



Sede amministrativa: Università degli Studi di Padova

Dipartimento dei Beni Culturali: Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica

SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA IN STORIA E CRITICA DEI BENI ARTISTICI
MUSICALI E DELLO SPETTACOLO
CICLO XXVI

VITTORE CARPACCIO

STUDIO DELLA FORMAZIONE DEL MAESTRO E DEL CICLO DI
SANT'ORSOLA
CATALOGO DEI DISEGNI

Direttore della Scuola:

Ch.ma Prof.ssa Vittoria Romani

Supervisore:

Ch.mo Prof. Alessandro Ballarin

Co-tutor:

Ch.ma Prof.ssa Alessandra Pattanaro

Dottoranda: Sara Menato

La Storia

La storia non si snoda
come una catena
di anelli ininterrotta.
In ogni caso
molti anelli non tengono.
La storia non contiene
il prima e il dopo,
nulla che in lei borbotti
a lento fuoco.
La storia non è prodotta
da chi la pensa e neppure
da chi l'ignora. La storia
non si fa strada, si ostina,
detesta il poco a paco, non procede
né recede, si sposta di binario
e la sua direzione
non è nell'orario.
La storia non giustifica
e non deplora,
la storia non è intrinseca
perché è fuori.
La storia non somministra carezze o
colpi di frusta.
La storia non è magistra
di niente che ci riguardi. Accorgersene
non serve
a farla più vera e più giusta.

La storia non è poi
la devastante ruspa che si dice.
Lascia sottopassaggi, cripte, buche
e nascondigli. C'è chi sopravvive.
La storia è anche benevola: distrugge
quanto più può: se esagerasse, certo
sarebbe meglio, ma la storia è a corto
di notizie, non compie tutte le sue
vendette.

La storia gratta il fondo
come una rete a strascico
con qualche strappo e più di un pesce
sfugge.
Qualche volta s'incontra l'ectoplasma
d'uno scampato e non sembra
particolarmente felice.
Ignora di essere fuori, nessuno glie
n'ha parlato.
Gli altri, nel sacco, si credono
più liberi di lui.

E. Montale, da *Satura*.

Desidero esprimere la mia gratitudine verso tutte le persone che nei più diversi modi hanno contribuito alla realizzazione di questo studio. Quanto devo ad Alessandro Ballarin, che ha seguito la ricerca, non si può dire in poche righe, ma il debito che ho contratto con lui si legge in controluce lungo tutto lo scritto. Alessandra Pattanaro ha seguito tutte le fasi del lavoro, leggendo amplissime parti della tesi e arricchendola con suggerimenti. Il continuo scambio di idee che questa ricerca ha messo in moto ha coinvolto anche Vittoria Romani, con la quale ho a lungo discusso dei problemi ad essa sottesi, e particolarmente quelli relativi alla grafica. Sono inoltre riconoscente verso tutti i curatori di Musei e Gabinetti di disegni che hanno discusso con me di fronte alle opere e dai quali molto ho imparato: Andrea Bayer, Carmen Bambach, Julian Brooks, Stephanie Buck, Matteo Ceriana, Hugo Chapman, Keith Christiansen, Laura Giles, Roberto Contini, Marzia Faietti, Giorgio Marini, Federica Millozzi, Betsy Rosasco, Lisa Rotondo-McCord, Russ Sale, Stefan Weppelmann, Catherine Whistler. Di proficui confronti sui temi originati dalla mia ricerca si sono resi protagonisti numerosi studiosi e spiace che l'apporto di ciascuno sia sminuito dall'aridità di un elenco. Grazie a Luca Baggio, Jadranka Bakovic, Daniele Benati, Riccardo Bernardinello, Linda Borean, Monika Cantin, Francesca Cappelletti, Claudia Caramanna, Barbara Ceccato, Luisa Ciammitti, Paola Dal Bò, Laura De Zuani, Jason Di Resta, Peter Kerber, Anne Lise Desmas, Gail Feigenbaum, Sarah Ferrari, Vincenzo Gheroldi, Andrea Guerra, Joseph Hammond, Soren Holstrup, Peter Lukehart, Stefania Mason, Antonio Mazzotta, Marialucia Menegatti, Laurel Mitchell, Laura Moretti, Sergio Momesso, Edgar Munhall, Marie-Page Phelps, Mari Pietrogiovanna, Furio Rinaldi, Cristiana Romalli, Francis Russell, Barbara Maria Savy, Guendalina Serafinelli, Dianne Modestini, Elena Svalduz, Andrea Tomezzoli, Denis Ton, Mattia Vinco, Matthias Wivel, Karolina Zgraja. Sono inoltre grata al personale delle istituzioni presso le quali ho svolto le mie ricerche: la Fondazione Federico Zeri di Bologna, il Kunsthistorisches Institut di Firenze, la Witt Library e la fototeca della National Gallery di Londra, le sedi londinesi di Christie e Sotheby, il Getty Research Institute di Los Angeles, la Frick Library di New York, la fondazione Kress di New York, l'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, la fototeca Morassi di Venezia, il CASVA di Washington e naturalmente la Biblioteca di Storia delle Arti Visive e della Musica dell'Università di Padova. In particolare sono grata a Silvia Benassai, Monica Cavicchi, Michela Gambato, Simone Guerriero, Missy Lemky, Patrizia Leone, Barbara Lunazzi, Max Marmor, Franco Novello, Lisanna Pasotto, Cinzia Romanello, Elisabetta Sambo e Tracey Shuster per come hanno agevolato il mio lavoro. La mia gratitudine va infine a Fulvio Zuliani, per la sua squisita generosità e per la fiducia che ha riposto in me, della quale spero non debba dispiacersi troppo.

SOMMARIO

INTRODUZIONE	9
1. VITTORE CARPACCIO. STORIA DEGLI STUDI	11
2. CARPACCIO PRIMA DEL 1490	21
3. LA FORMAZIONE MATEMATICA DI CARPACCIO	56
4. IPOTESI PER IL VIAGGIO “ADRIATICO”	66
5. GLI ANNI NOVANTA. IL CICLO DI SANT’ORSOLA	88
6. ALTRI DIPINTI DEGLI ANNI NOVANTA	101
7. LA GRAFICA CARPACCESCA	119
CATALOGO	147
APPENDICE	341
TAVOLE	345
APPENDICE DI ILLUSTRAZIONI	425
INDICE TOPOGRAFICO DEI DISEGNI	449
BIBLIOGRAFIA	451

INTRODUZIONE

Il presente lavoro ha come oggetto di indagine la produzione di Vittore Carpaccio, articolandosi attorno allo studio di tre nodi principali. A dispetto di nutrite fila di studi, la storia della letteratura carpaccesca fa emergere quanto sia un punto ancora irrisolto quello che riguarda la comprensione dell'apprendistato artistico di Vittore Carpaccio, per dare ragione dei riferimenti culturali dei suoi esordi, nonché delle opere della giovinezza, che precedano il 1490 in cui prendono il via i lavori per il ciclo di Sant'Orsola. Già dalla tesi di laurea specialistica raccoglievo i suggerimenti di Alessandro Ballarin circa un gruppo di dipinti sospetti di essere giovanili, opere sulle quali ho lavorato, interrogandomi a fondo sui loro fondamenti formali e sui riferimenti culturali che in esse sono messi in campo. Nel corso del terzo anno sono venuta in possesso di un manoscritto di Ballarin risalente al 1990 (*Carpaccio 1480-1496*), nel quale quelle idee trovano una formulazione scritta, stringata e puntuale, che mi ha colpito per validità e audacia. Mi sono trovata ad abbracciare in parte quelle tesi, e quindi a seriare un gruppo di dipinti giovanili, accresciuto, definendo una parabola artistica che da profonde suggestioni antonellesche e bellinane, dalle stesse si allontana a favore di nuovi riferimenti, di natura extralagunare, ferrarese e in seguito urbinata, secondo un'ipotesi di viaggio formulata da una parte della letteratura del secolo scorso, e da Ballarin nel manoscritto, la cui validità si intende ribadire. Lo studio dell'attività giovanile del maestro ha anche riguardato l'approfondimento degli aspetti di calcolata costruzione prospettica che i dipinti carpacceschi, specialmente i teleri di Sant'Orsola, mettono in campo. In questo senso, seguendo il suggerimento di Andrea Guerra, è stato dato rilievo all'affermazione manoscritta di Daniele Barbaro circa l'apprendistato di Carpaccio, e Bellini, presso Girolamo Malatini, del quale si è cercato di ricostruire il magistero, addensando le notizie biografiche.

Lo studio del ciclo di teleri per la Scuola di Sant'Orsola conta di una solida tradizione di studi, che ha gettato solide basi all'interno delle quali il presente lavoro ha tentato di comprenderne la cronologia interna e le ragioni del profondo mutamento che si verifica nella pittura carpaccesca nel passaggio dai primi agli ultimi teleri, in cui si allentano i vincoli disegnativi a favore di un nuovo senso del colore e della luce. La circostanza del restauro dei teleri mi ha consentito di vedere *l'Arrivo a Colonia* presso l'Istituto Centrale del Restauro di Roma, nonché di discuterne con i restauratori, un'esperienza di grande importanza, che ho potuto fare anche per il polittico di Zara e per la *Meditazione sulla passione di Cristo* di New York. Lo studio delle opere degli anni Novanta si è concretata anche nella messa a fuoco delle opere che si ritengono di snodo per la comprensione dei

profondi peripli della pittura carpacesca, con la possibilità di aggiungere un dipinto non noto, partito dal ritrovamento di una foto nella fototeca di Roberto Longhi e proseguito grazie agli archivi di Carlo Volpe e del CASVA di Washington.

Se gli esiti di questa parte del lavoro confluiscono nella sezione saggistica, che comprende anche qualche riflessione sul mutamento della pittura carpacesca al trapasso di secolo sotto lo stimolo dell'avanzare della pittura moderna, lo studio della grafica carpacesca si concreta nella catalogazione che conclude il lavoro. Questo è l'argomento della ricerca che ha determinato i maggiori spostamenti, in forza di una grande dispersione, nel tentativo di studiare di persona quanto più materiale possibile. Ciò ha reso possibili numerose discussioni con conservatori di Gabinetti, depositari autorevoli di un sapere per lo più maturato sul vivo campo della materialità degli oggetti, la cui importanza mi si parsa immediatamente di grande rilievo.

Le attribuzioni sono state vagliate con quanta più meticolosità possibile, e in questo senso gli archivi fotografici europei e statunitensi sono stati di grande soccorso, tuttavia il catalogo, ordinato cronologicamente, privilegia i disegni autografi, non trascurando quelli della bottega più stretta e le copie antiche, talvolta in grado di trasmettere informazioni importanti circa gli originali da cui sono tratte. Le misure dei disegni sono date in millimetri e l'altezza precede la larghezza. Ove possibile, le schede contengono delle note circa lo stato di conservazione e il riferimento, nei passaggi collezionistici, al repertorio di Lugt (1921-1964) abbreviato L.

Il problema del figlio Benedetto si innesta a partire dal secondo decennio del Cinquecento, in un momento in cui la qualità della pittura carpacesca ha una forte inflessione e si avverte maggiormente la presenza della bottega, tanto nei dipinti quanto nei disegni. Del materiale grafico attribuibile a Benedetto si dà un elenco in Appendice. Dallo studio dei disegni, analizzati nei loro aspetti materiali e tecnici, cronologici e di provenienza, sono scaturite le riflessioni sulla grafica carpacesca che costituiscono il capitolo settimo di questa tesi.

Verso la fine del terzo anno di ricerca, grazie alla gentilezza di Stefania Mason e alla generosità di Fulvio Zuliani, sono entrata in possesso del manoscritto dei *Carpaccio Studies*, che W.R. Rearick ha lasciato interrotto. Per molto tempo avevo rincorso le opinioni dello studioso nelle lettere inviate ai conservatori dei musei, conservate nei dossier che ho consultato durante il mio viaggio negli Stati Uniti, ma anche in vari cataloghi di aste. Rearick, infatti, a Carpaccio aveva dedicato con grande intensità soprattutto gli ultimi anni di vita, ma poco ne aveva scritto, avendo in mente di pubblicare un grande volume di studi, che voleva essere articolato sulla giovinezza, segno di un nodo che anch'egli riteneva irrisolto, sull'opera tarda e sulla grafica. Potere leggere i suoi scritti mi ha consentito innanzitutto di restituire con maggiore completezza la sua posizione critica, e la sua importanza all'interno degli studi, ma soprattutto di comprendere la ricchezza del cantiere carpacesco che egli aveva avviato. Oltre alle proposte per Carpaccio giovane e per la sua tarda attività, che in parte si ricostruiscono attraverso gli interventi editi ma che sono nei *Carpaccio Studies* si inseriscono in un organico discorso, il manoscritto contiene delle novità, presentando almeno un paio di opere sconosciute. L'augurio è quello di vedere il volume presto pubblicato, per il contributo che esso può dare alla letteratura carpacesca, nonché per onorare lo sforzo che ha impegnato fino all'ultimo lo studioso.

L'incidenza dello scritto di Rearick è stata da me avvertita soprattutto nello studio della grafica carpacesca, che sembra essere l'argomento che ha richiesto allo studioso la maggiore profusione di energie, di cui do conto sia nel capitolo settimo sia nelle singole schede dei disegni.

1. VITTORE CARPACCIO. STORIA DEGLI STUDI

Le più antiche ricorrenze letterarie di Vittore Carpaccio riguardano la sua attività di ritrattista e si caratterizzano per il *topos* della verosimiglianza del dipinto rispetto alla persona ritratta. In termini entusiastici è tratteggiato da un anonimo poeta il *Ritratto di Antonio Vinciguerra*, morto nel 1502, «che per te vivo è ancor sopra la terra»;¹ si veda ancora l'effigie che Carpaccio aveva dipinto per la poetessa Girolama Corsi Ramos,² da lei assai lodato in un sonetto per la capacità di rendere viva un'immagine dipinta.³ Non è invece elogiativa la menzione del pittore nei sonetti di Andrea Michieli, detto lo Strazzola, ma va probabilmente inserita nel contesto di uno scherno da parte del pittore che, richiesto di un ritratto del Michieli come poeta laureato nel seggio dell'Università di Padova, viene invece rappresentato – con evidentemente ironia – con un serto di pampini sul capo. La risposta piccata dello Strazzola, data con intento di offesa, è che Carpaccio «ben par discepol di Gentil Bellini».⁴ Secondo Massimo Ferretti le ragioni del dileggiamento del pittore da parte dello Strazzola sono da imputare alla particolare predilezione del veneziano per la prospettiva, che lo accomuna nella condanna all'artista, per noi misterioso, Ombrone, evidentemente interessato alla rappresentazione prospettica di corpi geometrici, se l Michieli di lui afferma: «depinse alla fin due peponesse, | credendo far un architetto, il pazzo».⁵

Anche Giorgio Vasari⁶ menziona numerosi ritratti di Carpaccio nelle collezioni veneziane, tuttavia l'attenzione dello storiografo aretino si concentra principalmente sui lavori per la Scuola di Sant'Orsola.⁷ Carpaccio è trattato insieme a un gran numero di pittori veneti e lombardi, le cui vite sono raccolte proprio sotto quella di Vittore, che «fu veramente il primo che fra costoro facesse opere di conto».⁸ Vasari sottolinea la fama raggiunta da Carpaccio, della cui opera apprezza soprattutto le qualità cromatiche e narrative.

Segno della notorietà del ciclo orsolino è la menzione che ne fa Marin Sanudo il giovane quando i lavori erano ancora in corso, nel 1493: tra «le cosse notabili in diverse chiese» menziona «la capela de Santa Orsola, le historie et figure che è atorno bellissime»,⁹ una importante attestazione dell'apprezzamento dei teleri da parte dei contemporanei se

¹ Nel sonetto è menzionato un "Victor", che Colasanti (1903, p. 202) ritiene sia da identificare con Carpaccio, un punto sul quale Lauts concorda (1962, p. 258).

² Contarino, 1983.

³ Rossi, 1895.

⁴ Rossi, 1895.

⁵ Ferretti, 1982, p. 91. Un'inedita fonte sembra fare riferimento alla propensione per la rappresentazione prospettica dello spazio dipinto, e si tratta del manoscritto di Daniele Barbaro conservato alla Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia (*Della Prospettiva*, Ms. It. IV, 39 (5446)), che al foglio 1 verso informa di un apprendistato di Carpaccio e Bellini presso Girolamo Malatini, di cui si avrà modo di parlare nel capitolo relativo. Si tratta di una prima idea per *Pratica della Perspettiva* (Venezia, 1569), ma ne costituisce una redazione assai diversa, che fa ipotizzare che il progetto iniziale del Barbaro fosse quello di redigere una storia della pittura veneziana, come mi suggerisce gentilmente Laura Moretti.

⁶ Vasari, 1568, ed. Milanese, 1878, III, pp. 640-642.

⁷ «Sebbene aggiornato, grazie a molteplici fonti e informatori, e attento alle novità artistiche, Michiel tuttavia nelle carte della Notizia tuttora conservate, accanto a preziose segnalazioni, tramanda problematici "silenzi": se ad esempio il nome di Michelangelo mai affiora, non risulta menzionato neppure un artista veneto come Vittore Carpaccio, d'altronde quasi tra i "sommersi", raro nelle citazioni inventariali finora individuate, sia rinascimentali sia dei secoli successivi». Lauber, *Memoria, visione e attesa...*, 2008, p. 64.

⁸ Vasari, 1568, ed. Milanese, 1878, III, p. 640.

⁹ Caracciolo Aricò, 1980, pp. 50-51.

si considera che le sole altre due menzioni di dipinti sono per pala di San Giobbe di Bellini e per quella di San Cassiano di Antonello.

Può dirsi avviata una tradizione critica che del maestro mette principalmente in rilievo le qualità connesse ai cicli realizzati per le confraternite veneziane, trattandosi delle imprese più vaste e che lo rendono più famoso, e di queste la più amata è senza dubbio quella per la Scuola di Sant'Orsola. Così Carlo Ridolfi:¹⁰ «ma molto più eccellenti furono le opere fatte da Vittore per la Compagnia di Sant'Orsola, posta à canto alla Chiesa de' Santi Giovanni e Paolo, con le quali conseguì la pienezza della lode». Egli dà inoltre notizia di numerosi dipinti, la maggior parte noti e alcuni perduti, come le Storie di San Girolamo, e per primo mette in rilievo la differenza tra le opere giovanili, caratterizzate da una «maniera più tosto secca»,¹¹ e quelle più gradevoli e aggraziate della maturità.

Vittore inevitabilmente veniva confrontato con i pittori del suo tempo, e questo paragone gli vale le critiche di Zanetti (1771, pubbl. 1772) per l'incapacità di degradare i colori e addolcire gli incarnati al pari di Giorgione. Similmente l'abate Lanzi (1795-1796), portato a un parallelo con Giovanni Bellini, rileva in Carpaccio la mancanza di tenerezza nei contorni e di colore negli incarnati.

Come noto, la massima esaltazione di Vittore è quella che nel 1877 gli dedica John Ruskin, che ha una particolare attenzione per i cicli di Sant'Orsola e San Giorgio, e più in generale una predilezione tutta speciale per il pittore veneziano, cui indirizza lodi sfrenate di marca romantica. Grande merito di Ruskin è quello di avere incoraggiato le ricerche archivistiche, specialmente di Lorenzi, culminate nel volume del 1878, di cui è dedicatario. Una linea romantica viene portata innanzi da D'Annunzio nel *Fuoco* (1898), che mette in luce le potenzialità del cromatismo di Carpaccio e della pittura veneziana.

Ma gli studi carpacceschi avevano nel frattempo imboccato una nuova strada che, spazzate via le suggestioni romantiche, approdava a dettagliate ricerche storiche e filologiche con Crowe e Cavalcaselle (1871), la cui *History of Painting in North Italy* pone le basi per la moderna critica. Sulla strada dell'analisi formale si pongono anche gli studi di Bernard Berenson (1894), il quale tuttavia sminuisce la qualità dell'opera carpaccesca, relegata a pittura di genere, e soprattutto le ricerche di Ludwig e Molmenti, concretatesi nel 1906 nella prima monografia dedicata al veneziano, tradotta in varie lingue, in cui confluiscono le ricerche archivistiche di Ludwig e lo studio più propriamente figurativo dello studioso veneziano. Si tratta di una miniera assai preziosa per i documenti che vi sono pubblicati, e di fatto è il primo tentativo organico di ricognizione dell'attività carpaccesca, pittorica e grafica.¹² Naturalmente il lavoro contiene anche imprecisioni, specialmente legate all'interpretazione dei documenti, per lo più emendate da Augusto Gentili.¹³ Se il volume ha il merito di porre in maniera esplicita il problema dell'origine artistica di Carpaccio, è ben presto persa eccessiva l'identificazione di Lazzaro Bastiani come maestro di Carpaccio.

Se, a proposito di Vittore, Lionello (1907) e Adolfo Venturi (1915) si attestano nella sostanza sui risultati di Ludwig e Molmenti, pur il secondo rilevando l'insufficienza degli studi, dopo breve tempo la monografia di Giuseppe Fiocco, edita da Valori Plastici nel 1931, dà rinnovato impulso alle ricerche carpaccesche. Lo studioso polemizza in più punti con gli autori del volume del 1906, invertendo il rapporto tra Vittore e Lazzaro Bastiani, essendo a suo avviso quest'ultimo un tardo imitatore di Carpaccio. Con grande ardore Fiocco intende sfatare quello che egli avverte come un pregiudizio sul maestro, che lo

¹⁰ Ridolfi, 1648, I, p. 45.

¹¹ Ridolfi, 1648, I, p. 44.

¹² Agli studiosi si deve peraltro l'identificazione dei dispersi teleri dei cicli degli Albanesi e di Santo Stefano.

¹³ Gentili, 1986; Gentili, *Le storie di Carpaccio...* 1996.

aveva tratteggiato come artista pigro e ricettivo delle sole novità fruibili a Venezia. Egli fu il grande difensore dell'ipotetico viaggio in Oriente di Carpaccio, in contrasto con Ludwig e Molmenti che avevano identificato nelle xilografie di Reuwich a illustrazione della *Peregrinatio in Terram Sanctam* di Breydenbach (Magonza, 1486) le fonti per numerosi edifici dipinti da Carpaccio. Sebbene il profilo di un Carpaccio imperterrito viaggiatore, e non di un imitatore di stampe, che esce dalla monografia di Fiocco sia illuminante circa la sua continua volontà di aggiornamento, va sottolineato il progressivo rifiuto da parte della critica del viaggio in Oriente. Agli occhi della critica più moderna, il fatto che Carpaccio utilizzasse un gran numero di fonti non appare in alcun modo svilente. Di un altro genere di aggiornamenti una parte della critica ha in seguito avvertito l'esigenza, di cui si dirà nel capitolo relativo al viaggio "adriatico".

Si fa strada in sede critica il problema della formazione di Carpaccio, che Fiocco risolve attribuendo al giovane una serie di dipinti di nuova ascrizione, di lì a pochissimo, già nel 1932, espunti dal catalogo del veneziano nella recensione al volume firmata da Roberto Longhi. Col perentorio titolo di *Per un catalogo del Carpaccio* questi si affretta ad intervenire su Vita Artistica «perché i meno iniziati non si sforzino inutilmente a diminuire dentro di sé l'immagine del Carpaccio, che i cicli leggendari di Sant'Orsola e di San Giorgio degli Schiavoni ci consegnarono serena». Con tono a tratti canzonatorio, Longhi depenna gli apocrifi presenti nel lavoro del collega – denominato "il monografo" –, definendo per ciascuno la propria area d'origine, per lo più veronese o di ambito belliniano, e cronologica. «È compito, sebbene ingrato, sempre meritorio, scattivare un frutto finché il guasto è recente; che non s'attacchi ad altri, anche più immaturi». Lo studioso passa quindi alle sue aggiunte, di cui la più importante è certamente il polittico di Grumello de' Zanchi (fig. 99), mentre sono di incerta attribuzione i *Santi* dell'Accademia Carrara di Bergamo (inv. 1881), che costituiscono un grande problema attributivo che vede la maggioranza della critica sfavorevole all'attribuzione a Carpaccio sebbene, tra gli altri, Humfrey (1991) e Sgarbi (1994) vi credano.¹⁴ Il *Ritratto di giovinetto* allora Contini Bonacossi, è passato come Jacometto Veneziano all'asta Sotheby's di Milano il 9 giugno 2009 (lotto 15).

Il vivace caso originato dalla recensione longhiana si arricchisce della risposta di Fiocco (1932), pronto a ribadire la sua posizione circa il gruppo di dipinti giovanili, pur accettando l'attribuzione del dipinto già Contini Bonacossi appena menzionato.

La monografia di Fiocco origina tuttavia anche un altro caso critico che coinvolge Fogolari (1932) il quale, togliendo al catalogo di Lazzaro Bastiani alcune opere assegnate al figlio diletto Sebastiano, intende restituire un migliore profilo del pittore per riprendere la convinzione di Ludwig e Molmenti circa il magistero di questi su Carpaccio. Giuseppe Fiocco (1933) è quindi chiamato nuovamente a difendersi, questa volta dall'accusa di avere maltrattato la monografia del 1906.

Nel 1936 fa la sua comparsa un intervento di Ragghianti, assai significativo in quanto denuncia una carenza negli studi carpacceschi che a suo avviso non erano riusciti a superare la visione descrittiva e romantica di Ruskin né a inquadrare appieno le ragioni formali della pittura del maestro.

L'invito non rimane inascoltato nel fondamentale *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana* del 1946. Se Roberto Longhi da una parte si riconnette alla tradizione precedente - «il Carpaccio narra, instancabilmente narra, tutti son d'accordo, con una legatura però

¹⁴ I dipinti sono assegnati dubitativamente a Carpaccio da Amalia Pacia e Giovanni Valagussa (2008) in seguito al restauro. Se il paesaggio ha una forte caratterizzazione carpaccesca, si legga, ad esempio, a fronte della *Fuga in Egitto* della National Gallery di Washington DC (1937.1.28), per le figure non si riescono a formulare confronti altrettanto convincenti.

che pochissimi intendono»¹⁵ -, dall'altra egli dà avvio a nuove ricerche, dedicando una rinnovata attenzione alla giovinezza del maestro, proseguite nel 1947 con un intervento su Arte Veneta. Importa poco che le sue proposte siano state in parte rifiutate, a fronte dello sforzo nel tratteggiare gli esordi di un pittore ancora sfuggente nella sua prima attività, dallo studioso risolta in chiave antonellesca, accennando inoltre a possibili contatti con Ferrara e Urbino. Va dato inoltre rilievo alla convinzione longhiana che le peculiarità della prima pittura carpaccesca fossero tali da impedire un confronto con Bellini: «più confidenziale in apparenza, nel fondo più complesso di ogni altro pittore veneziano nel Quattrocento, dopo il Bellini, sta solo il Carpaccio, al punto che, nel suo caso, un paragone col Bellini stesso non ha senso, suona in falso».¹⁶ Questo è un punto di cruciale importanza, che va preso da stimolo a identificare le suggestioni extralagunari che affiorano nella pittura di Vittore, sebbene le aggiunte al suo catalogo giovanile oggi impongano di postulare un precoce contatto con Bellini, presto arricchito di nuove suggestioni, in chiave ferrarese e urbinata, secondo quanto sostenuto, tra gli altri, soprattutto da Pignatti (1955) Pallucchini (1961) e Zampetti (1963, 1997, 2001), e qui ripreso nel capitolo sul viaggio.

Il nodo critico della giovinezza del maestro è posto, e si rileva un grande sforzo per la sua risoluzione: Coletti (1953) tenta di riconoscere la formazione del maestro in ambito veronese, grazie a un'intuizione con effettivi fondamenti, ma che va tuttavia invertita nel segno e intesa come una precoce conoscenza del carpaccismo a Verona.¹⁷ La rapida diffusione a Verona del portato innovativo di Vittore rende cruciale riflettere sulla sua prima produzione, che oggi si tende a schiacciare verso il 1490 dell'*Arrivo a Colonia* (fig. 71) a fronte della difficoltà di individuare un catalogo giovanile del maestro ma anche come negativa conseguenza della proposta di Terisio Pignatti (1956) circa l'avanzamento di dieci anni della data di nascita del veneziano.

La prima ricorrenza documentaria del veneziano è del 1472, quando è menzionato nel testamento dello zio - frate Ilario - che destina i suoi beni ai fratelli, con la precisazione che, in caso di divergenze, questi andassero al nipote Vittore; gli studiosi hanno inizialmente dedotto che il pittore non fosse nato dopo il 1457, poiché la legge vietava di concedere eredità a chi non avesse ancora raggiunto i quindici anni di età.¹⁸ La critica ha dunque assunto il 1455 come anno di nascita finché Terisio Pignatti, seguendo un'intuizione di Roger Fry, formula una nuova proposta, chiarendo che Gustav Ludwig e Pompeo Molmenti confondevano la semplice istituzione di un erede con la possibilità effettiva di entrare in possesso dell'eredità. Il ragionamento di Pignatti si basa in buona misura anche sul fatto che egli ritiene, assai legittimamente, poco credibile che Carpaccio nel 1490 giungesse trentacinquenne a realizzare il ciclo per la Scuola di Sant'Orsola con uno scarno gruppo di opere alle spalle.¹⁹ La sua conclusione è che il veneziano debba essere nato attorno al 1465.²⁰ Questa prospettiva di avanzamento ha trovato un'accoglienza favorevole presso gli studi, e in tempi recenti l'anno di nascita del maestro viene talvolta posticipato ulteriormente, fino al 1467-1468, un arco cronologico troppo

¹⁵ Longhi, 1946, cons. ed. 1978, p. 15.

¹⁶ Longhi, 1946, cons. ed. 1978, p. 15.

¹⁷ Del Bravo, 1962; Vinco, 2008-2009.

¹⁸ Ludwig, Molmenti, 1906, p. 54.

¹⁹ Dal 1812 gli otto teleri narrativi e la pala del ciclo sono conservati alle Gallerie dell'Accademia di Venezia (inv. nn. 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580).

²⁰ Incerta è anche l'ano esatto della morte. Il 26 giugno 1526 il foglio Pietro dà notizia che il padre è morto. La scomparsa del pittore deve essere avvenuta dopo il 28 ottobre 1525 perché la moglie menziona il marito come vivente (Zampetti, 1966, p. 95).

avanzato, che sembra nascere proprio dalla difficoltà di individuare una sua produzione giovanile (Rearick, 2003).

Il filo della storia carpaccesca riprende con gli anni sessanta, i più fervidi per la ricchezza degli interventi specialistici, nonché per la grande esposizione monografica dedicatagli nel 1963 nel Palazzo Ducale di Venezia. Si addensano sin dal 1960 la monografia di Guido Perocco, che ha il grande merito di puntare l'attenzione sulla grande preparazione culturale del maestro e la singolare tangenza con la sintesi prospettica pierfrancescana. I riferimenti messi in campo dallo studioso per leggere la produzione carpaccesca sono vasti e mettono in campo la conoscenza della pittura di Mantegna, e di quella ferrarese, fiamminga e urbinata. È del tutto superato il retaggio, ancora ottocentesco, che portava Carpaccio a essere ritenuto un ingenuo pittore di genere.

Nel 1961 fa la sua comparsa il volume di Pallucchini sul ciclo di San Giorgio degli Schiavoni, che è di fatto un lavoro monografico sull'artista, in cui il problema della formazione viene risolto nella direzione dell'antonellismo mediato da Alvise Vivarini. Nello specifico del ciclo per la Scuola Dalmata, esso è letto come il punto di arrivo di premesse gettate da Carpaccio sin dagli anni Ottanta, mediante il superamento delle implicazioni disegnative a favore del colore, che raggiunge a suo avviso una sorta di presentimento del tonalismo.

L'anno seguente la Phaidon Press pubblica la monografia firmata da Jan Lauts, la prima - e sinora unica - che schedi disegni e dipinti. Tra i molti meriti del lavoro dello studioso va annoverato il tentativo di identificare un gruppo di dipinti giovanili, da porre alle spalle del ciclo orsolino. Tra questi, il *Ritratto di donna* di Amsterdam (fig. 5), la cui attribuzione al veneziano non è così piana, come si vedrà, ma che si ritiene di riproporre in questa sede, e la *Meditazione sulla passione di Cristo* di New York (fig. 10). Tra le proposte avanzate da Lauts, pur in modo prudente, per Carpaccio giovane, compaiono anche la cosiddetta *Madonna dagli occhi belli* di Ca' d'Oro, l'*Adorazione dei magi* della National Gallery di Londra e la *Sacra conversazione* del Prado, che se per il loro carattere intrinsecamente belliniano non possono essere qui accettate, segnano lo sforzo, nonché la difficoltà, di afferrare il profilo giovanile di un maestro tanto noto per i lavori per le confraternite, quanto sfuggente per i dipinti slegati da documentazione.

Il punto sullo stato degli studi carpacceschi agli inizi degli anni Sessanta è fatto da Pietro Zampetti nel catalogo della mostra di Palazzo Ducale, che tra i meriti ha quello di esporre anche numerosi disegni, quando afferma che il "caso Carpaccio" è diviso tra il sostanziale apprezzamento incondizionato per la sua arte e la necessità di chiarire alcuni punti ancora oscuri. La formazione e i mezzi attraverso i quali egli sembra essere entrato in contatto con la pittura centro-italiana sono i principali.

L'anno della mostra sono fervidi di interesse per Carpaccio, grazie ad interventi numerosi e talvolta chiarificatori di questioni importanti quali l'appartenenza ad un unico complesso della *Caccia in valle* (fig. 38) (Los Angeles, Getty Museum) e delle *Due dame veneziane* (fig. 39) (Venezia, Museo Correr) (Ragghianti, *Vittore Carpaccio...*, 1963; Robertson, 1963; Busiri Vici, 1963). Nel giugno dello stesso anno la rivista "Le Arti", attraverso gli scritti di Perocco, Pignatti e Valcanover, tira le fila del discorso critico intessuto nel contesto dell'esposizione veneziana. Nel 1966 escono la monografia di Pietro Zampetti, che prosegue il lavoro della mostra, e di Michelangelo Muraro, importante soprattutto per l'attenzione agli aspetti iconografici e all'inquadramento della sua attività nel contesto storico e letterario, non sempre utile dal punto di vista della comprensione

formale della pittura.²¹ Lo studioso nel 1977 pubblica l'unica monografia completa sulla grafica carpaccesca, che si accompagna a quella del 1972 a firma di Pignatti, pur parziale.

Scorrendo la bibliografia si avverte chiaramente come il ritmo incalzante degli interventi e delle proposte di quei fervidi anni col tempo ceda il passo a studi di altra tipologia, non senza lunghi silenzi, senza che fosse stato trovato un punto di accordo sulle molteplici proposte per Carpaccio giovane.

Trovano pubblicazione gli studi di Patricia Fortini Brown (1988) sui cicli narrativi veneziani e il lavoro sul teatro nella produzione carpaccesca di Zorzi nello stesso anno, le analisi delle implicazioni iconografiche e iconologiche della sua pittura soprattutto grazie agli scritti di Augusto Gentili (*Carpaccio*, 1996), Flavia Polignano (1989; 1992) e Gioia Mori (1990; 1991). A Gentili (1986; 1988; *Le storie di Carpaccio...*, 1996; 2003), come accennato, spettano anche importanti chiarimenti circa i documenti e la loro interpretazione, specialmente legati alle commissioni da parte delle confraternite.

Nel 1978 fa la sua comparsa anche un intervento volto a rendere noto un dipinto inedito, pubblicato su «Prospettiva» per la firma di Vittorio Sgarbi, che produce la fotografia della *Sacra conversazione*, nota a Longhi e a Fiocco, che sarà esposta alla mostra Colnaghi nel 1988 (fig. 6). L'anno successivo lo studioso dà alle stampe una monografia che se da una parte recupera le attribuzioni longhiane per Carpaccio giovane, spostate innanzi nella cronologia per effetto dell'avanzamento della data di nascita, dall'altra si pone sulla scia di Lauts nel dare rilievo all'importanza della pittura di Giovanni Bellini per gli esordi del veneziano. Grandi ripensamenti caratterizzano il suo volume del 1994, scritto insieme a Giuseppe Pinna,²² in cui confluiscono le riflessioni nel frattempo maturate. Esso comporta una radicale modifica della posizione assunta in precedenza circa la fase alle spalle del 1490, ora del tutto inesistente.

Gli studi più recenti sembrano essere soprattutto interessati ai lavori per le confraternite religiose (Borean, 1994; Mason, 2000; Nepi Sciré, 2000), un interesse testimoniato anche dalla mostra che le Gallerie Veneziane gli dedicano nel 2004. Una eccezione è costituita da Peter Humfrey che a più riprese si occupa del maestro, in volumi monografici (1991, 2005) e in interventi volti ad approfondire temi specifici (1985, 2004). Nonostante nell'agile monografia del 1991, nella collana dei "Gigli dell'Arte", sia individuato un gruppo di dipinti anteriori al 1490 (*Salvator mundi* oggi Sorlini, *Pietà* (fig. 8) già Contini Bonacossi oggi di collezione privata, le *Sante* del Museo di Castelveccchio, la *Madonna col bambino* della Scuola degli Schiavoni e il polittico di Zara (fig. 34)),²³ manca una trattazione organica del problema legato alla sua formazione e per sua ammissione nel volume del 2005 si afferma che la questione è destinata a restare aperta.

L'impressione è che alla varietà di proposte con le quali gli studiosi tentavano di risolvere il problema della giovinezza del pittore si sia in seguito sostituita una tacita ammissione dell'impossibilità di tracciare gli inizi della sua parabola artistica. È su questo binario morto che si pone la riflessione di due studiosi, con il cui lavoro ho avuto l'onore di entrare in privilegiato contatto. Sia Roger Rearick sia Alessandro Ballarin sembrano comprendere la necessità di riprendere lo studio della pittura carpaccesca, che le numerose pubblicazioni recenti avevano reso assai familiare ma non maggiormente comprensibile. In maniera indipendente, entrambi sentono tra i più cogenti il problema della formazione del maestro e del suo catalogo giovanile, riprendendo idealmente il

²¹ Si ricorda il caso piuttosto curioso del polittico di Zara di cui l'esecuzione è immaginata in tre tempi distinti tra 1480 e 1508.

²² Questi (1996) è autore di un interessante scritto sulla storia critica di Carpaccio.

²³ Da questo gruppo vanno espunte a nostro avviso le *Sante* di Castelveccchio e la *Madonna con bambino* della scuola dalmata.

discorso rimasto pressoché interrotto negli anni Sessanta. Tutti e due sembrano ripartire dalla monografia di Lauts, e in questo senso è ancora più interessante notare come le loro operazioni critiche aprano a strade differenti.

L'intervento di Rearick del 2003, prendendo quasi a pretesto la dispersione dei dipinti della chiesa di Santa Maria dei Miracoli, getta le basi per una ricognizione dell'attività giovanile di Carpaccio. Secondo lo studioso, infatti, le ante d'organo originariamente nella chiesa veneziana, ed ora alle Gallerie dell'Accademia, costituite dalle due tele con l'*Annunciazione* e dal *San Pietro* (figg. I, II) (inv. nn. 796, 959, 954), spettano alla prima attività di Vittore. Nel saggio viene annunciata la prossima pubblicazione del volume dei *Carpaccio Studies*, che lo studioso non ha potuto pubblicare in vita, ma che ho avuto la possibilità di leggere nella versione manoscritta grazie alla gentile generosità di Fulvio Zuliani. In essa si precisa la posizione di Rearick, il cui presupposto è il seguente: «the primary purpose of the master-apprentice relationship was for the teacher to prepare the junior painter to emulate his master as closely as possible, to paint and to draw exactly as did the presiding guide in the shop. Individuality was in general neither encouraged nor forbidden». Di conseguenza: «the task at hand is therefore, to detect the personal idiosyncrasies as they gradually metamorphose emulation into a personally independent stylistic idiom».

Secondo lo studioso, Carpaccio sarebbe stato attivo già dagli anni 1474-1478 nel cantiere belliniano di Palazzo Ducale - lasciando in questo modo aperta la possibilità che egli abbia seguito Gentile a Costantinopoli -, per poi entrare nella bottega di Giovanni. Nel corso degli anni Ottanta Rearick data le seguenti opere, insieme alle ante di cui si è detto: la *Madonna col bambino e due sante* già in collezione privata bolognese (fig. 48) (Lucco, 1990), venduta da Salamon nei primi anni Duemila, la *Madonna col bambino tra i santi Pietro e Margherita* di Washington DC (fig. 45) (National Gallery of Art, 1943.4.37), la *Sacra conversazione* del Prado (fig. III), la *Madonna col bambino* di collezione privata²⁴ (fig. IV), la *Madonna adorante il bambino* "Winthrop" (fig. V) (Fogg Art Museum, Cambridge, 1943.103) e il disegno dell'Ashmolean Museum (cat. n. 1) la *Sacra conversazione* distrutta di Berlino (fig. 40) (Kaiser-Friedrich Museum, inv. n. 14), il *San Girolamo nel deserto* della National Gallery di Londra (fig. VI) (NG281) *San Girolamo nel deserto* dell'Ashmolean Museum di Oxford (fig. VII) (WA1899.CDEF.P1) e il disegno ad esso collegato conservato a Berlino (fig. VIII) (Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, inv. n. KdZ 5165) le *Sante*²⁵ del Museo di Castelvechio (figg. IX, X) (Verona, inv. n. 870-1B126) e la *Madonna col bambino e san Giovannino* del Museo Correr di Venezia (fig. XI) (inv. n. Cl. I n. 0356).

L'importanza dell'operazione di Rearick è fondamentale per portare nuovamente al centro dell'attenzione degli studi il problema di Carpaccio giovane, attivo per circa un decennio prima del 1490, una prospettiva avveniristica per lo stato attuale degli studi. Si comprende come un nodo cruciale è quello di identificare il punto di partenza della parabola artistica di Vittore. La proposta di avanzamento dell'anno di nascita, formulata da Pignatti, nasceva proprio dalla difficoltà di identificare un gruppo di opere giovanili, e l'accettazione della stessa da parte degli studi successivi ha portato al progressivo assottigliamento del catalogo giovanile del pittore, che all'altezza del 1490 si sarebbe presentato come un esordiente. L'operazione critica di Rearick è andata anche contro questa deriva.

²⁴ Ballarin, 2010, III, p. 1027, II, tav. CXXIV.

²⁵ Si rimanda alla scheda relativa nel catalogo del Museo, firmata da Fossaluzza (2010, pp. 182-184), che, in linea con il parere di Rearick, inquadra le opere come giovanili. Ci sembra tuttavia più appropriato tornare sulla datazione avanzata proposta da Longhi (1932).

Ciò che ci sembra imprescindibile è la considerazione del fatto che il ciclo di Sant'Orsola, per quanto sia il suo primo lavoro "pubblico" noto, non può essere stato commissionato a un pittore agli esordi, della cui produzione precedente venga unanimemente riconosciuto solo il citato *Salvator mundi* oggi Sorlini. La maturità dei mezzi formali con i quali il maestro affronta quello che è probabilmente il suo capolavoro, oltre che i molteplici riferimenti culturali che lì egli mette in campo, obbligano a riconsiderare il problema della sua formazione e del gruppo di dipinti da porre prima di quell'impresa, nel corso del nono decennio. In questo senso, l'individuazione dell'anno di nascita del maestro scaturisce dall'assemblamento del suo catalogo giovanile: la posizione che qui si assume è individuata nell'arco di anni tra il 1455 e il 1460. Un riferimento può nascere anche dalla considerazione dell'attività del maestro all'interno del coevo panorama figurativo veneziano, e il 1455-1460 può rivelarsi un arco cronologico verosimile se ad esempio si considera Vittore in relazione a Cima da Conegliano: non appare ragionevole, infatti, credere che questi sia più vecchio di Carpaccio.²⁶

Il Carpaccio di Rearick non può essere qui riassunto in poche righe, anche perché tra i più grandi sforzi dello studioso è lo studio della grafica carpaccesca, sul quale si avrà modo di tornare nella sezione relativa, che si desume dal manoscritto e che si spera di poter vedere presto pubblicato.²⁷ Appare tuttavia difficile seguire la pur interessante impostazione dello studioso americano, in quanto non sembra verosimile che un pittore dalla forte caratterizzazione personale, come emergerà nel ciclo orsolino, possa essere rimasto operante all'interno della bottega del collega fino ai tardi anni Ottanta, responsabile di una serie di dipinti firmati da Giovanni stesso o generalmente assegnati alla sua bottega più stretta.

Se Rearick in questo si pone sulle tracce delle proposte di Lauts accrescendole, l'operazione svolta da Alessandro Ballarin si presenta più radicale, ponendosi in controtendenza, non solo rispetto allo stato della letteratura all'altezza del 1990 – data del manoscritto carpaccesco intitolato *Carpaccio 1480-1496* –, ma anche rispetto allo stato attuale degli studi. Questo scritto, che mi è stato messo generosamente tra le mani dal suo autore, riafferma con grande urgenza come il nodo della prima attività carpaccesca sia ancora lontano dall'essere sciolto.

Lo scritto vede confluire le ricerche svolte negli anni e catalizzate anche dalla mostra del 1963, di cui vengono riportati in parte gli appunti. Esso registra la comparsa (Colnaghi, 1988) della *Sacra conversazione* (fig. 6), già nota in fotografia, retrodatata e posta agli esordi della parabola carpaccesca insieme al *Ritratto* di Amsterdam (fig. 5), attorno al 1480, una data in grado di rendere sia i debiti con la pittura di Giovanni Bellini degli anni Settanta, sia le atipicità dei due dipinti nel *corpus* di Vittore. La conferma degli esordi sulla scorta della pittura belliniana è data dal *Salvator mundi* allora Contini Bonacossi, sebbene datato qualche tempo dopo (1480-1485) (fig. 1).

Tra gli esiti più importanti vi è l'identificazione dei due dipinti già Canonici come un gruppo unitario: la *Meditazione sulla passione di Cristo* (fig. 10) e la *Preparazione della tomba di Cristo* (fig. 11) sono lette per la prima volta insieme, unitamente al disegno con il *Cristo morto* (fig. 19) (Berlino, Kupferstichkabinett) che prepara quest'ultimo, attribuito dallo studioso a Carpaccio in una nota apposta nel 1995 sulla montatura. Questo gruppo di

²⁶ L'anno di nascita di Cima non è certo, ma gli studiosi ritengono che sia da porre attorno al 1460; le sue prime opere cadono solo sul finire degli anni ottanta, in quanto "il materiale pittorico nel tempo attribuito a Cima non è tale da poter essere scalato troppo indietro rispetto alla prima data certa, il 1489 segnato sulla pala di Vicenza" (Museo Civico, inv. n. A 146) (Villa, 2010, p. 3).

²⁷ Sembra di cogliere gli esiti delle idee di Rearick nei recenti studi di Giorgio Fossaluzza (2010; *Ancora una primizia...*, 2012; *Una Imago Pietatis...*, 2012).

opere, per il quale si prospetta la data 1485 circa, è riconosciuto omogeneo sul piano dello stile, e letto come l'esito di «un'esperienza bolognese (Ercole), via Ferrara, che deve avere significato anche Urbino, a giudicare dal bilancio di queste esperienze extralagunari che si può trarre all'altezza del ciclo di Sant'Orsola (1490)». A stretto giro, ma in un momento appena successivo, Ballarin assegna la *Sacra conversazione* già a Berlino (fig. 40), la cui soluzione di apertura nel paesaggio marca la distanza rispetto alla *Sacra conversazione* Colnaghi, e prelude già alla *Gloria di sant'Orsola* (fig. 72). Lo studioso è convinto che a quest'altezza, 1487, debba inoltre stare il polittico di Zara (fig. 34): «la lumeggiatura delle vesti sta al di là del quadro di New York, e punta sulla *Gloria di Sant'Orsola*, le figure di San Pietro e di San Simeone hanno qualcosa di robertesco (cfr i santi della pala di Brera), ecc.; mentre la data 1487 circa di Pallucchini potrebbe andare molto bene». Se l'affermazione circa il fatto che i documenti impediscano di andare oltre il 1487 è da correggere in forza delle nuove scoperte (Praga, Walcher, 2005), i riferimenti alla costruzione della forma di Antonello e alla pala Ostiense di Ercole de' Roberti sono ancora oggi validi punti di appoggio per sostenere una data precoce per il polittico. Stupendi sono gli appunti relativi al pannello centrale (fig. 31), tratti dall'osservazione dal vivo all'altezza della mostra: «S. Martino: cremisi + tronco grigio azzurro + bruno-grigio del terreno + verde dei cespugli. Toni profondi, courbettiani, concentrati, effetti di naturalismo unici in Carpaccio. Il cielo è tenuto su un tono di verde mela chiarissimo e ribattuto di rosa. Controluce tra nubi e cielo e filigrana dei rami. Potenza naturalistica del cavallo».

Venuto a presentare la *Sacra Conversazione* di Avignone (fig. 108), lo scritto assume il tono del ben noto ragionamento passo per passo, quasi ad alta voce, volto a escludere via via delle soluzioni per giungere a conclusioni che possano essere condivise. Ballarin propone di retrodatare fortemente il dipinto, che deve a suo avviso precedere il 1500 in forza del confronto, per contrasto, con l'*Adorazione* Gulbenkian (fig. 117) e con la *Fuga in Egitto* (fig. 116). È poi il *Sangue di Cristo* di Udine, 1496, (fig. 100) che a suo avviso segna la cronologia del dipinto francese: «io trovo che proprio il confronto con questo capolavoro segna la distanza e fissa la collocazione del dipinto di Avignone: basterebbe considerare come è dipinto il paesaggio con quel controluce dei verdi intensi delle colline sul cielo, o l'invenzione del damasco steso appunto su quel cielo, dove l'intelligenza della maniera fiamminga dà ormai la mano al giovane Giorgione, o il modo in cui su quel damasco si staccano le carni di Cristo: insomma tutto il dipinto è fuso, composto, pervaso di sottigliezze luministiche, sintetico, moderno in quel combinare rilievo dell'immagine e sciogliersi del lontano per effetti di sintetico controluce, di macchia, sulla linea appunto della serie dei teleri di S. Orsola», laddove il paesaggio della *Sacra conversazione* «ha un'elaborazione fantastica che lo farebbe apparire strano negli anni di Giorgione, mentre tale elaborazione è in linea con quanto si è visto nel *Cristo morto* di Berlino. La pittura è poi molto disegnata, nitida nella definizione delle forme, ecc. Il tema è di certo singolare, una "sacra conversazione" all'aperto, con storie di eremiti nel paesaggio, tanto più agli anni 1488-90». Vengono dunque esplicitate la fantasia straordinaria e la minuzia di dettagli con cui Carpaccio arricchisce il paesaggio, che si leggono bene a fronte dell'esperienza ferrarese, e la sicurezza dello studioso non ammette dubbi sulla precoce collocazione cronologica del dipinto. Questo punto è stato sempre avvertito quasi con drammaticità da chi scrive, perché se si conviene nel ritenere che l'opera abbia nel paesaggio delle fortissime caratterizzazioni quattrocentesche, elementi dovuti alla tecnica a matita rossa del disegno preparatorio, nonché la tematica, che è quella dell'incontro delle famiglie di Gesù e di san Giovannino nel deserto, sconcertano a Venezia a date precedenti l'arrivo in laguna di Leonardo.

Lo scritto prosegue entrando dentro il ciclo orsolino, di cui analizza anche gli studi preparatori e di cui sono messi in luce i debiti nei confronti della pittura centro-italiana.

La soluzione prospettata dallo studioso per la prima attività di Vittore ha le sue basi nella radice stessa della disciplina storico-artistica, e nello specifico della *connoisseurship*, originandosi dalla riflessione sui fondamenti formali della pittura. Sulla pista tracciata da questo studio hanno preso avvio le mie ricerche, partite proprio da quella nuova prospettiva che veniva aperta nel 1990 non solo sull'opera carpacesca ma più in generale sulla pittura veneziana degli anni Ottanta. La forza di queste audaci convinzioni mi ha profondamente affascinato, non solo per la validità delle prese di posizione, ma anche per la capacità di rimettere in moto studi che sembravano avere esaurito ogni possibilità di ulteriore progresso.

Su questa strada ho tentato di inserirmi, non senza il travaglio di entrare in un tratto così alto della pittura italiana e della storia degli studi.

2. CARPACCIO PRIMA DEL 1490

La storia degli studi carpacceschi fa emergere con chiarezza come il problema della giovinezza del pittore sia un nodo ancora non propriamente risolto, in quanto alle molteplici proposte che alla metà del secolo scorso venivano formulate per il suo catalogo giovanile, è seguita una prospettiva piuttosto povera, in cui oltre a non esserci concordia critica circa la sua produzione giovanile, questa è stata progressivamente assottigliata al punto da negare l'esistenza di una vera stagione alle spalle del ciclo orsolino.

Uno studio in questa direzione è in buona parte congetturale, essendo assai scarni i riferimenti che si possono trarre dall'incrocio di dati documentari, e riguarda propriamente lo studio dei fondamenti formali della pittura carpaccesca, da leggere nel contesto della coeva produzione veneziana. Se da un lato la ricerca riguarda la comprensione dei riferimenti all'interno dei quali Carpaccio deve avere svolto la propria formazione, dall'altro impone di interrogarsi sulla possibilità di individuare un gruppo di dipinti verosimilmente da porre alle spalle del primo telero datato del ciclo di Sant'Orsola (*Arrivo a Colonia*, 1490, fig. 71), una commissione di tale rilievo, svolta con grande maturità di mezzi formali da imporre di postulare una stagione alle spalle che copra un decennio e che di quei risultati possa essere la degna premessa.

I PRIMI ANNI OTTANTA

L'analisi della parabola artistica di Carpaccio dimostra che si tratta di un pittore dalla cultura profondamente radicata nel Quattrocento, sensibile, ai suoi esordi nella prima metà degli anni ottanta, alla duplice influenza di Antonello da Messina e di Giovanni Bellini.

Il *Salvator mundi* Sorlini²⁸ (fig. 1) è concordemente considerato tra le prime prove del maestro, se non il suo più antico dipinto noto. Va tuttavia segnalata la posizione in controtendenza di Sgarbi e Pinna (1994), i quali prospettano una datazione sul 1490-1491, essendo a loro avviso l'arcaicità del dipinto solo apparente. Aderiscono all'opinione di Fritz Heinemann nel ritenere che all'origine dei *Salvator mundi* veneziani esistesse un prototipo belliniano perduto, derivato iconograficamente dalla - pure perduta - 'Cena in Emmaus' di Giovanni Bellini.²⁹ Attraverso un breve *excursus* iconografico, gli studiosi concludono che la diffusione in area veneta di questo soggetto avvenne negli anni compresi all'incirca tra il 1490 e il 1494; il loro ragionamento comprende i 'Salvator mundi' di Alvise Vivarini (Venezia, San Giovanni in Bragora) e di Jacopo Montagnana (Padova, Palazzo Vescovile) - opere entrambe del 1494 -, ma anche quello di Jacopo da Valenza (Bergamo, Accademia Carrara), che tuttavia reca la data 1487.³⁰

Attorno al *Cristo benedicente* di Carpaccio, che reca sulla sinistra il globo, si dispongono quattro busti maschili privi di aureola, due con e due senza barba, la cui esatta identificazione stenta ad essere afferrata:³¹ si è parlato degli Evangelisti, di santi, di

²⁸ Tavola, cm 69 × 59, Carzago di Calvagese (Bs), Collezione Sorlini. Provenienza: 1898, Venezia, conte Contini di Castelserpio; 1901, Firenze, collezione Gekocht van Volpi (Getty Research Institute, Vittore Carpaccio, ND 614, 709); Londra, Collezione Broocklebank; Firenze, conte Contini-Bonacossi²⁸; dal 1978, Riverdale (New York), Stanley Moss; dal 2010 Sorlini.

²⁹ Si tratta di un dipinto un tempo nella collezione Cornaro, noto grazie alla stampa di Pietro Monaco (1760). F. Heinemann, 1962, I, p. 58.

³⁰ Pinna, in Sgarbi, *Carpaccio* cit., p. 195.

³¹ Vale la pena riportare che Carlo Ridolfi riporta dell'esistenza in casa del fiorentino Bernardo Giunti di un'opera di Giovanni Bellini, menzionata come "un quadro del Salvatore posto in mezzo à quattro Santi molto diligenti e divoti in mezze figure", a indicare probabilmente un riferimento iconografico,

dottori della Chiesa, proposte tutte avvolte nell'incertezza per la mancanza di attributi. Firmato sul parapetto VETOR SCARPAZO, il dipinto è stato prevalentemente letto in chiave antonellesca. Il riferimento appare corretto, soprattutto per ciò che riguarda le mani di Cristo, particolari che impongono un confronto con il *Salvator mundi* (fig. 2) di Antonello della National Gallery di Londra (NG673). La datazione di quest'opera è questione piuttosto controversa in quanto il cartellino – che recita: “Millesimo Quatricentesimo Sextage/simo quinto VIII° Indi” – presenta la contraddizione tra l'anno 1465 e l'indizione, l'ottava corrispondendo al 1460 oppure al 1475. Sin da un anonimo articolo del 1862 apparso nel *Journal des Beaux-Arts et Literature* viene notata questa incongruenza, che Crowe e Cavalcaselle (1871) spiegavano con una manomissione del numero romano, seguiti dalla maggior parte degli studiosi.³² Parte della critica tuttavia ha dichiarato l'impossibilità di accettare il 1465 come anno di esecuzione del dipinto. Previtali (1980) ha ricoperto un ruolo fondamentale, avendo dimostrato la necessità di tenere valida l'indicazione dell'ottava indizione, a meno di un ripensamento radicale delle tappe della crescita artistica di Antonello da Messina. Il dipinto, infatti, dimostra pienamente sviluppati gli esiti formali di virtuosismo prospettico che Antonello porta a compimento nelle opere della prima metà degli anni settanta quali la pala di San Cassiano o la *Crocifissione* di Anversa. Nonostante questa l'ipotesi abbia trovato alcuni detrattori (Wright, 1987; Paolini, 1990, Bologna, 2013), essa può dirsi quella maggiormente diffusa tra gli studiosi.

Zampetti (1966, p. 21) ha osservato che nel dipinto di Carpaccio «gioca un ruolo davvero primario un astratto geometrismo luminoso che deriva da Antonello». Per quanto nel *Salvator mundi e quattro santi* non sia così spiccato lo scorcio, non diversamente da quelle del messinese le mani del Cristo Sorlini sembrano costruite con una precisa volontà geometrica. È possibile fare un raffronto anche con la pala di San Cassiano – che certamente era sotto gli occhi del giovane Carpaccio, – per il modo in cui sono impostati i busti e lo squadro dei volti. Le mani di Cristo o il globo, visti a fronte di particolari della pala quali le mani della Vergine o le palle di san Nicola, sembrano indicare suggestione che la pittura del messinese deve avere esercitato nel giovane Carpaccio. Se sono soprattutto i dettagli delle mani a rimandare a un modello antonellesco, lo spazio creato dal manto blu elettrico di Cristo non si spiega solo alla luce di questo riferimento sembra richiedere un riferimento belliniano. Nonostante rimonti ad una stagione precedente, un confronto potrebbe essere istituito con la *Madonna col bambino* Lochis di Bergamo (fig. XII) (Accademia Carrara, inv. n. 724), generalmente datata entro la prima metà degli anni Settanta (Longhi [1949]: c. 1473; Pallucchini [1959]: inizi anni Settanta): simile appare lo spazio creato dal piegarsi della stoffa sul busto della Vergine. Nel dipinto Sorlini, il rapporto tra il trattamento piuttosto piatto della veste rosa di Cristo e le pieghe materiche del manto che si posa sulla spalla sinistra, può trovare un riferimento nella *Trasfigurazione di Cristo* di Giovanni Bellini (fig. XIII) (Napoli, Museo di Capodimonte, inv. n.), realizzata per la Cattedrale di Vicenza, che Longhi (1946) spiegava alla luce di Piero e Antonello. Il dipinto, letto dagli studiosi come un'opera capitale di Bellini, in cui si realizza una nuova

evidentemente di origine belliniana, per il dipinto carpaccesco (1648; cons. ed. a cura di D. von Hadeln, 1914-1924, parte prima, p. 71). Per il dipinto già Contini Bonacossi Giorgio Fossaluzza si è recentemente espresso in favore della rappresentazione degli Evangelisti (Fossaluzza, 2012, p. 26). Su questo tema iconografico e sulle ricorrenze collezionistiche si veda il capitolo 6.

³² Le analisi eseguite sul dipinto hanno confermato che il cartellino è originale e che l'indicazione dell'indizione non è stata manomessa (Dunkerton, 2000, pp. 26-31).

sintesi luministica, è generalmente attorno al 1480.³³ Il legame tra il dipinto di Carpaccio e la pittura di Giovanni Bellini non si esaurisce nella spazialità creata dal manto, ma è evidente anche nel trattamento dei volti, come già segnalato da Sgarbi (1994, pp. 24, 26).

Le due figure ai lati di Cristo hanno la barba, e tutti e quattro presentano la zazzera corta; i volti sembrano animati da un intento ritrattistico, e può essere utile qualche confronto con una serie di ritratti veneziani. Si veda ad esempio il bellissimo *Ritratto di fanciullo* di Giovanni Bellini del Barber Institute di Birmingham, assegnato a Bellini da Mayer (1926) e datato da Pallucchini (1949, 1959) alla metà degli anni Settanta, all'altezza del *Cristo sorretto dagli angeli* di Rimini, dopo la pala Pesaro. I capelli del giovane scendono lungo le guance celando le orecchie, sono lisci sulla nuca e formano dei riccioli ordinati verso le punte. Essi si spartiscono a metà della fronte, in modo simile a quanto accade alla figura di sinistra del dipinto di Carpaccio. Una capigliatura simile a quella del *Fanciullo* di Birmingham è esibita nel *Ritratto di giovane* dell'Accademia Carrara di Bergamo (inv. n. 717 - 1866),³⁴ che Longhi (1932, p. 5; 1946, p. 56) riteneva opera di Giovanni Bellini «quando si trova naturalmente a mezza strada tra il Mantegna e Antonello», un riferimento accettato da Pallucchini (1949, p. 90), che data l'opera alla prima metà degli anni Settanta. Con questa attribuzione il *Ritratto* compare nei cataloghi dell'Accademia Carrara (Rossi, 1979; Rossi, 1988).

Volendo a questo punto portare alcuni esempi certi sul piano della datazione, è possibile istituire confronti con due opere di Antonello da Messina quali il *Ritratto di giovane* della Gemäldegalerie di Berlino (1474, inv. n. 18) e il *Condottiero* del Museo del Louvre (fig. XIV) (1475, inv. n. M.I. 693). Nonostante entrambi indossino una berretta, questo non impedisce di sottolineare la vicinanza della pettinatura rispetto ai santi del dipinto già Contini Bonacossi, piuttosto stringente soprattutto nel caso del dipinto francese. I capelli dell'uomo, infatti, si arricciano morbidamente verso l'interno nella lunghezza, in modo simile a quanto accade nel dipinto carpaccesco, nei due santi in verde e nel giovane in bianco. Il particolare caso di zazzerrina mostrato dal dipinto di Carzago, infatti, va probabilmente classificato con maggiore precisione con quello speciale tipo di pettinatura a casco, che prevede che i capelli si dispongano ordinati a seguire la forma della testa, incorniciando molto dolcemente il volto sopra agli occhi e lungo le guance. I riferimenti possono quindi essere al *Giovane santo con corona d'alloro* del Museo Correr (inv. n. 10), assegnato a Mariacher (1957) ai modi di Giovanni Bellini, o al *Ritratto di giovane* del Metropolitan Museum (The Jules Bache Collection, 1949, inv. n. 49.7.3), che ha conosciuto varie attribuzioni (Alvise Vivarini, Antonello da Messina, Giovanni Bellini, Lorenzo Lotto) e che Zeri (1973, p. 34-36) ha assegnato di Jacometto Veneziano, sulla base del confronto con i due ritratti della National Gallery di Londra (NG 2509, NG 3121); lo studioso afferma che lo stile del ritratto di Jacometto si dimostra dipendente dai lavori di Giovanni Bellini della metà degli anni Settanta. Il dipinto è stato recentemente esposto alla mostra itinerante sul ritratto italiano, e presentato come Jacometto tra la fine degli anni Ottanta e gli inizi del decennio successivo, sulla base della moda dei capelli (Bayer, 2011, pp. 344-345).

Il *Ritratto di giovane* della National Gallery di Washington veniva stato assegnato ad Antonello da Crowe e Cavalcaselle (1871, II, p. 90), Berenson (1894, 1913, 1957) e dalla

³³ Nel 1997 Dalhof ha proposto di sciogliere i numeri 5239 scritti nei cartigli dei profeti come la data corrispondente del calendario ebraico, ovvero il periodo compreso tra il settembre-ottobre 1478 e il settembre-ottobre 1479 (Dalhof, 1997, pp. 35, 191-193).

³⁴ Attribuito a Holbein quando si trovava nella Collezione Lochis (n. 717), è assegnato ad Alvise Vivarini da Venturi (1915) e a Jacopo da Valenza da Berenson (1932). Heinemann (1962), riprendendo una tesi di Van Marle, lo considera una copia lottesca da Antonello da Messina.

maggior parte della critica successiva, esso ha avuto anche attribuzioni al figlio Jacobello da parte di Lucco (2010), mentre Fiorella Sricchia Santoro (1986) ipotizzava la possibilità di un lavoro impostato dal padre e terminato dal figlio.³⁵ In merito alla pettinatura, la studiosa afferma che questo genere di moda è testimoniata a Venezia da ritratti di Jacometto e Bellini poco dopo il 1475 e specialmente attorno al 1480. Anche Mauro Lucco (2010) fa una breve digressione sulla capigliatura a zazzera, «una sorta di casco aderente dal perimetro arrotondato a rotolo», che ritiene essere una caratteristica delle opere veneziane dei tardi anni Ottanta e dei primi dei Novanta; tuttavia lo studioso ne individua le prime avvisaglie in opere di Giovanni Bellini dei primi anni Settanta (politico dei Santi Giovanni e Paolo, Trittici della Carità). Lo studioso assegna il ritratto di Washington a Jacobello di Antonello verso il 1480, per via di un confronto con la *Madonna col bambino* di Bergamo (datata 1480). L'ultimo esempio che si intende portare è costituito dal *Ritratto di poeta laureato* delle collezioni del Castello Sforzesco di Milano (inv. 249), la cui ascrizione iniziale ad Antonello da Messina ha in seguito lasciato il posto ad attribuzioni a pittori veneziani influenzati dal messinese. Ha trovato un certo seguito l'ascrizione a Giovanni Bellini di Roberto Longhi, ripresa in tempi recenti da Sergio Momesso. Al di là della paternità, quanto preme qui sottolineare è la sostanziale concordia critica circa la datazione del dipinto, la cui collocazione agli anni del soggiorno veneziano di Antonello non pare in dubbio (1475-1476). La capigliatura del poeta sembra a buona ragione classificabile come zazzera, la quale forma un casco attorno alla testa molto simile a quelle delle figure carpaccesche in esame (per il *Ritratto di poeta laureato* si veda Momesso, 2008, p. 426).

Gli esempi qui proposti, per quanto assai limitati, attestano la fortuna a Venezia durante gli anni Settanta e Ottanta di questa pettinatura maschile. Gli ultimi due riferimenti, tuttavia, se da un lato probabilmente soddisfano sotto l'aspetto della capigliatura, che risponde perfettamente alla categoria della zazzera "a casco", dall'altro però non sembrano essere particolarmente pertinenti sul piano dello stile, rispetto ai santi del *Cristo benedicente* di Carpaccio. Se questa moda va diffondendosi a Venezia nel corso degli anni Ottanta, assumendo una certa rigidità nella disposizione dei capelli attorno al capo, è innegabile notare che la zazzera corta che incornicia il volto fa ben presto la sua comparsa nella pittura veneziana. A questo proposito si menziona lo Strabone di Albi (Bibliothèque municipale, ms. 77), un manoscritto miniato del *De situ orbis geographia* datato 1459, nel quale Millard Meiss (1957, pp. 30-51) identificava la paternità di Mantegna per due miniature, con l'aiuto di un collaboratore veneziano, dubitativamente identificato in Giovanni Bellini. Recentemente la responsabilità di Giovanni Bellini per le miniature ha trovato sempre maggiore consenso, soprattutto grazie agli studi di Luciano Bellosi (1986, pp. 8-9), e con questa attribuzione lo studioso ha presentato le miniature alla mostra mantegnesca del 2008 (Bellosi, in *Mantegna*, 2008, pp. 122-123, cat. nn. 31-32). Al foglio 4 r. compare la scena di offerta del volume della "Geographia" al re Renato d'Angiò da parte di Jacopo Antonio Marcello. Tra quanti assistono alla scena, si noti la capigliatura del giovane in verde al centro, con le braccia conserte e lo sguardo abbassato. La testimonianza di questo taglio di capelli alla data precoce del 1459 impone di considerare che gli anni della sua comparsa sono precedenti rispetto a quelli della sua grande diffusione.

Per formulare un ultimo esempio, si fa dunque menzione del *Ritratto di giovane senatore* dei Musei Civici di Padova (inv. n. 43), che sembra presentare maggiori affinità stilistiche rispetto al dipinto in esame. Il ritratto, sebbene datato da Tempestini (1992) al

³⁵ Si segnala che Frizzoni (1899) assegnava il *Ritratto di Washington* a Solario.

principio del Cinquecento, è assegnato agli anni attorno al 1480 dalla maggior parte degli studiosi.

La firma in veneziano del dipinto Sorlini, unita un'articolazione spaziale non propriamente risolta, e i riferimenti cronologici ottenuti dai confronti proposti e dalla disamina delle ricorrenze della capigliatura a casco, sono elementi che confermano quanto espresso dagli studiosi in merito della precocità del *Salvator mundi*, che è probabilmente il primo dipinto noto di Capaccio, da assestare ai primi anni Ottanta.

Anche la *Madonna col bambino* (fig. 3) del Museo Correr di Venezia, da poco uscita da un restauro che le ha tolto le numerose ridipinture,³⁶ risulta caratterizzata da alcune debolezze che possono forse dire qualcosa in merito ad una collocazione nei primi anni Ottanta del Quattrocento. Il restauro ha riportato alla luce la firma sul parapetto: VETOR E SCHARPACO OPV; essa è – al pari del *Salvator mundi* – in capitali e secondo la dizione veneziana, ma non è identica rispetto a quella del dipinto già Contini: il finale del cognome è CO al posto di ZO, e compare “Opus”, che imporrebbe l'uso del genitivo. La dizione del cognome con un “h” dopo la “s” è presente anche nell'*Arrivo a Colonia* (1490), dove tuttavia il maestro ha già trasformato il cognome secondo un costume erudito.

Il dipinto si impone per l'impatto plastico della Vergine, che divarica le ginocchia a creare lo spazio per il bambino, e ne assicura la posa con il moto della mani. Un grande protagonismo è assegnato al manto, le cui pieghe si svolgono pesanti attorno al corpo. Tra i confronti che la produzione carpacesca permette, si ritiene particolarmente stringente quello con la *Sacra Conversazione* già a Berlino (fig. 40), distrutta nel 1945 (inv. n. 14): simile appare il concetto spaziale connesso al manto, dal quale escono le mani, per quanto la direzione delle stesse sia differente. Si osservi, inoltre, il modo in cui nei entrambi è reso il manto della Vergine nel lato destro, con le pieghe che paiono a tratti sovrapponibili.³⁷ I dipinti, tuttavia, non sembrano essere contemporanei; per quanto in entrambi emergano valori molto disegnativi, la qualità appare assai superiore nella *Sacra conversazione* distrutta. Come è stato varie volte sottolineato dagli studiosi, è una pratica carpacesca consolidata quella del riuso di invenzioni ad anni di distanza.

Assegnata ad un generico “anonimo veneto” nel catalogo del Museo del 1957, firmato da Giovanni Mariacher, prima del restauro la tavola era conservata nei depositi del Correr e mai era stata presa in considerazione dagli studiosi. Valutata dopo la pulitura, eseguita da Antonio Bigolin, si possono leggere i valori cromatici del dipinto, che rispondono allo speciale gusto di Carpaccio per le tinte dense e accese dalla luce; ciò è particolarmente evidente nel verde smeraldo del manto della Vergine, un colore molto vicino al petrolio della veste di Sant'Orsola nell'*Apoteosi* (fig. 72), ma anche all'antracite – più scura ma ugualmente lucente – della *Sant'Anastasia* del polittico di Zara (fig. 35), resa più leggibile dal restauro in corso.

Le due figure sono strette tra il parapetto e una quinta scura, che permette di vedere lo spazio retrostante, occupato da un albero per lato e arbusti, tutto dipinto di marrone chiaro, in controluce. Il paesaggio è dunque quasi interamente di cielo, un'alba rosa attraversata da qualche striatura di nubi. L'imbarazzo che si legge nell'incastro della grossa testa sul corpicino, va insieme ad una certa rigidità nella posa di Gesù bambino e si legge lo sforzo nello scorcio del braccio con la manina benedicente.

L'opera sembra bene inserirsi nella cultura figurativa veneziana degli anni Ottanta, nella prospettiva di vicinanza rispetto alla pittura di Giovanni Bellini di cui si è detto. La si

³⁶ Bellieni, 2012.

³⁷ Il dipinto un tempo a Berlino misurava 74 × 111 cm., mentre le dimensioni della tavola del Museo Correr sono cm 56 x 42.

consideri a fronte della *Madonna col bambino* Contarini delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (fig. 4), che Pallucchini datava alla metà degli anni Settanta (1959, pp. 139-140), o all'analogo soggetto del Museo Civico di Treviso, anche se spesso è stata invocata la collaborazione della bottega (Heinemann, 1962; Lucco, 1980). Il dettaglio del velo ripiegato della Vergine sembra tratto dalla pala di San Giobbe di Bellini (fig. XV), come gentilmente mi suggerisce Andrea Bellieni. Nel dipinto del Correr sembra confluire anche la conoscenza di dipinti di Alvise Vivarini degli anni Ottanta, si vedano ad esempio la *Madonna col bambino* di San Giovanni in Bragora, o quella conservata a Baltimora (The Walters Art Gallery, inv. n. 37.535), che Pallucchini datava negli anni 1485-1489 per via del confronto con la *Madonna col bambino* già a Capodistria, del 1489 (Pallucchini, 1962).

Il dipinto di Carpaccio è caratterizzato da evidenti insicurezze compositive, tipiche delle prime prove ma anche più marcate rispetto al *Salvator mundi* Sorlini, tuttavia sembra sia da considerare autografo. Del resto dopo la latinizzazione del suo nome Carpaccio non avrebbe avuto ragione di tornare alla dizione in volgare.

Di ben altra qualità è il *Ritratto di donna* di Amsterdam (fig. 5) (Rijksmuseum, inv. n. A3993, olio su tavola, cm 28.5 x 22.5),³⁸ che a nostro avviso va letto a metà tra la pittura di Antonello e quella di Bellini. La storia critica di questo ritratto inizia con Giuseppe Fiocco (1931, 1958), il quale lo assegna convincentemente a Carpaccio giovane e antonellesco. Di questo avviso sono anche Arslan (1952), Lauts (1962) e Zampetti (1963) ma più recentemente si assiste all'esclusione del dipinto dal catalogo del veneziano. Nella vicenda critica del dipinto non può non aver pesato il giudizio di Longhi (1932, p. 5), per il quale sarebbe il «più antico ritratto isolato del Bellini». Si comprende quanto sia fondato il giudizio longhiano, ma a fronte della crescente importanza assegnata a Bellini per la formazione di Carpaccio, sembra più appropriato riproporre l'attribuzione a Vittore.

Pur presentando un carattere belliniano già evidente, il dipinto è caratterizzato da uno squadro delle forme e una nettezza volumica di marca antonellesca, nella speciale declinazione che ne dà Carpaccio. I confronti più stringenti sono con i ritratti del messinese del periodo veneziano, in grado di dare conto del fondo scuro e della luce netta che colpisce la donna, contribuendo alla resa sicura del busto e della testa. Per questo fondamento antonellesco, la collocazione cronologica da ipotizzare per il *Ritratto* sembra dover stare agli inizi degli anni Ottanta, in concomitanza, e semmai in anticipo, rispetto al *Cristo* Sorlini.

Esiste un altro dipinto da leggere in stretta continuità rispetto al *Ritratto* di Amsterdam, con il quale condivide i riferimenti culturali, tutti interni alla pittura veneziana. Esso costituisce un testo importante per la comprensione del giovane Carpaccio: si tratta della stupenda *Sacra Conversazione* (fig. 6) esposta da Colnaghi a Londra nel 1988,³⁹ da allora mai più ricomparsa, che negli inediti *Carpaccio Studies* di Rearick è detta in collezione privata veneziana.⁴⁰ Finora non mi è stato possibile rintracciare il dipinto, pubblicato per la prima volta da Sgarbi (1978) grazie alle fotografie di Longhi e Volpe – prima (fig. 7) e dopo il restauro – e inquadrato come il risultato della contaminazione di due modelli belliniani tra il 1480 e il 1490: la *Madonna con bambino* della National Gallery di Londra (NG2901) e la *Sacra Conversazione* Renier delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (fig. 41) (inv. n. 213). Per Sgarbi, la *Sacra conversazione* di Carpaccio deve al dipinto inglese il motivo del parapetto marmoreo, quello dei due cuscini sovrapposti con fiocchetti, le mani della Madonna giunte sulla punta delle dita,

³⁸ Provenienza: Monaco di Baviera, Böler; Amsterdam, Otto Lanz.

³⁹ Provenienza: Venezia, Morosini; Venezia, Lebreton.

⁴⁰ Rearick nega la paternità carpaccesca.

oltre al dialogo madre-figlio. Dalla seconda discendono invece le due sante, soprattutto la santa Cecilia di sinistra, mentre Orsola sembra, a suo avviso, ricordare lo sguardo assorto della Maddalena del dipinto veneziano di Bellini, mentre porta i capelli raccolti in una corona memore dell'acconciatura dell'altra santa.

Il dipinto a nostro avviso presenta tali stringenti riferimenti con pitture belliniane degli anni Settanta che non può essere immaginata una datazione oltre gli anni Ottanta, che suonerebbe anacronistica per un pittore come Carpaccio e per un dipinto di tale qualità. Inoltre, le qualità formali del dipinto mettono in luce valori fortemente disegnativi. Le figure hanno inoltre una grande presenza volumetrica e si veda, ad esempio, lo spazio creato dalla posizione in tralice della Madonna, sulla cui spalla sinistra si appoggia la luce. Se si accetta la prospettiva qui presentata, di Carpaccio che alla metà degli anni Ottanta va acquisendo un forte senso di costruzione volumetrica della forma, si comprende come la *Sacra Conversazione* si situi bene a monte del ciclo orsolino. Si prospetta, inoltre, un confronto con i pannelli del polittico di Zara (fig. 34), ed in particolar modo con la *Sant'Anastasia* (fig. 35): non appare dissimile il modo in cui la santa trattiene la palma nella destra, rispetto allo stesso gesto della Santa Cecilia. Si veda anche com'è reso il viso della Madonna rispetto a quello di sant'Anastasia di Zara, con il profilo ritagliato nel primo caso contro il velo, nel secondo contro i capelli. Il colore nel manto della Madonna sembra preludere a quello acido della Sant'Anastasia.

Una collocazione cronologica alla prima metà degli anni Ottanta è sostenuta anche sulla base dello sviluppo del tema iconografico della "Sacra conversazione" a Venezia, così come si argomenterà poco oltre, rilevando il grande salto tipologico e stilistico tra il dipinto in esame e la *Sacra conversazione* già a Berlino (fig. 40), distrutta nel 1945.

