LE PITTURE DI VITTORE CARPACCIO A CAPODISTRIA

I.

Chi giunge a Capodistria per via di mare, con il piroscafo che unisce la cittadina istriana a Trieste, e prende la strada che dal molo conduce nel centro, trova subito alla sua destra un piazzale tipicamente veneto, nel quale non manca nemmeno la caratteristica cisterna; e nota in esso una casa a due piani, dalle finestre archiacute di stile veneziano: in questa casa, che fu restaurata fedelmente nel 1935, sarebbe nato, secondo una tradizione cara agli Istriani, Vittore Carpaccio.

Tale tradizione derivò probabilmente dalle frequenti soste del Carpaccio nell'Istria, ed anche dal fatto che il figlio di lui Benedetto venne ad abitare a Capodistria: si confusero cioè le figure dei due pittori, ed i soggiorni sporadici del primo con la dimora lunga del secondo, e si pose a Capodistria la nascita di Vittore, che dei due era il più celebre e noto, e che, per la sua stessa abbondante attività artistica nell'Istria, ben pareva avere acquistato un'ideale cittadinanza istriana.

In tutti i tempi gli Istriani si compiacquero di ritenere Vittore Carpaccio loro compatriotta; e il canonico Pietro Stancovich, anzi, nella sua «Biografia degli uomini distinti dell'Istria» (1), cercò di provare, con ingegnose congetture, la veridicità di tale opinione, che fu accolta e ripetuta da tutti gli studiosi di cose istriane a lui posteriori: finchè, nel 1906, comparve la ponderosa ed erudita monografia del Ludwig e del Molmenti, i quali, forti delle loro minuziose ricerche negli archivi veneziani, riuscirono ad assodare definitivamente che Vittore era nato a Venezia, nel quartiere di S. Raffaele, da un Pietro «peliparius» (= pellicciaio), tra l'anno 1455 e il 1456 (2).

II.

Tuttavia, se Capodistria deve ormai rinunciare al vanto di aver dato i natali al grande maestro, non rinuncia alla gloria di possedere ben otto suoi dipinti: fatto questo che non dev'essere considerato come un'eccezione o una cosa insolita nella storia della pittura, ma che, al contrario, viene pienamente giustificato ed inteso nel panorama storico del Rinascimento veneziano, e nella consuetudine, allora frequente a Venezia, di mandare i suoi artisti nelle terre a lei sottomesse od alleate, per trasferire i rapporti, esistenti saldissimi nel campo etnico e politico, anche sul

(1) II Ediz. con saggi di annotazioni - Priora, Capodistria, 1888, pagg. 418-421.
(2) «Vittore Carpaccio, la Vita e le Opere» - Hoepli, Milano, 1906, pag. 37 e seguenti.

piano spirituale e culturale. L'Istria, la «magis devota provincia», fu più delle altre terre oggetto di questa particolare benevolenza della Serenissima, e, tra le città istriane, Capodistria, che già nel 1278 aveva chiesto l'alleanza col Leone di S. Marco, condividendone in seguito e la buona e la cattiva fortuna, fu più volte abbellita dagli artisti veneti, che vi lasciarono una tale orma del loro genio, da farle meritare l'epiteto, un po' enfatico forse, ma non privo di fondamento, di «Atene dell'Istria».

Così si spiega la presenza a Capodistria di tele di Alvise Vivarini, di Giovanni Bellini, di Cima da Conegliano e, specialmente, di Vittore Carpaccio. Noi ci occuperemo appunto delle opere eseguite da quest'ultimo nella città di Capodistria; ma, prima di passare all'esame dei singoli lavori, cercheremo di cogliere l'essenza dell'arte del Carpaccio, indicandone le principali caratteristiche e definendone criticamente e storicamente il valore.

III.

