

DECLARATIO SERMONUM
TVORVM ILLVMINAT

ET INTELECTVM
DAT PARVVLIS



SCIENTIAM
SAPIENTIAM

IN ILLIUM MATHEM VNICI PATIOS



UN ARTISTA GIORGIONESCO E L'UMANESIMO ROMANO: IL CASO DI GIULIO CAMPAGNOLA

*A Giorgionesque Artist and Roman Humanism: the Case of
Giulio Campagnola*

DOI: 10.17401/su.s2.fds09

Francesco De Santis

Storico dell'arte

francescodesantis17@libero.it

Parole chiave

Astrologo, Cappella Carafa, Filippino Lippi, Ganimede, Giorgione, Giulio Campagnola, incisore, Santa Maria sopra Minerva, Saturno, Scechina

Astrologer, Carafa's Chapel, Filippino Lippi, Ganymede, Giorgione, Giulio Campagnola, Engraver, Santa Maria sopra Minerva, Saturn, Scechina

Abstract

Il presunto ritratto dell'incisore padovano Giulio Campagnola, amico e seguace di Giorgione, nella scena del *Trionfo di San Tommaso d'Aquino*, affrescata da Filippino Lippi in Santa Maria sopra Minerva, apre un nuovo ed inatteso sentiero nel ricco e multiforme panorama dell'Umanesimo romano, definendone l'artista veneto, ben integrato in una fitta rete di amicizie intellettuali cui partecipavano anche personaggi dell'importanza di Egidio da Viterbo, Raffaele Riario e Oliviero Carafa, come uno dei suoi protagonisti più originali e ricollocando la sua complessa e talvolta inafferrabile figura, animata sin dall'adolescenza da profondi ed esclusivi interessi letterari ed incline ad una spiritualità dai tratti eterodossi e permeata di ermetismo, dalla periferia del Rinascimento italiano, in cui è spesso stata confinata da parte della tradizione critica, al centro dei fermenti culturali tra Quattro e Cinquecento.

The supposed portrait of the Paduan engraver Giulio Campagnola, friend and follower of Giorgione, in the scene of the Triumph of St. Thomas Aquinas, frescoed by Filippino Lippi in Santa Maria sopra Minerva, opens up a new and unexpected path in the rich and multifaceted land-

scape of Roman Humanism, defining the Veneto artist, well-integrated in a tight network of intellectual friendships that included personalities of the importance of Egidio da Viterbo, Raffaele Riario and Oliviero Carafa, as one of its most original protagonists. Thus, his complex and sometimes elusive figure, driven from adolescence by deep and exclusive literary interests and prone to a spirituality with heterodox traits and permeated with hermeticism, from the edges of the Italian Renaissance and often confined by critical tradition, is repositioned at the centre of cultural ferment between the 15th and 16th centuries.

Poco più di vent'anni fa, Enrico Guidoni¹ identificava i due enigmatici ed elegantissimi giovani raffigurati da Filippino Lippi nel grandioso affresco del *Trionfo di San Tommaso d'Aquino* [Figg. 1-2], dipinto intorno al 1492-1493 all'interno della Cappella Carafa, presso Santa Maria sopra Minerva, nei ritratti di Giorgione e del suo seguace e amico padovano Giulio Campagnola², nato tra il 1480 e il 1482, interpretandoli come l'indizio di un loro eventuale soggiorno a Roma in quegli anni, contestualizzabile nell'ambito di un comune percorso di formazione artistica attraverso i centri più significativi della penisola.

L'ipotesi, alimentata da stimolanti confronti iconografici con altri presunti ritratti dei due artisti veneti, reperiti dallo studioso con chirurgica perizia all'interno di opere pittoriche coeve, apriva sentieri inattesi nel panorama della ricca, ma mai abbastanza indagata, storia dei rapporti culturali tra Roma ed il Veneto, indirizzando le mie ricerche, a partire dal 2013, sulla figura del Campagnola, meno nota rispetto al grande maestro di Castelfranco, ma di importanza tutt'altro che periferica nelle vicende del Rinascimento italiano.

Un documento, scoperto e studiato da Paolo Sambin³, designava il giovane padovano come «*familiare*» nel 1495 del cardinal Raffaele Riario, che dal 1477 si era stabilito a Roma con una certa continuità⁴: la stretta prossimità cronologica di questa circostanza con la realizzazione dell'affresco nella Cappella Carafa autorizza a ritenere che possibili rapporti di conoscenza tra il Campagnola e l'alto prelado savonese fossero già esistenti al tempo della realizzazione di quel brano pittorico, innanzitutto alla luce del fatto che le notevoli abilità artistiche del giovanissimo Giulio, che si manifestavano nella capacità

1. Cfr. Enrico GUIDONI, *Omaggio a un poeta. "Ritratti" di Giorgione e Giulio Campagnola*, in IDEM, *Studi su Giorgione e sulla pittura del suo tempo*, conferenze 1995-1996, V, Edizioni librerie Dedalo, Roma 1996.