LE RICERCHE DELLA METÀ DEGLI ANNI OTTANTA

Come il *Salvator mundi*, anche il *Cristo in pietà tra la Madonna, san Giuseppe d'Arimatea e san Giovanni Evangelista* (fig. 8), apparteneva alla collezione Contini Bonacossi e oggi si trova in collezione privata fiorentina.⁴¹ Ritenuto un lavoro giovanile da Berenson (1957, p. 57), Lauts (1962, p. 242) lo data attorno al 1495. Si orientano invece per una datazione più avanzata Guido Perocco (1960, p. 68) e Muraro (1966, p. CCXV). Si intende qui seguire la strada ripresa recentemente da Peter Humfrey (1991, p. 16; 2005, p. 52), convinto che si tratti di una delle prime opere di Carpaccio, databile per lo studioso alla seconda metà degli anni Ottanta; anche Giorgio Fossaluzza si è espresso per una datazione giovanile (2010, pp. 183, 184).

Il dipinto sembra accomunato al *Salvator mundi* (fig. 1) per alcune affinità nella disposizione delle figure, che non paiono occupare propriamente lo spazio, ma sembrano piuttosto disposte a corona attorno a quella di Cristo; il rapporto spaziale tra i santi e il sarcofago non sembra molto diverso da quello esibito da Cristo rispetto al parapetto. Anche dal punto di vista cromatico si possono individuare dei paralleli, soprattutto nelle tonalità delle vesti: simile appare il trattamento del manto blu di Cristo, avvicinabile al rosso della veste di san Giovanni, entrambi sono caratterizzati da un cromatismo carico.

La veste di Giuseppe d'Arimatea sembra inoltre ricordare alcuni brani del polittico di Zara, come ad esempio la manica arancio della sant'Anastasia, anche se le pieghe del dipinto già Contini sono ottenute il modo più corsivo e veloce. Anche il san Giovanni si

⁴¹ Tavola, cm 43 x 37. Provenienza: Trieste, Basilio; Firenze, Contini-Bonacossi (ancora nel 1979 è segnalato nella collezione fiorentina da Sgarbi, 1979, pp. 22-23); sulla lastra della fotografia di Girolamo Bombelli è ricordata la proprietà Foresti (Angelelli, De Marchi, 1991, p. 119 n. 215).

presta ad un parallelo con la santa di Zara, se si osserva il modo in cui è reso il manto, aderente al corpo nella zona del ventre, un effetto simile a quello creato dalla gamba della santa. Il riferimento al polittico di Zara è istituito per proporre una collocazione a monte del ciclo di Sant'Orsola, per la quale sarà opportuno invocare anche le debolezze compositive del dipinto. Tuttavia, mancando il senso plastico e colonnare che sarà del polittico, si propone una datazione in anticipo rispetto alla pala della Cattedrale di Zara, della quale si dirà poco oltre.

Se si conviene sulla proposta di cronologia giovanile qui formulata (1483-1485 c.), il *Compianto su Cristo morto* dimostrerebbe un crescente interesse di Carpaccio per il paesaggio; in questo senso, il dipinto sembra aprire a nuove direzioni di ricerca. È interessante notare che esso si presenta già secondo una morfologia tipica, con profili di colline erbose e gli alberi dai tronchi sottili, come se ne vedranno nel polittico di Zara, specialmente nel pannello di sant'Anastasia. Bella è la resa del cielo, di un colore tra l'azzurro e il grigio attraversato da nubi, simile a quello della *Meditazione sulla passione di Cristo* di New York (fig. 10). Desiderando rintracciare un riferimento per il paesaggio, esterno alla produzione carpaccesca, si può tentare un confronto con le *Stimmate di san Francesco* della predella dell'*Incoronazione della Vergine* di Giovanni Bellini (Pesaro, Musei Civici) (fig. XVI), per quanto il dipinto dovesse essere già dalla metà degli anni Settanta nell'altare della chiesa di San Francesco a Pesaro e quindi difficilmente può essere inteso come un rimando puntuale. Appare comunque simile l'idea di un paesaggio collinare erboso, con il profilo di una montagna azzurra sul fondo e arbusti sul crinale. Più in generale, il paesaggio del *Compianto su Cristo morto*, sembra trovare un interessante riferimento nella morfologia paesaggistica della predella della pala di Pesaro, per via del particolare gusto per i dolci profili collinari, con radi alberi nei prati.

Esiste un disegno su carta azzurra che prepara il torso di Cristo, e si conserva al British Museum di Londra (fig. 9) (n. 1946-7-13-3 *verso*), il cui *recto* è uno studio preparatorio per la zona centrale dell'*Arrivo a Roma* del ciclo di Sant'Orsola, telero non datato ma concordemente ritenuto uno dei primi del ciclo. *Recto* e *verso* del disegno presentano studi molto diversi, sia dal punto di vista tecnico sia da quello dello stile, un indizio, questo, che va inteso a nostro avviso come il segno della non contemporaneità delle due facce e dei dipinti che preparano. Se il *recto* si impone per la costruzione imponente della forma, con una resa quasi stereometrica dei corpi, il torso di Cristo presenta invece un trattamento più morbido, molto legato alla pittura belliniana. I primi telieri del ciclo orsolino sono caratterizzati da una resa potente del volume e da una costruzione geometrica della forma; il processo di maturazione di Carpaccio in questa direzione si intensifica nella seconda metà degli anni Ottanta. Tutto questo non sembra ancora presente nel dipinto in esame, che si propone quindi di intendere come opera leggermente in anticipo rispetto alla metà degli anni Ottanta.

I DUE DIPINTI GIÀ DI COLLEZIONE CANONICI

Esiti simili, pur nella maggiore tenuta qualitativa, si ritrovano nei due dipinti che nel Seicento appartenevano alla collezione del ferrarese Roberto Canonici⁴² con falsa

⁴² Elogiato dalla storiografia secentesca per la ricchissima collezione (Superbi, 1620; Guarini, 1621), oltre che per la sua grande intelligenza e cultura, Roberto Canonici ne ha lasciato un inventario nel 1627, seguito da un codicillo nel 1632. Roberto era figlio di Ventura Canonici, uomo d'arme al servizio del cardinale Ippolito II e del duca Alfonso II. Secondo Annamaria Visser Travagli (1981, p. 180) la storiografia secentesca mette in luce la volontà da parte di Canonici di riservare per se stesso e per la propria collezione, un ruolo sociale di guida e di prestigio, laddove a Ferrara, venivano a mancare improvvisamente le collezioni estensi. Per la

attribuzione a Mantegna. Nel 1911 la tavola, ora nota come *Meditazione sulla passione di Cristo* (fig. 10),⁴³ venne acquistata dal Metropolitan Museum e nello stesso anno Phillips la pubblicò con attribuzione al veneziano, in forza dell'analisi delle firme autentiche di Mantegna, con le quali quelle dei due dei dipinti Canonici male si accordavano. La conferma giunse nel 1945 con il restauro del dipinto americano,⁴⁴ che permise di leggere con gli infrarossi, sotto la firma falsa, l'iscrizione autentica: *vjctorjs carpattjj venettj opus* (Murray Pease, 1945) (fig. 12). Simili analisi eseguite nel 1981⁴⁵ nella *Preparazione della tomba di Cristo* (fig. 11) non hanno rilevato la firma di Carpaccio nella tela di Belino.⁴⁶ Ciò non ha tuttavia impedito il riconoscimento della paternità al veneziano.

Su questi due dipinti la critica si è divisa tra una tendenza a considerarli insieme, accomunati da ragioni iconografiche e cronologiche, e un'altra che, al di là della ricorrenza di Giobbe, li ha ritenuti appartenenti a stagioni diverse della parabola artistica del maestro. Agli occhi di chi scrive, esse appaiono due opere stilisticamente vicine, il che naturalmente non impedisce di vederne le diversità. Entrambi i dipinti sembrano condotti con un segno molto preciso, di natura ancora quattrocentesca perché caratterizzato da valori fortemente disegnativi. Queste ragioni impongono a nostro avviso di collocare i due dipinti tra le opere della giovinezza. La tavola del Metropolitan presenta i santi Girolamo e Giobbe seduti ai lati di Cristo morto, e - secondo la proposta di Phillips (1911) - essi meditano sulla passione. Il tema iconografico è piuttosto raro, tuttavia può essere formulato un parallelo con il *Cristo morto tra i santi Giovanni Battista e Girolamo* di Marco Zoppo o con il *Cristo morto sorretto da due angeli e san Girolamo* della National Gallery di Londra (NG590, NG1411.2).

Nonostante la scena sia ambientata all'esterno, non si direbbe che le figure sono inserite nel paesaggio, non nell'accezione cinquecentesca che la pittura veneziana ne darà; al contrario, Cristo morto e i santi eremiti stanno sul primo piano contro l'ambiente roccioso che si apre alle loro spalle nella zona sinistra, mentre quella destra è dominata da più bassi profili collinari. Il paesaggio si impone per valori che richiamano in modo potente il Quattrocento: si veda l'attenzione lenticolare con cui sono rese le rocce, che richiamano ancora il mondo mategnesco, e più in generale la costruzione chiusa dello spazio. Sebbene, infatti, una parte della critica immagini che il dipinto del Metropolitan spetti al primo decennio del Cinquecento per il ricorrere di alcuni dettagli della *Lotta tra san Giorgio e il drago* del ciclo di San Giorgio degli Schiavoni (fig. 122), più corretta appare

studiosa la loro eredità viene raccolta dalla collezione Canonici, ancora all'insegna dell'eclettismo rinascimentale, con *naturalia* e *artificialia* insieme, pezzi archeologici, pietre incise, monete e oggetti curiosi, nonché l'imponente quadreria. La ricchissima raccolta venne danneggiata da un incendio nel 1638, poco dopo la morte di Canonici. Nel 1902 don Carlo Canonici-Mattei decise di donare la collezione alla città, in cambio di un'area del cimitero per costruire una cappella e che fosse dedicata alla memoria del figlio la sala della Pinacoteca dove le opere sarebbero state collocate. A causa di difficoltà con il Comune, la collezione viene però venduta (Padovani, 1954, pp. 132-136).

⁴³ The Metropolitan Museum of Art, inv. n. 11.118, John Stewart Kennedy Fund. Olio e tempera su tavola, cm 70.5 × 86.7. Recava la firma falsa ma antica: «ANDREAS MANTINEA F.». Firmato in basso a destra sul cartellino: «VJCTORJS CARPATTJJ / VENETTJ OPUS».

⁴⁴ Pease, 1945, pp. 1-4. Il dipinto è stato sottoposto a restauro anche negli anni 2012-2013.

⁴⁵ Gli esami radiografici sono stati eseguiti in seguito alla richiesta di Gioia Mori. Mori, 1990, pp. 164, 195 nota 7.

⁴⁶ Berlino, Gemäldegalerie, inv. n. 239. Tela, cm 145 × 185. Reca la firma falsa ma antica: «ANDREAS MANTINEA F.».

la valutazione della parte degli studi⁴⁷ propensa piuttosto a rilevarne la precocità stilistica e incline a una datazione agli anni Ottanta. Il recente restauro mi ha consentito uno studio ravvicinato del dipinto, del quale ho avuto l'onore di discutere con Andrea Bayer e Keith Christiansen, entrambi convinti che si tratti di un lavoro giovanile, in stretta relazione con le opere di Giovanni Bellini degli anni Settanta. In particolare, appaiono fruttuosi a mio avviso, il parallelo con il *San Francesco* Frick (fig. 13) per la resa dell'ambiente diviso tra rocce e colline erbose, e con il *Cristo morto sorretto da angeli* di Berlino (fig. 14), che sembra essere stato il modello diretto per il corpo di Cristo di Carpaccio. Si noti la simile cura per la resa anatomicamente precisa del busto di Cristo, e l'incidenza della luce sullo stesso, la mano sinistra di Cristo elegantemente abbandonata o la consistenza cartacea del perizoma.

Per il dipinto americano, sono state rilevate (Blass-Simmen, 2006) le fonti di alcuni animali sul fondo dai repertori di animali di Pisanello, un argomento che forse può aiutare ad inquadrare il dipinto nella giovinezza del pittore, le cui fonti agli esordi sono arcaiche. Tuttavia questa evidenza non andrà intesa come elemento probante: sono noti infatti i numerosi casi di riuso di invenzioni a distanza di anni, nonché la presenza di disegni di repertori di figure nella produzione carpaccesca (Parigi, Musée du Louvre, Département des Artes Graphiques, inv. n. 4652).

Per valutare lo scarto stilistico che il pittore mette in atto col procedere degli anni, si può osservare la *Sacra Famiglia con donatori* di Lisbona (fig. 117),⁴⁸ datata 1505, un testo figurativo di grande importanza perché fornisce un solido appiglio per la comprensione di come Carpaccio cambi il proprio modo di dipingere alla metà del primo decennio. Va rilevata l'occupazione più sicura del primo piano, e la comparsa di una spazialità più ampia, già pienamente cinquecentesca. Pur nella permanenza di alcuni stilemi caratteristici - ad esempio le colline attraversate dagli arbusti o le montagne rocciose a sinistra -, la costruzione dello spazio è profondamente mutata, specialmente per l'idea di luce diffusa che accorda tutta la scena. Il paesaggio non è più analizzato nei dettagli minuti, ma si rileva piuttosto il tentativo da parte del maestro di confrontarsi con la nuova pittura tonale di Giorgione nella resa atmosferica. Il dipinto è tutto giocato sui toni terrosi, con accordi tra i bruni, i gialli e i verdi, stesi a macchie di colore, con un risultato di grande fusione. Anche i colori degli abiti dialogano con il paesaggio contro cui le figure si campiscono: si veda ad esempio il bruno amaranto della veste della Vergine, che la luce modula delicatamente. Molto bello è l'espedito della stoffa blu distesa a terra, sulla quale è adagiato Gesù bambino, una macchia rosa ottenuta con pennellate sciolte.

Se a questo punto si sposta l'analisi sulla *Preparazione della tomba di Cristo*, si potrà osservare la simile visione lenticolare della realtà, a partire dai teschi nei pressi del corpo di Cristo, nella vegetazione del primo piano, o nell'enigmatica scena del bambino carponi al di là del terrapieno.

La critica ha sottolineato come il gruppo con Maria che sorregge la Madonna svenente e san Giovanni⁴⁹ sia ripreso dall'incisione con la *Deposizione di Cristo* di Mantegna

⁴⁷ Lauts, 1962, pp. 13, 14, 246; Zampetti, *Vittore Carpaccio*, 1963, pp. 43, 233; Blass-Simmen, 1993, pp. 111-128. Longhi (1932, p. 10) assestava il dipinto attorno al 1500, in prossimità della *Sacra conversazione* distrutta di Berlino.

⁴⁸ Lisbona, Fondazione Gulbenkian (inv. n. 208), tempera e olio (?) su tavola, cm 90.1 x 133.9. Firmato e datato sul cartellino VICTOR CARPATHIVS/ MDV. Provenienza: Genova, Balbi (?); acquistata probabilmente dal barone Berwich, ministro inglese presso la corte piemontese; 1924, Gulbenkian.

⁴⁹ Questa figura si presta anche al parallelo con il san Giovanni della *Morte della Vergine* di Mantegna del Prado, specialmente per la consistenza cartacea e per i modi acciaccati della veste. Si cita anche il disegno con *San Giovanni* del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (inv. n. 1289 E) che Angelini (1986, cat. n. 56, pp. 71-72) attribuiva a Mantegna, che riprendendo un'idea di Ferri (1890, p. 238), mentre Kristeller (1902, p. 461) riteneva piuttosto di un copista della *Morte della Vergine* del Prado.

(fig. XVII), un elemento che appare significativo soprattutto se letto anche a fronte degli accenti mantegneschi del paesaggio del dipinto. In tale contesto, si capisce quanto suoni in falso un paragone con il *San Giorgio e il drago* (fig. 124), al quale più volte il dipinto è stato posto accanto per ragioni di similarità iconografica nel mostrare i resti umani sul terreno. Nel telero del ciclo la scena di lotta si impone per l'occupazione del primo con un'articolazione del paesaggio per piani paralleli e ad andamento orizzontale, secondo una spazialità profondamente diversa rispetto a quella del dipinto di Berlino, tutta articolata nella profondità. Può essere esemplificativo osservare la strada, che nel telero veneziano in poche curve regolari si esaurisce sul mare, mentre quella del dipinto tedesco conduce lo sguardo molto in lontananza. Se si valuta la tela a fronte di quella che a Berlino le sta accanto, la *Consacrazione di santo Stefano* (fig. 131), si può verificare quanto Carpaccio progredisca nella costruzione spaziale col procedere del Cinquecento. Datato 1511, il telero del ciclo di Santo Stefano è un esempio significativo in quanto, pur nella permanenza di elementi architettonici in scorcio, si osserva un'impaginazione profondamente diversa rispetto alla *Preparazione della tomba di Cristo*. Nella *Consacrazione di santo Stefano*, infatti, le figure non sono più scandite nella profondità ma si riversano sul primo piano, occupandolo con una sicurezza che è tutta cinquecentesca. Alla luce delle riflessioni fatte, la *Preparazione della tomba di Cristo* viene a caratterizzarsi come un dipinto che non possiede ancora la spazialità moderna. Per ancorare la tela agli anni Ottanta del Quattrocento, sarà interessante il confronto con l'*Arrivo a Colonia* (1490). Se entrambi i dipinti si impongono per una visione molto profonda dello spazio, nel primo telero del ciclo orsolino si assiste ad una resa più consapevole della prospettiva, ormai calibrata secondo regole matematiche precise. La principale differenza tra le due opere sembrerebbe essere proprio costituita da una più spiccata volontà geometrica e prospettica dell'*Arrivo a Colonia*. Il confronto parla a nostro avviso di due opere di esecuzione non contemporanea, per quanto ravvicinata.

Va infatti messo in luce che, rispetto alla *Meditazione* del Metropolitan, la *Preparazione della tomba di Cristo* dimostra alcune specificità. Si impone, infatti, per una diversa costruzione spaziale, che appare maggiormente aperta nella profondità. Il primo piano è costruito su un terrapieno, su cui sta, leggermente arretrato, il corpo di Cristo al centro e san Giobbe appoggiato all'albero, mentre la scena della preparazione della tomba è posta a sinistra, contro la parete di roccia. Al di là del terrapieno parte il sentiero a curve, che conduce l'occhio ad addentrarsi nel paesaggio fino al mare. Se a sinistra il fondo del dipinto è chiuso da una seconda parete rocciosa, a destra la scena è costruita molto in profondità. Attraverso la breccia, poi, si segue il procedere della stradina che sale fino al Golgota, individuato dalle tre croci. Lo spazio ha un'articolazione che diremmo prospettica, dove la profondità - accentuata dalle curve della piccola strada - è scandita ad intervalli dalle figure. Il tipo di visione che soggiace alla rappresentazione sembra essere quella "a cannocchiale", una costruzione dello spazio tipicamente quattrocentesca, ma che denuncia al tempo stesso un avanzamento rispetto al dipinto di New York.

La figura di Cristo sembra presa dal disegno conservato al Kupferstichkabinett di Berlino (fig. 19), legato anche alla *Pietà* di collezione privata (fig. 16). Non è possibile essere certi che il foglio prepari la *Pietà*, rispetto alla quale si notano le grandi analogie, mancando tuttavia qualsiasi accenno alla Vergine, oppure che si tratti piuttosto della prima idea per il Cristo del dipinto di Berlino, ipotizzando un cambiamento compositivo che dal corpo disteso su un masso della prova grafica abbia portato al cadiletto del dipinto. Gli aspetti luministici del dipinto sono affini a quelli visti del disegno, con la luce

che spiove da sinistra e si modula in modo simile sul corpo, anche se nella tela si rileva una luminosità maggiormente diffusa. Quanto va rilevato è l'altro grado di finitezza del foglio, che induce prudenza nel ritenerlo preparatorio di uno dei due dipinti e spinge piuttosto ad inquadrarlo come uno studio dal vero, servito a Carpaccio come punto di partenza per entrambe le figure di Cristo di quelle opere.

Nel grande telero di Berlino si nota una particolare cura cromatica: il bianco del perizoma di Cristo dialoga con la tonalità perlacea della carne e con il rosato del tessuto su cui è posto; il corpo è staccato dal fondale grazie alla stoffa con orlo d'oro sistemata alla sua sinistra, che è di una tonalità di verde più accesa rispetto a quella del panno di appoggio della testa. Il drappo verde ritagliato sul fondo, fa emergere l'incongruenza del piede di san Giobbe, che sembra quasi intrappolato nella stoffa verde, mentre dovrebbe occupare una posizione più bassa rispetto al corpo di Cristo. Si rileva, inoltre, la consueta attenzione di Carpaccio per gli effetti della luce: si veda, ad esempio, il braccio di Giobbe, la cui ombra si stampa sul busto, oppure il gruppo delle due donne, con Maria svenuta che sta nell'ombra della donna di sinistra, fatta eccezione per la bolla di luce sulla guancia e sul ventre.

Un confronto con la *Risurrezione di Cristo*⁵⁰ di Giovanni Bellini (fig. 15) (Berlino, Gemäldegalerie) mette in evidenza la vicinanza di alcune scelte compositive, come quella della strada aperta a destra, nella quale i personaggi si dislocano secondo raggruppamenti simili. Pare diretto il recupero di elementi dal dipinto di Giovanni Bellini: segnatamente, la Madonna che cammina insieme all'altra Maria, alla destra della composizione, ma anche la tomba di Cristo scavata sulla roccia, con l'apertura rettangolare in ombra. Pallucchini ha sottolineato come si tratti di un'opera fondamentale per la comprensione della maturità del gusto belliniano. In merito all'esecuzione dello splendido dipinto, gli studiosi si sono in genere orientati sulla metà degli anni Settanta, con oscillazioni che dipendono principalmente dall'interpretazione dei documenti relativi all'altare, cui si intreccia la valutazione dello stile. Secondo Roberto Longhi (1949, p. 281), seguito da una parte consistente di studiosi, il dipinto spetta al 1479.

La vicinanza rispetto al dipinto di Bellini deve essere probabilmente risolta invocando il debito da parte di Carpaccio di una serie di motivi iconografici o compositivi, che tuttavia sono declinati da Vittore in un linguaggio personale, il cui esito complessivo è molto diverso rispetto a quello mostrato dal collega. È in particolar modo il modo con cui Giovanni Bellini costruisce la figura ad essere differente, Carpaccio a queste date non mostrando una forte sintonia con il classicismo.

L'iconografia del dipinto di Berlino è complessa e non sono chiariti i precedenti che devono essere stati tenuti presenti da Carpaccio nell'elaborazione del dipinto. Può essere qui richiamato il disegno di Mantegna del British Museum con *Cristo sulla pietra dell'unzione* (1860,0616.63).⁵¹

Il confronto tra il dipinto di Berlino e quello di New York è un problema di difficile risoluzione, tra i più complessi con i quali la letteratura carpaccesca si sia confrontata. Sono stati esposti i punti di contatto che noi vediamo tra i due dipinti, e anche le loro differenze compositive. A quanto detto si può aggiungere che dal punto di vista cromatico

⁵⁰ La *Risurrezione di Cristo* di Bellini (fig. 15), proviene dalla chiesa di San Michele a Murano (Sansovino, 1581, p. 85; Ludwig, Bode, 1903, pp. 131-142); l'altare è stato eretto negli anni compresi tra il 1475 e il 1479, gli anni che corrispondono alla fase finale di costruzione della chiesa, quando veniva fondata la Congregazione Camaldolese di San Michele.

⁵¹ Attribuito a Mantegna dalla totalità degli studi, si segnala che il foglio è ritenuto da Andrea de Marchi (2012, p. 191) una prima idea per il *Cristo* di Copenaghen, che assegna al 1475 c., un'opera che in genere viene datata successivamente.

la *Preparazione della tomba di Cristo* presenta una maggiore ricchezza pittorica, laddove, invece, la tavola del Metropolitan risulta essere più secca e asciutta. È possibile avvicinarne l'esecuzione al polittico di San Martino di Zara (fig. 31) (c. 1487), ma in anticipo sullo stesso. Si veda ad esempio il dipinto del Metropolitan a fronte del pannello con sant'Anastasia: simile appare il rapporto tra le figure e il fondo, e si notano assonanze nella concezione paesaggistica, articolata tra le quinte rocciose a sinistra e dolci alture a destra. Si può inoltre invocare – senza che questa voglia essere intesa come una prova – la dizione della firma, che è quasi identica (figg. 12, 30).⁵²

Il percorso proposto mostra la vivacità delle ricerche di Carpaccio durante gli anni Ottanta, che approda alla metà del decennio a una nuova esperienza, che tuttavia si presenta ancora ben radicata nel Quattrocento e a nostro avviso si spiega sulla base di un contatto con la pittura ferrarese di cui si dirà poco oltre.

CHIESA E SCUOLA DI SAN GIOBBE A VENEZIA

Per quanto riguarda la possibile provenienza dei dipinti, Brigit Blass-Simmen nel 1993 ha messo capo all'ipotesi – ribadita nel 2006 – che essi provengano dalla Scuola di San Giobbe e Venezia, e che facessero parte di un unico complesso decorativo, pur realizzato in due tempi: la *Meditazione* sarebbe anteriore e realizzata nell'intervallo 1480-1505: è quest'ultimo, infatti, l'anno in cui alla Scuola è ceduto un appezzamento per la costruzione di un edificio, laddove prima aveva sede in una stanza del convento. Ravvisando uno stile più tardo per la *Preparazione della tomba di Cristo*, formula l'ipotesi che essa sia stata commissionata a Carpaccio proprio in corrispondenza del riassetto interno della Scuola attorno al 1505 e che la realizzazione della tela cada dunque attorno a quell'anno. Le due opere bene si collocano a suo avviso nel clima di rinnovamento del francescanesimo a Venezia in quegli anni; per la studiosa sono collegate dal tema eucaristico: nella tavola del Metropolitan Giobbe indicherebbe col dito il pane e il vino della Messa sull'altare o sul tabernacolo. Alcune distorsioni ottiche secondo la studiosa suggeriscono che il dipinto di New York fosse la pala d'altare, e che quello di Berlino stesse alla sua destra, probabilmente insieme ad altri teleri come è ancora oggi a San Giorgio degli Schiavoni.

In merito alla possibilità che la tela di Berlino sia l'unica superstite di un ciclo più vasto, il mancato pervenire di teleri consimili dice la difficoltà dell'ipotesi, tuttavia la proposta di una commissione da parte della Scuola di San Giobbe appare interessante, nel tentativo inserire i due dipinti in un contesto. L'ipotesi di Brigit Blass-Simmen è stata recentemente accolta da Gentili (2007, pp. 17-23), pur nella diversità dei riferimenti cronologici. Quanto va detto, è che nessuna fonte antica fa menzione dei dipinti, che nel 1627 erano già nella collezione Canonici di Ferrara, come un controllo nei registri di San Giobbe non ha rivelato alcuna evidenza documentaria.

È opportuno ricapitolare brevemente le notizie in nostro possesso circa la costruzione del primo oratorio e dell'attuale chiesa di San Giobbe, oltre che quelle relative alla Scuola.

Il sacerdote Giovanni Contarini fondò in Cannaregio nel 1378 un ospizio per poveri nella parrocchia di San Geremia. La fabbrica fu compiuta nel 1380, e nel 1389 venne ampliata con l'acquisto di altre case. Venne inoltre costruita anche una piccola chiesa consacrata a San Giobbe; l'oratorio ottenne nel 1390 da papa Bonifacio IX l'approvazione

⁵² La firma apposta sulla *Meditazione sulla passione di Cristo* è *Vjctorjs Carpattjj venettj opus*, essa si legge meglio con gli infrarossi (fig. 12); nel polittico di Zara essa suona: *Victoris Carpatjj venettj opus*, sempre in corsivo (fig. 30).

che vi si potesse officiare. Morto nel 1407, Contarini lasciò i suoi beni a Lucia sua figlia, vedova Dolfen, la quale prepose un Priore nell'Ospedale, e nel 1442 nove governatori. Vi accolse nello stesso anno alcuni eremiti di San Girolamo, che tuttavia se ne andarono dopo tre anni a causa delle ristrettezze del luogo. Nel 1428 giunsero i Minori Osservanti, i quali avendo ottenuto in piena proprietà l'Oratorio nel 1434, vollero abbatterlo per innalzare una chiesa più ampia, ma per i reclami di Lucia Contarini ciò non si fece, e l'Oratorio venne incorporato nella nuova fabbrica che si accinsero ad erigere in onore di san Giobbe.⁵³ Questa fu la ragione per cui nel 1512 i governatori dell'ospizio fondarono un nuovo oratorio dedicato alla B. V. ove trasportarono le spoglie di Contarini. Lucia Contarini morì nel 1447. Tra i progettisti di questa fase costruttiva di metà Quattrocento si fanno i nomi di Gambello e di Lorenzo di Gianfrancesco. Il loro intervento appare ancora oggi chiaramente espresso in alcune strutture superstiti delle fabbriche gotiche quale il profondo coro dei monaci, la cappella Contarini situata all'estremità destra della navata, il porticato dell'annesso chiostro di cui rimangono soltanto uno dei bracci e le bifore che si aprono sulla distrutta sala del Capitolo. Anche il campanile appartiene a quest'epoca: fu terminato nel 1464 (Finotto, 1971, pp. 108-110).

Fin dal 1443 era stato a Venezia Bernardino da Siena e aveva alloggiato a San Giobbe, entrando in amicizia con quello che sarebbe diventato il doge Cristoforo Moro, cui lui predisse il dogado. Bernardino morì nel 1444 e venne canonizzato nel 1450, cosicché il Moro l'anno seguente iniziò a costruire a San Giobbe una cappella dedicata a san Bernardino. Dal 1453 era stata istituita presso la chiesa di San Giobbe una confraternita dedicata a san Bernardino e, divenuto doge nel 1462, Cristoforo Moro si prodigò molto affinché il santo fosse aggiunto tra i protettori di Venezia. La confraternita fu tuttavia sciolta in quanto in precedenza era stato concesso ai frati di San Francesco della Vigna l'istituzione di una confraternita dedicata a san Bernardino. Cicogna afferma che è probabile che la cappella maggiore della chiesa, e altre parti, continuassero a spese principalmente del Moro. Tuttavia la cappella maggiore non era ancora compiuta nel 1470, quando egli nel testamento lascia del denaro per terminarla. Cristoforo Moro morì nel 1471, legò ai padri 10000 ducati, e fu sepolto nella cappella di San Bernardino. (Cicogna, VI, 1824-34, pp. 529-530. Cicogna riporta il testamento del doge, pp. 728-732; Tassini, 1863, cons. ed. 1964, pp. 299-300, 482-483). Nonostante il testamento del doge precisasse che la fabbrica doveva essere terminata secondo i disegni di Gambello, le nuove esigenze stilistiche rinascimentali imposero l'attuazione di un programma diverso, che rispettò lo schema strutturale preesistente. Sebbene Gambello visse fino al 1481, infatti, egli subì una rapida decadenza della propria fama, e Pietro Lombardo sembra aver preso in mano il progetto del 1471. Qualche studioso ha creduto che vi lavorasse fin dal 1460, quando il doge era ancora in vita, ma la mancata menzione nel suo testamento rende ciò improbabile. Non è posto in relazione con la progettazione architettonica in nessun documento, ma in una lettera del 1485 si fa riferimento ad alcune decorazioni di Lombardo compiute in chiesa. Tali interventi sono più evidenti nel presbiterio, nelle ampie arcate poggianti su pilastri che sorreggono la cupola, nel profondo coro che si sviluppa dietro l'altare maggiore e nelle due piccole cappelle semicirculari ai lati, oltre che in tutto l'apparato decorativo. A Pietro e Tullio Lombardo si affiancò, nella decorazione delle cappelle, Giovanni Buora. La chiesa di San Giobbe venne consacrata nel 1493 (Franzoi, Di Stefano, 1976, pp. 108-110; McAndrew, 1980, cons. ed. it. 1983, pp.: 137-145).

⁵³ Si riesce dunque a salvare l'Oratorio, giunto intatto fino ai nostri giorni: si tratta della Cappella della Natività, detta anche Cappella Contarini, che precede l'attuale sacrestia. Finotto, 1971, p. 6.

Per ciò che attiene la Scuola, Cicogna ne parla in relazione ad un'iscrizione che si trovava sul pavimento del campo di San Giobbe, di fronte a quella che un tempo era la sede della Confraternita; l'iscrizione gli era nota perché trascritta in un documento processuale. Lo studioso informa che viene istituita il 5 maggio 1383, aperta a uomini e donne. Nel 1392 la Scuola ha il suo primo Guardiano (Giacomo Toetto) e inizia la contribuzione annuale all'Ospedale di San Giobbe, in cambio della stanza del capitolo che veniva concessa. Cicogna, tuttavia, suggerisce che si possa parlare di una Confraternita vera e propria solo nel 1395, quando essa si dota di una mariegola. Lo studioso informa inoltre che il 19 gennaio 1504 veniva concessa alla Scuola un pezzo di terreno per l'edificazione di un edificio. Da ciò si intende che prima di quest'anno la Confraternita officiava nel locale ad essa destinato nell'ambito del convento di San Giobbe, mentre un edificio suo proprio data a partire dal 1504. Cicogna informa inoltre che officiavano nella Scuola i *Varotteri* o *Pellizzeri*, ovvero i lavoratori di pelli, che avevano in San Giobbe il proprio protettore. Nel 1579, sotto il guardiano Francesco Rossi, la Scuola venne restaurata ed è in questa occasione che per Blass-Simmen i dipinti devono essere stati rimossi; ciò darebbe ragione della mancata citazione da parte di Sansovino e Boschini (Cicogna, VI, pp. 711-712; Blass-Simmen, 1993, p. 125) e alla loro successiva comparsa nella collezione Canonici.

Non essendosi conservato l'edificio, né essendo ricostruibile con certezza la decorazione pittorica che probabilmente vi si conservava, sono pochi gli studi che si sono occupati della Scuola di San Giobbe a Venezia, tuttavia va menzionata in questa sede la proposta di Rona Goffen (1986, p. 65) di individuare nell'ambito della Confraternita di San Giobbe la committenza della pala di Bellini realizzata per l'omonima chiesa (ora Venezia, Gallerie dell'Accademia), ipotesi che è stata accolta da Humfrey (1993, p. 207) e Blass-Simmen (2006, p. 75). Il Convento è stato demolito nel 1812 per fare posto all'Orto Botanico.

Nel 2007 è uscito un volume sulla chiesa di San Giobbe, nel quale Lorenzo Finocchi Ghersi ne ripercorre le vicende costruttive (2007, pp. 5-13) e Augusto Gentili si occupa delle opere d'arte che un tempo conservava. Lo studioso inserisce nel discorso i due dipinti di Carpaccio qui esaminati, per i quali dichiara la mancanza un contesto sicuro; tuttavia, dimostra di accogliere la proposta di Blass-Simmen in quanto ritiene che la presenza di Giobbe spinga a cercarlo nell'ambito della chiesa veneziana, «considerando oltretutto, sull'indizio fornito dai due contemplativi del quadro americano, che fin dalle origini i governatori dell'ospedale di San Giobbe avevano anche il giuspatronato del vicino monastero di San Gerolamo» (Gentili, 2007, p. 19). I riferimenti cronologici proposti sono assai diversi rispetto a quelli della studiosa (1503-4 per il dipinto americano, 1505-07 per quello di Berlino), e sembrano rimontare a ragioni di natura stilistica. Egli tuttavia si dimostra convinto dell'ipotesi di Blass-Simmen quando afferma che a suo avviso «i due quadri di Carpaccio che, pensati e prodotti nel nome e nel segno di Giobbe, appartenevano probabilmente a un funzionario della scuola o dell'ospedale» (Gentili, 2007, p. 23).

Per un recente e dettagliato studio della chiesa di San Giobbe, si rimanda all'intervento di Francesca Romana Liguori (2010, pp. 45-76), che ha anche il merito di puntare l'attenzione sul grande tenore spirituale dei frati minori ospitati nel complesso di Cannaregio, elemento su cui aveva ragionato anche Brigit Blass-Simmen in relazione alle complessità dei significati iconologici sottesi ai due dipinti di Carpaccio.

L'assenza di documenti in grado di ancorare le opere qui studiate alla committenza da parte di un membro del cenobio di San Giobbe e considerato che nessuna fonte attesta l'antica appartenenza alla Scuola, è impossibile dire risolta la questione, per la quale si auspica di rintracciare i futuro nuovi elementi di studio. Quanto sembra di poter

affermare, è che è convincente immaginare che i due dipinti siano il frutto di una committenza unitaria, anche in virtù della loro antica permanenza nella collezione Canonici, oltre che della medesima sorte dell'attribuzione a Mantegna con firma falsa.

In contrasto con quanto sostenuto da Brigit Blass Simmen, va sottolineato che esiste parte della critica che ritiene che i due dipinti in esame siano nati non per una destinazione pubblica, quanto piuttosto per la devozione privata. I sostenitori di questa tesi si cita Gioia Mori (1990), convinta che i riferimenti iconologici di cui le opere sono intrise siano troppo densi per presupporre una destinazione pubblica. In questo senso può essere utile ricordare il *San Francesco Frick* (fig. 13), che per le dimensioni, simili a quelle della *Risurrezione di Cristo* per San Michele in Isola, potrebbe essere considerato una pala per un altare secondario (A. De Marchi, 2012, pp. 194-195), mentre è noto che era in casa di Taddeo Contarini, dove viene visto da Michiel. Tuttavia, a detta di quest'ultimo, la commissione spettava a "Zuan Michiel", fratellastro del letterato Andrea Squarzola. «Da ciò si ricava che, con ogni probabilità, il dipinto Frick non fosse una pala d'altare, ma che sia nato, verso il 1480, per la casa di Giovanni Michiel come opera esemplare: meditazione sulle stimmate di San Francesco attraverso un'invenzione figurativa straordinaria. Questa è la sfida che Giovanni Bellini lanciò, e la lanciò dando espressione alla moderna pittura di paesaggio, in una tensione ad umanizzare e naturalizzare la percezione del divino». (A. De Marchi, 2012, p. 195). Rosella Lauber (2008, p. 263), infatti, ha ricostruito la storia del dipinto di Giovanni Bellini: «La tavola del San Francesco [...], si può seguire nel suo percorso dalle stanze della casa Contarini a Santa Fosca sino all'attuale collocazione museale, attraverso molti passaggi di proprietà, di cui è stato possibile integrare alcuni anelli mancanti [...]. Infatti, il rinvenimento archivistico nel fondo degli *Ospedali e luoghi pii* del testamento e del codicillo, datati rispettivamente 1° aprile 1611 (pubblicato il 12 agosto 1618) e 14 luglio 1617, di Taddeo Quondam Dario Contarini, dunque del nipote del patrizio visitato da Michiel, consente ora di ripercorrere i passaggi testamentari, dai Contarini dei Santi Apostoli ai Giustiniani di San Stae, fino alle ultime eredi, tra cui Alba Giustiniani di Antonio, vedova di Giovanni Giustinian fu Nicolò del fu Giulio Procuratore e poi sposa di Nicolò Cornaro fu Francesco, Procuratore di San Marco». In casa di Giulio Giustinian il dipinto è visto da Marco Boschini, che lo cita nella *Carta del navegar pitoresco* del 1660 (Lauber, 2008, p. 263).

Appare molto significativo che Andrea De Marchi legga i due dipinti di Berlino e New York - «opere impressionanti per invenzione» nelle quali «Carpaccio diede il meglio di sé» - come gli esiti di una di gara di Vittore rispetto a dipinti di Bellini quali il *San Francesco Frick*. Lo studioso fa intendere inoltre di ritenere che anche i due dipinti qui in esame fossero destinati alla devozione personale (A. De Marchi, 2012, p. 195).

Come si è detto, sin dal *Cristo in pietà tra la Madonna, san Giuseppe d'Arimatea e san Giovanni Evangelista* sembra innestarsi un interesse particolare di Carpaccio per il paesaggio, che introduce al un problema critico che coinvolge anche i due dipinti Canonici e una Pietà di collezione privata di cui si dirà. Si tratta dello scarto stilistico di questi dipinti rispetto alle opere degli esordi, per quanto le loro caratteristiche formali inducano a ritenerli giovanili. potrebbe essere spiegato sulla base del contatto con la cultura figurativa ferrarese, ancora più evidente nella piccola *Pietà* che sarà presentata a breve (fig. 16).

INFLUENZA FERRARARESE

Il debito di Carpaccio nei confronti della pittura ferrarese è stato messo in evidenza soprattutto da Pallucchini (1961), e questa può essere ormai considerata un'acquisizione, il

pittore dimostrando la conoscenza degli affreschi dei Mesi di Schifanoia, una decorazione alla quale si attese in tempi assai brevi, forse nel solo 1469 (Benati, 1986, pp. 261-262). Nonostante la nostra conoscenza della decorazione sia parziale, quanto Vittore sembra avere recepito in modo speciale sono le porzioni di Francesco del Cossa.⁵⁴ Nella nota lettera a Borso che questi invia il 25 marzo 1470, scoperta da Venturi nel 1885, nella quale il pittore chiede di essere meglio retribuito, vengono menzionati tre scomparti, che la critica ha riconosciuto nei mesi di Marzo, Aprile e Maggio.

Secondo la maggior parte degli studiosi prima degli affreschi dei Mesi, Cossa realizza la pala già nel Santuario dell'Osservanza a Bologna, ora a Dresda, in cui, su di una superficie unificata, la composizione è pausata dalla successione delle architetture, dove l'applicazione rigorosa delle regole prospettiche e le variazioni della luce determinano la profondità della scena.⁵⁵ Un documento del 18 giugno 1460 ricorda Francesco del Cossa come testimone per la concessione ad Alberico Manfredi a costruire una cappella a Sant'Andrea, la chiesa di Ferrara dove aveva lavorato Piero. Questa circostanza introduce alla comprensione dell'importanza svolta dalla pittura del maestro di Borgo su quella del ferrarese; è stato infatti messo in luce dagli studi che se Tura sente dell'influsso esercitato dalla cultura figurativa padovana, Francesco del Cossa è profondamente attratto dalla pittura di Piero. Questo riferimento può forse dare ragione dell'interessamento che Carpaccio dimostra rispetto alla pittura del ferrarese, che può spiegarsi sulla base di in una comune e suggestione per la pittura pierfrancescana.

Per tornare alla decorazione dei Mesi, la critica ha sottolineato come la porzione svolta da Francesco del Cossa si distacchi dalla decorazione degli altri pittori, caratterizzati da una comune formazione turiana, a fronte della suggestione cossesca per Piero.⁵⁶ Secondo Vittorio Sgarbi (2003, pp. 39-43) gli affreschi di Cossa di Schifanoia sono il banco di prova di una concezione dello spazio che, in mancanza delle testimonianze ferraresi di Piero, ha la sua fonte negli affreschi di Arezzo. Per lo studioso non c'è dubbio sul fatto che «le origini del Cossa vanno viste in una prospettiva più larga, e non soltanto padovano-ferrarese, ma con una più aperta confidenza con i fatti dell'arte bolognese e con una vivissima attenzione per la grande arte toscana, da Paolo Uccello a Piero della Francesca». Per lo studioso «è proprio in questo ampio respiro architettonico [che] si avverte la persistente lezione di Piero della Francesca». Ed è in questa ordinata scansione spaziale che Carpaccio a nostro avviso sembra dimostrare il suo debito nei confronti della pittura di Cossa. Si veda in questo senso la teoria di figure nella zona alta della fascia principale del mese di Aprile (fig. XVIII), dove lo spazio è scandito dall'alternanza di uomini e cavalli, contro il fondale architettonico, a fronte, ad esempio, del corteo nel *Ritorno degli ambasciatori*.

Esiste un dipinto il cui debito nei confronti della civiltà figurativa ferrarese si valuta anche dal punto di vista iconografico. Si tratta della *Pietà* (fig. 16) di collezione privata bergamasca, resa nota con attribuzione a Giovanni Bellini da Georg Gronau nel 1926, un'opera transitata sempre all'interno del collezionismo privato, sin da quando era nella collezione Agnew di Londra all'inizio degli anni Trenta,⁵⁷ dopo essere stata dell'antiquario

⁵⁴ Gli inizi di Cossa si situano in anni in cui Ferrara è un grande crocevia artistico, Piero alla fine degli anni Quaranta soggiorna in città per affrescare una cappella in Sant'Andrea degli Agostiniani (1449-1450), vi giungono anche i Canozi "creati" di Piero e nel 1449 passa in città Rogier van der Weyden; sono questi anni in cui la scena artistica è tenuta da Tura.

⁵⁵ Natale, Sassu, 2007, pp. 51-55.

⁵⁶ Benati, 1986, p. 262.

⁵⁷ Fiocco, 1934, p. 244.

fiorentino Volterra.⁵⁸ Nel 1958 Giuseppe Fiocco dichiara il dipinto “senza casa”, mentre Pallucchini nel 1959 la dice in una collezione privata bergamasca. Dell’opera gli studi non si occupano più fino al 2006, quando Brigit Blass-Simmen afferma di non essere a conoscenza dell’effettiva ubicazione del dipinto. Attraverso i passaggi collezionistici qui ricostruiti, si intende come sia difficile seguire la storia dell’opera dalla fine degli anni Cinquanta ad oggi. Inoltre, le notizie circa il restauro del dipinto non sono precise, essendo basate sulla sola menzione di Rodolfo Pallucchini che nella monografia belliniana del 1959 informa di una recente pulitura, pur producendo la fotografia del dipinto prima del restauro. Attraverso alcune informazioni rintracciate nella fototeca e nelle Special Collections del Getty Research Institute di Los Angeles si può iniziare a colmare le numerose lacune sulla *Pietà* appena introdotta. Una foto nel faldone di Giovanni Bellini testimonia lo stato del dipinto prima del restauro (fig. 17), e sul retro a matita essa recita: “G. Bellini” e più sotto: “in Germania”.⁵⁹ La fotografia appartiene al fondo di Jean Marchig e queste scritte spettano forse a Marchig stesso, come gentilmente mi suggerisce Tracy Shuster. Nello stesso faldone è presente anche la fotografia che ne testimonia lo stato in seguito alla pulitura: essa proviene dal fondo Koetser, e reca l’indicazione “formerly Agnew” (GRI: “Photo Study Collection, Giovanni Bellini, ND 614, 444”). Questo è un dato importante, in quanto non era noto agli studi, ne era invece a conoscenza Federico Zeri, il quale lo annota sul retro della sua foto del dipinto (Fototeca Federico Zeri, Bologna: “Giovanni Bellini”, n. PI 292/4/13). Si può inoltre dedurre che il restauro deve essere avvenuto prima del gennaio 1956 - e probabilmente non di molto - in quanto nel catalogo di vendita di quell’anno il dipinto appare restaurato.⁶⁰ La ricchezza dei fondi del GRI consente di aggiungere a questi dati il nome del restauratore, e di vedere il dipinto durante la fase di pulitura. Nelle Special Collections, infatti, esiste l’importante fondo del restauratore William Suhr, nel quale ho potuto rintracciare un’inedita fotografia (fig. 18) (GRI: Special Collections, William Suhr fund, box 61 c. 1, n. 870697). Nonostante non sia nota la sua data, l’informazione si mette coerentemente in relazione con il passaggio presso Koetser, essendo stati entrambi attivi a New York in quegli anni. Il non perfetto stato di conservazione del dipinto era stato sottolineato da Giuseppe Fiocco e da Roberto Longhi, e quest’ultimo riteneva fondamentale un restauro ai fini di una corretta valutazione della paternità dell’opera. La foto svolge un ruolo fondamentale per conoscere lo stato di conservazione di un dipinto che da molti anni gli studiosi non possono studiare dal vero, e consente di trovare una possibile ragione della discordia attributiva che caratterizza la sua storia critica nel suo cattivo stato di conservazione. Appare evidente che il dipinto soffre per un principio di spaccatura nel legno nel senso verticale e la pittura doveva essere ripresa in più punti, specialmente nella testa di Cristo e del paesaggio di sinistra. Le ridipinture sono state rimosse durante il restauro, come dimostra la fotografia scattata da Mr. Gray, che era il fotografo di fiducia William Suhr. La pulitura di Suhr deve essere stata piuttosto profonda, a giudicare dal modo in cui in seguito al suo intervento emerge il disegno sottostante, specialmente nella parte centrale della tavola, in corrispondenza del volto della Vergine e del torso di Cristo. Il restauro ha peraltro consentito ad alcuni particolari di emergere meglio, come nel caso del daino che brucia l’erba nel paesaggio a sinistra, un dettaglio che si rintraccia identico nella *Meditazione sulla*

⁵⁸ Gronau, pp. 274-277. Guido Perocco (1960, p. 85) è l’unico che dà una più antica provenienza dalla collezione Aquero.

⁵⁹ Un riferimento, questo, che non si può verificare né ancorare a delle date.

⁶⁰ *Important Old Masters...*, 1956, lot. 8. Il dipinto è venduto per \$ 3,000 (Frick Library, New York: “Giovanni Bellini. Christ. Calvary Trinity, 703-23, 706”). L’evidenza di un restauro precedente il 1956 è conforme all’affermazione di Pallucchini che nel 1959 lo dice restaurato da poco.

passione di Cristo del Metropolitan Museum di New York. Si può aggiungere un ulteriore riferimento a favore della paternità carpaccesca della *Pietà*, il cui paesaggio ha caratteristiche morfologiche vicine a quello della *Sacra Conversazione* già a Berlino, dove ricorre il simile dettaglio dell'incontro tra alcuni personaggi lungo il sentiero bianco a curve.

Forse a causa del persistente transito nel collezionismo privato, il dipinto ha goduto di scarsa attenzione da parte degli studi novecenteschi e dell'ultimo decennio. La sua storia critica è assai dibattuta e se l'attribuzione a Carpaccio non è stata ritenuta del tutto soddisfacente dalla maggior parte degli studiosi, anche l'alternativa di Giovanni Bellini non ha goduto di grandi sostenitori, con l'eccezione di Rodolfo Pallucchini.⁶¹ Sembra essere dello stesso avviso Federico Zeri - che ne possedeva due fotografie testimonianti lo stato del dipinto prima (n. PI 292/4/14) e dopo il restauro (n. PI 292/4/13) -, se sul retro di quella eseguita dopo la pulitura annotava "Giovanni Bellini".

Dal tempo di Fiocco, l'attribuzione a Carpaccio rimane senza seguito fino al 2006 quando Brigit Blass Simmen la rilancia, per via del rapporto col disegno di Berlino, un suggerimento accettato recentemente da Giorgio Fossaluzza (*Ancora una primizia...*, 2012), che tuttavia spiega il dipinto sulla base della sola pittura veneziana. Il foglio di Berlino (fig. 19) ha una storia che lo vede inizialmente assegnato all'ambito ferrarese per poi essere riportato in ambito carpaccesco da Giuseppe Fiocco (1934), Georg Gronau (1934) e Roberto Longhi (1934). Brigit Blass Simmen crede nell'attribuzione a Carpaccio del disegno, anche sulla base dell'iscrizione apposta da Alessandro Ballarin nel 1995 sul *passepourtout*, che lo inquadra come preparatorio per il dipinto della Gemäldegalerie di Berlino con la *Preparazione della tomba di Cristo*. Il foglio ha degli evidenti punti di contatto con la pittura di Ercole de' Roberti e si capiscono bene le ragioni delle attribuzioni all'ambito ferrarese che esso ha avuto in passato. In questo senso ci appare utile riportare le osservazioni di Hans ed Erica Tietze (1944, p. 148, n. A 588) che affermano: «the drawing looks Venetian in its use of blue paper, but otherwise very un-Venetian in style and in the rendering of the nude». Per quanto i due grandi studiosi non credessero nell'attribuzione a Carpaccio, è di estremo interesse la loro conclusione: «it might be a copy by a Venetian from a model belonging to the Ferrarese School».

È sulla base di queste indicazioni che ha preso avvio la presente ricerca, partita, come si è visto, dalla convinzione che si tratti di un dipinto carpaccesco, ha tentato di rintracciarne i possibili modelli. Il confronto più prossimo per il dipinto di Carpaccio è la *Pietà* di Liverpool di Ercole de' Roberti (fig. 20),⁶² che originariamente costituiva la parte centrale della predella per la chiesa bolognese di San Giovanni in Monte.⁶³

⁶¹ Significativa è la posizione di Heinemann (1962, I: p. 280, II: fig. 574), non convinto dell'attribuzione a Carpaccio come neanche di quella a Giovanni Bellini: «da un confronto con la *Pietà* di Giovanni Bellini all'Accademia di Venezia [...] risulta che i due quadri non possono certamente essere dello stesso autore». Per lo studioso il nome di Ercole non è convincente, mentre la *Pietà* sarebbe piuttosto da confrontare con il dipinto di Mazzolino che egli dice a Kassel, mentre si trova nella collezione Cini di Venezia.

⁶² Walker Art Gallery, inv. n. WAG2773, cm 34.3 x 31.3. La *Pietà* di Carpaccio è del medesimo formato ma misura cm 26 x 21. Il dipinto di Ercole costituiva la predella dell'altare maggiore di San Giovanni in Monte a Bologna (1483-1486). V. Romani in Alessandro Ballarin, Dosso Dossi e la pittura a Ferrara negli anni di Alfonso I, registi e apparati di catalogo a cura di Alessandra Pattanaro e Vittoria Romani, con la collaborazione di Sergio Momesso e Giovanna Pacchioni, "Pittura del Rinascimento nell'Italia settentrionale", 2 voll., Padova, 1995, p. 238, n. 138.

⁶³ È forse di qualche interesse riportare l'attribuzione, pur dubitativa, a Ercole dell'invenzione che sta alla base della *Pietà con san Giovanni e Maria Maddalena* di Berlino, conservata a Berlino (Staatliche Museen Skulpturengalerie, argento dorato, cm 5.4 x 6.1), formulata da Joseph Manca (1992, pp. 109-110, pp. 193-194, doc. 3). Sebbene rilevi la difficoltà di assegnare a Ercole un'opera plastica, lo studioso tenta di assegnarle una datazione o attorno al 1479, quando il maestro ha condiviso la bottega con un orafo, oppure nell'ultima

L'Ercole al quale Carpaccio sembra avere guardato nella *Pietà* di ubicazione sconosciuta è a quello della prima metà degli anni Ottanta, un momento nel quale il ferrarese irrobustisce i suoi mezzi formali e padroneggia maggiormente la complessità della scena, realizzando moduli figurativi di grande drammaticità, come è stato messo bene in luce dalla critica.⁶⁴

Pur nella complessità delle influenze iconografiche - che possono verosimilmente avere un punto di partenza nella Padova mantegnesca⁶⁵ -, ci sembra di poter affermare che l'iconografia che sta alla base del dipinto di Carpaccio si debba far rimontare ad Ercole, sulla base della stretta vicinanza tra il dipinto in esame e la *Pietà* inglese (fig. 20): si veda il simile profilo appuntito del volto di Cristo, il modo in cui le gambe si uniscono nei pressi delle ginocchia, la conformazione del ventre e il perizoma lavorato a piccole pieghe, il particolare del braccio destro lasciato cadere a terra; anche la Madonna di Carpaccio sembra trovare un buon riferimento in quella di Ercole, per ciò che riguarda la posa con le braccia leggermente allargate a sorreggere il corpo del figlio morto, per la fisionomia stessa e la foggia della veste.

L'importanza di Ercole nell'elaborazione di questa particolare iconografia della *Pietà* è stata messa in luce da Mario Salmi (1960, p. 30), che afferma: "la travolgente *Salita al Calvario*, nella quale è il prevalere di un ritmo che ascende verso sinistra, sembra bloccato dalla mirabile *Pietà* [...]. Il gruppo solidissimo in primo piano, nell'ormai consueto schema delle « Vesperbilder », è ricreato con tanto impegno che pare cosa nuova. E basta la testa riversa del Cristo sorretto dalla madre dolorosa, senza violenta vistosità, a dare il senso tragico della morte". Di seguito, lo studioso affronta il problema del rapporto tra Ercole e Carpaccio, con riferimento al disegno con il *Cristo morto* di Berlino, per il quale crede nell'autografia carpaccesca e conclude: "l'analogia compositiva propone il problema degli influssi reciproci, e, se pensiamo alle date, è forse da concludere in vantaggio di Ercole".

decade della sua vita, quanto come pittore di corte aveva di certo disponibili come collaboratori molti scultori.

⁶⁴ Salmi, 1960, pp. 28-29.

⁶⁵ Si menziona in questo senso la "Madonna con figlio morto in grembo" della Pinacoteca di Vicenza (inv. n. A 168), dove, pur nella grande lontananza stilistica, ricorre una posa di Cristo simile a quella dei dipinti fin qui richiamati, con il braccio destro di Cristo abbandonato a terra. L'opera è assegnata a un pittore di scuola padovana con datazioni che oscillano tra la metà del Quattrocento e l'ottavo decennio. "È soprattutto nella inedita figura della Vergine dalle braccia levate che il richiamo [a Mantegna] sembra essere più esplicito: essa infatti è ripresa dall'incisione della Deposizione nel sepolcro di Vienna (Kunsthistorisches Museum) dove, in un paesaggio analogo al nostro, la Maddalena rappresentata sulla sinistra propone una posa analoga" (Rigoni, 2003, pp. 140-142, cat. n. 20). Per fare solo due esempi di dipinti con la *Pietà* precedenti gli anni di Ercole, si menziona il trittico del Museo Civico di Bassano (inv. n. 113) che Vincenzo Buonocuore (2011, pp. 84, 89-90 nota 15, fig. 5) attribuisce ad Antonio Vivarini con la possibile collaborazione di Alvise proprio nella *Pietà* o la miniatura di Lazzaro Bastiani del Milano, Museo Poldi Pezzoli, inv. 1586 (Venco, 2012, cat. n. 8, pp. 72-73). Si ricorda anche il disegno del British Museum di Londra (pennello e inchiostro bruno, biacca su carta giallo bruno, Department of Prints & Drawings, inv. n. 1892,0411.5), che Popham e Pouncey (1950, I: n. 228, II: tav. CXCVI). I due studiosi, seguiti recentemente da Joseph Manca (1992, p. 140, n. 19), credevano nella paternità di Ercole ma non come preparatorio per la *Pietà* di Liverpool, e che Mazzolino nella *Pietà* della collezione Cini (cm 30,5 x 22,5) riprendesse quel foglio. Esiste tuttavia una parte consistente della critica che non assegna a de' Roberti il foglio; tra questi si citano qui solo Mario Salmi, che si esprime a favore di una copia da Ercole (1960, p. 31), e Andrea Bacchi (1990, pp. 58-60), il quale riprende la strada aperta da Popham e Pouncey proponendo tuttavia che il disegno spetti a Mazzolino in preparazione per la *Pietà* della collezione Cini, dove si vedono a suo avviso gli esiti dell'aggiornamento sulle novità della cappella Garganelli di Ercole (1480-1486 c.) (per il dipinto di Mazzolino di veda Romani in Ballarin, 1995, p. 238). Il dipinto della Pinacoteca di Vicenza presenta una composizione vasta, comprendente anche san Giovanni, una monaca orante e la Maddalena che sorregge la testa di Cristo, un gesto, questo, che ricorre anche nella più tarda *Pietà* di Michele da Verona della collezione Berenson di Villa I Tatti (Venco, in corso di stampa).

Non è facile dire se Carpaccio abbia conosciuto proprio la *Pietà* oggi a Liverpool, o se sia entrato in contatto con un altro dipinto di Ercole - o un disegno molto finito -, non più noto, tuttavia la conoscenza da parte di Carpaccio sembra indubbia.

È altresì evidente che il gruppo di Carpaccio è assestato diversamente nello spazio rispetto alla *Pietà* di Liverpool, e il paesaggio si caratterizza per un diverso andamento. Un modo assai simile di costruire lo spazio attraverso una quinta montuosa da una parte e una vallata dall'altra si ritrova anche nella tavola del Metropolitan Museum di New York con la *Meditazione sulla Passione di Cristo*. Uno degli argomenti di Giuseppe Fiocco per affermare la paternità carpaccesca è stato, oltre che la relazione con il disegno di Berlino, quello della tipicità della morfologia del paesaggio, fatto dalle «tipiche colline carpaccesche, con le multiple corone di cespugli lungo le morbide groppe, e quel tono spezzato, brulicante, tanto particolare, specie dove occhieggiano le pezze verdi dei prati».

Per Giuseppe Fiocco la *Pietà* di Carpaccio è un'opera tarda, dipendente dal dipinto con analogo soggetto dipinto da Giovanni Bellini (Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 882), in cui tuttavia, i legami con Ercole risultano molto affievoliti rispetto al dipinto carpaccesco: la posizione di Cristo perde quell'idea di corpo allungato, abbandonato rigidamente sulle ginocchia della madre, e cambia il rapporto rispetto alla figura della Madonna, il cui gesto è piuttosto quello di "offrire" in visione il figlio morto. Il dato stilistico suggerisce di collocare il dipinto di Bellini attorno all'anno 1500, il paesaggio caratterizzandosi già per una moderna dilatazione spaziale, dove «nuovo è il rapporto tra la figura e il paesaggio, che quasi prende il sopravvento».⁶⁶

La *Pietà* di Carpaccio di ubicazione sconosciuta sembra invece caratterizzata da una costruzione paesaggistica ancora chiusa e quattrocentesca, che consente piuttosto confronti con il *Cristo morto tra la Madonna, Giuseppe di Arimatea e san Giovanni* già Contini Bonacossi (collezione privata), con la *Meditazione* di New York e la *Preparazione della tomba di Cristo* di Berlino, con la *Sacra Conversazione* già a Berlino o con il polittico di Zara, specialmente per la resa delle montagne, fatte di terrapieni rocciosi, coperti - quasi "a tappeto" - dai prati erbosi, secondo una interpretazione del paesaggio che deve molto alla pittura ferrarese e alla sua particolare interpretazione del mantegnesimo.⁶⁷ Questo gruppo di dipinti spetta a nostro avviso al momento in cui Carpaccio supera il periodo della suggestione antonellesca e belliniana dei primi anni Ottanta per aprirsi ad un'esperienza di natura extra-lagunare. Si veda in particolar modo il paesaggio della *Meditazione* di New York a fronte di alcuni disegni di ambito ferrarese quali l'*Orfeo* degli Uffizi⁶⁸ o il *San*

⁶⁶ Pallucchini, 1949, p. 189, cat. n. 115.

⁶⁷ È in questo contesto che va fatta menzione della *Madonna col Cristo morto* del Museo Correr di Venezia (figg. XIX, XX) (Cl. I n. 1088), un dipinto mai propriamente studiato ma da Giovanni Mariacher (schede inventariali del 1955) riferito scuola veneta belliniana. Il recente restauro ha spinto Giorgio Fossaluzza (*Ancora una primizia...*, 2012) ad attribuirlo a Carpaccio giovane, sul finire degli anni Ottanta. Appare interessante il riferimento a Carpaccio, si veda ad esempio la morfologia del paesaggio attraversato da sentieri bianchi, tuttavia il dipinto non è di qualità tale da giustificare la piena paternità di Vittore, ed è probabilmente più prudente un'indicazione di bottega. La collocazione cronologica del dipinto veneziano si valutata proprio a fronte della *Pietà* di ubicazione sconosciuta e di quella Donà delle Rose di Bellini. Se il dipinto qui presentato è fondamentale per sostenere la vicinanza ai modi di Carpaccio della *Pietà* veneziana, è quello di Bellini che per noi funge da *post quem* per la *Pietà* appena uscita dal restauro, illuminandone la cronologia in senso cinquecentesco: si veda la simile costruzione dello spazio, dilatato in senso orizzontale e chiuso sul fondo da una bassa quinta di montagne azzurre, la sovrabbondanza delle vesti della Vergine adagiate a terra e il capriccio delle pieghe che sembra quasi una citazione da quell'opera o il gesto della Madonna che porgere il figlio agli occhi dello spettatore.

⁶⁸ Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, n. 1394 E. Il disegno ha avuto anche attribuzioni a Cossa (Giglioli, 1933), rigettata da Longhi (1934), il quale lo riportare nell'anonimato ferrarese attorno al 1475. Con questo riferimento il disegno è stato esposto alla mostra fiorentina del 2001, pur con un riferimento cronologico al

Sebastiano nel paesaggio della Lehman Collection di New York (fig. 22) (The Metropolitan Museum of Art, 1975.1.319. Penna e inchiostro bruno su carta bianca, mm 29,5 x 21). Similmente caratterizzato da una morfologia rocciosa del paesaggio è il *Ritratto d'uomo* di Francesco del Cossa del Museo Thyssen di Madrid (fig. 23), che si legge bene accanto alla *Preparazione della tomba di Cristo* di Carpaccio, soprattutto nel dettaglio della costruzione montuosa che lascia intravedere il paesaggio al di là dell'apertura.

Gli esiti del contatto con la pittura ferrarese si leggono a doppio filo, in due momenti ravvicinati della carriera carpaccesca ma che costituiscono due capitoli distinti, in forza della veloce crescita del pittore. L'avvicinamento ad una cultura figurativa non veneziana si situa a nostro avviso alla metà del nono decennio, ed opere che spettano a questo periodo sono il *Cristo morto tra la Madonna, Giuseppe d'Arimatea e san Giovanni* (fig. 8), i due dipinti già Canonici (figg. 10, 11) e la *Pietà* appena presentata (fig. 16). Permangono agli inizi della decade successiva i segni del contatto con Ferrara, per quanto a quell'esperienza si venga ad aggiungere quella del viaggio "adriatico" di cui si dirà. I lavori di Sant'Orsola degli anni Novanta, infatti, impongono a Carpaccio di mettere a frutto molte idee acquisite negli anni precedenti, come si vedrà nel caso delle teste di Oxford (WA1977.17).

Esiste un disegno con *Due cavalieri* conservato a Vienna (fig. 25) (Graphische Sammlung Albertina, n. 2586, penna e bistro su carta bianca, mm 195 x 218) che Carpaccio sembra avere conosciuto direttamente. Inizialmente assegnato a Carpaccio (Stix, Fröhlich-Bum, 1926), da Adolfo Venturi (1925) in avanti la paternità del foglio viene correttamente portata in ambito ferrarese. Il disegno sembra essere una copia da un'invenzione di Ercole, nota a Vittore perché inserisce il cavaliere di destra in un dettaglio del fondale dell'*Arrivo a Colonia*, del 1490, (fig. 26) identico sia nella posa di cavallo e cavaliere, ma anche nella foggia dell'abito di quest'ultimo, nei capelli lunghi oltre le spalle e nel ricciolo della coda dell'animale. Anche nel pannello centrale del polittico di Zara Carpaccio sembra reinterpretare il cavaliere di sinistra sia nello scrocio del cavallo sia nella posizione di san Martino leggermente sporta verso destra, a seguire il modo del muso dell'animale. Seguendo quanto ipotizzato da Ballarin (*Carpaccio 1480-1490*), può essere formulato anche il confronto con il *Cavaliere* di Budapest (fig. 29) (inv. n. 1781), che Joseph Manca attribuisce a un copista degli affreschi Garganelli di Ercole, della metà degli anni Ottanta (1992, pp. 120-121, fig. 57 a).

Quanto si sostiene in questa sede non è una generica conoscenza della pittura ferrarese da parte di Carpaccio, ma un profondo aggiornamento in prima persona alla metà degli anni Ottanta. La pittura di Ercole a nostro avviso sembra essere stata di grande importanza per Carpaccio, si veda il disegno con la *Strage degli innocenti* del Louvre (n. 441) (fig. 27),⁶⁹ forse del seguito di Ercole, e il ricorrere del dettaglio del soldato alla sinistra del trono nella figura di Ereo che rinfodera la spada nel *Martirio dei pellegrini* di Carpaccio del 1493 (fig. 28), come sottolineato nell'inedito scritto carpaccesco di Ballarin (*Carpaccio 1480-1490*). In questo telero del ciclo probabilmente più degli altri sembra avere risentito dell'influenza di Ercole: si può tentare di leggere la scena di massacro di sinistra

1485 (Agosti, 2001). Alla stessa mostra era presente un disegno con un Pastore nel paesaggio (n. 603 P), che Giovanni Agosti tentava di assegnare a Giovanni Battista Cavalletto, un foglio che è in grado di esemplificare un particolare gusto paesaggistico caratterizzante la pittura ferrarese e bolognese del tardo Quattrocento.

⁶⁹ Manca, 1992, pp. 157-158, fig. 26. Mario Salmi (1960, p. 44) rileva un equilibrio di sapore classicheggiante, spettando a suo avviso al periodo in cui Ercole torna a Ferrara dove si riaccendono in lui i contatti con l'arte veneta. Per lo studioso è contemporanea al dittico di Londra, e alla Madonna adorante il bambino di Berlino. Diversamente, Gamba (1933, p. 14) data il foglio agli anni della pala portuense (1480 c.).

accanto ad alcuni dettagli della predella del polittico Griffoni a San Petronio a Bologna,⁷⁰ quali quello della donna che scappa con le braccia e i capelli sollevati: si può istituire un confronto anche con il disegno della Scuola di Ercole de Roberti o di Ercole stesso per la crocifissione della cappella Garganelli conservato a Monaco (Graphische Sammlung, n. 669).⁷¹

IL POLITTICO DI ZARA

Il tentativo di ricognizione del catalogo giovanile di Carpaccio è reso assai complesso dalla mancanza di dati certi, in grado di ancorare, se non altro, *qualche* dipinto agli anni Ottanta del Quattrocento. Una parziale eccezione a quanto detto è costituita dal polittico realizzato dal pittore per la cattedrale di Sant'Anastasia a Zara, oggi conservato nel Museo di Arte Sacra della città (fig. 34); esso tuttavia, se da una parte è frutto di una commissione importante, extra-lagunare, e permette di ragionare su una serie di dati "storici", dall'altra offre dei riferimenti cronologici ampi, che non sono in grado di gettare una luce netta sulla realizzazione del polittico stesso.

Carlo Federico Bianchi, arcidiacono del Duomo di Zara, nel 1877 fornisce le prime informazioni in merito al polittico, riferendo di come si presentava la chiesa prima del rinnovamento cui era stata sottoposta nel 1780. Egli, dichiarando di basarsi su fonti scritte di cui si ignora del tutto la natura, afferma che il secondo altare di destra, dedicato a san Martino vescovo, era stato fatto erigere da Martin Mladossich nel 1480, la cui pala di Carpaccio, composta di sei tavole, era stata allora spostata nella cappella di Sant'Anastasia. Secondo Molmenti (1906) tra le fonti di cui si è servito Bianchi vi deve essere un documento conservato presso l'Archivio della Curia Arcivescovile di Zara, ovvero il resoconto della visita pastorale che nel 1780 l'arcivescovo Caraman fece a Zara. La descrizione del polittico di Carpaccio fornita dal vescovo è interessante perché menziona una cimasa con la Vergine che è andata evidentemente dispersa. Al di là del fatto che Molmenti non si pronuncia con forza sull'autografia, in quanto giudicava i dipinti dalle fotografie, il suo intervento ha anche il merito di diffondere la firma che il pittore scrive in corsivo nel pannello di san Martino: Victorjs / Carpatij / venettj / opus.⁷² Molmenti avanzava dei dubbi sull'autografia della scritta, in quanto non conosceva altre versioni della firma del maestro che presentassero la doppia j finale; oggi sappiamo che Carpaccio si firma in questo stesso modo anche nella *Meditazione sulla Passione di Cristo* di New York.⁷³

Quanto è noto su Martin Mladossich, committente dell'altare e del polittico, si deve alle esplorazioni archivistiche, ad opera principalmente di Ivo Petricioli e Giuseppe Praga. Questi nel 1925 rende nota una ducale del 22 febbraio 1508 *m. v.* diretta al conte e al capitano di Zara, nella quale il doge scriveva ai magistrati zaratini facendo menzione dell'altare di San Martino, da ciò lo studioso deduce che il polittico doveva essere in opera nel 1509.

Nella storia degli studi del polittico, un'importanza particolare è stata rivestita dall'aver reso nota l'esistenza della lastra sepolcrale (figg. 36, 37) del donatore da parte di Perocco (1960); la trascrizione dell'iscrizione è invece merito di Zampetti curatore della

⁷⁰ Il pagamento è del 19 luglio 1473 (Manca, 1992, pp. 93-97, p. 193 doc. 1).

⁷¹ Manca, 1992, pp. 116-117.

⁷² Questa è la dizione corretta della firma, Molmenti per errore trascrive la doppia j anche alla fine di venettj.

⁷³ La firma sulla *Meditazione sulla passione di Cristo* è Vjctorjs Carpatij venettj opus; visibile ad occhio nudo con qualche difficoltà, essa è assai più evidente nelle fotografie agli infrarossi (fig. 12).

mostra del 1963 di Palazzo Ducale. Essa recita: MARTINUS MLAD/OSICH. PBR CIVIS. E CANONICUS/ IADR V SIBI PO/ MCCCCCLXXXVII – IX KL. DECEMBRIS.

Guido Perocco (1960) inoltre, citando le ricerche dello storico Cvito Fiscovich sui documenti del convento benedettino di Zara presso la Cattedrale, rileva che lo stesso canonico era ancora vivo nel gennaio 1496. Lo studioso ipotizza inoltre che, essendo stato arcivescovo della città dal 1450 al 1496 il nobile veneziano Maffeo Vallaresso, è possibile che a lui si debba l'operazione di tramite tra Carpaccio e il committente. Si deve a Petricioli (2003, nota 18) la pubblicazione della nota d'archivio fornita a Perocco da Fiscovich e attestante che nel 1496 Mladovich era cappellano del monastero di Santa Maria.

Di estremo interesse, e di notevole impatto per gli studi, è stato nel 1972 il reperimento del testamento del committente, datato 21 aprile 1496, ad opera di Ivo Petricioli, che ne pubblica uno stralcio. Si viene a sapere che il canonico aveva destinato 32 ducati (su una spesa totale di 100) a favore di Giovanni da Curzola intagliatore e responsabile della cornice lignea del polittico dell'altare di San Martino. Proseguono nel frattempo le ricerche archivistiche dello studioso, il quale nel 1980 dà conto di un documento attestante che il canonico Mladovich era ancora vivo nel 1503 e in seguito (1985), informa che l'anno seguente venne nominato vicario dell'arcivescovo.

Petricioli (2003) in tempi più recenti ha continuato a fornire ulteriori notizie sul committente, il quale era "archipresbiter" a Nona e nel 1474 divenne canonico nella cattedrale di Zara. Era anche notaio e lo studioso riferisce di come si sia conservata una busta degli atti redatti da lui dal 1464 al 1485. Al principio del secolo XVI fu vicario dell'arcivescovado di Zara, quando la sede arcivescovile rimase vacante.

Il testamento del canonico non menziona Carpaccio ma fa invece riferimento alla cornice della pala dell'altare di San Martino; la lettura dello stesso, lungi dal portare un punto fermo negli studi, ha diviso la critica: una parte è convinta che il polittico a quella data 1496 dovesse essere già realizzato (Petricioli, 1972; Bambach, 1998; Scarpa, 1987; Tomich, 1999; Walcher, 2005), altri – al contrario – che quell'anno fornisca il termine *post quem* per datare le pitture (Pinna, Sgarbi, 1994; Pilo, 2000).

Nel 2005 vengono pubblicati a cura di Maria Walcher, i documenti del "fondo Praga" della Biblioteca Marciana di Venezia, relativi alla storia dell'arte a Zara. La pubblicazione si rivela di estremo interesse perché diventa più facile per gli studiosi avere accesso ai documenti relativi alla committenza dell'altare di San Martino, il testamento del canonico – ad esempio – era in precedenza noto solo attraverso un articolo in lingua croata. Con l'occasione si pubblica un documento del 1507, che attesta il canonico ancora in vita. Nel volume viene per la prima volta riprodotta la firma del pittore, oltre che il probabile assetto del polittico (p. 248 figg. 93, 94). Maria Walcher rilegge i documenti e per ciò che riguarda il testamento di Mladovich, afferma che essendovi previsto il pagamento a Giovanni da Curzola «come compenso dell'intaglio e del legno di una pala già incominciata...eccetto la pittura», cioè per la cornice di un dipinto sicuramente già iniziato, tale dipinto deve essere il polittico di Carpaccio.

Le controversie nella lettura del documento, e di conseguenza nelle conclusioni tratte sul piano della cronologia dei dipinti, sembrano essere legate a divergenze nell'interpretazione del testo: in merito allo stesso passo del documento appena menzionato, le conclusioni di Pignatti (1991, p. 235) sono molto differenti da quelle di Walcher: «Si trattava di un lavoro già incominciato, secondo un disegno predisposto, ma tuttora privo delle pitture (»absque pictura«); che evidentemente dovevano essere eseguite da un altro artista non nominato nelle carte».

Giova, a questo punto, trascrivere il passo per intero:

Item voluit et mandavit dictus testator dum et quando ab ista luce et viva migrare contigerit corpus suum honorifice sePELLIR iuti canonicum decet in ecclesia sancte Anastasie in sua sepoltura ante altare sancti Martini quam idem testator sibi preparavit et poni fecit [...]. Item iure legati quod de eius boni fiat altare sancti Martini in ecclesia sancte Anastasie metropolis Jadre in quo et pro quo expendi voluit tam pro altari aliquantulum removendo versus corpus domini quam pro pala iam cepta per magistrum Joannem Cursulensem fabrum lignarium et intagliatorem, cui pro sua mercede intagli et lignaminis iuxta forma designi absque pictura dare voluit et vult ducatos triginta duos computando illud quod a dicto testatore usque in presentem diem habuit, in totum et pro tota ipsa pala ducatos centum, computando dictos triginta duos ducatos quos promisit dicto magistro Joanni in illis centum, quos in ipsa capella expendi vult ut supra.

Maria Walcher dà per certo che la pala di Carpaccio sia già stata realizzata se nel 1496 si stava pagando la cornice a Giovanni a Curzola, e dal ragionamento della studiosa pare di intendere che per *pala iam cepta* lei intenda l'opera dell'intagliatore, e per *iuxta forma designi absque pictura* faccia riferimento al disegno e al colore della cornice. Diversamente, Pignatti ritiene che la pala di cui parla Mladovich sia il dipinto di Carpaccio, e quindi che con *absque pictura* si faccia riferimento all'assenza dello stesso. Il fatto che più oltre il testatore faccia ancora uso del termine *pala*, con indubbio riferimento all'opera dell'intagliatore, col quale aveva pattuito un pagamento di cento ducati, sembra far propendere per la lettura offerta dalla studiosa, ovvero che la *pala* di cui parla Mladovich sia l'apparato ligneo della cornice. Tuttavia l'interpretazione offerta da Walcher sembra nascondere almeno una difficoltà: il problema parrebbe essere quello del significato da attribuire ad *absque pictura*, che nel latino classico assume un significato di esclusione ma in quello medievale talvolta assume quello di "a partire da". Se si potesse confermare quest'ultima accezione, sarebbe possibile risolvere la difficoltà di attribuire a *pictura* un riferimento al colore da dare alla cornice, e il senso della frase sarebbe quello di pagare Giovanni da Curzola per i suoi lavori di intaglio del legno, fatti secondo il giusto disegno a partire dalle dimensioni delle pitture. In ogni caso, ritengo che si possa convenire nell'intendere che il riferimento cronologico che si trae dal testamento è un *ante* 1496 per il polittico, non fosse altro per il fatto che Carpaccio non viene mai menzionato e al committente rimane da pagare solo una parte della cornice. Il riferimento dell'ante 1496 per il polittico di Carpaccio si trae anche dalla derivazione di Girolamo da Treviso il Vecchio nel *San Martino e il povero* conservato nella chiesa di San Martino di Paese (Treviso), pala per la quale sono noti i documenti che attestano il dipinto al 1496 (Nepi Sciré, 1973, pp. 34, 37). Il dipinto di Girolamo presenta una composizione ruotata rispetto a quella carpaccesca e il modulo spaziale tra le figure del cavallo con il santo e quella del povero non è una derivazione letterale dal pannello del polittico di Zara. Tuttavia, il dipinto sembra denunciare il contatto con la pittura carpaccesca, sia nella tipologia fisionomica del giovane san Martino, sia nell'attenzione per la fonte luministica che si concreta nella precisione delle piccole ombre gettate verso sinistra e stampate a terra. La conoscenza dell'invenzione zaratina si sostiene anche sulla base della derivazione che ne dà di Lattanzio da Rimini nel polittico per la parrocchiale di Piazza Brembana (fig. XXI), il cui contratto risale al 25 luglio del 1500.⁷⁴ Firmato 1503, esso è la ripresa, stabilita sin dal contratto, del *San Martino* di Cima da Conegliano per la parrocchiale di Navolè di Gorgo al Monticano (1500 c., ora al Museo Diocesano di Vittorio Veneto), ma allo stesso tempo denuncia la conoscenza del *San Martino* di Carpaccio, o più probabilmente di un disegno con quella invenzione, specialmente per la posa del povero che incede, coperto dal

⁷⁴ Faraglia, 2005.

mantello come nell'invenzione carpacesca. Anche le decorazioni del cavallo sembrano più vicine al dipinto di Zara piuttosto che a quello di Cima. Esiste un disegno conservato al Metropolitan Museum (fig. XXII) (2002.93) con questa stessa invenzione,⁷⁵ che secondo Rearick è preparatorio del polittico di Lattanzio da Rimini.

