



Vittore Carpaccio: *Giovane cavaliere*

Il mistero del guerriero

Maurizio Bernardelli Curuz



Il ritratto di guerriero del Carpaccio è un autentico, intricatissimo rebus che ha affascinato intere generazioni di studiosi che si sono peritati in arditissime salite, lungo una parete semantica che all'apparenza presenta numerosi punti d'appiglio i quali in realtà sembrano complicare notevolmente la soluzione del quesito. La posta finale è la conoscenza del personaggio effigiato, la cui identità potrebbe essere stabilita dall'incrocio tra elementi iconografici di natura simbolica ed evidenze di

natura storico-archivistica. Ma non solo: poiché buona parte dei dipinti antichi è configurata, come dicevamo in un precedente intervento, nella forma di

un quadro di testo, risulta interessante offrire ai nostri allievi la possibilità di compiere un entusiasmante viaggio lungo una lussureggiante parete di allegorie che ci offrirà alla fine, la comprensione del messaggio dipinto dall'autore. Ma torniamo al giovane guerriero in arme del Carpaccio conservato nella collezione Thyssen-Bornemisza, primo

IL QUADRO DI COPERTINA

ritratto a figura intera di tutta la pittura veneta; un ritratto complesso, ricco di imprese araldiche e di spie-indizi che non sempre s'accordano con le ipotesi identificative formulate nel passato. Affrontiamo ora l'analisi del dipinto sotto un profilo esclusivamente iconologico.

Di una chiarezza inequivocabilmente lampante è la postura del giovane uomo, in primo piano, pronto a sguainare la spada, nella difesa strenua di una città. Egli pone il proprio corpo a barriera; sbarra la strada ad ogni possibile nemico. Una difesa che si rivela senza possibilità di remissione, nell'offerta che il guerriero fa di sé alla causa.

La natura



Osserviamo con attenzione l'albero sofferente – una quercia, un *quercus robur* che farebbe pensare che il personaggio appartenga alla famiglia della Rovere – che appare alle sue spalle. L'essenza scivola verso la morte: soltanto poche foglie resistono al vento. Esso è simbolo di morte imminente, considerato il fatto che non siamo alla presenza di un'annotazione realistica legata alla stagione, giacché fiori e alberi prosperano sia nell'ambito del primo piano che sulle linee più arretrate. L'albero secco o spezzato è sempre legato, nel nostro Rinascimento ai quadri di morte. In un recente studio che abbiamo condotto e pubblicato sulla rivista «Stile arte» abbiamo individuato questa costante iconografica, dimostrando che nella

totalità dei casi esaminati il personaggio fosse effigiato alla memoria, quindi dopo la morte, o comunque dopo un evento traumatico, come avviene nel ritratto di donna del Correggio, per il quale abbiamo proposto recentemente un'ipotesi interpretativa in base alla quale la dama effigiata, perduto il marito, dopo aver cercato di assumere il nepente – una sostanza calmante che avrebbe avuto la funzione di alleviare il dolore – indossa lo scapolare francescano per cercare una fuga dalla morte; dietro alla donna appare infatti un'edera – che simboleggia la fedeltà – avvinta al tronco di un ampio albero secco, che rappresenta inequivocabilmente il marito; piante scheletriche che troviamo anche in altre opere, tra le quali il ritratto postumo di Simonetta Vespucci, realizzato da Pietro di Cosimo, o il dipinto di Altobello Melone che ritrae Cesare Borgia – oggi conservato all'Accademia Carrara di Bergamo – nel quale una pianta spezzata si presenta accanto a due figure spettrali non distanti dal fondale di una città, forse la città di Viana, in Spagna, dove morì combattendo per il cognato Giovanni III d'Albret, re di Navarra nella notte fra l'undici e il dodici e il 12 maggio 1507.

