

GIORGIONE



SKIRA

GIORGIONE

a cura di
Enrico Maria Dal Pozzolo
Lionello Puppi

SKIRA

Domenico Capriolo
(Venezia 1494 - Treviso 1528)
Ritratto di umanista
Olio su tavola,
56 x 39,9 cm
Parma, Galleria Nazionale,
inv. 309

Il ritratto si inquadra a buon titolo entro la più moderna tematica giorgionesca dei moti d'animo, ovvero dei sentimenti che il musico e poeta esprime. La "vesta" nera e il tricorno, l'anello all'indice sono rivelatori di uno *status* sociale distinto, non necessariamente di ecclesiastico, bensì quello che convenzionalmente, o genericamente, si può definire di umanista, di colui che si diletta nell'esercizio di più arti nobili. In questo caso, però, il "cantore appassionato" di cui si tratta non è colto nell'atto del cantare. Le labbra appena dischiuse, lo sguardo un poco perso, egli rivela all'osservatore il contenuto di tanto struggimento solamente con l'esibire lo spartito. Ciò che si intende qui rappresentare, quindi, non è tanto il far musica quanto la musica, arte di cui si serve per esprimere più efficacemente il sentimento presentato dal verso. La ricerca dell'appartenenza storico-artistica è indirizzata specie dai pronunciamenti meno allineati. Il primo di Corrado Ricci (1896) è stato fino agli anni più recenti condizionante. Lo attribuiva al parmense Filippo Mazzola (Parma 1460 circa - 1505), con un parmense si identificava anche l'effigiato: il musico e poeta Nicola Burzio (Parma 1450 circa - post 1518), cortigiano di Giovanni Il Bentivoglio, guardacoro della chiesa cattedrale. Gli aspetti stilistici inducevano in seguito Ricci (1898) a rivedere la sua posizione e a formulare il nome del Parmigianino giovane, soprattutto a motivo della generosità della stesura pittorica. In certo qual modo su tale linea si poneva Berenson nel 1932, con l'attribuzione al primo Dosso Dossi. Un ritorno indietro si registra con Quintavalle (1939) che, accogliendo un parere di Roberto Longhi, ribadisce la paternità di Mazzola, pur con il distinguo di por-

lo a confronto con la ritrattistica più evoluta. Tale soluzione si trova confermata con diverse sfumature fino ad anni recenti (Colla, in *Galleria* 1997; Serafini, in *Dipingere* 2001). Tra i pronunciamenti non allineati si segnala quello di Bacchi e De Marchi (1995) che colgono una "temperie sentimentale para-giorgionesca" entro la quale non rientra Mazzola. Nella presente occasione si attribuisce per la prima volta questo *Ritratto di umanista* a Domenico Capriolo, nella fase che segue l'*Autoritratto* del 1512 dell'Ermitage – e le opere più direttamente collegate – il cui risultato è per lui quasi "sopra le righe", a motivo forse del ricorso a un modello non suo, ipoteticamente giorgionesco ma è più probabile fosse di Palma. L'indole derivativa di Capriolo si scopre accostando al ritratto dell'Ermitage, del quale si discute nel saggio di chi scrive in questo catalogo, il *Ritratto d'uomo* del Musée des Beaux-Arts di Nancy (n. 59) e di conseguenza il *Suonatore che accorda la lira da braccio* del Kunsthistorisches Museum di Vienna (n. 317), il *Ritratto di musico* (n. 222a) il *Suonatore di ghironda e giovane donna* (n. 3052) entrambi della stessa galleria. Non sono che alcuni esempi portanti per illustrare il metodo di Capriolo, che si fregia di ben altri esempi di questo tenore. Nell'opera qui attribuitagli, lo si coglie in una fase successiva, al volgere del secondo decennio, e in una dimensione meno condizionata da un modello prescelto, caratterizzata da una maggiore fusione del colore rispetto a prima in cui usava stesure compatte come smalto e ammorbidite solo in superficie, al modo del Palma. Si indicano a confronto il *Ritratto d'uomo* già in collezione Elia Volpi a Firenze, il *Cristo passo e due angeli* di ubicazione ignota (Fossaluzza 1989^a), e una nuova acquisizione al catalogo, qual è il *Compianto di Cristo* di San Sebastiano a Venezia con riferimento al san Giuseppe d'Arimatea (Lucco 1996^b, I, p. 108, fig. 138). Per l'interpretazione del ritratto è importante la facile lettura e identificazione del testo dello spartito ma-