A quanto detto andrà aggiunto che si conoscono due disegni preparatori per le figure dei santi Girolamo e Pietro. È di particolare interesse quello su carta azzurra conservato al Metropolitan Museum di New York (fig. 33) (n. 1998. 14a, b), di provenienza Sagredo, che è noto agli studi dal 1984. La critica ritiene che si tratti di un foglio da collegare al *San Girolamo* di Zara (fig. 32), nonostante le differenze rispetto alla redazione dipinta, sia nella veste, sia nell'assestamento della figura. Presenta tracce di gesso nero, ripassato a pennello con inchiostro nero, acquerello grigio e biacca. Il foglio reca sul *verso* (fig. 80) uno studio preparatorio per un soldato reggi lancia del *Martirio dei pellegrini* (fig. 81) del ciclo di Sant'Orsola, telero datato 1493. Carmel Bambach (1998) ha correttamente sottolineato la maggiore morbidezza del *verso*, che è modellato dal solo gesso e dalla biacca, senza tuttavia esporsi in materia di contemporaneità o meno di *recto* e *verso*. Rearick (2003) invece, nonostante constati che il polittico sia in genere datato 1487, afferma che il *verso* obbliga a spostare al 1493 anche la realizzazione dei pannelli di Zara.

In questa sede preme innanzitutto sottolineare come il risultato grafico del *verso* risulti piuttosto diverso dal *San Girolamo* del *recto*, quest'ultimo essendo caratterizzato da passaggi netti tra luce e ombra e da una certa ruvidezza del segno, aspetti che si placano in più morbidi passaggi chiaroscurali nella figura di alabardiere.

Le operazioni del committente volte a ottenere un proprio altare datano almeno dal 1487, anno attestato dall'iscrizione incisa nella lapide sepolcrale, che – contrariamente a quanto affermato da Pignatti (1983) – ho verificato essere ancora presente all'interno del Duomo di Zara, in corrispondenza di quello che deve essere stato il secondo altare destro. Volendo per ora isolare un arco cronologico di riferimento, esso dovrà partire dal 1487 e avere come data più avanzata il 1496 del testamento, e probabilmente si potrà concordare in una datazione *ante* 1493 in forza della presenza del disegno.

Nella valutazione dello stile, si credono ancora assai valide le parole di Longhi (1932, 1946), che riteneva il polittico un'opera giovanile, ma già matura. Lo studioso scriveva in un momento in cui si pensava che Carpaccio fosse nato nel 1455, e assegnava il dipinto al 1480. Si crede in questo doppio riferimento per inquadrare il polittico, che secondo le parole di Zampetti (1966, p. 23) «rivela forse un artista in fase di evoluzione stilistica, cioè già aperto a nuove esigenze affioranti dal suo spirito».

Il riferimento antonellesco sembra ancora in atto nel polittico di Zara: si osservi il modulo colonnare nelle figure di santi in piedi, o il virtuosismo delle mani di sant'Orsola, che ricorda le ricerche spaziali del messinese, o ancora i dadi su cui poggiano la santa e san Simeone. Il polittico dal 2008 è stato sottoposto a restauro, che è ancora in corso. Il pannello centrale con il San Martino e il povero, il primo restaurato, oggi è nuovamente al Museo di Arte Sacra. L'ottimo intervento ha consentito al cavallo di riacquistare la sua

⁷⁵ Penna e inchiostro grigio, acquerello grigio, su tracce di matita nera, mm 178 x 114. Provenienza: Venezia, collezione Donà delle Rose (Fototeca Morassi, Carpaccio, 34, n. 4237) Venezia, collezione conte Barozzi (Fototeca Morassi, Carpaccio, 34, n. 4237; scheda online del Metropolitan Museum); Parigi, Fodor (Fototeca Morassi, Carpaccio, 34, n. 4237); De Sanctis (scheda online del Metropolitan Museum); W. Kundig, Ginevra, 22 novembre, 1947, lot. 58; Milano, Ulrico Hoepli (scheda online del Metropolitan Museum); Ginevra, Martin Bodmer (scheda online del Metropolitan Museum); Martin Bodmer Foundation, Ginevra (scheda online del Metropolitan Museum); Christie's, 2002, New York lot. 141; Monaco, Kunsthandel Katrin Bellinger (scheda online del Metropolitan Museum); Monaco: Kunsthandel Katrin Bellinger (scheda online del Metropolitan Museum).

grande presenza volumetrica. Il modulo geometrico creato dalle figure di san Martino e del povero parla di una forte cultura prospettica, che poco più tardi sarà una caratteristica tra le più note dei teleri del ciclo di Sant'Orsola.

L'influenza della pittura di Antonello non è tuttavia sufficiente per spiegare le ragioni stilistiche che Carpaccio mette in atto nei santi del polittico. *Sant'Anastasia* (fig. 35), ad esempio, non è costituita solo secondo un canone colonnare, ma si espande nello spazio con il moto delle braccia e con il gonfiarsi del manto. La grande dolcezza della santa, da cui sono state rimosse le ridipinture, sembra richiedere un riferimento alla pittura di Giovanni Bellini. Un parallelo possibile potrebbe essere con la *Santa Giustina* Bagatti Valsecchi, che pure è un dipinto degli anni Settanta. Dal confronto con la pittura di Giambellino si avverte come le ricerche di Carpaccio siano andate avanti nel corso degli anni Ottanta anche nella direzione del colore, che nel polittico in esame è già quello che caratterizzerà il ciclo orsolino, contraddistinto da colori densi e cangianti. Si veda ad esempio come vengono accordati l'arancio e il verde acido della veste con l'antracite del mantello. Il cromatismo del polittico di Zara, va insieme ad una nuova concezione della luce che spiove da destra e crea netti cangiantismi sui tessuti.

Roberto Longhi tracciava gli inizi di Carpaccio sulla scorta della pittura di Antonello e anche se oggi molte delle attribuzioni longhiane siano state espunte dal catalogo del veneziano, non si può negare che Carpaccio agli esordi dimostri un forte debito nei confronti della pittura di Antonello, dapprima anche dal punto di vista iconografico, come nel *Salvator mundi* Sorlini, per diventare in seguito una più matura comprensione della monumentalità antonellesca. Risulta anche evidente da quanto accennato che questo riferimento non è sufficiente a spiegare le prime prove di Carpaccio, che fin dall'inizio deve avere operato anche nell'orizzonte di Giovanni Bellini. Tra gli studiosi che si sono occupati del rapporto tra i due veneziani, è stato detto degli studi di Rearick (2003, *Carpaccio Studies*), che al di là della difficoltà di accettare *in toto*, sono di grande importanza per avere posto in maniera esplicita il problema del rapporto con Bellini.⁷⁶

Se la lettura della documentazione zaratina in nostro possesso non getta una luce netta in merito alla datazione del polittico, si ritiene tuttavia che lo stile mostrato da Carpaccio sia in conformità rispetto alle prime prove del ciclo di Sant'Orsola, e anzi in anticipo per la costruzione geometrica dei pannelli che caratterizza i primissimi teleri datati. Si intende qui assumere come riferimento il 1487 della lastra tombale del committente (figg. 36, 37), e come limite massimo il 1493 del *Martirio dei pellegrini* in forza del disegno del Metropolitan Museum (1998.14a, b).

⁷⁶ Nel tentativo di completezza va menzionata un'altra soluzione prospettata per risolvere il rapporto tra i due pittori, che è stata suggerita da Ileana Chiappini di Sorio (1993, pp. 135-145), in un intervento che non ha riscosso grande considerazione tra gli studiosi di Carpaccio, ma che restituisce efficacemente la difficoltà critica di risolvere il debito di Carpaccio nei confronti della pittura di Giovanni. Raccogliendo un suggerimento tra le annotazioni di Cavalcaselle, che nella predella e nei santini laterali dell'*Incoronazione della Vergine* di Pesaro di Giovanni Bellini, la studiosa riscontrava una mano diversa da quella del maestro, proponendo che si trattasse di Carpaccio giovane. Il rapporto tra i due è risolto dalla studiosa non soltanto ipotizzando che Bellini sia il maestro di Carpaccio, ma postulando una più generale e radicata frequentazione dell'*atelier* dei Bellini da parte di Vittore, che possa averlo messo a conoscenza anche dei disegni di Jacopo, come a suo avviso si rivela nella predella. I confronti formulati per sostenere la paternità carpacciosa sono però con opere molto più tarde, entrando già nei teleri di Sant'Orsola e di San Giorgio degli Schiavoni. È evidente la difficoltà di credere che il giovane potesse essere già collaboratore di Bellini all'inizio degli anni Settanta, una proposta che determina nella studiosa la necessità di riproporre come anno di nascita del maestro il 1455.

I pannelli di Zara permettono raffronti con alcuni dipinti che si ritengono giovanili. Si consideri, ad esempio, il complesso idealmente riunito della *Caccia in valle* (fig. 38) (Los Angeles, J. Getty Museum) e le *Due dame veneziane* (fig. 39) (Venezia, Museo Correr).

Il dipinto di Los Angeles,⁷⁷ un'opera di straordinaria bellezza, si caratterizza per il grande controllo formale, il che ha favorito in suo inquadramento da parte degli studi come opera quattrocentesca. La composizione presenta una studiata scalatura spaziale, ottenuta attraverso la disposizione nella profondità delle barche. Le figure sono rese con un preciso intento volumetrico, che viene esaltato dalla luce. Per questi aspetti, è interessante un confronto con il *San Martino e il polvero* del polittico di Zara, similmente costruito secondo moduli geometrici e prospettici. Il verso della tavola americana presenta una fila di lettere appese ad un nastro, dove sembra ancora più evidente lo sforzo del pittore di stagliare i volumi dal fondo. I pannelli del Correr⁷⁸ e del Getty Museum presentano un trattamento ricco del colore, si veda ad esempio il modo in cui nel dipinto americano si accendono i bianchi e i rossi dei pescatori, o le tonalità dei gialli nelle vesti delle dame; la concezione del colore appare profondamente quattrocentesca, tutta tesa all'interno di una griglia potentemente disegnativa. Il trattamento coloristico è assai diverso da quello mostrato, ad esempio, dalla *Sacra famiglia* di Lisbona (1505), un dipinto caratterizzato da lievi passaggi di tono accordati con grande morbidezza.

Queste ragioni formali spingono a cercare i riferimenti per il pannello riunito di *Caccia e Dame* nei primi dipinti datati, ad esempio con *l'Arrivo a Colonia* (del settembre 1490) per via del comune sforzo nella resa volumetrica delle figure; anche il cromatismo è simile, apparendo - anche nel telero - chiuso entro una struttura fortemente disegnativa. Il

⁷⁷ *Caccia in valle* (recto), *Lettere appese a un nastro* (verso), tempera e olio su tavola (in legno di abete), cm. 75,2 × 63,6, spessore: cm 1,8-1,9 su tutti i quattro lati, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, inv. n. 79.PB.72. Nel Settecento era a Venezia, collezione dei fratelli Francesco e Bonomo Algarotti; agli inizi dell'Ottocento era a Parigi, collezione del cardinale Fesch; dopo la caduta di Napoleone nel 1815 tutte le sue raccolte vengono trasportate a Roma e collocate a Palazzo Falconieri in via Giulia; il cardinale muore il 13 maggio 1839 e il dipinto è posto all'asta e nell'aprile 1845, alle vendite svoltesi a Palazzo Ricci in via Giulia 147, fra le opere senza alcuna attribuzione, esso viene acquistato dal marchese Gian Paolo Campana di Cavelli; Roma, collezione del marchese Gian Paolo Campana nel palazzo di questi presso San Giovanni in Laterano dove rimane almeno fino al 1858, anno in cui detto viene processato e condannato per peculato nei confronti del Monte di Pietà; coloro che sequestrano le collezioni del nobile romano nell'esaminare la tavola in esame non la ritengono di valore e la lasciano al marchese; essa probabilmente passa agli eredi dopo la morte del Campana stesso, avvenuta nel 1880; Roma, collezione del pronipote di questi: Camillo Benucci il quale, nato nel 1899, vede l'opera in casa sua fin da bambino finché decide di liberarsene; la tavola viene scoperta il 16 novembre 1944 a Roma presso l'antiquario Sebastì dall'architetto e collezionista Andrea Busiri Vici che acquista l'opera e ne fa eseguire il restauro; intanto a Roma si diffonde la notizia della scoperta, giungendo di rimbalzo all'antiquario Sebastì e a Camillo Benucci, parenti a detta di Busiri Vici, i quali muovono causa al compratore nel gennaio 1945; dopo quattro anni di udienze e ricorsi, perizie e controperizie, nel 1949, a seguito dell'avvenuta transazione, il dipinto viene restituito a Camillo Benucci; con regolare permesso ministeriale d'esportazione il 17 febbraio 1950 esso parte dall'Italia e se ne perde traccia; Svizzera, collezione privata; l'opera viene successivamente persa di vista; nel 1979 viene acquistata dal Getty Museum (Busiri Vici, 1963, pp. 345, 350-353, 355-356 note 27 e 28. Si veda inoltre Goldner, 1980, p. 23 e Romanelli, 2003, pp. 58-61).

⁷⁸ *Due dame veneziane*, Tempera e olio su tavola (in legno di abete), cm 94,5 × 63,5; spessore: cm. 2.5 in alto e in basso, cm. 2 a sinistra, cm. 2.2 a destra. (Il dipinto è stato detto su tela da Fogolari, 1938, ma per errore), Museo Correr, inv. n. 46. Non è possibile stabilire la storia del dipinto prima che esso entrasse, già mutilo, nella collezione di Teodoro Correr (1750-1830), Venezia. Questi nel suo testamento del 5 febbraio 1830 dispone a pubblico uso la propria raccolta: il Museo Correr, con sede nell'abitazione del donatore in S. Giacomo in Oleo, circondario di S. Giovanni Decollato n. 1278, ha apertura pubblica nel 1836; la raccolta, ingrandita da successive donazioni, nel 1879 viene trasferita nell'attiguo fondaco dei Turchi; successivamente, 1921-1922, il Museo trova posto nell'ex palazzo reale, nelle Procuratie Nuove di piazza S. Marco (Mariacher, 1957, p. 64; Romanelli, 1988, pp. 13-25).

parallelo con l' *Arrivo a Colonia* mostra tuttavia la precedenza dei due dipinti, specialmente per la concezione spaziale più schematica. Anche i pentimenti nella figura del cacciatore con l'arco nell'opera americana possono essere invocati a sostegno di una cronologia precoce. Per ciò che riguarda il dipinto del Museo Correr, va rilevata la minore qualità rispetto a quello americano, anche se le ragioni stentano ad essere individuate. A metà Ottocento si leggeva ancora la firma del pittore, ed essa viene riportata da Lazzari (1859) come segue: «*opus victorjs carpatjo venetj...*».

In forza dei confronti con il polittico di Zara, si può prospettare una datazione pressoché contemporanea per i due dipinti originariamente uniti. Per ciò che attiene il significato e l'uso del pannello, si è di fronte ad un nodo problematico ancora lungi dall'essere compreso appieno. La spiegazione matrimoniale e mariana di Gentili e Polignano, per quanto convincente nell'interpretazione iconologica di animali, piante e frutto della tavola veneziana, a nostro avviso non si accorda bene con il tema della pesca in laguna; l'aria malinconica delle signore non trova, infatti, una spiegazione sufficiente invocando l'assenza degli uomini perché a pesca. Va certamente sottolineato come la valutazione sia resa più difficoltosa dalla natura di frammento del complesso, originariamente più ampio. Si auspica di rintracciare quadri simili, che possano aiutare a sciogliere il significato e la funzione dei pannelli carpacceschi.

I TARDI ANNI OTTANTA. QUALCHE RIFLESSIONE SULLA SACRA CONVERSAZIONE A VENEZIA

Esiste un ultimo dipinto che a nostro avviso denuncia delle caratteristiche tali da essere posto alle spalle, o in corrispondenza, dei primi teleri del ciclo orsolino e si tratta della *Sacra conversazione* già a Berlino (fig. 40) (Kaiser-Friedrich Museum, inv. n. 14. Tempera e olio su tavola di pioppo, cm 74 × 111.), distrutta nell'incendio volontario, scoppiato tra il 5 e il 10 maggio 1945 al Flakturm Friedrichshain.⁷⁹ Il tema iconografico impone la contestualizzazione del dipinto nell'ambito della Venezia degli ultimi decenni del Quattrocento.

Il ruolo di Carpaccio nel processo di messa a punto del tema della *Sacra conversazione*⁸⁰ è forse più attivo di quanto finora ritenuto dalla critica. Del dipinto già a Berlino nulla si sa in merito a commissione e destinazione, tuttavia è ragionevole inquadrarla nell'ambito dei dipinti destinati alla devozione privata. La posizione critica più diffusa è quella di inquadrarla come un'opera della fine del primo decennio del Cinquecento, nonostante sia spesso stata messa in luce la stringente relazione con la *Sacra conversazione* Renier di Giovanni Bellini (fig. 41). Importanti eccezioni sono costituite dalle posizioni di Roberto Longhi (1932), che la riteneva del 1500, e di W.R. Rearick (2003), convinto di un'esecuzione attorno al 1490.

Tenuta per ferma la cautela che è d'obbligo nella valutazione di un dipinto non studiato dal vero, la *Madonna col bambino tra i santi Girolamo e Caterina* (fig. 40) denuncia a

⁷⁹ Proveniva dalla collezione Solly. In seguito all'accordo del 1946 sulla spartizione delle zone di Berlino le truppe russe raccolgono i residui e fanno saltare l'edificio. Nel 1952 compare nel Berliner Museen Berichte una relazione ufficiale sulla perdita di 417 dipinti (*Verzeichnis dre flakturm...*, 1952). L'elenco è sostanzialmente confermato da Christopher Norris, della Commissione Alleata per i Monumenti e le Arti, secondo il quale l'accaduto è il più grande disastro artistico della storia moderna dopo la distruzione del Palazzo e dell'Alcazar di Madrid del 1734 (Norris, 1952). Norris lascia aperta la possibilità che parte delle opere potessero ancora essere nelle mani della Russia. A questo fa eco l'anno successivo un articolo italiano, che conclude: «sele ARTE accompagna la sia pur tenuissima speranza espressa, che tante opere non siano andate distrutte; che almeno qualcuna sia rimasta, anche se ne ignoriamo oggi, e ne ignoreremo ancora, forse per molto tempo, la sorte (*Il disastro della Flakturm*, 1953, p. 36).

⁸⁰ Kaspar, 1954; Goffen, 1979; Goffen, 1990; Dalli Regoli, 1991; Tempestini, 1999.

nostro avviso una costruzione chiusa della forma, un aspetto che male si accorda con le opere cinquecentesche del maestro e che sembra richiedere di reconsiderarne la datazione in senso quattrocentesco. Si avverte, infatti, una grande distanza rispetto ad opere concordemente ritenute cinquecentesche, quali ad esempio la *Madonna leggente con bambino* della National Gallery di Washington (fig. 114),⁸¹ che probabilmente appartiene alla metà del primo decennio. Se il bambino del dipinto già a Berlino sembra costruito secondo un modulo colonnare ancora di ispirazione antonellesca, quello di Washington è reso con pennellate più ampie, a creare una campitura cromatica piuttosto che un volume netto. Anche le figure della Vergine e dei santi dietro il parapetto sono rese con forte intento volumetrico, mentre nel dipinto americano la Madonna è una forma più morbida e piatta, che si dilata nello spazio quasi “sciogliendosi” nel paesaggio. Inoltre, alla forte caratterizzazione quattrocentesca del brano di fondo della *Sacra conversazione* - si vedano la costruzione chiusa dello spazio e la morfologia rocciosa del fondale - risponde la grande fusione di quello del dipinto Kress, dove lo squarcio paesistico è reso attraverso delicati accordi cromatici intonati nei toni dei chiari.

La fotografia a colori (fig. 42) della *Sacra conversazione*, inedita e assai preziosa, che mi è nota grazie all'archivio fotografico di Roberto Longhi e a quello del Getty Research Institute di Los Angeles,⁸² consente di valutare il tenore cromatico del dipinto distrutto, dove la luce contribuisce allo sbalzo dei volumi e determina un forte cangiantismo delle vesti. Giova l'accostamento all'*Apoteosi di sant'Orsola* (fig. 73) del ciclo delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, del 1491. Ricorrono alcuni valori luministici e cromatici: si veda l'effetto di increspamento della luce nelle maniche delle vergini, che è assai simile a quanto visibile nella manica arancio della santa Caterina del dipinto distrutto. Anche nella moda si notano analogie, ad esempio tra l'abito indossato da quest'ultima e quello della vergine con lunghi capelli biondi nella zona sinistra dell'*Apoteosi* (fig. 43): entrambe indossano la tunica con una sopraveste di diverso colore che giunge appena oltre le spalle.⁸³

Il dipinto al tempo stesso, presenta delle caratteristiche che lo accomunano con alcuni dipinti di cui si è tentato di argomentare la collocazione cronologica agli anni Ottanta. La figura di san Girolamo richiama fortemente l'omonimo santo della *Meditazione sulla Passione di Cristo* di New York (fig. 10): si osservi il modo in cui in entrambi è reso l'accartocciarsi della veste, il simile trattamento della luce che si incunea tra le pieghe della stoffa, o le mani larghe e rugose di ambedue le figure. I due santi rimontano a un medesimo tipo fisionomico, e la vicinanza si spinge fino alla resa dei capelli, con il particolare identico dello spartirsi di due ciocche sulla fronte.

Esistono anche altre ragioni che spingono a immaginare per la *Sacra conversazione* in esame una datazione ai tardi anni Ottanta, e si tratta del forte dialogo che Carpaccio sembra istituire con una serie di testi belliniani della fine del nono decennio. Come noto, a Giovanni Bellini si ascrive la messa a punto del tema della Vergine col bambino e santi, nonché la “specializzazione” in questa iconografia, che si inserisce nel processo di profondo rinnovamento che alla fine del Quattrocento porta alla nascita del “quadro da stanza”, un'innovazione tipologica avvenuta principalmente in Veneto e tutta giocata

⁸¹ National Gallery of Art, Kress collection, n. 1961.9.8; olio su tavola, cm 84.8 x 68.3 (Echols, 2003, pp. 193-196). Provenienza: Marsiglia, Nathan; Wildenstein & Co., Inc., New York; febbraio 1954, New York, Fondazione Samuel H. Kress, che dona il dipinto alla National Gallery nel 1961.

⁸² Firenze, Fototeca Roberto Longhi: Vittore Carpaccio n. 0750058; Los Angeles, GRI: Vittore Carpaccio, ND 614, 711. Le ricerche volte a conoscere l'origine delle fotografie sono state finora vane.

⁸³ Non è diversa la moda della veste della santa Maria Maddalena di Bellini nella *Sacra conversazione* delle Gallerie veneziane.

nella competizione tra i cognati Mantegna e Bellini (De Marchi, 2012, pp. 179-197). Gli studi hanno chiarito la funzione privata e devozionale della Sacra conversazione, essendo questo genere di dipinti generalmente destinati agli spazi laici delle dimore private o alle cappelle dei palazzi, per quanto si diano anche casi di destinazione pubblica, come è per la *Sacra conversazione* di Bellini per San Francesco della Vigna (1507).⁸⁴

La Sacra conversazione a Venezia si era inizialmente avvalsa del formato verticale, a giudicare da precoci esempi quali la *Madonna col bambino tra i santi Girolamo e Ludovico da Tolosa* (Parigi, Museo Jacquemart-André, inv. n. MJAP-P2184) di Andrea Mantegna, degli anni del polittico di San Luca (Agosti, 2008, p. 116.), o la *Madonna col bambino tra san Paolo e san Girolamo* di Londra (National Gallery of Art, NG 284) di Bartolomeo Vivarini (Pallucchini, 1962, p. 116). L'iniziale adozione di questo formato si spiega probabilmente sulla base della continuità rispetto a quello usato per il tema della Madonna col bambino. I primi esempi belliniani noti di Sacre conversazioni di formato verticale sono piuttosto tardi, non essendo finora possibile rintracciare dipinti più antichi rispetto alla *Madonna col bambino tra san Pietro e san Sebastiano* del Louvre (Olio su tavola, cm 84 x 71, inv. n. M.I. 231)⁸⁵, o alla *Madonna col bambino tra i santi Pietro e Margherita* della National Gallery di Washington (olio su tavola trasportato su tela e in seguito su tavola, cm 76 x 51, inv. n. 1943.4.37),⁸⁶ opere che gli studi datano generalmente verso il 1490.

È in questo contesto che si colloca la *Sacra conversazione* Colnaghi di cui si è accennato, profondamente pervasa di una cultura belliniana. La figura di sant'Orsola è una citazione dalla *Santa Giustina* Bagatti Valsecchi (fig. 47),⁸⁷ mentre per la Vergine

⁸⁴ Giacomo Dolfin nel suo testamento del 7 febbraio 1505 (*more veneto*) commissiona il dipinto a Giovanni Bellini per la cappella della Concezione in San Francesco della Vigna. L'opera (firmata e datata 1507) è tuttora in chiesa, ma nel nuovo edificio costruito da Jacopo Sansovino e completato da Andrea Palladio (G.C.F. Villa, 2008).

⁸⁵ Per una recente scheda dell'opera, presentata con la data 1475-80, si veda Humfrey (2008, p. 222, cat. n. 24). Giovanni Agosti non accetta, a nostro avviso giustamente, la datazione così precoce per quella che a suo avviso è la «risposta in chiaro [...] alla *Sacra Conversazione* Renier» (G. Agosti, 2009, p. 142). Molta parte degli studi ha postulato la collaborazione della bottega: così Fritz Heinemann, il quale ritiene che l'originale sia perduto. Lo studioso menziona altri tre dipinti consimili, uno nella collezione Winterfeld a Monte Carlo nel 1927, un altro nella collezione Pekellis di Firenze (De Siati, 1944, fig. 7) e un ultimo in collezione privata italiana (Negli Oversize di Giovanni Bellini alla fototeca della National Gallery di Washington [Ita P Ren Giovanni Bellini] c'è una foto probabilmente di questo dipinto con l'annotazione: "formerly Florence, private collection"). È forse ancora questo stesso dipinto quello di cui è presente una foto nella fototeca I Tatti con riferimento a una collezione privata fiorentina (cm 83 x 63, biblioteca Berenson, Fototeca, n. 107139_1; Sotheby's, London, 9 December 1936).

⁸⁶ Alan Brown, 2004, pp. 84-87. Il dipinto, attribuito a Bellini da Gronau (1930), è generalmente datato dopo il 1488. Della piena autografia non è convinta una buona parte della critica, tra cui Dussler (1949), i Tietze (opinione manoscritta) e Millard Meiss (opinione orale fornita a Fern Rusk Shapley). Anche secondo quest'ultima la *Madonna col bambino tra san Pietro e santa Margherita* (la Santa è stata anche ritenuta Clara) denuncia la partecipazione della bottega belliniana. Questo giudizio sembra trovare una conferma nella corrispondenza di Federico Zeri con Sandrino Contini Bonacossi (lettera del 30 aprile 1964; fototeca Federico Zeri, inv. F 1281, coll. PI_0292/4/12, allegata alle foto nn. 64041-64047). Zeri sostiene di avere rintracciato quello che giudicava l'originale di Bellini, in una collezione di cui non poteva fare il nome, di conseguenza ritenendo il dipinto di Washington a suo avviso «la versione di bottega». Negli inediti *Carpaccio Studies* di W.R. Rearick che ho avuto il privilegio di leggere si fa menzione di un dipinto analogo a quello di Washington, noto allo studioso solo in fotografia, forse lo stesso cui fa riferimento Zeri.

⁸⁷ Attribuita in un primo tempo ad Alvise Vivarini da Berenson (1894), la *Santa Giustina* è rivendicata da Longhi a Bellini sul 1470 (1914). Quando Pallucchini (1959) rende noto che nei registri di casa Borromeo nel 1475 è annotato l'acquisto del dipinto da don Faustino de Glexate che lo fece arrivare da Venezia, Longhi si oppone all'identificazione con la *Santa Giustina* Bagatti Valsecchi. L'antica appartenenza della tavola alla casa Borromeo è stata provata da Barbara Agosti, la quale ne rende nota una copia secentesca nella rocca di Angera, e un documento del 1513 che la menziona (1996). Giovanni Agosti (2006) torna sulla cronologia

possono essere menzionate opere quali la *Madonna adorante il bambino* Sorlini (Carzago di Calvagese, Bs), la *Madonna adorante il bambino* della National Gallery di Londra (NG 2901, olio su tavola, cm 81.9 x 62.2) o il dipinto dello stesso soggetto ma con la Vergine volta a destra di Cambridge (Harvard Art Museums/Fogg Museum, Bequest of Grenville L. Winthrop, 1943.103, olio su tavola, cm 72.7 x 54.9). Il punto di stile dimostrato da Carpaccio è assai precoce e l'uso del fondo nero rimanda ancora agli esempi antonelleschi. Il tenore cromatico restituito dai colori vitrei e l'evidenza sbalzata delle forme suggeriscono a nostro avviso una datazione all'inizio della parabola carpaccesca, in prossimità del menzionato *Ritratto di donna* di Amsterdam (fig. 5). Se si conviene su una datazione ai primi anni Ottanta del Quattrocento, si intende come la *Sacra conversazione* Colnaghi di Carpaccio si ponga in un momento cruciale nel processo di elaborazione di questo tema iconografico.

Il fatto che non siano noti dipinti consimili di Giovanni Bellini a queste date non permette di stabilire se Carpaccio giunga al dipinto Colnaghi secondo una propria interpretazione congiunta dei temi della Madonna adorante il bambino e della Sacra Conversazione oppure se ciò sia avvenuto sotto l'esempio belliniano. Forse non è superfluo segnalare che lo stesso soggetto si trova nella *Madonna col bambino tra due santi* (Giovanni Battista e Giuseppe?) (cm 52.5 x 36), di cui si conserva una fotografia nella fototeca Berenson che presenta sul retro il riferimento dubitativo a Filippo Mazzola di Georg Gronau.⁸⁸

La *Sacra conversazione* di Carpaccio già a Berlino si inserisce in un momento successivo della messa a punto del tema iconografico, l'iniziale adozione del formato orizzontale per questo tema ascrivendosi a Giovanni Bellini verso il 1490. È probabilmente per ragioni di respiro tra le figure che si diffonde l'uso del supporto oblungo per queste composizioni a più figure,⁸⁹ un formato di cui si individuano i precedenti sia nella pittura di Bellini stesso – tra questi si cita solo il *Cristo morto sorretto dagli angeli* di Rimini (Museo della città, inv. n. 18 PQ) – sia in quella di Andrea Mantegna, e valga come esempio la *Presentazione al tempio* di Berlino (inv. n. S. 5).

L'opera ritenuta cruciale dalla critica in questo processo è la stupenda *Sacra conversazione* Renier delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (fig. 41), un dipinto non datato che ha avuto diversi assestamenti cronologici entro il decennio 1480-1490. La maggior parte della critica (Longhi, 1949; Pallucchini, 1949; Ballarin, 1979; Agosti, 2009) è

longhiana - anche sulla base di un parere orale di Luciano Bellosi - ritenendo che il documento del 1475 debba essere assunto come l'anno del trasferimento dell'opera a Milano.

⁸⁸ Firenze, fototeca Berenson, villa I Tatti, n. 107280_1. L'attribuzione di Gronau data 23 settembre 1924. Dello stesso dipinto è conservata una foto anche nell'archivio del Kunsthistorisches Institut in Florenz (n. 435243), che ricorda la vendita presso Böhrer a Monaco nel 1925. Sempre attribuito a Mazzola è *Madonna che allatta il bambino alla presenza dei santi Battista e Francesco* che compare nelle liste di Berenson con ubicazione sconosciuta (Berenson, 1936, p. 114, tav. 534), Firenze, fototeca Berenson Villa I Tatti: n. 107281_1; Bologna, fototeca Zeri: n. 69253). L'opera, nel 1907 nella collezione Ulrich Jaeger (Londra, Witt Library, Italian, Mazzola, 1447), è stata prodotta da Mario Bonzi (1940). Questo stesso soggetto con la Madonna che allatta il bambino alla presenza di santi, qui Girolamo e Domenico, si ritrova anche nel dipinto di Giovanni Mansueti della Pinacoteca di Vicenza (olio su tela, cm 60.2 x 51.5, inv. n. A 36), un'opera ancora di formato verticale che ripropone modelli tipici della bottega belliniana a date che sono già quelle del secondo decennio del Cinquecento (Villa, 2003, p. 203, cat. n. 57). Per un altro caso di adozione da parte di Mazzola del formato verticale per la Sacra conversazione si veda anche il dipinto passato da Christie's a Londra il 21 luglio 1972, lot. 83, di cui esiste una foto nella fototeca Zeri (n. 68239).

⁸⁹ Naturalmente il formato verticale perdura anche dopo gli anni Ottanta del Quattrocento. Si veda solo la *Madonna col bambino tra i santi Pietro e Paolo* di Marco Basaiti, dei Musei Civici di Padova, un'opera che dipende da una simile composizione di Andrea Solario (Milano, Pinacoteca di Brera, inv. Nap. 773; inv. Gen. 298; reg. cron. 328), datata 1495 (Momesso, 1997).

convinta di una datazione vicina al secondo termine, in forza del confronto con il Trittico della sacrestia dei Frari, datato 1488. Vanno tuttavia segnalate le posizioni di Humfrey (2008), che tende a retrodatare la *Sacra conversazione* fino al 1483 circa, e di una minoranza della critica propensa ad assegnare al dipinto una data avanzata, a causa del particolare studio della luce, letto come il frutto del contatto con Leonardo durante il suo soggiorno a Venezia dei primi mesi del 1500 (Robertson, 1968; Nepi Sciré, 1992).

Mauro Lucco nel 1990 rende nota la *Madonna col bambino e due sante* (fig. 48) (tavola, cm 83.7 x 119.3, non finito), allora in collezione bolognese, presentandola come il più antico esempio di Sacra conversazione di formato oblungo. In forza del confronto con la *Trasfigurazione* di Capodimonte, infatti, egli data attorno al 1480 la tavola, che a suo avviso precede «di una decina d'anni quella che è generalmente considerata la data di nascita di questo "genere", il 1490 circa». Alcune fotografie del dipinto si conservano anche negli archivi⁹⁰ di Carlo Volpe e Federico Zeri. Questi in una perizia datata 27 settembre 1991, afferma: «a mio avviso il dipinto è opera assai tipica di Giovanni Bellini con la partecipazione del suo allievo Vincenzo Catena. Del resto, concordo con quanto ha scritto su questo dipinto Mauro Lucco [...], quantunque io propenda a datare il dipinto non verso il 1490 ma più tardi di quasi un decennio».

In una lettera al proprietario, datata 7 gennaio 1973,⁹¹ anche Carlo Volpe conferma la paternità belliniana e, pur parlando di un fondamento antonellesco nella costruzione della forma, prospetta una collocazione cronologica in prossimità della pala di San Giobbe «già citata da Sabellico fra l'87 e l'89 [...]. Son questi gli anni, nondimeno, in cui si decidono le sorti di queste ricerche, così forse non fu estranea la presenza, verosimilmente stimolante, del Carpaccio». Questa annotazione volante dello studioso è assai significativa, in quanto una nuova prospettiva cronologica per il dipinto distrutto può aiutare a ridefinire il ruolo di Carpaccio come quello di un comprimario per la storia della Sacra conversazione a Venezia.

Per venire alla *Sacra conversazione* carpaccesca già a Berlino, come accennato, la critica ne ha spesso individuato un precedente in quella di Giovanni Bellini delle Gallerie dell'Accademia (fig. 41): si consideri il gesto della santa Caterina di Carpaccio - con le mani incrociate sul petto, la sinistra che entra nell'ombra -, o la disposizione delle dita della mano in luce, con indice e medio vicini, o ancora i riccioli che cadono lungo le guance e le incorniciano il volto. Anche il gesto di san Girolamo sembra fare eco a quello della *Santa Caterina* di Bellini, e così la posa di Gesù leggermente in tralice in grembo alla madre, o ancora la mano sinistra della Madonna che esce dal manto parallela al piano. Si può formulare anche un confronto con un altro testo belliniano di quegli anni: per quanto non autografa la *Madonna col bambino tra due sante* del Museo del Prado (fig. III)⁹² costituisce un riferimento importante per il gesto della mano destra della Vergine

⁹⁰ Grazie ai quali si ricostruisce la storia collezionistica del dipinto, che l'anno successivo passa in collezione milanese. Nel 1996 è a Treviso in collezione privata (Bologna, fototeca Zeri, n. 63909 PI_029/4/16). Il dipinto è in seguito transitato nella Galleria Salamon di Milano, evidentemente dopo avere subito un restauro, e non è nota la sua attuale ubicazione.

⁹¹ Fondo "C. Volpe" conservato nel Dipartimento di Arti Visive dell'Università degli Studi di Bologna: Giovanni Bellini, 887/1.

⁹² La santa di sinistra va probabilmente identificata con Maria Maddalena, mentre quella di destra è Orsola. Il dipinto di Madrid è stato attribuito dubitativamente al giovane Carpaccio da Lauts (1962, p. 245, n. 61) e in seguito da Rearick (2003, p. 186) ma la maggior parte della critica è orientata su un'esecuzione di bottega belliniana e il dipinto è generalmente messo in relazione con la *Sacra Conversazione* Renier (Humfrey, 2008, p. 222). Ne esiste una copia al Worcester Art Museum (olio su tavola, inches 30 ½ x 41, 1953.46. Witt Library, Italian School, 1121): la traduzione è assai puntuale, ma alla santa di sinistra viene aggiunta la ruota.

carpaccesca, con la particolare disposizione “a girandola” delle dita; anche la posa del bambino di Carpaccio trova nel dipinto di Madrid un riferimento molto preciso.

La collocazione quattrocentesca del dipinto può trovare un conforto anche nella meticolosità della resa dei particolari, si veda, ad esempio, il trattamento del parapetto, spezzato in due dalla luce che ne illumina solo la parte anteriore, lasciando in ombra la fronte, e marcato al centro da un nodo del legno. Il paesaggio risulta indagato con precisione lenticolare, e solo le montagne più lontane perdono il fuoco. I corpi della Madonna e dei santi sono dei grandi volumi sgusciati dalla luce, che si campiscono contro un ampio paesaggio montuoso, costruito con altrettanta solidità; la stessa che sembra di scorgere anche nella resa delle nubi rade. Si consideri il corpo della Madonna, nella sua forza stereometrica, che appare chiusa entro le maglie strette del disegno. Questa costruzione della forma non impedisce la presenza di dettagli dalla grande raffinatezza, come il sottile velo trasparente che copre la mano della Madonna e che lei avvolge attorno alla vita del piccolo, probabilmente lo stesso che spunta fuori anche nei pressi del piedino. La luce giunge da sinistra e forma un’ombra trasparente in corrispondenza del profilo sfuggente di Gesù e della guancia della Vergine; il san Girolamo ha il volto lasciato nell’oscurità nella zona degli occhi. La struttura chiusa delle figure, impone di tenere in evidenza il riferimento alla pittura di Antonello da Messina.

Per ciò che riguarda la concezione del paesaggio, il dipinto mostra un legame indubbio con la *Meditazione* essendo, al pari di quello americano, costruito attraverso alte quinte di montagne. Le figure non sembrano integrate con l’ambiente di fondo, dal quale sono peraltro divise da un muricciolo. Rispetto al dipinto di New York, tuttavia, lo spazio della *Sacra conversazione* sembra maggiormente scalato nella profondità, secondo una direzione di ricerca paesaggistica che porta alla *Preparazione della tomba di Cristo*.

Dal punto di vista stilistico, il grande interesse dimostrato da Vittore per la resa compatta della forma, di cui si è detto, se da un lato consente di seguire la crescita nel corso degli anni Ottanta, dall’altro sembra indicare anche un allineamento rispetto agli esiti raggiunti da Giovanni Bellini nel trittico della sacrestia dei Frari di Venezia, datato 1488 (fig. 49). Quanto detto, non ha la pretesa di chiarire il rapporto intercorso tra il Giovanni Bellini, che si affermava come il più importante esponente della pittura veneziana, e il giovane Carpaccio, ma fa intravedere quanto siano stati fitti gli scambi tra i due maestri durante gli anni Ottanta. Non si può escludere che le influenze possano essere state reciproche durante la seconda metà del decennio, quando le ricerche di Vittore si lasciano alle spalle il fascino per le opere di Giovanni degli anni Settanta e sembrano invece allinearsi alle contemporanee ricerche del collega. Il 1488 è di fondamentale importanza per la comprensione della carriera di Bellini, che nello stesso anno realizzava anche il paliotto Barbarigo (fig. 50), dipinto che apre la strada ai successivi sviluppi. La critica ha dunque inteso il 1488 come un momento di importante snodo nella carriera di Bellini, facendo così riferimento alle esperienze degli anni Ottanta, e al loro punto di arrivo costituito dal trittico dei Frari (fig. XV), mentre allo stesso tempo Giovanni incominciava nuove ricerche nella direzione del colore e della luce atmosferica con il telero votivo di San Pietro Martire. La comprensione di come Carpaccio si collochi in questa svolta va affidata all’analisi del ciclo di Sant’Orsola, che data dal 1490. Se il giovane sembra avere condotto la propria formazione nell’orbita di Antonello e Giovanni Bellini, nel 1490 dell’*Arrivo a Colonia* e, più in generale, negli anni del ciclo orsolino, sembrano subentrare suggestioni di grande novità nella pittura carpaccesca, che in parte lo distanziano dalla coeva pittura veneziana, e che vanno a nostro avviso cercate nella conoscenza dei modi pittorici centro-italiani e in particolare dei dipinti di Piero della Francesca.

Quanto detto consente a nostro avviso di inquadrare il testo carpacesco un tempo a Berlino come una precisa reazione alle novità belliniane, e l'adozione del formato oblungo per la Sacra conversazione è a nostro avviso da intendere nella direzione della contemporaneità rispetto alle sperimentazioni del collega piuttosto che l'esito di una risposta tardiva, che sarebbe assai poco coerente con il prosieguo della parabola carpacesca.⁹³ Da queste riflessioni può scaturire un'ipotesi di datazione agli anni 1488-1491 per il dipinto distrutto, che impone di considerare più attivamente il ruolo di Carpaccio nello snodo che alla fine del nono decennio porta alla nascita di un genere di grandissima diffusione a Venezia nei decenni successivi.

⁹³ Per formulare solo due esempi di opere che dimostrano l'immediata ricezione del modello di Sacra conversazione a mezze figure messo a punto da Bellini si citano la *Madonna col bambino tra i santi Battista e Francesco* di Cima da Conegliano (Düsseldorf, Stiftung Museum Kunst Palast) (L. Menegazzi [a cura di], *Cima da Conegliano*, catalogo della mostra di Treviso, Palazzo dei Trecento, 26 agosto-11 novembre 1962, Venezia 1962, p. 9; 1981, p. 90; G. Villa [a cura di], *Cima da Conegliano. Poeta del paesaggio*, catalogo della mostra di Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 26 febbraio-2 giugno 2010, Venezia, pp. 99-100, cat. n. 3) e la *Madonna con Bambino tra san Giovanni Battista e san Francesco d'Assisi*, di Bartolomeo Montagna già nella collezione di Vittorio Cini (Lionello Puppi, *Bartolomeo Montagna*, Venezia 1962, p. 130).

3. LA FORMAZIONE MATEMATICA DI CARPACCIO*

Il rapporto di Vittore Carpaccio con Girolamo Malatini⁹⁴ è affermato da Daniele Barbaro nel manoscritto conservato alla Biblioteca Marciana di Venezia quando, in merito alle consuetudini prospettiche messe a punto da Giovanni Bellini nei teleri dipinti per la Sala del Maggior Consiglio, afferma come: «nè discrepante volse esser da lui in questo Vittor Carpaccio in molte sue operationi prospettive digne per comune giudicio di eterna fama. Et in questo volse osservar l'uno e l'altro no' solamente per appressarsi alla oppenione del maestro loro mo hier^o malatini venetiano prospettivo (per quanto ne vola la fama) a quei tempi sopramodo famoso. Ma per poter meglio la loro intentione formar vere' ne l'occhi di' riguardanti» (*Della Prospettiva*, Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Ms. It. IV, 39 (5446), f. 1v.). Il manoscritto è una prima idea per il testo della *Pratica della Prospettiva*, pubblicata a Venezia nel 1569,⁹⁵ ma ne costituisce una redazione assai diversa, che fa ipotizzare che il progetto iniziale del Barbaro fosse quello di redigere una storia della pittura veneziana, come mi suggerisce gentilmente Laura Moretti. Daniele Barbaro (1514-1570) apparteneva a una generazione successiva rispetto a quella di Carpaccio, e la sua testimonianza pone il problema di intendere se egli abbia avuto notizie di prima mano riguardo ai pittori del recente passato, o se si debba invece invocare un generico passaggio di informazioni. Margaret Daly Davis (1980) ha formulato l'ipotesi che

* Il presente capitolo è stato presentato in forma ridotta al convegno *Arti & Scienze. Scambi e relazioni*, Padova, Sala Seminari, Dipartimento di Scienze del Mondo Antico, 7-8 giugno 2011, Università degli Studi di Padova, Scuola di dottorato in Storia e Critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo, comitato scientifico: F. Gon, R. Lorenzin, C. Pulisci, S. Vincis, con un intervento dal titolo *La formazione matematica di Carpaccio: ipotesi di lettura del suo rapporto con Girolamo Malatini «venetiano prospettivo»*. Atti in corso di stampa. Ho contratto un debito di riconoscenza con Andrea Guerra, che mi ha generosamente suggerito di approfondire lo studio della personalità di Girolamo Malatini.

⁹⁴ Le notizie che lo riguardano sono assai scarse e poco si è potuto fare in questa sede per tentare di gettare luce su di lui; tuttavia, malgrado si tratti di un personaggio ancora oscuro, il suo nome ha una certa ricorrenza negli studi storico-artistici della Venezia tardo quattrocentesca. Per una bibliografia di Malatini: Pacioli, 1494, p. 2 r.; Barbaro, *Della Prospettiva*, Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Ms. It. IV, 39 (5446), f. 1 v.; Morelli, 1776, pp. 12-14; Aglietti, 1815, p. 34; A. Z.I., 1833, p. 334; Levi, 1836, p. 32; Barciulli, 1852, p. 181; Milanesi 1978, III vol., p. 449; Paoletti, 1893, I, p. 110; Crowe, Cavalcaselle, 1912, p. 121, n. 1; Tietze, 1928, p. 143; Longhi, 1927, cons. ed. 1963, p. 115; Muraro, 1966, pp. 18-19, 21, 30, 55, nota 18; Muraro, 1977, p. 18; Daly Davis, 1980, pp. 184-193; Battisti, 1988, p. 12; Zorzi, 1988, pp. 35, 162 n. 114, 166 n. 134; Eisler, 1989, p. 448; Santucci, 1992, pp. 198-199; Agosti, 1996, p. 64 [riedito e aggiornato nelle note in *Un amore di Giovanni Bellini*, 2009]; Schmidt Arcangeli, 1996, p. 77; Daniele, 1998, p. 38; Schmidt Arcangeli, 1998, p. 53; Nepi Scirè, 2000, p. 13; Ceriana, 2004, p. 222; Ceriana, 2004, p. 265; Fletcher, 2004, p. 38; Jestaz, 2004, pp. 28, 38; Nepi Scirè, 2004, p. 18; Davis, 2007, pp. 236, 240 n. 39, 242 n. 72, 243 doc. 4; Villa, 2008, p. 79; Rossi, 2010, p. 147.

⁹⁵ La critica ha rilevato il grande debito di Barbaro nei confronti del magistero teorico di Piero della Francesca, il cui *De prospectiva pingendi* non era ancora stato pubblicato ma circolava tra gli studiosi in poche copie manoscritte, come dichiara Luigi Vagnetti. Questi chiarisce, inoltre, che la fonte non dichiarata da Barbaro fu presto individuata e criticata dal matematico Egnazio Danti – commentatore delle *Due regole della prospettiva pratica* di Vignola, pubblicate postume nel 1583 – e, più tardi, dal pittore bolognese Giulio Troili, nella sua introduzione al trattato di prospettiva che edita nel 1672 (G. TROILI, *Paradossi per praticare la prospettiva senza saperla, fiori, per facilitare l'intelligenza, frutti, per non operare alla cieca [...]. Dat'in luce da Giulio Troili da Spinlamberto*, Bologna, 1972). Le numerose derivazioni dal testo di Piero sono principalmente evidenti in molti dettagli, tuttavia Vagnetti è convinto che l'analisi della struttura generale del trattato sollevi Barbaro dall'accusa di plagio. L. VAGNETTI, *Il processo di maturazione di una scienza dell'arte: la teoria prospettica nel Cinquecento*, in *La prospettiva rinascimentale ...*, pp. 458-460. Per il debito di Barbaro nei confronti di Piero della Francesca si veda anche M. KEMP, *Piero and the Idiots: The Early Fortune of His Theories of Perspective*, in M. ARONBERG LAVIN [a cura di], *Piero della Francesca and his Legacy*, atti del convegno, (Washington, National Gallery of Art dicembre 1992), Hanover-London, 1995, pp. 200, 202-209; *Idem*, *La Scienza dell'Arte. Prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*, traduzione italiana a cura di F. Camerota, Firenze, 1994, pp. 90-91.

lo Zuane Zamberto nominato da Carpaccio nella lettera a Francesco Gonzaga,⁹⁶ sia il medesimo Giovanni Zamberto presso cui Daniele Barbaro dichiara di avere appreso la prospettiva, parlandone termini assai interessanti: «Il caso mi portò dinanzi un Giovanni Zamberto cittadino Viniziano, il quale io ho usato per guida nella pratica della Prospettiva, e ho preso da quello molte cose, che mi sono state utili, e di piacere. Vero è che il diletto di sapere, e di giovare mi ha fatto aggiugnere alle regole sue non poco studio, e fatica, accioche io potessi con precetti, e ragione di mathematica provare quelle cose, che egli con la squadra, e con la sesta operando semplicemente mi dimostrava, e accioche con i decreti della scienza io dessi forza a gli esperimenti dell'arte» (Barbaro, 1569, pp. 3-4.). La studiosa suppone che sia proprio Giovanni, fratello del Bartolomeo Zamberto⁹⁷ che nel 1505 dà alle stampe a Venezia⁹⁸ la prima traduzione dal greco degli *Elementi* di Euclide, ad aver fornito a Barbaro le notizie su Malatini e il suo magistero prospettico, oltre che sui suoi allievi.⁹⁹ Gli studi successivi hanno accettato questa identificazione, così che pare ragionevole che questi abbia potuto dare all'allievo l'informazione dell'apprendistato di Carpaccio presso Girolamo Malatini.

Esiste un secondo argomento che, se verificato, potrebbe aiutare a rintracciare le fila del transito di tali notizie fino a Daniele Barbaro, si tratta dell'ipotesi di una consuetudine del pittore con la nobile famiglia. Più volte la critica ha rilevato, nella produzione carpaccesca, riferimenti ai Barbaro, ancorché con argomenti differenti e in contesti cronologici distanti. Branca e Weiss (1963) hanno dimostrato con varie prove che nel telero del ciclo di Sant'Orsola con *l'Arrivo a Roma* è presente il ritratto del noto umanista Ermolao, in primo piano alla sinistra del Papa, che nell'aprile del 1490 aveva lasciato

⁹⁶ Carpaccio il 15 agosto 1511 invia a Francesco II Gonzaga due copie della medesima lettera, per avere la certezza che almeno una giungesse a buon fine (Archivio di Stato di Mantova, Carteggio di Venezia, E. XLV, n. 682, 683. Le citazioni che seguono sono tratte dalla lettera n. 683: le due differiscono, infatti, in qualche parola). Nei giorni precedenti era nata una controversia relativa ad una "Jerusalem" la cui "forma de l'opra è de aquarella sopra la tella, el se potria voltar sopra un ruodolo sencia alcu dtrimeto". Uno sconosciuto si era, infatti, recato presso la bottega del pittore per vedere l'opera, di cui egli fornisce le misure ("la longhezza de l'opra è de piedj 25, la largheza è de piedi 5 ½ cu tute le misure se ricercan i tal cossa") in quanto la notevole ampiezza, unita alla precisione esecutiva e al buono stato conservativo sono tra le caratteristiche che a Carpaccio paiono determinarne la grande qualità. Dopo averne tratto uno schizzo e concordato l'acquisto, l'uomo non aveva più dato sue notizie al pittore. Questi era quindi riuscito a rintracciare uno dei suoi accompagnatori, che ricordava essere stato insieme al marchese durante sua la visita al Palazzo Ducale, il quale lo informa che l'uomo era "maistro Laurentio pictor dela Sig a V a". Nato il sospetto che l'avversario potesse realizzare per il marchese un'opera simile alla sua, sulla scorta del piccolo e malridotto schizzo che ne aveva tratto, Carpaccio decide di contattare Francesco Gonzaga, mettendolo in guardia sull'accaduto, e di offrirgli la sua opera - non senza averne lodato le qualità - rimettendosi alla sua volontà circa il prezzo. Lo Zamberto viene menzionato a proposito delle dimensioni e del buono stato della tela, in questi termini: "Zuane Zambertj so ne ha parlato alla Sub.ta Va". Da ciò si desume che il personaggio era noto a Carpaccio, e doveva inoltre avere una certa familiarità con l'ambiente di corte mantovano, e con Francesco Gonzaga in particolare, se gli aveva parlato dell'opera.

⁹⁷ La studiosa (1980, p. 191 n. 10) chiama il traduttore di Euclide Daniele Zamberto ma si tratta di un refuso.

⁹⁸ Zamberti, 1505. Si tratta della prima traduzione di Euclide, fatta a partire dal testo greco e non dai volgarizzamenti medievali, pubblicata a Venezia presso la stamperia di Giovanni Tacuino. Bartolomeo, che è stato pubblico insegnante di *humanae literae* a Venezia, è un tardo esponente dell'umanesimo veneziano, oltre ad avere esercitato la professione di avvocato. È stato allievo di Giorgio Valla (1447-1500), per il quale scrive l'orazione funebre. Bartolomeo deve essere nato attorno al 1473 e morto dopo il 1539: le poche notizie biografiche note, sono utili per gettare luce sul fratello Giovanni, del quale sussistono ancora maggiori incertezze, non essendo conosciuti - ad esempio - i termini cronologici della sua vita (Rose, 1976, pp. 299-303; King, 1989, pp. 40, 115 n. 113).

⁹⁹ Daly Davis (1980), pp. 184-193. Martin Kemp (1986) afferma come la trattatistica prospettica del XVI secolo debba molto alla riscoperta di Euclide; lo studioso è convinto che Daniele Barbaro sia stato vicino ai fratelli Zamberto, e che abbia promosso la nuova edizione degli *Elementa* e dell'*Ottica* di Euclide del 1537.

Venezia per recarsi come ambasciatore della Repubblica presso il Papa. Tale identificazione, oggi indiscussa, è accertata dall'accento alla presenza di Ermolao Barbaro in questo telero, fatto già nel 1509 da Pietro Valeriano. Come noto, la pratica di inserire ritratti di personaggi illustri della politica veneziana era assai diffusa nella pittura narrativa e questo non è l'unico argomento a favore dell'ipotesi della conoscenza di Carpaccio all'interno della famiglia dei Barbaro. Lino Moretti (2001) ha proposto di identificare il *Ritratto di giovane guerriero* del Museo Thyssen di Madrid¹⁰⁰ - il cui restauro del 1958 da parte dell'Istituto Frick di New York ha messo in luce la firma di Carpaccio sotto quella falsa di Dürer e la data 1510 -,¹⁰¹ con Francesco Barbaro il Giovane, nato all'incirca tra il 1488 e il 1489 e padre di quattro figli tra cui il menzionato Daniele.¹⁰² Il motto dell'ermellino era proprio di varie famiglie, tra cui quella veneziana dei Barbaro,¹⁰³ e ciò è provato dall'iscrizione MALO MORI Q[VAM] FEDARI che lo studioso ha rintracciato nello stemma del loro palazzo in Campo Santa Maria Mater Domini a Venezia, oltre che in altre ricorrenze posteriori dell'emblema di famiglia.¹⁰⁴ Moretti ha inoltre individuato la descrizione di un dipinto della collezione Nani, fatta dal perito Iseppo Angeli nel 1761, che così suonava: "ritratto in piedi con armatura di fero del Carpaccio".¹⁰⁵ Essa può essere a suo avviso associata al dipinto Thyssen.¹⁰⁶ Una conferma di questa

¹⁰⁰ Perocco (1960, p. 71) riteneva che il ritratto fosse un'effigie postuma e idealizzata dell'umanista Ermolao Barbaro, morto a Roma nell'estate del 1493. Weiss sosteneva, invece, che si trattasse di Francesco Maria I della Rovere (1490-1538), secondo quanto ne riporta Pallucchini (1961). Scarpa (1991), invece, si orienta per il condottiere di ventura Citolo da Perugia, fedelissimo a Venezia e morto in battaglia il 18 settembre 1510.

¹⁰¹ Vanno riportate le riserve di Gentili (2003) circa la bontà della data, che gli sembra sia da anticipare di un decennio. Inoltre, è degna di nota l'indicazione del restauratore William Suhr che ho rintracciato sul retro della foto dopo la pulitura nelle Special Collections del Getty Research Institute. Egli, infatti, trascrive la data M C X e, con riferimento all'ultima cifra, annota: "not readable" (GRI, Special Collections, William Suhr papers, 88-A24 870697).

¹⁰² Benzoni, 1964, p. 103. Dal profilo biografico emerge il grande impegno profuso da questi durante gli anni della guerra cambrica, specialmente per la difesa di Padova dagli imperiali. Se questo da una parte può rendere assai verosimile un suo ritratto in armi, non si possono d'altro canto tacere le difficoltà di tale identificazione, derivanti dalla stima dell'età del ritrattato, che si direbbe un giovinetto non ancora giunto ai vent'anni.

¹⁰³ Gelli, 1928, pp. 307-308.

¹⁰⁴ Dell'impresa dell'ermellino nell'ambito della famiglia Barbaro parla M. Francesca Tiepolo, che ne illustra le ricorrenze nello stemma di famiglia a partire dalla carta miniata con il giuramento di Francesco Barbaro, eletto nel 1452 procuratore di San Marco *de citra*, ove compare lo stemma attraversato in punta dall'ermellino passante, esterno allo scudo e privo di motto. Gli anni sono in anticipo rispetto all'istituzione dell'Ordine cavalleresco dell'Ermellino da parte di Ferrante d'Aragona re di Napoli (1465). Zaccaria Barbaro, figlio di Francesco, ambasciatore a Napoli negli anni 1471-1473, dedica al sovrano un codice delle epistole paterne, dove alla carta 19 r. appare il tondo con l'ermellino, "quasi una cifra simbolica, al di sopra delle contingenze politiche, allusiva alla comunanza di ideali umanistici tra il re e il patrizio veneziano". E prosegue: "addotto già come simbolo di purezza in testi edificanti medievali e talora allegoria di Cristo, l'ermellino potrebbe essere emblema non solo dei singoli personaggi del casato, bensì gentilizio dei Barbaro", con un riferimento alla differenza tra imprese personali o elettive ed elitarie o gentilizie. Le ragioni della distinzione sottolineata dalla studiosa sono evidentemente dovute al fatto che nei dispacci di Barbaro negli anni dell'ambasceria a Ferrante (1471-1473) compare la notizia della dignità cavalleresca di un Ordine diverso da quello dell'Ermellino, conferito dal sovrano a Zaccaria il 22 maggio 1473. Tiepolo, 1996, pp. 146-148.

¹⁰⁵ Nel 1630 si chiude la linea principale della famiglia, con la morte di Antonio Barbaro, cosicché il suo palazzo alla Giudecca, con le opere d'arte e la biblioteca, passano ai Nani. La perizia di cui si è fatto cenno si rende necessaria a causa di problemi di divisioni testamentarie all'interno della famiglia. L. Moretti, 2001, pp. 8-9.

¹⁰⁶ Un ulteriore - ma di natura ancora più ipotetica - rimando al casato all'interno della produzione di Carpaccio è stato proposto da M. F. Tiepolo (1996, pp. 134, 140), nell'ambito di uno studio sull'araldica della famiglia. Nella fiancata dell'imbarcazione rappresentata nel *Leone di San Marco* di Palazzo Ducale, rileva la somiglianza tra il ciclamoro rosso su tondo bianco e lo stemma dei Barbaro, di cui l'anello rosso su campo

indicazione viene ora dallo studio di Laura Paris (2012) sulla flora nel ritratto del Museo Thyssen. Va ricordato il diverso parere di Augusto Gentili (2003), convinto che l'indicazione dell'anno 1510 del cartellino spetti a un restauro¹⁰⁷ e sia errata. Vale la pena riportare l'identificazione proposta dallo studioso, per quanto essa sia affidata alle sole lezioni universitarie e alla *lectio magistralis* da questi tenuta presso l'Ateneo Veneto il 13 dicembre 2013. Egli con vari argomenti ritiene che nel dipinto sia rappresentato Marco Gabriel, uno dei due capitani di Modone, in forza del fatto che lo stemma della famiglia era una scacchiera oro e nero, colori che ritornano tre volte nel dipinto carpacesco. Il Gabriel perisce nel 1501 in seguito alla conquista da parte dei turchi, come racconta Marin Sanudo nei *Diarii* e la commissione spetterebbe quindi alla famiglia, ai fini di allontanare da Marco la *damnatio memoriae* che lo avrebbe colpito in quanto sospettato di essere un traditore della Serenissima.

Al di là di quest'ultima identificazione, e tornando all'informazione di Daniele Barbaro, l'ipotesi che appare più fondata è quella di Margarey Daly Davis (1980), ovvero che possa essere intervenuta la mediazione di Giovanni Zamberto a tramandare la notizia dell'apprendistato presso Malatini.

GIROLAMO MALATINI

Se diverse volte la critica ha puntato l'attenzione sull'importanza della costruzione prospettica nei dipinti carpaceschi, spetta a Margaret Daly il merito di avere studiato con precisione i teleri del ciclo di Sant'Orsola in relazione alla trattatistica sui corpi regolari ed irregolari di Piero della Francesca. I risultati dell'analisi inducevano la studiosa a identificare il tramite tra la cultura matematica del pittore di Borgo e Carpaccio proprio in Girolamo Malatini. Questi è una figura ancora oscura a causa della scarsità di informazioni note, tuttavia deve avere ricoperto un ruolo piuttosto importante se è menzionato da Luca Pacioli nell'introduzione alla *Summa de Arithmetica* (1494) insieme alla nota lista di personaggi con i quali aveva discusso di prospettiva; giunto a parlare dei veneziani cita infatti: "Gentil e Giovan bellini carnal fratelli. E in perspectivio disegno Hieronimo Malatini".¹⁰⁸ La menzione tra i veneziani, unita all'esplicita affermazione di Barbaro, induce a pensare che egli fosse di origine lagunare, anche se la famiglia Malatini proveniva da Modena e si era stabilita a Venezia nel corso del XV secolo.¹⁰⁹

Un tentativo di rintracciare il ritratto di Malatini è stato fatto da Ludovico Zorzi (1988), il quale propone cautamente l'identificazione con il personaggio vestito di rosso all'estrema sinistra nel telero di Carpaccio con l'*Arrivo degli ambasciatori inglesi*, sulla base dell'incisione di Dal Pian (1785), che mostra come il dipinto sia stato decurtato a sinistra, dove in origine era presente una candelabra simile a quella centrale, con un mazzocchio stellato nella parte bassa: la presenza del matematico, che indica verso il basso, intenderebbe sottolineare la difficoltà nella resa del poliedro.

bianco è l'arme tipica di tutti i rami della famiglia. Il riferimento allo stemma dei nobili veneziani non viene discusso dalla studiosa, che lascia aperta la doppia possibilità della citazione precisa e della casualità.

¹⁰⁷ Si tratta del restauro di William Suhr, degli anni 1957-1958, di cui è traccia nel materiale conservato nelle Special Collection del Getty Research Institute di Los Angeles, dove ho reperito una nota di Suhr, il quale dichiara poco leggibile l'ultima cifra della firma (Getty Research Institute, 870697, Suhr, Italian, Capaccio, box 60-22) (fig. 142).

¹⁰⁸ Pacioli, 1494, p. 2 r. Pacioli inizia a scrivere il testo – un compendio di tutto il sapere matematico del tempo – a partire dagli anni perugini del biennio 1487-1488 (Ciocchi, 2009, p. 107).

¹⁰⁹ Tassini, 1964, p. 379 [1° ed. Venezia, 1863].

Il codice Zichy di Budapest fornisce la ricorrenza più antica del nome di Malatini,¹¹⁰ che appare tra i supervisori nel 1489 del piano per la “livellacion seconda” del Brenta, insieme a Zuan Da martig(n)ago, Piero Ziani, Alesio da Bergamo, Zuan da Lamassa, Martin Spagnuol.¹¹¹ La sua attività pare dunque avvicinata a quella degli ingegneri idraulici, evidenza che può spiegare la sua perizia nel disegno prospettico sottolineata da Pacioli. L’operato di questa particolare categoria di ingegneri, oltre a presupporre una profonda conoscenza delle acque, sconfinava nel campo degli architetti per ciò che attiene la capacità di misurazione e disegno.¹¹² Una storia dello sviluppo dell’ingegneria idraulica veneziana è fornito da Ciriaco, il quale chiarisce come i primi interventi fossero effettuati dai contadini, in assenza di un rigoroso metodo, mentre con il procedere del tempo in laguna si veniva organizzando una comunità scientifica di preparazione pluridisciplinare, con competenze idrauliche, geografiche, cartografiche ed architettoniche.¹¹³ Per quanto riguarda la complessa preparazione di questa categoria di tecnici, si sottolinea come tutto il secolo XV abbia costituito una stagione d’oro per la produzione cartografica veneziana, la cui pratica non deve essere stata troppo lontana dal mondo degli ingegneri idraulici se fra Mauro, provvisto di un’organica cultura geografica e autore del Mappamondo ancora conservato, ha espresso il suo parere a riguardo della diversione del Brenta a Lizza Fusina (1444), come emerge da un documento registrato nel capitolare dei Savi ed Esecutori alle Acque.¹¹⁴

Una figura chiave di ingegnere idraulico nella Venezia sullo scorcio di secolo, esemplificativa della nuova tendenza scientifica, è quella del bergamasco Alessio Aleardi¹¹⁵ che era stato impegnato, al pari di Malatini, nella livellazione del Brenta del 1489. Come chiarito da Brenzoni, ciò che emerge dallo studio dell’attività del grande idraulico è il metodo scientifico adottato per la risoluzione dei problemi, procedimento che si fonda esclusivamente sui dati di fatto delle misurazioni precise, continuamente

¹¹⁰ Fövärosti Szabó Ervin Könyvtár – Biblioteca municipale Szabó Ervin, ms. 09.2690, f. 199 r. Si tratta di un codice cartaceo diviso in due parti: la sezione iniziale si presenta in una duplice veste grafica e letteraria – senza alcun collegamento apparente tra testo e immagini –, nella quale la medesima mano che compila tutto il codice ha trascritto vari componimenti poetici sul verso, mentre sul recto sono presenti disegni di antichità, modelli di alfabeti greci e latini, trascrizioni epigrafiche e così via. La seconda parte si apre al foglio 89 v. dove inizia la trascrizione di un abbozzo del primo trattato di architettura di Francesco di Giorgio Martini. Nel manoscritto sono numerose le scritte datate, che coprono il periodo dal 1489 al 1535, che non hanno alcuna relazione con il testo martiniano. Particolarmente importante è la nota autobiografica del possessore e compilatore del codice, il veneziano Angelo del Cortivo, con la data 1535. In questa sede interessa in particolar modo la carta 199 che riferisce Malatini tra coloro che hanno preso parte alla seconda livellazione del Brenta del 1489. Secondo Margherita Azzi Visentini la ragione dell’annotazione dei supervisori del 1489 è da attribuire al fatto che Cortivo stesso nel 1521 era stato chiamato dai Savi alle Acque ad elaborare un suo piano per il livellamento del Brenta, e in quella occasione avrebbe voluto consultare il progetto precedente (Azzi Visentini, 1975, pp. 139-145). Si vedano anche Mussini (1993, pp. 370-372) e Ceriana, (2004, p. 222). Lo studioso sottolinea come il Cortivo sia stato in relazione con il mondo urbinato, e con Francesco di Giorgio in particolare.

¹¹¹ Di fianco ai nomi sono presenti delle parole che sembrano qualificarli: accanto al primo si legge “da Treviso”, mentre per Piero Ziani si dice “da Venezia”, e di seguito una scritta che forse va letta “teniva di C°”, che forse significa “teneva di conto”. Il secondo e il terzo hanno i nomi collegati da una parentesi, accanto alla quale è forse scritto “rivaguardanti”. Girolamo Malatini è accompagnato dall’iscrizione probabilmente più difficile da decifrare, che Matteo Mazzalupi mi consiglia di sciogliere con “Sopra Stante”. Se così fosse, a quest’ultimo sarebbe da riconoscere un ruolo di preminenza nei lavori.

¹¹² Maffioli, 2003, pp. 147, 105-106.

¹¹³ Ciriaco, 1980, II, pp. 494-500.

¹¹⁴ La datazione del Mappamondo va collocata intorno al 1450. Bevilacqua, 1980, pp. 359-360.

¹¹⁵ Angelini, 1960, pp. 404-405.

verificate sul campo, e non sulle concezioni personali.¹¹⁶ Un tratto specifico dell'ingegneria e dell'architettura quattrocentesche era stato, infatti, quello di combinare gli studi di tipo pratico a quelli teorici, compiendo ogni sforzo per utilizzare i secondi a sostegno degli obiettivi concreti.¹¹⁷ In questo contesto pare utile ricordare che Alessio Aleardi è citato da Luca Pacioli - come "Alexius Bergomensis" - tra i presenti alla prolusione sul V libro degli *Elementa* di Euclide, tenuta dal frate a Venezia l'11 agosto 1508 e stampata l'anno seguente.¹¹⁸ Coinvolto al pari di Alessio Aleardi nella livellazione del Brenta del 1489, anche l'ingegnere Piero Ziani è menzionato tra gli uditori alla medesima lezione di Pacioli.¹¹⁹ Tuttavia, l'assenza della qualifica di *inzeigner* a precedere il nome di Malatini nei registri della Scuola della Misericordia della quale faceva parte - se valutata rispetto al ricorrere dell'appellativo per qualche altro confratello - deve indurre prudenza circa la sua professione, che non pare di dover circoscrivere specificatamente all'ingegneria idraulica, ma sembra più appropriato far rimontare a una più generale competenza matematica. Questo potrebbe dare ragione dell'insegnamento ai pittori tramandato da Barbaro, nella direzione della rappresentazione prospettica.

Ulteriori notizie su Malatini riguardano il suo coinvolgimento nel 1499, nell'ambito della realizzazione della cappella Bernabò a San Giovanni Crisostomo. È Paoletti (1893) per primo a pubblicare il documento che attesta il suo impegno insieme a Pietro Lombardo nella stima dei lavori eseguiti da Maestro Antonio. Questo tipo di attività di consulenza non era lontano dal mondo degli agrimensori, come sottolinea Adams, il quale annovera tra le competenze abachistiche la stima dei costi dei materiali costruttivi, oltre alle capacità di misurazione degli edifici stessi, e probabilmente una competenza nella gestione di alcuni aspetti strutturali degli edifici.¹²⁰ Recentemente sono state effettuate nuove ricerche sulla costruzione della chiesa di San Giovanni Crisostomo, dalle quali sono emerse altre informazioni riguardanti Malatini, che meritano di essere recepite dalla letteratura carpacesca. Jestaz¹²¹ informa della sua appartenenza alla Scuola di Santa Maria della Misericordia, e in seguito Davis¹²² precisa che nel 1496 aveva rifiutato la nomina a Guardiano Grande della stessa, incorrendo nella temporanea espulsione per avere trasgredito allo Statuto, e che successivamente era stato uno dei quattro deputati sopra la fabbrica Nuova della medesima Scuola. Da un controllo sul registro della Scuola della Misericordia, emerge come egli vi appartenesse già a partire dal 1490 quando è menzionato in un elenco di confratelli che data dopo il marzo di quell'anno.¹²³ Al contrario, non ha prodotto risultati la ricerca di Girolamo Malatini negli elenchi dei confratelli morti: dopo la sua menzione tra i deputati sopra la Fabbrica Nuova il suo nome, prima piuttosto ricorrente, non compare più.

¹¹⁶ Brenzoni, 1960, p. 127. Com'è noto Alessio Aleardi era stato in polemica con Fra Giocondo Veronese per ciò che attiene la soluzione della deviazione del Brenta e i lavori di riadattamento della Brentella. Il frate era una figura di rilievo dell'umanesimo veneto aperto ad interessi scientifici, mentre la formazione dell'ingegnere era prettamente tecnica. Ciriaco, 1980, pp. 494-500.

¹¹⁷ Grafton, 2003, pp. 105-106.

¹¹⁸ Pacioli, 1509.

¹¹⁹ Nardi, 1971, p. 69 n. 1.

¹²⁰ Adams, 1985, p. 385. Lo studioso propone l'analisi della carriera del senese Pietro dell'Abaco (documentato nel terzo quarto del Quattrocento), la cui attività di "stimatore abachista", allargata al campo dell'ingegneria idraulica e forse dell'architettura, oltre che di insegnante - sebbene di matematica commerciale - inquadra la complessità di competenze di tali categorie di "pratici".

¹²¹ Jestaz, 2004, p. 28.

¹²² Davis, *La cappella Bernabò ...*, p. 242 n. 72.

¹²³ Archivio di Stato di Venezia (d'ora in poi ASVe), *Scuola Grande della Misericordia*, 166, carta 4 v. La data marzo 1490 ricorre nella stessa carta, al *recto*. Il registro copre gli anni 1489-1534.

Alle scarse informazioni a noi note è possibile aggiungerne un'ultima, rinvenuta tra le lettere di Aleardi, nell'ambito della *tenzone* con Fra' Giocondo del 1506, in merito alle operazioni di livellazione del Brenta.¹²⁴ Nel ripercorrere la cronistoria dei suoi lavori svolti per la Serenissima, l'ingegnere sottolinea il proprio impegno nel segnalare le necessità idrauliche della Terraferma veneta, e fa riferimento specifico a una "provvisione necessaria al fiumicello di Piove per conservazione di detto luogo". Ai solleciti dell'ingegnere la Repubblica nel 1494 invia per un sopralluogo "D° Marco Giorgio, D° Jacopo Venier, e D° Benedetto Sanudo, e Vinciguerra segretario, e Sier Hieronimo Nalatini", i quali stendono una relazione che conferma la necessità di intervento postulata da Aleardi.

Le competenze di Malatini sembrano inquadrabili all'interno del magistero delle scuole d'abaco, nella misura in cui lui stesso deve essere stato avviato alla matematica pratica insegnata in tali scuole, le quali vedono un sensibile incremento a partire dal XIV secolo.¹²⁵ Un quesito molto ricorrente nei libri d'abaco è la determinazione delle dimensioni di grandezze inaccessibili, risolto usando il principio dei triangoli simili, ovvero riducendo la piramide visiva a una proiezione triangolare, e misurando l'oggetto mediante la proporzione tra grandezze lineari, la stessa che nella rappresentazione prospettica regola la diminuzione progressiva in profondità delle immagini dipinte. La matematica d'abaco sfrutta, per le esigenze del computo e della misurazione, alcune nozioni che diverranno i principi operativi della prospettiva. Gli studiosi, pur non intendendo determinare un'influenza diretta di una disciplina sulla formazione dell'altra, spiegano il fenomeno dichiarando innegabile rilevare la continuità culturale e sociale tra l'ambiente di artigiani e mercanti e quello degli artisti.¹²⁶ Girolamo Malatini deve avere, dunque, compiuto la propria formazione nell'alveo della geometria pratica, indirizzata poi alla risoluzione dei problemi specificatamente idraulici. Operante nell'ambito della complessa categoria degli agrimensori, ha inoltre approfondito le peculiari competenze prospettiche che gli riferiscono le fonti (Pacioli e Barbaro). Sulla scorta di quanto affermato da quest'ultimo, Aglietti (1815) riteneva che Malatini avesse tenuto a Venezia la prima scuola di prospettiva, seguito in questa convinzione da Mosè Giuseppe Levi (1836) e da Gaetano Milanesi (1878). Tuttavia, in assenza di prove certe, oggi pare difficile attribuirgli l'insegnamento pubblico della prospettiva, di cui erano convinti gli studiosi ottocenteschi. La particolare accezione con la quale Malatini deve avere ampliato le proprie competenze nella prospettiva è suggerita da Luca Pacioli, che lo dichiara maestro nel disegno prospettico. La rilevazione e la conseguente rappresentazione in prospettiva, devono essere state tra gli aspetti maggiormente approfonditi da Malatini nell'ambito della sua attività, al punto da permettergli una tangenza con il mondo della pittura. In questo senso è utile ricordare quanto afferma Filippo Camerota (1998, pp. 293-294), il quale afferma come nel Rinascimento la pratica della prospettiva non fosse più ambito di speculazione dei filosofi, ma diviene "la nuova arte della rappresentazione degli artisti e dei matematici; il suo fine è rappresentare ciò che l'occhio vede, non solo a scopi artistici ma anche a scopi scientifici, a supporto di quelle discipline matematiche, come l'architettura, l'astronomia, la gnomonica e la geografia, che necessitano di rappresentare sul piano i problemi spaziali

¹²⁴ ASVe, *Savi ed Esecutori alle Acque*, 161. Il fascicolo contiene la trascrizione di importanti documenti relativi alla gestione dei problemi idraulici della Serenissima, fatta nel 1537. La lettera di Aleardi è stata pubblicata da Zandrini, 1840, pp. 275-290, dove il nome del nostro diventa "Nallatini" (p. 277). L'iniziale *n* al posto di *m* può essere agevolmente ricondotta all'assenza di una normalizzazione rigorosa nell'onomastica, ma anche ad un errore di trascrizione dall'originale di Aleardi.

¹²⁵ Field, 1997, p. 129.