Gli animali

La natura mortale dell'icona arborea, nel dipinto di Carpaccio, trova un rafforzativo semantico nella presenza di un cane rapido, appostato ai piedi della pianta stessa. Tutti i piani, dalla punta della ferrea calzatura del guerriero all'albero secco, contengono fitti rinvii al concetto di morte. Osserviamo nel primo riquadro, alla nostra sinistra, dove si palesa, in immacolato candore, un biglietto sul quale appare la scritta *malo mori quam foederari* (che può essere resa con



l'impresa "morire piuttosto che perdere l'onore" oppure "preferisco la morte al disonore"). Vicino al biglietto notiamo un ermellino, che incarna il concetto di purezza e di rettitudine; ma non può sfuggirci il fatto che qui la connotazione è più estesa. Secondo una leggenda bretone, una duchessa avrebbe raccolto un ermellino ferito il quale, rinunciando a salvarsi lungo un sentiero fangoso, sfidò, per evitare di macchiarsi, le frecce dei cacciatori. Lo stesso Leonardo, nel *Codice H* conservato all'*Institut de France* a Parigi, spiega infatti che l'ermellino «prima si lascia pigliare a' cacciatori che volere fuggire nella infangata tana,



per non maculare la sua gentilezza»; e la bestiola, sempre con una funzione connaturata al concetto di purezza, emerge da vari *Trionfi della Castità o della Morte* e in numerosi cassoni e in mille incisioni oppure sulle vesti di sovrani e magistrati. Ferdinando I, re di Napoli, proprio con il motto *malo mori quam foedari*, fonda un Ordine intitolato a questo animale; mentre, in qualche medaglia rinascimentale fiorentina, all'ermellino viene accostato un altro motto, tuttavia di analogo significato, *prius mori quam turpari*. L'ermellino, naturalmente, non è solo, in Carpaccio. I rospi che appaiono accanto al foglietto e al mustelide sono indizio inequivocabile di morte, come dimostra l'utilizzo diffuso dell'elemento iconografico da parte di altri pittori quali il Bramantino (Milano, ca. 1465-1530), le cui tele sacre pullulano di viscidì anfibì che incarnano la figura dell'Anticristo e del Demonio, o Bosch, nei cui quadri il batrace sguscia luridamente sulla tavola. Pure il velenoso *Arum Maculatum*, con le sue



bacche rosse, converge sul tema mortale, quanto nel quadrante destro inferiore del dipinto, il giglio della purezza

avvinto da male piante, mentre nel cielo un falcone sta per avere la meglio su airone bianco. Un richiamo ossessivo a una purezza assoluta, a un rigore morale che prescrive la morte piuttosto che la macchia.

Gli edifici



Alla destra del cavaliere, ecco la quinta architettonica di una città, con la quale Carpaccio incornicia splendidamente un soldato a cavallo posto a difesa della porta urbana ed un cane-guerriero, dal limpido sguardo e dalla nobile postura, che rappresenta la fedeltà.

Basandoci esclusivamente sul linguaggio delle immagini possiamo quindi leggere, collegando le diverse icone con funzioni lessicali, il messaggio del dipinto, che equivale a un giuramento, a un sacro proponimento.

Il giovane guerriero, forse un Della Rovere, difenderà la città, senza arrendersi; guiderà la sortita nel caso

di attacco; non macchierà mai con il tradimento la propria anima, candida come il vello d'ermellino; preferirà la morte; preferirà essere ghermito dal falco, lambire la sfida mortale con il cane infido, piuttosto che *foederari*, che essere macchiato.

Il cavaliere, la città

Ed ora, dopo aver compiuto una lettura di esclusiva matrice iconologia percorriamo l'opera sotto il profilo storico, per cercare di capire da chi questa dichiarazione di difesa strenua di una città – che come vedremo, dovrebbe essere Ancona – sia stata espressa, quanto una complessa impresa araldica.