2. Secondo Gail Louise Geiger i due personaggi sarebbero invece i ritratti di Lorenzo e Giuliano de' Medici. Cfr. Gail Louise GEIGER, *Filippino Lippi's Carafa Chapel: Renaissance Art in Rome*, Sixteenth-Century Essays & Studies, Kirksville, 1986.

3. Cfr. Paolo SAMBIN, *Spigolature d'archivio 1. La tonsura di Giulio Campagnola, ragazzo prodigio e un nuovo documento per Domenico Campagnola*, in Atti e Convegni dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti, Parte III: Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti LXXXVI, 1973-1974, pp. 381-388.

4. Il Riario veniva nominato cardinale di S. Giorgio al Velabro il 10 dicembre 1477 ed il 5 maggio 1480 titolare della basilica di S. Lorenzo in Damaso.

1 | 2



di copiare alla perfezione Mantegna e Giovanni Bellini⁵, e il suo straordinario bagaglio letterario, espresso nella solida padronanza della lingua latina e, soprattutto, del greco e dell'ebraico⁶, come riportano alcune testimonianze epistolari di umanisti contemporanei⁷, dovevano certamente destare la curiosità di un entusiasta patrono delle arti e della cultura come era il Riario⁸. È probabile, dunque, che Giulio Campagnola orbitasse sin dall'adolescenza intorno a certi ambienti dell'Umanesimo romano, grazie ai suoi legami con il Riario,

1_Filippino Lippi, *Trionfo di San Tommaso d'Aquino*, 1492-1493; affresco; Roma, Basilica di Santa Maria sopra Minerva, Cappella Carafa (foto di Nando Lelii su concessione del Fondo Edifici di Culto, amministrato dal Ministero dell'Interno – Dipartimento per le Libertà civili e l'Immigrazione – Direzione Centrale per l'Amministrazione del Fondo Edifici di Culto).

5. Si veda l'epistola che Michele da Placiola, cognato di Giulio, inviava il 10 settembre del 1497 a Ermolao Bardelino, consigliere del duca di Mantova Francesco Gonzaga, avanzando la candidatura di Giulio per un apprendistato presso la corte lombarda sotto la guida del grande Andrea Mantegna. Cfr. Alessandro LUZIO, *Giulio Campagnola fanciullo prodigio*, in «Archivio storico dell'arte», 1888, pp. 184-185.

6. Parte della critica, tra cui lo stesso Guidoni, ha ipotizzato le origini ebraiche, da parte materna, di Giulio Campagnola.

7. Si veda la lettera che l'umanista Matteo Bosso, precettore di Giulio a Verona, indirizzava nel 1494 al padre Girolamo per informarlo dei progressi che il giovane maturava nella città scaligera. Cfr. Marcantonio MICHIEL, *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI esistenti in Padova Cremona Milano Pavia Bergamo Crema e Venezia scritta da un anonimo di quel tempo pubblicata e illustrata da D. Iacopo Morelli*, Tipografia Remondini, Bassano 1800, pp. 130-131.

8. Ricordiamo che il Riario si rivelava decisivo per gli esordi romani del giovane Michelangelo: nel 1496 acquistava il suo celebre *Cupido dormiente*, credendolo un originale antico, e successivamente gli commissionava la statua del *Bacco*.

2_Filippino Lippi, *Trionfo di San Tommaso d'Aquino*, 1492-1493, particolare; affresco; Roma, Basilica di Santa Maria sopra Minerva, Cappella Carafa (foto di Nando Lelii su concessione del Fondo Edifici di Culto, amministrato dal Ministero dell'Interno – Dipartimento per le Libertà civili e l'Immigrazione – Direzione Centrale per l'Amministrazione del Fondo Edifici di Culto).

verosimilmente favoriti dalla singolare figura di un dotto frate agostiniano, Egidio da Viterbo.

Questi, infatti, trasferitosi a Padova nel 1490 per studiare teologia, stringeva ben presto amicizia con Girolamo Campagnola, padre del Nostro, umanista e notaio di primo piano della città. Un sodalizio probabilmente nato grazie alla condivisa frequentazione del filosofo epirota Niccolò Leonico Tomeo⁹, docente presso l'ateneo patavino e sostenitore di un audace sincretismo tra l'aristotelismo che dominava il clima universitario e le idee platoniche, verso il quale Egidio si orientava con viva partecipazione, ancorando principalmente a queste ultime la propria particolarissima concezione soteriologica.