noscritto, di caratteristico formato oblungo, e il fatto che il verso si accompagna alla notazione altrettanto chiara. Si legge "Ha quante cose qui tacendo passo", un verso scelto dalla terza canzone di Lavinello degli *Asolani* di Pietro Bembo (v. 52, con inizio "O" in luogo di "Ha", Bembo, ed. 1960, III, p. 477), il cui primo verso recita "Dapoi ch'Amor in tanto non si stanca" (cfr. Colla 1997). In sintesi, va ricordato che il testo di Bembo fu redatto a partire dal 1497 e compiuto nel 1502, per essere dato alle stampe per i tipi impareggiabili di Aldo Manuzio nel 1505. È l'edizione che usa il nostro pittore per la sua scelta (la seconda è del 1530, Venezia da Sabbio). In base all'attribuzione proposta, non può più condizionare la datazione del dipinto il fatto che le tre canzoni di Lavinello fossero inviate da Bembo all'amata, Maria Savorgnan, con accompagnatoria del gennaio 1501. Il dipinto documenta che esse erano musicate, e il verso precedente a quello trascritto nello spartito allude proprio al canto. Si allude anche alle molte qualità dell'amata che si lasciano platonamente non descritte, ineffabili. Tuttavia, così estrapolato, il verso riportato può essere volutamente piegato ad altro significato, indirizzarci ad altro. In ogni caso non è da trascurare che la terza e ultima canzone di Lavinello si riferisca al pensiero e sia la più spirituale (Dionisotti, *Introduzione*, in Bembo ed. 1960). In effetti, il ritratto, nel quale non si presentano strumenti, si discosta dai molti che alimentano la più consueta problematica secondo la quale vi è da un lato la musica colta da esprimere con certi strumenti sia a corde sia a fiato, e sia della cappella Alta che della cappella Bassa, dall'altro la musica più agreste, pertinente ad altri strumenti (a fiato e non solo), proprio in uso a tanti musici pastori giorgioneschi. In ogni caso lo spartito riporta un frammento di canzone polifonica a tre voci come fanno notare Piera Pelanda e Marcello Rossi. Per poterle eseguire è quindi necessario l'utilizzo di almeno due strumenti che accompagnano

la voce del cantore. Qui si tratta della petrarchesca "musica amorosa e amorosa poesia", volutamente e sottilmente non esplicitata, tuttavia platonamente rivolta al più alto sentire. Il rigo musicale, rappresentato su di una pagina per il rimanente bianca, lascia intendere che la musica stessa è parzialmente inespressa. Il testo si adatta perfettamente alla linea melodica indicata nella prima battuta. Tale linea, scritta in chiave di contralto, risulta quindi credibile. Lo è anche il suo andamento. È quella del cantore che ci mostra lo spartito, facendoci partecipi del suo pensiero. Ciò che risulta invece insolito e non verosimile è la prosecuzione della scrittura. Essa mostra altre due linee vocali espresse: la prima in chiave di mezzosoprano (eseguibile con una viella o flauto o arpa e flauto), l'altra in chiave di basso, affidabile preferibilmente a una viola da gamba. Queste voci non dovrebbero comparire, in quanto lo spartito qui raffigurato presenta i tipici tratti di un libro-partite, che come tale dovrebbe contenere solamente una delle voci di una composizione polifonica. Ciascun cantore che prendesse parte all'esecuzione possedeva quello relativo alla propria voce, privo di qualsiasi indicazione riguardante le altre. In ogni caso, le tre linee sono qui rappresentate sovrapponibili. Tuttavia, solo quella di mezzosoprano equivale nella durata a quella del canto. La terza, quella del basso, pur corretta nel contrappunto, è solo accennata. Proprio per questo, il frammento musicale conferma l'affetto dichiarato dal verso, nell'attuare la medesima dimensione dell'inesprimibilità. Questo a riprova dell'intenzione speculativa che sta alla base della presenza della musica nel dipinto.

Bibliografia: Ricci 1896; Ricci 1898; Berenson 1932, p. 172; Quintavalle 1939, p. 25, cat. 309 (con bibliografia precedente); Bacchi, De Marchi 1995, p. 14, nota 19; Colla, in *Galleria* 1997, pp. 118-120, cat. 108; Serafini, in *Dipingere* 2001, p. 132, cat. I.36.
(Giorgio Fossaluzza)