¹²⁶ Sorci, 1998, pp. 607-625 ; Cosgrove, 1985, pp. 50-54.

che sono oggetto del loro studio. La prospettiva è infatti una rappresentazione *misurata* dello spazio, dove ogni oggetto occupa un posto preciso ed è sempre misurabile in rapporto al suo contesto". Per queste ragioni di continuità tra discipline non deve essere stato un caso anomalo quello di un "tecnico" che insegna la prospettiva a pittori come Giovanni Bellini e Carpaccio.¹²⁷

LA CULTURA MATEMATICA DI CARPACCIO

È in questo contesto che deve essersi collocato l'apprendistato del pittore presso Malatini, che ha come presupposto la tangenza tra il mondo della misurazione – ovvero della geometria applicata alla risoluzione di problemi pratici – e quello della teoria prospettica. Per quanto concerne il magistero di Malatini trasmesso al pittore, il tentativo di comprensione dello stesso è affidato solo alle ipotesi formulabili a partire dall'analisi della pittura carpaccesca. Appare indubitabile che la preparazione nel disegno sia stata tra le competenze principali apprese da Carpaccio, elemento che la critica ha spesso riferito a quest'ultimo come uno dei tratti peculiari della sua pittura. Il riferimento è principalmente al rigore prospettico con il quale organizza lo spazio dipinto, mediante la coerente articolazione in profondità delle scene, alla particolare attenzione per la resa dell'ambientazione topografica, nonché all'esibizione di virtuosismi geometrici. Per quanto riguarda un inquadramento cronologico dell'apprendistato presso Girolamo Malatini, pare opportuno collocarlo prima dell'avvio del ciclo di Sant'Orsola nel 1490. Fin dal primo telero, infatti, Carpaccio si dimostra sensibile alle problematiche prospettiche, particolarmente impegnato nella resa in profondità dello spazio dipinto, ottenuta dalla diminuzione di scala in lontananza, oltre che dal diverso trattamento della superficie dipinta. La scena principale dell'*Arrivo a Colonia* occupa il primo piano, disposta tra il lembo di terra e il mare, raccordati da un pontile presieduto dal cane pezzato; seguendo la doppia ansa della riva si giunge alla linea alta dell'orizzonte, sulla quale a sinistra una sottile catena di monti divide l'acqua dal cielo. La profondità è suggerita dallo scorcio delle torri della cinta muraria e della vegetazione in basso che si fa via via più piccola. Si osservi l'accelerazione in profondità della breccia di mare incuneata tra l'ultima torre e la diga, dal quale si scorge la nave più piccola, dipinta per trasparenze a suggerirne la posizione lontana: la profondità sembra sottolineata anche dalla differente resa della superficie pittorica. Un simile effetto di risalto della profondità dello spazio dipinto è ottenuto dal grande albero, le cui radici stanno appena dietro al gruppo di soldati in primissimo piano: esso occupa l'intera altezza della tela ed è dipinto in controluce così da accentuare la distanza dalla città murata. L'impegno nella resa dello spazio si avverte anche nella complessa articolazione degli alberi della grande nave di sinistra.

All'interno di una simile struttura, costruita in prospettiva, le figure che popolano la scena paiono scalate nello spazio secondo regole matematiche. Esse sono concepite con

¹²⁷ La vicinanza tra la categoria dei misuratori e la teoria prospettica trova conforto negli studi di Sinisgalli, che afferma: "la tecnica di misurazione o di osservazione angolare che si riscontra nell'astrolabio potrebbe spiegare molte fasi dei procedimenti prospettici rinascimentali [...]. Io penso che in effetti l'uso del quadrato delle ombre, sul retro dell'astrolabio, costituisca un metodo prospettico che si serve dell'osservazione angolare per le misure in profondità"; e prosegue precisando che "è evidente che le proiezioni prospettiche affondano le proprie origini, oltre che nelle arti pittoriche e nell'ottica, anche e soprattutto nella rappresentazione del cielo e della terra, nella misurazione del tempo, nella gnomonica, nella teoria delle ombre, nell'astronomia. [...] Si deve puntualizzare che la prospettiva è una scienza trasversale che affonda le sue origini molto lontano. Scienza della misura sia per i pittori-architetti che per i matematici" (Sinisgalli, 1998, pp. 22-23). Pur in altro contesto, anche Field sottolinea le analogie tra la proiezione stereografica delle sfere celesti e la costruzione usata nella prospettiva lineare (Field, 1985, p. 76).

preciso intento geometrico, e talvolta assumono valori importanti di tridimensionalità, come nel caso del cane al centro, dipinto con dense pennellate, o del piccolo vascello scorciato, da cui il messaggero avvisa Ursula e il Papa. Un esempio che appare dimostrativo degli interessi geometrici di Carpaccio è il fornice della diga, la cui ombra viene gettata sull'acqua sottostante e assume con essa una forma perfettamente circolare.

Anche l'*Arrivo a Roma* del ciclo orsolino si rintraccia un gusto affine, la profondità è qui principalmente suggerita dalla processione delle vergini che parte dai piedi delle colline di fondo. Gli alti stendardi si campiscono sul paesaggio, e in alto paiono ritagliati contro l'azzurro del cielo. Sul primo piano si articola la scena principale, governata da una cura geometrica che appare molto evidente nel disporsi delle mitrie bianche dei vescovi, che Longhi (a cura di Scremin, 1991) definiva cubiste.

Nel corso degli tardi anni Ottanta Carpaccio sembra crescere nell'abilità matematica e prospettica acquisendo una competenza di cui il ciclo orsolino costituisce il punto di massima esibizione. Una costruzione non molto dissimile si ritrova nella *Caccia in valle* del Getty Museum, accomunata all'*Arrivo a Colonia* dal digradare dimensionale dal primo piano verso l'orizzonte alto, esemplificato dalle diverse scale delle barche, in modo da creare l'illusione di uno spazio sviluppato nella profondità. Il dipinto è particolarmente raffinato nella regia geometrica che costruisce la scena: si veda ad esempio il bilanciamento a destra e sinistra delle sei imbarcazioni, che si dispongono regolarmente convergendo verso il registro centrale. La composizione è chiusa sul fondo dal recinto, e da lì risolve per piani di colore ad andamento parallelo fino al cielo, ingombrato al centro da un grumo di nubi dense, e sulla destra da una doppia fila di rondini. Si osservi la notevole attitudine volumetrica con cui è concepito il dipinto, specialmente nei cacciatori, la cui vocazione quasi sferica è esaltata dall'accendersi dei bianchi e dei rossi delle vesti. Le figure si dispongono nello spazio in diverse pose, che sembrano calcolate per sottolineare la scalatura in profondità dello spazio.

Preme inoltre sottolineare come la pittura di Vittore dimostri, prevalentemente nelle opere della giovinezza, una speciale attenzione per la resa tridimensionale dei corpi e per la calibrata scansione dei personaggi nello spazio dipinto, che contraddistingue il maestro all'interno del coevo panorama pittorico veneziano e sembra rimontare al magistero – anche teorico – di Piero della Francesca. L'interesse geometrico e prospettico che caratterizza molti dipinti del veneziano sembra spiegabile nella duplice direzione dell'insegnamento di Malatini, che potrebbe essere stato il tramite tra Carpaccio e Piero per le speculazioni sui solidi regolari e semiregolari, e di quella di un viaggio formativo che lo abbia messo in contatto diretto con la pittura del maestro di Borgo.¹²⁸

I teleri di ambasceria permettono di accennare a un ulteriore aspetto della prospettiva di Carpaccio, ovvero la credibilità spaziale delle sue architetture dipinte.¹²⁹ Nei dipinti del veneziano è evidente la raffinatezza della resa architettonica, sia nel caso di edifici che costituiscono l'ambientazione esterna per le scene (come nel *Miracolo della Croce* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia) sia in quello di loggiati aperti entro cui si crea lo spazio per la disposizione dei personaggi. In questo contesto si può rilevare lo scarto

¹²⁸ La conoscenza di Carpaccio con la pittura di Piero può essere avvenuta a Ferrara, Urbino o Ancona, con riferimento alle recenti scoperte archivistiche di Mazzalupi, 2006, pp. 37-54. Dell'ipotesi del viaggio "adriatico", più volte formulata dalla critica carpacesca ma di fatto negata o ignorata in tempi recenti, si parlerà nel capitolo successivo.

¹²⁹ L'insegnamento di Malatini può aiutare a spiegarne l'origine, non solo in quanto appartenente alla categoria dei misuratori le cui competenze sconfinavano, come si è visto, nel campo dell'architettura, ma anche in virtù del documento che lo ricorda come uno dei quattro deputati sopra la fabbrica della Nuova Scuola della Misericordia, come sopra accennato.

qualitativo rispetto pittura veneziana contemporanea, valutabile mediante il confronto con l'opera di Gentile Bellini, ma anche con quella grafica di suo padre Jacopo. Al di là dello iato generazionale, infatti, si rileva una grande crescita nei dipinti carpacceschi per ciò che attiene la rappresentazione prospettica e architettonica. È notevole la complessità raggiunta dagli edifici di Carpaccio, come nel più volte menzionato *Arrivo degli ambasciatori*, dove lo spaccato architettonico si articola entro tre strutture: il porticato a sinistra che lascia intravedere il mare tra i pilastri, il loggiato sfondato centrale, e l'ambiente chiuso della stanza di Orsola a destra, con la nutrice sui gradini d'accesso. La precisa rappresentazione di alzati di edifici così articolati induce a ipotizzare che egli avesse delle raffinate competenze tecniche e che la rappresentazione fosse preceduta dallo studio in pianta dell'edificio.

In conclusione, si può affermare che Malatini deve avere trasmesso a Carpaccio una base di cognizioni matematiche e prospettiche, di cui si è cercato una traccia nella pittura. Tuttavia a questo tipo di apprendistato, Vittore deve avere aggiunto molto altro, in quanto l'invenzione di un proprio linguaggio pittorico – e di speciale bellezza –, non può prescindere da esperienze che stiano tutte all'interno della tradizione figurativa. Se il fatto che Carpaccio si dimostri prospettico in maniera così normativa è probabilmente da imputare al magistero di Malatini, su cui il pittore ha costruito il proprio lessico, maturato grazie al contatto con le opere dei coevi pittori veneziani, ma anche sulla scorta di esperienze figurative che vanno probabilmente cercate in ambiente centro-italiano. L'insegnamento che proviene da un campo tangente a quello della pittura, ma di fatto esterno, ha forse consentito a Carpaccio di comprendere meglio le suggestioni pittoriche extra-lagunari.

Sin dai tempi di Crowe e Cavalcaselle (ed. Borenius, 1912, I, p. 197) Carpaccio è stato un pittore che la critica ha sentito l'esigenza di far viaggiare, in Oriente al seguito al Gentile Bellini. Il grande paladino di questo viaggio è Giuseppe Fiocco (1931) che dava credito all'affermazione di Cesare Vecellio (1590), ovvero che presso il Sultano era stato chiamato «un certo Vittore Scarpa il quale era diligentissimo pittore dei suoi tempi». L'insistito ricorrere di elementi esotici nella pittura carpaccesca ne era per lo studioso una prova. Sin dai primi anni Sessanta, e un punto fermo può essere identificato nella bella monografia di Pallucchini del 1961, la critica ha abbandonato l'idea di un viaggio di Vittore in Oriente,¹³⁰ mentre iniziava a delinearsi una piccola frangia di studi pronti a rilevare la vicinanza rispetto alla pittura centro italiana di alcuni esiti pittorici di Carpaccio.

La strada è aperta da Cesare Brandi nel 1955 quando istituisce un parallelo tra Carpaccio e Pinturicchio, ma i termini entro i quali lo studioso ragiona rendono l'accostamento tutto a sfavore del veneziano. Di altro esito sono gli studi di Perocco (1960) volti a sottolineare l'importanza di Piero per la comprensione della pittura del maestro, immaginando che la componente extra-lagunare di Vittore sia da cercare a Urbino. Questa importante intuizione è portata avanti da Pietro Zampetti (*La pittura del Quattrocento [...]*, 1963, pp. 417-434; *Vittore Carpaccio*, 1963; 1997, pp. 77-85), convinto che le figure piene di luce e immerse coerentemente nello spazio siano da far rimontare alla conoscenza diretta delle opere di Piero della Francesca. Lo studioso è stato un grande sostenitore della tesi di un viaggio di Vittore ad Ancona, probabilmente proseguito verso Roma, da collocare tra il 1485 e il 1490. Se la sua presenza fisica ad Ancona per lui è del tutto dimostrata dai disegni e dai riferimenti nei dipinti – il riferimento è al *Porto di Ancona* del British Museum (fig. 89) (n. 1897-4-10-1) preparatorio per la *Partenza dei fidanzati* (fig. 87), la facciata di San Ciriaco che appare nella *Lotta tra san Giorgio e il drago* (fig. 124)– quello a Roma resta più nell'ambito dell'ipotesi e si fonda principalmente sulla presenza del ritratto dell'umanista Ermolao Barbaro nel telero del ciclo orsolino dove compare Castel Sant'Angelo, oltre che sui riferimenti agli affreschi della Sistina che rileva nello stesso ciclo. Secondo Zampetti, l'aggiornamento sarebbe testimoniato anche dallo scarto stilistico che Carpaccio mette in atto rispetto ai dipinti di Gentile Bellini; non ritiene sufficiente ammettere una circolazione di idee ma caldeggia l'ipotesi di un Carpaccio che si muova liberamente. La validità di queste riflessioni ci appare pienamente condivisibile.

Di questo avviso è anche Ludovico Zorzi (1988) per il quale l'ipotesi di un viaggio di Carpaccio in centro Italia avrebbe consentito al maestro di acquisire «quella approfondita conoscenza dell'impianto prospettico che i contatti stabiliti nella pure aggiornata officina veneziana non sembrano sufficienti a spiegare» (pp. 35-36).

La strada così aperta, viene portata innanzi da Marina Massa (1991) che cerca di dimostrare come le varie vedute della città di Ancona non possano che fare riferimento, nella loro precisione, alla presenza fisica di Carpaccio in città. Anche Sgarbi (1978) si dice d'accordo sulla meditazione da parte del maestro sulla pittura di Pinturicchio e, soprattutto, di Perugino, ma l'ipotesi di un viaggio a Roma, che aleggiava nel suo primo scritto su Carpaccio, viene sostituita (1979, 1994) dalla proposta di un contatto con Perugino nel 1494 a Venezia, alla vigilia della decorazione per la Scuola di San Giovanni

¹³⁰ Va tuttavia sottolineato che Rearick, negli inediti *Carpaccio Studies*, non esclude che Vittore possa avere seguito Gentile a Costantinopoli, immaginando per lui un pieno inserimento all'interno della bottega belliniana.

Evangelista che vede impegnati entrambi. Lo studioso immagina piuttosto che il veneziano abbia visto direttamente il ciclo di Mantegna a Padova e gli interventi pierfranceschiani a Ferrara, oltre che i *Mesi* di Schifanoia rimanendo colpito in modo particolare dalle parti eseguite da Francesco del Cossa.

Negli scritti recenti si assiste alla negazione di un aggiornamento in prima persona sulla pittura centro-italiana, e in questo è indicativa la posizione di Giovanna Nepi Scirè (2000, pp. 15-16, 22), la quale dichiara che con buona probabilità Carpaccio potrebbe aver visto le opere di Piero a Ferrara, ma sull'eco peruginesca è convinta che non sia necessario invocare un suo viaggio verso l'Italia centrale, essendo stato Perugino stesso a Venezia attorno al 1494.¹³¹

Gli studiosi carpacceschi della metà del secolo scorso erano più propensi di quelli attuali nell'immaginare il maestro in viaggio, tuttavia la conoscenza della pittura centro-italiana che è esibita nel ciclo di Sant'Orsola, impone a nostro avviso di riconsiderare questa ipotesi. Il tema degli spostamenti dei pittori è tra i più affascinanti e complessi della disciplina storico-artistica; esso mette in campo, da una parte, la capacità di individuare all'interno della produzione di un maestro i debiti maturati nei confronti di diverse tradizioni, e dall'altra impone di interrogarsi sulle modalità e sui tempi di tale trasmissione. Spesso queste analisi sono destinate a rimanere delle supposizioni. In assenza di documenti, le indicazioni ottenute dallo studio dello stile costituiscono le uniche basi sulle quali fondare tali ipotesi.

Un punto di partenza per questo ragionamento può essere la riflessione, talvolta messa in luce dalla critica carpaccesca, sulle peculiarità che il maestro dimostra rispetto al coevo panorama artistico veneziano. Roberto Longhi affermava che un paragone con la pittura di Giovanni Bellini sarebbe suonato in falso, a giudicare dalla lontananza degli esiti pittorici raggiunti. Nonostante si debba constatare l'impossibilità di studiare la pittura narrativa di Giambellino, ciò è particolarmente vero con riferimento ai teleri orsolini. Se gli studi hanno sottolineato via via con maggiore forza come gli esordi di Carpaccio si pongano sulla scia del collega veneziano, nondimeno si rileva uno scarto nella produzione di Carpaccio degli anni Novanta, sia rispetto alla sua produzione precedente sia con riferimento a quella dei colleghi veneziani; questo aspetto necessita a nostro avviso di postulare il contatto con altre tradizioni artistiche.¹³² Molte perdite impediscono oggi di seguire adeguatamente la nascita della tradizione veneziana di storie e l'incendio del 20 dicembre 1577 ha determinato la perdita della più grande impresa di questo genere mai eseguita a Venezia: ai teleri della Sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale - commissionati a Gentile nel 1474 e terminati moltissimi anni più tardi - avevano infatti preso parte i maggiori pittori veneziani (oltre a Gentile, Giovanni Bellini, Alvise Vivarini, Carpaccio e più tardi Tiziano, Tintoretto e Veronese).¹³³ Va quindi tenuto nel giusto conto che il panorama entro il quale si studia la portata della produzione carpaccesca soffre di grandi lacune, tuttavia l'importanza di Carpaccio per la pittura narrativa lagunare appare di tutta evidenza tenendo presente quanti sono i cicli a lui documentati, tutti peraltro sopravvissuti con le sole eccezioni della *Storia di Ancora* di Palazzo Ducale e - forse - del

¹³¹ Perugino va a Venezia nell'estate del 1494 e il 9 agosto raggiunge un accordo con i Provveditori al Sale per l'esecuzione di un grande telerio con la *Battaglia di Spoleto*, mai eseguita. Un altro viaggio nella città lagunare è documentato nell'autunno seguente e probabilmente Perugino si trova ancora in città nel 1497 per terminare il telerio del ciclo di San Giovanni Evangelista (Scarpellini, 1984, p. 38).

¹³² Con riferimento all'ipotesi del viaggio di Antonello da Messina a nord delle Alpi, Keith Christiansen ha fatto una riflessione, che ci pare valida anche per Carpaccio: "to artist working in a seaport, long-distant travel did not present the same difficulties it did to the more landlocked [...]" (Christiansen, 2006, p. 13).

¹³³ Agosti, 1986, pp. 61-87.

Giudizio di santo Stefano dell'omonimo ciclo. La centralità di Carpaccio è bene esemplificata dal volume di Patricia Fortini Brown (1992) sulla pittura narrativa, dal significativo titolo di *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio*, uno studio in cui il maestro assume il ruolo di esemplificare tutta una particolare epoca della civiltà figurativa veneziana non solo per la quantità di teleri realizzati ma soprattutto perché si dimostra in grado di interpretare i coevi mutamenti culturali che determinano il passaggio dalla tradizione della cronaca storiografica ai nuovi valori letterari espressi dall'umanesimo veneziano. L'analisi della produzione di Carpaccio all'interno della coeva pittura di storie si concreta sostanzialmente nel confronto con la pittura di Gentile Bellini, la cui bottega teneva il campo nelle commissioni pubbliche insieme a quella di Carpaccio. Se si accostano i teleri per la Scuola di San Giovanni Evangelista, cui lo stesso Carpaccio peraltro partecipa, e quelli di Sant'Orsola apparirà chiaro come si ritrovano le simili caratteristiche narrative per cui questo genere pittorico è noto; il riferimento è alla subordinazione del «racconto degli eventi religiosi ad altri aspetti quali l'esaltazione della città di Venezia, l'accentuazione di dettagli stravaganti e irrilevanti per il diletto dello spettatore e la registrazione fedele della vita».¹³⁴ Tuttavia, dal punto di vista stilistico si registra un profondo scarto, anche nel caso di dipinti cronologicamente vicini come nel caso dell'*Arrivo degli ambasciatori* (1497 c.) del ciclo orsolino e della *Processione in Piazza San Marco* di Gentile (1496), uno scarto imputabile solo in parte alla distanza "anagrafica" tra Gentile e Carpaccio; anche il confronto con il – peraltro bellissimo – telero del ciclo di San Giovanni Evangelista realizzato da Benedetto Diana mette in luce uno iato profondo. Se dal punto di vista della resa dello spazio, i teleri di Bellini e Diana sembrano rimontare ancora alle prospettive empiriche di Jacopo Bellini, la più coerente resa prospettica dei teleri di Carpaccio a nostro avviso rimonta solo come punto di partenza, al suo apprendistato matematico presso Malatini. Lo scarto denunciato dai teleri carpacceschi può trovare le sue piene ragioni invocando esperienze formative extra-lagunari, ma tutte interne alla pittura, perché è solo attraverso il contatto con civiltà figurative diverse da quella di appartenenza che può giustificarsi il tale scarto qualitativo della produzione carpaccesca.

URBINO

Gli scambi tra la cultura artistica veneziana e quella urbinata sono stati diffusamente rilevati dagli studi. Per citare un solo esempio, con riferimento alla chiesa di Santa Maria dei Miracoli nei suoi aspetti architettonici e plastici, Matteo Ceriana (2003, pp. 51-122) tratta a lungo del rapporto tra la cultura architettonica lagunare e quella centro-italiana, specialmente urbinata. La relazione individuata dice di una circolazione di idee tra le due regioni artistiche, che lo studioso spiega soprattutto sulla base dei viaggi di personalità quali Bramante e Angelo del Cortivo.

In quanto alla ricchezza e alle peculiarità della corte di Urbino, essa si valuta assai bene nello studio delle esperienze degli artisti che si sono formati o hanno lavorato in contesto urbinato.¹³⁵

Lorenza Mochi Onori (2009, p. 24) in un saggio su Raffaello giovane, volto a rinforzare l'ipotesi di una formazione urbinata, rammenta l'importanza di Urbino in quanto centro rinascimentale, «che già all'epoca di Federico da Montefeltro rivaleggiava con Firenze con la sua originale accezione "matematica" del Rinascimento». Secondo la

¹³⁴ Brown, 1992, p. 12.

¹³⁵ È nota la celebre definizione di Chastel (1965) di "Rinascimento matematico", con riferimento a Urbino.

studiosa nella città dei Montefeltro, più ancora che a Firenze, un giovane pittore avrebbe potuto attingere ad una particolare concezione dell'architettura e della spazialità, che riassumevano un modo di guardare la realtà attraverso la chiarezza architettonica di Laurana, Piero e Alberti.

Il mecenatismo artistico di Federico da Montefeltro dà vita, nel corso del Quattrocento, a una delle signorie e dei poli culturali e politici più importanti del Rinascimento italiano.¹³⁶ Egli fa del suo palazzo «un luogo aperto alla circolazione di idee e di artisti di largo intelletto».¹³⁷ È stato sottolineato come siano gli anni Settanta i più creativi della civiltà urbinata, e costituiscano per il palazzo di Urbino il momento di massima eutritmia e nitore nell'impianto compositivo e formale. Fra Carnevale, tornato in patria negli anni 1445-1450 dopo un soggiorno a Firenze presso Filippo Lippi, rappresenta il legame tra Urbino e l'ambiente fiorentino e segna l'inizio dell'ascesa rinascimentale della città. Corradini si rende pienamente partecipe del rinnovamento urbinato nel versante architettonico sviluppatosi in maniera composita nel clima umanistico indirizzato da Federico e da Ottaviano Ubaldini, attraverso vari apporti elaborati nell'ala della Jole. Piero è certamente a Urbino nel 1469, e durante il soggiorno è ospite di Giovanni Santi, ma non si può escludere un precedente passaggio.

Come noto, il padre di Raffaello nella *Cronaca* non menziona Carpaccio tra i pittori contemporanei. Ciò in apparenza non depone a favore dell'ipotesi di viaggio che qui si sta formulando ma questa evidenza è spiegata da Ranieri Varese (1988) sulla base della giovane età del veneziano. La sua proposta cronologica della *Cronaca* aderisce a quanto precedentemente espresso da Tocci (1985): il testo sarebbe stato compiuto tra il 1474 e il 1487, con un periodo più intenso dal 1482; le correzioni, dello stesso autore, si datano dunque tra il 1487 e il 1494. La "Disputa sulla pittura", priva di correzioni significative, sarebbe anteriore al 1488. Pur con la massima cautela, può essere avanzata l'ipotesi che questo vada inteso come un termine *post quem* per il viaggio di Carpaccio.

LA CITTÀ IDEALE DI CARPACCIO¹³⁸

A proposito dell'iconografia cittadina messa in campo da Carpaccio nel ciclo di Sant'Orsola, la critica ha identificato le fonti di una serie di edifici, a partire dalle indicazioni di Ludwig e Molmenti (1906), che ponevano attenzione alle xilografie di Reeuwich nella *Peregrinatio in terram Sanctam* di Breydenbach, stampata a Magonza nel 1486. Per qualche tempo si è verificato un dibattito critico sull'accettazione o meno di questa fonte: Fiocco (1931) proponendo con forza, come si è visto, l'ipotesi di un viaggio in Oriente di Carpaccio, negava la dipendenza dalle incisioni a favore di una conoscenza diretta degli edifici. Chi invece, come Fogolari (1932), polemizzava con questa ipotesi, propendeva per individuare in quel testo le fonti di iconografia urbana per il ciclo

¹³⁶ A proposito della corte urbinata, Cleri (1996, p. 348) sottolinea come «Federico da Montefeltro seppe coordinare varie personalità chiamate a operare nel piccolo ducato; quanto meno egli, rispetto ai predecessori, ha saputo rappresentare l'elemento unificante delle varie scelte culturali e sapientemente è riuscito a rendere l'immagine di sé come di un principe colto in senso generale e in particolare di conoscitore delle scienze esatte». La corte urbinata rappresentava un fermento di idee e dibattiti, dove la dotta moglie Battista e Ottaviano Ubaldini ricoprivano un ruolo importante. Sulla corte di Federico da Montefeltro si veda anche Castelli, 2012, pp. 41-63.

¹³⁷ Caldari, 2009, p. 28.

¹³⁸ Il presente paragrafo è stato presentato in forma ridotta al convegno *La città e le arti*, Padova, 11-12 giugno 2012, a cura di C. Bernardi, A. Desole, S. Ferrari, S. Menato, B. Volponi, con un intervento dal titolo *La città ideale di Carpaccio*.

orsolino. La validità di queste incisioni come fonti per il veneziano, unite agli stimoli derivati dalla coeva architettura lagunare, appare oggi assodata.

Il telero con la *Partenza dei fidanzati* (fig. 87) è piuttosto significativo rispetto al tema delle architetture dipinte da Carpaccio, mostrando a sinistra, nella zona che rappresenta l'Inghilterra, il ricordo della Torre dei Cavalieri a Rodi e di quella di San Marco a Candia, tratte presumibilmente dalle incisioni di cui si è detto, laddove l'ambientazione di destra presenta un indubbio carattere lagunare. Se la Bretagna di Orsola è vista con la lente veneziana, Carpaccio sovrappone il mondo del Nord Europa della storia con quello orientale.¹³⁹

È stato più volte sottolineato il carattere codussiano di molte architetture dipinte da Carpaccio. Ludovico Zorzi (1988), a proposito dell'edificio a pianta centrale del *Ritorno degli ambasciatori* (fig. 55), ritiene che costituisca una raffinata elaborazione della facciata di Palazzo Corner Spinelli, eretto sul Canal Grande nel 1490. È convinto, inoltre, che l'edificio presenti assonanze con «le linee di Ca' Vendramin Calergi, costruita dallo stesso Codussi tra il 1502 e il 1504 (quindi alcuni anni dopo l'esecuzione del telero, anche se prima, a rigor di logica, avrebbero potuto circolare dei disegni).»¹⁴⁰ Nel *Ritorno degli ambasciatori inglesi*, Giovanna Nepi Scirè (2000) nota che il ponte che collega il campo all'edificio lombardesco a destra è simile a quello veneziano della Paglia, mentre concorda con Zorzi rilevando che le finestre assomigliano a quelle di Palazzo Corner Spinelli. Il ricordo del Fondaco dei Tedeschi nell'edificio di destra secondo la studiosa sarebbe «una coincidenza» che dice la «singolare capacità di Carpaccio di cogliere e prevedere gli aspetti architettonici e urbani della città», il Fondaco essendo stato riedificato tra il 1506 e il 1508. Non sono del tutto chiare le ragioni per cui la datazione dell'*Arrivo degli ambasciatori* sia invece desunta proprio con questo metodo - che nel *Ritorno* si rivela del tutto inadatto per gettare luce sulla cronologia - ovvero quello di far cadere l'esecuzione dopo lo scoprimento dell'orologio di San Marco (1499) ravvisato sul fondo, un elemento che ritarda le datazioni generalmente assegnate al telero. Prima di lei, già Zorzi (1988, p. 156 nota 76) aveva rilevato l'affinità della torre a destra e il campanile di Codussi in Piazza San Marco, i cui lavori sono iniziati il 10 giugno 1496, mentre l'inaugurazione è del primo febbraio 1499. La conoscenza del quadrante rivolto verso le Mercerie è postulata dallo studioso attraverso la circolazione di disegni.¹⁴¹ Non si vede tuttavia ostacolo nel ritenere che ben prima del completamento della parte superiore e dell'inaugurazione, l'Orologio fosse ben visibile.¹⁴²

Tuttavia, al di là dei singoli riferimenti iconografici, quanto Carpaccio sembra mettere in campo nel ciclo, è una peculiare capacità di elaborazione di una grande quantità di fonti, e gli esiti raggiunti a nostro avviso non si intendono appieno facendo esclusivamente riferimento al coeva panorama pittorico lagunare.

È del 1963 un breve articolo di Licisco Magagnato (1964, pp. 229-231) che pone le basi per lo studio a più ampio respiro delle architetture dipinte da Carpaccio e delle caratteristiche spaziali e compositive dei teleri. Lo studioso sottolinea che, all'interno di una razionale intavolatura spaziale, Carpaccio dimostra un particolare interesse per le architetture dipinte, e la prova giunge a suo avviso dai disegni del maestro, molti dei quali «contengono già ideato lo spazio e i corpi architettonici, quando ancora non è

¹³⁹ Profumo, 2003, p. 158.

¹⁴⁰ Lo studioso precisa che in realtà, prima di passare per acquisto al Calergi, di cui conserva il nome, la fastosa dimora era stata realizzata quale domus dominica di Andrea Loredan, figlio di Niccolò e discendente di Piero del ramo di Santa Maria Formosa, che fu in rapporto di parentela con la famiglia Loredan patrona della Scuola di Sant'Orsola, e appartenente allo stesso ramo». Zorzi, 1988, p. 21.

¹⁴¹ Zorzi, 1988, p. 156 nota 76.

¹⁴² Ballarin, 1979, p. 239 nota 7.

definitivamente decisa l'animazione dei vari gruppi e personaggi.» Se la matrice culturale delle prospettive carpacesche è individuato dallo studioso nei disegni di Jacopo Bellini, nondimeno l'analisi fa emergere «il ricordo o stimolo diretto di quelle prospettive delle quali i lauraneschi pannelli di Urbino e Baltimora sono esempi e modelli insigni». La conoscenza dei pannelli è esemplificata dal confronto tra *l'Arrivo degli ambasciatori* e la *Città ideale* di Urbino (figg. 54, 55). Puntando l'attenzione sulla loggia aperta in primo piano, lo studioso istituisce un collegamento con gli spettacoli che le Compagnie della Calza svolgevano a Venezia in quegli stessi anni, essendo a suo avviso rappresentata la tipica scena a portico o scena ad arcate del teatro di tardo Quattrocento. In questo modo, Magagnato apre la strada ai successivi studi di Ludovico Zorzi e Michelangelo Muraro, che hanno riflettuto a fondo sui rapporti tra la pittura carpacesca e il mondo spettacolare.

«L'oscillazione fra le invenzioni architettoniche di ispirazione scenografica e le riprese di paesaggi rustici ed urbani sono del resto continue, anche se le seconde ci sembrano prevalere nel ciclo di San Giorgio. Sono comunque due aspetti concomitanti e paralleli del «momento architettonico» carpacesco, centrale, e per noi, di primario interesse, per la comprensione della sua arte. La spinta, il motivo culturale determinante è comunque sempre di schietta ascendenza urbinata, come la costante aderenza ai canoni prospettici più rigorosamente pierfrancescani pone in evidenza. Ed anche l'adesione ai modi antonelleschi che accomuna il Carpaccio ad altri veneti della sua generazione, da Bartolomeo Montagna a Cima da Conegliano, resta in lui molto meno piena e operante, proprio perché le strutture culturali del suo pensiero si erano formate su modelli che precorrono in certo senso l'antonellismo stesso».¹⁴³

Tornando agli studi carpaceschi, la strada aperta da Magagnato è stata in seguito portata avanti soprattutto da Zorzi e Damisch, convinti che la pittura carpacesca mostri un contatto con le città ideali urbinati (figg. 51, 52, 53), per quanto dal punto di vista dello stile, oltre che della padronanza dell'architettura, l'esito sia diverso. Le ragioni risiedono principalmente nella razionalità calcolata che soggiace alle scene del ciclo, principalmente quelle di ambasceria, che sembrano particolarmente costruite con un attento calcolo prospettico e matematico. Si veda ad esempio il modo in cui organizza *l'Arrivo degli ambasciatori* (fig. 55), sapientemente misurato nella scansione delle figure e nell'organizzazione della scena nello spazio, certamente esaltato dalla straordinaria capacità di rendere edifici complessi. Rispetto al pannello ora a Urbino, la prospettiva messa in atto da Carpaccio è più complessa, avendo il punto di fuga spostato a sinistra,¹⁴⁴ in dialogo con quella che Damisch (1987, p. 373) definisce la "prospettiva narrativa", che ha origine nel nunzio di sinistra e procede lateralmente, verso destra, dal porticato fino alla sala regia. Messi idealmente accanto il telero e il pannello della Galleria delle Marche (figg. 54, 55), ci appare evidente la vicinanza d'impianto nelle due opere. Il confronto con il pannello di Urbino era stato formulato già da Zorzi nel 1971, il quale rilevava come il porticato è un costante «elemento di struttura, intorno a cui si organizza la germinale fisionomia dell'edificio e della scena teatrale veneta di questo periodo».¹⁴⁵

¹⁴³ Magagnato, 1964, p. 232.

¹⁴⁴ Zorzi, 1988, p. 38. Il punto di fuga era spostato anche prima che il telero venisse decurtato, e si comprende bene osservando il soffitto della sala regia, nonché l'incisione di Dal Pian (1785, Biblioteca del Museo Correr di Venezia).

¹⁴⁵ Zorzi, 1971, p. 34. Alla fine degli anni Sessanta, l'influenza esercitata dalle scenografie del teatro contemporaneo sulla pittura del secondo Quattrocento, era stata messa bene in evidenza da André Chastel (1966, pp. 10, 20-21), il quale dava una particolare importanza proprio all'uso di loggiati inseriti nel tessuto iconografico cittadino. «Dal momento in cui lo spazio si amplifica nella pittura, questa diventa una sorta di montaggio scenico, regolato dall'artificio prospettico. L'illusionismo delle rappresentazioni figurate non può essersi valso delle stesse risorse ed avere avuto gli stessi limiti del teatro contemporaneo? Se le architetture

Alessandro Marchi riferisce di un confronto di Rocchi tra la *Città ideale* di Baltimora e i plinti svasati delle colonne e il basamento del pennone del *Martirio dei pellegrini* (1493), pur più elegante. L'osservazione, che non mi è stato possibile recuperare perché non citata in bibliografia, risulta interessante e ci pare da leggere intendendo che sia Carpaccio giovane ad avere ricevuto una suggestione dalle città ideali. Alessandro Marchi (2012, pp. 118-122) nel catalogo della recente mostra di Urbino aggiunge che gli stemmi a testa di cavallo sul basamento delle colonne «con i loro contorni di ghirlanda sono singolarmente identici a quelli tracciati nei plinti del tempio della *Guarigione di un ragazzo ferito da un toro* nelle storie di San Bernardino di Perugia del 1473 (peccato che entrambi non rechino traccia di una di una qualche impresa araldica)». ¹⁴⁶ Tuttavia, la datazione proposta dallo studioso per il pannello della Walters Art Gallery è agli anni 1480-1490, ma il confronto istituito fa sorgere il ragionevole dubbio che la distanza cronologica che risulta tra i pannelli di San Bernardino (fig. 62) e le *Città ideali* vada ridotta.

Sin dal 1988 Ludovico Zorzi dava per fatto assodato, «l'analogia tra il cosiddetto pannello lauranesco di Berlino [...] e il telero con l'Arrivo degli ambasciatori», a suo avviso «talmente evidente da non costituire più una sorpresa». ¹⁴⁷ Le città ideali sono assegnate dallo studioso al secondo decennio del Cinquecento, per via della datazione troppo tarda di Krautheimer e in un secondo tempo rivista, il che lo obbliga a ipotizzare un'attinenza nella comune concezione dello spazio, ma non un rapporto di derivazione diretta.

Anche la *Partenza dei fidanzati* dello stesso ciclo è avvicinabile dal punto di vista compositivo al pannello di Berlino. Nel secondo piano si ritrova un modo analogo di inquadrare la scena: si osservino le architetture di destra, che convergono verso il centro secondo un'angolazione simile a quella della città ideale di Urbino; come si è già osservato, lo scorcio è reso assai più complesso da Carpaccio, il quale non fa corrispondere a sinistra uno stesso fondale architettonico, ma un paesaggio collinare con edifici, di andamento parallelo al piano. Se nel pannello di Berlino il primo piano è lasciato vuoto, nel telero esso è invece popolato di figure, con le due scene principali che si dispiegano orizzontalmente, a destra e a sinistra del pennone, non perfettamente centrale. Questo è probabilmente il telero che presenta le caratteristiche di maggiore complessità narrativa di tutto il ciclo di Sant'Orsola. Oltre alla divisione in due aree corrispondenti al congedo di

della fine del Quattrocento non sono state altro che scenografie, o un riflesso delle scenografie teatrali, non potrebbe bastare, questo, a dimostrare la loro specifica facoltà di conferire nobiltà alla rappresentazione, e di esaltarla?» Venendo poi a trattare della pittura che ci riguarda più da vicino, lo studioso prosegue: «Nei pittori veneziani le variazioni sugli edifici immaginari non sono meno interessanti e, come abbiamo visto, un nuovo tipo di esotismo si riallaccia infine alle architetture raffigurate da Gentile Bellini e dal Carpaccio. Questi pittori conservano una certa fedeltà ai riferimenti topografici convenzionali corrispondenti all'immagine di Roma, di Bisanzio o di Alessandria, ed anzi a volte li precisano in base a stampe recenti. Ma non si inibiscono invenzioni inverosimili, che conferiscono tutta la forza possibile all'involucro architettonico. Così il Mansueti, nella Scuola di San Marco, rappresenta in spaccato, trattandola dunque a guisa di un portico, una sorta di basilica a sette navate, che a lui faceva comodo per ben distribuire i gruppi delle figure. Ma prima ancora, verso il 1470 e nell'Italia centrale, sotto l'azione di stimolanti diversi, fra cui il ricordo di Domenico Veneziano, l'esempio di Piero e una sorta di propensione agli incanti dei mondi immaginari, i pittori si sono abbandonati a variazioni particolarmente felici, che hanno lasciato un'impronta fortissima sulla pittura del secolo». Ci appare particolarmente significativo questo collegamento tra la pittura lagunare di tardo Quattrocento e quella centro italiana di quasi vent'anni prima, ovvero le "tavole Barberini", i *Miracoli di San Bernardino*, oltre che le città ideali di Berlino, Baltimora e Urbino, che pure egli datava alla fine del Quattrocento, assegnandole alla cerchia di Francesco di Giorgio o a quella di Giuliano da Sangallo.

¹⁴⁶ Marchi, 2012, pp. 118-122.

¹⁴⁷ Zorzi, 1988, p. 38.

Ereo dal padre e da quello della coppia dai genitori di Orsola, scene di orientamento speculare l'una dall'altra, si riconoscono piani differenti: il più vicino rispetto all'osservatore è costituito dal gruppo di sinistra, al centro si assiste congedo di Ereo dal padre e della coppia dai genitori di Orsola, posta su di un muricciolo assicurato da assi di legno. Sul fondo si segue invece l'imbarco dei fidanzati e del seguito di vergini, mentre a sinistra la nave naufragata è presagio delle successive sventure.

Il pannello di Berlino oltre al piano generale della rappresentazione, permette qualche confronto "ravvicinato" con l'*Arrivo degli ambasciatori* (figg. 55, 56). Simile è l'idea di una loggia coperta, aperta verso l'esterno e tripartita, per quanto la partizione interna del pannello sia ottenuta da colonne, laddove quella del telero è più complessa e retta da pilastri. Anche il dipinto di Berlino mostra delle navi al di là della pavimentazione, che è peraltro percorsa da una scacchiera prossima a quella del telero. Se il pannello presenta un vano aperto su tutti i lati, nel telero compare un divisorio a chiudere lo spazio alle spalle del re, in modo da dividere l'ambiente pubblico da quello privato della stanza di Orsola; a sinistra, una serie di arcate mostra un tratto di laguna, e si vedrà come questa fuga di colonne possa trovare un riferimento di ambito urbinato. Dal punto di vista prospettico, le linee che dal tetto vanno verso il punto di fuga, tenuto centrale e basso, creano un digradare netto della copertura della loggia mentre nel telero il punto di fuga occupa una posizione più elevata. La maggiore complessità di quest'ultimo si spiega tenendo presente che è di una generazione successiva, e facendo anche riferimento alle competenze prospettiche che le fonti assegnano a Vittore e che l'evidenza visiva convalida. Le città ideali sembrano avere influenzato la pittura carpaccesca specialmente per ciò che riguarda la concezione spaziale. L'organizzazione razionale dello spazio, che il veneziano ottiene attraverso una calcolata scansione delle architetture dipinte, e con la sapiente alternanza dei pieni e dei vuoti, ci appaiono caratteristiche che il maestro può avere tratto solo dalle città ideali, e che caratterizzano la sua pittura più che quella di qualsiasi veneziano contemporaneo.

IL TEMA STORIOGRAFICO DELLA CITTÀ IDEALE

La diffusione del tema iconografico della città ideale nel Rinascimento, si afferma sotto la spinta speculativa, che ha la sua origine nei trattati di Leon Battista Alberti, e ha una diffusione con le celebri tavolette di città ideali di Baltimora, Urbino e Berlino, oltre che nelle tarsie.¹⁴⁸ Pierluigi De Vecchi (2003, p. 10) rileva l'esistenza di una dialettica tra la rappresentazione simbolica e il ritratto della realtà urbana, ovvero tra città ideale e città reale, con un prevalere verso il XVI secolo della seconda; e prosegue: «appare significativo che ciò trovi se non la prima certo la sua più seducente manifestazione in certe 'vedute' veneziane di Gentile Bellini e di Vittore Carpaccio, nelle quali la narrazione di eventi miracolosi diviene occasione per un 'ritratto' splendido e puntuale di scorci panoramici della città lagunare».

Altri studiosi non accettano lo schema storiografico che vuole la contrapposizione tra città ideale e reale. È questa la posizione di Franchetti Pardo (1978, pp. 201-202, 206), che è in polemica con Tafuri e Puppi; per Pardo infatti «si dà per scontato [...] che entro il clima culturale promosso dal Rinascimento sia possibile enucleare il tema critico della "città ideale" perché chi allora lo trattava aveva chiara coscienza del suo ruolo di intellettuale proteso a una diversa realtà, la quale, pertanto, diveniva l'obiettivo "ideale" della sua ricerca». L'intera produzione teorica incentrata sul tema della città ideale, partita con le

¹⁴⁸ De Vecchi, 2003, p. 9.

teorizzazioni di Alberti, è proseguita fino a buona parte del Seicento, in più di due secoli di grandi trasformazioni culturali e politiche; questo impedisce allo studioso di accettare che lungo questo periodo di tempo «sia passato in modo unitario, per tappe successive, il tema della proposta di una nuova e “ideale” città». Ciò che lo studioso mette in luce è come, circa dalla metà del Quattrocento, si sia verificata una nuova riflessione sul tema della città, considerata come oggetto da progettare. Questo è il momento in cui gli architetti, in nome del riscatto della propria professione effettuato da Alberti, rivendicano per sé il diritto di pianificare e deliberare in merito di urbanistica. Egli ritiene che il concetto di “città ideale” non fosse una categoria del pensiero rinascimentale e manieristico, «da ciò, appunto, consegue che non può essere postulata a priori l’unità del processo culturale lungo il quale sono dislocate le differenti proposte di modelli urbani». Il riferimento dello studioso è chiaramente alla effettiva *forma urbis* delle varie città, da qui la necessità che egli esprime di prenderle in esame singolarmente, in rapporto al ruolo e al grado gerarchico che compete loro nel territorio.

È stato anche osservato che i nuovi criteri estetici e tecnici proposti da Alberti, Filarete, Francesco di Giorgio Martini, Leonardo, non toccano i principi della convivenza umana, il dibattito su un nuovo tipo di ordine sociale restando al di fuori della trattatistica architettonica e afferendo piuttosto agli autori delle utopie.¹⁴⁹

Tenenti (1986, pp. 178-179) ha sottolineato come il Rinascimento sia stato uno straordinario diffusore della veduta urbana. «È innegabile innanzitutto che nelle tarsie, ancor più che nelle opere pittoriche coeve, ci si trova di fronte a una città contemplata, raffigurata in sé e per sé, indipendentemente dal pretesto o dalla componente del paesaggio e ancor più da motivi religiosi. Questo aspetto è senza dubbio notevole, anche se si potesse insinuare che la tecnica o la dimensione delle tarsie avrebbero poco agevolmente consentito di accoppiare strade, piazze, edifici ed altri soggetti. Tale argomento appare piuttosto debole dinanzi alla sufficientemente constatabile volontà degli artisti di fissarsi tanto di frequente su scene architettoniche in senso lato. Il loro dichiarato intento è sottolineato dal fatto che le tarsie non avevano una prevalente destinazione laica ma più spesso ecclesiastica: sembra cioè che i loro autori si facessero influenzare assai di più dal loro programma operativo autonomo che dalla natura dei luoghi ove si sarebbero situati i loro prodotti. Per questo si parla, come prima dimensione figurativa, di città contemplata con gusto e con amore, con adesione indiscussa alle sue forme reali o possibili». Lo studioso prosegue indicando quanto sia complesso stabilire la rispondenza tra le vedute urbane e l’effettiva conformazione delle città coeve, che di certo dovevano tenere qualcosa di quanto confluiva nelle versioni intarsiate, ma altrettanto indubbiamente per Tenenti era estranea agli intarsiatori qualunque forma di preciso intento documentaristico; «questi autori ci presentano delle architetture immaginate non meno che verosimili». Tra le caratteristiche della città rappresentata dagli intarsiatori viene menzionata la visione generalmente parziale, sia per ragioni tecniche sia perché l’espedito più utilizzato nella tarsia è proprio quello di rappresentare le quinte edificate di una strada o di una piazza per favorire la visibilità delle facciate in prospettiva, oppure la sovrapposizione di piani architettonici. Questo aspetto di visione parziale della città impone una certa cautela nell’avvicinamento dell’arte carpacesca al mondo delle tarsie prospettiche; se appaiono verosimili i contatti con il portato pierfrancescano degli intarsiatori, nonché un comune gusto per la rappresentazione della forma attraverso la

¹⁴⁹ Arbore, 1978, p. 153. Per uno studio sulle città realizzate, o modificate, secondo le esigenze accentratrici dei signori cinquecenteschi si veda Svalduz, 2001, *speciatim* pp. 238-328.

geometria, il riferimento non sembra bastevole per dare conto degli esiti raggiunti da Carpaccio nel ciclo di Sant'Orsola.¹⁵⁰

Sulla possibilità di parlare di città ideale, sulla quale gli architetti abbiano proiettato una visione utopica, Tenenti (1986, p. 193) afferma che «negli scritti e nella *forma mentis* degli architetti vi era certo una carica innovatrice più rigorosa, ricca e complessa di quella che si può rinvenire nell'opera di pittori e intarsiatori. Se da un lato i trattatisti poggiavano solidamente i piedi sulla realtà politico-sociale, religiosa ed economica del loro tempo, dall'altro l'impulso ricevuto dal contatto con l'Antichità e il movimento umanistico li avevano convinti della legittimità di orizzonti terreni più autonomi e gratificanti. Innegabilmente animati da ideali edilizi e urbanistici diversi da quelli del passato, essi non esitarono – il che era già di per sé audace e nuovo – a esprimerli, a elaborarli e a trarne delle conseguenze del tutto anticipatrici». Non è probabilmente un caso che le città ideali siano state spesso riferite a pittori vicini al mondo dell'architettura, o agli stessi architetti.

Le *Città ideali* oggi divise tra i musei di Urbino, Baltimora e Berlino, costituiscono ancora oggi un rilevante problema critico per la disciplina storico-artistica. I tre dipinti sono su legno di pioppo, e nonostante non siano identici nella composizione, nelle dimensioni e nel colore, sono stati spesso avvertiti come un gruppo, quantomeno dal punto di vista tipologico.¹⁵¹ In merito alla funzione dei pannelli gli studiosi hanno ipotizzato che le tre vedute fossero delle spalliere, ovvero sezioni di legno operato che si innalzavano dalla parte posteriore di un arredo, oppure che venissero usate come inserti nel rivestimento ligneo di una stanza (la parte inferiore della tavola di Berlino è dipinta a imitazione di un rivestimento ligneo).

La critica ha messo in evidenza come la matrice da cui nascono le architetture di queste vedute affondi le sue radici nello spirito umanistico del XV secolo, attingendo al vocabolario architettonico che era stato messo a punto da Leon Battista Alberti e poi sviluppato tra la fine del Quattrocento e gli inizi del secolo successivo.¹⁵² La particolarità iconografica di tali soggetti ha impegnato a lungo gli studiosi, nella ricerca della matrice semantica all'interno della quale collocarli. Chastel (1988) ritiene che l'apporto della tarsia sia stato trainante per l'elaborazione del tema figurativo delle città ideali, mentre Krautheimer¹⁵³ crede più appropriato inquadrare il problema nel comune riferimento all'architettura di Alberti. Tuttavia, al di là dell'individuazione degli elementi propulsori nell'elaborazione di queste iconografie, le *Città ideali* sono state intese come un prodotto figurativo legato alle speculazioni architettoniche e matematiche di tipo urbate.

Molte sono le divergenze che questi dipinti hanno provocato in sede critica, non solo per ragioni cronologiche e di paternità. Se Kemp (1991) è convinto che le tre tavole siano delle reliquie solitarie di una categoria, un tempo assai diffusa, di vedute autonome di ambienti urbani, Krautheimer (1994) non ritiene che il tema della città ideale fosse così diffuso, dichiarando che tra le moltissime tematiche dei cassoni, poche sono quelle di vere

¹⁵⁰ La questione va inquadrata, in parte, diversamente nel caso delle tarsie del Palazzo Ducale di Urbino, per le quali la critica ha sottolineato l'adesione ai medesimi principi che soggiacciono alle tre città ideali dipinte. Si veda Barucca, 2012, pp. 177-180.

¹⁵¹ Il riferimento è alla *Città ideale* della Galleria Nazionale delle Marche di Urbino (inv. n. 1990 D37), a quella di Baltimora (Walters Art Gallery, inv. n. 37.677) e di Berlino (Gemäldegalerie, inv. n. 1615).

¹⁵² Kimball, 1927, pp. 124-151. Morolli, 1992, pp. 215-230. Krautheimer, 1994, cat. nn. 178 (a, b, c), pp. 233-239.

¹⁵³ Krautheimer, 1994, cat. nn. 178 (a, b, c), p. 253. Dopo essersi qui espresso a favore di opere esemplificatrici di scenografie, sulla scorta della teoria di Serlio, lo studioso ritrae quanto proposto a favore di una lettura dei pannelli come visioni di ambienti urbani, dove gli edifici in sé costituiscono il soggetto dei dipinti. Le tavole di Urbino, Berlino e Baltimora a suo avviso vanno contro quello che egli definisce «il degrado dell'ambientazione architettonica», perché il primo piano risulta vuoto - fatta eccezione per le vere da pozzo del pannello italiano - e in quanto del tutto prive di azione. Krautheimer, 1948, pp. 327-346.

e proprie vedute ideali. Come si intende, lo studioso non annovera nel genere delle città ideali le vedute urbane a intarsio, in quanto a suo avviso si tratta della semplice riproduzione della realtà architettonica quotidianamente osservata. Appare significativo che le uniche eccezioni siano a suo avviso le tarsie per le porte degli appartamenti reali del Palazzo di Urbino (1474-1482), perché pervase degli stessi principi architettonici dell'Umanesimo che caratterizzano le tre *Prospettive*.¹⁵⁴

Le tre tavole hanno una storia attribuzionistica assai complessa, all'interno della quale si nota una prevalenza nell'assegnarle ad architetti, quali Laurana (ad esempio Budinich¹⁵⁵, che riprendeva un'indicazione di Baldi¹⁵⁶, Salvi¹⁵⁷), Giuliano da Sangallo (Sanpaolesi,¹⁵⁸ Chastel,¹⁵⁹ Francesco Paolo Fiore¹⁶⁰), Francesco di Giorgio (A. Venturi,¹⁶¹ Chastel,¹⁶² Angelini¹⁶³) o Leon Battista Alberti, ma solo per l'impianto prospettico della tavola urbinata (Morolli¹⁶⁴). L'attribuzione a Piero della Francesca, o alla sua scuola, è quella che ha avuto maggiore fortuna per pannello di Urbino; questa tradizione, partita nell'Ottocento con Cavalcaselle e Morelli,¹⁶⁵ è poi proseguita con Berenson¹⁶⁶ e ha avuto tra i vari sostenitori anche Mario Salmi.¹⁶⁷ Sempre con riferimento alla *Città ideale* di Urbino, va posto un certo rilievo a quella parte di storia degli studi che ha sostenuto la paternità bramantesca, a partire da Arnaldo Bruschi.¹⁶⁸ Questa posizione critica ha potuto contare sulla testimonianza di Michelangelo Dolci, che nel 1775 assegnava il pannello a Bramante, con una sicurezza che evidentemente dice di una lunga tradizione.¹⁶⁹ In tempi recenti è stato Luciano Bellosi (2009, p. 27) a portare avanti il nome di Bramante, sulla base del confronto con il *Cristo* di Chiaravalle (Milano, Pinacoteca di Brera) e con la *Flagellazione* della Confraternita dei Flagellanti di Perugia. L'analisi dello studioso verte principalmente sulla concezione paesaggistica sottesa ai tre dipinti: «In un dipinto così metafisico, in cui compaiono edifici magnifici e superbi, ma di costruzione così singolare, in certe parti, da aver fatto sospettare che si tratti di un falso di epoca neoclassica, l'unico elemento in cui si riesca a scorgere qualche segno di vita organica che si possa sottoporre a un'analisi

¹⁵⁴ Il termine del 1474 è dato dal fatto che compaiono nelle tarsie le insegne di duca, ottenute da Federico in quell'anno, mentre il 1484 è l'anno di morte del Montefeltro Trionfi Honorati, 1992, pp. 232-235.

¹⁵⁵ Budinich, 1902.

¹⁵⁶ Baldi, 1587 [cons. ed. anastatica, Bologna, 1978].

¹⁵⁷ Salvi, 1992, p. 231.

¹⁵⁸ Sanpaolesi, 1949, pp. 322-337.

¹⁵⁹ A. CHASTEL, *Cités idéales*, in «L'oeil», XXXVI, 1957, pp. 32-39.

¹⁶⁰ Paolo Fiore, 1996, p. 247.

¹⁶¹ «Le adamantine costruzioni richiamano i disegni di Francesco di Giorgio nel codice Magliabechiano, particolarmente quelle che sorgono nella tavoletta di Berlino, raffigurante una piazza con portico ad alte colonne scanalate, archi d'ingresso tagliati nello spessore della viva pietra, soffitto adorno di cuspidi con finestre ad alto timpano, profili affusati di nuvole in lontananza, sopra il mare aperto alla nostra visione traverso gli intercolumni del portico e le ali delle cose, come fra le socchiuse ante di una porta. La sola rimasta in Urbino [...] rappresenta una piazza: un tempietto rotondo fra due ali di case marmoree, due cisterne, una chiesa a tre navi, che, per la sottigliezza d'intaglio come per il dominio dello slanciato corpo mediano sulle aperte braccia delle navi minori, richiama una minuscola chiesetta profilata sul verso del foglio 29 nel codice della biblioteca Magliabechiana». Venturi, 1923, pp. 770-771.

¹⁶² Chastel, 1957, pp. 32-39.

¹⁶³ Angelini, 1988, p. 18.

¹⁶⁴ Morolli, 2006, pp. 24-29.

¹⁶⁵ Cavalcaselle, Morelli, 1896, p. 234, n. 20, nota 5.

¹⁶⁶ Berenson, 1897.

¹⁶⁷ Salmi, 1945, pp. 62, 113-114.

¹⁶⁸ Bruschi, 1996, pp. 265-300.

¹⁶⁹ Dolci, 1933, pp. 281-367. Dolci vedeva il pannello della Galleria Nazionale delle Marche nel convento di Santa Chiara a Urbino.

stilistica è il paesaggio con due piccoli brani di vegetazione in salita sulla collina che lasciano intravedere anche un lontano monte azzurrino. Si tratta di porzioni minimali nell'economia del dipinto, ma che lasciano intravedere anche un lontano monte azzurrino. Si tratta di porzioni minimali nell'economia del dipinto, ma che lasciano intravedere una concezione del paesaggio molto simile a quella che caratterizza la *Flagellazione* di Perugia e il *Cristo alla colonna* di Chiaravalle. Chi vuole sincerarsene guardi anche alla montagna che si erge al di là del frammento di paesaggio a destra, azzurrina ma di una materia molto concreta, come quelle che si vedono nel dipinto perugini e in quello milanese. Anche il cielo azzurro percorso da trasparenti nuvole allungate in orizzontale è molto affine a quelli dei dipinti di Perugia e di Milano. Mi rendo conto che si tratta di ben poco, ma di un ben poco molto eloquente». La cronologia proposta si assesta negli anni 1465-1470, quando a Urbino non erano ancora giunti Giusto di Gand e Berruguete; il riferimento è quindi a Bramante prospettico, il "creato di Piero del Borgo" ricordato da Sabba Castiglione.

Nonostante la recente mostra di Urbino abbia ricapitolato la storia critica dei tre pannelli, oggi non può ancora dirsi raggiunto un punto di accordo sulla paternità, né è chiaro se le *Città ideali* siano opera di uno o di più maestri.¹⁷⁰

In quanto alla datazione, una minoranza della critica si è pronunciata per un'esecuzione piuttosto avanzata (Sanpaolesi, 1949; Zeri, 1976: ultimo decennio del secolo; Kemp, 1991: intorno al 1500), ma ciò è da escludere per la maggior parte degli studiosi. Un argomento che emerge dalla storia degli studi, a nostro avviso importante ai fini della datazione delle *Città ideali*, è quello della loro vicinanza rispetto alle già citate tarsie degli appartamenti ducali del Palazzo di Urbino, realizzate tra 1472 e 1484.

La provenienza antica dei pannelli è certa solo per quello della Galleria Nazionale delle Marche,¹⁷¹ un tempo in Santa Chiara a Urbino, una chiesa annessa al convento fondato da Elisabetta, la figlia di Federico da Montefeltro, e sua residenza dotale. Non è tuttavia semplice stabilire se la tavola raggiungesse il convento attraverso Elisabetta stessa o in tempi successivi, e quindi se l'opera possa essere indentificata con la sovrapporta con prospettiva inventariata nelle camere ducali del Palazzo di Federico da Montefeltro tra il 1582 e il 1631. La provenienza urbinata è stata proposta anche per il pannello di Baltimora, sulla base del fatto che al momento dell'acquisto il dipinto si trovava nella collezione Massarenti nel palazzo Accoramboni-Rusticucci di Roma, residenza dell'arcivescovo di Urbino nel XVII secolo.¹⁷²

¹⁷⁰ Marchi, 2012, cat. n. 1.1 pp. 110-116. La scheda rileva le difficoltà attributive dei pannelli, cui non dà un contributo rilevante non andando oltre l'indicazione di "Pittore dell'Italia centrale". L'indicazione cronologica di Alessandro Marchi è piuttosto avanzata, 1480-1490?, ma lo studioso lascia tuttavia intravedere il fascino per l'attribuzione a Bramante fatta da Luciano Bellosi, però ipotizza che si tratti di «un Bramante non più ai tempi della giovanile formazione urbinata, ma all'artista maturo del periodo lombardo, dopo che nell'incisione Prevedari (1481), aveva per così dire pagato il suo tributo alla concezione pierfrancescana dell'architettura» (p. 116).

¹⁷¹ Viene vista da Dolci nel 1775 nel Convento di Santa Chiara a Urbino, e attribuita a Bramante. La nota resta manoscritta fino al 1933: M. DOLCI, *Notizie delle pitture che si trovano nelle chiese e nei palazzi di Urbino*, edizione integrale del testo originale del 1775 curata da L. Serra, in "Rassegna Marchigiana", XI, 1933, Gennaio-Dicembre, pp. 281-367. I documenti pubblicati da Fert Sangiorgi mettono in luce la presenza nel Palazzo Ducali di vedute di città che, sebbene non possano essere riferite con certezza alle tre in esame, tuttavia testimoniano la diffusione del tema (Sangiorgi, 1976). Uno degli argomenti stilistici più forti a favore della provenienza urbinata dei pannelli è il legame che esse intrattengono con le tarsie del Palazzo di Urbino (Marchi, 2012, pp. 86-89).

¹⁷² *Il restauro della città ideale di Urbino*, 1978; *Piero e Urbino...*, Venezia 1992. La provenienza urbinata per le tre tavole è stata recentemente ribadita nella mostra di Urbino. Marchi, 2012, pp. 83-101.

Si deve specialmente agli studi di Guido Perocco (1960) l'aver messo in luce l'importanza di Piero per la comprensione della pittura carpaccesca, un argomento di estremo interesse che a nostro avviso avvalorava l'ipotesi di un viaggio urbinato di Carpaccio.

Il confronto tra il *Congedo degli ambasciatori* (fig. 57) e la *Flagellazione* (fig. 58) di Urbino mette in luce un'analoga intenzione di articolare la scena tra interno ed esterno, e simile è l'angolatura del soffitto; possono essere inoltre affiancati alcuni dettagli, quali Pilato seduto sul trono e re Mauro, o la statua, che nel dipinto di Piero è posta sulla colonna mentre in quello di Carpaccio occupa la nicchia sopra l'architrave. Carpaccio sembra avere inteso a fondo la poetica pierfrancescana, che a quasi un secolo di distanza per noi si comprende ancora attraverso le parole di Roberto Longhi: «Ed ecco rannodarsi al resto il problema del colore che è fuso da Piero in tal modo con gli altri risultati pittorici, che quasi ogni opera dopo averci convinto di un immane senso di profondità convergente, e di forma stanziata in limiti sintetici di rette assolute e di curve rade ed ampie, ci appare poi come un gigantesco intarsio variegato di zone placide e potenti che sul filo dei piani prospettici ci riportano alla superficie per la continuità delle masse disposte» (Longhi, 1914, ed. 1961 p. 67). Ciò che sembra essere stato davvero recepito dal veneziano, è proprio la sintesi di forma luce e colore di longhiana memoria e il *Congedo degli ambasciatori* è il telero più esemplificativo in questo senso, essendo caratterizzato proprio da un'idea di lucida costruzione spaziale, piena di luce circolante, dove il colore contribuisce all'effetto di intarsio di forme geometricamente costruite.¹⁷³ Carpaccio non si ferma alla ripetizione superficiale di stilemi adottati da Piero ma dimostra di averne compreso la concezione delle figure nello spazio, i fondamenti della costruzione geometrica della forma e il senso della luce. Il parallelo tra la pala di Brera¹⁷⁴ (fig. 59) e il

¹⁷³ Un parallelo tra la *Flagellazione* di Piero e il *Sant'Agostino nello studio* di Carpaccio è stato formulato da Carlo Ginzburg (1981). A suo avviso, le analogie tra le due opere sono tali da presupporre la conoscenza da parte di Carpaccio del dipinto urbinato, per mezzo di un'ipotetica derivazione grafica di Pacioli, che questi avrebbe potuto mostrare al veneziano la sua permanenza a Venezia del primo decennio del 500, quando Carpaccio attendeva ai telari di San Giorgio. Gli elementi comuni che rileva in entrambi i dipinti sono l'inclinazione prospettica dei soffitti a cassettoni e le due porte della parete di fondo, unito al fatto che in entrambi i casi quella di sinistra è aperta, a rivelare un interno illuminato; la statua di Cristo del telero si presenta come una versione speculare e cristianizzata dell'idolo in cima alla colonna della *Flagellazione*. Inoltre Ginzburg rileva che anche Carpaccio introduce due fonti di luce contrastanti, una naturale, l'altra soprannaturale: la stanza che si intravede dalla porta spalancata è illuminata da sinistra mentre lo studio prende luce dalla finestra di destra. Se quanto espresso da Ginzburg è assai convincente, il confronto con la *Flagellazione* appare ancora più stringente nel caso del *Congedo degli ambasciatori*, a date a nostro avviso precedenti e secondo affinità tali da presupporre una conoscenza diretta.

¹⁷⁴ La pala proviene dalla chiesa urbinata di San Bernardino, da dove si trova a partire dall'inizio del Cinquecento; l'edificio, progettato da Francesco di Giorgio Martini, fu edificato dall'inizio degli anni Ottanta e concluso probabilmente tra 1491 e 1496. In merito alla prima collocazione della pala, Millard Meiss (1966) ha proposto che sia stata dipinta per la chiesa di San Donato, la vecchia chiesa degli Osservanti, e lì tenuta fino alla costruzione di San Bernardino, l'edificio che la sostituì. Questa è la posizione in assoluto maggiormente accettata dagli studiosi, anche se non l'unica. Clough (1970) crede invece che l'opera provenga dalla Cappella del Perdono in Palazzo Ducale mentre Shearman (1968) propende per quella dell'Immacolata in San Francesco; infine Ugolini (1985) sostiene che sia stata realizzata per il mausoleo dinastico che Federico intendeva far costruire nel Palazzo Ducale e che, mai realizzato, il duca stesso la destinasse a San Bernardino. La proposta cronologica più seguita è quella di Meiss (1966), il quale ipotizza che la realizzazione cada tra il 1472 – anno di nascita del figlio – e l'autunno del 1474, quando Federico riceve una serie di onorificenze che non vi compaiono. La posizione di Andrea De Marchi (2012), che si è espresso per una datazione alla metà degli anni Sessanta, è basata su vari argomenti ma sembra originata dalla

Congedo degli ambasciatori consente di rilevare ancora una volta una simile metrica spaziale, esaltata dall'architettura dipinta, peraltro in entrambe le opere attraversata da specchiature marmoree policrome. Con riferimento alla pala Montefeltro, Arnaldo Bruschi (1996) ha sottolineato che le particolari caratteristiche architettoniche messe in campo da Piero trovano puntuali riscontri nella cultura architettonica urbinata, e non solo per l'uso di singoli motivi, quanto, più in generale, per l'adesione a una libera logica spaziale, tipica dell'architettura del palazzo di Urbino, specialmente nelle parti precedenti il 1472.¹⁷⁵ Nel contesto delle tipologie architettoniche di tipo urbinata, appare interessante riportare quanto messo in luce da Stefano Borsi (1997, p. 113) che discutendo della volta a botte sfondata da oculi dell'incisione Prevedari (1481)¹⁷⁶ sottolinea come si tratti di una peculiarità bramantesca che a suo avviso trae origine dalla *Predica di san Bernardino* di Liverpool di Francesco di Giorgio Martini (Walters Art Gallery, WAG 2758) e nella *Camera degli sposi* di Mantegna, menzionando anche lo sfondamento della volta nell'*Apoteosi di Sant'Orsola* di Carpaccio.

Come si intende, dei legami tra l'ambiente veneziano e quello urbinata si sono occupati diffusamente gli storici dell'architettura. Andrea Guerra (2006) ha posto l'attenzione sull'uso del pilastro, che a Venezia si diffonde solo a partire dalla fine del Quattrocento. È interessante che ciò che Francesco di Giorgio chiamava "columna quadrangola", compaia nel telero con l'*Arrivo degli ambasciatori* del ciclo di Sant'Orsola, oltre che nella facciata sinistra dei rilievi della Scuola di San Marco dei Lombardo. Per lo studioso si deve postulare un rapporto tra i rilievi (iniziati a partire dal 1489) e i teleri carpacceschi, per ragioni di continuità di date e collocazione, ma anche per lo schema compositivo. «La loggia o navata all'estrema sinistra del "telero", composto da tre scene indipendenti, è il pezzo di architettura che mostra più forti analogie con i rilievi della Scuola di San Marco. Del tutto simili sono il taglio prospettico, la copertura piana del

citazione di Giovanni Boccati nella pala di Seppio di Pioraco (datata 1466) del particolare del bambino dormiente; lo studioso fa anche leva sul portato di Piero su Fra Carnevale. Lo studioso, con riferimento alla mostra di Milano e New York che aveva permesso di vedere le tavole Barberini –in corso di lavorazione avanzata nel 1466 – accanto alla pala di Montefeltro, afferma: «L'effetto era sorprendente, si capiva come la visione poetica di architetture luminosissime propria di queste due tavole dipendesse puntualmente dalla pala di San Bernardino di Piero. Nulla di comparabile si trovava nelle opere precedenti di Fra Carnevale (tra cui non va annoverata per me l'*Annunciazione* di Washington), che hanno qualcosa dell'arte di Filippo Lippi, imbevuto di luce alla Domenico Veneziano, tradotto in un linguaggio fortemente arrovelato e quasi espressionista. Le architetture all'antica delle due tavole Barberini e la dimensione albertiana che le trasfigura e le rende quasi irriconoscibili come interni di una dimora e di un tempio, sembrano essere la risposta all'architettura ideale dipinta da Piero nella pala Montefeltro» (2012, p. 139). Paolucci (2003) ha dato evidenza al ruolo straordinariamente importante ricoperto dalla pala di Brera per la storia dell'arte italiana. Si tratta, a suo avviso, di un dipinto a tal punto gravido di futuro, che permette di leggere la pittura successiva, da Raffaello a Bramante, Antonello da Messina e tutta la pittura veneta, in primis quella carpaccesca e belliniana. Per Paolucci nel dipinto si incontrano il mondo nordico e lo spazio italiano, e questo è potuto avvenire, non a caso, negli straordinari anni di Urbino, quella corte si stava affermando come il centro di cultura internazionale più raffinato d'Italia.

¹⁷⁵ Bruschi (1996) ha sottolineato che l'architettura della pala Montefeltro è il risultato di un'elaborazione grafica basata su sicure conoscenze matematiche quali erano quelle di Piero, rilevando tra l'altro la vicinanza dell'incisione Prevedari e della fabbrica di Santa Maria presso San Satiro rispetto alla costruzione della pala, che gli era certamente nota (anche Cleri [1996, p. 352], Di Teodoro [1996, p. 44] affermano che Bramante doveva conoscere la pala di Piero). Dall'analisi di Bruschi (1996, p. 297), l'impianto architettonico della pala ora a Brera emerge un modo di concepire lo spazio come l'assemblaggio di elementi diversi, tra loro indipendenti. «Questo modo di pensare l'architettura come «accostamento» di parti è perseguito con grande coerenza e si risolve nell'immagine di un organismo prepotentemente unitario, ma in certo senso «smontabile» in parti distinte, e proprio per questo di insolita chiarezza ed evidenza espressiva».

¹⁷⁶ Per ciò che riguarda la matrice urbinata delle architetture dell'incisione Prevedari, questa è stata sottolineata da Andrea De Marchi intendendo una dipendenza dalla pala Montefeltro (2012, p. 140).

soffitto, i pilastri quadrangolari e i capitelli. La fuga di arcate è analogamente incorniciata da due colonne che reggono una trabeazione (la colonna all'estrema sinistra non è più visibile in seguito alla rifilatura della tela nell'Ottocento). Le colonne in primo piano sono viste di scorcio, come lo sono anche le paraste che inquadrano i rilievi della scuola, e simile è il modo di disporre le figure al limite della scena rialzata su gradini.» Guerra mette in evidenza che un analogo schema compositivo si rintraccia nel *Funerali di san Girolamo* dell'omonima scuola, dipinto da Lazzaro Bastiani.¹⁷⁷ Egli afferma inoltre che l'architettura dipinta da Fra Carnevale nella *Presentazione della Vergine al Tempio*¹⁷⁸ (fig. 61) costituisce il punto di partenza per Bastiani, Carpaccio e i Lombardo dei rilievi della Scuola di San Marco. Nel caso di Vittore tuttavia, lo storico dell'architettura sottolinea che le analogie sono tali da fare supporre un preciso intento citazionistico, cui si somma il richiamo al palazzo di Urbino nel sole raggiato dipinto nel soffitto del vano centrale, simile a quello della volta della biblioteca al piano terra del palazzo di Federico da Montefeltro.¹⁷⁹ Appaiono del tutto convincenti le conclusioni, volte a dimostrare che il repertorio architettonico urbinato messo in campo nel telerio vada letto come l'esito di un contatto diretto essendo improbabile il reperimento di fonti analoghe a Venezia.¹⁸⁰

Ancora a proposito delle tavole Barberini (figg. 60, 61), va segnalato che Claudia Cieri Via (2004, p. 133), nell'ambito di uno studio delle stesse condotto in concerto con

¹⁷⁷ La conoscenza delle Tavole Barberini da parte di Bastiani è stata messa in luce anche da Ceriana (2004), che spiegando gli aspetti architettonici delle tavole Barberini, indica che la fortuna delle due tavole è inspiegabilmente lagunare. L'attenzione dello studioso si focalizza sull'edificio della *Nascita della Vergine* di New York, che rileva essere replicata puntualmente da Lazzaro Bastiani nella *Comunione di San Girolamo* (Gallerie dell'Accademia, Venezia). A suo avviso non è sufficiente il richiamo a modelli tratti dai disegni di Jacopo Bellini, poi elaborati dai figli Gentile e Giovanni – con cui Bastiani collaborava – ma si rende necessario presupporre la conoscenza diretta del dipinto urbinato. Come ciò sia stato possibile rimane da chiarire, tuttavia lo studioso pone l'attenzione sugli stretti legami intercorsi tra Venezia ed Urbino. Ceriana è convinto che sia da imputare al tramite di Bastiani la conoscenza delle Tavole Barberini dimostrata dal più giovane Carpaccio, che l'avrebbe trasmessa alla pittura veneta allo scadere del secolo. In ultima analisi, ritiene che nella pittura veneziana abbia avuto definitivo compimento «lo stile narrativo pacato e ampio, luminoso e colorato, secolare e romanzesco delle Tavole Barberini, quel susseguirsi di spazi popolati di figure e sempre funzionali al racconto, quello svolgersi della narrazione senza lasciar scemare il piacere della lettura, a istruire, incantando gli occhi» (2004, p. 125).

¹⁷⁸ Le cosiddette tavole Barberini (*Nascita della Vergine*, Metropolitan Museum of Art, Rogers and Gwynne Andrews Funds, 1935, inv. n. 35.121; *Presentazione della Vergine al tempio*, Boston, Museum of Fine Arts, inv. n. 37.108) provengono dal polittico della chiesa ospedaliera di Santa Maria della Bella a Urbino, dove si trovavano fino al 1632, anno in cui passano a Roma nella collezione del cardinale Antonio Barberini. Christiansen, 2004, catt. nn. 45a, 45b, pp. 258-267

¹⁷⁹ Guerra, 2006, p. 109. Si veda anche Perocco, 1967, p. 89.

¹⁸⁰ Diversamente, Matteo Ceriana nel contesto della disamina degli aspetti architettonici delle tavole Barberini, indica che la fortuna delle due tavole è inspiegabilmente lagunare. L'attenzione dello studioso si focalizza sull'edificio della *Nascita della Vergine* di New York, che è replicata puntualmente da Lazzaro Bastiani nella *Comunione di san Girolamo* (Gallerie dell'Accademia, Venezia). A suo avviso, e ciò è assolutamente convincente, non è bastevole il richiamo a modelli tratti dai disegni di Jacopo Bellini, poi elaborati dai figli Gentile e Giovanni – con cui Bastiani collaborava –, ma si rende necessario presupporre la conoscenza diretta del dipinto urbinato. Lo studioso è convinto che sia da imputare al tramite di Bastiani la conoscenza delle Tavole Barberini dimostrata dal più giovane Carpaccio, che l'avrebbe trasmessa alla pittura veneta allo scadere del secolo, ritenendo che proprio nella pittura veneziana abbia avuto definitivo compimento «lo stile narrativo pacato e ampio, luminoso e colorato, secolare e romanzesco delle Tavole Barberini, quel susseguirsi di spazi popolati di figure e sempre funzionali al racconto, quello svolgersi della narrazione senza lasciar scemare il piacere della lettura, a istruire, incantando gli occhi». Le conclusioni dello studioso non possono essere qui accettate, in quanto vari indizi impongono a nostro avviso di invocare non una generica circolazione di idee, quanto un viaggio di Carpaccio, che lo abbia messo in contatto in prima persona con il «Rinascimento matematico» e con la pittura centro italiana ma è di tutto interesse l'idea che i teleri carpacceschi dipendano in parte da quei modelli (Ceriana, 2004, p. 125).

l'analisi della teoria dell'ornamento così come intesa da Leon Battista Alberti, crea un collegamento tra le figure di nudi in primo piano nella *Natività della Vergine* e i dipinti un tempo Canonici di Carpaccio: «È piuttosto sorprendente leggere questo passo [di Alberti] avendo sott'occhi la tavola di Boston, non solo per la coincidenza di alcuni dettagli descritti nel passaggio albertiano ma anche per la frammentarietà delle immagini che mostrano ora le vesti raffinate ora la nudità scarna dei diseredati, che nelle pose malinconiche echeggiano le figure dei dipinti di passione di Carpaccio ora a New York e Berlino, in contrasto con l'elegantissimo levriero in primo piano, che costituisce uno straordinario precedente dell'esemplare carpaccesco nel *Battesimo dei Seleniti* [...] ma anche una ripresa del più aulico esemplare nell'affresco di Piero a Rimini [...]. Tali immagini frammentarie conferiscono al dipinto quasi un carattere di esercitazione in pittura di un sistema teorico che vede dialogare l'architettura e la *historia* o meglio l' *historia* nell'architettura».

Il viaggio a Urbino che qui si sostiene spinge a considerare in questo ragionamento anche altre opere uscite dal medesimo contesto.¹⁸¹ Il riferimento è alle tavole di San Bernardino (fig. 62),¹⁸² la cui vicenda attributiva è stata molto complessa ma sembra oggi risolta nella direzione di una paternità del giovane Perugino.¹⁸³

¹⁸¹ Va tenuto presente che è solo parziale quanto possiamo ricostruire del panorama figurativo con cui Carpaccio può essere entrato in quanto è molto quanto sfugge il quadro completo essendo oggi perduti numerosi dipinti e si fa qui menzione solo dell'opera che Ercole aveva realizzato per la chiesa di San Francesco a Urbino, dove aveva realizzato la pala della cappella degli Innocenti e la tavola con San Clemente nella cappella Galli (Manca, 1992, p. 191).

¹⁸² Le otto tavole oggi conservate nella Galleria Nazionale dell'Umbria provengono probabilmente dalla sacrestia di San Francesco al Prato. Non è chiara l'antica ubicazione dei pannelli, ma il restauro degli anni Novanta ha appurato che esse erano parte di una nicchia di cui decoravano gli sguanci (Garibaldi, 1994, pp. 448-452).