Il Carpaccio è soprattutto un vivace descrittore che sa essere, secondo i casi, tanto un cronista attento e preciso che un «faulatore» immaginoso, un piacevole raccontatore di leggende, nelle quali ha maggior possibilità di esplicare il suo peculiare gusto fantastico: la parte migliore della sua opera è tale che «lo stupor de' gran sogni anche ritiene» (1).

Tutto acquista verità e concretezza estetica nel Carpaccio, anche il mondo più remoto della più sbrigliata fantasia. Egli è un realista che purifica la realtà nella poesia della leggenda: un poeta mitico, che nel mito e nell'evocazione di esso trova il suo elemento, effonde la sua gioia di creatore. La sua curiosa attenzione per il paesaggio lo porta a ritrarre scorci ed eventi di vita anche a lui contemporanea, e con tanta precisione da poter essere a buon diritto chiamato pittore vedutista ed ambientale, che si interessa fin dei minimi particolari delle cose, perchè in questa gelosa trepida cura consiste la sua profondità d'artista.

Pittori favolatori e cronisti ce ne sono parecchi nella storia dell'arte: ma ciò che distingue il Carpaccio da costoro è il carattere specifico della sua pittura: il quale consiste nel trovare e mantenere il giusto mezzo estetico tra la rappresentazione oggettiva e la rielaborazione individuale della realtà. Il suo interesse per i particolari, riprodotti con fedeltà quasi pedante, si unisce ad un gusto paesaggistico che consente ampi sviluppi fantastici; la sua preoccupazione cronachistica e descrittiva si congiunge con un trepido amore per le note gentili, aggraziate, umoristiche talora, con una propensione aneddotica diretta a volte allo spassoso ed al caricaturale, a volte al paradossale, all'orrido, al bizzarro.

Tra questi poli circola e trascorre l'arte del Carpaccio, simile ad un fiume che fluisce placido in una pianura, avendo tutto il tempo di riflettere, quasi compiacendosene, l'azzurro del cielo e il verde degli alberi delle rive: arte tranquilla e serena, che ignora il dramma, perchè il dramma stessa, quando c'è, lo scioglie in rappresentazione. L'interesse dell'artista è tutto per la rappresentazione: questa è la sua più vera musa.

Tuttavia, tale nostro giudizio sul Carpaccio non deve condurre ad una concezione estetizzante della sua arte, nè egli va inteso come un dilettante superficiale che tutto fa oggetto di rappresentazione, senza partecipare spiritualmente al

(1) G. CARDUCCI, son.: «Dietro un ritratto dell'Ariosto», v. 4.

mondo che descrive. La sua adesione al mondo delle favole e delle storie che con tanta suadente letizia egli ritrae, non ci fa pensare, nemmeno lontanamente, ad una siffatta valutazione: la sua arte è cosa seria, e la sua profondità e sincerità d'artista stanno proprio in quel gusto analitico, che non è quindi frutto di leggera occasionale propensione di puro esteta, ma la ragione, il motivo e la coscienza medesima della sua arte.

Artista descrittore, dunque, che riesce specialmente felice nella rievocazione e rappresentazione di leggende e di storie, oggetto per lui di assiduo amore, di devota simpatia. Tale si presenta, a noi moderni, Vittore Carpaccio: alla cui arte i tre secoli che da noi la dividono non valsero a togliere la floreale freschezza e la temperata giocondità.

IV.

Dopo aver così determinato l'essenza dell'arte carpaccesca, occorre ancora collocare questa nel suo momento storico, ritrovandone i collegamenti ed i rapporti con esso. Poichè, se l'arte è, in sede filosofica, universale, e come tale incompatibile con qualsiasi distinzione di scuole di epoche di stili, in un campo a noi più vicino e consueto, nel quale con il nostro interesse di critici viene a convergere il nostro gusto di amatori dell'arte, si delinea chiara l'opportunità di studiare e intendere l'artista nella propria epoca. Una considerazione attenta dei legami che uniscono il Carpaccio ai suoi predecessori ed ai suoi successori ci porterà a determinare con maggiore esattezza l'arte carpaccesca, mediante la conoscenza dei suoi immancabili riferimenti tecnici e cronologici.