Possiamo reperire un importante indizio della sua vicinanza alla famiglia Campagnola in una lettera, recentemente scoperta da Stefano Colonna, scritta dal viterbese, da poco nominato cardinale, il 29 agosto del 1517 ed indirizzata al confratello agostiniano Gabriele Della Volta, nella quale l'autore riporta: «El mio Chariss[im]o misser Hierony[m]o Campagnola oltre gli antiqui miei obligj agio[n]ge e nuovi [co]n humanissim[e] & elegantiss[im]e l[ette]re: & app[re]sso misser Julio suo & mio no[n] ha cessato co[n] l[ette]re, & co[n] op[er]e soe amirabilj fare el medesimo»¹⁰. Nonostante la datazione decisamente alta dell'epistola proietti questo documento in lontananza rispetto al dipinto di Santa Maria sopra Minerva, l'uso da parte di Egidio di aggettivi piuttosto affettuosi nei confronti dei due Campagnola, permette di supporre che la loro conoscenza si fosse consolidata già da molti anni. È ragionevole perciò dedurre che l'agostiniano, particolarmente colpito in occasione del suo soggiorno padovano dal talento artistico e dalla vivacità intellettuale di Giulio, con il quale avrebbe maturato negli anni successivi un'esclusiva intesa ideologica e filosofica, si facesse promotore delle sue doti a Roma, agevolandone l'incontro con Raffaele Riario¹¹, personaggio a lui molto prossimo¹², e al quale

9. In quegli anni, Girolamo Campagnola dedicava al Tomeo una lettera in latino, oggi perduta, sulla tradizione artistica della città di Padova.

10. Egidio CANISIO (è opportuno specificare che il vero cognome di Egidio era Antonini e non Canisio, come per lungo tempo si è creduto a causa di un equivoco; cfr. Germana Ernst, Simona FoÀ, *Egidio da Viterbo*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», XLII, Treccani, Roma 1993, *ad vocem*), *Epistolae*, Roma, Biblioteca Casanatense, MS. 688, foll. 62r-63v. La lettera è riportata interamente in Stefano COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili e Roma. Metodologie euristiche per lo studio del Rinascimento*, Gangemi, Roma 2012, p. 312.

11. Inoltre, il 28 maggio del 1495, Giulio Campagnola riceveva la tonsura dal vescovo di Padova Pietro Barozzi. Cfr. Cesira GASPAROTTO, *Santa Maria del Carmine di Padova*, Tipografia Antoniana, Padova 1955, p. 419, Doc. XLII.

12. A proposito, ritengo che la citata lettera che Egidio indirizzava a Gabriele Della Volta il 29 agosto del 1517, possa essere interpretata nell'ambito delle drammatiche vicende successive alla

proprio Egidio subentrerà nel 1521 quale protettore degli Agostiniani. L'adolescente Campagnola sarebbe dunque entrato in contatto con la temperie umanistica romana e, grazie alla mediazione decisiva del Riario, con il potente cardinale Oliviero Carafa, committente della decorazione pittorica della Cappella di cui era titolare. Strettissimi erano infatti i vincoli tra i due principi della Chiesa, che nell'estate del 1509 verranno incaricati di intavolare congiuntamente le delicate trattative con gli ambasciatori della Repubblica di Venezia, dopo l'epocale disfatta delle forze militari della Serenissima nella battaglia di Agnadello, mentre il 20 gennaio del 1511, giorno della morte del Carafa, il Riario gli succederà come cardinale di Ostia e Velletri: questi due episodi, che testimoniano rispettivamente di una certa sintonia sul piano della strategia diplomatica e della profonda stima che il più anziano partenopeo nutriva verso l'ecclesiastico ligure, tale da averlo forse proposto, quando era ancora in vita, come suo ideale successore alla guida di quella diocesi laziale, indicano che le origini della loro amicizia potessero risalire a parecchi anni addietro, magari proprio al tempo del nostro affresco, all'interno del quale il Carafa deliberava la raffigurazione del ritratto di Giulio Campagnola in compagnia di Giorgione.