¹⁸³ Il problema attributivo è complesso in quanto, per le loro ardite scenografie architettoniche costituiscono un caso piuttosto isolato nella pittura perugina del secondo Quattrocento. Provvisti della data 1473 apposta nel *Miracolo della fanciulla*, i dipinti presentano un'esecuzione disomogenea. L'impaginato architettonico mostra rapporti con la cultura urbinata, e, più in generale, adriatica, siano questi riferimenti diretti o mediati. Comune è la tecnica esecutiva delle tavolette, che è particolarmente accurata nelle parti architettoniche. Le due scene generalmente ascritte a Perugino, ovvero *San Bernardino restituisce la vita a un cieco* e *Miracolo della fanciulla*, durante l'esposizione del 2004 vengono assegnate Paola Mercurelli Salari (2004, cat. n. 1.9 p. 184) al giovane Pinturicchio. Diversamente, Bruschi (1996, pp. 287-288) ha sostenuto l'attribuzione delle opere al giovane Bramante. Il partito architettonico a suo avviso deve essere stato realizzato da un esperto architetto-prospettico, di formazione urbinata e albertiana, non ignaro di Piero e Mantegna, mentre l'esecuzione delle scene spetterebbe a Perugino e altri pittori umbri. Lo studioso rileva la vicinanza dell'architettura del palazzo nel *Miracolo del cieco* rispetto a quella di palazzo Sforza di Pesaro, immaginando anche che il pittore architetto della serie di san Bernardino possa avere collaborato con Rosselli nella sistemazione della facciata, verosimilmente avvenuta negli anni 1474-75. Le architetture sono a suo avviso un «caposaldo fondamentale per la comprensione dei complessi rapporti del mondo urbinata, e in particolare di Bramante, con culture diverse, dell'Italia settentrionale (specialmente con Padova e Mantova, Rimini e forse Ferrara) che centrale, specialmente con l'Umbria.» I pannelli di san Bernardino e l'alcova di Federico da Montefeltro trovano per lo studioso una corrispondenza diretta, nei caratteri dell'architettura, nei riferimenti albertiani, mantegneschi e pierfrancescani, nel repertorio ornamentale e soprattutto nella smagliante policromia, con la logica strutturale di quello che doveva essere l'interno di Santa Maria presso San Satiro, la prima opera di Bramante arrivato a Milano, realizzata attorno al 1480. Bruschi ritiene infatti di dare credito all'affermazione di Vasari che dice Bramante legato a Fra Carnevale. Il problema della formazione di Bramante per lo studioso è da risolvere nella direzione di Piero e di Fra Carnevale, ma anche di Mantegna a Mantova, esperienza che lo avrebbe messo in contatto con le opere di Alberti. Lo studioso nel 1986 aveva avanzato la proposta che Bramante fosse attivo a Urbino come organizzatore di imprese artistiche nel periodo compreso tra l'allontanamento di Laurana (1472) e l'arrivo di Francesco di Giorgio (dopo il 1475 circa); nonostante le difficoltà dell'ipotesi, dovute soprattutto all'assenza di riferimenti certi, mancando del tutto documenti che ne attestino la presenza urbinata e soprattutto per la

Può dirsi, infatti, accettata dagli studi più recenti la sua presenza nell'impresa di san Bernardino come artista *leader*, che per Andrea De Marchi (2012, p. 141) egli deve avere svolto con Pinturicchio e, forse, Piermatteo d'Amelia. «Nelle Storie di San Bernardino, incrostate di borchie e festoni, [Perugino] dialoga col mondo pierfrancescano, ma vi innesta la sensibilità decorativa verrocchiesca. In quest'opera altamente sperimentale c'è l'incubazione di un linguaggio nuovo che prevarrà a livello nazionale alla fine del Quattrocento, grazie alla ribalta romana della cappella Sistina e dell'appartamento Borgia, dove Perugino e Pinturicchio si affermarono come punti di riferimento sovraregionali della maniera protoclassica. Nel cuore dell'ottavo decennio, guardano soprattutto alla Firenze di Verrocchio, ma muovendosi con grande autonomia mentale, questi pittori umbri elaborano qualcosa di straordinariamente nuovo. Emblematica della loro novità è l'idea di incastonare un paesaggio nel punto di fuga prospettico. Da Verrocchio viene la passione per il paesaggio alla fiamminga, incorniciato. Però come un cammeo al centro della fuga prospettica delle architetture. Più del cannocchiale prospettico importa allora l'effetto di castone prezioso. L'architettura intorno è come una gigantesca oreficeria, che incastona una piccola finestra aperta sul paesaggio infinito, di una vastità che farà il respiro protoclassico di Perugino, quando si sarà emancipato, nel corso del nono decennio, dal linguaggio metallico, adimantino e spezzato, di retaggio verrocchiesco». Più sensibile alla spazialità di Piero, dai pannelli di San Bernardino Carpaccio può avere tratto alcuni dettagli, specialmente dal *Miracolo della fanciulla* (inv. 223) e *San Bernardino, post mortem, appare a un prigioniero liberandolo* (inv. 225): sembra di vederne l'esito nel gesto del giovane col bastone o nell'idea degli abiti rigonfi a terra dei fidanzati nell'*Arrivo a Roma* (figg. 63, 64), e ancora nel figlio del re degli Unni che rinfodera la spada, una stupenda pausa nella scena, confrontabile con il giovane scudato che si sottrae dalla battaglia nella citata scena di San Bernardino (figg. 65, 66).

Se come si è visto a nostro avviso va riproposta la validità dell'ipotesi di viaggio di Carpaccio a Urbino, si pone il problema di intendere esso sia proseguito o meno per Roma. La conoscenza degli affreschi della cappella Sistina, rilevata da una parte della critica principalmente riguardo ai teleri di Sant'Orsola, è cruciale in questo senso, e va stabilito se essa sia una conoscenza mediata o diretta. Il confronto tra l'*Arrivo degli ambasciatori* (fig. 67) e la *Consegna delle chiavi a san Pietro*¹⁸⁴ (fig. 68) è particolarmente parlante sia per le affinità compositive, sia per ciò che riguarda alcuni dettagli quali le piccole figure in secondo piano nella piazza, o l'edificio a pianta centrale sul fondo della scena. Qualche confronto è possibile anche con il telero con la *Partenza dei fidanzati*, o ancora tra questo telero e il *Battesimo di Cristo*. Più in generale, Carpaccio sembra trarre da Perugino quegli aspetti di impaginato largo, dove le teorie delle figure occupano orizzontalmente la scena e contribuiscono alla scansione dello spazio. In alcuni personaggi del ciclo sembra già di avvertire il mondo protoclassico, come nel caso dello stupendo arciere del *Martirio dei pellegrini*, un telero la cui data 1493 non consente di invocare la presenza di Perugino a Venezia. Questo è un aspetto che segna la grande distanza rispetto alla coeva pittura veneziana di storie di cui Gentile è il massimo rappresentante. Tuttavia, l'ipotesi della prosecuzione del viaggio a Roma non è una questione di facile risoluzione, anche se i confronti sopra accennati sembrano portare verso questa direzione. È lecito

mancata menzione da parte di Giovanni Santi ritiene che questa non sia del tutto da abbandonare. Le fonti cinquecentesche del resto lo dicevano discepolo di Piero e di Mantegna (Fra' Sabba da Castiglione, 1549). L'incisione Prevedari (1481), insieme agli affreschi di Bergamo (1477) e a Santa Maria presso San Satiro, sono a suo avviso cruciali per la comprensione della giovinezza urbinata dell'artista.

¹⁸⁴ L'affresco è eseguito tra 27 ottobre 1481 e inizio dell'ottobre 1482 (Bruschi 2009, p. 14). Per lo studio della matrice, brunelleschiana e albertina, dell'edificio a pianta centrale del fondo si veda Bruschi, 1989, pp. 11-13.

supporre che la conoscenza diretta della Sistina, costituisca un'esperienza di non ritorno nella parabola di qualsiasi pittore del Quattrocento. Se questo grande scarto, che nel caso di Carpaccio si definisce meglio come una crescita progressiva, si legge solo verso la fine del ciclo nei teleri di ambasceria, è arduo spiegare l'*Arrivo a Colonia* dopo una simile esperienza.

Sylvia Ferino Pagden ha introdotto un elemento che a prima vista avevo superficialmente interpretato come una conferma del viaggio romano, ma che in un secondo tempo mi ha spinto ad escluderlo e a immaginare che la consuetudine con Perugino debba essere spiegata sulla base dell'incontro diretto tra i due pittori a Venezia, un fatto che spiega anche come non sia possibile istituire confronti con nessun altro dei maestri attivi in quella campagna.

La studiosa (1984) per prima ha notato la conformità tra gli studi preparatori per pala di Sant'Orsola (fig. 69, 70) e alcuni disegni¹⁸⁵ conservati alle Gallerie dell'Accademia (fol. 17, inv. n. 37) del cosiddetto Libretto veneziano,¹⁸⁶ le cui teste in basso sul verso sono legate alla *Circoncisione e il viaggio di Mosè* della cappella Sistina mentre le altre sono state ritenute da Steinmann (1901) copie dal distrutto affresco di Perugino col *Ritrovamento di Mosè*. Tuttavia Sylvia Ferino (1984), sulla base delle analogie con il foglio di Berlino (KDZ. 476), attribuito alla bottega di Perugino, ha ritenuto di collegare ai progetti per il medesimo affresco anche le altre teste. Il fatto che la pala di Sant'Orsola sia datata 1491 potrebbe fare pensare che l'unico modo con cui Carpaccio possa essere entrato in contatto con le invenzioni peruginesche, che le sue teste ricordano fin nei particolari, solo con una visione diretta dagli affreschi sistini.

Conviene innanzitutto tentare di comprendere meglio la natura del Libretto Veneziano. L'album consiste oggi di 53 fogli sciolti, montati a coppie in 27 passe-partout, che già Bossi aveva attribuito a Raffaello. E in effetti secondo la studiosa (1984, p. 13) «nella scelta dei motivi, nella morfologia delle figure e anche nel ductus grafico, questi fogli si collegano direttamente con la formazione artistica di Raffaello», presentando molte copie, da opere antiche o da Mantegna, ma principalmente da dipinti dell'Italia centrale databili tra 1470 e 1510, in particolare dagli affreschi della cappella Sistina.

L'attribuzione a Raffaello ha caratterizzato i primi studi dell'album (Bossi, Pulszky, Courajod, Schmarsow), finché Anton Springer (1883) e Giovanni Morelli (1880) la misero in crisi, attribuendolo a scuola umbra il primo, a Pinturicchio il secondo. Un momento importante nella storia della raccolta è costituito dall'opinione di Loeser (1903), che nel ritenerlo falso ha influenzato una parte consistente della critica. Favorevoli alla paternità di Pinturicchio sono stati, tra gli altri, Thode e Fischel (1898), mentre Gronau preferiva l'indicazione di anonimo umbro.¹⁸⁷ Superata la tradizione che ne mette in dubbio l'autenticità, Sylvia Ferino ha riproposto con convinzione la vicinanza dei disegni con l'attività di Raffaello giovane, per ragioni stilistiche e dei soggetti. «Una prova abbastanza valida di tale rapporto si può ricavare da un confronto fra la veduta di città sul foglio cat. 41r/f. 42r e il possibile prototipo disegnato da Raffaello, ora all'Ashmolean Museum di Oxford», (Ferino Pagden, 1984, p. 20), riguardo al quale nel 1981 aveva dimostrato la

¹⁸⁵ Dello stesso foglio del Libretto Veneziano esiste una copia in una collezione privata di Prato, attribuita da Sylvia Ferino (1984, fig. 46 p. 169) a un maestro anonimo umbro-bolognese.

¹⁸⁶ Il Libretto veneziano fu acquistato il 7 febbraio 1810 da Giuseppe Bossi, il quale annota che l'album fu di proprietà di Clemente Bernini, che lo aveva a sua volta acquistato a Parma attorno al 1780 per poi lasciarlo alla figlia Rosalba che lo portò a Milano e lo cedette al Bossi stesso. Alla sua morte la collezione di disegni fu venduta all'abate veneziano Luigi Celotti e nel 1822 avvenne l'acquisto da parte dell'Accademia di Venezia (Ferino Pagden, 1984, pp. 14-15).

¹⁸⁷ Per la vicenda critica e l'intera bibliografia si veda Ferino, 1984.

combinazione da parte di Raffaello di due vedute diverse della città di Perugia.¹⁸⁸ La studiosa avanza dunque la proposta che l'autore del libretto sia un maestro della cerchia del Sanzio – forse Domenico Alfani –, che copiava da disegni di Raffaello. L'importanza del Libretto è bene esemplificata dalla studiosa, quando punta l'attenzione sulla centralità didattica della pratica della copia nelle botteghe tardo quattrocentesche e sulla mancanza di testimonianze grafiche in questo senso per Raffaello giovane, per cui la sua conclusione risuona come un invito «a liberarsi, nei confronti di questi disegni, di quello scetticismo annidatosi ovunque in concomitanza con l'insorgere della cosiddetta teoria dei falsi e a ritenere queste copie opere di Raffaello non certo materialmente ma idealmente; non senza meraviglia si noterà infatti come proprio questi disegni si lascino integrare nella sua opera giovanile, contribuendo così ad ampliare le nostre conoscenze sulla prima fase dell'attività del pittore» (Ferino Pagden, 1984, p. 13).

Del tema della grafica raffaellesca si occupa ancora (2009, pp. 93-99) nel catalogo della mostra su Raffaello e Urbino, con particolare riferimento agli esordi, un argomento tanto interessante quanto difficile da inquadrare per la scarsità di testimonianze grafiche attribuibili ad artisti urbinati del Quattrocento. La studiosa aderisce alla convinzione espressa da una parte della critica che vede nell'esempio paterno l'origine dell'attitudine raffaellesca alla copia da molteplici modelli. «Dai documenti già pubblicati e da quelli che vengono presentati in questo catalogo appare chiaro come Raffaello, negli anni tra la morte del padre e il suo esordio come maestro indipendente a Città di Castello nel 1500, fu più volte a Urbino: nel 1485, nel 1497 e nel 1500. Ciò comporta che non possiamo più accettare il racconto di Vasari secondo il quale il giovane Raffaello avrebbe trascorso lunghi anni nella bottega di Perugino fino a superare il maestro.

Con la bottega del padre alle spalle, l'ambizioso e straordinariamente dotato giovanetto potrebbe avere vissuto in quegli anni a Urbino. Potrebbe anche essersi trasferito nel 1496 e di nuovo nel 1498 per periodi più lunghi, forse anche in compagnia di Evangelista da Pian di Meleto o di un adulto, in quelle parti dell'Italia centrale che dal punto di vista artistico erano molto più vivaci di quanto non lo fosse la sua città natale. La presenza di Perugino a Perugia e la quantità di commissioni dalle quali era contemporaneamente oberato e alle quali potevano collaborare molti maestri locali, contribuirono a farne la città più attraente dell'Italia centrale. D'altra parte Perugino potrebbe veramente aver trascorso i mesi estivi a Fano in vari momenti tra il 1488 e il 1497, più probabilmente tra il 1496-1497, per portare a compimento la pala d'altare per Santa Maria Nuova. [...] A giudicare soltanto dai primissimi disegni, l'arte di Perugino costituì per Raffaello, fino al suo trasferimento a Firenze, la struttura portante delle sue esperienze. D'altra parte si possono rintracciare nei disegni in modo più immediato che non nei dipinti, i molteplici esempi sui quali egli riflette, spesso contemporaneamente» (Ferino Pagden, 2009, p. 96). Del resto, anche Pietro Scarpellini (1984, 2004) aveva ritenuto poco credibile il racconto di Vasari ipotizzando che l'incontro tra Giovanni Santi e Perugino potesse essere avvenuto precocemente a Perugia o ad Urbino. È in questo contesto che il "Libretto Veneziano" costituisce una testimonianza cruciale, da intendersi come eco delle prime prove grafiche di Raffaello, in grado di illuminare sui molteplici riferimenti del giovane.

Se il primo apprendistato di Raffaello sia avvenuto all'interno della bottega di Perugino secondo il racconto vasariano, o se esso sia stato piuttosto con il padre a Urbino,

¹⁸⁸ Altri fogli del Libretto che per Sylvia Ferino (1984) sono di invenzione raffaellesca sono i seguenti: cat. 4v/f. 4r, 4v/f. 5v, cat. 7r/f. 8r, cat. 12(r/f. 13 r, cat. 18v/f. 19v, cat. 23v/f. 24v, 14r/f. 15r, cat. 7v/f. 8v, cat. 19r/f. 20r, cat. 15v/f. 16v.

con alcuni ma sporadici contatti con Perugino, rimane una questione aperta, che coinvolge anche lo svolgimento della carriera di Perugino stesso, toccando il tema della crescita della sua pittura durante lo scorcio del Quattrocento, un punto che ha fortemente interessato la critica. Essa è divisa tra chi, come Roberto Longhi (1955, p. 12), imputa al contatto con il giovane Sanzio l'immersione da parte di Perugino nella «*fons iuventutis*» rilevando che «verso la fine del secolo, i suoi lavori acquistarono inaspettatamente gentilezza di sentimento, candore di espressione, il suo disegno, pur non perdendo forza, crebbe notevolmente in grazia», e chi, come Pietro Scarpellini (1984, pp. 47-48), si oppone all'idea che l'arte di Pietro fosse allora in decadenza, affermando che «non è pur facile dire, nella lunga partita di dare e avere tra lui e il suo geniale discepolo, chi chiuda alla fine i conti in credito». Del resto, il testamento di Giovanni Santi non aiuta la risoluzione del problema (Henry, 1999, pp. 223-226), non menzionando la bottega, per quanto sia stato ipotizzato che «its contents, such as drawings and model books, as well as his paper and writings, probably passed to his son» (Wood, 2005, p. 18). Se il problema è destinato a rimanere aperto, Konrad Oberhuber (1999, p. 17), d'accordo nel credere che la storia vasariana della «cortese visita di Giovanni Santi a Perugia per porre il figlio alla scuola di Perugino» sia da considerare «un'invenzione mirante a idealizzare l'avvenimento», sottolinea tuttavia che la tesi che il giovane vi fosse giunto «solo nel 1500, dopo avere fatto pratica ad Urbino coi successori di Giovanni, appare insostenibile per motivi stilistici». Per lo studioso non si può prescindere dal fatto che il giovane sia stato influenzato profondamente dalle opere di Perugino terminate già nel 1495 e 1496, e che tale debito si avverta ancora fino al 1503. Rimane aperto se egli entrasse nella bottega di Pietro nel 1494 o l'anno successivo.

La rilettura dell'apprendistato del giovane con Perugino riferito da Vasari appare tuttavia interessante perché in grado di avvalorare Urbino e la bottega paterna come un bacino ricco di numerosissime fonti per il giovane, che non si può escludere possano essere state disponibili anche per Carpaccio qualche anno prima. È di qualche interesse riportare la proposta di Sylvia Ferino (2009, p. 98), la quale, nel tentativo di recuperare l'aspetto della primissima grafica raffaellesca, assegna al giovane sui 12 o 14 anni il foglio di Oxford con uno *Studio di mano e di testa*, che si ipotizza essere un autoritratto; secondo la studiosa, infatti, il confronto «con l'autoritratto di Dürer all'età di tredici anni dovrebbe scuotere e mettere in chiaro che si dovrebbe concedere al Raffaello dei primissimi anni molta più fiducia di quanto non si sia fatto finora. Allo stesso tempo, in questo precoce foglio si manifesta già la quintessenza della sua arte e della sua eredità urbinata. La grazia, la serenità, la vitalità e il magico senso di uno spazio costruttivo sentito come pervaso di luce solare. Sono questi gli ingredienti ereditati dall'arte della sua città. [...] Raffaello doveva aver sentito e vissuto la straordinaria armonia dell'architettura del Palazzo Ducale». Le ricerche di Anna Falcioni condotte in occasione della stessa mostra hanno chiarito che il giovane Raffaello «era radicato a Urbino, [...] che rimase la sua base stabile, fonte di sussistenza e punto di riferimento» (Mochi Nori, 2009, p. 23).

Il punto che qui interessa è rilevare la presenza di modelli su carta di Perugino, noti a Carpaccio, dei quali si ricorda nelle due teste di Orford, e a Raffaello, se si accetta di ritenere il Libretto Veneziano una derivazione da disegni raffaelleschi. Il fatto che in seguito Raffaello stesso copi gli stessi studi impone di ritenere che tale prototipo non si trovasse a Venezia. Un'ipotesi è che la conoscenza di fogli di Perugino possa essere avvenuta ad Urbino o nelle Marche orientali. La presenza di Perugino nelle coste delle Marche è testimoniata dall'*Annunciazione* della chiesa di Santa Maria Nuova a Fano, la cui data mutila per Pietro Scarpellini è da integrare come 1489. Fano, lungo la strada che si immagina percorsa per giungere ad Urbino, potrebbe essere la città in cui Carpaccio potrebbe avere incontrato la grafica peruginesca: il 21 aprile 1488 Perugino vi stipula il

contratto per la pala destinata all'altare maggiore di Santa Maria Nuova – realizzata nel 1497 – ed è ancora documentato in città tra il maggio e il giugno del 1489 (Scarpellini, 1984, pp. 35, 63). Va ricordato che Fano è probabilmente il luogo più certo di incontro tra Giovanni Santi e Perugino (Mochi Onori, 2009, p. 22).

I due disegni di Oxford, poi utilizzati per alcune teste della pala di Sant'Orsola del 1491 (fig. 72), impongono di ipotizzare che l'esperienza del viaggio debba stare alle spalle del settembre 1490 del primo telero del ciclo. La diversità tecnica e qualitativa rispetto alla *Testa di donna* della collezione Poniatowsky di Ginevra (fig. 73), pure preparatoria per una santa della pala, unita alle leggere differenze qualitative rispetto alla redazione dipinta dei fogli di Oxford, suggeriscono di credere che si tratti di materiale grafico copiato da Carpaccio nel corso del viaggio, materiale che egli di lì a poco deciderà di utilizzare nel ciclo orsolino.

Naturalmente ci si chiede se la conoscenza della pittura di Perugino da parte di Carpaccio si sia limitata alla mediazione dei disegni o se il maestro si possa essere recato a Roma a vedere di persona gli affreschi sistini, il cui spirito è descritto da Scarpellini (1984, p. 31) come segue: «In tale dipinto [la *Consegna delle chiavi*] Pietro torna in modo evidente alle origini pierfrancescane e fiorentine. La composizione, coi due gruppi simmetrici, schierati sul proscenio in due file parallele sulla grande piazza aperta, richiama subito, come bene vide il Venturi, i due maggiori patriarchi della pittura rinascimentale quattrocentesca, Masaccio e Piero della Francesca, essenziali tutti e due per la fase formativa del Maestro di Città della Pieve [...]. Su questa fondamentale impalcatura Pietro inserisce il suo linguaggio ritmico, elaborato sul Verrocchio, sul Pollaiuolo e sul Botticelli, ma poi via via precisato attraverso le esperienze toscane e umbre, fino a raggiungere quella sorta di molleggiamento, quella particolare ondulazione interna alle figure, collegandole infine a uno spazio, aperto, aereato, di grandissima suggestione. Chiaro che nella gran piazza egli elabora temi pierfrancescani, magari ricordandosi delle prospettive ideali dell'ambiente urbinato, però spogliandole di ogni astrattezza, immergendole in quella atmosfera placidamente azzurrina che diverrà poi tanto spesso stucchevole nelle opere più tarde». Convinti che la pittura di Perugino abbia giocato un ruolo cruciale per la crescita di Carpaccio, essa non si palesa a nostro avviso sin dai primi telari di Sant'Orsola, ma sembra che Carpaccio entri in contatto con la pittura del collega nel corso degli anni Novanta, quando Perugino stesso era a Venezia. Il contatto con il maestro umbro sembra giocare un ruolo cruciale per spiegare il respiro grandioso di teleri quali la *Partenza dei fidanzati*, significativamente datato 1495, o l'*Arrivo degli ambasciatori*, che presuppongono a nostro avviso la profonda comprensione della pittura di Perugino, evidentemente sulla scorta degli studi compositivi di Pietro per gli affreschi della cappella Sistina. La conoscenza dell'arte di Perugino sarebbe dunque mediata dalla grafica, un fatto che potrebbe spiegare l'importanza del disegno nella produzione carpaccesca, il numero di fogli a lui attribuibili essendo di gran lunga superiore rispetto a qualsiasi contemporaneo veneziano. Va dato un qualche rilievo all'origine fiorentina di procedere allo studio delle composizioni complesse inizialmente ponendo attenzione alla disposizione delle figure, studiate senza drappaggi, e in seguito procedendo allo studio analitico dei particolari. Sono noti disegni di questo tipo, che la critica ha ipotizzato venissero studiati a partire da manichini, di Fra' Bartolomeo, Girolamo Genga e Raffaello (Prosperi Valenti Rodinò, 1991, p. 105). Almeno uno studio di questo genere è presente nel *corpus* carpaccesco noto, e si tratta del bellissimo foglio di Washington DC (National Gallery), che prepara la *Predica di santo Stefano*, che Jan Lauts (1962, p. 41) ha messo in relazione con la pratica compositiva centro-italiana, generalmente connessa alle decorazioni ad affresco.

Rientrato a Venezia, Carpaccio deve avere declinato quanto appreso dall'aggiornamento sulla pittura centro italiana secondo un linguaggio che se da un lato lo differenzia, dall'altro lo denota altrettanto chiaramente come pittore lagunare. È su questo doppio registro che sembra di dover leggere il ciclo di Sant'Orsola.

5. GLI ANNI NOVANTA. IL CICLO DI SANT'ORSOLA

La maggiore impresa di Vittore Carpaccio degli anni Novanta è costituita dal ciclo per la Scuola di Sant'Orsola, i cui teleri datati coprono l'arco cronologico tra il 1490 e il 1495, ma la cui esecuzione è stata ipotizzata essersi protratta oltre il secondo termine, con oscillazioni in relazione alle diverse posizioni critiche. Si tratta del primo grande impegno pubblico noto per il maestro, che si appresta a diventare il capofila della pittura narrativa veneziana.

SCUOLA DI SANT'ORSOLA

Il 15 luglio del 1300 a Venezia venne istituita una scuola di devozione dedicata ai santi Domenico confessore, Pietro martire e Orsola; quest'ultima successivamente divenne l'unica patrona della confraternita. È assai probabile che inizialmente la scuola fosse ubicata nella basilica dei Santi Giovanni e Paolo o nel convento annesso, ma presto essa si dotò di un edificio indipendente.¹⁸⁹ Nel 1318, infatti, il mercante Giovanni Pollini lasciava un'abbondante donazione alla scuola per erigere un ospizio; l'edificio è quello tuttora visibile, addossato alla parete absidale destra della basilica di San Zanipolo,¹⁹⁰ che nel corso dei secoli subì vari restauri: nel 1504 fu allungato con l'aggiunta di una piccola abside e nel 1647 venne innalzato, rifatto il tetto e aperti dei lunettoni semicircolari alle pareti.¹⁹¹ Dopo la soppressione della scuola al principio dell'Ottocento,¹⁹² furono eseguiti lavori di adattamento per tramutare l'edificio in canonica per i domenicani ma le strutture murarie sono rimaste intatte. Questi lavori - di cui si ignora l'esatta cronologia - hanno fatto perdere agli studiosi la cognizione di dove l'edificio si trovasse e se esistesse ancora. Pompeo Molmenti era convinto che fosse andata distrutta e in una lettera del 1922 al parroco dei Santi Giovanni e Paolo proponeva di abbattere la canonica per riedificare la sede della scuola secondo la sua ipotesi di ricostruzione.¹⁹³ Terisio Pignatti pensava invece che la scuola avesse avuto una prima sede in una piccola cappella, isolata rispetto alla chiesa, e che durante i restauri del 1646-1647 fosse stata ricostruita a fianco dell'abside destra, per poi essere abbattuta.¹⁹⁴ Anche Guido Perocco sosteneva che l'edificio fosse

¹⁸⁹ Nepi Scirè, *La scuola di Sant'Orsola*, 2004, pp. 33, 36 nota 4.

¹⁹⁰ Nepi Scirè, *La scuola di Sant'Orsola*, 2004, pp. 33, 36 nota 6.

¹⁹¹ Renosto, 1963, p. 47. A seguito di queste modifiche, Martinoni (in Sansovino, 1963, p. 72) annotava: «L'oratorio di S. Orsola è stato ultimamente rifatto con mezze lune che lo rendono assai più lucido di prima, et perciò le pitture del Carpaccio che sono in esso, si godono in tutte le loro parti».

¹⁹² La Scuola viene soppressa il 16 maggio 1806. Alcuni anni più tardi l'edificio venne incluso entro la fabbrica della canonica della basilica dei Santi Giovanni e Paolo. L'altare fu venduto alla chiesa di Santa Maria Formosa, dove tuttora si trova. Nel corso del 1812 Pietro Edwards, delegato della corona, ritirava gli otto teleri e la pala per le Gallerie dell'Accademia, dove vennero esposti nel 1828 (tranne il *Sogno di sant'Orsola*, a causa del cattivo stato di conservazione). Nel 1895 Giulio Cantalamessa, inviato dal Ministero per dirigere le Gallerie, in un piano di generale riordinamento studiava per il ciclo una collocazione particolare, a cui collaborò anche Angelo Alessandri, in una delle due sale della chiesa della Carità, modificate in forma di ottagono con illuminazione dall'alto, in cui si intendeva suggerire la continuità della narrazione. Tra il 1921 e il 1923 Gino Fogolari sistemava il ciclo nell'attuale sala XXI, realizzando una ricostruzione in stile, con stalli e dossali di altra provenienza, sostanzialmente arbitraria ed errata circa la sequenza. Tra il 1959 e il 1960 Carlo Scarpa riallestiva l'ambiente insieme a Vittorio Moschini, abbassando i teleri, che venivano sostenuti e circondati da una fascia di legno chiaro di quercia, con un sottile profilo dorato, mentre la pala veniva separata dai teleri mediante due schermi lignei (Nepi Scirè, 2000, p. 18).

¹⁹³ La lettera (1922) è citata in Renosto, 1963, p. 37.

¹⁹⁴ Pignatti, *Proposte* [...], 1955, p. 225.

distrutto,¹⁹⁵ mentre Jan Lauts riteneva che i rimaneggiamenti successivi alla soppressione non ne permettessero più una identificazione certa.¹⁹⁶

Il ritrovamento della sede originaria presso l'abside sud della chiesa, si deve ai lavori di scavo dall'ingegnere Piermarini e dall'architetto Renosto, eseguiti nel 1928 ma resi noti solo in occasione della grande mostra di Palazzo Ducale del 1963.¹⁹⁷ Esse avevano rivelato che nel muro perimetrale meridionale dell'edificio esisteva una porta - oggi murata - che immetteva nel cimitero dei frati, la cui apertura corrisponde al taglio presente nel telero con *l'Arrivo degli ambasciatori inglesi presso il re di Bretagna*, che deve essere posteriore all'esecuzione del telero perché mozzò la figura di paggio, coperto in data non precisabile ed emerso solo dopo il restauro di Ottorino Nonfarmale dei primi anni Ottanta.¹⁹⁸ Di questa porta parla anche Marcantonio Luciani, più volte priore del convento, che tra il 1521 e il 1541 raccoglie le Iscrizioni della chiesa e del monastero dei Santi Giovanni e Paolo di Venezia.¹⁹⁹ Di estremo interesse, esse consentono innanzitutto di comprendere il grande protagonismo della famiglia Loredan nel contesto della scuola fin dal Trecento. È annotata, infatti, la presenza della tomba terragna di Giovanni Loredan di Jacopo del confino di San Canciano (morto nel 1353) nei pressi della porta dell'edificio. Si viene inoltre a conoscenza del fatto che Marco Loredan, morto il 23 settembre 1363, era sepolto in un'arca lungo il muro meridionale della scuola; le *Genealogie* di Daniele Barbaro (Venezia, Archivio di Stato. Loredan, vol. 17, f. 332) forniscono l'informazione che fu rimossa nel corso del 1492 per mettere in opera i teleri di Carpaccio. Vicino alla porta d'ingresso vi era la tomba terragna del 1358 di Giovanni di Giacomo Loredan; ai piedi dei gradini del presbiterio quella di Pietro Loredan di Marco,²⁰⁰ morto nel 1508 (le cui fondazioni sono state reperite durante gli scavi di Piermarini e Renosto); sul muro esterno si trovavano invece le arche di Pietro e Fantino Loredan.²⁰¹ A causa delle sepolture della famiglia interne alla scuola, Luciani afferma che essa «fu pure beneficiaia alla medesima, il dono delli prefrituli quadri delineati da Vittore Carpaccio, e dal medesimo con finezza dipinti; l'arme Loredano in quelli espressa ne vendono il testimonio».²⁰²

¹⁹⁵ Perocco, 1960, p. 40.

¹⁹⁶ Lauts, 1962, p. 227.

¹⁹⁷ Renosto, 1963, pp. 37-50. Dal recupero risulta che la sala inferiore della scuola misurava 7.70 metri in larghezza e 16.30 in lunghezza (divenuti m 16.42 dopo l'allungamento dell'edificio del 1504).

¹⁹⁸ Di questi restauri (1982-1985) dà conto Francesco Valcanover (1985-1986, pp. 195-209), allora direttore delle Gallerie dell'Accademia.

¹⁹⁹ Le iscrizioni di Luciani sono trascritte nel Codice Cicogna 1976, *Inscrizioni nella Chiesa e Monastero dei Santi Giovanni e Paolo di Venezia raccolte dal Padre Maestro Marcantonio Luciani e da altri religiosi di quel convento in continuazione dell'opera del Luciani*, biblioteca del Museo Correr di Venezia.

²⁰⁰ Nato nel 1447, sposa nel 1483 donna Chiara Dondumier di Bernardo. «Fu Cons^o in Cipro. Pregadi. Cons^o in Tunesi. Sovra Officij. Podestà in Istria 1494». Barbaro, *Genealogie*, IV, 19, f. 334 (AsVe).

²⁰¹ Le Iscrizioni consentono di valutare la massiccia presenza dei Loredan, anche all'interno basilica: esistevano tombe della loro famiglia, in terra e al muro, nella cappella della Croce - chiamata anche di Caterina Martire -, dei diecimila martiri, dei morti, attigua alla scuola di Sant'Orsola. Erano presenti tombe al muro dei Loredan nella cappella maggiore della chiesa, presso i gradini d'ingresso. Come noto, sul muro destro della cappella maggiore c'è la tomba del doge Leonardo Loredan. Nel cimitero di Sant'Orsola erano sepolti Pietro e Giovanni, insieme ad un altri tre membri della famiglia Loredan non meglio precisati (Codice Cicogna 1976, Biblioteca Museo Correr).

²⁰² Codice Cicogna 1976, Biblioteca Museo Correr, f. 305.

Come è stato rilevato dalla critica, la principale fonte di Carpaccio per la tessitura narrativa delle storie è stata la *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine,²⁰³ un compendio raccolto dal domenicano nella seconda metà del XIII secolo, di cui il pittore potrebbe avere consultato l'edizione di Nicolò Manerbi stampata a Venezia nel 1475.²⁰⁴ Le leggende e le varianti della storia sono numerose ma tutte concordano sugli episodi principali, che costituiscono il canovaccio del racconto, a cui Carpaccio si mantenne fedele scostandosene principalmente nell'arrivo di Ereo in Bretagna e nella partenza congiunta dei fidanzati. La leggenda, infatti, prevedeva che solo Orsola e le compagne andassero in pellegrinaggio, mentre il fidanzato si preparava al battesimo.²⁰⁵ Ampio spazio è dedicato nei teleri alle scene diplomatiche, episodi di importanza agiografica piuttosto scarsa, il cui rilievo nella serie carpacesca si deve probabilmente al volere degli ufficiali della scuola, che nelle scene di ambasceria intendevano evidentemente fare rivivere le consuetudini di Venezia e della Scuola stessa.

Tanto Ridolfi²⁰⁶ quanto Boschini²⁰⁷ tramandano la storia narrata dai teleri senza indicare se la lettura iniziasse dalla sinistra o dalla destra dell'altare, cioè *a cornu Evangelii* o *a cornu Epistolae*. Questo mancato chiarimento ha portato alla singolare proposta di Ludwig e Molmenti (1906) che, facendo partire la storia dalla sinistra dell'altare, ne sconvolgevano l'ordine logico. Il primo a intuire la corretta sequenza fu Lionello Venturi (1907) che, pur ritenendo erroneamente che il *Sogno di sant'Orsola* e l'*Arrivo a Roma* costituissero originariamente un solo telero, proponeva una disposizione dalla destra di chi guarda l'altar. Tale ipotesi ha trovato conferma durante i citati lavori del 1928 e la soluzione è stata adottata da Moschini nell'ordinamento dei teleri alle Gallerie dell'Accademia.

Va dato rilievo alla menzione dei teleri fatta da Marin Sanudo il giovane nel 1493, il quale tra «le cosse notabili in diverse chiese» menziona «la capela de Santa Orsola, le historie et figure che è atorno bellissime»,²⁰⁸ un'indicazione che è entrata piuttosto tardi nella letteratura carpacesca in occasione del catalogo delle Gallerie del 1985 curato da Giovanna Nepi Scirè. Si tratta di una menzione importante innanzitutto perché attesta il grande apprezzamento dei teleri da parte dei contemporanei, mentre era ancora in corso la

²⁰³ Pallucchini, 1958, p. 18.

²⁰⁴ Nepi Scirè, *La scuola di Sant'Orsola*, 2004, p. 35.

²⁰⁵ Pallucchini, 1958, pp. 18-19. La storia narrata dai teleri di Carpaccio, ottenuta dalla commistione della *Legenda Aurea* con altre fonti, è la seguente: il re d'Inghilterra, desideroso di domandare in moglie per suo figlio Ereo la figlia del re di Bretagna Orsola, invia degli ambasciatori per chiederne la mano. Re Mauro interpella la figlia, la quale acconsente alla condizione che il giovane si rechi a Roma con lei e le compagne per farsi battezzare. Gli ambasciatori tornano e riferiscono le condizioni della giovane, che vengono accettate. Ereo si accomiata dai genitori e si reca in Bretagna, partendo insieme a Orsola alla volta di Roma. Nel frattempo la giovane sogna il proprio martirio (nella *Legenda Aurea* l'episodio del sogno precede quello l'arrivo dei pellegrini a Roma. Tuttavia esso viene posto successivamente nelle descrizioni dei teleri carpaceschi da Ridolfi [1648] e Boschini [1664], e molti studiosi hanno proposto che nella sequenza di Carpaccio esso seguisse l'*Incontro con il papa*, poiché ai piedi del letto è deposta la corona con la quale i fidanzati erano stati incoronati a Roma. Alle Gallerie dell'Accademia sono stati esposti da Carlo Scarpa e Vittorio Moschini nel 1947 secondo l'ordine della *Legenda Aurea*). Giunti a Roma, i fidanzati, insieme al seguito di undicimila vergini, incontrano papa Ciriaco che decide di seguirli al Nord per convertire i popoli ancora pagani. Tuttavia a Colonia il gruppo è assalito dagli Unni e Orsola, Ereo, il papa e tutto il seguito sono martirizzati. Chiude il ciclo di otto teleri narrativi la pala d'altare con la *Gloria di sant'Orsola*.

²⁰⁶ Ridolfi, 1648, cons. ed. 1965, p. 46.

²⁰⁷ Boschini, 1674, pp. 52-53.

²⁰⁸ Caracciolo Aricò, 1980, pp. 50-51.

loro realizzazione: le sole altre due menzioni a dipinti fatte da Sanudo sono riservate alla pala di San Giobbe di Giovanni Bellini e a quella di San Cassiano di Antonello da Messina. L'affermazione di Sanudo sembra sia da leggere anche come l'attestazione della presenza nella cappella di un numero cospicuo di teleri all'altezza del 1493, un riferimento che andrà tenuto presente nello studio della cronologia dei dipinti non datati.

COMMITTENZA

Il 16 novembre del 1488 la mariegola della scuola di S. Orsola reca la decisione presa dai confratelli di farla decorare.²⁰⁹ Non esiste alcuna documentazione che testimoni il contratto stipulato con Carpaccio tuttavia due anni dopo questi datava l'*Arrivo a Colonia*.²¹⁰ Come si è accennato, il sodalizio della Scuola Sant'Orsola era particolarmente collegato alla famiglia dei Loredan, di cui vari esponenti erano stati sepolti dentro la sede stessa o nell'adiacente cimitero. È dunque del tutto probabile che quantomeno elemento propulsore per la decorazione della scuola sia stato un membro di tale famiglia. Un'iscrizione e uno stemma in due dei teleri del ciclo, facenti riferimento specifico alla famiglia Loredan²¹¹ e la collocazione, nel 1508, del sepolcro di Pietro Loredan al centro della cappella, hanno ben presto suggerito agli studi novecenteschi che la famiglia abbia finanziato di sua tasca almeno una parte del programma.

Tuttavia, Ludwig e Molmenti (1906, p. 150) identificavano il committente in Nicolò Loredan di Antonio, vivente al tempo della decorazione della Scuola e il cartiglio tenuto dal giovane - identificato col figlio Antonio - al centro della *Partenza dei fidanzati* con l'iscrizione N. L. D. D. W. G. V. I. era sciolto dagli studiosi come segue: Nicolaus Lauredanus Donum Dedit ViVens Gloria(e) Virginis Inclitae. Nel telero con il *Martirio dei pellegrini* i due studiosi correttamente identificano al centro lo stemma della famiglia Loredan, con tre rose azzurre su campo oro e tre rose oro su campo azzurro, mentre l'identificazione dello stemma incrociato dietro come quello della famiglia Caotorta è contestato da Augusto Gentili (1996). La moglie di Nicolò Loredan è Eugenia Caotorta, e Ludwig e Molmenti la identificano nella figura inginocchiata a destra della scena; tuttavia per Gentili è impossibile riconoscere lo stemma Caotorta postulando che la corda che lo identifica sia coperta dal quello Loredan. A proposito dell'effettiva congruenza del ritratto di Eugenia, morta prima del 1493 secondo quanto riportato da Ludwig e Molmenti, lo studioso (1996, p. 43) precisa che la donna era in realtà morta ben prima di quell'anno, avendo fatto testamento il 29 dicembre 1474 e il consorte essendosi risposato nel 1475 con Adriana Zorzi. «Non è pensabile che il marito Nicolò Loredan convochi alle esequie «veneziane» della vergine Orsola, a distanza di vent'anni, la prima moglie: che non si chiamava Orsola e non aveva alcun rapporto con la Scuola di Sant'Orsola. Non è pensabile che questo indistinto Nicolò Loredan, senza alcun parente illustre per imprese marinare e di guerra o di commercio, sia il committente della *peregrinatio* figurata di Orsola». Contestando a Ludwig e Molmenti l'erroneo scioglimento della W del cartellino, possa la decifrazione dell'iscrizione proposta da Gentili è la seguente: Nicolaus Lauredanus Donum Dedit (o Dicavit) Vrsule Virgini Gloriosae Virginibusque Ipsius (oppure Virginibusque Inclitis). La conseguenza è che il committente non deve più essere cercato in

²⁰⁹ Nepi Scirè, *La scuola di Sant'Orsola*, 2004, pp. 33, 36 nota 12.

²¹⁰ Non si conosce il perché della scelta di Carpaccio per il ciclo di Sant'Orsola. Giovanna Nepi Scirè (2000, p. 10) ipotizza che siano stati i Bellini a segnalarlo, in quanto allora impegnati per i teleri di Palazzo Ducale.

²¹¹ Il loro stemma è apposto nel *Martirio dei pellegrini*, mentre il cartiglio indicante le iniziali di quello che la maggior parte della critica ha identificato come Nicolò Loredan, è trattenuto dal giovane in posizione centrale nel telero con la *Partenza dei fidanzati*.

un Nicolò Loredan vivente in quegli anni. L'ipotesi formulata è che si tratti di Nicolò di Alvise del sestiere di Cannaregio, morto nel 1487. Lo studioso tratteggia il vigoroso intensificarsi della lotta contro i Turchi nella storia di Venezia del secondo Quattrocento, che vedeva coinvolta una parte importante della nobiltà e questo ramo della famiglia dei Loredan in modo particolare; a questa evidenza storica lo studioso collega i molti riferimenti marinari e di guerra all'interno delle Storie di Sant'Orsola. Nicolò Loredan fu capitano delle galere di Barberia e Alessandria; dalla moglie Querina di Marco Querini, sposata nel 1474, ebbe due figli, Alvise e Vittore, che lo studioso identifica nei due giovani al centro nel telerio con la *Partenza dei fidanzati*. Suo padre, Alvise di Giovanni, era celebre per le imprese contro i Turchi in Morea. Lo zio di Alvise, Pietro, nel 1416 era stato capitano generale da mar e aveva ottenuto la prima vittoria contro i Turchi a Gallipoli. Nel 1420 aveva conquistato molte città in Dalmazia e in Albania. Anche suo figlio Jacopo ricoprì più volte la medesima carica, operando principalmente in Morea e suo figlio Antonio fu l'eroico difensore di Scutari dal primo assedio dei Turchi nel 1474, mentre negli anni successivi si distinse ancora per imprese in Anatolia, a Cipro e a Lepanto. Anche altri figli di Pietro Loredan si distinsero sui mari: Alvise e Paolo avevano combattuto i Turchi, Lorenzo i corsari e Francesco fu capitano delle galere ad Alessandria. L'impegno di personalità di un alto patriziato, di eroiche virtù militari e impegno contro i Turchi, suggerisce la grande importanza della decorazione della scuola per ciò che concerne l'autocelebrazione sociale.

Dell'impegno della famiglia dei Loredan di Cannaregio nella lotta contro gli infedeli, Gentili individua alcuni riferimenti nelle maglie della rappresentazione della storia della santa: nell'*Arrivo a Colonia* e nel *Martirio dei pellegrini* compaiono i vessilli di Maometto II con le tre corone mentre nella pala di Sant'Orsola il paesaggio di destra rappresenta a suo avviso Scutari, mentre i cavalieri a sinistra sarebbero Turchi. Gentili propone anche di individuare nei tre volti che compaiono nella zona sinistra della pala i ritratti di Giovanni, Marco e Jacopo, figli di Antonio Loredan, fratello di Nicolò di Alvise. Per lo studioso, infatti, la decorazione di cui la famiglia Loredan è promotrice, in onore delle disposizioni del committente Nicolò Loredan - morto nel 1487 - intendeva onorare Antonio Loredan, l'eroe di Scutari. Sua moglie Orsa di Giovanni Pisani, sposata nel 1454, sarebbe l'unica donna in diritto di essere rappresentata sotto la scena delle *Esequie della santa*.

I riferimenti alla famiglia non vanno oltre la *Partenza dei fidanzati* datata 1495, un punto di interesse se si considera il fatto che i primi tre teleri della narrazione sono sempre stati intesi dagli studiosi come i più tardi: evidentemente alle direttive della famiglia Loredan in un secondo tempo si avvicendarono altre richieste, che portano al prevalere di scene di ambasceria e di riferimenti importanti alla vita veneziana e delle compagnie della Calza.

I TELERI DI SANT'ORSOLA. RAPPORTO CON IL MONDO DEL TEATRO E RIFLESSIONE SULLE CARATTERISTICHE NARRATIVE

Il primo studioso che ravvede un rapporto tra Carpaccio e le pratiche teatrali è Michelangelo Muraro (1966), convinto che nei teleri carpacceschi prevalgano i valori narrativi su quelli lirici. Allo studioso si deve un intervento specifico volto a spiegare le connessioni tra gli espedienti adottati dal maestro nei teleri orsolini e il teatro contemporaneo. Ad esempio, nella pala, l'idea di mettere la santa sopraelevata deriva a suo avviso dall'esperienza delle macchine del teatro, come pure quella degli angeli che volteggiano in aria, o l'apertura della volta a permettere la discesa di Dio Padre. L'*Arrivo degli ambasciatori* mostra, invece, il nunzio a sinistra che introduce nella scena, popolata di

personaggi abbigliati come i Compagni della Calza, ovvero membri di sodalizi particolarmente impegnati nelle rappresentazioni teatrali a Venezia. Nel *Ritorno degli ambasciatori* lo studioso sottolinea ancora l'espedito del cerimoniale che è aperto dal nunzio il quale dà ordine al fanciullo di suonare. Lo studioso spiega che un elemento tipico del teatro è la presenza di situazioni in grado di muovere al riso gli spettatori, e la scimmia in abito senatoriale nello stesso telero è letta in questa chiave. Nell'analisi di Muraro, il *Ritorno degli ambasciatori* chiude l'antefatto della storia; segue l'*Incontro dei fidanzati* che, nonostante l'apparente unità, ospita al suo interno quattro scene: Ereo si congeda dai genitori in Inghilterra, l'incontro dei due giovani, il loro commiato dai genitori della sposa e, sul fondo, l'imbarco alla volta di Roma. Con riferimento alle Compagnie della calza, protagoniste degli spettacoli veneziani, egli ritiene che, più di ogni altro pittore del suo tempo, Carpaccio ne abbia saputo documentare i costumi e le consuetudini; a suo avviso tali i riferimenti possono essere fatti rimontare alla famiglia Loredan, molto potente a Capodistria, dove la prima menzione di una Compagnia della Calza precede la prima veneziana di quindici anni.²¹²

La strada aperta dallo studioso viene portata avanti da Dauphigné Griffo (1981, p. 35), che legge una corrispondenza tra le narrazioni della storia di Venezia che in quegli anni si scrivevano e l'attitudine narrativa del pittore. Venezia stessa è sentita come uno «spazio scenico ideale nel suo stesso divenire, palcoscenico in cui la città offre lo scenario più vario per la rappresentazione della vita veneziana». L'attenzione della studiosa si concentra sulle rappresentazioni teatrali, generalmente di tono burlesco, che verso la fine del Quattrocento andavano sempre più diffondendosi. «Organizzatori e a volte attori di questa nuova forma di ludica o di spectacula, saranno a Venezia gli associati della Compagnia della Calza: sodalizio di giovani nobili che si proponevano come fine principale il divertimento manifestato in «feste e piaceri»». Nel *Ritorno degli ambasciatori* osserva che lo scalco, seduto vicino al paggetto che suona il rebechino, è una figura assiduamente presente nelle feste rinascimentali. Dall'emblema ricamato nella manica di certi personaggi, Dauphigné Griffo conclude che si possa identificare la Compagnia degli Ortolani, un sodalizio particolarmente dedito alle rappresentazioni teatrali.

Tuttavia, è Ludovico Zorzi ad essersi maggiormente dedicato allo studio del rapporto tra la pittura carpaccesca e la pratica teatrale, avendo peraltro identificato le Compagnie della Calza di appartenenza di numerose figure dei telari.

Lo studioso chiarisce inoltre che il giovane biondo con il cartiglio, che occupa il centro del telero con la *Partenza dei fidanzati*, ha l'emblema della Compagnia degli Zardinieri trapunto sulla manica sinistra con le iniziali F e Z (*Fratres*, o *Fraterna dei Zardinieri*). Inoltre, un'altra scritta sulla coscia sinistra mostra le iniziali S.A., sciolte in *Societas Amicorum*, sulla base di una consuetudine nei documenti. Il fatto che la prima ricorrenza documentaria della Compagnia risalga al 1512, come informa Marin Sanudo nei *Diarii*, «non infirma la prova della sua esistenza antecedente fornita dal nostro telero: è segno che, magari in una formazione diversa [...] la compagnia si era costituita in una data anteriore al 1495».²¹³ Lo studioso conclude che la Compagnia dei Zardinieri doveva avere un contenuto simbolico più stratificato: nell'*Arrivo degli ambasciatori* infatti, il compagno Ortolano fa la parte dello spettatore, mentre a quello dei Zardinieri è assegnata una posizione di maggiore importanza. Ludovico Zorzi si chiede se alcuni membri della Scuola di Sant'Orsola potessero essere stati anche membri della Compagnia, senza tuttavia

²¹² Muraro, 1971, pp. 7-19. Tali Compagnie erano nate nel 1400, ma solo dal 1488 i documenti veneziani ne parlano ufficialmente (Venturi, 1909, p. 206). Muraro vorrebbe Carpaccio pittore ufficiale della Compagnia della calza e Chesne Dauphigné Griffo (1981) dimostra di credere in questa ipotesi.

²¹³ Zorzi, 1988, p. 82.

potere rintracciare documentazione a proposito, se non l'evidenza delle strette assonanze dei teleri carpacceschi con le consuetudini teatrali dell'epoca.

Gli studi specialistici sul tema del rapporto di Carpaccio con il mondo dello spettacolo mettono in luce il forte portato di novità che il ciclo orsolino introduce a Venezia. Se da un lato la pittura narrativa contava di una importante tradizione lagunare, che sta certamente alla base della produzione di Vittore, dall'altro il ciclo di Sant'Orsola si impone per degli elementi di novità di tale portata, che impongono di chiedersi da dove egli ricavasse la matrice del proprio linguaggio narrativo messo in campo durante gli anni Novanta. Illuminante sono, in questo senso, le parole di Pallucchini (1958, pp. 14-15) quando afferma: «nessuno avrebbe mai immaginato che l'autore del «Cristo e quattro discepoli» della collezione Contini sarebbe riuscito, a pochi anni di distanza, ad impostare con tanta energia una narrativa tutta calibrata su di un telaio prospettico, dove lo spazio si costruisce mediante il graduarsi del colore nella luce: nessuno cioè avrebbe detto che dentro tale nuova dimensione spaziale egli potesse realizzare un senso tutto mediterraneo, una curiosità così appassionata per ogni parvenza della natura; che infine i personaggi recitassero le loro parti come entità psicologiche del tutto nuove, che la fantasia del pittore fosse così audace nel rievocare, in scenari smaglianti di colore e di atmosfera, il sogno di una Venezia orientale. Certo la cultura contemporanea gli aveva suggerito e indicato la strada da percorrere: ma il Carpaccio non si ferma alla superficialità dei teleri di Gentile Bellini, dove, dentro prospettive senz'aria, stipate di personaggi colti isolatamente uno per uno, è raccontata l'esteriorità dell'avvenimento». E ancora: «Il Carpaccio indirizza la propria narrativa su un altro piano: v'è in lui un senso di novellistica sceneggiatura con brio, e al tempo stesso con sottigliezza psicologica, che lo isola da tutti gli altri pittori veneziani contemporanei. Pur trattando un tema religioso, il Carpaccio lo trasporta in un'ambientazione del tutto profana: direi che lo colma di un'umanità del tutto nuova, e, in un certo senso, pienamente rinascimentale. Solo un genio come Giovanni Bellini era in grado d'intendere la rivoluzione carpaccesa in fatto di contenuti: la umanizzazione in chiave quasi laica dei suoi sentimenti, al di fuori di ogni rettorica classicistica». Pallucchini, mettendo in rilievo un punto di estrema importanza per la comprensione della pittura carpaccesa, ovvero la distanza dal classicismo, si chiedeva da cosa egli derivasse tale portato di novità, facendo menzione della convinzione di Pignatti circa una «diversione del pittore verso il gusto ferrarese». Se a nostro avviso la conoscenza approfondita della pittura di Cossa ed Ercole de' Roberti rimonta ad un'esperienza precedente, in grado di spiegare un gruppo di dipinti della metà degli anni Ottanta, è indubbio che gli esiti di quell'aggiornamento continuano a pulsare nelle storie del ciclo, insieme alle suggestioni derivate da un viaggio "adriatico", che consentono la conoscenza della pittura di Piero della Francesca e di quella urbinata delle città ideali delle Storie di san Bernardino e delle tavole Barberini. Questa esperienza che si ipotizza essere fatta a ridosso del ciclo può spiegare la particolare narrativa qui messa in campo, con le figure guizzanti che animano i fondali dei teleri, pur all'interno di una calcolata metrica spaziale e prospettica, in debito anche con il magistero matematico di Girolamo Malatini. Se queste sembrano essere le premesse con le quali Carpaccio si avvia ad iniziare i lavori, nel corso degli stessi egli sembra mettere quasi in discussione gli assunti iniziali, come notato dalla critica. Ancora da Pallucchini (1958, p. 16): «Come il Carpaccio ha artisticamente risolto tale assunto reale e fantastico a un tempo, direi la sua concezione quasi romantica della vita umana? Non bastava accettare la creazione di uno spazio plastico che la tradizione precedente era venuta individuando con sempre maggiore precisione: bisognava riempire questo spazio di una presenza temporale che il Carpaccio attua con un nuovo senso del colore, un colore caldo, ricco di passaggi, di «nuances», che ha il presentimento del tonalismo, ma non

giunge a tale soluzione proprio perché analizza la forma senza pretendere di coglierne la sintesi, come pochi anni dopo invece farà Giorgione con la sua soluzione tonale. Tali grandi spazi, siano aperti in cieli dove veleggiano nubi luminose, siano misurati in lucidi ambienti architettonici, sono riempiti di una luce che ne costituisce il «medium» atmosferico. In questo senso Carpaccio riprende e porta avanti alcune ricerche che il Bellini aveva puntualizzato nella pala di S. Giobbe, nel paliotto di Murano e nel trittico dei Frari». A nostro avviso lo studioso coglie appieno quanto il debito di Carpaccio nei confronti della pittura ferrarese - e per noi anche di quella centro-italiana -, nonché quello rispetto alla pittura fiamminga siano fondamentali ma al tempo stesso insufficienti per spiegare le ragioni della complessità del ciclo di Sant'Orsola quando il maestro sembra quasi precorrere le novità della pittura tonale, in questo senso essendo assai bene inserito all'interno della più alta tradizione veneziana.

RESTAURI

Il ciclo di Sant'Orsola ha subito numerosi restauri, di cui dà dettagliato conto Giovanna Nepi Scirè nella sua monografia sul ciclo (2000, pp. 18-20): il primo avvenne già il 21 luglio 1521, quando si pagavano lire 5 e soldi 10 «a un depentor depense i theleri dela Scuola in piui luogi dove j erano rotti». Il 14 novembre 1540 veniva pagato Andrea da Bologna «per aver netà la pala granda» mentre il 13 giugno 1546 Bernardo depentor riceve un pagamento «per aver depento e reconzado teleri et frixi de la Scuola da baso».

Nel 1733 Zanetti ne cita un altro avvenuto nel 1623, deducendolo da un'iscrizione che allora si leggeva nel *Ritorno degli ambasciatori*.

Sui teleri si ritornava l'11 giugno del 1718, quando Domenico Martini è pagato 13 lire per «avere aggiustato i quadri». Nel 1815 Giannantonio Moschini (II, p. 413) ricorda che nel 1752 si fece fare un restauro a Giuseppe Cortese, da lui molto deprecato, e che un altro avvenne per mano di Gaetano Astolfoni e Giuseppe Lorenzi.

Il 21 aprile 1856 la Commissione di pittura dell'Accademia verificava che il restauro del *Sogno di sant'Orsola* era stato lodevolmente eseguito da Antonio Zambler. A seguito della segnalazione del 1877 del cattivo stato di conservazione del *Martirio dei pellegrini*, il telero viene restaurato da Guglielmo Botti, il cui operato viene in seguito molto criticato, anche dalla stampa.

Giovanna Nepi Scirè rende noto inoltre che il 7 luglio 1896 Giovanni Spoldi eseguiva piccole operazioni di manutenzione su un telero del ciclo di Sant'Orsola non meglio identificato e che tra il 1891 e il 1897 Giulio Cantalamessa dava conto di una serie di riparazioni eseguite alle Gallerie eseguite da Giovanni Zennaro; tra i dipinti interessati anche l'*Arrivo a Roma* e la pala del ciclo orsolino. Nel 1946 i teleri rientravano dai ricoveri bellici e Mauro Pelliccioli ne esegue la manutenzione, rimuovendo in particolare la vernice ossidata dall'*Arrivo degli ambasciatori*.

L'ultimo restauro del ciclo risale ai primi anni Ottanta: tra 1982 e 1984, infatti, i teleri e la pala furono rintelati e puliti da Ottorino Nonfarmale. Su questo restauro ha scritto l'allora direttore delle Gallerie veneziane Francesco Valcanover (1985-1986, pp. 195-209), in un articolo poco noto nel quale fa un'interessante analisi dei teleri alla luce dei risultati. Sempre su questo stesso intervento, nel 2000 trova pubblicazione una monografia sul ciclo firmata da Giovanna Nepi Scirè, che in appendice rende note per la prima volta anche le analisi radiografiche eseguite da Paolo Spezzani. Esse hanno rivelato tracce di spolvero nell'*Apoteosi*, che inducono la studiosa a spiegare sulla base dell'impiego di collaboratori la differenza esecutiva di alcuni brani della pala. «Le analisi radiografiche rivelano una straordinaria sicurezza compositiva, senza tracce di pentimenti, mentre le linee grafiche

che delimitano i contorni delle immagini, sono ben evidenti anche ad occhio nudo. La materia pittorica è molto sottile e altrettanto sottilmente a gesso e colla risulta preparata la tela, con metodi ancora vicini a quelli della pittura murale. Il legante usato è l'olio, senza traccia di sostanze proteiche». ²¹⁴

Va rilevato come gli esiti del restauro vengano letti in maniera contrastante da Francesco Valcanover e Giovanna Nepi Scirè. Per il primo (1985-1986, pp. 199-200) esso ha rivelato l'uniformità esecutiva della pala di Sant'Orsola, tranne che in corrispondenza dei tre ritratti a sinistra, mentre per la studiosa l'iscrizione del cartellino è apocrifa ma certamente rispettante quella originale. La conclusione in merito alla data della pala è comunque la medesima, volta a confermare la bontà della data 1491.

A proposito dei tre ritratti che compaiono a sinistra della pala, secondo Giovanna Nepi Scirè l'ipotesi che essi siano posteriori contrasta con l'analisi visiva: «Se è vero che sono stati dipinti sopra le lesene e i pilastri, è anche evidente che la teoria isocefala di teste in questa zona è inferiore a quella della parte destra, riprova che l'artista aveva previsto *ab origine* di realizzare altre immagini», a questo aggiunge il fatto che i risultati delle analisi ai raggi X non rivelano pentimenti né rifacimenti.

Il restauro ha fatto cadere il cartellino del *Sogno di sant'Orsola*, che presentava la firma del pittore e la data 1495. Chiaritasi come apocrifa durante il restauro, per Valcanover non è in nessun modo rispettosa di quella originale. Valcanover (1985-1986, p. 201) è totalmente in dissenso è Giovanna Nepi Scirè (2000, p. 178 nota 1), per la quale l'iscrizione è sicuramente rispettosa di un'indicazione originale.

Disorienta il fatto che gli esiti dei restauri non vengono letti in maniera univoca dai due direttori delle Gallerie, le cui analisi non portano a esiti definitivi probabilmente perché lo stato di conservazione dei teleri è troppo compromesso. L'auspicio è che il restauro in corso possa apportare nuovi dati.

LA CRONOLOGIA DEL CICLO ORSOLINO

Quattro dei nove teleri del ciclo sono datati, mentre, come si è detto, non è chiaro se il 1495 un tempo nel *Sogno di sant'Orsola* (fig. 85) (inv. n. 578) rispecchi o meno l'indicazione originale. L'auspicio è che i restauri in corso presso l'ICR possano apportare nuovi elementi.

Datato 1490 è l'*Arrivo a Colonia* (fig. 71) (inv. n. 579), del 1491 è la pala con l'*Apoteosi di sant'Orsola* (fig. 72) (inv. n. 576), per la quale sono oggi superati i dubbi di Berenson (1916),²¹⁵ che non credeva nella bontà dell'iscrizione.²¹⁶ Segnato 1493 è il *Martirio dei pellegrini e funerali della santa* (fig. 79) (inv. n. 580), mentre è del 1495 il grande telero con l'*Incontro e la partenza dei fidanzati* (fig. 87) (inv. n. 575).

²¹⁴ Nepi Scirè, 2000, p. 17.

²¹⁵ Berenson (1916) riteneva che il dipinto fosse stato in gran parte rifinito in un secondo tempo, attorno al 1510 o più tardi, per via di analogie rilevate con la pala di San Giobbe (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 1510). I suoi dubbi sono stati accolti da vari studiosi (Longhi, 1932; Longhi, 1946; Van Marle, 1936; Moschini Marconi, 1955; Pignatti, 1955).

²¹⁶ Le analisi radiografiche del 1963 hanno chiarito la bontà dell'iscrizione - confermata dal restauro degli anni Ottanta -, e l'assenza di modifiche successive, con l'esclusione dei tre ritratti maschili di sinistra (Zampetti, 1966, pp. 62-63; Valcanover, 1985-1986, pp. 195-209). Per Giovanna Nepi Scirè (2000) l'iscrizione sarebbe invece apocrifa, ma rispecchiante quella originale. Non mancano i pareri diversi: è così per Brigit Blass-Simmen (1994), convinta che l'*Apoteosi* sia del 1510. Appare tuttavia di estremo interesse il fatto che la studiosa sostenga la vicinanza tra il disegno di Carpaccio preparatorio per quella pala (Ashmolean Museum, WA1977.17 verso) e la santa Lucia del polittico di Olera, «una delle più giovanili opere del Cima».

Non si ancorano a date l'*Incontro dei pellegrini col papa Ciriaco* (fig. 77) (inv. n. 577) e i tre teleri di ambasceria: *Arrivo degli ambasciatori inglesi presso la corte del re di Bretagna* (fig. 94) (inv. n. 572), *Commiato degli ambasciatori inglesi* (fig. 93) (inv. n. 573), *Ritorno degli ambasciatori inglesi* (fig. 92) (inv. n. 574). Questi teleri sono stati variamente assestati dagli studiosi sulla base della valutazione dello stile, che è quanto si intende fare in questa sede, incrociando per quanto possibile dati derivati dallo studio dei disegni preparatori, nonché sulla base della citazione delle fonti.

Non sono mai stati sollevati dubbi circa il fatto che l'*Arrivo a Colonia* (fig. 67) sia il primo telero realizzato, per quanto la lettura del cartellino non sia oggi più possibile per intero.²¹⁷ Esso si impone per i forti valori disegnativi e geometrici, che sono comuni anche alla pala. È verosimile, come ipotizzato dalla critica, che al maestro sia stato richiesto di iniziare i lavori con un telero relativamente piccolo (cm 279 × 254) per ottenere l'approvazione. A breve distanza di tempo Vittore deve avere realizzato la pala, di cui i confratelli avevano evidentemente necessità. L'informazione di Luciani, secondo il quale si dovette attendere il 1492 per mettere in opera i teleri a causa dell'ingombro creato dalle sepolture, non è detto che riguardasse anche l'altare.²¹⁸

L'*Incontro dei pellegrini con il papa Ciriaco* pone il problema della raffigurazione di Ermolao Barbaro, messa in luce da Branca Weiss, 1963, e accettata dalla letteratura successiva pone il problema della rappresentabilità di un ambasciatore della Serenissima, caduto in disgrazia il 6 marzo 1491 e morto nel 1493. La critica si è divisa sulla datazione del telero, in parte convinta che Barbaro difficilmente sarebbe stato rappresentabile dopo la sua elezione a Patriarca di Aquileia che gli vale l'ira di Venezia (Zampetti, 1963; Nepi Scirè, 2000; Borean, 2004), in parte ritenendo invece che il telero debba spettare al 1493, anno di morte del Barbaro, a quel punto di nuovo effigiabile (Branca, 1963; Muraro, 1966). Prima che Branca e Weiss ponessero il problema di Ermolao, Moschini Marconi (1955) già rilevava le strette affinità formali con il primo telero del ciclo, ipotizzando una data 1490-1491. Le ragioni stilistiche, infatti, anche a nostro avviso denotano un dipinto che si impone per forti valori geometrici e prospettici - come sottolineava Roberto Longhi (1946, 1991 a cura di Scremin) -, del tutto in linea con i primi due teleri del ciclo. Inoltre, si intende qui dare rilievo all'indicazione di Sanudo, che nel 1493 menzionava le storie di Sant'Orsola come tra le pitture più rilevanti di Venezia. Questo fatto impone di ritenere che a quella data vi fosse in opera un numero di teleri tale da consentire l'apprezzamento della storia, per quanto parziale. Se non è possibile seguire per intero la proposta di Valcanover (1985-1986, p. 197), che utilizzava questo indizio per compattare l'esecuzione dell'intero ciclo entro il primo lustro dell'ultimo decennio del Quattrocento, il suggerimento è utile a collocare il telero di ambientazione romana tra il 1490 e il 6 marzo 1491, prospettandolo pressoché contemporaneo alla pala. Un confronto tra i volti delle Vergini dell'una e dell'altra opera metterà in luce valori formali omogenei nella comune preoccupazione per i valori plastici (figg. 72, 77).

Nella stessa parete, alla sinistra di chi guardava l'altare, stava il *Martirio dei pellegrini* (fig. 79), la cui data 1493 fornisce un termine di grande importanza perché segna già un punto di svolta: la costruzione dello spazio si fa più complessa e Carpaccio dimostra di gestire una composizione assai più complessa della precedente, dando al paesaggio un respiro di grande modernità. Anche dal punto di vista dell'occupazione del primo piano si

²¹⁷ Sul cartiglio in basso a sinistra: Op. Victoris Charpatio/ Veneti MCCCCLXXXX M./ Septembris. Le ultime cifre non sono più leggibili.

²¹⁸ L'informazione data da Luciani contrasta con quanto si sarebbe portati ad ipotizzare, ovvero che Carpaccio realizzasse in loco i teleri, già posti all'interno delle strutture lignee, come mi suggerisce Matteo Ceriana.

osservano gli esiti della crescita, e in questo senso è assai utile il confronto con *l'Incontro dei pellegrini a Roma* (fig. 77), dove l'articolazione spaziale è più meccanica nel passaggio tra il primo piano e il fondale paesaggistico. Carpaccio naturalmente non abbandona le forti basi geometriche e prospettiche che caratterizzano la sua costruzione dello spazio, si veda in questo senso la fila di alberi in prospettiva che conduce addentro il paesaggio a sinistra, tuttavia al tempo stesso si vedono in atto dei mutamenti anche dal punto di vista cromatico, come se si facesse a poco a poco strada la speciale seduzione per la bellezza del colore che caratterizzerà la sua pittura negli anni successivi. Lo scarto rispetto alla pala di Sant'Orsola, ancora pervasa da cromie accese e cangianti è di tutta evidenza, e basti qui menzionare solo dettaglio del lenzuolo rosso della santa, tutto intriso di luce. Dettagli come quello dello stupendo arciero (fig. 84), che insieme al principe degli Unni forma una bellissima pausa al centro della composizione, indurrebbe a chiedersi se Carpaccio sia entrato precocemente in contatto con il mondo protoclassico di Perugino. La data 1493 impone, tuttavia, di postulare che si tratti ancora dell'eredità del viaggio adriatico del decennio precedente.²¹⁹

Del problema della datazione del *Sogno di sant'Orsola* (fig. 85) si è detto: se i restauri degli anni Ottanta hanno messo in evidenza che l'iscrizione sul cartellino è apocrifia, Valcanover (1988-89) ha ritenuto che essa non rispecchiasse quella originale proponendo un'esecuzione al 1493, mentre gli altri studiosi hanno continuato a dare per buono l'anno 1495, ritenendo che l'iscrizione rispecchiasse un'indicazione originale. In attesa che ulteriori analisi possano chiarire la questione, quanto preme qui sottolineare è che il telero ci sembra realizzato secondo quei principi che caratterizzano anche il *Martirio*, ovvero sembra partecipare della svolta nella direzione della luce e del colore che si intende identificare nell'anno 1493. Al tempo stesso essa presenta valori formali simili a quelli della *Partenza dei fidanzati*, che è del 1495 (fig. 87): si veda in questo senso l'angelo con i bellissimi capelli dorati a fronte del dettaglio, altrettanto stupendo, di Orsola che dà la mano al promesso sposo.²²⁰ L'indicazione di Sanudo, più volte menzionata, sembrerebbe spingere nella prima direzione ma la modernità dello studio della luce, di cui si dirà anche nella scheda del disegno preparatorio (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1689 F), sembrerebbe richiedere una datazione verso il 1495.

Del grande telero con la *Partenza dei pellegrini* (fig. 87) è stata sottolineata dalla critica la complessità, sia dal punto di vista compositivo, sia da quello della narrazione, segno che il maestro alla metà del decennio raggiunge esiti altissimi nella pittura di storie che ne determinerà la fortuna come pittore di storie. Se ne conosce lo schizzo compositivo, conservato a Chatsworth (fig. 88) (collezione del Duca di Devonshire, inv. n. 740), con il dettaglio di Ereo che si accomiata dal padre. La figura di giovane che porta la destra sotto il mantello, appena alla sinistra del gruppo centrale, ha a nostro avviso il suo punto di partenza nel foglio di Oxford (fig. 90) (inv. n. WA1863.614 r), che denuncia forti assonanze con la cultura urbinata e rimonta a nostro avviso al tempo del viaggio adriatico (1488-1489 c.). Nella redazione dipinta l'invenzione apparirà profondamente mutata. Un caso analogo si verifica nello stesso disegno dell'Ashmolean Museum, nell'uomo con berretto che si ritrova nel *Ritorno degli ambasciatori inglesi*, anche in questo caso molto mutato rispetto al foglio inglese. Esso spetta a nostro avviso agli anni 1488-1489 c., realizzato in preparazione per dipinti non noti oppure ai fini di immagazzinare figure di repertorio, da utilizzare all'occorrenza. Della successiva elaborazione della figura col berretto riteniamo sia

²¹⁹ Il debito nei confronti delle scene belliche umbre è stato sottolineato anche da Pietro Zampetti (1963, 1966).

²²⁰ Si ricordano qui le ironiche parole di Longhi, convinto che la timida e nobile bellezza della santa avrebbe fatto sfigurare qualsiasi dama dipinta nello stesso periodo da Ghirlandaio (Longhi, 1991, a cura di Scremin).

testimone la copia conservata alla Corcoran Gallery of Art (fig. 91), di bottega ma assai vicino agli esiti del telero (fig. 92). L'intreccio tra i disegni collegabili alla *Partenza* e al *Ritorno degli ambasciatori*, spingono a credere che il secondo telero sia stato eseguito a stretto giro rispetto al primo, in una data a nostro avviso non distante dal 1495-1496, confermata a nostro avviso dai dati provenienti dalla valutazione dallo stile.

I tre teleri di ambasceria, nessuno datato, sono stati sempre avvertiti dalla critica come i più tardi del ciclo²²¹ per la maturità formale e le novità cromatiche che esibiscono, che portano Carpaccio a «liberare il colore dai legami del disegno, fino a precorrere quelle che saranno chiamate le scoperte “tonali” di Giorgione e di Bellini».²²² Si deve a Lauts (1962) la proposta di avanzarne l'esecuzione nettamente oltre il 1495 che costituisce la data più avanzata che i cartellini tramandano. La proposta dello studioso è che tutti e tre spettino agli anni 1496-1498, un suggerimento generalmente accettato dalla critica successiva, che nel caso di Giovanna Nepi Sciré (2000) ha protratto il secondo termine fino al 1499 perché riteneva che l'esecuzione del *Ritorno degli ambasciatori* dovesse essere successiva allo scoprimento dell'orologio di San Marco, di cui si è detto nel capitolo relativo al viaggio. Il fatto che i lavori all'orologio fossero in atto sin dal giugno del 1496 per noi conferma invece quanto si è ipotizzato analizzando i disegni preparatori per il telero e per la *Partenza dei fidanzati*.

Il telero con il *Commiato degli ambasciatori* (fig. 93) accorda magistralmente la lezione di Piero con il superamento, tutto veneziano, dei valori disegnativi a favore di quelli cromatici. Il telero è probabilmente il capolavoro del ciclo, e mette in campo una straordinaria sapienza luministica e una conoscenza della pittura fiamminga che non ha uguali rispetto agli altri teleri. Il dettaglio dei marmi mischi e del lampadario nella zona superiore è, in questo senso, parlante. Non è possibile stabilire quali siano le ragioni di questo contatto con la pittura nordica proprio alla metà degli anni novanta.²²³ Quanto va qui ricordato è che anche a proposito della *Madonna col bambino e san Giovannino* di Francoforte e al suo disegno preparatorio (Londra, Courtauld Institute, inv. n. D.1978.PG.82) (1497 c.) sono stati invocati riferimenti alla pittura fiamminga (Campbell, 2012). Sono questi anni vicini al primo soggiorno di Dürer a Venezia.

Il primo telero della narrazione è probabilmente l'ultimo dipinto da Carpaccio, per la complessità della scena, l'esibizione - a tratti ostentata - di abilità prospettiche e matematiche, per la ricchezza tonale del colore e la sapienza luministica. In questo senso, è importante la valutazione del disegno con *Giovane in piedi* de La Valletta (fig. 95), un foglio che testimonia la grande crescita di Carpaccio specialmente nella modulazione della luce, che scivola sulla stoffa come del resto si osserva anche nella veste del re a colloquio con la figlia nello stesso telero (fig. 94). Esiti di grande sintesi formale nell'importanza crescente assegnata al dato luministico sono evidenti anche nello schizzo preparatorio per il fondale, con la *Teoria di figure* (fig. 96), che quasi portano alla mente le macchiette della pittura settecentesca. La modernità luministica conferma che il *Ricevimento degli ambasciatori* è il telero più avanzato del ciclo, e impone di considerare l'ipotesi di Lauts, convinto che questo fosse successivo al lavoro per la Scuola di San Giovanni Evangelista, del 1496. Valga in questo senso il confronto con il più arcaico *Gondoliere* Gardner (fig. 98), preparatorio per il *Miracolo della croce* (fig. 97), un disegno ancora caratterizzato da una

²²¹ Mai è stata proposta una datazione anteriore al 1494 per nessuno dei tre, se si eccettua Pignatti (1955), convinto di una datazione agli anni 1493-1494 per l'*Arrivo degli ambasciatori inglesi*.

²²² Pignatti (1955, p. 60) a proposito del *Commiato degli ambasciatori*.

²²³ Un rinnovato interesse per i dipinti fiamminghi data a Venezia già a partire dal 1475. Martin, 2008, pp. 143-144.

costruzione chiusa della forma, in questo singolarmente diverso dall'altro foglio, conservato a Vienna, (fig. 99) preparatorio per lo stesso telero.

La datazione dell'*Arrivo degli ambasciatori* andrà a nostro avviso assestata attorno al 1497.

6. ALTRI DIPINTI DEGLI ANNI NOVANTA

Il ciclo di Sant'Orsola è di capitale importanza per seguire la crescita di Carpaccio in un decennio di grande svolta per la sua produzione e più in generale per la pittura veneziana. È possibile seguire la crescita di Vittore lungo il decennio - finalmente orientandosi all'interno di un quadro cronologico solido -, che sembra caratterizzarsi per un crescente interesse per gli aspetti luministici, probabilmente catalizzato da una profonda riflessione sulla pittura fiamminga, e si accompagna al progressivo allentamento dell'attenzione per la resa volumetrica dei corpi nello spazio. Un grande ruolo deve essere stato giocato dalla conoscenza della pittura peruginesca, forse anche attraverso dalle vive parole di Perugino stesso, a Venezia più volte alla metà del decennio.²²⁴ Gli ancoraggi cronologici forniti dal ciclo orsolino consentono di ipotizzare la collocazione cronologica di alcuni dipinti non datati.

Il grande telero con il *Martirio dei pellegrini e funerale della santa* (fig. 79) spinge a situare attorno al 1493 il frammento conservato alla Galleria degli Uffizi con gli *Armigeri* (fig. 83) (olio su tela, cm 68 x 42, inv. n. 901),²²⁵ in cui nel soldato biondo che porge le spalle ricorre un'idea simile a quella dell'arciere che occupa il centro della composizione (fig. 84). Si tratta a tutta evidenza di un frammento di una composizione più vasta, generalmente ritenuta una Crocifissione. Secondo Lauts (1962) potrebbe essere un Ritrovamento della vera Croce, mentre per Humfrey (1991) un'Elevazione della Croce, in forza della presenza di un lungo palo di legno, di soldati che portano le insegne dell'impero romano e di orientali in vesti esotiche. Questo riferimento è accolto da Mina Gregori (1994), che tuttavia lascia aperta la possibilità che possa essersi in origine trattato di una "Crocifissione".