Quando Vittore Carpaccio inizia la sua attività pittorica — la data precisa non la conosciamo — «la battaglia per la conquista della forma e dello spazio, secondo i precetti fondamentali toscani, era stata pienamente conclusa da Andrea Mantegna, e quella del colore avviata, per opera di Gentile e di Giovanni Bellini, e più ancora per via di Antonello da Messina, alle sue note fulgide vittorie; che sono le prime vittorie dell'arte stessa moderna» (1).

Il Carpaccio, che si connette idealmente a questo gruppo di artefici, soprattutto ad Antonello ed ai Bellini, non è inventore di nessun vangelo della pittura; non è uno di quei fatali, che portano l'arte a vertici nuovi ed impreveduti: il suo genio più assimilatore che innovatore, la sua musa pacifica e sorridente accolgono le innovazioni contemporanee, impadronendosene senza sforzo e quasi, si potrebbe aggiungere col Fiocco, «senza significato per il progresso» (2).

Non va trascurato poi, nella formazione spirituale ed artistica del Carpaccio, l'apporto notevole della pittura fiamminga, dalla quale egli desume quel tono di calda intimità che traspare dalle sue opere, quella coralità evocativa di fatti insoliti e remoti, quell'affetto istintivo e quasi impercettibile per gli spettacoli naturali, quella minuziosità diligente ed accorta per cui, nelle «Storie di Santa Orsola», «il cane accosciato sopra una zattera di primo piano acquista grande importanza» (3).

Questa la formazione del maestro veneziano, che spiega le caratteristiche proprie della sua pittura: la quale è tutta fluente e narrativa: una circulata melodia, che toglie all'arte bellinìana quello che ha di troppo austero e cattedratico, prose-

(1) G. FIOCCO: «Carpaccio» - Valori Plastici, Roma, s. d. (in realtà 1931), pag. 12.
(2) Ibidem, pag. 12.
(3) A. VENTURI: «Storia dell'Arte Italiana» - Hoepli, Milano, 1915, Vol. VII, p. IV, pag. 704.

guendone invece la libera e sciolta vena raccontatrice, con un più accentuato senso coloristico: il che rende il Carpaccio «uno dei preparatori più chiaroveggenti dei progressi del colore integrale, generatore delle forme per via della luce, entro lo spazio aereo» (1); uno dei rinnovatori della pittura tonale, che di solito si fa principiare tutta dal Giorgione. Perciò il Carpaccio è uno degli artisti più rappresentativi della nostra Rinascenza: un pittore, come diceva un sonetto dell'epoca,

« ... de più prestanti
Che mai col tempo vedesse alcun vivo» (2).

V.

Dopo aver così definito l'arte carpaccesca nel suo valore estetico e nella sua posizione storica, possiamo passare allo studio diretto del nostro specifico argomento, incominciando dall'opera più nota del maestro veneziano a Capodistria, cioè la pala rappresentante la Vergine in trono con alcuni Santi.

Questa pala fu dipinta per l'altare di S. Rocco, che esisteva nel Duomo della città fino al 1740, ed era originariamente rinchiusa in un'edicola, costituita da quattro pilastrini di pietra bianca finemente scolpiti i quali, oltre ad una funzione strutturale, avevano anche una funzione estetica agli effetti della tela stessa, perchè ne venivano a continuare idealmente il colonnato dipinto, provocando una gradevole illusione all'osservatore. Voglio ricordare in proposito una testimonianza del Lanzi, il quale scriveva: «Conduce al trono un colonnato lungo, beninteso, ben degradato, che una volta era unito a un bel colonnato di pietra che partivasi dalla tavola e distendevasi in fuori per la cappella, formando all'occhio un inganno ed un quasi incanto di prospettiva, che poi si tolse quando furono rimosse le colonne di pietra per aggrandire la tribuna. I vecchj della città, che videro il bello spettacolo, a' forestieri il rammentano con desiderio, ed io volentieri ne scrivo prima che obliterata ne sia la memoria» (3).