«Il dipinto – come ha recentemente scritto, sul mensile *«Stile arte»*, Piero Zampetti, emerito storico dell'arte, specialista indiscusso nell'ambito della pittura veneta – ha lunghe e tormentate vicende attributive, essendo addirittura stato assegnato al Dürer, prima che una pulitura ne facesse emergere la firma. Ludwig e Molmenti nella loro monografia *Vittore Carpaccio, la vita e le opere* (Milano, 1906) ne ignorano l'esistenza, mentre ricordano il disegno del *British Museum* (n° 1897-4-10-1) che reca in basso a sinistra la scritta, non del Carpaccio, autore del disegno, ma tarda, forse del collezionista settecentesco Padre Resta, *Ancon dorica civitas fidei*, motto che appare anche oggi nello stemma della città. Secondo Ludwig e Molmenti quella scritta è fuorviante, mentre essi accettano le argomentazioni del Colvin, studioso del *British Museum*, secondo il quale il disegno si riferisce al porto di un'isola del vicino Oriente mediterraneo».

«L'esame incrociato del ritratto Thyssen e del disegno londinese, entrambi del Carpaccio, e l'apporto di documenti emersi nel corso delle attuali ricerche, portano alla

conclusione – scrive Zampetti – che quel disegno si riferisce ad Ancona e che il ritratto del personaggio armato, in piedi, è quello di Francesco Maria I della Rovere, come lo aveva identificato il Weiss sin dal 1963, e riconosciuto ugualmente in quello stesso anno dal Pignatti, che ne rafforzava l'identificazione con nuovi argomenti».

Il dipinto reca la data 1510. Francesco Maria era nato nel 1490, aveva allora circa vent'anni, appunto l'età che il giovane mostra. Nel catalogo della recente esposizione veneziana Nepi Scirè ricorda, con puntuali osservazioni, le controversie insorte tra i critici su quella data; e con fermezza confuta Augusto Gentili, secondo il quale essa è «impasticciata», proponendone l'anticipazione ai primissimi anni del secolo. Ma se è vero che essa è «pasticciata», scrive la studiosa, è anche vero che «alla lettura all'infrarosso si legge chiaramente 1510». Insomma, con quel restauro si volle rendere più esplicita la lettura, ma non alterare quella data (che anticipata dunque dal Gentili, era stata in precedenza ritardata, tanto da insinuare il sospetto di datazioni forzate, ai fini di renderle utili alle singole argomentazioni). Rimane incerto Vittorio Sgarbi, che mostra dubbi sulla completezza della data, quindi eventualmente da ritardare. Egli mette in forse la stessa identità del giovane armato, ricordando che il Perocco aveva pensato che si riferisse ad una immagine postuma di Ermolao Barbaro. Lo studioso ricorda, con lodevole obiettività, anche la vecchia tesi del Nickel secondo la quale la città sarebbe Ragusa, in Dalmazia (oggi Dubrovnik) e la figura in piedi Orlando, difensore della libertà comunale di quella città adriatica. Ma confermata la certezza della data 1510, come giustamente insiste la Nepi Scirè, il mistero di quel personaggio e della retrostante città si scioglie,

IL QUADRO DI COPERTINA

secondo un inconfutabile procedimento deduttivo che qui intendo condurre a buon fine. In alcune opere del Carpaccio sono ben presenti citazioni di edifici e vedute d'insieme di Ancona. *La Predica di Santo Stefano*, nel Ciclo delle storie dedicato al Santo, ha sullo sfondo l'arco di Traiano, che si trova lungo il molo del porto di quella città. Ma perché quell'ambientazione? La prima chiesa di Ancona sorse al «culto del Santo protomartire... che si ebbe a principal protettore celeste». Quelle lontane vicende erano evidentemente a conoscenza del Carpaccio, solo così essendo possibile giustificare quella ambientazione del Santo in Ancona.

«Ma la sua conoscenza della città – prosegue Zampetti – può emergere addirittura da una lettera del 15 agosto 1511 indirizzata a Francesco Gonzaga, marchese di Mantova, in cui gli dichiara d'essere quel pittore che lo aveva accompagnato nella sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale a vedere la *Historia de Ancona*, da lui ivi dipinta (poi distrutta dal terribile incendio del 1577 e sostituita in breve tempo da un altro “telero” con lo stesso soggetto, opera di Gerolamo Gambarato).