Per quanto non manchino le datazioni cinquecentesche (Ludwig, Molmenti, 1906; Fiocco, 1931; van Marle, 1936; Perocco, 1960, 1967; Paris, 1995), il dipinto è stato generalmente datato in concomitanza con i primi teleri del ciclo orsolino (così von Hadeln, 1925; Tietzes, 1944; Vertova, 1952; Lauts, 1962; Muraro, 1966; Zampetti, 1966; Humfrey, 1991; Fiocco nel 1958; Sgarbi nel 1979), e tale è la datazione accolta anche in questa sede, in forza del parallelo con il menzionato telero del ciclo, e semmai un poco in anticipo rispetto ad esso, per un modo ancora molto netto di scavare i volumi delle figure. Il dipinto appare ancora molto legato alle opere della seconda metà degli anni Ottanta, e sembra possedere le caratteristiche fortemente disegnative individuate, ad esempio, nella Caccia in valle e nelle Due dame. Tuttavia, se si confronta la bellissima figura di alabardiere biondo con quella di cacciatore nero nella barca destra della tavola americana, si valuterà, al tempo stesso, lo scarto tra le due opere. Se nel dipinto del Getty la figura è attraversata come da un guizzo, per via delle gambe sottili su cui è impostato il busto, oltre che per il gesto scattante, quella di alabardiere ha una maggiore stabilità, che si ritiene sia da leggere nella direzione della progressiva maturazione formale del pittore. Anche la complessità nella resa spaziale è superiore nel frammento fiorentino, per quanto si può valutare dalle ridotte dimensioni: lo spazio è articolato tra il terrapieno del primo piano, su cui sta il solo alabardiere, gli altri soldati e anziani sono invece disposti appena più in profondità, al di là la croce; dietro le figure inizia un'altura, che si segue attraverso il sentiero bianco che la percorre. I volti sono molto squadrati, ciò è particolarmente evidente nel soldato seduto sulla croce, che ha la gamba destra stretta a sé mentre la sinistra è abbandonata verso il

²²⁴ Si veda nota 131.

²²⁵ Provenienza: già nella collezione di Isabella Bianciardi Pini di Firenze, è stata acquistata nel 1882 dalla direzione degli Uffizi per la somma di L. 11.500 (Paolucci, 1979, p. 205).

basso; il particolare richiama alla mente il simile brano dell'Arrivo a Colonia (1490) con il giovane seduto sullo scudo in primo piano, col volto assorto. Le due figure presentano notevoli affinità, principalmente sul piano della costruzione di volumi marcatamente geometrici. Dal punto di vista cromatico, il frammento appare giocato sui toni del rosso e del marrone, con una nota accesa di giallo, e a nostro avviso si presta al confronto con la Preparazione della tomba di Cristo di Berlino, pure caratterizzata dalle calde tonalità della terra.

SALVATOR MUNDI GIÀ BALBONI

Nell'archivio fotografico di Roberto Longhi mi è stato possibile rintracciare un inedito *Salvator mundi* (fig. 74), analogo all'esemplare conservato al New Orleans Museum of Art (fig. 75), di cui ho ricostruito la storia collezionistica anche grazie alle fototeche di Carlo Volpe e della National Gallery of Art di Washington (DC). I risultati di questo lavoro sono confluiti in un articolo che qui ripropongo in parte (Menato, 2012).

La critica ha sottolineato la derivazione nordica del tema iconografico del '*Salvator mundi*', tema che ha trovato una grande diffusione nei Paesi Bassi durante la prima metà del Quattrocento, nella doppia interpretazione di *Christus Triumphans* e *Christus Patiens*. Gli studi hanno chiarito che la diffusione in Italia di questo genere di immagini di Cristo, di origine neerlandese, si deve ad Antonello da Messina.²²⁶ Tali dipinti presentano il ritratto di Cristo a mezzo busto, benedicente con la destra e con il globo nella sinistra, ma in caso di figura intera, il globo può essere posto ai suoi piedi. A questo genere iconografico è manifestamente sotteso il concetto di salvazione, tuttavia, oltre al simbolismo cosmografico, gli studiosi ne hanno anche messo in evidenza il significato eucaristico, che collega questo tema alla rappresentazione della 'Cena in Emmaus', nella quale Cristo mostra la medesima posa benedicente.²²⁷

L'iconografia del '*Salvator mundi*', che rimanda indirettamente alla tradizione bizantina della *vera effigies* e più direttamente a quella del 'Cristo benedicente o in maestà' di matrice fiamminga, va collocata all'interno della tendenza sviluppata nell'arte europea a partire dal tardo Trecento, che vede il sensibile incremento di immagini devozionali a destinazione privata. Joanne Snow-Smith afferma che l'origine del '*Cristo benedicente*' va rintracciata nella rappresentazione del 'Volto di Cristo' di Jan van Eyck, databile attorno al 1430-1435 e conosciuto solo attraverso alcune copie.²²⁸ Tuttavia, Jan Bialostocki ha chiarito che si deve a Rogier van der Weyden la trasformazione di questa iconografia in un'immagine devozionale, a partire dal Trittico di Braque del Louvre (inv. R.F. 2063). La convinzione che spetti proprio a Rogier il prototipo di questo genere di immagini è a suo avviso confermata dal grande numero di repliche della figura di Cristo di quel trittico, sia nell'ambito della pittura fiamminga, sia in quella italiana, dove l'influsso del pittore è particolarmente sentito. Per lo studioso, anche il '*Salvator mundi*' di Londra di Antonello (NG 673) è molto vicino al dipinto di Rogier van der Weyden.²²⁹ La

²²⁶ Per Germain Bazin è Petrus Christus ad avere trasmesso il tema del 'Cristo benedicente' da Jan Van Eyck ad Antonello da Messina (Bazin, 1952, pp. 195-208). Si vedano anche Gottlieb, 1960; Pächt, 1987; Zoltán, 2002.

²²⁷ Snow-Smith, 1982, p. 57. Lo studioso spiega che il globo – un riferimento al potere imperiale del Salvatore e alla sua sovranità sul mondo – può presentare alcune varianti potendo essere dorato, di cristallo, o assumere la forma di una *mappa mundi*.

²²⁸ J. Snow-Smith, 1982, p. 57.

²²⁹ Il trittico è assegnato dallo studioso agli anni 1451-1452. Bialostocki, 1976, pp. 313-320, *speciatim* p. 313. Per un recente riepilogo della vicenda critica relativa al trittico si rimanda a D. Thiébaud, in *Mantegna (1431-1506)*, 2008, cat. n. 49, pp. 158-159.

tipologia neerlandese differenzia tra la presenza del globo sulla mano sinistra di Cristo, rispetto a quella in cui è la mano ad appoggiarsi sopra; ma è la prima che trova una maggiore diffusione a Venezia.²³⁰

In seguito al soggiorno lagunare di Antonello, la grande fortuna a Venezia del ritratto di Cristo benedicente, viene fatta generalmente rimontare a un prototipo belliniano sconosciuto, di contaminazione tra il prototipo del *Salvator mundi* con quello della 'Cena in Emmaus'. Tra i primi esempi di questa tipologia iconografica a Venezia, la critica ha spesso menzionato il dipinto di Carpaccio un tempo Contini Bonacossi (oggi nella collezione Sorlini a Carzago di Calvagese, Brescia, fig. 1). In ambito veneziano e nell'entroterra veneto, il tema del 'Cristo a mezzo busto' – o anche solo la rappresentazione della 'Testa di Cristo' –, nelle molte varianti dovute alla presenza o meno del globo, oppure al diverso gesto di benedizione, ha una fortuna piuttosto diffusa e prolungata, a giudicare dai numerosi esempi cinquecenteschi.

Si conoscono alcune occorrenze nel collezionismo privato di dipinti di Giovanni Bellini di questa tipologia, anche a date piuttosto alte. Talvolta si intende dalle fonti che il soggetto doveva essere realmente quello del 'Cristo benedicente', in altri casi il riferimento si tratta piuttosto della 'Testa di Cristo'. «Un quadroto depincto cum una faza de Christo de mezo relevo cornisato intorno e dorato» è menzionato nel 1493 nel guardaroba estense²³¹ e un altro compare nel testamento di Elena Trevisan (1522).²³² Michiel nel 1528 vede nella collezione di Zuanantonio Venier una «testa del Christo in maiesta delicata e finita quanto è possibile» e aggiunge: «fo de man de Zuan Belino».²³³ Un terzo dipinto del maestro di questo soggetto è di proprietà Vendramin nel 1627,²³⁴ mentre «un quadro del Salvatore posto in mezzo à quattro Santi molto diligenti e divoti in mezze figure» – sempre di Giovanni Bellini – è ricordato da Carlo Ridolfi in casa di Bernardo Giunti.²³⁵ Nel 1674 Marco Boschini (1674, p. 36) annota che una 'Testa del Salvatore' di Giovanni Bellini era nella Scuola della Carità, un dipinto che Joseph Archer Crowe e Giovan Battista Cavalcaselle (1912, I, p. 159, nota 1) hanno tentato di identificare con il quadro dell'Accademia di San Fernando a Madrid (inv. n. 450). Scorrendo l'inventario della collezione di Giovan Donato Correggio, redatto tra 1646 e 1674, si rintraccia una «testa del Salvatore» valutata 50 ducati, con l'attribuzione a «Zambelin o Rocco Marconi».²³⁶ Infine, nel testamento di Pietro Foscarini redatto il 29 aprile 1745 compare inoltre «un Christo meza figura in tavola del Zambellini».²³⁷

²³⁰ J. Snow-Smith, 1982, p. 57.

²³¹ Campori, 1870, p. 2. Nello stesso inventario compare “uno quadro de legno cum uno Christo depincto de mano del Bellino” che Keith Christiansen ha tentato di identificare con l'*Imago pietatis* del Museo Poldi Pezzoli (inv. 1587) (Christiansen, 1991, cat. n. 78, p. 309). L'ipotesi che il dipinto milanese sia stato commissionato a Giovanni Bellini da Borso d'Este è accolta da Andrea Di Lorenzo, che propone inoltre di identificarlo con “il pagamento della camera ducale estense del 4 luglio 1457 a un «Maistro Zohane da Venetia depintore» per «chomprà choluri et altre robe»”. Di Lorenzo, 2012, pp. 32-33.

²³² Gronau, 1930, p. 208.

²³³ Michiel, 2000, p. 55 [ripubblicazione integrale della terza edizione a cura di T. Frimmel, Wien 1896].

²³⁴ Borenius, 1923, tav. 1, p. 22.

²³⁵ Von Hadeln nell'edizione critica di Ridolfi, 1648, parte prima, p. 71.

²³⁶ L'annotazione è datata 1646. L'inventario è scritto dal collezionista stesso e la trascrizione si deve a Borean, 2000, p. 171.

²³⁷ L'informazione è tratta dal sito internet del 'Getty Provenance Index Database' al numero I-4102 (Foscarini) ed è ricordata anche da Mazzotta, 2009, p. 23, nota 44. Si conoscono anche ricorrenze ottocentesche di 'Redentori benedicenti' attribuiti a Bellini nel collezionismo veneziano: due erano nella raccolta di Valentino Benfatto mentre in quella di Cristoforo Orsetti si trovava un “Redentore in tavola scuola di Giovanni Bellino”. Si veda il sito internet del 'Getty Provenance Index Database' ai numeri I-4709 (Benfatto), I-4771 (Benfatto) e I-3554 (Orsetti).

È ancora Carlo Ridolfi (1648, ed. 1914-1924, parte prima, p. 71) a fornire un'informazione di interesse in quanto afferma che Giovanni Bellini «fece dono à Padri di Santo Stefano d'una effigie del Salvatore in atto di benedire rarissimo per la divotione, e per la diligenza usatavi, annoverandovisi ogni minuto pelo, & esprimendovisi ogni particolare sentimento del volto». A fronte dell'assenza di qualsiasi menzione dell'opera in chiesa da parte degli storici veneziani, Detlev von Hadeln (1914-1924, parte prima, p. 71, nota 5) suppose che il dipinto dovesse trovarsi nel convento: a suo avviso, infatti, Ridolfi, che era molto legato ai padri agostiniani di Santo Stefano - tanto da venire sepolto nel chiostro - potrebbe averlo visto nel refettorio oppure in qualche cappella «riposta». Un'ipotesi di grande interesse su questa testimonianza storica è quella sostenuta di recente da Antonio Mazzotta (2009, p. 8) - che recepisce un'indicazione di Jennifer Fletcher - ovvero che il dipinto citato da Ridolfi possa essere lo stesso menzionato nel testamento di Giovanni Zancaruol. Questi chiede di essere sepolto nella chiesa veneziana di Santo Stefano e ordina di «far far una bela sepoltura con el coverchio de marmoro che sia spexo da ducati cento i(n) suxo, azò sia bela et so(n)tuosa et perché cusì fuo senpre l'anemo mio e no(n) gardar a spexa nesuna pur quella sia bela e quella voglio che sia fatta per maistro Tulio Lo(m)bardo mio compare. E se lui no(n) fosse, per suo fratello maystro Anttonio, i qual sono mei cari amizi et fradelli». ²³⁸ E prosegue: «Item siano ve(n)dudo tute le mie antigetade et tuta mobilia de caxa mia a Rialto su l'i(n)cha(n)to per i diti mei commesari. ²³⁹ Item el chadro de la figura de Christo fatto per ser Zuan Beli(n) el qual constò ducati 50 ²⁴⁰ sia posto i(n) la gexia dove serà meso el corpo mio et quello tagnir a memoria mia et el trato de diti denari haverano a tochar de le dite consse siano statisfati qui de iure die haver da mi». ²⁴¹ Tuttavia da un compromesso datato 31 gennaio 1554, si evince che il «quadrum imagines domini nostri Iesu Christi» non era ancora stato ceduto alla chiesa di Santo Stefano dagli eredi Morosini, i quali furono richiamati dai giudici alla consegna in esecuzione di quanto stabilito dal testamento di Zancaruol. ²⁴² Il ragionamento di Mazzotta (2009, p. 8) si conclude ipotizzando che «se davvero di lì a poco [dopo il 1554] l'opera giunse a Santo Stefano, c'è da pensare che la dinamica dell'atto donativo fosse rimasta viva nell'immaginario dei frati per poco meno di un secolo, fino al tempo di Ridolfi; ma non così l'identità del suo artefice». ²⁴³

La critica si è interrogata spesso sulla possibilità di rintracciare il dipinto di Santo Stefano citato da Ridolfi tra quelli esistenti, talvolta tentando l'identificazione con il *Cristo benedicente* del Museo del Louvre (inv. R. F. 2039). ²⁴⁴ Nel 1958 Antonio Morassi (1958, pp. 45-52) ha invece proposto di riconoscerlo nell'opera oggi a Forth Worth (Kimbell Art Museum, inv. AP 1967.07). Sia nel caso in cui si ritenga storicamente accreditata la testimonianza di Ridolfi del dono da parte di Giovanni Bellini, sia nel caso dell'ipotesi che la vicenda sia di fatto coincidente con quella testimoniata dal lascito testamentario di Giovanni Zancaruol, questa insistenza sul Cristo di Santo Stefano si spiega sulla base del fatto che grazie ad un lavoro svolto in numerose fototeche mi è possibile formulare

²³⁸ Pizzati, Ceriana, 2008, p. 79.

²³⁹ Tra i vari commissari di Giovanni Zancaruol, figlio di Pietro, figurano anche la moglie Maria Morosini e il cognato Alvisè Morosini.

²⁴⁰ Per la lettura della cifra come 50, che è quella riportata nella copia autentica, al posto dei 30 della trascrizione del notaio Marsilio, si veda Pizzati, Ceriana, 2008, p. 81, nota 42.

²⁴¹ Pizzati, Ceriana, 2008, p. 81.

²⁴² Pizzati, Ceriana, 2008, p. 81, nota 42.

²⁴³ Lo studioso non manca di sottolineare come il dipinto non venga più citato dalla storiografia successiva a Ridolfi.

²⁴⁴ Il primo è stato Borenius (1915, p. 205).

un'ipotesi di identificazione del dipinto. Il punto di partenza fondamentale per questa ricerca è stata l'aver rintracciato la fotografia²⁴⁵ di un *Cristo benedicente* (fig. XXII) conservata nella fototeca Zeri, che sul retro presenta un'annotazione - datata 13 dicembre 1911 - Giulio Cantalamessa, il quale ricorda di avere visto per la prima volta il dipinto nel 1900 presso la collezione Nardi di Mira. Il proprietario spiegò a Cantalamessa che la sua famiglia lo aveva acquistato intorno al 1850 da don Luigi Piccini, allora parroco della chiesa di S. Stefano a Venezia.²⁴⁶ Nel 1900, Cantalamessa convinto che si trattasse del *Cristo benedicente* di cui accennava Ridolfi, avviò una trattativa per l'acquisto da parte dello Stato Italiano, rimasta senza esito positivo in quanto, oltre a rilevare la grande qualità dell'opera, lo studioso non negò altresì «che nella guancia sinistra, nella fronte e nel collo si notava qualche restauro». A fronte del diniego da parte del ministro il proprietario trovò subito un acquirente francese e il dipinto venne esportato.

L'acquisto ottocentesco dei Nardi presso Piccini del *Cristo benedicente* ci sembra un dato importante per ipotizzarne l'identificazione con il dipinto di Bellini per Santo Stefano, per quanto un grado di dubbio debba essere mantenuto, in considerazione delle vicende subite dalla chiesa e dal convento nel corso dell'Ottocento.²⁴⁷

È in questo contesto che si intende introdurre il *Cristo benedicente* delle Gallerie Hans di Amburgo (fig. XXIII),²⁴⁸ noto da tempo agli studiosi ma pubblicato da Anchise Tempestini solo nel 2000. Secondo quanto riportato dallo studioso, il dipinto sarebbe stato attribuito a Giovanni Bellini da Rodolfo Pallucchini - che nel suo archivio ne conservava una fotografia²⁴⁹ -, mediante una perizia di cui fino ad oggi non sono riuscita a trovare evidenza.²⁵⁰ Del *Cristo benedicente* Hans è finora nota la storia collezionistica a partire dal

²⁴⁵ Bologna, Fototeca Federico Zeri, "Giovanni Bellini, Soggetti Sacri vari. 2", scheda 24780, inv. 63512. Il fotografo è il veneziano Tomaso Filippi (1852-1948).

²⁴⁶ Monsignor Luigi Piccini - parroco di Santo Stefano tra 1846 e 1874 - è il promotore del restauro della chiesa degli anni 1847-1852 finanziato da Maria Loredana de Gattenburg Morosini, un intervento noto per le molte alienazioni effettuate e biasimato da Scipione Fapanni: «levò egli dovunque i balaustri del coro, ch'erano di bel marmo raro, e li vendette, sostituendovi una meschina ringhiera di legno. [...] Alterò e spostò altri monumenti e sacre immagini colla intenzione di far bene». La citazione del manoscritto di Fapanni, conservato alla Biblioteca Marciana di Venezia, è tratta dal volume sulla chiesa e il convento di Santo Stefano di Apollonio Ferdinando, che - sempre con riferimento al restauro - aggiunge: «fece altre cose il Piccini: mutò i Santi degli altari, li arredò nuovamente e vi fece lampade di stile antico che durano ancora. Poteva certo fare qualche cosa di meglio di quello che fece coi molti mezzi che aveva» (Ferdinando, 1911, pp. 52-53).

²⁴⁷ Non si intende sottovalutare il fatto che a partire dal 1806 il convento venne occupato dalle truppe francesi, e che la chiesa, dopo la soppressione dell'ordine agostiniano, divenne parrocchiale il 24 ottobre 1810. «Nel corso dell'Ottocento vi pervennero opere dalla demolita chiesa di Sant'Angelo e da altre chiese, determinando spostamenti e manomissioni dell'esistente, con la conseguente perdita di alcuni dipinti e statue» (Chiari Moretto Wiel, 1997, pp. 284-285).

²⁴⁸ Cm 48.5 x 36.5. L'analisi del dipinto fuori dalla cornice ha rivelato che esso, originariamente su tavola, è stato trasportato su tela e in seguito ha subito un nuovo trasporto su una tavola parchettata. Un principio di spaccatura del supporto ligneo interessa in verticale la zona sinistra del dipinto, partendo, in basso, in corrispondenza del passaggio tra il manto blu scuro e la veste rossa di Cristo.

²⁴⁹ La fotografia dell'archivio fotografico di Pallucchini, conservata presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia, Istituto di Storia dell'Arte, ID scheda 289778, riporta le seguenti misure: cm 48.5 x 36.5. Una identica - e con le medesime misure riportate - è conservata presso la fototeca del Getty Research Institute, Los Angeles, "Giovanni Bellini", ND 614, 461. Essa appartiene al fondo di Giannino Marchig (1897-1983) e sul retro reca una scritta a matita che inquadra il dipinto come "copy after Giovanni Bellini". Non è stato possibile stabilire di chi sia la nota, che tuttavia non pare recente. La presenza di questa fotografia nel suo fondo non implica che si tratti di un dipinto restaurato da Marchig, anche se è una possibilità: nella documentazione dei restauri di Marchig non è stato possibile trovare altre tracce del dipinto, ma l'esplorazione è stata parziale a causa dei problemi conservativi di alcuni materiali fotografici del fondo. Per un breve profilo del restauratore si veda Marchig, 2000, pp. 106-111.

²⁵⁰ Tempestini (2000, pp. 171, 182, n. 104) assegna il *Cristo benedicente* ai primi anni del Cinquecento.

1959, quando si trovava nella collezione di H. F. Frankhauser, cui fa seguito la permanenza in una collezione privata svizzera fino al 1999, quando passa a quella attuale;²⁵¹ si sa inoltre che l'opera fu esposta alla vendita parigina presso le Galeries Charpentier tra il dicembre 1952 e il marzo 1953.²⁵²

È datata al marzo di quell'anno la fotografia di Bernard Berenson (fig. XXIV) – segnalatami da Mattia Vinco – che consente di venire a conoscenza dell'interessamento di Wildenstein per il dipinto, testimoniato dall'annotazione autografa di Berenson, la quale recita inoltre: «With Giov. Bellini, Marconi??». ²⁵³ Il fatto che si tratti proprio del dipinto Hans è provato dalla vicinanza della fotografia rispetto a quella nota a Pallucchini: lo stato conservativo testimoniato dai due documenti fotografici è molto simile, anche se rispetto alla foto di Berenson, quella dello studioso italiano presenta qualche lacuna nella zona della passamaneria.

Ulteriori informazioni si traggono da altre due testimonianze fotografiche del *Cristo benedicente*, rintracciate nella fototeca della National Gallery di Washington: entrambe appartengono al fondo di George M. Richter (1875-1942), entrato negli archivi della National Gallery nel 1943 come dono di Solomon R. Guggenheim.²⁵⁴ La prima (fig. XXV)²⁵⁵ presenta sul retro una nota anonima che recita “bonne plaque”, un'indicazione facente forse riferimento alla buona corrispondenza tra la fotografia e l'originale dipinto. Nell'altra (fig. XXVI)²⁵⁶ un timbro testimonia un passaggio presso le Ehrich Galleries di New York, un fatto che può essere agganciato a un unico riferimento cronologico, dovendo cadere prima del 1943, anno di accesso alla National Gallery del fondo di appartenenza della foto. Che si tratti del dipinto Hans è chiarito dallo stato conservativo che le due fotografie testimoniano: specialmente quella con l'indicazione delle Ehrich Galleries, infatti, essendo stata probabilmente eseguita con luce radente, mostra diffusi sollevamenti della materia pittorica e consente di ritrovare nel *Cristo benedicente* di Amburgo danni significativi in corrispondenza degli stessi punti, che sono stati ritoccati ad acquerello.

Nella ricerca a ritroso è possibile risalire fino al 1898, quando il dipinto è venduto, probabilmente alla vendita Cenolini di Milano del 14 aprile.²⁵⁷

Se dal punto di vista della figurazione, il dipinto conosciuto da Cantalamessa e quello Hans si presentano assai vicini, sono tuttavia evidenti alcune piccole difformità, legate solo in parte alla diversa cronologia degli scatti fotografici. L'analisi della passamaneria, in particolare, rivela che il gioco dei racemi vegetali non è del tutto

L'attribuzione è stata confermata da Carolyn C. Wilson (2008, pp. 32-37, cat. n. 9), che propone una convincente datazione agli anni 1505-1510. La studiosa menziona anche un'expertise di Giuseppe Fiocco, senza tuttavia fornire indicazioni più precise. Ancora a proposito del dipinto delle Gallerie Hans, Francesco Saracino afferma che alla Gemäldegalerie di Berlino “si conserva una replica più secca, in controparte, solo con difficoltà attribuibile a Vincenzo Catena” (F. Saracino, *Cristo a Venezia...*, cit., p. 128, nota 16). Si veda *Gemäldegalerie Berlin...*, 1996, Kat.Nr.1184.

²⁵¹ Wilson, 2008, p. 32.

²⁵² *L'Art Sacré...*, 1953, foto in copertina, p. 6 (non numerate).

²⁵³ Villa I Tatti, Fototeca B. Berenson, inv. 108551. Una verifica negli archivi Wildenstein di New York che ha fatto per me Eliot Rowlands ha consentito di chiarire che il dipinto non è mai appartenuto alla collezione.

²⁵⁴ Per gli archivi fotografici della National Gallery: *Guide to the National Gallery of Art...*, 2002, pp. 3-4.

²⁵⁵ Washington D.C., National Gallery of Art, Photo Library: “ITA P Giovanni Bellini, n. 44201495”.

²⁵⁶ Washington D.C., National Gallery of Art, Photo Library: “ITA P Giovanni Bellini, n. 44225748”. La fotografia presenta anche le indicazioni delle misure, evidentemente in inches: 20 x 15½.

²⁵⁷ Londra, Witt Library, “Italian School, 3, 216). In quell'occasione il dipinto veniva venduto insieme alla cornice con colonne ai lati aggettanti e un frontone in alto, giudicata originale. Purtroppo nel catalogo relativo il dipinto non compare e sorge il ragionevole dubbio che l'indicazione bibliografica della fototeca sia errata. Le ricerche di un'altra vendita Cenolini sono rimaste finora senza esito.

coincidente, specialmente nella zona destra. L'alternanza ordinata di girali, cerchi e motivi "a fragola" non si ritrova identica nel dipinto di Amburgo, dove i racemi vegetali appaiono diversamente articolati. Le due fotografie del fondo Richter consentono tuttavia di rilevare che la passamaneria, a date precedenti il 1943, era ancora assai simile rispetto a quella del dipinto periziato da Cantalamessa. Questo elemento ci pare importante per sostenere che si tratti sempre della medesima opera, per quanto alcuni restauri²⁵⁸ - di cui non è possibile precisare le date - ne abbiano in parte alterato l'aspetto. Una conferma in questo senso giunge da un'ultima testimonianza fotografica (fig. XXVII) già appartenute a Gustav Ludwig (1854-1905),²⁵⁹ portata alla mia attenzione da Mattia Vinco: essa è in grado di chiudere idealmente il percorso iniziato con la fotografia di Cantalamessa da cui questa ricerca era partita. Si tratta di un documento che a tutta evidenza data prima del 1905 in cui moriva lo studioso tedesco, quindi in anni prossimi a quelli della foto più antica, quelli delle grandi ricerche archivistiche veneziane condotte in collaborazione con Pompeo Molmenti: la forma dei lunghi capelli riccioluti è la stessa nella zona sinistra del dipinto e in corrispondenza della fronte di Cristo, e anche la passamaneria della veste appare la medesima.

L'attraversamento delle testimonianze fotografiche del *Cristo benedicente* già a Santo Stefano mette in luce le complesse vicende conservative subite dal dipinto, che si presenta oggi in uno stato molto compromesso. L'impoverimento della materia pittorica, tuttavia, non impedisce di apprezzare ancora la morbidezza chiaroscurale del volto e lo sguardo estatico di Cristo che si volge a sinistra, variando così la tipologia del *Cristo benedicente* di Ottawa (fig. XXVIII) (National Gallery of Canada, n. 4421).²⁶⁰

Per accennare alla funzione di questa tipologia di dipinti, appare piuttosto significativo che Marco Boschini (1674, p. 36) con riferimento al sopra menzionato dipinto di Bellini nella Scuola della Carità, parli di un "quadretto mobile" posto nell'Albergo: anche il piccolo formato dei dipinti veneziani rimasti, infatti, è un elemento che ne fa supporre l'uso privato e devozionale. Si deve a Sixten Ringbom (1965) l'aver coniato la fortunata espressione di "dramatic close-up", ovvero il taglio molto ravvicinato e a mezzo busto delle immagini devozionali, dalla grande forza espressiva. Il riferimento è a un nuovo genere di dipinti, identificabili correttamente come "quadri", che «inventano una forma di icona moderna che non è atemporale, non è la negazione storica per la pura teofania, ma è l'estrapolazione esemplare per la meditazione, per la preghiera mentale o comunque per un apprezzamento intellettuale».²⁶¹

Se il '*Salvator mundi*' di Antonello della National Gallery di Londra (fig. 2) può ormai dirsi opera del 1475, perché dimostra pienamente sviluppati gli esiti formali che il messinese porta a compimento nelle opere della metà degli anni settanta, se ne intende la fondamentale importanza per i pittori veneziani, sia dal punto di vista stilistico, sia in relazione alla trasmissione del tema iconografico.²⁶²

²⁵⁸ Gli interventi di restauro cui è stato sottoposto il dipinto devono essere stati più d'uno, non solo in considerazione dei due cambi di supporto e delle variazioni rilevate tra le diverse testimonianze fotografiche, ma anche sulla base del fatto che la lampada di Wood rivela l'esistenza di piccoli ritocchi sopra la vernice nella zona della veste rossa a sinistra.

²⁵⁹ Kunsthistorisches Institut in Florenz, "Giovanni Bellini, 5950". Il collegamento tra questa fotografia e il dipinto di Amburgo è stato effettuato da Anchise Tempestini mediante un'annotazione sul *passepartout*.

²⁶⁰ Si veda Villa, 2010, p. 290, cat. n. 49.

²⁶¹ De Marchi, 2012, p. 187.

²⁶² Nella vicenda riguardante la datazione dell'opera, un ruolo importante è stato ricoperto da Giovanni Previtali (1980) che ha ricapitolato la storia critica legata alla lettura del cartellino, dimostrando la necessità di tenere valida l'indicazione dell'ottava indizione, e non di quella dell'anno 1465, a meno di un ripensamento radicale delle tappe della crescita artistica di Antonello da Messina. Negli ultimi decenni si

È possibile aggiungere un piccolo argomento utile alla valutazione dell'impatto del soggiorno lagunare di Antonello, mediante un dipinto che mi è noto per la fotografia conservata nel faldone di Carpaccio dell'archivio di Roberto Longhi.²⁶³ Si tratta di un 'Cristo a mezzo busto', che porta il globo nella sinistra, l'indice della destra sollevato e si staglia contro un fondo di cielo (fig. 74).²⁶⁴ Il retro della foto riporta la data 1966 e il giudizio dello studioso, che punta dritto verso il potente antonellismo dell'opera. Appare subito la vicinanza rispetto al *Salvator mundi* conservato al New Orleans Museum of Art (fig. 75) (n. 1125), che prima di entrare nella collezione Kress era di proprietà Contini Bonacossi, attribuito a Carpaccio da Longhi stesso che sul retro della fotografia conservata nel dossier del dipinto americano, risalente al 1973, al momento dell'acquisto Kress annota: «l'arte di Vittore Carpaccio, sulla fine del '400, si manifesta tipicamente in questa severa e molto antonellesca figura di Cristo benedicente».²⁶⁵ I due dipinti differiscono per quattordici centimetri in altezza e per dieci e mezzo nella larghezza, misurando cm 44,5 x 36 quello Balboni, cm 58 x 46,5 quello del New Orleans Museum of Art.²⁶⁶ Va dato giusto rilievo all'attribuzione longhiana, oggi unanimemente accettata, per quanto l'assestamento cronologico abbia in seguito subito un avanzamento, che non stupisce se si considera quanto fossero pionieristiche le ricerche carpaccesche dello studioso a quelle date. Come la maggior parte delle opere del veneziano non datate, infatti, il dipinto americano ha una collocazione cronologica piuttosto dibattuta, tuttavia la critica oggi lo intende come un dipinto pienamente cinquecentesco, fino al probabilmente troppo avanzato 1520 prospettato da Peter Humfrey,²⁶⁷ su cui concordano Giuseppe Pinna e Vittorio Sgarbi.²⁶⁸ Un altro dipinto del medesimo soggetto si è recentemente aggiunto alle ricorrenze di *Salvator mundi* nel corpus carpaccesco, e si tratta della piccola tavola venduta nell'ottobre 2013 presso Pandolfini.²⁶⁹ Si tratta di un dipinto che sembra dipendere sia dal dipinto Balboni – si veda la chiusura sul petto della giubba rossa – sia da quello di New Orleans – ad esempio per le nubi dietro il busto di Cristo. La fisionomia del Cristo poco più che giovinetto dipendono dai due dipinti appena menzionati, ma altri elementi sono desunti dal *Salvator mundi* della collezione Sorlini, quali il globo dorato e crucifero sorretto da sotto o la mano destra benedicente. Dal punto di vista qualitativo, tuttavia, il dipinto passato da Pandolfini è inferiore rispetto agli altri esemplari, per quanto da tenere nel raggio dell'ambito carpaccesco.

Per tornare al dipinto di cui si è rintracciata la foto nella fototeca Longhi, in base alle annotazioni dello studioso si viene a conoscenza del fatto che il dipinto apparteneva a Giorgio Balboni, un antiquario molto attivo a Bologna tra gli anni Sessanta e i Settanta. Sul retro della foto scrive che si trattava di un «autografo del Carpaccio, anzi di qualità

registra un'accettazione sempre maggiore di questa prospettiva, nonostante non manchino pareri discordi. Per un recente riepilogo della storia critica si veda Lucco, 2006, cat. n. 36, p. 236.

²⁶³ Firenze, Fototeca della Fondazione Roberto Longhi, n. 0750040.

²⁶⁴ La fotografia che si produce appartiene al fondo "C. Volpe", conservato nel Dipartimento di Arti Visive dell'Università degli Studi di Bologna ("Private 7", n. 194).

²⁶⁵ Firmata Roberto Longhi, essa è stata scritta nel 1937 a Bologna.

²⁶⁶ Desidero ringraziare Max Marmor, presidente della Kress Foundation, che ha acconsentito ad effettuare le analisi agli infrarossi sul dipinto americano per poterne studiare il disegno soggiacente e le eventuali tracce di spolvero, che possano aiutare a capire in che modo Carpaccio replicasse ad anni di stanza invenzioni identiche, come nel caso qui presentato. Sono grata a Lisa Rotondo-McCord, curatrice del NOMA, che ha acconsentito ad inviare il dipinto al Kimbell Art Museum per le analisi e a Claire Barry che ha autorizzato all'utilizzo delle strumentazioni del museo.

²⁶⁷ Humfrey, 1991, p. 150 n. 53.

²⁶⁸ Sgarbi, 1994, p. 229, n. 47.

²⁶⁹ *Dipinti antichi...*, 2013, p. 16, cat. n. 10. A breve, di nuovo venduto a New York, *Important Old Master Paintings*, 2014, lotto 218.

superiore [rispetto a quello di New Orleans] per la densità di materia nel tono rosso scuro del giubbotto e per la aderenza a un modulo piramidale di origine antonellesco». E concludeva: «Lo daterei parecchi anni prima dell'altro, e pertanto intorno al 1480».

Giorgio Balboni e Carlo Volpe erano legati da sentimenti di amicizia, e nella fototeca dello studioso è stato possibile rintracciare, allegata alla fotografia del *Salvator mundi* qui discusso, la perizia che Volpe fornisce il 5 maggio 1973 a un proprietario non precisato, in cui afferma di conoscere il dipinto da vario tempo, e di ritenerlo «per fermo opera in tutto autografa dell'età più matura di Vittore Carpaccio».²⁷⁰ Volpe menziona il noto esemplare di New Orleans, nonché «un altro ancora, dove non sono visibili le mani ed il busto del Salvatore campeggia al di là di un davanzale, dinanzi ad un paesaggio lagunare, [che] mi è noto soltanto in fotografia, né so dove di trovi».²⁷¹

Se la valutazione cronologica di Roberto Longhi esemplifica la tradizione di studi degli anni Sessanta, in cui erano ricche le proposte per la giovinezza di Carpaccio, che si faceva partire dal 1480 allora assegnato al polittico di Zara, è nel mutato contesto relativo allo studio della pittura carpacesca che si inserisce l'analisi di Carlo Volpe, portato a non disgiungere cronologicamente i due dipinti che si presentano identici negli aspetti della figurazione. La datazione di Volpe del dipinto Balboni attorno al 1510 deriva evidentemente da quella che in sede critica è diventata la posizione maggioritaria per il *Salvator mundi* di New Orleans e non sembra tener conto dello stato di conservazione molto precario del dipinto americano che non favorisce una sua sicura valutazione, al punto che nel catalogo della Fondazione Kress, Fern Rusk Shapley ipotizza una partecipazione della bottega.²⁷² La questione attributiva può dirsi oggi risolta in direzione della piena paternità di Vittore, e la posizione più diffusa è quella di ritenerla un'opera pienamente cinquecentesca, tra la fine del primo e l'inizio del secondo decennio, in forza del confronto con la figura di Cristo che compare nella zona superiore della *Morte della Vergine* della Pinacoteca di Ferrara, datata 1508 (inv. n. 94).²⁷³ Per il dipinto americano, che trova una coerente collocazione tra la fine dei teleri del ciclo di San Giorgio degli Schiavoni e l'inizio di quelli destinati alla scuola di Santo Stefano, può essere qui

²⁷⁰ Fotografia e perizia sono state rintracciate nel faldone "Private 7", al numero 194 del fondo "C. Volpe", conservato nel Dipartimento di Arti Visive dell'Università degli Studi di Bologna.

²⁷¹ Forse si tratta della *Testa di Cristo* del Carnegie Museum di Pittsburgh (Gift of Herbert DuPuy, 27.9.1, inv. n. 27.9.1; olio su tela, cm 49.53 x 40.01) (Lauts, p. 246, n. 63, p. 262). Il dipinto era noto ad Adolfo Venturi (1927) attraverso la foto di Robert Witt, e da lui pubblicato come *homeless* col nome di Giovanni Bellini. L'anno successivo è entrato nella collezione del Carnegie Museum (*Gift of Old Masters*, 1928). Il dipinto ha avuto un'attribuzione dubitativa a Carpaccio da parte di Bernard Berenson (1957, p. 58) e con questa paternità è menzionato da Burton B. Fredericksen e Federico Zeri (1972, p. 47), Fritz Heinemann preferiva un riferimento a Rocco Marconi (1962, I: p. 59, n. 194 q). Lauts (1962, p. 262) ha proposto invece l'assegnazione a Francesco Bissolo e con questo nome il dipinto è stato presentato nel catalogo del Museo (*Catalogue of Painting Collection...*, 1973, p. 14), ma non illustrato. Quanto va rilevato, è il cambiamento in sede critica dell'attribuzione del dipinto che, a fronte di un inquadramento iniziale all'interno della produzione di Bellini o di Carpaccio, in tempi più recenti conosce lo spostamento verso Francesco Bissolo. Il dipinto non è stato mai oggetto di studi specifici, e una fotografia recente mostra chiaramente che la *Testa di Cristo* deve avere subito un restauro che ha evidentemente tolto le ridipinture che davano al dipinto quell'aura carpacesca e belliniana rilevata allora dalla critica. La paternità dell'opera rimane tuttavia problematica non solo per lo stato di conservazione che anche dalla foto si giudica assai precario ma anche perché sono tali i riferimenti a varie pitture di Carpaccio da fare ipotizzare che si tratti di una copia. Tuttavia a nostro avviso il nome di Bissolo è quello più appropriato, a fronte anche della presenza di aspetti boccaccineschi che adesso vi si possono leggere, non estranei alla pittura del maestro (Coletti, 1929).

²⁷² Shapley, 1968, pp. 54-55.

²⁷³ La datazione del dipinto del New Orleans Museum of Art per Peter Humfrey (1991, p. 150, n. 53) è da porre attorno al 1520, una datazione a nostro avviso troppo avanzata, che male si accorda con l'abbassamento di qualità della pittura carpacesca nella fase tarda.

richiamato anche il confronto con la *Presentazione al tempio* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (inv. n. 314) (fig. 138), la pala destinata alla terza cappella di destra nella chiesa di San Giobbe di Venezia, datata 1510.²⁷⁴ Appare simile, infatti, il trattamento del tessuto intriso di luce, nonché la resa morbidamente chiaroscurata dei volti.

Per ciò che riguarda il *Cristo* Balboni, la datazione di Longhi sul 1480 è di interesse in quanto il dipinto, più che trovare paralleli stringenti all'interno tradizione veneziana di *'Salvator mundi'* avviata da Giovanni Bellini, si presta al confronto con il *Cristo benedicente* di Antonello da Messina della National Gallery di Londra. Va rilevata la vicinanza fisionomica tra i due volti di Cristo – assai simile è la forma degli occhi, del naso e della bocca –, e anche il gioco della luce appare affine, così come l'effetto volumetrico che ne deriva. Appare altresì evidente che l'opera di Antonello va intesa come un lontano prototipo per Carpaccio, che se da un lato sembra tenerne conto, dall'altro lo fa alla luce dei profondi cambiamenti della pittura veneziana intercorsi nei molti anni che distanziano il dipinto Balboni da quel modello. Carpaccio attua significative variazioni iconografiche, ed è profondamente diverso il trattamento del giubbetto,²⁷⁵ attraversato da pieghe che lo fanno aderire al corpo e che provocano, nella zona del busto, una spazialità assai diversa rispetto a quella antonellesca. La distanza cronologica tra il dipinto londinese e il *Salvator mundi* Balboni ci sembra bene esemplificata anche dal fatto che Carpaccio abbandona il fondo nero di Antonello a favore dell'ambientazione all'aperto, che peraltro consente di rendere un raffinato effetto luministico per cui la figura appare dipinta in controluce sul cielo.

Grazie alla fototeca della National Gallery di Washington è possibile vedere il dipinto Balboni in uno stato di conservazione diverso rispetto a quello con cui esso era noto a Longhi e Volpe (fig. 76). La fotografia se da un lato fa emergere con maggiore evidenza alcune sofferenze della pittura – ad esempio in corrispondenza della parte destra del volto – dall'altra sembra attestarne ancora maggiormente la qualità. Il timbro impresso sulla fotografia informa di un passaggio del dipinto presso le Stora Art Galleries di New York, probabilmente attorno all'anno 1943 annotato a matita sul retro.²⁷⁶

I casi di riuso di invenzioni costituiscono un tema molto noto alla letteratura carpaccesca, anche se a nostro avviso va dato rilievo ad alcune disomogeneità sul piano dello stile tra il *'Salvator mundi'* Balboni e quello di New Orleans: il *ductus* pittorico appare, infatti, diverso e gli esiti raggiunti nel primo sembrano di maggiore plasticità rispetto alla dilatazione cromatica che caratterizza il dipinto di New Orleans. Pur con la consapevolezza dei limiti di un ragionamento in assenza del dipinto, l'analisi stilistica fa emergere la difficoltà di conciliare il dipinto qui presentato con il *Salvator mundi e quattro santi* (fig. 1). La maturità dei mezzi formali messi in campo nel *Salvator mundi* Balboni

²⁷⁴ Olio su tavola, cm 421 x 236. Firmata: Victor Carpathius/MCX.

²⁷⁵ Non è semplice rintracciare paralleli per il giubbetto senza passamaneria indossato dal *'Cristo'* Balboni, che sembrerebbe confarsi alla veste di una persona comune del secondo Quattrocento. A questo proposito si veda l'*Unzione di Cristo* di Giovanni Bellini della Pinacoteca Vaticana (inv. 40290), cimasa della pala dipinta per San Francesco a Pesaro, dove – pur nel diverso colore – Giuseppe d'Arimatea indossa una simile giubba chiusa al centro da bottoni tondi. Per alcune nozioni sull'abbigliamento maschile si veda: *Enciclopedia della moda*, 2005, I, pp. 380-384.

²⁷⁶ ITA P Carpaccio Vittore, n. 4100347. Sul retro sono anche indicate le misure del dipinto, in inches: "H. 17 ½ W. 14 ¼". L'entrata del fondo fotografico Kress, di cui la foto fa parte, nelle collezioni della National Gallery di Washington risale al 1971. *Guide to the National Gallery of Art...*, 2002, pp. 3-4. La conoscenza negli Stati Uniti del dipinto è testimoniata anche dalla presenza di un'altra fotografia conservata nella stessa fototeca, la quale attesta uno stato di conservazione simile a quello della precedente: ITA P Carpaccio Vittore, n. 42205631. La foto proviene dal fondo del collezionista George M. Richter (1875-1942), che entra negli archivi della National Gallery nel 1943, come dono di Solomon R. Guggenheim.

sembra richiedere una datazione più avanzata, che possa dare conto, ad esempio, della resa sicura del busto di Cristo. La datazione ipotizzata per il dipinto, a nostro avviso non può tuttavia coincidere con quella dell'analogo di New Orleans, per il fatto che la preoccupazione per gli aspetti volumetrici che le foto sembrano dimostrare mal si addicono con la dilatazione formale di quest'ultimo. In ultima analisi, ci sembra ancora valida la distanza cronologica prospettata per i due dipinti da Roberto Longhi, pur nella necessità di un assestamento di quello americano più avanzato rispetto agli ultimi anni del secolo prospettati dallo studioso. Se si conviene su una datazione attorno al 1510 per il *Salvator mundi* di New Orleans, quello Balboni potrebbe precederlo anche di due decenni, collocandosi ancora in prossimità dei lavori per il ciclo di Sant'Orsola, dove - specialmente i primi teleri - appaiono animati da un forte interesse per i valori geometrici. Il confronto con la veste di Orsola nell'*Incontro dei pellegrini con papa Ciriaco a Roma* intende suggerire anche una simile resa del tessuto, attraversato da rialzi chiari nelle creste delle pieghe.²⁷⁷

È interessante richiamare in chiusura le parole finali della lettera di Carlo Volpe, che affermava: «Non mancavano del resto a Venezia, per questo tema, i nobilissimi precedenti di Antonello e di Giovanni Bellini, che inducono il Carpaccio ad una estrema ricerca, ormai di severa intonazione arcaizzante [...] di rigore formale nella lucidità della costruzione prospettica, sicché l'immagine si cristallizza in un composto e impeccabile teorema di volumi puri, inteneriti dalla smagliante dolcezza del lume e del colore».

I TARDI ANNI NOVANTA

Se il dipinto Balboni appare animato dalle preoccupazioni formali dei primi teleri del ciclo orsolino, è possibile invece ricondurre alla fase finale dei lavori la *Madonna col bambino e san Giovannino* di Francoforte (fig. 104),²⁷⁸ la cui datazione oscilla tra i primi anni dell'ultimo decennio del Quattrocento (Zampetti, 1966; Rearick, 2003; Humfrey, 2001) e una datazione cinquecentesca, come sostenuto da Muraro (1966, 1507-1508 c.). La collocazione agli anni Novanta è quella predominante negli studi, e gli ancoraggi forniti dal ciclo di Sant'Orsola consentono a nostro di assestarlo in corrispondenza degli ultimi teleri. A nostro avviso, infatti, il dipinto si dimostra in linea con il tenore cromatico dei teleri di ambasceria, in cui si stemperano i forti valori di cangiantismo a favore di toni più caldi e accordati. Come notato da Alessandro Ballarin nel manoscritto *Carpaccio 1480-1496*, il dipinto si presta al parallelo stringente con l'*Arrivo degli ambasciatori* (c. 1497). Si confronti il dettaglio del colloquio fra Orsola e il padre con il dipinto di Francoforte (figg. 107, 106), la resa luministica delle vesti colpite dalla luce o la qualità pesante del tessuto giallo attraversato dalle pieghe. Il dipinto è preparato dal disegno del Courtauld Institute (fig. 105) (D.1978.PG.82), il cui *recto* sembra mettere in carta le prime idee per il dipinto, che evidentemente non soddisfano Carpaccio, se nel *verso* cambia la posizione del bambino e della Vergine e inserisce il san Giovannino: è questa seconda composizione che confluisce nella redazione dipinta. Il primo studio non è tuttavia scartato definitivamente ma compare nel frammento di *Santa leggente* di Washington (fig. 115)²⁷⁹ e nella *Nascita della Vergine* del ciclo degli Albanesi,²⁸⁰ la cui data di inizio dei lavori, 1504, fornisce un

²⁷⁷ Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 577. Il telero non è datato ma è unanimemente considerato tra i primi del ciclo, da datare agli inizi degli anni novanta.

²⁷⁸ Francoforte sul Meno, Städel Museum, inv. n. 38. Olio su tavola, cm 69 x 54. Firmata in basso, sul parapetto: VICTORIS CARPTHIO/ VENETI OPUS.

²⁷⁹ Samuel H. Kress Collection, inv. n. 1939.1.354. Olio su tavola trasferito su tela, cm 78 x 51 (frammentaria).

²⁸⁰ Bergamo, Accademia Carrara. Olio su tela, cm 126 x 129.

riferimento per il dipinto americano, che deve verosimilmente precedere in forza della superiore qualità.

Va fatto un cenno alla *Sacra conversazione* di Avignone (fig. 108) (Musée du Petit Palais),²⁸¹ un dipinto per molti aspetti sfuggente, la cui datazione è assai controversa. La tradizione degli studi lo data variamente, come spesso accade per i dipinti carpacceschi non datati, anche se l'opinione più diffusa è quella di assestare l'opera ai primi anni del Cinquecento: di questo sono convinti Ludwig e Molmenti (1906, c. 1502), Lauts (1962, c. 1500), Humfrey (1991, c. 1502) e Sgarbi nel 1979, salvo in seguito (1994) optare per una datazione agli anni 1505-1512, che si riconnette ad una tradizione precedente, propensa ad un inquadramento più avanzato dell'opera (L. Venturi, 1907; A. Venturi, 1915; Berenson, 1911, 1936; Vertova, 1952; Pallucchini, 1953; Scharf, 1953; Pignatti, 1955). Le più disparate proposte cronologiche fanno comprendere come la *Sacra conversazione* si presenti come un testo di difficile comprensione e gli studiosi che ne hanno prospettato una datazione quattrocentesca sono solo Laclotte (1956) e Perocco (1960), che propendevano per lo scorcio del Quattrocento. In controtendenza, Ballarin (*Carpaccio 1480-1496*) propone una datazione agli anni Ottanta, in forza del confronto con *Preparazione della tomba di Cristo* di Berlino o alla *Sacra conversazione* distrutta di Berlino.

Un punto di partenza è il confronto con l'*Adorazione* di Lisbona (fig. 117), più volte citata perché datata 1505, che fornisce un *terminus ante quem* per il dipinto francese, la cui costruzione disegnativa ancora forte impedisce una collocazione cronologica cinquecentesca. Sorge tuttavia l'interrogativo circa quanto prima del 1500 debba essere stato realizzato il dipinto, la cui valutazione è gravata da circostanze di difficile risoluzione. Come emerge manoscritto di Ballarin (*Carpaccio 1480-1496*), il paesaggio si presta al confronto con le opere degli anni Ottanta per una concezione formale ancora molto disegnativa, per la ricchezza dei dettagli nitidamente descritti. Inoltre, si rileva un riferimento a Mantegna nella costruzione del paesaggio, e in particolare al dipinto con la *Madonna col bambino e santi* dell'Isabel Stewart Gardner di Boston (fig. 110) (inv. P15s5) – un confronto, questo, istituito dai Tietze nel 1944 -. Il dipinto di Mantegna ha ricevuto qualche resistenza ad essere accettato tra gli autografi del maestro, di cui tuttavia sono convinti Hendy (1974), Longhi (1934), Agosti (2005) e Elam (2008). Se Giovanni Agosti (2005) ha proposto di identificarlo in quello con le Marie citato con attribuzione a Mantegna nell'inventario del 1493 di Eleonora d'Aragona, Elam (2008) propone il 1495 circa seguendo Stella Mary Newton che nelle lettere al Museo afferma che la moda degli abiti non può precedere l'ultimo decennio del Quattrocento.

Questa datazione fa emergere le difficoltà per una datazione precoce del dipinto carpaccesco, che sembrerebbe dovere essere successivo al testo mantegnesco. Della *Sacra conversazione* si conosce il disegno preparatorio a matita rossa, penna e pennello con

²⁸¹ Olio su tela, cm 96 × 126 (il dipinto è stato detto su tavola da Fiocco, 1931, Zampetti, 1966, *Vittore Carpaccio*, p. 76, da Lauts, 1963 e da Muraro, 1966, p. CXXVIII, Sgarbi, 1979, ma per errore); firmata, a sinistra in basso sulla lastra marmorea: «A VICTORE / CARPATHIO / FICTI». Provenienza: Parigi, collezione del cardinale Fesch; dopo la caduta di Napoleone nel 1815 tutte le sue raccolte vengono trasportate a Roma e collocate a Palazzo Falconieri in via Giulia; il cardinale muore il 13 maggio 1839 e la sua collezione viene posta all'asta che si svolge in fasi successive e complesse: aprile 1843, marzo 1844, marzo e aprile 1845; la *Sacra Conversazione* viene acquistata dal marchese Gian Paolo Campana di Cavelli nel marzo 1845 al prezzo di 1.375 franchi d'oro; Roma, collezione del marchese Gian Paolo Campana nel palazzo di questi presso San Giovanni in Laterano dove rimane almeno fino al 1858, anno in cui detto viene processato e condannato per peculato nei confronti del Monte di Pietà e i suoi beni confiscati; Parigi, la tela viene acquistata nel 1862 per il Musée Napoléon III, n. 278; Parigi, 1863, Museo del Louvre; di qui viene messa in deposito al Museo di Caen nel 1876 (*Catalogue des tableaux [...]*, Quatrième Partie, 1845, p. 212, n. 916-1319; Mireur, 1911, p. 74; Cornu, 1862, n. 278; Ruiset, 1871, n. 171).

inchiostro bruno (fig. 109) (New York, Morgan Library, inv. n. 2006.46). La più antica attestazione dell'uso della matita rossa nella produzione carpaccesca è il 1495, quando nel foglio preparatorio per un dettaglio paesaggistico della *Partenza dei fidanzati* del ciclo orsolino (fig. 89) (Londra, British Museum 1497.4.10) Carpaccio traccia le linee preliminari con la pietra rossa naturale. La particolarità dell'adozione precoce del *medium* sarà trattata nel capitolo dedicato alla grafica, tuttavia si ritiene che la metà dell'ultimo decennio del secolo fornisca un riferimento importante per collocare la prima comparsa di questa tecnica e anche il dipinto di Avignone. La tematica dell'incontro delle famiglie di Gesù e di Giovanni, un'iconografia di origine fiorentina la cui trasmissione al nord si deve a Leonardo (Ballarin, *Leonardo a Milano...*, 2010) induce ad una certa prudenza nella datazione alta, che pure le ragioni stilistiche sembrerebbero richiedere. In mancanza di ulteriori dati, in grado di dare conto delle ragioni iconografiche del dipinto e dell'uso precoce della matita rossa nel disegno preparatorio, la datazione più verosimile sembra sia da porre attorno al 1495, in cui è attestato nella sua produzione l'uso della matita rossa, in un momento forse appena successivo al menzionato dipinto di Mantegna.

Nel corso del decennio Carpaccio ottiene anche l'importante commissione di un telero eseguito nel 1496 per la Scuola di San Giovanni Evangelista (Mason Rinaldi, 1978), all'interno di un ciclo sovrinteso dalla bottega di Gentile Bellini (fig. 97). Firmato e datato 1496 è anche il dipinto eseguito per la chiesa di San Pietro Martire a Udine con *Cristo e gli strumenti della passione*, oggi ai Musei Civici della città (fig. 100) (inv. n. 80),²⁸² di cui sono stati recentemente ripercorse da Linda Borean (2004) le circostanze che ne hanno determinato la commissione.

All'esecuzione del *Sangue di Cristo* è stata generalmente avvicinata quella del polittico di Grumello de Zanchi (fig. 101) (Zogno, Bg, chiesa di Santa Maria Assunta),²⁸³ scoperto da Roberto Longhi (1932), smembrato e di cui non si conosce la composizione originaria.²⁸⁴ «Il volto patetico del San Giovanni è di un modulo che conosciamo nel Cristo che versa sangue (del 1496), tornato da Vienna a Udine. Torreggianti sur una veduta di lago, da una ribalta marmorea dove l'ombra striscia lucida e leggibile, questi due Santi ci paiono fra i più belli del maestro. Che eleganza dottorale nel panneggio del San Giacomo mentre sembra iniziare una lettura in punta di forchetta; e nel San Giovanni che passione incantata; e che plastica bellezza nei panneggi, ispirati, direi, dagli scultori dalmati e dal Rizzo; e in quel motivo del braccio e della mano involtati nel manto: un pensiero formale tanto caro a tutti i grandi italiani da Giotto in poi».²⁸⁵ Per Zampetti «si tratta di un'opera di alta qualità, mirabile soprattutto nelle due tavole dei Santi anacoreti immersi in paesaggi luminosi ed incantati, in un'atmosfera rarefatta»,²⁸⁶

Il parallelo con il dipinto di Udine a nostro avviso è assai significativo, sia perché si riscontrano simili effetti atmosferici, specialmente nelle tavolette con i santi eremiti, per gli analoghi panneggi a pieghe marcate e un po' crude, sia per la delicatezza protoclassica con

²⁸² Olio su tela, cm 162 x 160. Firmata (sul cartellino, in basso): *Victoris Charpathjo/Veneti opus/1496*. Provenienza: Udine, San Pietro Martire; 1838, Vienna; restituita nel 1919.

²⁸³ Zogno (Bg), Santa Maria Assunta. Il polittico è stato smembrato in date imprecisabili e i pannelli attualmente in chiesa sono i seguenti: *San Giovanni*, cm 97 x 45; *San Giacomo*, cm 97 x 45; *Sant'Antonio abate*, cm 49 x 45; *San Girolamo*, cm 49 x 45. Il *Dio padre*, cm 46 x 67, è probabilmente una copia dall'originale alienato secondo l'ipotesi di Francesco Rossi accettata da Scarpa (1989, pp. 110-124) e Fossaluzza (1998, pp. 148, 150). Si veda per questi temi la scheda del disegno di Los Angeles, J. Paul Getty Museum, inv. n. 91.GG.38.

²⁸⁴ Per una veloce ricostruzione delle vicende del polittico di veda la scheda del disegno conservato al Getty Museum di Los Angeles (inv. n. 91.GG.38).

²⁸⁵ Longhi, 1932, ed. 1968, p. 77.

²⁸⁶ Zampetti, 1966, p. 68.

cui le figure si ergono in piedi. Dettagli quali la mano di Cristo protesa verso la ferita del costato, vista accanto alla destra di san Giovanni che assicura la posizione del libro ci sembrano parlanti, a dire un comune spirito, che è tipico della Venezia allo scadere del secolo. La qualità dell'azzurro ghiaccio del *San Girolamo* di Zogno è del resto assai vicina a quella dell'angelo alla sinistra di Cristo (figg. 102, 103).

A breve distanza, la crescita di Carpaccio tra il ciclo di Sant'Orsola e quello di San Giorgio si segue bene a nostro avviso attraverso le due *Allegorie* dell'High Museum di Atlanta (figg. 112, 113) (58.35, 58.36),²⁸⁷ due opere non datate che la critica ha variamente assestato ma per le quali prevale una datazione attorno all'anno 1500 (Lauts, 1962; Perocco, 1967; Sgarbi, 1979; Scarpa, 1989; Fortini Brown, 2004). Non manca tuttavia chi è convinto di un'esecuzione avanzata, come Pignatti (1955) e Muraro (1966) che propongono il 1510, o Shapley (1968) e Humfrey (1991) convinti che i due pannelli siano opere estreme, da confrontare addirittura con il *San Paolo* di Chioggia, datato 1520 e a nostro avviso assai modesto. Di una datazione precoce sono convinti Giuseppe Fiocco, sin dal 1931 quando viene a conoscenza dei dipinti, ma troppo tardi di poterli inserire nella monografia (annotazione sul retro di una foto reperita tra i *files* del Museo, nella quale sostiene una datazione attorno al 1490), e Roberto Longhi che nelle annotazioni inviate ai Kress il 25 ottobre del 1928 così si esprime: «The figure photographer on the other side, representing "Prudentia" as also its companion representing "Temperantia", are in my opinion authentic works by Vittore Carpaccio; they are excellent as well for their structure as for their vigorous coloring. Their approximate date falls within the first period, still "quattrocentesque" of the great master, as proven by comparison with the "St. Anastasia" of the Cathedral of Zara».²⁸⁸

Ho potuto studiare di persona i dipinti, verificando che essi soffrono per la perdita di materiale pittorico:²⁸⁹ specialmente nella *Temperanza*, infatti, emerge il disegno soggiacente in numerosi punti. Lo stato di conservazione non ottimale è confermato dalle fotografie dei dipinti durante la pulitura del 1955, nonché dalle relazioni sullo stato di conservazione dei pannelli, rintracciate nei dossier del Museo, ma non è tale da pregiudicarne la lettura, né la comprensione della grande qualità.

I dipinti si caratterizzano per una modulazione aperta del paesaggio: dietro la figura della *Temperanza* si apre un bellissimo specchio d'acqua, in cui si notano delle cadute di colore; chiudono il paesaggio i colli blu di fondo puntellati di bassi arbusti secondo la tipica morfologia carpaccesca. Il dipinto con la *Prudenza* appare di qualità un poco inferiore: il viso della donna è meno dolce di quello della *Temperanza*, ma le mani hanno la stessa delicatezza. La complicazione formale della veste è la medesima dell'altra figura ed è bello il gesto del manto che avvolge il braccio con la bacchetta, uno stilema di cui Carpaccio fa uso in numerose opere.

I due dipinti, di soggetto allegorico e cristiano, dovevano fare parte di una decorazione privata, probabilmente da studiolo; sono stati entrambi resecati e non è possibile avanzare ipotesi circa la disposizione dei pannelli, che non si esclude potessero fare parte di un complesso più ampio.²⁹⁰ Quanto l'analisi visiva rende evidente è la disomogeneità dimensionale delle due figure. Ho verificato, infatti, che la figura della

²⁸⁷ Olio su tavola. *Temperanza*: cm 108.27 x 54.92; *Prudenza*: cm 108.27 x 55.25. Provenienza: Milano, collezione Bernasconi; Roma, collezione Contini-Bonacossi; New York, collezione Kress.

²⁸⁸ *Files* del Museo.

²⁸⁹ Dalla documentazione Kress e dai *files* del Museo si evince che i due dipinti sono stati sottoposti a restauri negli anni 1929-30 e 1955.

²⁹⁰ Fiocco (1932), cui si deve la prima pubblicazione dei due pannelli, che non aveva conosciuto in tempo utile per inserirli nella monografia del 1931, riteneva fossero le ante di una porta.

Prudenza è più grande della *Temperanza*, un'evidenza che pur non essendo mai stata messa in luce dalla critica a mia memoria, impone una grande cautela nelle ipotesi di ricostruzione di questo genere di complessi privati, che forse non erano semplicemente dei fregi che correivano attorno alla stanza alla medesima altezza. Anche dal punto di vista luministico, per quanto i due dipinti siano entrambi illuminato da sinistra, sembra di notare una diversa reazione alla fonte luminosa, con effetti di assorbimento della luce nel caso della *Temperanza*, a fronte di una riflessione della stessa nella *Prudenza*, per la quale va comunque tenuto presente il giudizio di Modestini che negli anni Ottanta la giudicava più alterata dell'altra.²⁹¹

L'elegante gracilità delle figure a nostro avviso bene le inserisce nel clima di protoclassicismo diffuso nel nord Italia specialmente grazie all'influenza peruginesca, un clima culturale di cruciale importanza anche per gli avvii di Giorgione (Ballarin, 1979) la cui *Giuditta* di San Pietroburgo (olio su tela, 144 x 68 cm) sembra partecipare della medesima temperatura. Inoltre, il senso della luce atmosferica e la libertà paesaggistica impongono una datazione in concomitanza con gli ultimi teleri del ciclo di Sant'Orsola, in linea con il *Sangue del Redentore* dei Musei Civici di Udine, un dipinto caratterizzato per una resa del paesaggio magistralmente in controluce contro l'azzurro misto al rosa del cielo. L'intelligenza - che si vorrebbe definire fiamminga - del grande damasco non sembra essere stata indifferente al giovane Giorgione, come si legge nel manoscritto di Alessandro Ballarin (*Carpaccio 1480-1496*) così come l'effetto di grande fusione e di raffinatezza luministica. La conduzione del paesaggio ci appare in conformità con quella dei due dipinti di Atlanta: si veda l'intensità dei verdi del dipinto di Udine a fronte del paesaggio della *Temperanza*, o ancora il panneggio dell'angelo di sinistra a fronte del manto della *Prudenza*, di un arancio più squillante ma i cui effetti di aderenza al corpo sono del tutto in linea con quelli dei dipinti di Udine. Anche il modulo figurale di Cristo sembra riecheggiare nella *Prudenza* e, in controparte, nella *Temperanza*. In questo senso una datazione all'ultimo lustro del Quattrocento per due i pannelli ci sembra la più appropriata.

QUALCHE RIFLESSIONE SULLA CRESCITA CARPACCESCA AL TRAPASSO DI SECOLO

La critica ha sottolineato il profondo mutamento messo in atto da Carpaccio dopo il 1500. Linda Borean (1994, pp. 38-39), a proposito della pittura di Carpaccio del primo decennio del Cinquecento afferma: «Le proprie convinzioni artistiche sembrano abbandonare lentamente gli ideali manifestati nei teleri di Sant'Orsola: i cicli di San Giorgio degli Schiavoni e degli Albanesi rappresentano, quindi, nel percorso artistico di Carpaccio, una svolta, indirizzata alla semplificazione formale e suggestionata, seppur marginalmente, dalla nuova maniera pittorica che andava nascendo a Venezia con Giorgione. Superata questa fase di riflessione, l'artista recupera la sua innata vocazione verso la *istoria picta* realizzando tra il 1511 e il 1520 il suo ultimo ciclo narrativo per la Scuola di Santo Stefano, dove tenterà di ripristinare gli ormai vecchi moduli da lui proposti nelle Storie di Sant'Orsola, ma il periodo "transitorio" del volgere del secolo aveva lasciato un segno profondo nella pittura narrativa di Carpaccio, costituendo quasi un punto di non ritorno e un limite al pieno recupero degli innati ideali artistici».

Della reazione carpaccesca alle novità della pittura moderna gli studi hanno trattato a proposito di numerosi dipinti e disegni, e valgano qui come unici esempi le opinioni di

²⁹¹ Notes made by Dianne Dwyer during her visit to HMA with Marilyn Perry and Mario Modestini (Kress Foundation) in the mid-1980's (*Files del Museo*).

Michelangelo Muraro a proposito dell'*Adorazione dei Magi* del Fogg Art Museum (1932.281), un disegno letto dallo studioso come tra i segni più parlanti dell'adesione di Carpaccio al giorgionismo, con punti di contatto con Giulio Campagnola e di Turner (1987) a proposito del foglio (fig. 134) (Washington DC, National Gallery, inv. n. 1991.182.15) preparatorio per la *Predica di santo Stefano* (fig. 133). Di questi argomenti si tratterà nella sezione dedicata alla grafica, ma preme qui riflettere sulle novità introdotte con il ciclo di San Giorgio degli Schiavoni, che, specialmente se letto a fronte della serie orsolina, è in grado di rendere il periplo di un pittore di formazione quattrocentesca, che comprende sul nascere la rivoluzione della pittura veneziana e non vi si sottrae.

Se il *Trionfo di san Giorgio* (fig. 122), preparato dal disegno degli Uffizi (inv. n. 1287 E, cat. n. 45), è stato spesso letto come il segno della conoscenza da parte di Carpaccio della pittura di Perugino, tali riferimenti figurativi - l'edificio a pianta centrale del fondo e alcuni tipi figurati (Rearick, 1976) - non indicano una costruzione quattrocentesca del telero.

Il ciclo di Sant'Orsola è l'opera di un pittore sui trent'anni, probabilmente per la prima volta attivo in una serie di tale impegno, un lavoro di almeno cinque anni che determina in lui una straordinaria crescita. Il passaggio dai primi teleri, caratterizzati da una costruzione chiusa della forma, al *Martirio dei pellegrini* del 1493, alla *Partenza dei fidanzati* del 1495 per finire ai grandi teleri di ambasceria, mette in evidenza il profondo cambiamento di Carpaccio innanzitutto nella resa dello spazio, che non solo si fa estremamente più articolata, ma anche prende uno sviluppo orizzontale che sembra anticipare la sua personale conquista del primo piano dei primi anni del secolo successivo (si veda in tal senso l'*Adorazione* di Lisbona, 1505). In secondo luogo, guardare cronologicamente i teleri di Sant'Orsola significa seguire la crescita di Carpaccio dal punto di vista della scoperta delle proprietà del colore. Bastino i dettagli dei broccati dell'*Arrivo degli ambasciatori inglesi*, studiati nella capacità di assorbire e riflettere la luce, i capelli lucenti del giovane biondo che dà le spalle al riguardante nel *Ritorno degli ambasciatori*, o la straordinaria resa della pesantezza delle vesti nel *Congedo*, un telero in cui Carpaccio sembra avere assorbito magistralmente la lezione fiamminga. I teleri non perdono il fondamento geometrico della forma che caratterizza, ad esempio, l'*Arrivo a Colonia* o l'*Arrivo a Roma*, ma Carpaccio sembra scoprire, nel corso degli anni Novanta, le potenzialità del colore e una spazialità più moderna. Gli esiti di questa grande accelerazione si seguono, a qualche anno di distanza, nel ciclo di San Giorgio, dove pure si innesta un elemento di novità che il trapasso di secolo immette nella pittura carpaccesca, dovuto a nostro avviso al precoce contatto con la pittura moderna di Giorgione.

La ricerca di una più complessa spazialità - i cui primi frutti sono in atto già nel *Martirio dei pellegrini* del 1493 - e la piena occupazione del primo piano che tanto caratterizza i teleri di ambasceria, si ripresenta con ancora maggiore respiro nelle serie degli Schiavoni. Si veda, ad esempio, la *Lotta tra san Giorgio e il drago* (fig. 124), dove le due sagome si campiscono senza preoccupazione per la profondità della scena, cui risponde il paesaggio di fondo, altrettanto articolato in orizzontale. Se Carpaccio non perde il fondamento prospettico che tanto caratterizza la sua produzione, l'importanza della luce è investita di un protagonismo nella serie di San Giorgio che la critica ha sottolineato, specialmente a proposito del *Sant'Agostino nello studio* (fig. 126). Visto a fronte del *Sogno di sant'Orsola*, si comprende bene come in quest'ultimo la spazialità dell'interno prenda un respiro maggiore. L'importanza della luce è evidente anche nel telero orsolino, la cui fonte sta alle spalle del bellissimo angelo, tuttavia nel *Sant'Agostino nello studio* l'articolazione luministica non solo è più complessa ma sembra essere il fondamento stesso dell'intera composizione, e in questo senso è parlante anche il disegno del British Museum (fig. 127)

(1934.1208.1), per cui Popham e Pouncey (1950) hanno utilizzato la felice definizione di *mise-en-scène*.

La crescita di Carpaccio prosegue dopo l'anno 1500, grazie all'accelerazione della direzione già presa nella serie orsolina, i cui ultimi teleri sembrano quasi precorrere gli esiti della pittura moderna, sulla cui nascita Carpaccio deve avere avuto un ruolo non marginale, come si avrà modo di discutere nella sezione dedicata alla grafica. Specialmente dal punto di vista cromatico, Carpaccio nella serie di San Giorgio denuncia un non generico contatto con le novità giorgionesche. Si veda ad esempio lo stupendo dettaglio dei musicisti nel *Battesimo dei Seleniti* (fig. 128) (la cui datazione 1507 non è di lettura del tutto piana), un dettaglio che mette in luce la straordinaria maestria nell'accordo tra i diversi punti di rosso dei berretti, delle stoffe e dei volti, in grado di rendere appieno la consapevolezza di Carpaccio del colore tonale; un fatto, questo, che a nostro avviso si spiega sulla scorta del contatto con Giorgione. La precoce conoscenza della pittura giorgionesca si spiega rievocando quella parte della critica che ha postulato un'importanza di Carpaccio per la formazione del giovane di Castelfranco (Ballarin, 1979), un punto che si intende ribadire nella sezione dedicata alla grafica e che prospetta un duplice rapporto tra i due maestri, prima di dare da parte del più anziano e con un'inversione della direzione a pochissimi anni di distanza.

Segno della ricezione di Carpaccio delle novità introdotte dalla nuova generazione di pittori è il rapporto con la produzione düreriana, un nodo critico posto per la prima volta dai Tietze nella monografia düreriana del 1928. Tale rapporto si avverte nella produzione dei primi anni di Cinquecento e si esplica sia attraverso un rapporto di dare e avere nel campo della grafica, su cui si avrà modo di tornare nel capitolo relativo, sia attraverso qualche citazione, come nel caso della *Fuga in Egitto* della National Gallery di Washington DC (fig. 116) (1937.1.28).²⁹² Tra i dipinti che la critica assegna ai primi anni del Cinquecento, si è deciso di prendere qui in esame questo di Washington, in quanto esso presenta un problema di derivazione iconografica in grado di rendere lo sforzo di Carpaccio nel confrontarsi con l'avanzare dei pittori della nuova generazione. Attribuita a Carpaccio da Waagen (1832) e per lo più datata al primo decennio del Cinquecento,²⁹³ si deve a Peter Humfrey (1991) l'aver collegato il dipinto all'analogica scena nella serie con la *Vita della Vergine* (fig. XXX) (c. 1504) di Dürer, la cui conoscenza sembra emergere specialmente nella figura di san Giuseppe che conduce l'asino e si volta verso la Vergine.²⁹⁴ Non sembra di poter seguire la data 1515 assegnata da Robert Echols (2003) e Giorgio Fossaluzza (2012), perché essa sembra male accordarsi con le opere di quel periodo quali la pala di San Vitale (1514) o il *Martirio dei Diecimila martiri* (1515). Il dipinto si caratterizza per una costruzione spaziale pienamente cinquecentesca, con le figure che occupano il primo piano secondo un andamento orizzontale, a cui il riposante paesaggio di fondo sembra rispondere. Queste caratteristiche formali a nostro avviso sono le medesime che si rintracciano nella Natività Gulbenkian di Lisbona, datata 1505, che si presta anche a un parallelo dal punto di vista cromatico, non tanto per il tono, più chiara è

²⁹² Olio su tavola, cm 74 x 113. Provenienza: Berlino, Kaiser Friedrich Museum; Berlino, Charles Albert de Burlet; Roma, Conte Luigi Grassi; Londra, Arthur Sulley; New York, Otto Kahn; New York, Duveen Brothers; New York, Mellon Collection; Washington D.C. National Gallery of Art.

²⁹³ Va segnalata la datazione arretrata prospettata da Fiocco (931), convinto che l'esecuzione debba precedere il 1490; di una datazione giovanile è convinto anche Perocco (1960).

²⁹⁴ Carpaccio sembra avere subito l'influenza di Dürer anche nella grafica, nello studio di dettaglio per le *Storie di Ancona* (Chiacago, Art Institute, n. 1962.577), perdute ma documentate al 1507 c. Il trattamento della luce nel *recto* denuncia la conoscenza della Festa del rosario del maestro tedesco, e sembra essere stato particolarmente suggestionato dal trattamento naturalistico delle vesti.

la tavola di Washington mentre la *Natività* è tutta giocata sui colori della terra, quanto per il simile trattamento “sciolto” del colore, caratterizzato da morbidi trapassi. Il riferimento alla xilografia di Dürer, che si data entro il primo lustro del Cinquecento, attorno al 1504, di per sé non implica che la datazione della *Fuga in Egitto* debba stare a breve distanza dalla pubblicazione ma se si considera la rete degli scambi tra Carpaccio e il maestro tedesco, una datazione entro il primo decennio del secolo potrebbe trovare un senso maggiore piuttosto che una derivazione tardiva.

Carpaccio non è sensibile all'accartocciarsi capriccioso delle vesti della stampa, che egli purifica anche del ridondare della boscaglia, salvo forse nella veste della Madonna, il cui panno rosso riecheggia quello che Dürer pone nel dorso dell'asino. Il dipinto carpaccesco è a nostro avviso straordinariamente esemplificativo dei peripli del pittore nei primi anni del nuovo secolo, mostrando una costruzione spaziale dilatata in orizzontale secondo l'andamento indicato dalla striatura delle nubi e tutta giocata sul primo piano. Sono queste le principali conquiste del maestro all'altezza del ciclo di San Giorgio degli Schiavoni, unite alla seduzione per il colore. Stupendo è il paesaggio, bagnato da una luce cristallina che diluisce il tono dei verdi che si fondono con l'azzurro del cielo. Le potenzialità del colore appaiono qui esplorate nei dolci trapassi chiaroscurali, cui rispondono i toni più accesi, ma ugualmente giocati nei chiari, delle figure in primo piano. È evidente come l'avanzare di Giorgione e dei suoi creati abbia giocato un ruolo cruciale per la crescita del maestro, e il san Giuseppe sembra essere un esplicito omaggio al giovane pittore di Castelfranco.

Al gioco di citazioni va aggiunta la *Fuga in Egitto* di Tiziano (fig. XXXI), la cui composizione se a sua volta denuncia la conoscenza della serie con le Storie della Vergine – e si veda specialmente la figura dell'asino e il gesto del giovane che lo conduce –, dall'altra condivide con il dipinto di Carpaccio (fig. XXXII) la costruzione dello spazio aperta e dilatata in orizzontale. A differenza del dipinto di Washington e della stampa di Dürer, infatti, in quello di Tiziano è un giovane alla testa del gruppo, tuttavia i dipinti dei veneziani condividono l'idea dell'abbraccio tra madre e figlio, che ella porta vicino al volto. Il dipinto di Tiziano è un'opera controversa, la cui precocità probabilmente spiega le difficoltà nell'attribuzione che in sede critica si riscontrano. Si segue in questa sede la lettura che del dipinto ha dato Alessandro Ballarin sin dalla mostra del 1993 (traduzione 2008), convinto che si tratti di una primizia del pittore, attorno al 1506, un punto recentemente ribadito da Antonio Mazzotta (2012)²⁹⁵ ma rigettato da una parte consistente di studiosi.

²⁹⁵ Questi (2012) ritiene che entrambi i veneziani abbiano tenuto presente la stampa düreriana, dandone una diversa interpretazione.

7. LA GRAFICA CARPACCESCA

STORIA DEGLI STUDI

Già la prima monografia moderna di Carpaccio, firmata da Gustav Ludwig e Pompeo Molmenti nel 1906, affrontava anche il problema della grafica del maestro e i ventotto disegni annoverati danno la prova dell'importanza di Carpaccio disegnatore. Se i due studiosi non sembrano tuttavia assegnare un valore critico indipendente alle prove grafiche di Vittore, considerate semplicemente come elementi preparatori per le imprese pittoriche, un'inversione di rotta avviene con le *Venezianische Zeichnungen des Quattrocento* di Detlev von Hadeln (1925). Lo studioso tedesco dedica molto spazio alla grafica di Carpaccio, per la prima volta ritenuto un grande disegnatore nella Venezia tra Quattro e Cinquecento. Oltre al fatto che con von Hadeln per la prima volta si affaccia agli studi il tema del disegno studiato all'interno del processo ideativo, con la distinzione delle tecniche e del rapporto tra disegno e redazione dipinta, va anche sottolineato l'apprezzamento dimostrato dallo studioso per le prove grafiche di Carpaccio, specialmente per i valori di libera inventiva che in essi vi leggeva.

La monografia di Giuseppe Fiocco del 1931 porta avanti le direttive di ricerca della critica carpaccesca, fissando i disegni di Vittore attorno al numero di quaranta. Pur nella sostanza poco interessato ai problemi tecnici del disegno all'interno del processo di lavoro, va dato rilievo al fatto che lo studioso pone le basi per la distinzione dello stile grafico di Carpaccio da quello di Lazzaro Bastiani e del figlio Benedetto.

Un segno dell'importanza della crescita degli studi sulla grafica carpaccesca può essere ravvisato negli interventi di Ludovico Ragghianti, uno studioso che sembra avere forse assegnato proprio allo studio della grafica la comprensione della poetica del maestro. Nell'articolo pubblicato nella «Critica d'Arte» nel 1936-1937 vengono presentati due disegni già nella collezione Oppenheimer di Londra (catt. nn. 64, 65) (poi in collezione privata italiana non più individuabile) che consentono allo studioso di affrontare temi importanti della grafica carpaccesca, ponendo per la prima volta in sede critica il problema del riuso di invenzioni, peculiare dell'attività di Vittore. Le conclusioni dello studioso rilevano che l'importanza della problematica delle ripetizioni delle figure non riguardava tanto il problema della loro «immediata invenzione» quanto piuttosto quello della «nuova elaborazione *relativa* che ogni volta se ne dava rispetto ad altri valori figurativi». Va segnalato che la paternità carpaccesca per i due *Ritratti* già Oppenheimer non ha ricevuto una positiva accoglienza dagli studi, ma questo non inficia in alcun modo la validità delle ricerche di Ragghianti, foriere di successivi sviluppi. Sulla validità della sua proposta si tornerà in seguito.