La pala si trova ora nel presbiterio della Cattedrale, alla sinistra dell'altare maggiore. Essa reca in basso questa iscrizione: «VICTOR CARPATHIUS VENETUS PINXIT MDXVI», sotto la quale Cosroe Dusi, un pittore del secolo scorso, ampliato il cartellino bianco, aggiunse il proprio nome («COSROE DUSI VEN.S RESTAUR.T. MDCCCXXXIX»), a ricordo dell'infame restauro da lui eseguito.

Per quanto i rapporti del Carpaccio con i procuratori della Cattedrale e con i gastaldi delle varie confraternite che gli commisero il lavoro siano avvolti dall'oscurità per la mancanza di documenti, pure, dal momento che nella pala i posti d'onore sono occupati dai Santi Rocco e Sebastiano, rispettivamente alla destra ed alla sinistra della Vergine, si può arguire, seguendo il Semi, che il dipinto «sia stato ordinato di comune accordo dalle due confraternite intitolate ai Santi predetti» (4).

Il quadro rappresenta la Vergine, assisa su un trono alto e maestoso, sormontato da un ricco baldacchino: essa tiene ritto sul ginocchio destro il Divino Infante; sei figure di Santi, disposti in due gruppi di tre, la attorniano lateralmente; seduti sopra ampi scalini, tre putti musicanti effondono soavi armonie. Questa, per così dire, la didascalia della pala.

(1) FIOCCO, op. cit., pag. 23.
(2) Il sonetto è di Andrea Michieli detto Strazzòla o Spazzola (cfr. Ludwig-Molmenti, op. cit., pagg. 79-80).
(3) «Storia pittorica d'Italia» - N. Bettoni, Milano, 1831, Vol. VI, pag. 41.
(4) «Il Duomo di Capodistria» - Coana, Parenzo, 1934, pagg. 54-56.

La Vergine è rapita in dolcissima estasi dalle note degli angeli che suonano armonie di paradiso: sembra obliare se stessa nell'incanto melodico che si diffonde: lo sguardo è quasi spento, sotto le palpebre leggermente abbassate; la gioia tutta interiore dell'audizione musicale si estrinseca nell'aspetto del viso, che rivela una calma raccolta e serena, attraverso quel labbro che vorrebbe dischiudersi in un sorriso e tuttavia non sorride: ci torna alla mente l'espressione ingenua, gentile e lievemente stupita di Santa Orsola che dorme e sogna. Il Bambino si sporge appena, non senza una certa fanciullesca energia, dal grembo materno, sollevando la manina destra in atto di benedire. Immediatamente vicino al trono si trovano i Santi Rocco e Sebastiano: il primo con lo sguardo alzato verso la Vergine e il Figliolo Divino, quasi per coglierne la benedizione, il secondo dal bel corpo ignudo trapassato dalle freccie, col capo chino e le mani giunte in atto di preghiera: sembrano invocare la protezione di Maria e del Redentore sulla città di Capodistria che San Nazario — il patrono della città —, in tutta la solenne ricchezza dei suoi paramenti episcopali, tiene sospesa sulla mano e sulla quale pare vengano a posarsi gli sguardi assorti della Divina Madre e di San Giuseppe. Zaccaria frattanto legge imperturbato da un libro di salmi, mentre San Lodovico, chiuso nella sua armatura lucente, regge l'oriflamma carolingio e contempla estasiato la Vergine. Sugli scalini che portano al trono siedono tre putti musicanti, che troviamo già nella anteriore notissima «Presentazione al Tempio» del 1510 (Galleria dell'Accademia, Venezia). Di essi, quello centrale, bellissimo, è presumibile abbia incontrato sin d'allora vasto favore, se l'autore fu invitato a riprodurlo letteralmente nella tela capodistriana.