In questo senso, la presenza dei due artisti veneti nel gruppo degli eretici sconfitti dalla sapienza dell'Aquinate, non credo dunque che possa essere valutata come una condanna morale, *sic et simpliciter*, delle loro particolari posizioni spirituali, irrorate di idee eterodosse e paganeggianti, devianti rispetto ai pilastri concettuali della religione cristiana, se accettiamo l'idea di Guidoni secondo la quale essi sarebbero appartenuti a un esclusivo cenacolo afferente ad alcune delle più influenti famiglie patrizie veneziane che li avrebbero prescelti come ideali interpreti di un ambizioso programma di rinnovamento, alternativo e per certi versi antitetico, ai modelli culturali sostenuti dalla Chiesa romana, ma piuttosto come un raffinato omaggio alla loro dotta personalità. Infatti, i due fanciulli non sono situati, quasi anonimamente, nel mezzo della schiera degli eretici, ma davanti ad essa, come a voler sottolineare la loro distanza, non solo fisica ma

fallita congiura ordita dal cardinal Alfonso Petrucci ai danni di Leone X, che prevedeva la nomina a pontefice proprio di Raffaele Riario. Se il Petrucci veniva giustiziato per strangolamento il 16 luglio del 1517, il Riario otteneva la grazia e veniva prima scarcerato e poi clamorosamente reintegrato nella carica di cardinale il 24 agosto: la serratissima contiguità di questi accadimenti rispetto alla datazione dell'epistola e la calorosa riconoscenza che il viterbese esprime nelle sue righe verso il veneziano M. Antonio Tron, probabilmente per aver elargito una consistente somma di denaro per la liberazione di Raffaele, permettono di supporre la contestualizzazione di questo documento nello scenario di quei concitati eventi nonostante l'assenza di espliciti riferimenti agli stessi e ai loro protagonisti, valutabile però d'altra parte come una forma di prudenza adottata da Egidio al fine di preservare innanzitutto sé stesso da pericolosi coinvolgimenti e poi naturalmente il Riario, nonché lo stesso Ordine degli Agostiniani.

anche e soprattutto intellettuale, rimarcata dalla particolare posa delle loro teste, inclinate l'una verso l'altra, a delineare un andamento compositivo triangolare che comunica nel suo vertice il compiersi di un'armonia criptica ed elitaria che li isola dal resto dei presenti. Nei medesimi termini deve essere perciò chiarito il poderoso libro che il presunto Giulio Campagnola regge tra le mani, perché è l'unico, insieme a quello di San Tommaso, aperto su un noto passo di San Paolo, e al volume esibito dalla figura femminile che rappresenta la personificazione della Filosofia, all'interno della complessa ed affollata scena dell'affresco, che non giace smembrato e oltraggiato a terra, come i libri degli eretici: un particolare che vuol indicare, evidentemente, che la sapienza detenuta dal biondo pavano, o meglio sarebbe definire, ancora *in nuce* ma già significativamente tracciata, era espressione di un bagaglio formativo assolutamente meritevole dell'ammirazione di Oliviero Carafa, sebbene percorso da stimoli tendenti all'esoterismo ed in certi casi assai distanti dai fondamenti del Cristianesimo: d'altronde, l'affinità culturale tra il cardinale napoletano e il talentuoso Giulio doveva fiorire sul comune terreno dell'inclinazione all'ermetismo, che giustificherebbe il ritratto del Campagnola in un affresco incorniciato da misteriosi geroglifici dipinti, felicemente decrittati da Carlo Bertelli¹³ e Maurizio Calvesi¹⁴ come allusioni al nome del Carafa e alle sue vittoriose imprese navali contro gli Ottomani.