Il *The Drawings of the Venetian Painters in the 15th and 16th Centuries* di Hans ed Erika Tietze (1944) è un lavoro ancora oggi di straordinario valore per lo studio del disegno veneziano. L'approfondimento della tecnica carpaccesca, con l'elaborazione della teoria dei "simili", ovvero l'idea che il maestro in seguito all'individuazione compositiva iniziale procedesse al montaggio di invenzioni figurative autografe, più volte sperimentate e riadattate secondo le esigenze, si unisce ad una prima proposta cronologica sui 41 disegni ritenuti autografi. L'attività grafica di Carpaccio è considerata in tutta la sua peculiarità e importanza, e l'apprezzamento della stessa si capisce essere indipendente dagli esiti pittorici. Dopo gli esordi sulla scorta di Gentile Bellini e le ricerche negli anni del ciclo di Sant'Orsola, gli studiosi mettono l'accento sul rapporto con Dürer. Per i Tietze la grafica carpaccesca raggiunge l'apice attorno all'anno 1500, mentre rilevano il calo qualitativo

negli ultimi anni di attività, a loro avviso dovuto al riutilizzo spregiudicato di invenzioni precedenti e all'incapacità di adeguamento alle conquiste della coeva pittura veneziana.

Il nuovo approccio critico inaugurato dai Tietze sembra partire dalla piena presa di coscienza della qualità della grafica carpaccesca - per nulla inficiata dalle molteplici fonti che in essa vi riconoscono - considerata senza tempo, con riferimento ai valori di modernità espressi da alcuni esiti. Inoltre, si deve alla coppia di studiosi l'aver identificato per la prima volta un gruppo di fogli da assegnare alla scuola che, per quanto non sempre siano stati confermati nella posizione di bottega (si veda ad esempio il *Processo di santo Stefano*, Gabinetto di disegni e stampe degli Uffizi, 1687 F, cat. n. 72), hanno favorito l'avvio dello studio della grafica carpaccesca non autografa.

È noto l'interesse piuttosto limitato di Roberto Longhi per la grafica, e non è facile ricordare molti disegni che siano stati studiati dal grande critico. Una significativa eccezione è costituita dal *Ladrone appeso alla croce* di Francoforte (fig. XXXIII),²⁹⁶ che egli discuteva nel *Frammento siciliano* nel 1953 togliendolo convincentemente dalla paternità antonellesca per assegnarlo a Carpaccio, i cui esordi per lui erano tutti sulla scorta del messinese. Se l'attribuzione a Carpaccio del foglio non è oggi più condivisa, questa attenzione per la grafica appare significativa perché legata al nome di Carpaccio, che, pur con i limiti dovuti ai problemi di sopravvivenza del materiale grafico dei suoi contemporanei, sembra essere il più grande disegnatore della sua epoca a Venezia.²⁹⁷ In merito al disegno di Francoforte, va segnalato che un foglio analogo è stato recentemente acquisito dal Metropolitan Museum²⁹⁸ (2012.44, fig. XXXIV) che va inquadrato come un prodotto ferrarese di secondo Quattrocento, come mi suggerisce gentilmente Carmen Bambach; la studiosa è peraltro convinta che l'analisi delle caratteristiche tecniche del disegno americano consenta di affermare che è quello l'originale da cui è stato tratto il disegno dello Städelches Kunstinstitut.

Il volume di Rodolfo Pallucchini dedicato ai teleri di San Giorgio degli Schiavoni (1961) è di fatto un lavoro monografico, comprendente anche i disegni del maestro, letti come documenti in grado di rivelare i progressi stilistici di Carpaccio, al pari di quelli pittorici. Si coglie l'apprezzamento per i valori "pittorici" espressi dalla grafica carpaccesca, specialmente in casi quali i *Funerali di san Girolamo* (Uppsala, Universitetsbiblioteket, cat. n. 41), «uno di quei mirabili disegni del Carpaccio affidati ad una stesura lineare, poi rinforzata dall'acquerello nelle ombre. Le figure sono tracciate a tratti discontinui, per via di un fraseggio improvviso, nient'affatto paludato: un fraseggio libero, che capta le modulazioni della forma sotto la luce» (Pallucchini, 1961, p. 44).

Un momento di grande importanza per la storia degli studi è costituito dalla pubblicazione della monografia di Jan Lauts (1962), comprensiva di dipinti e disegni, come nella migliore tradizione inglese. Il lavoro di Lauts ha costituito uno straordinario avanzamento dello stato degli studi, ed è peraltro caduto alle spalle della grande esposizione monografica veneziana del 1963. Lo studioso introduce una riflessione di interesse per lo studio della grafica carpaccesca, che a suo avviso va compresa mediante il

²⁹⁶ Francoforte sul Meno, Kupferstichkabinett, Städelches Kunstinstitut, punta d'argento, pennello e inchiostro su carta preparata in bianco, mm 183 x 128.

²⁹⁷ Brigit Blass-Simmen (1994), seguendo l'impostazione data dai Tietze (1944), imputa la scarsità di disegni di Cima noti anche all'assenza di una vera e propria bottega cimesca che abbia portato avanti l'attività del maestro dopo la sua morte. Il fatto che, al contrario, Carpaccio avesse due figli pittori, Benedetto e Pietro, può forse spiegare in parte la sopravvivenza del suo materiale grafico, rispetto al quale i figli sembrano essere assai debitori.

²⁹⁸ New York, The Metropolitan Museum of Art, punta metallica, carboncino e biacca su carta preparata in grigio azzurro, mm 180 x 140 (dimensioni massime).

corretto inserimento dei disegni nelle tappe che portano alla realizzazione pittorica, dando per la prima volta un forte rilievo alle differenze tecniche in relazione alla diversa collocazione dei vari studi all'interno del processo creativo. I disegni sono studiati in relazione alla pittura, ma la stretta analisi filologica non impedisce allo studioso di sottolinearne il valore: gli schizzi con le prime rapide e vivaci idee compositive sono apprezzate come delle opere in sé. Il progresso degli studi si valuta anche rilevando la mole di fogli assegnati a Carpaccio dal tempo della monografia di Molmenti e Ludwig: Lauts scheda 85 disegni - di cui 52 sono a suo avviso autografi e 9 di bottega -, i rimanenti non spettano a suo avviso all'area carpaccesca. Nella monografia si rileva l'accettazione della cosiddetta teoria dei simili, una pratica di derivazione medievale, che ha subito qualche puntualizzazione da parte della critica successiva, sin dalla recensione al suo libro apparsa in *Master Drawings* l'anno seguente e dedicata interamente agli aspetti della grafica. Essa spetta a Terisio Pignatti (1963) e fornisce l'occasione allo studioso di affrontare i problemi che a suo avviso il lavoro del collega lasciava aperti. Si comprende che il recensore affrontava da tempo lo studio della grafica carpaccesca, che fino a quel momento non aveva trovato pubblicazione. Per la prima volta viene messa in dubbio la bontà dei disegni ritenuti dei simili, per Pignatti spettanti piuttosto alla bottega: se è indubitabile che Carpaccio riutilizzasse molto le invenzioni, rimontando schemi già utilizzati, lo studioso non ritiene che ciò avvenisse, secondo la teoria dei Tietze, attraverso alcuni fogli realizzati dal maestro appositamente per tale funzione. Su questo punto si ritiene di dovere concordare, nonostante nel corpus carpaccesco alcuni fogli presentino delle caratteristiche di repertori da riutilizzare, come nel caso del disegno di Parigi (cat. n. 35). Quanto sembra difficile da accettare della teoria dei simili è che, a lavoro ormai terminato, la bottega o il maestro stesso si accingessero a trarre dei fogli *d'apres* dalla pittura, o dal materiale grafico preparatorio, con il preciso scopo di immagazzinare invenzioni da riuso. La copia, del resto, era una tappa fondamentale nell'apprendistato all'interno delle botteghe.

L'analisi della grafica carpaccesca si concreta attraverso l'elenco dei fogli ritenuti autografi, di quelli rigettati e delle copie, spesso in conformità ma talvolta anche in disaccordo con la monografia di Lauts.

La mostra monografica di Palazzo Ducale, curata da Pietro Zampetti nel 1963, segna il momento più fervido per gli studi carpacceschi. All'esposizione sono presenti anche 31 disegni, ritenuti di grande importanza per la comprensione della poetica del maestro. Nella breve introduzione alla sezione grafica Pietro Zampetti fa il punto della ricognizione dei fogli di Carpaccio, affermando che per «un notevole gruppo [...] dubbi non sussistono: son quelli che, ad evidenza, rivelano ancora una volta la genialità dell'Artista e svelano il segreto fermentare dell'idea iniziale, prima ch'essa si realizzi nella sua pienezza pittorica» (Zampetti, 1963, p. 293). Questo gruppo di fogli, identificato secondo il criterio della qualità e profilatosi come uno zoccolo duro della grafica carpaccesca, è ancora oggi l'imprescindibile punto di partenza per le ricerche successive. Nondimeno, lo studioso ha bene presente le molteplici difficoltà che l'argomento pone, per ragioni di vastità ed eterogeneità, responsabili a suo avviso della «confusione tra le opere del Carpaccio e quelle dei suoi aiuti: i quali spesso dovettero riprendere, per ragioni di studio e di lavoro, idee del maestro, sia estraendo particolari dalle sue tele, sia, forse, ricopiando direttamente disegni da lui eseguiti». Questo problema viene tuttavia inquadrato dallo studioso come una caratteristica della produzione tarda; il fenomeno, se da un lato certamente è peculiare della fase estrema della produzione carpaccesca, dall'altro si presenta con una complessità superiore e, come si vedrà in seguito, non è a nostro avviso sufficiente relegare a un unico momento della carriera di Carpaccio. Non tutti i fenomeni grafici non attribuibili alla

mano del maestro possono essere spiegati sulla base della cronologia avanzata, come del resto i casi di riuso di invenzioni, peraltro considerati da Zampetti un forte ostacolo al districamento delle questioni cronologiche.

A detta dello stesso curatore, la sezione della mostra 1963 dedicata alla grafica «non vuole assolutamente aggiungere nulla di nuovo sull'argomento [...]. Vuole essa soltanto sottolinearne l'importanza, perché non si può davvero entrare in una comprensione vera e profonda del mondo poetico del Carpaccio, senza passare per i suoi disegni, dove la superba originalità del suo spirito creativo vibra allo stato nascente» (Zampetti, 1963, p. 295). Si segnala tuttavia il tentativo di apportare qualche aggiunta, come nel caso della *Processione in piazza san Marco* (Zampetti, 1963, cat. n. 6) di una collezione privata di Zurigo, anche se non si tratta di un disegno accolto dalla critica successiva nel catalogo carpacesco.

Spetta a Pignatti la prima monografia interamente dedicata ai disegni di Carpaccio, data alle stampe nel 1972. Per quanto si tratti di una selezione di fogli – 43 sono a suo avviso gli autografi –, essa non è priva di elementi di novità. Gli esordi di Carpaccio prospettati da Pignatti già nei suoi studi precedenti (1955), si riflettono nei disegni a lui attribuiti, per cui a una partenza mantegnesca e ferrarese, sulla base dello *Studio per tre figure* dell'Albertina di Vienna (inv. n. 20, cat. n. 21) e del *Ladrone appeso alla croce* di Francoforte (fig. XXXIII), fa seguito un momento di forte avvicinamento alla pittura di Gentile Bellini, che comporta anche l'attribuzione a Vittore di alcuni fogli oscillanti attorno alla paternità gentilescia (London, British Museum, inv. n. 1933,8.3.12); lo studioso rileva poi l'influenza di Giovanni al tempo dei teleri di Sant'Orsola. Se questo profilo giovanile di Carpaccio non è oggi più condivisibile – appare, infatti, eccessiva l'importanza assegnata all'influenza di Mantegna e Gentile Bellini e varie attribuzioni sono state in seguito espunte dal catalogo del veneziano –, gli elementi di maggiore interesse dell'analisi di Pignatti vanno a nostro avviso individuati nello sforzo dedicato alla bottega carpacesca, che porta alla formulazione di proposte attributive per Benedetto Carpaccio e per un maestro anonimo a lui vicino (amico di Benedetto, che tuttavia non ha avuto alcuna fortuna critica), sulla base di alcuni fogli in precedenza considerati copie o appartenenti alla fase tarda e decadente di Vittore (Lauts, 1962).

L'unica monografia completa della grafica carpacesca rimane ancora oggi quella pubblicata nel 1977 da Michelangelo Muraro, uno studioso che ha dedicato numerosi sforzi allo studio dell'attività di Vittore, anche in relazione a tematiche quali il rapporto con il mondo teatrale e letterario, in grado di rendere la complessità del linguaggio figurativo del veneziano. Tuttavia, i suoi contributi probabilmente di maggiore rilievo sono quelli dedicati alla grafica, al punto che ancora oggi la monografia del 1977 rimane un riferimento imprescindibile. A Muraro si deve la ricognizione di importanti disegni, come quello ritrovato al Christ Church di Oxford (cat. n. 29), già appartenente al libro A della raccolta messa insieme da Carlo Ridolfi nel 1631, un foglio che egli spiega essere stato confinato nei depositi in seguito allo smembramento dell'album. La scritta dello storico vicentino, che lo attribuiva a Van Dyck, deve avere contribuito a depistare la critica successiva. Lo studioso, inoltre ha convincentemente sostenuto l'autografia carpacesca per l'*Uomo con speroni e pugnale* di Monaco (Staatliche Graphische Sammlung, n. 2947, cat. n. 31), in parziale disaccordo con i Tietze, Lauts e Pignatti che lo inquadravano piuttosto come un prodotto di bottega.

Le riflessioni introdotte in sede critica dallo studioso hanno molto arricchito il panorama degli studi della grafica carpacesca. A Muraro si devono riflessioni importanti sugli aspetti della qualità, e l'introduzione di una significativa gamma di giudizi critici, un dato che appare significativo, al di là dell'accettazione o meno delle singole scelte: si veda,

a solo titolo di esempio, quanto scritto per il foglio dell'Ermitage di San Pietroburgo (n. 20001), a suo avviso un «disegno memorativo multiplo, di repertorio [...]. Probabilmente si tratta di un disegno didattico che non tiene conto dei valori compositivi e dell'unità della scena» (p. 47).

Una ricognizione importante per gli studi della grafica carpacesca è costituita dal riconoscimento da parte di Bonello (1933-1934) della mano di Vittore per il disegno conservato a La Valletta (cat. n. 30), acquistato nel 1933 dal Museo Nazionale come opera fiorentina del XV secolo. Il foglio, preparatorio per una figura dell'*Arrivo degli ambasciatori* del ciclo orsolino, è di fatto entrato nella conoscenza degli specialisti quando viene prodotto in Paragone da John Cauchi (1966) - che pure gli assegnava una data troppo precoce, anteriore al 1490 - e nella monografia di Muraro (1977), dove ne viene sottolineata l'eleganza, letta come il segno dell'allontanamento di Carpaccio da Gentile Bellini. Dopo la monografia del 1977, gli studi successivi sulla grafica carpacesca si fanno più radi e vanno per lo più cercati nei cataloghi di Musei e nelle esposizioni.

Un'eccezione è costituita dagli interventi di Pietro Scarpa (1984, 1987), il quale ha il merito di rendere noti, durante la metà degli anni Ottanta, vari disegni di Carpaccio, in parte confluiti nelle collezioni grafiche del Getty Museum.

Tutti di provenienza Sagredo, tali disegni sono degni di sottolineatura non solo perché si tratta delle uniche novità della seconda metà del secolo scorso sul disegno carpacesco, ma anche in ragione della qualità dei fogli. Lo *Studio di vescovo* (inv. n. 88.GG.89, cat. n. 8), preparatorio per un dettaglio del *Martirio dei pellegrini* del ciclo di Sant'Orsola, datato 1493, si attesta tra le prime prove grafiche note di Carpaccio (Goldner, Hendrix, 1992), mentre è da porre sul 1505 il disegno n. 87.GG.8 (cat. n. 56) per via del collegamento con la *Natività* Gulbenkian di Lisbona, per cui il recto è preparatorio. Di qualità inferiore, ma certamente connesso con i problemi della grafica carpacesca, è il foglio con il *Dio padre* e lo *Studio per Cristo risorto* (n. 91.GG.38).

Tra la fine del secolo scorso e i primi anni Duemila sono emersi dal mercato importanti disegni, confluiti in due raccolte svizzere. Nella collezione Jean et Marie-Anne Krugier-Poniatowski sono entrati due fogli di grande interesse: il primo è la *Donna seduta*, già di collezione Sagredo, passato all'asta nel 2000 (Christie's, New York, Rockefeller Plaza, 28 gennaio 2000, lotto 5, cat. n. 67) e reso noto da Rearick due anni più tardi e collegato all'*Ordinazione dei diaconi* del ciclo di Santo Stefano, telero datato 1511. Di interesse ancora superiore per la datazione assai alta è la *Testa di santa* (cat. n. 7) venduta a Monaco nel 1987 (Sotheby's, Monaco 20 giugno 1987, lotto 111), un tempo nella collezione veneziana di Marco Boschini e oggi nella stessa collezione svizzera; lo studio è stato collegato da Weniger (1999) con l'*Apoteosi di sant'Orsola*, la pala datata 1491, ipotesi che è stata confermata da Rearick (2002). Il foglio si presenta, insieme agli studi di Oxford per la stessa pala, come la più antica testimonianza grafica di Carpaccio collegabile a dipinti datati.

Ancora a Ginevra, ma nella collezione Jean Bonna, è recentemente ricomparso lo *Studio di figura inginocchiata* (cat. n. 75) (Goldner, 2009), reso noto per la prima volta da Lauts nel 1962.

La più recente acquisizione carpacesca spetta invece a George Goldner (2005) che negli studi in onore di Catherine Monbeig Goguel ha reso noto uno *Studio di leone* di collezione privata svizzera (cat. n. 42), collegato alle *Esequie di san Girolamo* del 1502. L'attribuzione a Carpaccio è formulata dallo studioso sulla base del confronto con il *Torso virile* dell'Ermitage (n. 34846, cat. n. 27), che presenta la medesima tecnica a pennello. Preme qui riportare anche il caso del foglio con il *San Martino e il povero* (fig. XXI), venduto da Christie's a New York il 23 gennaio 2002 ed entrato nelle collezioni del Metropolitan

Museum (2002.93, penna e inchiostro grigio, acquerello grigio, matita nera su carta bianca, mm 178 x 114). Il catalogo dell'asta sosteneva la paternità di Carpaccio sulla base del parere di Rearick, un'attribuzione che stupisce parecchio perché se sono presenti delle analogie compositive con il pannello centrale del polittico di Zara, dal punto di vista tecnico esso non si inserisce bene nella parabola carpaccesca, e non sembra possederne la qualità. È noto agli studiosi l'impegno di Rearick per la grafica carpaccesca, e duole constatare come la malattia abbia impedito di portare a termine un lavoro che doveva essere quasi concluso, decretando peraltro la morte prematura del grande studioso. Un recente viaggio mi ha consentito di avere accesso, tra i *files* di vari musei americani, a vari scambi epistolari di Rearick, lettere che talvolta mi hanno anche consentito di prendere visione delle schede da lui realizzate negli ultimi anni di vita, durante i quali, pur lottando contro la malattia, ha cercato strenuamente di dare alle stampe il suo volume. Ho avuto modo di venire a conoscenza della vicenda relativa al parere dello studioso sul foglio ora a New York e della forzatura messa in atto dalla casa d'aste per decretare l'attribuzione a Carpaccio. La speranza è che la conoscenza della vicenda - da lui definita "*embarrassing*" -, di cui si dà conto nella scheda relativa, possa risarcire in parte il danno subito dallo studioso, che al tempo dell'*expertise* non era in grado di dare un nome certo per il disegno e aveva deciso di lasciare in sospeso la questione della paternità, lasciando aperta l'ipotesi che potesse trattarsi di un foglio di Vittore giovane, salvo avere chiarito in un secondo tempo la paternità di Lattanzio da Rimini, secondo un percorso di ricerca che ci sembra istruttivo.

Nella fase finale di questo lavoro, grazie alla disponibilità di Stefania Mason e la generosità di Fulvio Zuliani, ho potuto avere completo accesso agli scritti carpacceschi di W.R. Rearick. Per lo studioso la partenza di Carpaccio va letta sotto la lente della pittura belliniana, che il giovane avrebbe copiato e cercato di emulare con grande dedizione. Al tempo stesso, nei *Carpaccio Studies*, un ruolo importante per gli inizi della grafica carpaccesca è riservato a Gentile Bellini e Lazzaro Bastiani, specialmente per la conduzione secca della penna. Per ciò che riguarda la tecnica, poi amatissima da Carpaccio, del pennello e biacca, i riferimenti per Rearick devono essere stati la grafica di Giovanni Bellini e di Alvise Vivarini.

Lo studioso conosceva un'inedita *Testa di uomo volto a destra*,²⁹⁹ attribuita a Carpaccio da un'iscrizione probabilmente di Zaccaria Sagredo. Lo studioso sottolinea che il collezionista era grande conoscitore di grafica e che le sue attribuzioni sono state erroneamente poco seguite dagli studiosi. Il disegno è a suo avviso preparatorio per la figura di chierico che porta il baldacchino di Sant'Orsola nei *Funerali della santa*, telero del ciclo orsolino datato 1493. Lo studioso sottolinea come il *Ritratto*, un frammento di una composizione più ampia, «introduces a new type and medium for Carpaccio's portrait heads».

A Rearick era inoltre noto un *Cristo morto con la Vergine e san Giovanni*, un'opera inedita, di collezione veneziana, preparata a suo avviso dal disegno di Berlino numero KdZ 5034 (cat. n. 2), la cui conoscenza sarebbe di estrema importanza per la ricezione del tema della *Pietà*, di cui si è detto nel capitolo 4. Egli attribuisce a Carpaccio anche il numero KdZ 5165 del Kupferstichkabinett di Berlino (fig. VIII), nel momento belliniano attorno al 1488.

In tempi recenti è apparso un volume a firma di Giorgio Fossaluzza (2012) sul polittico di Pozzale di Cadore (1519), un lavoro monografico sulla tarda attività di Vittore in cui trovano pubblicazione numerose schede di disegni degli anni dieci e venti del

²⁹⁹ Purtroppo non mi sono note le fotografie dello studioso.

Cinquecento, nel momento in cui si avverte la maggiore partecipazione della bottega e in cui si colloca il problema critico della fisionomia artistica dei figli Benedetto e Pietro.³⁰⁰ La posizione dello studioso in merito alle ben documentate imprese della fine del primo e del secondo decennio è volta da un lato a diminuire l'incidenza di Benedetto in tali opere e dall'altro a valorizzarne la qualità, in forza di quelle che a suo avviso sono precise scelte di semplificazione formale operate da Vittore.

Le aggiunte al catalogo della grafica di Carpaccio dai tempi della monografia di Muraro indicano la necessità di raccogliere gli esiti degli studi sulla grafica carpacesca, tenendo ben presenti le solide basi gettate dalla critica. In questo senso, fondamentali sono gli studi di Hans ed Erika Tietze, Jan Lauts, Terisio Pignatti e Michelangelo Muraro, per quanto alcune tematiche siano oggi passibili di ripensamenti.

Del tema del riuso delle invenzioni si è occupata Brigit Blass-Simmen nel 1994, in un intervento volto a rafforzare l'idea che la ricorrenza a distanza di tempo di figure simili nella pittura di Carpaccio e anche in quella di Cima imponga di ritenere che esistessero dei modelli in forma di disegno, chiamati *similes* dai Tietze (1944) e Gibbons (1965), ricordi da Humfrey (1983) e Rearick (2001), *pattern* secondo la dizione anglosassone, termine che va tradotto "modello" in italiano. La studiosa adotta quello che Muraro ha definito disegno memorativo, il quale «data la sua funzione, [...] ha un linguaggio figurativo molto asciutto ed è d'una regolarità un po' meccanica: le luci e le ombre sono eseguite con preziosa diligenza; il personaggio raffigurato ha contorni rigidi, sottolineati da tratti marcati. Manca insomma la spontaneità della tormentata ricerca creativa» (p. 145).

Per ciò che riguarda la bottega di Giovanni Bellini, è stato sostenuto da Felton Gibbons (1965) la presenza di "simili" sia su carta sia pittorici, in grado a suo avviso di spiegare le numerose ricorrenze anche all'esterno della sua bottega più stretta di tipologie iconografiche quali il Cristo salvatore, la Circoncisione, il Cristo portacroce e alcune tipologie di Pietà e di Madonna col bambino. Un esempio di simile su carta è per lo studioso costituito dal foglio dell'Ambrosiana di Milano (F 261 inf. n. 13/1, tracce di matita nera, penna e inchiostro, acquerello bruno, biacca nera su carta grigia, mm 279 x 334), assai vicino alla *Risurrezione* di Berlino (fig. 15) la cui esecuzione a suo avviso fu assegnata da Bellini a un assistente.

L'identificazione dei disegni autografi di Vittore è stato un nodo problematico che ha impegnato a lungo quella parte della critica carpacesca che durante il secolo scorso se ne è occupata, e quegli esiti consentono oggi di ragionare sulla base di una serie di acquisizioni certe, fondamentali ai fini di qualsiasi analisi. Si tratta di un punto di grande importanza, che riguarda la valutazione della qualità ma anche la comprensione delle specificità tecniche e tipologiche. Non mancano tuttavia casi di profonda diffiducia critica in relazione ad alcuni fogli, come nel caso del *Gondoliere* dell'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston (cat. n. 20): considerato autografo da Jan Lauts, è giudicato debole da Pignatti e Muraro, che non lo inseriscono tra i fogli certi di Vittore.

Nella recensione al volume di Lauts, Pignatti (1963) affermava: «the main problems are two: first, the separation of authentic from spurious drawings among the nearly eighty sheets which have been variously attributed to Carpaccio; second, the reconstruction of a reliable chronology based on Carpaccio's stylistic development and related to his paintings, where our knowledge rests of course on much firmer ground». Per quanto moltissimo sia stato fatto dalla critica, ancora oggi rimangono validi i due ordini di problemi avvertiti dallo studioso, cui si può forse aggiungere il nodo costituito dallo studio delle peculiarità tecniche che la grafica carpacesca pone.

³⁰⁰ A Pietro non è peraltro possibile connettere con certezza alcuna opera.

Mi è particolarmente gradito riportare qualche stralcio da un articolo di Rearick apparso nel 2004 in *Master Drawings*, che suona come una dichiarazione di metodo e insieme un testamento dello studioso - che morirà in quello stesso anno - da intendere come un punto di partenza per le nuove generazioni di studiosi, considerata la ricchezza degli spunti di studio. Rearick fa un punto sullo stato degli studi sulla grafica di area veneta, ma non mancano suggerimenti di lavoro in direzione friulana e genovese. Lo studioso esordisce con un omaggio al lavoro di Hans ed Erika Tietze, definito «Herculean task» per giungere ai compiti degli studiosi di oggi: «Our fundamental task as scholars of Venetian draftsmanship – as it was for the Tietzes – is to approach in terms of who made it, when, and to what purpose [...]. In other words, the student of Venetian drawings must penetrate the artistic character of the creative act. To do this, the first requisite is to develop what is confusingly called in the trade on an “eye” [...]. More importantly, one must train the eye and the brain to store all useful information for future comparative reference, and the key to unlocking an attribution, date, or intended function of a drawing depends largely on non-verbal clues» (p. 300). Lo studioso prosegue poi parlando della necessità di imparare a guardare, affermando l'importanza delle riproduzioni fotografiche ma dichiarando che «there is no substitute for an intense examination of the original» (p. 300). La disamina degli argomenti suo avviso poco studiati tocca anche la grafica carpaccesca: «the position of Carpaccio, who had a foot in two centuries, has made him seem less various and inventive than is in the case» (p. 300). È anche su questi insegnamenti, che riguardano i fondamenti della *connoisseurship*, che la presente ricerca ha tentato di mettersi in sintonia.

Come si è accennato, sono numerosi i disegni riconducibili all'ambito carpaccesco, e possono essere individuati più di cinquanta fogli autografi. La ricchezza di questo *corpus* consente di seguire le tappe della messa a punto delle invenzioni da parte del maestro, un fatto di grande interesse per lo studio dei dipinti noti ma anche per quelli non conservati, come nel caso dei perduti teleri di Palazzo Ducale, di cui restano esigue testimonianze (Agosti, 1986), tra cui alcuni disegni di Carpaccio preparatori per la sua *Storia di Ancora* (Sacramento, Crocker Art Gallery, n. 1871.220, cat. n. 60; Chicago, Art Institute, n. 1962.577 *recto*, cat. n. 61), oppure del *Giudizio di santo Stefano* dell'omonimo ciclo, di cui è possibile conoscere l'invenzione attraverso il foglio numero 1687 F degli Uffizi (cat. n. 72).

La grafica carpaccesca va inquadrata entro l'aspetto della funzionalità, si tratti di schizzi che conducono alla messa a punto delle composizioni, di dettagli studiati a parte nei particolari oppure di disegni finiti, di modelli per il dipinto di riferimento o fogli di presentazione per la committenza.³⁰¹ Questi aspetti, che legano strettamente i disegni ai fini pratici del processo creativo, non impediscono l'apprezzamento delle prove grafiche di Carpaccio.

I disegni del maestro si caratterizzano per una notevole varietà tecnica, per cui se il pennello e inchiostro bruno rialzato a biacca su carta azzurra sembra essere quella maggiormente praticata, si rileva inoltre l'uso da parte di Carpaccio di vari altri media e le ragioni delle scelte sembrano essere determinate dalle finalità del disegno. Non appare, infatti, possibile introdurre distinzioni cronologiche sulla base delle tecniche, il cui utilizzo sembra piuttosto legato alla diversa fase all'interno dello studio della composizione: Carpaccio sembra utilizzare sin dalle prime prove tutti i media da lui praticati, per quanto

³⁰¹ Ames-Lewis, Whright, 1983.

sia d'obbligo introdurre distinzioni cronologiche sulla base degli esiti raggiunti. Per chiarire questo punto è possibile porre l'attenzione sull'uso della punta metallica, una tecnica molto quattrocentesca – abbandonata da Leonardo dagli anni Novanta –, che è stata recentemente rilevata per la resa delle architetture nel *Sant'Agostino nello studio* del British Museum (1934.1208.1) (Tanamoto, Verri, 2009). Se il ricorso a questa tecnica può risultare anomalo in un disegno di primo Cinquecento, peraltro in un momento della parabola carpacciosa in cui si rileva una grande apertura rispetto alle novità introdotte dal giovane Giorgione, vanno tuttavia tenute presenti le finalità del foglio, caratterizzato da aspetti di rigore prospettico, confluiti anche nel telero relativo, che peraltro convivono con una inedita concezione della luce e del colore.

Si è detto che la tecnica del pennello e inchiostro bruno e biacca su carta azzurra è assai frequente nella produzione grafica di Carpaccio. L'adozione di questa tecnica da parte del giovane Carpaccio è spiegata da Rearick (2002, pp. 46-47) come il segno dell'inserimento del maestro nel contesto della Venezia degli anni Ottanta del Quattrocento, e in particolare della sua vicinanza rispetto ai disegni a chiaroscuro di Alvise Vivarini e di quelli prodotti all'interno della bottega belliniana, quali il disegno da poco menzionato conservato alla Biblioteca Ambrosiana di Milano (F 261 inf. n. 13/1) tratto dalla *Risurrezione di Cristo* di Bellini della Gemäldegalerie di Berlino (fig. 15).

Tale tecnica sembra essere stata adottata per tutto l'arco della carriera di Carpaccio, con diversità di esiti che si leggono a fronte dei mutamenti che caratterizzano la sua parabola artistica. E così, lo *Studio per tre vescovi* del British Museum (n. 1946,7.13.3, cat. n. 6), preparatorio per un dettaglio dell'*Arrivo a Roma* (1490-1491 c.), tra i primi teleri del ciclo orsolino, si caratterizza per una costruzione compatta della forma, dove sembrano prevalere valori formali "chiusi", esaltati dalla compatta modulazione preliminare con la matita nera. Esiti simili sono riscontrabili negli studi di teste femminili dell'*Ashmolean Museum* (WA1977.17) preparatorie per l'*Apoteosi* del 1491 e nel *Cristo morto* di Berlino (Kupferstichkabinett, Staatliche Museen, KdZ 5034, cat. n. 2), che riteniamo spetti a un momento appena precedente il ciclo orsolino, tratto forse da un prototipo di Ercole de' Roberti e utilizzato sia per la *Pietà* di collezione privata bergamasca (fig. 16), sia per la *Preparazione della tomba di Cristo*, pure a Berlino (Gemäldegalerie, inv. n. 239, fig. 11).

A relativamente pochi anni di distanza, presenta caratteri formali già molto diversi il *Giovane in piedi* de La Valletta (Malta, National Museum, cat. n. 30), un disegno preparatorio per una figura dell'*Arrivo degli ambasciatori* del ciclo di Sant'Orsola, probabilmente l'ultimo telero del ciclo, databile ai secondi anni Novanta: la biacca è stesa con maggiore libertà, e l'interesse per lo studio della luce prende il sopravvento rispetto a quello per i valori plastici. Il confronto con il *Gondoliere* di Boston (Isabella Stewart Gardner Museum, 1932-2340, cat. n. 20), un disegno a pennello con inchiostro bruno e lumeggiature di biacca su carta azzurra in cui la luce non intacca ancora la costruzione plastica della figura, sembra suggerire che il foglio de La Valletta sia più tardo. Questa valutazione può essere letta insieme alla proposta di Lauts che il telero con il *Ricevimento degli ambasciatori inglesi* debba essere l'ultimo del ciclo e attestarsi agli anni 1496-1498, scavalcando così il *Miracolo della croce* del ciclo di San Giovanni Evangelista (fig. 97), un telero non datato ma che si sa essere del 1496, come chiarito da Stefania Mason nel 1978.

Questa stessa tecnica è portata a esiti di grande pittoricismo nella *Testa di uomo volto a sinistra* del British Museum (1892,4.11.1, cat. n. 23). L'uso del pennello e della biacca si caratterizza per una grande libertà, non si avverte più l'insistenza sui contorni della figura, ma al contrario vengono esaltati gli effetti luministici, dati da radi colpi di biacca alternati all'acquerello, che sembrano suggerire la forma più che descriverla minutamente. Questa tipologia di disegni, che sembra essere stata la tecnica eletta da Carpaccio per gli studi di

particolari compositivi, deve avere ricoperto un ruolo importante durante il secondo soggiorno veneziano di Dürer, si veda ad esempio i simili esiti raggiunti dal maestro tedesco in una serie di fogli stupendi su carta azzurra datati 1506; valgano come esempi il disegno dell'Albertina con lo *Studio di manto* (pennello e inchiostro nero e grigio, acquerello grigio, biacca su carta azzurra, inv. 3107, **fig. XXXV**) o la *Figura inginocchiata* della Pierpont Morgan Library (fig. XXXVI) (1506, penna e pennello con inchiostro scuro, acquerello grigio, pennello e inchiostro grigio, biacca su carta azzurra, mm 323 x 198, inv. I, 257 c) o i numerosi *Studi di mani* dell'Albertina (invv. nn. 26328, 26329, 3104, 3105), di cui nell'appendice di immagini si propone il numero 26328 (fig. XXXVII).³⁰² Molte delle prove grafiche di Dürer che sono preparatorie per opere veneziane quali la *Festa del rosario* o il *Cristo tra i dottori* si possono fruttuosamente mettere a confronto con disegni di Carpaccio quali la *Figura inginocchiata rivolta a destra* del Gabinetto dei disegni degli Uffizi (cat. n. 47, il *Cristo risorto* del Getty (91.GG.38 verso, cat. n. 26) gli *Studi di mani* n. 1470 E degli Uffizi (cat. n. 58),³⁰³ o quelli nel verso del foglio n. 87.GG.8 del Getty Museum di Los Angeles (cat. n. 56). Appare verosimile credere che l'influenza tra i due maestri sia stata reciproca, se si segue Rearick (1976) nel ritenere che anche Carpaccio abbia subito l'influenza del collega tedesco, evidente in particolare nel foglio con il *Mammalucco* degli Uffizi (2258 F, cat. n. 46).

Ancora su carta azzurra ma senza l'uso della biacca è il foglio numero 1895,915.806 (penna e inchiostro bruno, acquerello bruno, cat. n. 33) cui è difficile dare un titolo diverso da quello assegnato dal British Museum: *Monaco in una stanza e tre musicisti* semmai propendendo per san Girolamo, come proposto da Fiocco (1931). Il foglio da una parte conferma i mutamenti di Carpaccio nel pieno Cinquecento e dall'altra introduce al tema delle particolarità iconografiche che caratterizzano la produzione carpacesca. Michelangelo Muraro (1977), seguito da Giorgio Fossaluzza (2012), ha ipotizzato che si tratti delle Tentazioni di San Girolamo: sarebbero tentazioni di tipo colto, con una lettura non nobilitante della musica che appare difficilmente accettabile; in ogni caso è difficile trovare delle testimonianze parallele. Tra le particolarità iconografiche dei disegni carpaceschi si possono qui citare i tre disegni a penna con filosofi nello studio, che per l'insistenza sulla tematica della misurazione non trovano paralleli in dipinti a me noti e non si possono inserire all'interno delle raffigurazioni di san Girolamo nello studio: uno è costituito dal verso del disegno di Londra appena menzionato, gli altri due costituiscono il recto e il verso del foglio conservato a Mosca (Museo Puškin, inv. n. 6213, cat. n. 34).

La *Madonna col bambino in trono tra i santi Faustino e Giovita e angeli musicanti* del Kupfestichkabinett di Dresda (n. C 271, cat. n. 79) è un disegno ancora una volta a penna e inchiostro bruno e acquerello bruno su tracce di matita nera, ma su carta bianca, cosicché risultano esaltati gli effetti luministici derivati dall'uso in risparmio della carta. Gli studiosi non sono concordi nel ritenerlo preparatorio per la pala già Averoldi, datata 1519 e ora distrutta, né esiste una condivisa posizione attributiva: la critica è, infatti, divisa tra l'idea che si tratti di una copia dal dipinto di Carpaccio (Pignatti, 1972), di una copia da un disegno preparatorio per quella pala (Muraro, 1977; Fossaluzza, 2012), o che si tratti proprio dello studio per quel dipinto, da assegnare secondo Lauts (1962) a Vittore, secondo Lorenza Melli (2006) alla collaborazione con il figlio. Tuttavia, al di là delle varie opinioni, differenti nella singola presa di posizione ma omogenee nel rilevare la qualità

³⁰² Per le illustrazioni degli altri fogli si veda Schöder, Sternath, 2003, cat. n. 110, p. 356; cat. n. 99, p. 331, cat. n. 100-101, 102-103, pp. 332-333.

³⁰³ Vengono alla mente le «due man depinte in foglio di papiro» dello «Scarpazzo», versi iniziali del sonetto del poeta veneziano Andrea Michieli, detto Strazzola, indirizzato al suo protettore Alvise Contarini (*Rime dello Strazzola*, Cod. Estense VIII. D 6, n. 184). Molmenti, 1906, p. 80.

non altissima del foglio, sembra corretto avvicinare l'esecuzione del disegno al 1519, in forza della data del dipinto Averoldi. La qualità della pennellata non è certamente eccelsa e la modellazione delle figure è alquanto sommaria, tuttavia va rilevato come la forma sia dissolta nella luce, resa utilizzando la carta in risparmiato. Sono fondati i sospetti di parte della critica, volta a ipotizzare la presenza della bottega nella realizzazione del disegno, una circostanza che può forse spiegarne la debolezza. La tecnica del pennello e della biacca ricorre molto in opere tarde sulle quali si discute della partecipazione del figlio: si veda *l'Incoronazione della Vergine* di Copenaghen (cat. n. 80) o la *Flagellazione di Cristo* di Berlino (Kupferstichkabinett, n. 5118, cat. n. 81). Ferme restando le differenze di entrambi rispetto ai dipinti di cui sono preparatori, si tratta, in tutti e due i casi, di tipici disegno finiti, il cui maggiore o minore grado di uniformità rispetto alla redazione dipinta consente di ritenerlo un modello o un disegno pronto per l'approvazione della committenza. Un altro caso di modello per un dipinto è la *Presentazione della Vergine al tempio* (Firenze, Gabinetto di disegni e stampe degli Uffizi, n. 1292 E, cat. n. 53).

Una natura "intermedia", di disegno finito forse fatto per l'approvazione da parte della committenza sono il citato *Sant'Agostino nello studio* (Londra, British Museum, 1934,1208.1, cat. n. 36), il *Giudizio di santo Stefano* (Firenze, Gabinetto di disegni e stampe degli Uffizi, n. 1687 F, cat. n. 72), lo *Studio per una pala*, oggi non nota, del Louvre (inv. n. 437, cat. n. 77). Diversamente, il *Sogno di sant'Orsola* degli Uffizi (1689 F, cat. n. 9), per quanto presenti l'intera composizione che comparirà nel telero, sembra meglio essere classificabile come uno schizzo compositivo - che bene si inquadra ponendo l'attenzione sull'uso veloce della penna sulla carta bianca - che deve essere stato seguito da vari ripensamenti e studi ulteriori. Così anche lo stupendo foglio di Uppsala (cat. n. 41), sembra sia da inquadrare all'interno del processo creativo, come un momento di studio della costruzione spaziale e architettonica, nonché della luce, in quanto vengono del tutto tralasciate le figure del primo piano.

Un'altra tecnica molto praticata da Carpaccio è quella della penna e inchiostro bruno su carta bianca, che egli conduce con il caratteristico segno spezzato che rende i disegni di questo tipo piuttosto riconoscibili. La penna è il *medium* generalmente utilizzato per definire la composizione, e studiare l'ingombro delle figure e il rapporto con le architetture, senza entrare nei particolari, che poi vengono studiati a parte. Anche questo *medium* sembra essere utilizzato da Carpaccio lungo tutta la sua carriera e gli esempi più antichi che si possono formulare, sono lo *Studio per il porto* conservato al British Museum (cat. n. 11) o lo *Studio per commiato* (Chatsworth, cat. n. 10), entrambi preparatori per la *Partenza dei fidanzati* del ciclo orsolino del 1495. Si tratta di veloci schizzi, atti a studiare i rilievi della zona sinistra del telero - quello che Padre Resta ha annotato come il "Porto di Ancona Dorica", in parte copiato da una xilografia di Reuwick - e della scena di commiato di Ereo dal padre. Lo studio a penna dei due dettagli deve avere seguito una fase preliminare di studio compositivo per l'intero telero, tuttavia le differenze intervenute in entrambi i casi rispetto alla redazione dipinta suggeriscono che si tratta di schizzi appartenenti alle prime fasi del lavoro grafico. Non mancano i casi in cui è col *medium* della penna che Carpaccio pianifica l'intera composizione, come accade nel *Trionfo di san Giorgio*, o nel citato *Sogno di sant'Orsola* degli Uffizi (invv. nn. 1287 E, 1689 F).

Il grande disegno preparatorio per il telero del ciclo di San Giorgio degli Schiavoni (cat. n. 45) è costituito da un lungo foglio piegato a metà, che Michelangelo Muraro (1977) ha ipotizzato facesse parte di un album. Sotto la composizione, che è centrata alla metà del foglio ed è delimitata da una linea a penna, compare l'interessante annotazione di scala che mette in proporzione il disegno al telero. Tali annotazioni hanno indotto Muraro a proporre che si tratti di un disegno per la committenza (un cosiddetto *contract drawing*),

una conclusione che sembra giusto abbracciare. Le differenze rispetto alla redazione dipinta sembrano confermare l'intuizione dello studioso, nella misura in cui la composizione, dopo l'approvazione, verosimilmente avrebbe potuto subire piccoli aggiustamenti. Hugo Chapman (2010) ha inoltre ipotizzato che l'indicazione di scala contenuta nel foglio bene si addice al primo telero eseguito per la serie, in quanto si tratterebbe di informazioni utili nella fase iniziale.

La varietà delle tecniche utilizzate e degli esiti raggiunti testimonia l'elevato grado di sperimentazione che caratterizza la grafica carpacesca, un elemento che va insieme con la precoce adozione di *media* molto moderni come la matita rossa, utilizzata per la prima volta da Carpaccio nelle tracce preliminari del citato foglio del British Museum (1897,4.10.1, cat. n. 11), preparatorio per la *Partenza dei fidanzati* datata 1495.

La matita rossa o sanguigna sono «termini entro i quali attualmente si designa sia la pietra rossa naturale che ricostruita (ridotta in polvere, ricomposta con un legante e pressata in bastoncini, dunque a grana più omogenea) sia la pietra sanguigna di sintesi» (Tordella, 1996, p. 187). Si tratta di una tecnica sulla quale esistono numerose ricorrenze nelle fonti e una letteratura nutrita, che è attraversata da Piera Giovanna Tordella nel suo intervento del 1996. Più recentemente Alessandro Ballarin (*Boltraffio e la tecnica del "colorire a secco"*, 2010) in un saggio su Boltraffio, e con particolare riferimento all'uso dei pastelli, ha richiamato alla necessità della maggiore precisione possibile in merito alle tecniche, in quanto per lo studioso «sarebbe sbagliato credere che un problema analogo di giudizio e di scelta tra colore "naturale" e colore "artificiale" non esista anche per i tratti e qualche volta le aree de rosso e del bianco: vedo bene che esiste, anche se di non sempre di facile soluzione dalla parte del nostro occhio, e forse neppure dagli esami condotti in laboratorio» (2010, pp. 9-10). L'argomento riguarda nello specifico la distinzione tra la pietra naturale e il pastello anche nei colori nero rosso e bianco, tuttavia sembra di dovere accogliere l'esortazione più generale alla precisione nella descrizione della tecnica, a fronte delle difficoltà che inducono all'uso di terminologie generiche: «non mi pare importante che si distingua, sul piano dei termini, tra il momento artigianale ed il momento industriale della storia del pastello, mentre non possiamo mancare di cogliere, anche con un impiego preciso dei termini, il momento della nascita di questa tecnica, dell'invenzione di uno strumento capace di aprire nuove strade all'espressione figurativa nell'ambito del disegnare su carta» (2010, p. 9).

Sin da Meder (1978), la critica ha sottolineato l'importanza della presenza di Leonardo a Venezia per la trasmissione in laguna del gesso rosso,³⁰⁴ adottato dal maestro toscano a partire dalle teste caricate dei primi anni Novanta e dagli studi per il *Cenacolo*; l'uso piuttosto tardo di questa tecnica è spiegato dallo studioso come la conseguenza della non cancellabilità (Meder, 1978, pp. 91-97). «Si tratta di un processo di straordinaria portata linguistica che conduce al superamento delle punte metalliche. Lo *Studio di apostolo* della Graphische Sammlung dell'Albertina di Vienna, inv. 17614, relativo alla figura di san Pietro, rappresenta una delle testimonianze estreme di uso della punta metallica, in quel caso adottata a modo di sottotraccia e poi ripassata a penna. Leonardo è chiaramente alla ricerca di binari espressivi meno vincolati ai caratteri materici e chimico-fisici degli strumenti metallici e alla conseguente preparazione a corpo del supporto, evitabile unicamente con le punte di piombo. La scelta selettiva di pietre rosse tenere, che determina, rispetto alle pietre nere (scisti argillosi carboniferi), un arricchimento dei valori atmosferici e tonali, sembra dettata dall'urgenza di valorizzare il non finito come veicolo di contenuti estetici» (Tordella, 2009, p. 16).

³⁰⁴ Per aspetti tecnici sulla matita rossa si vedano anche Cohn (1987) e Mayer, Vandiver (1987).

Vittoria Romani (2000) ha inoltre dato rilievo alla presenza del cremonese Boccaccio Boccaccino a Venezia attorno al 1500, dopo il soggiorno milanese del 1495 che lo potrebbe avere messo nella condizione di vedere i primi disegni a matita rossa di Leonardo. «L'utilizzo della tecnica è fatto al tempo stesso milanese, leonardesco, e veneziano, giorgionesco»; la studiosa menziona inoltre che «la nuova tecnica è adottata, sia pure sporadicamente, anche da artisti veneziani nati ancora dentro la stagione della congiuntura prospettica quattrocentesca, come Carpaccio» (Romani, 2000, p. 71). Va dato rilievo alla conoscenza precoce della tecnica da parte del veneziano, che se ne serve sin dal 1495: il *Porto di Ancona*, infatti, presenta segni preliminari a matita rossa, che servono al maestro per tracciare le prime idee sul foglio, in seguito ripassate a penna e inchiostro bruno. Agli anni della seconda metà dell'ultimo decennio del Quattrocento, spetta a nostro avviso il disegno conservato al Courtauld Institute di Londra (inv. n. D.1978.PG.82, cat. n. 28), preparatorio per la *Madonna col bambino e san Giovannino* di Francoforte (figg. 104, 105), la cui datazione ai secondi anni Novanta è piuttosto condivisa in sede critica. Come detto, a nostro avviso essa trova conferma nella vicinanza tra la Madonna del dipinto e la giovane Orsola del *Ricevimento degli ambasciatori*, l'ultimo telero del ciclo. Negli studi del Courtauld la penna a inchiostro bruno è tracciata sopra un disegno preliminare a matita rossa, che tuttavia non si limita a tratteggiare le forme, ma ne definisce anche la modulazione interna della luce. Non è possibile stabilire attraverso quali vie Carpaccio possa avere conosciuto questo *medium*, peraltro piuttosto raro in Veneto (Rearick, 2000), che tuttavia deve averlo colpito per la sua modernità se si rileva l'utilizzo a queste date, pur non trattandosi di un mezzo grafico facilmente cancellabile. In questo senso, ha un interesse riportare l'ipotesi formulata in sede critica sulla possibilità che Leonardo si sia recato a Venezia prima del soggiorno documentato degli anni 1499-1500.³⁰⁵

In tale contesto sembra utile segnalare anche un altro foglio delle collezioni del British Museum (1933,8.3.12, fig. XXXVIII) con la *Veduta di piazza san Marco*, che, insieme alla *Scena di processione* di Chatsworth (Derbyshire, Devonshire Collection, inv. n. 738), in passato ha avuto anche attribuzioni carpaccesche, a nostro avviso non accettabili sul piano della qualità e per la mancanza di padronanza prospettica. L'opinione oggi maggiormente diffusa è quella che segue l'intuizione di Detlev von Hadeln, che sin dal 1925 ha creduto piuttosto nella paternità di Gentile, in preparazione per la *Processione in piazza san Marco* del ciclo di San Giovanni Evangelista, del 1496. Sulla base di questa relazione, confermata recentemente anche da Hugo Chapman nelle note alle schede dei disegni del British Museum nel sito del Museo, nasce il sospetto che la trasmissione a Bellini della tecnica della matita rossa ripassata a penna possa essere spettata proprio a Carpaccio, che nello stesso anno aveva preso parte alla decorazione del ciclo della Croce (Mason Rinaldi, 1978). In questo senso, va sottolineato quanto messo in luce da Chapman, il quale rileva la rarità della tipologia dello schizzo compositivo nella produzione gentiliana nota, un punto messo già in giusta evidenza da Popham e Pouncey (1950), che pure rilevavano la vicinanza tecnica rispetto a Carpaccio, cui attribuivano tutto il gruppo di fogli. Tra le voci discordanti, va riportata l'opinione di Claire van Cleave (2007, p. 50), che data il disegno attorno al 1481, una datazione che sembra troppo alta in relazione alla tecnica.

Se l'uso precoce della matita rossa da parte di Carpaccio impone di interrogarsi a fondo sulla vastità delle fonti e dei riferimenti del pittore, va tuttavia sottolineato che l'adozione di questo come unico *medium* non si rintraccia prima del disegno stupendo conservato alla National Gallery di Washington, preparatorio per il telero con la *Predica di santo Stefano* del Louvre (figg. 133, 134), già datato 1514 secondo quanto riportato da

³⁰⁵ Su questo argomento si veda Ballarin, 1979, note 8-9, pp. 230-240.

Zanetti (1771), il cui *verso* è uno studio per il *Martirio dei Diecimila martiri* (1515, Venezia, Gallerie dell'Accademia, cat. n. 76), per quanto la composizione sta stata qui profondamente modificata. Ancora a sola matita rossa è lo *Studio per una pala* di Copenaghen (Statens Museum for Kunst, Royal Collection of Graphic Art, inv. n. KKSgb6269 *verso*, cat. n. 78), un foglio la cui datazione si evince dal recto - stilisticamente omogeneo - che prepara il polittico di Santa Fosca, di cui il *San Sebastiano* di Zagabria è datato 1516 (fig. 143).

La gamma di *media* utilizzati da Carpaccio tocca anche la pietra nera naturale, che, in associazione o meno con gesso bianco, si era attestata precocemente in area settentrionale sin dai tempi di Pisanello, specialmente per la realizzazione di ritratti su carta molto rifiniti, per i quali è stata avanzata l'ipotesi che si tratti di disegni autonomi. Matita nera o carboncino erano anche utilizzati per la realizzazione di cartoni, o per definire le tracce preliminari da ripassare a penna in un secondo tempo. In tempi successivi, è attestato l'uso di questo *medium* per una serie di ritratti su carta la cui paternità è discussa tra Mantegna, Bellini e Bonsignori e che Ekserdijan, in occasione della mostra di Londra e New York del 1992, ha tentato di ricondurre a Mantegna (Ekserdijan, in Martineau, 1992, pp. 338-347). La matita nera è comunque molto legata alla bottega belliniana (Rearick, 2002): «negli ultimi decenni del Quattrocento questa tecnica avrebbe cominciato ad essere utilizzata anche per gli studi di figura, come documentano lo studio di nudo di Carpaccio al British Museum, o gli studi di teste per la Vergine di Bartolomeo Montagna delle collezioni reali di Windsor e del Christ Church College di Oxford» (Romani, 2000, p. 73). Nel Cinquecento Tiziano introduce l'uso della matita nera «nel repertorio grafico moderno, utilizzandola con nuova disinvoltura sulla ricca grana della carta cerulea» (Rearick, 2000, p. 7).

Carpaccio utilizza il gesso sia per tracciare i segni preliminari in seguito ripassati a pennello e inchiostro - come nei *Tre vescovi* del British Museum (n. 1946,7.13.3, cat. n. 6) sia come *medium* autonomo, come nel *Torso di Cristo*, verso del medesimo foglio inglese, dove pure compaiono delle leggere tracce di pennello, talvolta non registrate nella descrizione della tecnica. In tempi abbastanza recenti si è aggiunto al catalogo carpacesco un disegno a matita nera con piccoli rialzi di gesso bianco, nella collezione svizzera di Jean e Marie-Anne Krugier-Poniatowski (n. JK 4337, cat. n. 7), passato all'asta di Monaco di Sotheby's il 20 giugno 1987. Proveniente forse dalla collezione di Marco Boschini, si tratta di foglio di grande interesse, non solo per la rarità dell'uso della sola matita nera nella produzione carpacesca - pur in associazione con quella bianca -, ma anche perché si tratta dello studio per una santa dell'*Apoteosi* del ciclo di Sant'Orsola, il che consente, se lo si giudica autografo, di inchiodare il disegno all'anno 1491. Ancora a gesso nero è il *Ritratto di uomo barbuto volto a destra* di Firenze (Gabinetto di disegni e stampe degli Uffizi, n. 1470 E, cat. n. 58), un disegno sulla cui piena autografia gli studiosi in passato si sono divisi, probabilmente a causa della meccanicità degli *Studi di mani* del recto, fino a quando Michelangelo Muraro (1977) non ne ha affermato con forza la piena paternità di Vittore, proponendo una datazione alla prima metà del secondo decennio.

La grafica carpacesca presenta anche casi di uso del carboncino, come nel *Torso virile nudo* dell'Ermitage (n. 34846, cat. n. 27), in associazione con il pennello a inchiostro bruno e biacca su carta azzurra.

Sulla base di questo nucleo di testimonianze dell'uso della pietra nera naturale, si intende portare l'attenzione sul *Ritratto di uomo volto a sinistra* (cat. n. 63), un disegno a carboncino su carta azzurra conservato come anonimo Veneto alla Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Prodotto solo nel volume a cura di Anna Maria Petrioli, Simonetta Prosperi Valenti e Gianni Carlo Sciolla del 1993, il *Ritratto*, di cui si ignora l'antica

provenienza, è a carboncino su carta azzurra, mm 277 x 205. In condizioni abbastanza buone, presenta qualche graffio nella zona del collo a destra e, probabilmente, una leggera perdita di materiale su tutta la superficie.

Il disegno appartiene alla categoria ben nota di ritratti a mezzo busto su carta, a carboncino o matita nera, la cui grande diffusione si è verificato a Venezia tra la fine del Quattrocento e il primo decennio del Cinquecento e l'importanza della bottega belliniana per questo genere di disegni, generalmente a carboncino, è stata ampiamente sottolineata dalla critica. Per ciò che riguarda la loro funzione, e citando Francis Ames Lewis alla mostra fondamentale del 1983 sui disegni della bottega rinascimentale italiana: «The portrait-drawing as an independent form developed in North Italy towards the end of the century [the Fifteenth]. Before this, of course, drawn portraits were made of particular individuals, but they were not made on commission, or for presentation to the sitter: they were made either in preparation for (or copied from) a painting, or to record for posterity an individual's features. Any painted portrait, of a donor in an altarpiece, of an important bystander in a narrative fresco, or of the sitter in a portrait-painting, is likely to have been based on a drawing» (pp. 283-284). Appare di interesse il confronto con il *Ritratto di uomo* di Giovanni Bellini conservato al Christ Church di Oxford (inv. 0263). Anche se non c'è concordia critica sulla funzione di questo meraviglioso ritratto su carta, attribuito anche a Mantegna, dal momento che si presenta come un'opera d'arte in sé, esso sembra profilarsi *Portrait drawing* per eccellenza, un paradigma della prassi nord-italiana di produrre disegni altamente rifiniti come ritratti commissionati. A nostro parere questo non è il caso del ritratto qui presentato, che sembra piuttosto essere uno studio preparatorio per un dipinto o, più probabilmente, per una tela.

In quanto all'attribuzione il disegno sembra possedere la qualità e la caratterizzazione per la ricerca della sua paternità e seguendo un suggerimento di Alessandro Ballarin, il primo pensiero è andato al problema dei disegni a carboncino o matita nera nella produzione di Carpaccio, in quanto è ora possibile mettere insieme un piccolo gruppo di fogli in questa tecnica, come si è visto. Il riferimento è al *Ritratto di un uomo volto a destra* (1470 E, cat. n. 58) conservato agli Uffizi, a matita nera su carta azzurra. Se l'attribuzione a Carpaccio per il disegno è stata accolta con qualche dubbio dai Tietzes, a causa delle poche possibilità di confronto allora possibili con i disegni a matita nera o carboncino o con ritratti su carta, non vi è alcun dubbio circa la qualità del ritratto, così come oggi l'attribuzione al Carpaccio. Costruito attraverso linee di contorno piuttosto marcate, che sapientemente impostano il volume del busto, l'ombreggiatura interna è ottenuta attraverso la stesura morbida della matita, e, soprattutto nella parte inferiore, attraverso linee decise e parallele. Alcune di queste caratteristiche sembrano apparire anche nel *Ritratto* di Torino, dove si rileva una simile insistenza nelle linee di contorno che definiscono la figura. Tuttavia va rilevato come nel disegno di Torino il tratto sia più incerto. Si nota un pentimento sul lato sinistro del colletto e sull'intera parte destra della figura; inoltre, la risoluzione del cappello sembra essere stata prima immaginata più piccola e in un secondo tempo forse troppo grande: oltre l'attuale limite si possono notare tracce di carboncino, poi cancellato. L'intera area sulla destra, in corrispondenza del cappello e della spalla, appare frutto di una diversa impostazione intervenuta in un momento successivo, come se si fosse accorto che l'estensione del volume risultava essere troppo orizzontale. L'effetto visivo è una sorta di abbassamento della figura nella zona di destra, particolarmente evidente nel cappello e nel raddoppio della linea della spalla destra. Vari riassetamenti sono evidenti anche nel foglio degli Uffizi, in particolare nella zona sinistra tra collo e colletto, una zona che non sembra propriamente ben risolta. Se appare simile l'idea di modulare la figura attraverso delicati passaggi dalla luce all'ombra,

e si vedano ad esempio i due cappelli, quello che sembra l'aspetto più problematico di questo confronto è il modo attraverso il quale è ottenuta la modellizzazione interna. L'ombreggiatura nel *Ritratto* di Torino è più schematica e più morbida, si direbbe quasi tonale, mentre il foglio fiorentino presenta una più chiara linearità nella modulazione interna.

Il parere critico di Carpaccio come disegnatore può dirsi recentemente mutata negli ultimi tempi in quanto vari disegni sono emersi dal mercato negli ultimi decenni. La mancanza di disegni a matita nera lamentati dai Tietzes è stato colmata in piccola parte grazie alla *Testa di santa* Krugier-Poniatowski (JK 4337, cat. n. 7). Rearick (2002) esprime la convinzione che la tecnica del gesso nero del disegno sia da leggere nella direzione della formazione di Carpaccio all'interno della bottega di Giovanni Bellini. In questo senso, giova accostare il disegno al *Ritratto d'uomo volto a sinistra* del Kupferstichkabinett di Berlino (matita nera su carta bianca, mm 226 x 195, inv. 5136), generalmente attribuito a Gentile Bellini con un riferimento agli anni 1480-1495 (Schulze Altcapenberg, 1995, p. 72). A fronte della *Testa di santa*, si rileva non solo il ricorrere della medesima tecnica a pietra nera naturale, ma anche una resa del modellato interno attraverso decise linee parallele stese in obliquo. Gli effetti di morbido chiaroscuro e il delicato passaggio dalla luce all'ombra del disegno carpacesco permettono di confrontarlo con il *Ritratto* di Torino. Si veda in particolare la zona dei capelli della santa rispetto al cappello dell'uomo: l'effetto ottenuto con la matita e il carboncino sembrano assai simili, così come il modo in cui nei due disegni la carta viene lasciata in risparmio nei punti di luce. Tuttavia, si segnala che l'effetto complessivo nel *Ritratto di un uomo* appare più appiattito.

Per questo motivo mi sono chiesta se il disegno non sia piuttosto da inquadrare nel *corpus* di un pittore di minore capacità rispetto a Carpaccio, probabilmente dello stretto *entourage* belliniano, forse molto coinvolto nella realizzazione di teleri narrativi, in cui compaiono numerosi ritratti. La proposta alternativa cui intendo solo fare un cenno è che possa trattarsi di un disegno di Giovanni Mansueti, della cui opera grafica non molto si conosce e di cui peraltro non mi sono noti disegni a sola matita nera o a carboncino. Il confronto che intendo proporre presenta *Tre figure di Orientali*, ed è conservato alla Royal Collection di Windsor (RCIN 990062, fig. XXXIX); a pennello e inchiostro bruno su carta marrone chiaro, è stato attribuito a Mansueti da Hans e Erica Tietze (1944), ma è ritenuto una copia da Gentile Bellini da Popham (1949). Tenendo presente la diversità della tecnica grafica, il confronto rivela una analogia nella resa schematica dei volumi e contorni. È anche in grado di rendere la cura simile per un tratto dettagliata e meticolosa. Se non è semplice trovare disegni certi di Mansueti paragonabili al *Ritratto* qui in esame, potrebbe essere di un certo interesse il parallelo tra il disegno e la grisaille con la *Cena in Emmaus*, olio su tavola, venduto da Christies nel 2008 che sarà presto esposto a Maastricht. Nel dipinto troviamo profili appuntiti paragonabili al *Ritratto d'uomo*: si veda ad esempio il modo in cui sono rese le forme dei nasi o le linee di occhi e sopracciglia. Si ritrovano le stesse caratteristiche già viste nel disegno di Windsor, ovvero la grande minuzia del tratto e la definizione del volume attraverso il delicato chiaroscuro.

Tuttavia, dal punto di vista della qualità, il disegno di Torino mi appare superiore rispetto ai due esempi di Mansueti qui presentati, sia nella definizione del volume del busto sia nella modellazione interna della figura. Per questa ragione tengo viva la possibilità che possa essere un disegno legato alla grafica carpacesca; del resto, lo scambio tra Carpaccio e Mansueti è stato più volte sottolineato dagli studiosi. Il *Ritratto* si

impone peraltro per la forte espressione volitiva dell'uomo, un elemento che può forse essere letto alla luce dell'influenza di Dürer sulla pittura veneziana.³⁰⁶

Il gruppo di disegni appena evocato, a matita nera o carboncino, fa tornare alla mente l'attribuzione a Carpaccio dei due *Ritratti* su carta un tempo Oppenheimer (catt. nn. 64, 65), a carboncino o a gesso nero.³⁰⁷ L'attribuzione al veneziano ha trovato favorevoli solo Parker (1936), Ragghianti (1936-1937) e Fiocco (1942, 1952), ma deve avere influito negativamente sulla vicenda critica il fatto che dopo l'ingresso in collezione italiana già registrato nel 1936 i disegni non sono più stati visibili e tuttora non è nota la loro ubicazione. Appare di estremo interesse la riflessione di Hans ed Erika Tietze, che sembrano rigettare la paternità di Vittore per ragioni di ordine innanzitutto tecnico: «a reference to analogous drawings would seem necessary as the technique is quite unique in Carpaccio's authenticated work and the style so loosely connected with his» (1944, p. 158). Se la necessità, espressa dai due studiosi, di recuperare casi consimili non può dirsi qui esaurita, va tuttavia sottolineato che la ricognizione della *Testa di donna* della collezione svizzera impedisce di considerare inusuale per Carpaccio l'uso del gesso nero in associazione con il bianco. Il raffronto tra il disegno della collezione Poniatowsky e i due un tempo Oppenheimer rivela una simile conduzione della pietra nera, con esiti chiaroscurali affini. Una comparazione con la *Testa di uomo* di Torino è ancora più stringente: si veda in particolar modo il *Ritratto di giovane volto a sinistra*, dove il taglio della figura appare il medesimo, così come il modo di costruire la testa sopra il busto messo di tre quarti, o il trapasso tra la luce sulla zona frontale della berretta e la zona in ombra. È altresì innegabile che sul piano della qualità i due ritratti già Oppenheimer si presentano molto più spenti e diligenti e con una costruzione più schematica dei volumi rispetto al disegno di Torino, dove la figura è animata da un moto energetico e altero.³⁰⁸ Se si accetta la vicinanza rispetto a queste prove a matita nera, e si acconsente a inserire il disegno di Torino all'interno della problematica legata alla grafica carpaccesca, per i due fogli già a Londra può essere avanzata un'indicazione di bottega carpaccesca, comunque assai utile per seguire le trame dell'uso della pietra naturale non in associazione con altri media all'interno della produzione latamente carpaccesca.³⁰⁹

I SUPPORTI

Oltre all'importanza delle tecniche, la cui scelta da parte dell'artista è in grado già essa stessa di veicolarne le finalità, va sottolineata quella della carta. «La capacità del supporto cartaceo di accogliere la materia disegnativa liquida (inchiostri e acquerelli), semiliquida (gouache, tempera), solida (punte metalliche, pietre matite, grafite, pastelli, carboni, gessi) è tra i fattori essenziali a consentire al disegno, inteso come struttura segnica più o meno articolata, di mantenere connotati estetici prossimi o corrispondenti alla condizione originaria, anche percettiva, dell'opera». «Spesso il rapporto tra materia esecutiva e supporto assume un interesse centrale, e la selezione della carta con la quale

³⁰⁶ In questo senso, forse non è superfluo dare enfasi all'uso del carboncino, che caratterizza la grafica del maestro tedesco dagli anni 1502-1503 (Panofsky, p. 118).

³⁰⁷ Ragghianti (1936-37) giudicava la tecnica a matita nera molto grassa, per i Tietze (1944) si tratta di *black chalk heightened with white* mentre per Muraro (1977) di carboncino.

³⁰⁸ Non sarà inutile tuttavia sottolineare che anche il verso del foglio Morgan con il quale Ragghianti li confrontava è di qualità nettamente inferiore del *recto*, certamente autografo.

³⁰⁹ Il disegno della Biblioteca Nazionale di Torino è stato presentato al convegno internazionale tenuto a Cambridge il 27 settembre 2013 (*Venetian Disegno. Bellini to Tiepolo*) con un intervento dal titolo *Carpaccio? Some Considerations on the Attribution of an Anonymous Portrait Drawing in Turin*.

far dialogare gli strumenti del proprio orizzonte disegnativo riveste per l'artista un significato culturale. L'assenza di carta specifica per il disegno, prodotta nel tardo Settecento, obbligava nei secoli precedenti gli artisti a confrontarsi con supporti dalle più diverse destinazioni e a valutarne la scelta in base a criteri qualitativi, alla grammatura, alla cromia, al grado di collatura, alle peculiarità superficiali e strutturali. Per questo, la carta spesso assume un valore stilistico, integrandosi in orizzonti operativi che riflettono orientamenti culturali ma anche incidenze di natura storica ed economica» (Tordella, 2009, pp. 90-91).

Venendo alle scelte operate da Carpaccio, la carta azzurra sembra essere un supporto molto amato dal maestro, usato sia con la sola matita nera come nel caso del *Torso maschile* del British Museum (1946-7-13-3), sia con la penna e il pennello in associazione (British Museum, 1892-4-11-1) o meno (British Museum, 1895.915.806) con la biacca.

Nella sua produzione grafica si rileva anche il ricorrere di un'altra carta di fabbricazione, di color cuoio, che consente al maestro di ottenere morbidi effetti di chiaroscuro come nella stupenda *Testa di vecchio volto a sinistra* di Parigi (Fondazione Custodia) attraverso la matita nera e l'acquerello bruno chiaro e rade lumeggiature di biacca, oppure esiti di maggiore plasticità e vibrazione della luce, come nelle *Due donne in costume orientale* di Princeton (The Art Princeton University Museum, n. 1944-274).

La carta bianca è invece il supporto generalmente utilizzato per gli schizzi a penna, in grado di definire lo schema generale del dipinto, o per i primi studi di composizione, quando i minuti effetti luministici non sono ancora indagati nel dettaglio. Su carta bianca è anche il *Sant'Agostino* del British Museum (1934.1208.1), l'unico disegno carpaccesco noto che presenti tracce di punta metallica.

Esistono rari casi di preparazione del supporto, come nel foglio di Princeton, che in alcuni punti non mostra la tipica grana di fabbricazione della carta a causa di un sottile strato di acquerello bruno chiaro, nei due degli Uffizi numeri 2258 F e 1464 E e in quello del Getty di Los Angeles (91.GG.38).

IL METODO DI LAVORO DI CARPACCIO. ALCUNI CASI DI STUDIO

La notevole quantità e varietà di disegni carpacceschi conservati, insieme alle prove grafiche di ambito belliniano, ha consentito di arginare, almeno in parte, la scarsità di notizie relative al metodo di lavoro all'interno delle botteghe veneziane, che secondo Francis Ames-Lewis alla fine del Quattrocento hanno sviluppato «per quanto riguarda l'esercizio del disegno, un sistema più standardizzato di quello che il materiale superstite permetta di ipotizzare in anni precedenti» (Ames-Lewis, 1990, p. 657). Secondo lo studioso, gli anni in cui viene formalizzato il metodo di lavoro tipico delle botteghe veneziane specializzate nella pittura di storie coincide con gli anni Novanta del Quattrocento.

Che Carpaccio pianificasse nel dettaglio tutti gli aspetti delle composizioni è evidente se si considera il numero e la varietà dei fogli rimasti, ma ciò emerge anche dallo studio dei dipinti conservati. Le analisi effettuate sull'*Arrivo a Colonia* durante il restauro del ciclo orsolino, ancora in corso, hanno chiarito che non esiste alcuna sovrapposizione di materia pittorica, il che fa dedurre che il pittore avesse in mente la composizione nei dettagli sin dall'inizio del lavoro sulla tela: in corrispondenza del cielo, ad esempio, ha lasciato in risparmio lo spazio del tronco che attraversa tutta l'altezza della tela. Pur presenti, non sono numerosi i casi di spolvero rilevati nei dipinti di Carpaccio (Poldi, 2010), una circostanza che unita alla presenza di molti disegni autografi, va probabilmente letta come il segno di una metodologia di lavoro volta a privilegiare lo studio su carta. In questo

senso appaiono significative le differenze tra gli *underdrawings* di Carpaccio e quelli di Giovanni Bellini, assai più dettagliati nei particolari e nella modulazione chiaroscurale delle figure a fronte di una maggiore concisione da parte di Vittore, che si limitava ai segni di contorno semmai indicando per iscritto i colori da utilizzare (Szafran, Wallert, 1997, pp. 161-167).

L'importanza assegnata allo studio su carta si legge in controluce anche attraverso dettagli quali del disegno numero 1692 F *verso* degli Uffizi (cat. n. 48), dove Carpaccio stabilisce i segni del tiraggio della tela.

Il grande uso della carta da parte del maestro porta con sé la necessità dell'utilizzo assai oculato della stessa, che prevede anche il riuso di vecchi fogli, come si verifica ad esempio negli *Studi per figure di orientali* del Louvre (inv. n. 4652, cat. n. 35), che sul *verso* presenta conti che si riferiscono agli anni 1469-1470. Sono anche noti casi in cui i due versi sono di mani differenti, come nel disegno del Gabinetto di disegni e stampe degli Uffizi (inv. n. 1696 F, cat. n. 43) se - come ritengo seguendo l'indicazione di Lauts - il *Santo in piedi rivolto a sinistra* è autografo mentre le *Nove teste* del *recto* sono copiate dal telero con i *Funerali di san Girolamo*. Un altro caso significativo in questo senso è costituito dal foglio di Vienna (Graphische Sammlung Albertina, inv. n. 20, cat. n. 21), dove il *verso* è costituito da due stupendi studi preparatori per il telero destinato alla Scuola di San Giovanni Evangelista, mentre le *Tre figure in piedi* del *recto* non hanno la qualità per supportare un'attribuzione al maestro, spettando probabilmente alla bottega, per quanto la tecnica sia la medesima a pennello e inchiostro bruno e biacca, assai utilizzata da Vittore. Infine si può citare lo studio per il gruppo di commiato per la *Partenza dei fidanzati* conservato a Chatsworth (inv. n. 740, cat. n. 10), che sull'altra faccia presenta numerosi schizzi, difficilmente collegabili a dipinti noti, la cui debolezza non consente di considerarli autografi.

Sulla base di queste constatazioni, va introdotta una certa cautela nel tentativo di dedurre datazioni per l'intero foglio nel caso in cui uno dei due versi sia preparatorio per dipinti datati, se dal punto di vista stilistico le due facce si dimostrano disomogenee: si veda ad esempio lo *Studio per due un soldato* del Metropolitan Museum di New York (cat. n. 3) - preparatorio per il *Martirio dei pellegrini* datato 1493 - che sul *verso* reca un disegno per il *San Girolamo* del polittico di Zara, un disegno più acerbo e caratterizzato da un tratto come risentito, probabilmente spettante al 1487 (figg. 81, 82, 32, 33).

Un nodo problematico assai noto alla critica carpaccesca è quello del riutilizzo di invenzioni. Carlo Ludovico Ragghianti (1946) elenca alcuni casi concludendo che «il problema relativo a queste figure non consisteva nella loro immediata invenzione, o in ciò che riguardava il loro impianto come figure e come gruppi, ma nella nuova elaborazione relativa che ogni volta se ne dava rispetto ad altri valori figurativi, che diventeranno ogni volta particolarissimi - come assicura un'analisi anche superficiale che si risparmia - talché sarebbe improprio ed incongruo trasferire dall'una figura all'altra il giudizio una volta formulato: anzi devono in tale singolarità d'accento e d'interesse assorbire l'impegno del critico». Ci appare importante sottolineare questo aspetto dell'analisi di Ragghianti, che presuppone la valutazione di un'operazione critica, e non meccanica, da parte del maestro nel passaggio, grazie all'uso di disegni, da una composizione ad un'altra, almeno a giudicare dai casi come quelli che seguono, in cui la tenuta qualitativa è altissima. All'importanza di questo studio ha recentemente dato giusta enfasi Giorgio Fossaluzza (2012), cui si rimanda per la trattazione del tema nella fase tarda di Carpaccio.

Per entrare più addentro la pratica di lavoro del maestro, capofila a Venezia della pittura di storie, va sottolineato come egli si sia profilato come uno dei protagonisti della formalizzazione del procedimento di lavoro tipico delle botteghe veneziane. La

produzione carpacesca è, infatti, di fondamentale importanza per la comprensione della pratica veneziana che procede dallo schizzo alla realizzazione pittorica, all'interno della quale gli studi hanno identificato una fase di libero studio compositivo, con abbreviazioni stenografiche cui seguono i dettagli studiati a parte, tra cui anche ritratti di teste per i quali erano preparatori gli studi spesso a carboncino su carta, e le figure di repertorio basate su "simili" conservati negli album della bottega (Ames-Lewis, 1990, pp. 670, 675, 678).³¹⁰ A questa fase segue la messa a punto della composizione generale e la realizzazione del modello.

Per venire al problema dell'utilizzo dei simili - disegni che secondo la teoria dei Tietze sarebbero realizzati a partire da invenzioni del maestro pittoriche o grafiche allo scopo del futuro riutilizzo - all'interno della produzione carpacesca, va segnalata la difficoltà in sede critica di raggiungere un grado di accordo sulla funzione delle singole prove grafiche, nonché sulla reale sopravvivenza di fogli adatti a questo scopo. Su questo tema, anche nella produzione di Giovanni Bellini si rilevano problematicità, semmai acuite dal minore numero di disegni conservati, tuttavia può essere qui richiamato un esempio molto noto di riuso di invenzioni, sposando piuttosto l'idea che all'occorrenza il maestro riutilizzasse materiale grafico precedente. Nel caso di Bellini un riferimento è il *Compianto su Cristo morto* degli Uffizi (inv. n. 943), un dipinto su tavola che ha diviso gli studiosi in parte propensi a considerarlo non finito, in parte più convincentemente inclini a intenderla come un'opera in sé conclusa. È stato sottolineato come «le teste di uomo e di donna dietro Cristo e la Madonna sono identiche a quelle di Giuseppe e di Anna nelle molte versioni della *Presentazione di Gesù al tempio*. Tuttavia è molto più probabile che queste teste siano state inventate per la *Presentazione* piuttosto che per il *Compianto*, ove appaiono come innesti in qualche modo bizzarri» (Humfrey, 2008, p. 228). Questo fatto, unito all'affollamento compositivo rilevato da alcuni studiosi, ha fatto supporre la costruzione del *Compianto* attraverso l'uso di simili, di cui un esempio si è conservato agli Uffizi 595 E (matita nera, penna, bistro su carta azzurra ingiallita, mm 226 x 184). Anche la valutazione del disegno non è univoca, essendo secondo Peter Humfrey (2008, p. 230) una «copia di bottega relativamente meccanica eseguita dal dipinto». Tuttavia la maggior parte della critica belliniana è più propensa a credere nell'autografia del maestro. Rimanendo certa la relazione con il dipinto, Francis Ames-Lewis inquadra il foglio come un "simile", «il che dimostra che Giovanni Bellini, come suo fratello aveva un repertorio di disegni del genere destinati ad essere inclusi in dipinti realizzati all'interno della produzione di routine della bottega» (Ames-Lewis, 1990, pp. 668-669). Questo aspetto è di interesse, in quanto, se si può convenire sulla presenza di disegni attraverso i quali i pittori riproponevano invenzioni ad anni di distanza, non sembra necessario a nostro avviso ritenere che tali fogli fossero sempre delle copie di bassa qualità realizzate dalla bottega.