In questa l'angelo siede proprio sotto la Vergine: ha la gamba sinistra accavallata sulla destra e suona con leggerezza un liuto, su cui reclina mollemente il capo e l'onda fluente dei suoi neri capelli. L'espressione del suo volto ha un che di melanconico: egli suona, e la musica sembra confortarlo e farlo piangere al tempo stesso; gli occhi non sono rivolti allo strumento: sono astratti, e sembrano smarrirsi, quasi affascinati da una visione lontana. Di minor rilievo sono i due putti laterali, vispi e paffutelli, che suonano il piffero e la cetra.

La scena è inquadrata in un interno di chiesa, costituito da una duplice fuga di pilastri sormontati da archi, ben distinti nell'alternarsi sapiente dell'ombra e della luce, mentre alcune colonne impegnate nei pilastri sostengono un lussuoso soffitto a cassettoni, con rosoni dorati, prettamente rinascimentale. Dietro il solio si apre un ampio, capacissimo arco, che lascia intravvedere un cielo animato da qualche leggera nube e dalla presenza di esili chiome arboree, appena agitate dal vento.

Notevoli ancora, sotto i putti musicanti, due albi di musica, dei quali l'uno è aperto, l'altro, chiuso, lascia ammirare una sontuosa rilegatura in marocchino rosso impresso in oro, e un ramoscello di «pelvinca minor»: il che mostra la curiosa attenzione del pittore anche per le cose più piccole ed apparentemente insignificanti, per quelle «lacrimae rerum» di virgiliana memoria; attenzione per i particolari, questa, che giova alla compiutezza dell'insieme, e ben s'intona alla peculiarità artistica fondamentale di un pittore narrativo quasi unico nella pittura italiana: di un pittore che, per citare una felice frase dello Zanetti, «avea... veramente in cuore la verità» (1).

(1) «Della pittura veneziana e delle opere pubbliche dei maestri veneziani» - Venezia, 1771, pag. 86.

VI.

Un altro importante dipinto è quello raffigurante l'«Ingresso del podestà Sebastiano Contarini nel Duomo di Capodistria»: dipinto che, già esposto nella sagrestia della Cattedrale e poi nel Municipio, si trova ora nel locale «Civico Museo d'Arte e di Storia». Fu eseguito, come dice la data posta nel basso del pilastro di sinistra, nel 1517 — un anno dopo la pala già da noi esaminata —, per commissione dello stesso podestà Contarini, il quale pensò di ricordare il suo podestariato a Capodistria con un quadro che rappresentasse l'inizio della sua carica.

Il magistrato veneziano è còlto dal pittore nel momento in cui sta per entrare nella Cattedrale: ha già tratto dall'ampio manto, che lo copre sino ai piedi, la mano destra, per immergerla nell'acqua benedetta e farsi il segno della Croce: traspare dal suo volto una cert'aria di compiacenza per gli onori e le attenzioni di cui è fatto oggetto, al principio della sua mansione. Egli è circondato dai nobili della città, dei quali alcuni parlano animatamente, accompagnandosi con le mani, che spiccano chiare sulle vesti oscure. Dietro, sulla piazza, si muovono vari cittadini, che commentano fra loro l'avvenimento. Alla destra di chi guarda, un fanciullo si fa avanti a curiosare fra le toghe dei magistrati e dei notabili. Nel fondo della piazza spiccano gli edifici del Pretorio e del Municipio, uniti dal Portale della Foresteria, sopra il quale sventola un gonfalone recante lo stemma dei Contarini.

Quest'opera, assai rovinata dai restauri e ritoccata nel secolo scorso dal pittore Bartolomeo Gianelli, a parecchi non parve del Carpaccio; tuttavia la critica più moderna la ritiene lavoro del maestro, specialmente per la vivacità e la precisione che si osservano nei ritratti delle varie figure.

VII.