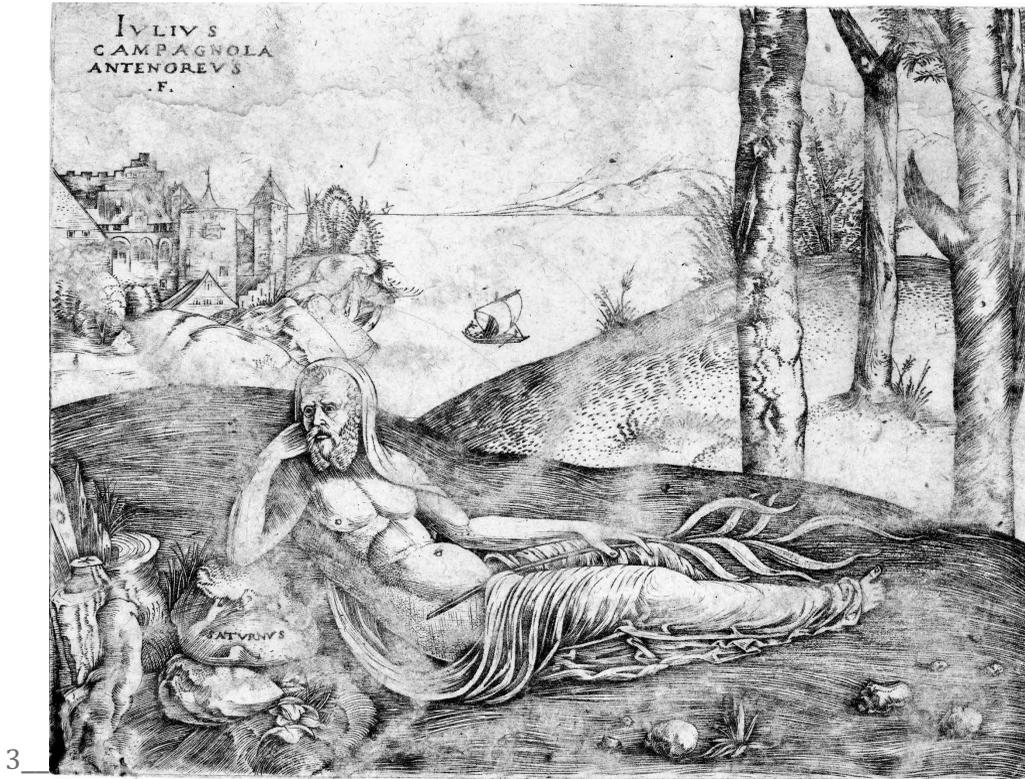
Una tendenza all'imperscrutabilità concettuale verso la quale l'artista propenderà compiutamente nelle incisioni, destinate ad un novero molto ristretto e sofisticato di umanisti, dell'ultima sua fase giovanile e specialmente in quelle che segnano il suo approdo allo stile giorgionesco, nei primissimi anni del Cinquecento, che si tradurrà nell'adozione della particolare tecnica del punteggiato per restituire, attraverso il segno del bulino, i morbidi effetti tonali del pennello di Zorzi da Castel-franco. Pensiamo, ad esempio, al malinconico *Saturno* [Fig. 3], che nel paesaggio denuncia la fedeltà a modelli düreriani¹⁵, e la cui figura, isolata sul margine di un bosco, richiama l'aristocratico distacco dei due giovani di Santa Maria sopra Minerva, interpretabile perciò come immagine simbolica di una sapienza privilegiata, riservata a pochi eletti. Come quella infusa nelle speculazioni dell'arcano, e intriso del più autentico giorgionismo¹⁶, *Astrologo* [Fig. 4], intento a misurare un globo

13. Cfr. Carlo BERTELLI, *Appunti sugli affreschi della Cappella Carafa alla Minerva*, in «Archivium Fratrum Predicatorum», XXXV, 1965, p. 129.

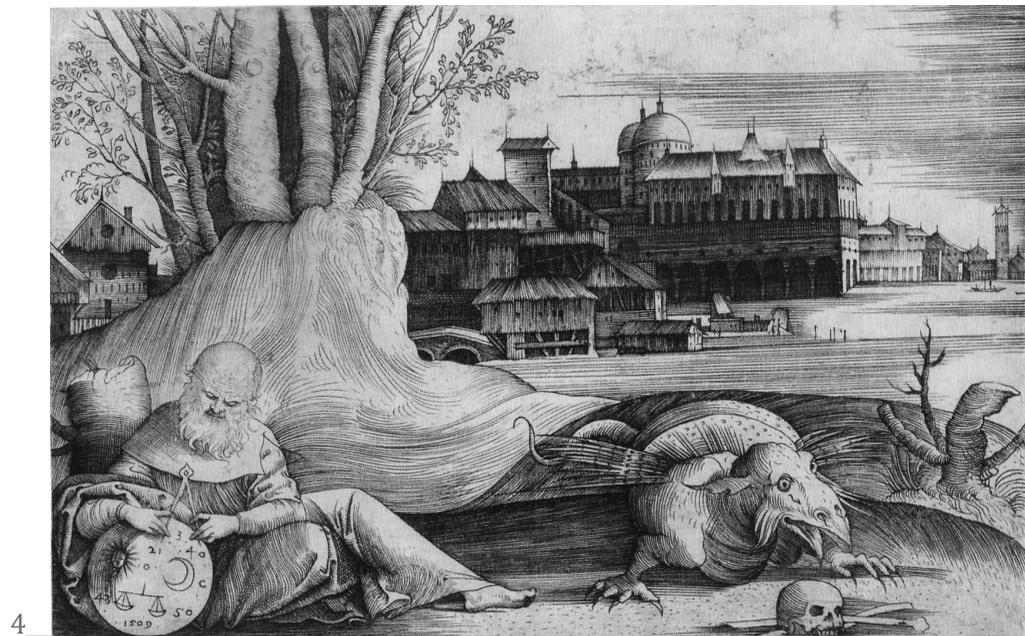
14. Cfr. Maurizio CALVESI, *Fonti dei geroglifici del Polifilo. Un confronto con la Cappella Carafa*, in *Roma nella svolta tra Quattro e Cinquecento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Roma, 28-31 ottobre 1996), a cura di Stefano Colonna, De Luca Editori d'Arte, Roma 2004, pp. 481-498.