«Aggiungo che nelle storie di Sant'Orsola, episodio dell'incontro della Santa con il Pontefice Ciriaco, tra i personaggi presenti c'è anche una figura che guarda fuori, verso di noi, con vivacità – dice Zampetti – Che sia Vittore Carpaccio in persona, quasi a dirci “Son qui anch'io a Roma? Se così fosse, avremmo la documentazione che è stato nell'Urbe. Concludo. L'esame attento del dipinto conduce ad alcune riflessioni che possono essere risolutive del problema. La città che il guerriero Thyssen ha alle sue spalle non è Ragusa, con il cui sviluppo topografico essa nulla, ma proprio nulla, ha da condividere. È invece Ancona, talmente evidente, da rendere la dimostrazione piacevole, di vivo interesse».

L'edificio a sinistra, in prospettiva sfuggente, al limite del dipinto, è il romanico Palazzo degli Anziani – argomenta lo studioso –; l'arco a sesto acuto visibile sulla lontananza, è quello Nappi, tuttora esistente, legato ad un sistema difensivo per protezione della Residenza civica: sulle fondamenta di quell'arco v'è ancora oggi una lapide relativa alle storiche vicende della difesa della città dalle mire imperiali, ai tempi tempestosi del Barbarossa; il colle sullo sfondo è l'Astagno (chiamato anche Capodimonte) con le mura difensive sulla sinistra, volute dal cardinal Alborno; e le stradine e scalette che scendono rapidamente sul porto, chiuso entro le mura, ma aperto sui moli dalle “portelle”, sono ancora esistenti. Tutto corrisponde. Chiarito senza possibilità di equivoci che quella città è

proprio Ancona – scrive lo storico – sorge la domanda: perché mai Francesco Maria è raffigurato colà e perché nel 1510? Viene ora incontro la storia. In quell'anno egli era nella città assieme al pontefice Giulio II, al quale era legato da parentela, essendone nipote. Ma esistevano anche motivi politici per quella alleanza, proprio in un periodo di torbidi eventi, dopo il tentativo di Cesare Borgia di unificare l'intero territorio tra Marche e Romagna, per sottometterlo allo Stato della Chiesa. Ancona cercava dunque sicurezza per difendersi, sia da Venezia che dalle mire romane. Dice il Leoni («Ancona illustrata», 1832, pag. 253) che nel 1509 Giulio II esprimeva agli anconetani la propria gratitudine per l'avvenuta costruzione di 6 galee armate; e che in quella

città egli si recava il 9 settembre del 1510. Ripete il Peruzzi nella sua *Storia di Ancona* (1835, p. 404 e segg.) che Giulio II nel 1509 aveva ordinato all'Arsenale della città la costruzione di sei galere armate per la difesa costiera dalle scorribande turche.

Persino Loreto e il suo Santuario in precedenza, per volere di Innocenzo VIII, erano stati protetti da Baccio Pontelli con quei camminamenti di ronda che danno all'insieme un aspetto di fortezza. Infatti le navi turche si avvicinavano di notte per fornirsi di acqua nella deserta rada di Portonovo, e con improvvise sortite assalivano i centri abitati.

Afferma il Peruzzi: «...il turco era minaccioso più che mai e l'Adriatico era infestato dalle sue fuste. Né Ancona mancava a sé; provvedevasi alla più intenta custodia della città, le guardie alla vedetta del monte Cònero si raddoppiavano, e al comparire da lungi de' piratici navili si comandava, che se ne desse il segnale, di giorno con fumate, di notte con accesi fuochi».

La piccola repubblica anconetana si teneva dunque ben stretto Francesco Maria, «saggio duca di Urbino» come lo definisce il Peruzzi, ricordandolo quale «capitano al soldo di Ancona».

Mi par proprio che dopo tante riflessioni e argomentazioni, che per decenni hanno sollevato dubbi e proposte sull'identità del personaggio, sia finalmente possibile porre fine al problema, riconoscendo in lui Francesco Maria, e nella città, Ancona, della quale, appunto, egli era “capitano”.

Una promessa, pertanto. Un voto di sacrificio sull'altare della città.



Maurizio Bernardelli Curuz
critico d'arte e iconologo

direttore del mensile «Stile arte» (www.stilearte.it)