Cinque o sei anni dopo aver dipinto le tele da noi già esaminate, il Carpaccio dovette ritornare a Capodistria, chiamato dai procuratori della Cattedrale, i quali gli ordinarono questa volta i quadri per la cantoria e per le portelle dell'organo. Dei primi ci restano i profeti «Zaccaria» e «Geremia»; delle seconde «La Presentazione al Tempio» e la «Strage degli Innocenti», dipinti che ora si trovano uniti e posti nella parete terminale della chiesa. E' merito del prof. G. Fiocco (1) l'aver svelato il mistero dell'accostamento delle due ultime tele, e di aver assodato la loro originaria funzione di portelle dell'organo, che si stava erigendo in Capodistria nei primi anni del Cinquecento.

La «Presentazione al Tempio» reca la data: «MDXXIII»: è opera analoga a quella dipinta a Venezia nel 1510. La disposizione dei personaggi è identica ed anche la simmetria delle figure è mantenuta: l'unica differenza è che, mentre nella pala veneziana la scena è posta in una nicchia a valva, nella nostra si svolge sulla gradinata esterna d'un tempio, di cui vediamo soltanto una piccola parte: il sacerdote Simeone, venerabile per l'età avanzata e la lunga barba canuta, e tutto compreso dall'alto onore che gli è concesso, unisce le mani al petto in segno di profonda umiltà, attendendo di ricevere dalle braccia di Maria il Divino Fanciullo, il quale si mostra infantilmente ritroso e stende la manina per aggrapparsi alle vesti della Madre. Tra le figure di contorno, notevole, in primo piano, il fanciullo

(1) Op. cit., pagg. 49-50 e 84; e soprattutto «Le pitture di Vittore Carpaccio per l'organo del Duomo di Capodistria», in «Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria», 1931, Vol. XLIII, pagg. 228-240.

che gioca col cane: spunto di vivace umoristica graziosità. Lo sfondo riproduce una città orientale, dominata da un tempietto ottagonale — forse il battistero della Chiesa —, che ricorda quello del «Trionfo di S. Giorgio» nell'Accademia di Venezia; dietro la città svariano apriche colline, sulle quali si scorge un'altra fantastica città irta di pinnacoli e di campanili; sopra, un cielo screziato di nubi.

L'altra metà del quadro rappresenta la «Strage degli Innocenti»: mentre le madri si chinano costernate sui propri figli uccisi o feriti, alcuni carnefici, brandenti appuntiti pugnali, continuano il barbaro massacro, strappando i bimbi superstiti dalle braccia amorose delle madri che cercano di portarli a salvamento: tutta la strada che scende ripida tra roccie aspre e scoscese è gremita di infanti trucidati e di donne piangenti. Il re Erode — che ricorda il principe orientale del «Trionfo di San Giorgio» — assiste impassibile, con fredda attenzione, all'eccidio. Sono con lui un guerriero, ed uno scudiere che tiene le redini del cavallo regale.

«Questa composizione, scrive il Semi, trova il suo maggior pregio forse più che nelle singole figure, nell'insieme, che è perfettamente armonico ed ordinato» (1): tutta la scena è trascorsa da un impeto di movimento che scioglie in un dinanismo unitario, di massa in agitazione, tutti i singoli personaggi: è una folla violenta e turbinosa che scende dall'erta, come una valanga o un torrente in piena che sta per straripare e tutto travolge nel suo corso. Da notare il contrasto tra il dramma dell'infanticidio e l'atteggiamento indifferente del sovrano e delle due figure che lo affiancano. Il paesaggio stesso — che non deve tuttavia sorprendere nell'autore che seppe concepire il «Martirio dei diecimila sull'Ararat» (Galleria dell'Accademia, Venezia) —, orrido e rupestre, ben si armonizza con l'eccidio crudele: il cielo s'incupisce verso l'alto: alla violenza degli uomini sulla terra sembrano rispondere la incipiente tempesta e la rabbia degli elementi.