15. Il Campagnola si ispira alle incisioni dell'*Offerta d'amore* e al *Piccolo corriere* del maestro di Norimberga, entrambe conservate presso il Kupferstichkabinett di Berlino.

16. Il tipo del vecchio saggio barbuto riprende in termini molto aderenti il San Giuseppe dell'*Ado-*



3_Giulio Campagnola, *Saturno*, 1499 circa; bulino, 102 x 139 mm; Pavia, Musei Civici, Castello Visconteo, inv. St. Mal. 1667 (su concessione della Direzione dei Musei Civici del Castello Visconteo di Pavia).



4_Giulio Campagnola, *Astrologo*, 1509; bulino, 102 x 139 mm; Berlino, Staatliche Museen Zu Berlin, Kuperstichkabinett (foto: Wikimedia Commons).

5_Giulio Campagnola, *Ascesa di Ganimede*, 1502 circa; bulino, 156 x 120 mm; Vienna, Albertina, inv. DG 1954/153 (foto: Wikimedia Commons).



con la data del 1509, evocativa della memorabile disfatta veneziana di Agnadello, evento che in questa incisione diventa la giustificazione storica ad una vita, quella di Giulio, votata alla coltivazione quasi esclusiva dell'*otium* letterario ed artistico come indispensabile panacea contro i dolori e le preoccupazioni del *negotium* politico e militare e delle sue conseguenze più tragiche.

Percorsa da un sotterraneo biografismo è anche la raffinatissima rappresentazione del *Ratto di Ganimede* [Fig. 5] che veicola, attraverso il concetto neoplatonico dell'aspirazione alle grazie celesti dell'Olimpo, eterne ed incorruttibili, il desiderio, caratterizzante il percorso esistenziale del Campagnola, di assurgere a vette sempre più elevate di conoscenza, che in questa opera è espresso me-

razione dei pastori "Allendale" di Zorzi, di pochi anni precedente, conservata presso la National Gallery di Washington.

dante l'adozione di un'iconografia piuttosto rara: il giovane troiano, identificabile a mio parere come un autoritratto idealizzato del Nostro, non è infatti ghermito violentemente dall'aquila sotto le cui spoglie si cela Zeus, come dovrebbe correttamente suggerire l'idea di un rapimento, ma siede a cavalcioni sul dorso del potente rapace, rivelando una serenità che ben si accorda con quella del placido panorama lacustre dello sfondo, preso ancora in prestito da Dürer¹⁷. Una scelta formale che pronuncia in primo luogo il compimento di un'intesa amorosa alla quale Ganimede prende attivamente parte e, più in profondità, l'anelito dell'artista verso le altezze della sapienza, per cui appare più convincente ribattezzare tale incisione come *Ascesa di Ganimede*. Che mi piace immaginare nello studiolo di Egidio da Viterbo. Infatti, non solo l'accento alle «opere amirabilj» di Giulio all'interno della sopraccitata lettera indirizzata a Gabriele Della Volta, mi persuade a ritenere che l'erudito agostiniano conoscesse e probabilmente possedesse una o più incisioni del Campagnola, ma il mito di Ganimede, di chiara impronta neoplatonica, sarebbe anche stato, senza alcun dubbio, tra i suoi prediletti, specialmente in relazione al contenuto della *Scechina*¹⁸, un complesso trattato cabalistico, impregnato di un profondo ed inquietante senso di attesa messianica, scritto da Egidio tra il 1528 e il 1531 e dedicato a Clemente VII: in un passo dell'opera, la *Scechina* annuncia che il suo compito consiste nell'afferrare le prede, cioè gli uomini, strappandogli l'anima dal corpo ed elevandola alla contemplazione delle sacre delizie, per cui, al di là dei toni decisamente più drammatici rispetto alla quiete imperturbabile della scena illustrata dall'artista padovano, appaiono limpide ed inequivocabili le tangenze semantiche tra queste due testimonianze, soprattutto in virtù della clamorosa assonanza tra il nome del fanciullo troiano e l'espressione «Ganim Heden» usata da Egidio per indicare, in lingua ebraica, i giardini del Paradiso.

Tornando all'affresco capitolino, la tesi di un presunto soggiorno romano del Campagnola in compagnia di Giorgione negli anni dell'impresa pittorica di Filippino Lippi, appare rinforzata dalla presenza di una tavola, conservata presso i Musei Civici di Padova, che ritrae la *Madonna con il Bambino e San Giovannino* [Fig. 6], attribuita ad anonimo pittore veneziano ma che Enrico Guidoni, seguito da Ugo Soragni, ha ascrivito proprio all'intervento a quattro mani di Giulio e del

6_Pittore veneziano (Giorgione e Giulio Campagnola?), *Madonna con il Bambino e San Giovannino*, fine del XV secolo; tavola, 52 x 42 cm; Padova, Musei Civici, Museo d'Arte Medioevale e Moderna, inv. 456. (foto di Giuliano Ghiraldini su concessione del Comune di Padova – Assessorato alla Cultura).

7_Pittore veneziano (Giorgione e Giulio Campagnola?), *Madonna con il Bambino e San Giovannino*, fine del XV secolo, particolare; tavola, 52 x 42 cm; Padova, Musei Civici, Museo d'Arte Medioevale e Moderna, inv. 456 (foto di Giuliano Ghiraldini su concessione del Comune di Padova – Assessorato alla Cultura).

8_Filippino Lippi, *Trionfo di San Tommaso d'Aquino*, 1492-1493, particolare; affresco; Roma, Basilica di Santa Maria sopra Minerva, Cappella Carafa (foto di Nando Lelii su concessione del Fondo Edifici di Culto, amministrato dal Ministero dell'Interno – Dipartimento per la Libertà civili e l'Immigrazione – Direzione Centrale per l'Amministrazione del Fondo Edifici di Culto).

17. Il modello di riferimento è la *Madonna della scimmia*, conservata a Berlino (Kupferstichkabinett).

18. La parola 'Scechina' indica la presenza di Dio tra gli uomini e deriva dalla fusione delle lettere ebraiche *Shin*, *Caph* e *Nun*, che costituiscono la radice del verbo 'abitare'. Sul trattato di Egidio da Viterbo, si veda Alessandro SCAFI, *Il Giardino dell'Eden di Egidio da Viterbo, cabalista cristiano*, in *Roma nella svolta tra Quattro e Cinquecento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Roma, 28-31 ottobre 1996), a cura di Stefano Colonna, De Luca Editori d'Arte, Roma 2004, pp. 209-221.



_6 | 7 | 8

pittore di Castelfranco¹⁹. Il dipinto cita infatti puntualmente, come per primo ebbe il merito di rilevare Lucio Grossato, un frammento del paesaggio del *Trionfo di San Tommaso d'Aquino*, che lo studioso ha accertato come una veduta del Laterano con la statua equestre di Marco Aurelio in primo piano [Figg. 7-8]. Soragni, che ha condiviso questa interpretazione, ha letto il particolare della tavola come un ermetico e duplice riferimento alla fede solare: l'allusione all'iniziativa di Sisto IV, che aveva ordinato lo spostamento degli antichi bronzi lateranensi, tra cui figurava una testa gigantesca, tradizionalmente identificata con quella del dio Sole, nel Palazzo dei Conservatori sul Campidoglio, ed il richiamo all'imperatore Costantino – al quale veniva associato erroneamente in quegli anni il monumento equestre di Marco Aurelio, popolarmente noto appunto come *Caballus Constantini* – che aveva trasfuso nella liturgia cristiana la festività pagana del *Dies natalis*

19. Ampiamente dibattuta la paternità di questa tavola: ricordiamo le proposte di Pietro Selvatico e Adolfo Venturi che individuano nell'opera la maniera di Francesco Verla e quella di Francesco Valcanover che ritiene di assegnarla a Francesco da Milano. Mauro Lucco la colloca all'interno del *corpus* di un artista formatosi nell'orbita di Mantegna e Giovanni Bellini, attivo nell'area nordorientale a cavallo tra XV e XVI secolo, per il quale Anna Maria Spiazzi e Federico Zeri hanno proposto l'appellativo di "Maestro del Trittico San Nicolò", dall'opera realizzata per l'omonima chiesa padovana. Roberta Battaglia avvicina invece il dipinto ai modi di Nicolò Rondinelli. Per un approfondimento sulla fortuna critica di questo dipinto, si veda la scheda a cura di Francesca MENEGHETTI, in Davide Banzato, Franca Pellegrini, Ugo Soragni (a cura di), *Giorgione a Padova. L'enigma del carro*, Catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 16 ottobre 2010-16 gennaio 2011), Skira, Milano 2010, pp. 193-194.