Pure, la «Strage» non va guardata con occhi romantici, nè bisogna soverchiamente insistere sulla sua drammaticità: infatti il dramma è soltanto apparente, e diluito nella rappresentazione: l'interesse del pittore è rivolto tutto alla descrizione in se stessa; e ciò coerentemente allo spirito più genuino dell'arte carpaccesca, che tende tutta alla condizione di lirica e di modulata, lineare narrativa.

La paternità di questi due dipinti è stata piuttosto controversa, anche in seguito ai non buoni ritocchi del Gniers, eseguiti verso la metà dell'Ottocento. La critica più recente propende a ritenerli lavoro di Vittore, anche se si deve ammettere la collaborazione di scolari del maestro.

I due dipinti sono oggi in cattivo stato, anche in seguito alle pessime vernici, poi annerite, che «velano per intero la superficie dipinta, smorzano il colore in un'unica opaca tonalità, e diminuiscono il significato spaziale e plastico delle figure, degradando al possibile la qualità delle due tele» (2).

VIII.

Al medesimo prof. Fiocco, che svelò l'enigma della «Presentazione» e della «Strage», va attribuito il merito di aver fatto conoscere ed apprezzare agli studiosi due altre tele carpaccesche, raffiguranti i profeti Zaccaria e Geremia (i nomi si leggono da due papiri svolti). Queste tele dovevano costituire gli scomparti della

(1) Op. cit., pag. 62.

(2) «Inventario degli oggetti d'arte d'Italia», Vol. V, «Provincia di Pola», a cura di A. Santangelo, Libreria dello Stato, 1935, pag. 38.

cantoria dell'organo (1) e forse, in origine, erano in numero di cinque. Tolti dal parapetto dell'organo, i due «Profeti» furono poi infissi sopra le porte che dal presbiterio del Duomo conducono in sagrestia, e quindi, dopo essere stati temporaneamente deportati al «Museo dell'Istria» a Pola, furono collocati nel Museo di Capodistria, dove si trovano tuttora.

I due profeti sono affacciati a dei balconi; Zaccaria sta scrivendo le sue profezie in un volume, appoggiando il gomito sinistro su di un libro aperto. Un enorme berretto lo ricopre fino agli occhi: è nel suo fare la calma accigliata del vecchio che scrive le sue cose, «totus in illis». Geremia è in atto di leggere al popolo i suoi scritti: solleva la mano destra tendendo l'indice in segno di minaccia. Questi due vecchioni, come è stato osservato, hanno qualcosa di esagerato e di caricaturale: i tratti sono marcatissimi e rivelano alcunchè di brutale e di gagliardo: una forza barbara e primitiva, una mal rattenuta esuberanza, che esplode anche attraverso l'età avanzata.

Opere originalissime della fantasia del Carpaccio, che spesso si compiacque di coteste bizzarrie: infatti, già nello sfondo del «Pianto per il Cristo morto» (al Museo Kaiser Friedrich di Berlino) si notano le figure analoghe di Giuseppe d'Arimatea e di Niccodemo. «Le fiere teste semitiche, scrive il Fiocco, dagli occhi scrutanti sotto le sopracciglie a cespugli, dal naso fortemente aquilino, dai baffi spioventi, dalla barba fitta, sembrano l'immagine della forza e della divina volontà. Pronta, ove non basti la persuasione, a percuotere le dure cervici, a debellare i superbi, a conculcare i nemici. Ormai settantenne, si direbbe che Vittore volesse fissare alcunchè di se stesso in quelle immagini di potenza» (2).

IX.

Dobbiamo parlare ancora di due dipinti carpacceschi: la «Flagellazione di Cristo» e la «Caduto di Cristo sotto la Croce»: questi «devono aver fatto parte d'una serie di quattordici tele di Vittore Carpaccio, che costituivano una grande «Via Crucis», forse una volta nella nostra Cattedrale» (3), della quale permane una vaga tradizione orale tra i vecchi della città. Tali quadri, fuorchè i due superstiti, sarebbero andati perduti o bruciati, alla fine del secolo passato.