Solis invicti, introdotta da Aureliano nel 274 d.C.²⁰: ipotesi certo suggestiva, ma niente affatto peregrina ed anzi assolutamente ponderata, se misurata in relazione al peculiare cripticismo che permea le opere dei due artisti veneti ed in particolare alla presunzione, caldeggiata ancora da Guidoni, di una loro segreta adesione al culto del Sole. L'altro elemento degno di interesse nella tavola padovana è la figura di San Giovannino che presenta un'eclatante somiglianza con quella del fanciullo biondo della Cappella Carafa, attestandosi dunque plausibilmente come un autoritratto del Campagnola [Figg. 9-10].

Le circostanze e le ricostruzioni proposte, destinate dall'originaria intuizione di Enrico Guidoni, legittimano dunque l'ipotesi dell'adesione di Giulio alle vicende culturali romane, ampliando decisamente i limiti della figura dell'artista padovano, riconsegnandola più ricca e complessa di quella tradizionalmente assestata nel corso degli studi critici, e situandola al centro degli intrecci di una delle stagioni più fiorenti del Rinascimento dell'Urbe, come certifica ulteriormente l'affresco, datato 1514, che ritrae la personificazione dell'*Astrologia* [Fig. 11] nel Castello Savelli²¹ di Palombara Sabina, copia fedele del suo *Astrologo* del 1509, opera di un anonimo imitatore o forse proprio dello stesso Campagnola²².

9_Pittore veneziano (Giorgione e Giulio Campagnola?), *Madonna con il Bambino e San Giovannino*, fine del XV secolo, particolare; tavola, 52 x 42 cm; Padova, Musei Civici, Museo d'Arte Medioevale e Moderna, inv. 456 (foto di Giuliano Ghiraldini su concessione del Comune di Padova – Assessorato alla Cultura).

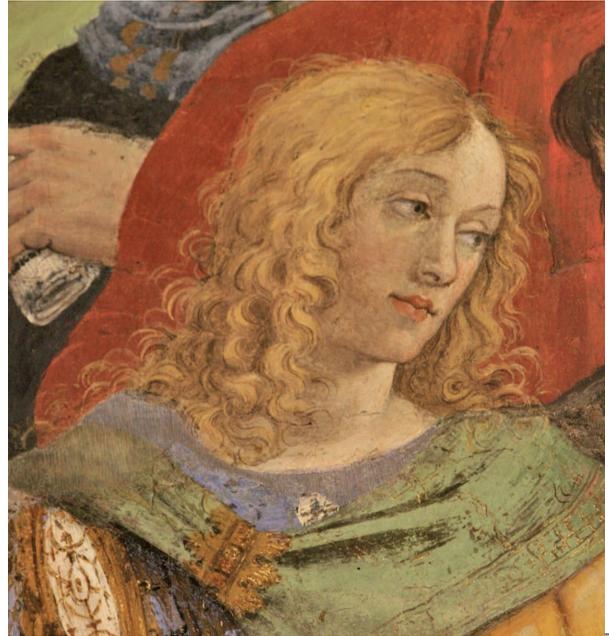
10_Filippino Lippi, *Trionfo di San Tommaso d'Aquino*, 1492-1493, particolare; affresco; Roma, Basilica di Santa Maria sopra Minerva, Cappella Carafa (foto di Nando Lelii su concessione del Fondo Edifici di Culto, amministrato dal Ministero dell'Interno – Dipartimento per le Libertà civili e l'Immigrazione – Direzione Centrale per l'Amministrazione del Fondo Edifici di Culto).

11_Anonimo, *Astronomia*, 1514; affresco; Palombara Sabina, Castello Savelli, Palazzo di Giacomo, Studiolo. (foto di Renzo Tommasi).

20. Cfr. Ugo SORAGNI, *Giorgione a Padova (1493-1506)*, in Davide Banzato, Franca Pellegrini, Ugo Soragni (a cura di), *Giorgione a Padova. L'enigma del carro*, Catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 16 ottobre 2010-16 gennaio 2011), Skira, Milano 2010, pp. 19-48.

21. La famiglia Savelli era peraltro imparentata con i Carafa, attraverso i legami con i Colonna e gli Orsini.

22. L'idea è credibile perché nel 1514 Giulio era ancora vivente, sulla base della menzionata lettera di Egidio da Viterbo, datata 29 agosto 1517, in cui l'artista è nominato al presente.



_9 | 10



_11