La «Flagellazione» rappresenta Cristo legato ad una colonna, percosso da due aguzzini sotto la direzione d'un sorvegliante; il volto del Redentore spira una celestiale serenità: Egli sembra non partecipare alla scena e prega il Padre suo che perdoni i suoi persecutori. La figura di Gesù ricorda quella che si ammira nella pala «Cristo che versa il suo sangue nel calice» (nel Museo di Udine): fatto questo assai importante, poichè ci permette di ravvisare la mano del maestro in questo dipinto capodistriano, per il quale si giovò pure dei suoi scolari.

Opera collaborativa è pure la «Caduta di Cristo sotto la Croce». Il Cristo, caduto a terra e sostenuto dal Cireneo pietoso, appare, più che oppresso e sfinito dalla fatica, profondamente rattristato dalla sofferenza della Madre sua, che è svenuta vicino a Lui, assistita da Maria Maddalena. Il gruppo di queste due donne è ricalcato da un gruppo analogo nel già ricordato «Pianto per il Cristo morto». Tre uomini a cavallo, vestiti all'orientale, presenziano alla scena commovente. Il

(1) Cfr. articolo citato del Fiocco in «Atti e Memorie», pagg. 230-233.
(2) «Carpaccio», cit., pag. 50.
(3) P. Semi, op. cit., pag. 66.

dipinto è quasi interamente occupato dalle figure e solo nell'estrema destra, verso l'alto, si apre un lembo di cielo, che porta un po' di luce sull'episodio.

Anche per questi due ultimi lavori le opinioni dei critici furono discordi: oggi si propende a ritenerli eseguiti nella bottega del Carpaccio.

X.

Abbiamo così terminato l'esame dei lavori del Carpaccio appartenenti al patrimonio artistico di Capodistria. Bisogna tuttavia far attenzione di non esaltare queste opere oltre misura, ponendole alla stregua della migliore produzione del Maestro — capita spesso, infatti, agli studiosi di cose locali, di sopravvalutare l'oggetto delle loro ricerche, travisando col loro generoso entusiasmo la verità effettuale della storia —, ma di collocarle in quella che può dirsi l'attività marginale o periferica di Vittore, svolta cioè verso la fine della sua carriera artistica e con l'ausilio più o meno appariscente dei suoi discepoli.

Ma, se l'interesse dello studioso per questi dipinti non è eccessivo, è invece sempre vivo e desto l'amore degli Istriani per essi, sì che in questo caso la valutazione critica non può prescindere da un apprezzamento prima di tutto sentimentale ed affettivo e viene anzi, quasi, ad identificarsi con esso. Dipinti cari agli Istriani, questi del Carpaccio, e non soltanto per il loro intrinseco valore, ma anche perchè vengono ad inserirsi in quella gloriosa tradizione artistica istriana, che prosegue ininterrotta da Roma a Bisanzio, e con Venezia attraversa il periodo di più intenso fulgore: tradizione che rende l'Istria, specialmente nella sua parte costiera, strettamente compartecipe della vita e della civiltà della Penisola, di cui assorbe l'intima linfa e lo spirito animatore, da Capodistria a Parenzo, sino a

« ... Pola presso del Carnaro
ch'Italia chiude e i suoi termini bagna».

BRUNO MAIER

NOTA. — Per mancanza di spazio sono stato costretto a ridurre l'originaria ampiezza di questo studio, e ad eliminare la maggior parte delle note — qui compaiono soltanto quelle assolutamente indispensabili — e l'intera bibliografia.

Avverto inoltre che tutte le pitture di cui qui si fa discorso sono state rimosse, in seguito alle contingenze belliche, dalla loro ubicazione e portate in luogo sicuro (ad eccezione delle due portelle d'organo rimaste al loro posto nel Duomo di Capodistria).