Lo statuto dei simili è un argomento complesso, sul quale, come detto, non c'è accordo in sede critica. Andrà considerata in questo senso la divergenza nella valutazione dei *Tre vescovi* del British Museum (1946.7.13.3), anche tra gli studiosi convinti che si tratti di un simile quali Ames-Lewis (1990) e Chapman (note curatoriali nella scheda relativa al disegno nel sito del Museum). Il primo ritiene che si tratti di materiale di repertorio cui Carpaccio deve avere attinto nel mettere in forma il telero mentre il secondo ritiene che si tratti della copia da quel telero, approntata dal maestro stesso per il futuro riutilizzo dell'invenzione.

³¹⁰ Per Ames-Lewis la tipologia tardo quattrocentesca del "simile" prosegue la vecchia tradizione del disegno particolareggiato, custodito nei libri di modelli ad uso della bottega, in opposizione al disegno più sperimentale, diffusi dalla fine del primo quarto del XV secolo.

Un caso particolare di riuso di invenzioni è quello posto dal disegno del Courtauld Institute (inv. n. D.1978.PG.82, cat. n. 28), preparatorio per la *Madonna col bambino e san Giovannino* di Francoforte (fig. 104), in cui Carpaccio studia due diverse composizioni, decidendo di adottare la soluzione del *recto*. Il *verso*, con l'idea della Madonna che legge porgendo la spalla, viene impiegata più tardi nel frammento con la *Santa leggente* della National Gallery di Washington (fig. 115) e si ritrova anche nel successivo, e più moderno, studio a penna per una *Sacra Conversazione* (National Gallery of Washington, inv. n. 1990.43.1, cat. n. 49) non riconducibile a dipinti noti. Il disegno di Londra va datato in prossimità del dipinto di Francoforte che prepara, per cui si rimanda al capitolo precedente, mentre il foglio di Washington ha a nostro avviso un termine *ante quem* nel 1504 dell'inizio del ciclo degli Albanesi, in cui nella *Nascita della Vergine* si ritrova un dettaglio identico, che la minore qualità suggerisce di ritenere la replica di un'invenzione precedente. Dal punto di vista stilistico, il disegno della National Gallery si legge bene a fronte del foglio n. 1692 F degli Uffizi (cat. n. 48), che presenta soluzioni compositive analoghe alla *Natività* Gulbenkian del 1505 (fig. 117). Carpaccio sembra quindi avere riutilizzato a distanza di circa un decennio la soluzione compositiva scartata nel disegno del Courtauld Institute, rimeditando sull'invenzione a fronte dei profondi cambiamenti da lui maturati nei primi anni del Cinquecento.

Un altro caso di un'invenzione amata da Carpaccio e replicata più volte in disegni e dipinti, senza che questo abbia determinato abbassamenti qualitativi è costituita dalla *Madonna di profilo adorante il bambino*, che compare nella stupenda *Natività* Gulbenkian appena menzionata, datata 1505, una data che va estesa anche al foglio del Getty Museum (inv. n. 87.GG.8, cat. n. 56), il cui *recto* è stato riconosciuto come uno studio preparatorio per la Vergine del dipinto. Attorno agli stessi anni sembra verosimile ricondurre anche altri due disegni con l'*Adorazione dei magi*: uno conservato agli Uffizi (1692 F *recto*, cat. n. 48), l'altro all'Harvard Art Museum di Cambridge (inv. n. 1932.281, cat. n. 57). La tecnica è in entrambi i casi quella della penna e inchiostro bruno e acquerello marrone, ma nel disegno americano si registra un uso più massiccio dell'acquerello, sopra tracce di matita nera. Attorno alla metà del primo decennio del Cinquecento si registra l'adozione in più occasioni da parte di Carpaccio di questa invenzione, di cui il disegno del Fogg Art Museum può aiutare a definirne l'origine. Il foglio, collegato da Jan Lauts (1962) al dipinto di analogo soggetto della National Gallery di Londra (NG3098) - discusso nell'attribuzione tra Gentile e la bottega di Giovanni Bellini -, trova a nostro avviso un riferimento più stringente nel dipinto con l'*Adorazione dei Magi* di Dürer (Firenze, Galleria degli Uffizi, fig. XLII), datato 1504, come è stato proposto da Hans ed Erica Tietze (Dürer, 1928, p. 79), un riferimento che la critica carpaccesca non ha propriamente recepito. Da quella composizione, infatti, Carpaccio sembra trarre non solo il gruppo della Vergine col bambino sporto in avanti verso il Mago, ma anche l'arco nella capanna e il pavimento a gradini per la scena all'aperto, oltre che l'idea degli alberi che crescono attorno alle architetture; il bilanciamento della scena appare molto simile, con l'apertura verso il paesaggio a destra, dove peraltro anche nel disegno di Cambridge compaiono degli edifici in rovina e dove, forse, l'idea di rovistare tra i bauli è pure di ascendenza düreriana. È possibile che Dürer avesse portato con sé a Venezia dei disegni legati al dipinto realizzato per la cappella Wittenberg dell'Elettore di Sassonia e che questi abbiano profondamente suggestionato il veneziano, il quale adotta la soluzione della Vergine di profilo volta a destra sin dal 1505.

Il fascino della composizione di Lisbona deve essere stato avvertito da Palma il Vecchio, che la riprende nella *Sacra Conversazione con due donatori* dell'Ermitage (olio su tavola trasferito su tela, cm 120 x 173) come argomentato da Alessandro Ballarin (1965);

l'eco carpaccesco si avverte specialmente nelle figure dei due committenti, nel sovrabbondare delle vesti che si appoggiano a terra, nella consistenza del velluto della gonna della donatrice e nel cangiantismo della veste della Madonna, che ricorda l'accensione del giallo di San Giuseppe nel dipinto di Lisbona. Anche i soldati orientali a cavallo concorrono nel qualificare in senso profondamente carpaccesco il paesaggio del dipinto di San Pietroburgo. Forse anche nel volto della Vergine del Negretti sembra di potere ancora leggere un esito della sua familiarità con le opere di Carpaccio di primo Cinquecento: il *verso* del disegno carpaccesco di Los Angeles appena menzionato (87.GG.8, cat. n. 56) presenta una *Madonna a mani giunte* a matita nera, pennello e inchiostro bruno e biacca, preparatoria per un dipinto non noto, che potrebbe avere costituito, al pari di quello di Lisbona, una fonte per il bergamasco. La maggiore dilatazione formale del dipinto di San Pietroburgo va tuttavia inquadrato a fronte delle più moderne suggestioni per Tiziano, come anche il particolare del bambino in piedi sul ginocchio della madre, o le ampie pieghe della veste della Madonna. Il riferimento alla *Natività* di Carpaccio sembra essere ancora presente nella *Sacra Conversazione* dei Musei Civici di Padova.

È stato, infatti, sottolineato come il dipinto di San Pietroburgo di Palma segni allo stesso tempo il punto finale della suggestione di Palma per Carpaccio a favore dell'accostamento a Bellini, Previtali e Tiziano, una suggestione che era iniziata nella *Madonna col bambino* di Berlino (inv. n. 31, tavola, cm 66 x 51, fig. XLIII), un dipinto di decisa ascendenza carpaccesco, che riporta alla mente la *Madonna col bambino e san Giovannino* di Francoforte (Fiocco, 1954; Ballarin, 1965) (fig. 104). Non si ritiene opportuno indicare un debito a senso unico da parte di Palma rispetto a Carpaccio: gli scambi sembrano piuttosto essere reciproci a giudicare da un gruppo di dipinti di ambito carpaccesco che ripropongono la composizione palmesca di Berlino. Si tratta della *Madonna leggente* nota a Pallucchini, che sul retro delle foto annotava: "Trivero, collezione Zegna di Monterubello Aldo" (fototeca Pallucchini, scheda 206080) e della collezione *Madonna col bambino, san Giovannino e santa Elisabetta*, firmata e datata 1503 da Carpaccio secondo l'iscrizione che si legge dalle fotografie (fototeca Pallucchini, n. 216099) ma mai pubblicata.

Il debito di Palma rispetto ai maestri veneziani del Quattrocento è stato sottolineato sin dai tempi di Cavalcaselle, che per primo metteva l'accento anche su Giovanni Bellini, Cima e Carpaccio prima dell'avvicinamento a Giorgione e Tiziano. Di un inizio carpaccesco di Palma sono convinti anche Longhi e Fiocco, con particolare riferimento alla *Madonna leggente* di Berlino appena menzionata. È significativa la posizione di Giuseppe Fiocco (1954) che, convinto del carpaccismo di Palma prima della svolta giorgionesca, gli assegna l'*Adorazione dei magi* della National Gallery di Londra (NG1160), un dipinto per il quale se oggi può dirsi accertata la paternità di Giorgione, è nondimeno interessante il riferimento a Carpaccio, i cui dipinti degli anni Novanta devono avere recitato una parte significativa per la primissima formazione del maestro di Castelfranco.

CARPACCIO E LA PITTURA MODERNA

La circostanza della vicinanza a Carpaccio di Palma appena giunto a Venezia introduce l'argomento del rapporto tra un pittore di formazione quattrocentesca come Vittore - cresciuto sulla scorta di Giovanni Bellini ed esponente di spicco della pittura di storie - e la pittura moderna. Appare utile richiamare qui le parole di Rearick, introduttive alla mostra del 1976 su *Tiziano e il disegno veneziano del suo tempo*, non solo per la validità ma anche perché esse hanno ricoperto un ruolo chiave per la presente ricerca. «Due potenti direttive dominano il disegno veneziano agli inizi del Cinquecento: da una parte la

tradizione autoctona di Mantegna, con l'esattezza del suo ordine compositivo e il suo spirito sobriamente classico; dall'altra l'influenza sempre crescente anche se di importazione esercitata dai prodotti della grafica nordica (e soprattutto dalle stampe di Dürer presente di persona a Venezia nel 1494-1495 e nuovamente nel 1505-1507), con il loro gusto per il naturalismo e il pittoresco. Entrambe queste forze contribuirono al fiorire dell'incisione per mano di artisti come Jacopo de' Barbari e Giulio Campagnola a cavallo dei due secoli. È nell'ambito di un tale contesto che i principali artisti veneziani svilupparono un loro personale idioma. I due pittori destinati ad esercitare un influsso determinante sulla generazione più giovane furono Giovanni Bellini, maestro dello stesso Tiziano, e Vittore Carpaccio il quale, noi crediamo, ebbe un peso determinante sulla formazione di Giorgione anche se non ne fu direttamente il maestro» (p. 6).

Se il passaggio dal ciclo di Sant'Orsola a quello di San Giorgio degli Schiavoni è stato letto dalla critica come il frutto della ricezione da parte del maestro delle novità introdotte a Venezia da Giorgione, riteniamo che lo studio della grafica possa aggiungere qualche argomento in grado di ricomporsi nella più generale valutazione dei peripli della pittura carpacesca attorno e dopo l'anno 1500. Del resto, la propensione per la rappresentazione dell'incidenza della luce sui corpi si legge bene attraverso i disegni, come è stato più volte notato: «la differenza di valori cromatici si intuisce immediatamente nei disegni di Carpaccio, perché essi spiegano come venga percepita all'origine in senso luministico la forma e come si concretizzi nel gioco della luce e dell'ombra, con un segno leggero e spezzato come quello degli Impressionisti» (Perocco, 1964, p. 75).

Il disegno con il *San Giorgio* del Metropolitan Museum (inv. n. 54.119, cat. n. 32) è generalmente assestato dagli studiosi ai primi anni del Cinquecento, all'epoca della *Lotta tra san Giorgio e il drago*, ritenuto una prima idea per quel telero o considerato preparatorio per un dipinto non pervenuto. Si tratta di uno studio interessante, a pennello a inchiostro grigio e biacca su carta azzurra, nel quale Carpaccio prevede sin dall'inizio l'ingombro del cavallo, infatti non disegna per intero la gamba sinistra del santo; il volto del giovane è studiato anche a parte, in un dettaglio più grande, e così è anche per il particolare della gomitiere dell'armatura. La figura si presta al confronto con il San Liberale della pala di Castelfranco di Giorgione, sia per la fisionomia del giovane santo, sia per la posa delle gambe, oltre che per quegli effetti di lustro inaugurati da Giorgione proprio con la pala, su cui esiste una vasta letteratura. La cronologia incerta del foglio impedisce di stabilire in quale direzione sia da leggere il rapporto tra Carpaccio Giorgione con riferimento a questo caso specifico, tuttavia appare verosimile ritenere che più in generale debba essersi trattato di uno scambio reciproco, che si registra anche attraverso altri confronti. È verosimile credere, con Ballarin (1979), che gli inizi di Giorgione debbano essere letti almeno in parte sulla scorta della pittura carpacesca. Il cosiddetto *Omaggio al poeta* della National Gallery di Londra (NG1173, olio su tavola, cm 59,7 x 48,9, fig. XLV), la cui paternità giorgionesca ha stentato a farsi strada ma che può dirsi oggi accettata dalla maggior parte degli studiosi, dimostra a nostro avviso la meditazione sui teleri orsolini, in particolare nella costruzione geometrica dei gradini del trono, che sembrano rimandare tanto al *Martirio dei pellegrini*, quanto al *Congedo degli ambasciatori inglesi*. Da quest'ultimo, Giorgione sembra avere tratto il dettaglio del giovane inginocchiato sul prato, che riecheggia l'analoga figura che nel telero del ciclo sta al cospetto di re Mauro. Ci si chiede se anche il mondo "neopisanelliano"³¹¹ popolato di animali possa essere stato adottato da Giorgione anche

³¹¹ Del debito di Carpaccio rispetto ai repertori tardogotici, specialmente per gli animali, si è occupata in più occasioni Brigit Blass-Simmen (1993, 1994).

sotto la spinta dell'esempio del collega più anziano, per quanto nel caso di Giorgione vada tenuto presente anche il più moderno riferimento alla pittura di Bosch.

Il ciclo di Sant'Orsola deve essere stato un testo importante anche per i pittori di una generazione successiva a quella di Carpaccio: sembra di avvertire l'eco degli interni carpacceschi, quali quelli del *Congedo degli ambasciatori* o del *Sogno di sant'Orsola*, nel disegno con il *Martirio di un santo* (Chatsworth, collezioni dei duchi del Devonshire, n. 742; mm 152 x 174, penna e pennello e inchiostro bruno su carta bianca), in particolare per la resa dello spazio architettonico e degli effetti di luce, nonché per ragioni compositive. Il foglio è stato ritenuto un autografo di Giorgione da alcuni studiosi, tra cui Gronau (1894) e Ballarin (1979), mentre è stato classificato come un più tardo anonimo giorgionesco dai Tietze (1944, n. 704 A, p. 182).

La *Madonna col bambino* di Oxford (inv. n. WA1949.222, tavola, cm 76,7 x 60,2; fig. XLIV) di Giorgione dal punto di vista compositivo richiama la *Madonna col bambino e san Giovannino di Francoforte*, da datare a nostro avviso alla fase finale dei lavori del ciclo orsolino (c. 1497), un momento che è significativamente prossimo alla datazione generalmente assegnata al dipinto giorgionesco. Non è semplice stabilire in quale direzione sia da leggere l'influenza, a nostro avviso da leggere dal più anziano al più giovane in questo caso. Quanto preme qui sottolineare è l'esistenza di tale scambio, che si palesa nella posizione della Vergine in tralice e nella vicinanza del taglio del volto oltre che nell'ambientazione interna della scena - con la vista sull'esterno attraverso l'apertura rettangolare -, oltre che nel simile diaframma tra il parapetto su cui è collocato il piccolo Gesù e la parete di fondo. Come si è accennato, durante gli ultimi anni del secolo Carpaccio e Giorgione sembrano attestarsi su risultati accostabili nel senso di una comune ricezione del protoclassicismo durante l'ultimo lustro del Quattrocento, introdotto a Venezia specialmente grazie alla presenza in città in più riprese di Pietro Perugino. Oltre che sulla considerazione della *Giuditta* di Giorgione e delle *Allegorie* di Atlanta di Carpaccio, come si è detto, l'ipotesi di una convergenza tra le ricerche protoclassiche di Giorgione e quelle di Carpaccio può essere formulata in considerazione del disegno del British Museum con *Due giovani in piedi* (1892,4.11.1), che per essere preparatorio per un dipinto non noto ha subito grandi oscillazioni cronologiche. Secondo Rearick (*Carpaccio Studies*) essi sono da leggere in continuità con il *Ritorno degli ambasciatori*, concordemente ritenuto l'ultimo telero del ciclo orsolino.

Sulla capacità da parte di Carpaccio di aggiornarsi alla luce delle novità introdotte a Venezia dalla pittura di Giorgione e dei suoi creati ha scritto parole memorabili Jan Lauts, quando afferma che, nonostante lo stile di Carpaccio non fosse in grado di mettere in atto sostanziali rivolgimenti «the achievements of the younger generation in the first decade of the sixteenth century seem to have given him a new impetus». Il riferimento specifico è al ciclo di Santo Stefano, i cui esiti per lo studioso sono di rinnovata vivacità e intensità. «The grouping of the figures seems freer and their participation in the action more lively. Architectural and landscape backgrounds are developed in depth with great wealth of imagination» (Lauts, 1962, p. 39).

DISEGNI DI BOTTEGA, COPIE E UN ACCENNO ALLA GRAFICA DI BENEDETTO CARPACCIO

Attraverso il criterio della qualità, è possibile individuare un gruppo di disegni che, pur caratterizzati da modi grafici carpacceschi, non possono essere ritenuti autografi. È il caso di qualche disegno connesso ad alcuni teleri del ciclo di Sant'Orsola da assegnare verosimilmente alla sua bottega. In particolare si fa riferimento al disegno di Washington (Corcoran Art Gallery, cat. n. 13), che presenta entrambi una figura connessa con il *Ritorno*

degli ambasciatori dimostrando un punto di stile piuttosto precoce. È verosimile credere che si tratti di una copia da disegni di Carpaccio preparatori per quel telero del ciclo di Sant'Orsola. Nonostante gli originali di Carpaccio in quei casi non si siano conservati, questa derivazione, a nostro avviso di stretta bottega, sono in grado di illuminare circa le tappe che hanno portato Carpaccio alla realizzazione dei teleri relativi, nonché di gettare luce sulla cronologia degli stessi, come si discuterà nelle schede relative.

Esistono inoltre alcuni disegni privi della consueta freschezza ma carpacceschi nella tecnica e nello stile, comprendenti particolari collegati a più dipinti noti: il riferimento è al foglio del Louvre n. 4652 *recto* (cat. n. 35) e a quello del British Museum (inv. n. 1892,4.11.2, cat. n. 74). Tali prove sono accomunate dall'affastellamento di figure sul foglio, che pure non si sovrappongono tra loro, senza che si tratti di disegni preparatori per un'unica opera. L'abbassamento della qualità in questi casi non sembra sia da leggere tanto come il segno della partecipazione della bottega, anche se questo non si può escludere, ma sorge piuttosto il sospetto che si tratti di quel materiale di repertorio, creato con la finalità di accumulare un insieme di invenzioni da riutilizzare. Si registra anche la presenza di alcune copie da dipinti di Carpaccio, come le nove teste del British Museum (cat. n. 43), copiate dai *Funerali di san Girolamo* o il foglio della Morgan Library di New York (1982.35, It. 15.3, penna e inchiostro nero, acquerello bruno, biacca su carta acquerellata in marrone, mm 124 x 309) che è una tarda derivazione dal *Ritorno degli ambasciatori inglesi* del ciclo di Sant'Orsola.

La critica ha più volte messo in luce i mezzi piuttosto limitati di Benedetto Carpaccio, con buone probabilità il secondogenito di Vittore, che dal 1537 si stabilisce in Istria (in quell'anno firma e data l'*Incoronazione della Vergine* per la Rotonda della città), un dato che con va letto come la volontà di rivolgersi a una committenza provinciale, in linea con le scelte del padre nei suoi ultimi anni di attività (Pesenti, 1977), nonché con le sue limitate doti. Si tratta di un pittore che ripropone a lungo invenzioni paterne, come ad esempio nella *Madonna col bambino e i santi Lucia e Giorgio* (Trieste, Civico Museo Sartorio, 1541), dove la figura di Giorgio replica la medesima dipinta da Vittore nella pala di Pirano oggi a Padova (Museo Civico) o quella di San Vitale del 1514. È ragionevole ipotizzare che la trasmissione di idee di Vittore nel repertorio del figlio sia avvenuto per mezzo di disegni rimasti in bottega.

La presenza di Benedetto è stata identificata dalla critica anche nella fase esecutiva di alcune opere tarde di Vittore, quali ad esempio il polittico Averoldi (distrutto) o quello di Pozzale di Cadore, entrambi datati 1519, anche per via della registrazione di modi pittorici più larghi, di tipi fisionomici fissi e poco espressivi, che costituiranno negli anni successivi la cifra stilistica di Benedetto. Il recente intervento di Fossaluzza (2012) ha inteso limitare l'incidenza di Benedetto nelle opere carpaccesche dei tardi anni dieci e, almeno in parte, contrastare i giudizi negativi formulati dalla maggior parte degli studiosi per quel gruppo di opere, a suo avviso sovrintese da Vittore stesso e semmai eseguite con l'aiuto della bottega. La partecipazione di Benedetto viene molto ridimensionata rispetto alla tendenza precedente, almeno fino al 1523 delle ante d'organo del Duomo di Capodistria quando l'impiego dei figli sarebbe finalmente massiccio. A nostro avviso va constatato il precipitare della qualità della pittura di Vittore a partire dai tardi anni dieci: il tema dell'irrigidimento su schemi quattrocenteschi, specialmente nelle pale d'altare, si intreccia con quello della partecipazione sempre maggiore dei figli³¹² nonché con le necessità di una

³¹² Non è possibile oggi ricondurre alcuna opera certa a Pietro Carpaccio, il figlio maggiore di Vittore, che tuttavia è citato sin dal 1513 (*more Veneto*) come pittore, per cui è verosimile immaginare che fosse attivo accanto al padre durante il secondo decennio.

committenza provinciale, come Fossaluzza mette bene in luce. Uno sguardo sulla parabola carpacesca fa emergere che il maestro, che si era fatto provocare e aveva risposto alle novità della pittura veneziana sin dai primi anni del Cinquecento, e ancora è in grado di rinnovarsi superbamente all'inizio del ciclo di Santo Stefano, con l'avanzare del secolo non tiene più il passo con i profondi mutamenti della maniera moderna, per quanto vada registrato lo sforzo di adottarne alcuni stilemi, un fatto che rimane esteriore mancando di fatto una comprensione profonda di quelle novità. Si veda ad esempio il particolare di Saul nella *Lapidazione di santo Stefano* di Stoccarda (1520), se si conviene con Humfrey (1991) nel ritenere che sia tratto dal cartone della *Battaglia di Cascina* di Michelangelo. Similmente è stata sottolineata la conoscenza di Michelangelo per la resa muscolare dei corpi nel *Martirio dei diecimila martiri* (Venezia, Gallerie dell'Accademia) (Dreyer, 1997).

La rassegnazione al rinnovamento si avverte a partire dagli ultimi teleri del ciclo di Santo Stefano, segno della crisi di un pittore cresciuto nel Quattrocento; l'entrata in scena del figlio poco dotato non immette nuova linfa ma semmai contribuisce alla rinuncia ad un vero dialogo con la pittura più moderna. Nel corso della sua carriera Benedetto in più occasioni adotta stilemi inaugurati dal padre nella serie dedicata a Santo Stefano, attratto ad esempio dai tipi maschili con il mento pronunciato e vigorosamente portato in avanti, come il personaggio seduto sui gradini dell'*Ordinazione dei diaconi* di Belino (1511, fig. 131) o santo Stefano stesso nella *Lapidazione* (1520, fig. 136), figure di cui Benedetto si ricorda nella *Sacra conversazione* degli Uffizi (n. 1767 F, A2) e in quella di Chicago (Art Institute, inv. n. 1922.1042, A1), oltre che nel *recto* e nel *verso* del foglio conservato a Rotterdam (Museum Boymans-Van Beuningen, inv. n. 334, A3).

L'individuazione della mano di Benedetto è un poco più semplice nelle opere grafiche piuttosto che nelle maglie dei dipinti firmati dal padre, probabilmente perché sebbene dal punto di vista tecnico molte siano le analogie, lo stile disegnativo di Vittore presenta una qualità sempre piuttosto alta, tale da consentire la sua identificazione anche nella fase tarda. In questo senso si è cercato di riportare sull'orbita di Vittore il disegno di Copenaghen (cat. n. 80), seguendo Fossaluzza (2012). Inoltre, nei fogli appena menzionati si rilevano modi "larghi" che non sono propri di Vittore ma risentono dei più recenti sviluppi della pittura veneziana, di Tiziano e di Palma. Giorgio Fossaluzza (2012) ha tentato di mitigare il giudizio negativo sull'attività del figlio, sottolineando che le numerose ripetizioni dalle invenzioni paterne si ritrovano principalmente nei lavori istriani, per passare in seguito ad «una semplificazione monumentale di marca palmesca» (p. 198), come appare a suo avviso in fogli quali il n. 1922.1042 di Chicago (A1).

Come ha sottolineato Michelangelo Muraro (1977) il punto di partenza per la grafica di Benedetto sembra costituito da fogli del padre quali la *Circoncisione* degli Uffizi (inv. n. 1691 F, cat. n. 62), o gli *Studi di figure* di Stoccolma (Nationalmuseum, 31/1973, cat. n. 70), che se si mettono bene a confronto con la *Sacra conversazione* di Chicago di Benedetto (1922.1042). Il modo di condurre la penna del figlio si connette ai modi noti del padre, senza tuttavia che vi si ritrovi la tipica energia; anche il segno spezzato appare spento perché privo di forza inventiva. Il presente lavoro ha tentato di proporre all'attenzione degli studi come possibile disegni di Benedetto le *Sei figure* già in collezione Woodner a New York (cat. n. 71), in quanto il foglio non sembra avere la qualità per supportare l'autografia di Vittore e la conduzione larga dei volti si presta al confronto con i fogli di Benedetto.

Tra le vecchie attribuzioni a Carpaccio, in seguito emendate, si intende raccogliere qui una serie di fogli molto omogenea dal punto di vista stilistico e tematico, forse originariamente una serie. Si tratta della *Presentazione della Vergine al tempio* Morgan, quello già della collezione Koenigs di Harleem con la *Nascita della Vergine* (Tietze, 1944, n. 608, oggi al Museo di Rotterdam, n. 35),³¹³ collegato dai Tietze al *Sermone di San Marco* di Chatsworth (inv. n. 741), e i quattro disegni della Pinacoteca Ambrosiana di Milano (Cod. F 271 inf., n. 62). Tre di questi sono stati pubblicati da Luigi Grassi (1956, pp. 93-94) con dubitativo riferimento a Carpaccio, mentre il quarto è prodotto per la prima volta nel catalogo dell'Ambrosiana a cura di Ugo Ruggeri (1979). Nel frattempo, l'attribuzione a Carpaccio era stata respinta da Hans ed Erika Tietze che suggerivano il nome di Lattazio da Rimini, condiviso anche da Jan Lauts (1962). La paternità va posta per Michelangelo Muraro (1977) tra Lattanzio e Lazzaro Bastiani, mentre Ruggeri (1979) propone il nome di Boccaccio Boccaccino. Il nome di Lattanzio ci appare il più probabile.

³¹³ Penna e inchiostro bruno su carta bianca, mm 117 x 116, che Hadeln (1933) pubblicava come possibile disegno preparatorio per il telero di analogo soggetto conservato all'Accademia Carrara di Bergamo. I Tietze rigettano l'attribuzione carpaccesca sottolineando che la predella in San Giovanni in Bragora di Cima mostra il medesimo soggetto trattato a loro avviso con un simile spirito, tuttavia proponendo l'attribuzione a Lattanzio da Rimini sulla base del confronto con il disegno di Chatsworth (inv. n. 741) col *Sermone di San Marco*.

CATALOGO

1. *Due studi per bambino sdraiato, recto*
Attribuito a Carpaccio, primi anni Ottanta?
Santa martire, studio di una testa, verso
Bottega carpaccesca?

OXFORD, Ashmolean Museum, inv. n. WA.1939.55.

Matita nera, penna e pennello con inchiostro bruno, lumeggiature a biacca su carta azzurra; il verso presenta una quadrettatura a matita nera.
mm 206 x 285.

Iscrizioni: recto, sul margine in basso a sinistra, AD.

Provenienza: Jonathan Richardson junior (L. 2170); Earl of Dalhousie; Lindsay; acquisito nel 1939.³¹⁴

Esposizioni: Londra, Matthiesen Gallery, 1939, cat. n. 79; Venezia, 1949, cat. n. 135; Bruxelles, 1954, cat. n. 74; Venezia, 1958, cat. n. 3; Oxford, 1977, cat. n. 9.

Stato di conservazione: buono.

Bibliografia: Byam Shaw, 1935, pp. 5-9, n. 3; Borenius, Wittkower, 1937, n. 79; *Venetian Paintings* [...], 1939, n. 79; Tietzes, 1944, p. 88, n. 316; Dussler, 1949, p. 83, ill. XII; Fiocco, 1949, p. 54; Pallucchini, 1949, n. 135 p. 222; Degenhart, 1950, p. 27; Parker, 1956, pp. 1-2, n. 2; Parker, 1958, p. 14, n. 3; Puppi, 1960, p. 283; Heinemann, 1962, I: p. 263, II: figg. 814, 815; Lauts, 1962, p. 274 n. 40, tavv. IIIc, IIIa; Pignatti, *Jan Lauts* [...], 1963, p. 48; Muraro, 1966, p. 110; Robertson, 1968, tavv. XXXIII, XXXIVa; Parker, 1972, p. 1, n. 2; Pignatti, 1972, p. 9; Muraro, 1977, pp. 66-67, figg. 112, 131; Pignatti, 1977, cat. n. 9; Pinna (1994), p. 196; Rearick, 2002, p. 47.



³¹⁴ Parker, 1956, p. 2.



Il disegno è assegnato a Giovanni Bellini da Byam Shaw (1935) - che lo collega al bambino della *Madonna* Winthrop del Fogg Art Museum di Cambridge -, con qualche riserva da Parker (1956, 1958, 1972) e Pignatti (1977), senza esitazioni dai Tietze (1944), Pallucchini (1949) e Dussler (1949). È ritenuto una copia da un'invenzione di Giovanni Bellini da Berenson (comunicazione orale con Lauts), Fiocco (1949) e Degenhart (1950). Tuttavia gli ultimi due parlano anche di un qualche rapporto con l'arte di Carpaccio. Longhi ipotizzava il nome di Alvise Vivarini, in una comunicazione con Lauts. Un legame con Carpaccio è visto da Lauts stesso (1962), convinto che per via di certe durezza nella forma, per la debole modellazione di parti quali la gamba destra e la guancia sinistra del bambino, si debba riconoscere la mano di un giovane. Lo studioso istituisce un confronto con la *Sacra conversazione* del Prado, che propone di assegnare a Carpaccio verso la fine degli anni Ottanta. Il *verso* a suo avviso è un poco più tardo, da confrontare con opere che pone alla fine degli anni Novanta (*Allegorie* di Atlanta, politico di Zara), mentre «the study of a head next to it [is] evidently by a different, later hand» (p. 274).

Pignatti in un primo tempo (1963) condivide la posizione di Lauts ma successivamente assegna il foglio alla cerchia di Giovanni Bellini, con un riferimento a

Cima, per via di una maniera «più secca nel profilo e nelle lueggiate, quasi porcellanosa nel trattamento dei volumi rilevati a biacca» (1977, cat. n. 9).

Robertson (1968) colloca il foglio nell'ambito della bottega belliniana, con un'attribuzione dubitativa a Lauro Padovano.

Non si esprime per alcun maestro in particolare Muraro (1977), che tuttavia, nega qualsiasi rapporto del *recto* con l'arte di Carpaccio, dichiarando del tutto estraneo alla grafica del veneziano il risalto che la luce provoca sulle stoffe. Diversamente, suggerisce di studiare la *Santa martire* in relazione alla grafica di Benedetto.

Si tratta di un disegno di Bartolomeo Montagna per Puppi (1960) e Heinemann (1962), di un assistente di Giovanni Bellini - forse Lauro Padovano - per Robertson (1968).

Goldscheider esprime un'opinione per iscritto a Lauts in favore di Martino da Udine, sulla base del confronto con la pala con *Sant'Orsola* oggi a Brera (1507).

Un parere di Rearick è conservato nei dossier del museo: lo studioso ritiene che si tratti del giovane Carpaccio e una breve indicazione in questo senso è espressa dallo studioso nel 2002. Negli inediti *Carpaccio Studies* la sua posizione è precisata come segue: a suo avviso il *recto* è una copia del giovane Carpaccio (1485-1486) da un disegno di Giovanni Bellini, mentre il *verso* sarebbe preparatorio per la *Santa Caterina* di Castelvechio di qualche anno più tarda (1490 c.). Lo studioso del resto assegna al giovane nella bottega di Bellini, attorno al 1486, la *Madonna adorante il bambino* del Fogg Art Museum di Cambridge (1943.103), e il disegno in esame a suo avviso sarebbe stato tratto da Carpaccio come "ricordo" dello studio preparatorio, per conservare l'invenzione dell'ipotetico cartone spuntinato. Lo studioso basava il suo giudizio sulle analisi del disegno soggiacente del dipinto di Cambridge, che ha messo in luce tracce di spolvero.

Anche Catherine Whistler (parere orale) è convinta che il bambino sia la copia da un'invenzione belliniana, ma non è propensa ad accettare il nome di Vittore.

Nel manoscritto di Alessandro Ballarin (1990) la proposta di Lauts circa la possibilità che si tratti di una primizia di Carpaccio è definita «molto suggestiva in vista della forte affinità con la testa della S. Barbara del quadro Colnaghi». Meno tipico appare allo studioso il verso con la *Santa Martire*.

L'attribuzione del foglio in esame costituisce un nodo problematico difficile da risolvere tuttavia un ragionamento può partire dal rilevare come la conduzione della biacca nel *recto* sia assai diversa da quanto è visibile negli *Studi di teste* dello stesso museo. Il bambino, poi, ha tratti caratterizzanti profondamente belliniani. Se la tecnica di per sé è tipicamente carpaccesca, va posta attenzione all'insistenza sulla linea di contorno e sulla rigidità dell'esito grafico, caratteristiche delle quali non si trovano facilmente paralleli. Tuttavia, rispetto alla *Testa di Cristo* della Biblioteca Ambrosiana di Milano (inv. n. 939, Cod. F.271 inf., n. 8), che siamo portati a non accettare tra gli autografi carpacceschi, gli esiti grafici sono meno gracili. Il *verso* presenta problemi simili, in quanto non è del tutto estraneo alla grafica carpaccesca, specialmente per ragioni tecniche, ma al tempo stesso non è a lui ascrivibile: lo impedisce a nostro avviso la resa accartocciata del panneggio della santa martire, quasi di estrazione mantegnesca. Dovrà tuttavia rimanere aperta la possibilità che possa trattarsi, nel *recto*, di una precoce attestazione della grafica di Vittore, forse nell'atto di copiare un'opera belliniana. Il *verso* potrebbe essere di bottega, da confrontare forse con il *recto* del disegno di Vienna (Graphische Sammlung Albertina, n. 20).

2. Cristo morto

1485 c.

BERLINO, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, inv. n. KdZ 5034.

Tracce di un disegno preliminare a matita nera, penna e pennello con inchiostro marrone, lumeggiature di biacca su carta azzurra.

mm 165 x 263.

Provenienza: Berlino, Adolf von Beckerath; al Museo dal 1902.³¹⁵

Esposizioni: Ferrara, 1933, cat. n. 238.

Stato di conservazione: buono.

Bibliografia: Barbantini, 1933, n. 238, p. 197; Gamba, 1933, tav. 14; Fiocco, 1934, *New Carpaccios [...]*, pp. 114, 117; Fiocco, 1934, *Tre disegni [...]*, p. 244, fig. 9; Gronau, 1934, p. 427; Longhi, 1934, p. 170; Tietzes, 1944, p. 148, n. A 588; Lauts, 1962, p. 280, n. 64; Pignatti, 1963, *Jan Lauts [...]*, p. 48; Muraro, 1966, p. 111; Pignatti, 1972, p. 17; Muraro, 1977, p. 30, fig. 120; Manca, 1992, p. 166; Schulze Altcapenberg, 1995, pp. 193-194; Blass Simmen, 2006, p. 84; Fossaluzza, 2012 *Ancora una primizia...*, p. 56.



Il foglio è stato esposto alla mostra di Ferrara del 1933 e assegnato da Nino Barbantini a Ercole de' Roberti. Si deve a Carlo Gamba (1933) l'attribuzione a Carpaccio, accettata da Giuseppe Fiocco (1934). Il disegno è a suo avviso preparatorio per la *Pietà* allora nella collezione Agnew di Londra (apparentemente in collezione privata bergamasca).

³¹⁵ Schulze Altcapenberg, 1995, p. 193.

L'attribuzione a Carpaccio è stata sostenuta anche da Roberto Longhi (1934) e Georg Gronau (1934).

Piuttosto isolata è la posizione di Terisio Pignatti (1963), per il quale si tratta di una variante bottega di Giovanni Bellini.

I Tietze (1944) sottolineano che per l'uso della carta azzurra il foglio ha una caratterizzazione veneziana, ma per ciò che attiene lo stile esso appare «very un-Venetian». Significativamente gli studiosi propongono che si tratti della copia di un dipinto ferrarese eseguita da un artista veneziano.

Michelangelo Muraro (1977) inquadra il foglio come un disegno memorativo, o uno studio da un dipinto, da attribuire dubitativamente a un maestro ferrarese vicino a Ercole.

Sebbene anche Jan Lauts (1962) non creda nella paternità carpaccesca, l'attribuzione al veneziano trova sostenitori in tempi più recenti, dopo che Alessandro Ballarin appose nel 1984 sul *passepourtout* la nota: «Carpaccio per il quadro della pinacoteca». Per la prima volta il disegno è quindi inquadrato come preparatorio per la *Preparazione della tomba di Cristo*. Con questo riferimento esso è presentato nel catalogo dei disegni del Kupferstichkabinett a firma di Altcappenberg (1995), che rende noto l'appunto. Lo studioso tedesco mantiene un punto di dubbio riferendo il foglio alla "cerchia di" Carpaccio, a causa di alcune debolezze nella posa, rilevate in particolar modo nella resa della gamba sinistra; se il dipinto di Berlino a suo avviso va datato attorno al 1505, il disegno è assegnato al 1500 circa. La piena paternità carpaccesca è stata recentemente rilanciata da Brigit Blass Simmen (2006), che segue Ballarin nel ritenerlo preparatorio per il dipinto del Museo e da Giorgio Fossaluzza (2012), che esclude possa essere lo studio preparatorio per la *Pietà* già Agnew o per quella del Museo Correr (n. 1088) ammettendo la possibilità che esso «possa essere uno studio forse da un modello scultoreo da intendersi, per quanto molto finito, come prima idea» per uno dei due dipinti, che egli considera entrambi del finire degli anni Ottanta. Dell'impossibilità di considerare giovanile la *Pietà* del Museo Correr si è detto. La lettura fornita dallo studioso per la *Pietà* già Agnew soffre a nostro avviso di una lettura in chiave esclusivamente veneziana, mentre la vicinanza rispetto alla pittura di Ercole ci sembra sia invece da mettere bene in rilievo, anche per il disegno qui presentato. A proposito del disegno in esame, l'attribuzione si basa su ragioni tecniche e stilistiche. La conduzione del pennello a tocchi paralleli, il segno preliminare a matita nera, nonché l'esito di grande plasticismo bene inseriscono il disegno nel *corpus* del veneziano, e permettono di confrontarlo con i suoi fogli più precoci noti, quali i *Tre vescovi* del British Museum (1946,7.13.3) o il *Vescovo* del Getty Museum (88.GG.89). Rispetto ad essi, tuttavia, si nota un punto di stile più acerbo, che giustifica una datazione più precoce, in linea con l'esperienza ferrarese che a nostro avviso Carpaccio matura attorno alla metà degli anni Ottanta del Quattrocento.

La posa del Cristo morto è assai vicina a quella della piccola *Pietà* apparentemente in collezione privata bergamasca: simile è la posizione del volto, solo più riverso all'indietro nel dipinto, come anche la posizione del braccio destro. Si notano differenze nella forma del perizoma e nella posa delle gambe. Il foglio in esame si presenta tuttavia come uno studio per un Cristo morto, nel genere del dipinto di Berlino e non per una *Pietà*. Rispetto alla *Preparazione della tomba di Cristo*, tuttavia, l'assestamento della figura è diverso, il corpo essendo adagiato su un masso. Queste evidenze impediscono di ritenere il disegno certamente preparatorio per la *Pietà*, ma sembra più prudente ritenere che Carpaccio abbia conosciuto un "prototipo" di Ercole de Roberti, da cui avrebbe tratto il disegno in esame, riutilizzato, e modificato, in più occasioni. Va tuttavia sottolineato come la nostra conoscenza sia parziale, perché non è nota la *Pietà* di collezione privata veneziana nota a Rearick (*Carpaccio Studies*) e a suo avviso preparata dal disegno in esame.

3. *San Girolamo in preghiera rivolto verso destra, recto*
1487 c.
Soldato con la lancia rivolto verso sinistra, verso
1493.

NEW YORK, The Metropolitan Museum of Art, Department of Drawings and Prints, inv. n. 1998.14 a, b.

Recto: tracce di matita nera, pennello e inchiostro nero, acquerello grigio, biacca su carta azzurra; *verso*: matita nera e biacca.

mm 172 x 105 (dimensioni massime).

Iscrizioni: *verso*, S. V. n°: 13 e *Carpaccio*, a penna e inchiostro, di due mani diverse.

Provenienza: Venezia, Zaccaria Sagredo (1653–1729); Lyon, De Boisseu; Lugano, Pietro Scarpa; Londra, Gooden and Fox; Londra, L. Mondadori (dossier del Museo); Monaco, Kunsthandel Katrin Bellinger; Monaco, Kunsthandel Katrin Bellinger.

Esposizioni: *Italian Drawings* 1991, cat. n. 1.

Stato di conservazione: buono.

Bibliografia: Scarpa, 1984, pp. 133-134; Scarpa, 1987, p. 390; *Italian Drawings* 1991, cat. n. 1; Bambach, 1998, p. 18; Rearick, 2003, p. 183 nota 16.



Il disegno è stato pubblicato da Pietro Scarpa (1984, 1987), il quale, considerato che il soldato del *verso* è preparatorio per il *Martirio di sant'Orsola*, concludeva che il 1493 fosse da assumere anche per il polittico di Zara.

Carmen Bambach (1998) mantiene una posizione di maggiore prudenza: nella posa del santo inginocchiato annota la somiglianza con il pannello di San Girolamo del polittico di Zara, da lei collocato entro l'ampio arco cronologico 1480-1495. La studiosa sottolinea la ruvidezza anatomica del santo eremita, caratterizzato dalla resa netta dei contorni e dall'accostamento deciso dei piani di luce e ombra, mentre sottolinea la resa più morbida del soldato.

Anche W.R. Rearick (2003) è convinto che il *recto* prepari il *San Girolamo* del polittico di Zara, e, nonostante constati che in genere questo viene datato 1487, afferma che il *verso* del foglio in esame obbliga a spostarne innanzi la datazione alla seconda fase dei lavori di Sant'Orsola.

Come si è visto, la datazione del polittico di Zara è assai controversa, non essendo univoca è la lettura della documentazione nota né quella del dato stilistico. A nostro avviso va mantenuto ancora valido il termine del 1487 che compare nella lastra tombale del donatore, mentre il foglio in esame può verosimilmente definire il 1493 come un *ante quem*. Le due facce del foglio, infatti, presentano delle evidenti diversità, al di là della medesima tecnica. Il *recto* denuncia una grande attenzione per gli aspetti luministici: la figura riceve luce da destra, e questa determina nella figura dei netti piani spezzati, mentre una linea di contorno a penna ne delimita il profilo. Esiti grafici simili si ravvedono nel *Cristo morto* di Berlino (inv. n. KdZ 5034). Si tratta a nostro avviso della prima idea per il pannello del polittico, modificato in alcuni dettagli nella redazione dipinta.

Il *verso*, lo stupendo studio per una figura di soldato del *Martirio dei pellegrini*, presenta una resa più morbida, non solo perché manca la linea di contorno a penna ma perché i piani di luce e ombra sono resi con trapassi lievi. Sembra essere presente un pentimento nella zona inferiore, nella posizione della gamba, che in un secondo tempo è resa secondo una falcata più ampia, come del resto è nella redazione dipinta.

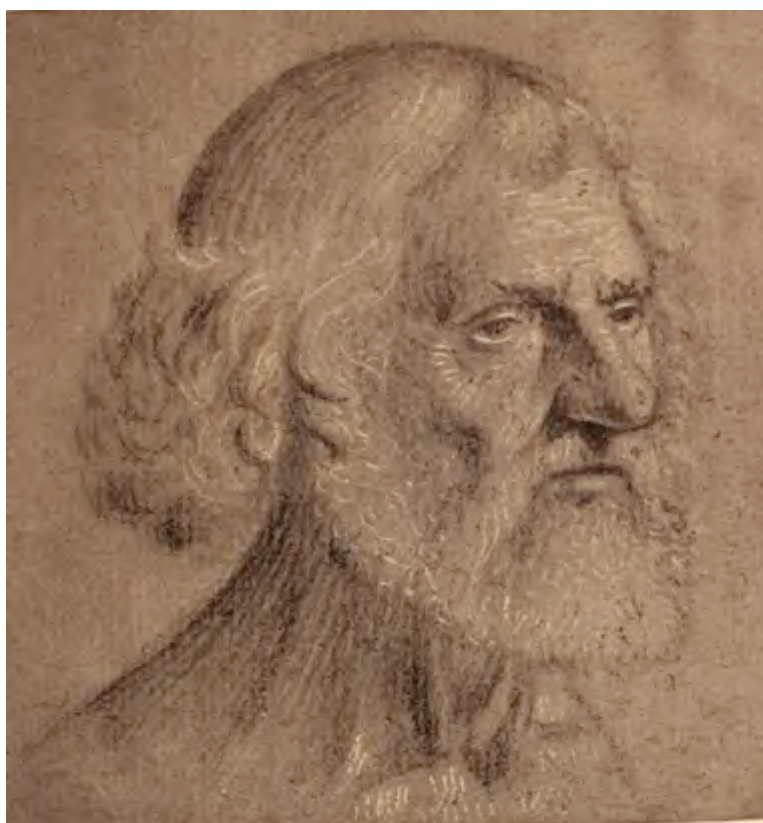
4. *Testa di vecchio rivolta verso destra*
1487 c.

ROTTERDAM, Museum Boijmans Van Beuningen, Prentenkabinet, inv. n. MB 1940/T 8.
Matita nera, pennello e inchiostro bruno lumeggiature di biacca, in parte ossidata, su carta grigio azzurra.
mm 128 x 123.

Provenienza: Bologna, Silvestro Bonfiglioli; Bologna e Venezia, Bartolomeo Bonfiglioli; Venezia, Zaccaria Sagredo (1653-1729); Londra, John Udney (1725-1802); agli eredi Sagredo nel 1763; Woodstock, Blenheim Palace, Sunderland; probabilmente Londra Christie's, 15 June 1883, parte del lotto 114 «four large albums of miscellaneous drawings», venduto a Adolphe Thiebeaudeau; J. P. Heseltine (L 1507); P. & D. Colnaghi and Obach, London, 1912; Londra, Henry Oppenheimer (1859 - 1932); Londra, Christie's, 1936; The Hague, F. Lugt; Harleem, F. Koenigs, 1936; dal 1940 al Museo di Rotterdam.³¹⁶

Esposizioni: Parigi-Rotterdam-Haarlem, 1962, cat. n. 35; Venezia, 1963, cat. n. 1; New York-Fort Worth-Cleveland-The Hague, 1990, cat. n. 55.

Bibliografia: Colvin, 1897, p. 203; von Hadeln, 1925, p. 58, tav. 25; Parker, 1927, tav. 52; Fiocco, 1931, p. 78, tav. CLII a; van Marle, 1936, XVIII, p. 338; Parker, 1936, n. 55; Ragghianti, 1936, p. 279; *Catalogue of the Famous...*, 1936, n. 55; Fiocco, *Carpaccio*, 1942, p. 74; Tietzes, 1944, p. 153, n. 621; Ragghianti, 1946, pp. 119-120; Ebbinge Wubben, 1952, n. 87, p. 35; Fiocco, 1958, p. 31; Lauts, 1962, p. 277, n. 48; *Le dessin italien...*, 1962, p. 234, tav. XXVIII; Pignatti, 1963, *Jan Lauts [...]*, p. 50; Zampetti, 1963, *Vittore Carpaccio*, p. 291, n. 1; Muraro, 1966, p. 110; Perocco, 1967, pp. 86, 87; Muraro, 1977, p. 76, fig. 26; Luijten, 1990, pp. 153-155, cat. n. 55.



³¹⁶ Luijten, 1990, pp. 153, 155.

Van Marle (1936) ritiene il disegno preparatorio per la testa di apostolo al centro della *Morte della Vergine* di Ferrara; dello stesso avviso è Fiocco (1931), che tuttavia aggiunge il riferimento al *San Pietro* di Zara.

I Tietze (1944) ritengono che il foglio possa essere collocato tra il 1495 e il 1508, mentre Lauts (1962) propone di anticiparne l'esecuzione all'ultimo lustro del Quattrocento, alle stesse date in cui pone il polittico di Zara, per il quale il foglio è a suo avviso preparatorio.

Alla mostra itinerante del 1962 il foglio viene però collegato all'apostolo della *Morte della Vergine* di Ferrara, e quindi datato 1508.

Muraro (1977) lo classifica come uno studio dal vero da considerarsi di repertorio. Lo stile austero della figura induce lo studioso al confronto con i santi della pala di Stoccarda (1507), oltre che con il polittico di Zara e con la *Sacra Conversazione* già a Berlino. Tutte queste opere, compreso il disegno in esame, vanno per lui datate attorno al 1507.

Il collegamento tra il foglio qui presentato e il polittico di Zara è ritenuto stringente da Rearick, che negli inediti *Carpaccio Studies* data il foglio al 1493.

Non si tratta di una prova grafica facilmente inquadrabile, tuttavia quello del polittico è anche a nostro avviso il riferimento più stringente per il foglio, probabilmente preparatorio per il san Pietro zaratino e in seguito riutilizzato nella *Dormitio Virginis*. Il modulo rappresentato dalla figura in esame sembra essere utilizzato nella pala del 1507 anche per le due figure barbute, la terza e la sesta da sinistra, modificate nella posizione della testa.

Per l'uso della biacca a piccoli tocchi, un confronto per il disegno in esame può essere quello con il *Cristo morto* di Berlino (KdZ 5034). La datazione dipende chiaramente da quella postulata per il polittico, il cui assestamento cronologico è quanto mai problematico ma a nostro avviso da tenere ancora saldo agli anni attorno al 1487.

5. Testa di giovane di profilo e standardo, recto

Testa di giovane rivolta verso destra, verso (Muraro [1977] e Nepi Scirè [2000] danno *recto* e *verso* invertiti)

1488-1489 c.

OXFORD, Ashmolean Museum, WA1977.17.

Matita nera, acquerello bruno, lumeggiature a biacca in parte ossidata su carta azzurra.
mm 238 x 184.

Provenienza: Richarsdon; Anthony, Westcombe, morto nel 1752, la sua collezione passa al cugino; Bernard Granville, morto nel 1775, la collezione è venduta da un discendente; Puttick and Simpson, Londra, 22 December 1857, parte del lotto 36; Robinson; collezione Bart; John Malcom of Poltalloch; tra 1869 e 1876 Hon. A. E. Gathorne-Hardy; Donnington Priory, collezione Gathorne-Hardy; al Museo dal 1977.³¹⁷

Esposizioni: London, Royal Academy, 1930 (pubbl. 1931), cat. n. 172; Londra, Royal Academy, 1953, cat. n. 14; Venezia, 1963, cat. n. 4; Londra-Oxford, 1971, cat. n. 20.

Stato di conservazione: discreto, sul *recto* in basso si osservano delle macchie.

Bibliografia: Colvin, 1897, p. 201; Ludwig, Molmenti, 1906, p. 110; von Hadeln, 1925, tavole 33-34, p. 54; Fiocco, 1931, p. 64, tav. XXXVI a/b; Popham, 1931, n. 172; van Marle, 1936, XVIII, pp. 290, 330, fig. 197; Tietze, Tietze Conrat, 1944, p. 149, n. 594; Florisoone, 1950, p. 16, n. 30; *Drawings by Old Masters*, 1953, n. 14; Moschini Marconi, 1955, p. 105; Fiocco, 1958, p. 28; Lauts, 1962, p. 266-267, n. 8; Gracenkova, 1963, n. 67; Pignatti, 1963, *Jan Lauts [...]*, p. 50; Zampetti, 1963, *Vittore Carpaccio*, p. 292, n. 4; Muraro, 1966, pp. 108, CLXXVI, ill. XVII; Perocco, 1967, pp. 92, 102; *Loan Exhibition...*, 1971, cat. n. 20, tav. XIV; Pignatti, 1972, p. 19, tav. 11, 12; Muraro, 1977, pp. 35-36, figg. 48, 49; Sgarbi, 1978, p. 41, fig. 20; Macandrew, *Catalogue...*, 1980, n. 8a, pp. 1-2; Ferino Pagden, 1984, p. 66; Nepi Scirè, 2000, pp. 17, 284.



³¹⁷ Macandrew, 1980, n. 8a, p. 1.

Si deve a Colvin (1897) l'attribuzione a Carpaccio del foglio, ritenuto preparatorio per la *Gloria di sant'Orsola* (1491) e individuato nel suo successivo utilizzo nella *Presentazione al tempio* delle Gallerie di Venezia (1510).

Come si è detto a proposito della pala del ciclo orsolino, Berenson (1916) sostiene che essa non spetti al 1491 ma vada piuttosto datata 1510, una posizione condivisa anche da von Hadeln (1925), dai Tietze (1944) e da Sandra Moschini Marconi (1955), Pignatti (1950, 1972), studiosi che assestano anche il foglio a quella pala.

Articolata è la posizione di Michelangelo Muraro (1977) convinto che la *Testa di giovane* del *verso* si riferisca puntualmente a una delle sante dell'*Apoteosi*, che ritiene dipinta da Carpaccio nel 1510, in sostituzione di una perduta pala dipinta nel 1491 testimoniato dall'iscrizione. La datazione del foglio coinciderebbe quindi con le operazioni di trasformazione dell'abside della Scuola eseguite nel biennio 1504-05. Per quanto riguarda il *recto*, egli ritiene che Carpaccio non abbia inserito nella pala il ritratto, che pure doveva essere stato pensato per lo stesso dipinto a giudicare dalla presenza dello stendardo.

Diversamente, Lauts (1962, p. 267) dà credito alla datazione apposta sulla pala, e assesta il foglio al 1491, pur rilevandone il successivo riuso nella pala di san Giobbe. Le riflessioni dello studioso sono significative: «A comparison with sheets done around 1505-10, or even with those of a decade earlier, shows considerably less freedom in the linear ductus of the two heads, the forms of which are more minutely and closely modelled with particular emphasis on plastic values». L'evidenza di una datazione che non può stare nel primo decennio del Cinquecento viene sostenuta anche mediante il confronto con la *Testa di vecchio* di Alvise Vivarini (British Museum), opera dei primi anni Ottanta, per contrastare quanto espresso dai Tietze (1944) sulla tecnica, che non ritenevano di poter assegnare a un periodo precedente gli anni 1505-1510.

Pietro Zampetti (1963) mette l'accento sulla consonanza tra queste figure e lo stile di Pinturicchio e Perugino, opinione condivisa anche da Giovanna Nepi Scire' (2000), la quale concorda nel ritenere le teste preparatorie per l'*Apoteosi* di cui accetta l'indicazione del cartellino. L'intuizione di Zampetti trova conferma nella scoperta di Sylvia Ferino Pagden (1984), che per prima nota la conformità tra il foglio in esame e gli *Studi di teste di profilo* conservati alle Gallerie dell'Accademia (Libretto Veneziano, n. 37), ritenuti copia dai disegni preparatori per il distrutto affresco col *Ritrovamento di Mosè* alla cappella Sistina. La studiosa ritiene che si tratti di un repertorio di disegni che copiano un album di Raffaello in cui il giovane a sua volta copiava invenzioni antiche e moderne.

L'analogia con le teste peruginesche è ricordata da Rearick negli inediti *Carpaccio Studies*, ma è ritenuta casuale perché il maestro umbro a quell'altezza non era ancora stato a Venezia. Come si è ipotizzato nel saggio relativo al viaggio di Carpaccio, si ritiene che l'analogia sia così stringente da imporre di postulare un contatto diretto con la grafica peruginesca, nota anche a Raffaello o comunque all'autore del cosiddetto Libretto Veneziano. L'ipotesi è che si tratti di materiale grafico copiato da Carpaccio nel corso del viaggio adriatico (1488-1489 c.), che di lì a poco deciderà di utilizzare nel ciclo orsolino, in cui, come si è visto, refluiscie molto materiale di origine centro-italiana. A nostro avviso è per questa ragione che la figura del *recto* ha una relazione più stringente con il foglio delle Gallerie veneziane piuttosto che con la pala, dove la figura con lo stendardo è stata elaborata diversamente.

Il confronto con Perugino può spiegare la grande bellezza dei disegni in esame, il cui esito qualitativo è superiore rispetto al foglio della collezione Poniatowski di Ginevra, una *Testa di santa* preparatoria per la stessa pala.

6. *Tre vescovi, recto*

1490-1491 c.

Torso di Cristo e perizoma, verso

1483-1485 c.

LONDRA, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. n. 1946,7.13.3.

Recto: matita nera, penna e pennello con inchiostro scuro, lumeggiature a biacca;

verso: matita nera, pennello e inchiostro bruno su carta azzurra.

mm 197 x 120.

Provenienza: Lawrence; Woodburn; Phillips-Fenwick.

Stato di conservazione: buono.

Bibliografia: Popham, 1933-34, p. 37; Popham, 1935, n. 4; van Marle, 1936, XVIII, p. 330; Tietzes, 1944, p. 149, n. 593; Popham, 1947, p. 229, ill. 182; Popham, Pouncey, 1950, n. 32; Moschini Marconi, 1955, p. 103; Fiocco, 1958, p. 28; Lauts, 1962, p. 271, n. 25; Pignatti, *Jan Lauts* [...], 1963, p. 52; Muraro, 1966, pp. 109, XIV, CLXVI, CCIV; Perocco, 1967, p. 90; Pignatti, 1972, p. 9; Muraro, 1977, p. 54, figg. 3, 16; Ames-Lewis, 1990, pp. 680-681; Nepi Scirè, 2000, fig. p. 16, p. 202; Chapman, 2010, p. 268; Fossaluzza, *Ancora una primizia...*, 2012, p. 56; Chapman nella scheda online del disegno.





Il *recto* è stato collegato sin dall'inizio della storia critica all'*Arrivo a Roma* del ciclo di Sant'Orsola, un telero non datato ma concordemente ritenuto tra i primi realizzati da Carpaccio per la Scuola. Diversamente, il *verso* è stato prima ritenuto preparatorio per la *Meditazione sulla Passione di Cristo* del Metropolitan Museum da Popham (1933-34; 1935; 1950) e Pouncey (1950), ma Lauts (1962) lo mette correttamente in relazione con la *Pietà* allora Contini Bonacossi.

L'attribuzione non conosce difficoltà fino a quando Michelangelo Muraro (1977) si dice incerto sull'assegnazione al maestro, per via di «certe imperizie e grossolanità»; tuttavia lo studioso sembra in ultima analisi propendere per l'originalità del disegno, essendo convinto che anche il telero relativo manchi dell'eleganza che sarà del maestro dopo il 1494. Il *verso* non è a suo avviso preparatorio per il dipinto un tempo Contini Bonacossi - che data verso la metà del secondo decennio del Cinquecento -, immaginando per il disegno una datazione tra il 1502 e il 1510, nel momento di grande adesione alla poetica di Giovanni Bellini.

Francis Ames-Lewis (1990) ritiene che il disegno sia un simile perché la figura centrale nel telero è convertita in quella del papa, un elemento che fa ritenere allo studioso che «gli studi fossero stati eseguiti pensando a tale specifica composizione: è più facile che Carpaccio scegliesse dal proprio album di "simili" un disegno adatto e, economicamente, usasse per un singolo gruppo tutti e tre gli studi» (p. 681).

Più recentemente, Giovanna Nepi Scirè (2000) ha messo in dubbio l'autografia dei *Tre vescovi*, che ella giudica molto ripassati: per la rigidità e la povertà di modellato che vi legge, ritiene che si tratti di una derivazione dal telero.

Da una conversazione con Hugo Chapman, nonché dalle note curatoriali che egli appone alla scheda online del disegno, apprendo che lo studioso non ha dubbi sulla paternità di Carpaccio, ma lo *status* del foglio a suo avviso è quello di un simile tratto dal maestro dopo la verniciatura del telero, in modo da potere fissare l'invenzione per il futuro utilizzo. A proposito delle differenze rispetto al telero «Carpaccio completed the figures (in the painting some of their outlines are obscured by overlapping figures) to make them more usable for future works».

Con Fossaluzza (2012), la posizione di chi dubita dell'autografia del disegno ci appare assolutamente da non condividere, ma vanno rilevate le difficoltà che esso pone. Entrambi i versi, infatti, sono da ricondurre alla mano di Carpaccio ma dimostrano una chiara diversità stilistica, trattandosi evidentemente di disegni cronologicamente distinti. Il *recto* è indubbiamente legato all'*Arrivo a Roma* del ciclo di Sant'Orsola, un telero che a nostro avviso deve spettare agli anni 1490-1491 (si veda la trattazione nel capitolo relativo alla produzione degli anni Novanta, con particolare riferimento alle vicende di Ermolao Barbaro di cui è presente il ritratto), essendo costruito secondo un principio chiuso della forma, evidente sin dal disegno in esame. L'analisi visiva chiarisce che l'insistenza sulle linee di contorno, rilevati da Giovanna Nepi Scirè, non sembra il frutto di ripassature, quanto piuttosto il segno del forte interesse per i volumi rilevati che caratterizza la produzione carpaccesca dei primi anni Novanta. Sulla funzione del foglio, tuttavia, non è facile esprimersi, in quanto sono del tutto assenti gli assestamenti tipici di un disegno preparatorio e le tre figure appaiono quasi ritagliate. Le differenze rispetto alla redazione dipinta ci impediscono di credere, con Chapman, che si tratti di un disegno tratto dalla redazione dipinta. Se la qualità del foglio non fosse altissima, si potrebbe proporre che il disegno fosse tratto da un autografo del maestro in una fase precoce dello studio delle tre figure, poi modificate nella versione dipinta.

Molto diversi sono i valori grafici del *verso*, tipico studio di nudo - eseguito forse dal vero per una particolare insistenza sulla resa anatomica e sull'incidenza della luce sulla carne -, che Muraro giustamente inquadrava in un momento di ossequio belliniano. Tale periodo, tuttavia, a nostro avviso non spetta al primo decennio del Cinquecento, ma trova una più credibile collocazione cronologica tra le opere della prima metà degli anni Ottanta, quando l'avvio di Vittore si pone decisamente sulla scia della pittura di Giovanni.

7. Testa di santa
1491.

GINEVRA, collezione Jean et Marie-Anne Krugier-Poniatowski, JK 4337.

Matita nera e tracce di bianca su carta azzurra.

mm 275 x 199.

Iscrizioni: sul verso (forse di Marco Boschini), di Vettor Carpatio Venezia; in una mano secentesca, 707.

Provenienza: Venezia, Marco Boschini?; Parigi (prima del 1987), Michel Gaud; Sotheby's, Monaco 20 giugno 1987, lotto 111.

Esposizioni: Berlin-Venezia-Madrid- Genf, 1999-2000, cat. n. 12; Parigi, 2002, cat. n. 12.

Bibliografia: Sotheby's, Monaco, vendita collezione Michel Goud, 20 giugno 1987, lotto 111; Weninger, 1999, p. 38, cat. n. 12; Rearick, 2002, pp. 46-47, cat. n. 12.



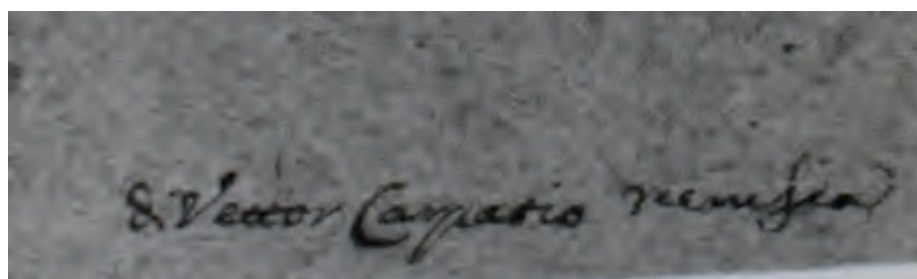
Mathias Weniger (1999) si dimostra diviso tra l'autografia carpacesca del foglio e la possibilità che esso sia una copia da quella pala. Per lo studioso, un punto a favore è il collegamento con una santa della zona sinistra dell'*Apoteosi di sant'Orsola* (1491), dove si

ritrovano dettagli minuti quali l'ombra della collana proiettata nell'incavo della clavicola; la possibilità di considerare il disegno *d'apres* risiede in ragioni tecniche, essendo a suo avviso poco comune la delicatezza del modellato, caratterizzato da passaggi morbidi tra luce e ombra, per quanto si affacci nella stessa scheda la possibilità che il foglio sia sbiadito.

Diversamente, W.R. Rearick (2002) è convinto della piena paternità del disegno, ritenuto preparatorio per la pala del ciclo orsolino. Inquadrando il gesso nero come una tecnica tipicamente belliniana, ne spiega l'uso sulla base dell'apprendistato di Carpaccio all'interno della bottega di Giovanni Bellini, a suo avviso protrattosi fino ai tardi anni Ottanta.

Una preliminare attenzione va riservata alla provenienza del foglio, la cui iscrizione è stata identificata come di mano di Marco Boschini sin dal catalogo della collezione del 1999, assai probabilmente su indicazione di Rearick, in quanto negli inediti *Carpaccio Studies* è dichiarata la similarità della scritta rispetto a quella del foglio numero 1470 E degli Uffizi che a suo avviso potrebbe provenire dalla collezione Boschini. Non è spiegato nel testo quali siano le ragioni che spingono lo studioso a ritenere che potesse esistere una collezione Boschini, della quale non c'è evidenza e che è stata negata da Jennifer Fletcher (1979, p. 421), tuttavia forse una spiegazione è da ricavare dal fatto che la *Testa di santa* qui presentata non è confluita nelle collezioni di Leopoldo de' Medici. L'iscrizione di Boschini non sembra essere l'unico appiglio, in quanto tale provenienza non è ipotizzata per i disegni degli Uffizi numero 1767 F, 1471 E, dove pure vi sono iscrizioni del veneziano. Quanto Rearick a nostro avviso ha tenuto in conto è stato soprattutto il numero che segue le iscrizioni: "707" nel foglio in esame, "43" nel disegno degli Uffizi numero 1470 F.³¹⁸ Se il numero d'ordine indica con tutta probabilità una collezione, l'assenza di riferimenti circa l'attività di collezionista di Boschini, unita al numero così elevato testimoniato dal foglio in esame, induce una certa prudenza nell'accettare la proposta, pur di estremo interesse, di Rearick.

La similarità rispetto all'iscrizione sul *recto* del n. 1470 E degli Uffizi si verifica facilmente con il particolare che segue, tuttavia non è stato finora possibile ottenere un'immagine più grande, in grado di riportare anche il numero d'ordine.



In merito all'attribuzione, per quanto la cautela sia d'obbligo, non sembra di dovere seguire Weniger nei suoi dubbi circa l'autografia, innanzitutto in forza delle differenze tra il disegno e il particolare relativo nel telero, dove la posizione della testa è leggermente diversa. Inoltre è possibile rintracciare qualche confronto all'interno della produzione carpaccesca dal simile esito grafico. Per quanto sia valida l'osservazione sulla rarità del

³¹⁸ Purtroppo manca ancora la visione diretta del disegno, e la foto del verso attraverso la quale si conosce l'iscrizione è quella rintracciata negli archivi Christie's a Londra, evidentemente tagliata a celare il numero d'ordine. Dal manoscritto di Rearick sembra di intendere che il "707" sia in una grafia diversa da quella dell'iscrizione, di Boschini.

modellato a sola matita nera – qui con pochissimi tocchi di bianco - è possibile accostare il foglio al *Ritratto d'uomo* degli Uffizi (1470 E), dove ricorre la sola pietra nera naturale e dove si nota un simile modo di costruire la figura attraverso l'ispessimento del gesso nelle linee di contorno e una modulazione interna a tratti paralleli.

È vero che nell'entourage di Boschini il rischio di contraffazioni era sempre attivo, come messo bene in luce da Fletcher (1979, p. 420): «the numbers of fakes, copies and pastiches in circulation proved a real hazard for collectors», tuttavia l'attestazione della paternità carpaccesa di pugno di Boschini stesso sembra essere un punto di forza.

Se se ne accetta l'autografia, il disegno viene a giocare un ruolo di grande importanza perché prepara un particolare della pala del ciclo orsolino, il che lo ancora all'anno 1491: la medesima illuminazione e l'assestamento appena diverso della testa della santa - che nel disegno ha lo sguardo più in alto - sembrano spingere in questa direzione. La sua comparsa nel 1987 ha aperto la strada alla presenza nella grafica carpaccesa di fogli interamente modulati attraverso la matita nera, pur in associazione con il gesso bianco, di cui Rearick ha bene messo in luce la derivazione belliniana.

8. *Vescovo che incede, recto*
1493.
Studio per un drappeggio, verso
1510?

LOS ANGELES, The J. Paul Getty Museum, inv. n. 88.GG.89.

Matita nera, pennello e inchiostro bruno, biacca su carta azzurra.
mm 202 x 111 (misure massime).

Iscrizioni: recto, sulla montatura, con inchiostro marrone: S.V.N°:29; verso, sulla montatura, a inchiostro marrone: S.V.n°:17, Di mano di Gio. Bellino.

Provenienza: Venezia, Sagredo; Lione, De Boissieu; Parigi, vendita Hotel Drouot, 23 maggio 1986, lotto 189; Boston, mercante.³¹⁹

Stato di conservazione: discreto nel recto, compromesso da numerose macchie nel verso.

Bibliografia: Goldner, Hendrix, 1992, p. 38.



³¹⁹ Goldner, Hendrix, 1992, p. 38.



George Goldner e Lee Hendrix (1992) collegano il *recto* al *Martirio dei pellegrini* (1493) del ciclo di Sant'Orsola, chiarendo che si tratta dello studio preparatorio per il vescovo che regge la candela dietro al catafalco funebre della santa, che rispetto alla redazione dipinta, nel foglio rivolge maggiormente lo sguardo verso l'esterno. Il *verso* è invece ritenuto preparatorio per il panneggio dell'angelo di destra della *Presentazione al tempio* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (1510), tenendo tuttavia aperta la possibilità che possa essere preparatorio per un dipinto non pervenuto, in forza della notevole distanza tra 1493 del telerio e la pala d'altare.

Nel manoscritto dei *Carpaccio Studies* Rearick afferma che questo foglio costituisce un'eccezione rispetto alla cosiddetta "regola di Popham", che generalmente egli accetta, ovvero che *recto* e *verso* di un foglio debbano essere non solo della stessa mano ma anche del medesimo momento. Nel caso del disegno in esame, tuttavia, lo studioso data al 1493 il *Vescovo* indubbiamente legato al *Martirio di sant'Orsola*, e il *verso* al 1510 della pala delle Gallerie dell'Accademia di Venezia.

Il *recto*, infatti, presenta delle caratteristiche grafiche che bene si accordano con i primi disegni noti per il ciclo di Sant'Orsola: il confronto con i *Tre vescovi* del British Museum di Londra (1946,7.13.3), legato all'*Arrivo a Roma*, permette di verificare un simile impegno nella resa plastica della figura. Del tutto omogeneo tra i due fogli è l'uso della biacca, e valga in questo senso il confronto tra le pieghe pesanti delle vesti. Il confronto tra i due fogli segna anche la distanza nell'impostazione in quanto se in quello in esame appare del tutto chiara la funzione di preparazione del dettaglio relativo, la struttura bloccata e quasi ritagliata dei *Tre vescovi* rende il foglio del British Museum più problematico dal punto di vista dell'inquadramento della sua funzione.

In merito al *verso*, se il particolare del panneggio dell'angelo ricorre identico nella pala del 1510 - sia nei dettagli sia nello studio luministico -, non si riesce a trovare una differenza grafica rispetto all'altra faccia tale da giustificare un così ampio scarto cronologico rispetto al 1493, che tuttavia andrà accettata a meno di non lasciare aperta la possibilità abbozzata Goldner e Hendrix (1992) circa la possibilità che lo studio di panneggio sia preparatorio per un dipinto non conservato, la cui data non si distanzi molto dal 1493. Un ostacolo di questa prospettiva è la grande conformità del *verso* rispetto

alla pala, nella quale ricorrono non solo il gioco delle pieghe ma anche il dettaglio del gradino.

La comparsa del disegno costituisce comunque una delle più importanti acquisizioni recenti, in grado di fornire un importante appiglio cronologico per la grafica carpacesca, almeno per ciò che riguarda lo stupendo studio del *recto*.

9. Sogno di sant'Orsola

1495 c.

FIRENZE, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. n. 1689 F.

Carboncino, penna e pennello con inchiostro bruno. I due animali sono disegnati con inchiostro differente.

mm 102 x 110.

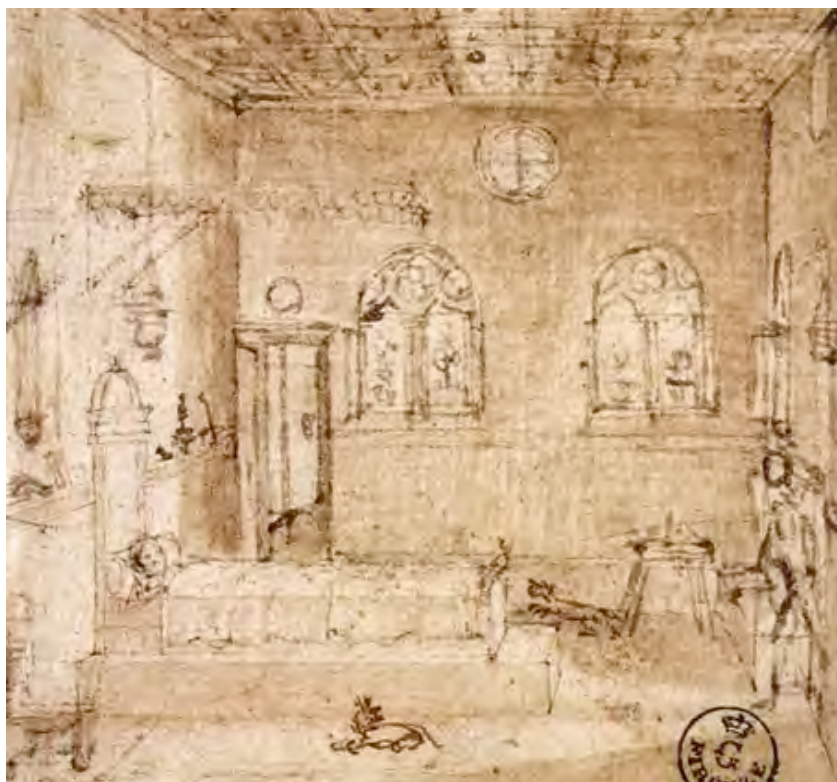
Iscrizioni: lungo in bordo inferiore, recente: *Vittore Carpaccio*.

Provenienza: fondo Mediceo-Lorenese.

Esposizioni: Firenze, 1914, cat. n. 21; Firenze, 1960, cat. n. 36.

Stato di conservazione: discreto.

Bibliografia: Ferri, 1890, p. 225; Ludwig, Molmenti, 1906, p. 101; *Mostra di disegni...*, 1914, p. 13, cat. n. 21; von Hadeln, 1925, p. 56, tav. 12; Fiocco, 1931, pp. 26, 65, tav. XLIV; van Marle, 1936, XVIII, p. 327; Tietzes, 1944, p. 151, n. 604; Fiocco, 1958, p. 28; *Italian Drawings...*, 1960, cat. n. 36; Lauts, 1962, pp. 20, 267, n. 11; Pignatti, 1963, *Jan Lauts [...]*, p. 50; Muraro, 1966, pp. 102, XLVI, XLVIII, 104, n. 10, 108, ill. XLIX; Perocco, 1967, p. 91; Pignatti, 1972, pp. 11, 14, 18; Muraro, 1977, pp. 43-44, fig. 13; Valcanover, 1985-1986, p. 201; Nepi Scirè, 2000, pp. 17, 178; Petrioli Tofani, 2005, p. 312.



Il disegno è stato lungamente lodato per le qualità luministiche che esibisce, anche a fronte del cattivo stato di conservazione del telero che prepara (si veda ad esempio Lauts, 1962, p. 20), rispetto al quale sono state inoltre messe in luce le diversità: Fiocco (1931) notava la maggiore ariosità del foglio, i Tietze (1944) il carattere atmosferico.

Pignatti (1972) sottolinea che «pur classificabile ancora nella fase gentileasca, specie per i caratteri della figura dell'angelo, il disegno è per noi già indicativo della piena evoluzione del rapporto luce colore, che caratterizza le storie di Sant'Orsola: vibrante nella atmosfera pulviscolare tagliata dal raggio di luce che proviene dalla porta aperta sulla

sinistra: stenografico e toccato “a corpo” nell’arricciarsi del segno, che ritroveremo nei disegni più maturi degli Schiavoni» (1972, p. 18).

Muraro (1977) ritiene giustamente che il disegno appartenga a una fase di studio ancora piuttosto lontana dal telero relativo, in quanto le figure sono appena accennate, e per le difformità rispetto alla redazione dipinta. Ciononostante, rileva come sia già presente lo studio preciso delle fonti luminose, che giudica tra gli aspetti preliminari studiati da Carpaccio, e quelli cui egli dedicava maggiore attenzione, anche nella grafica. Anche nel trattamento della luce egli osserva le differenze rispetto all’esecuzione pittorica, dove «sorvolerà su certe intuizioni luminose, forse più liriche che realistiche: la luce radente dell’aurora nel dipinto non entrerà da tutti i lati, come indicherebbe il disegno, ma solo da destra; la parete di fondo sarà tutta in ombra, non lieve e trasparente come nel disegno, ove appariva ravvivata da due finestre gotiche della più pura tradizione veneziana. Nel processo di schematizzazione e semplificazione [...] la fascia d’ombra al di qua del letto è destinata a scomparire per condurre l’attenzione dell’osservatore direttamente sulla Santa che dorme».

Nella redazione dipinta cambiano dettagli quali la posizione di alcuni oggetti, la forma delle finestre della parete di fondo e il baldacchino della santa. Nel telero compare la corona e il cagnolino è seduto, mentre nel disegno esso è studiato anche in un’altra posizione, di spavento per l’apparizione dell’angelo. Infine, Carpaccio sembra avere modificato il rapporto tra la larghezza e l’altezza della stanza, cosicché l’effetto ottenuto è di maggiore solennità, enfatizzata da una luce più diretta, come sottolineato da Muraro. Queste considerazioni inducono a ritenere che lo schizzo compositivo appartenga alle prime fasi di lavoro, nelle quali tuttavia erano già studiati con precisione i valori luministici ricercati. La conduzione veloce della penna del foglio in esame si presta al confronto con gli esiti assai simili del disegno di Chatsworth (inv. n. 740 *recto*), preparatorio per la *Partenza dei fidanzati* (1495): si veda ad esempio il trattamento compendiario dei volti.

La datazione del disegno dipende dall’interpretazione che si assegna all’iscrizione con la data 1495 nel cartellino del telero, apocrifa ed eliminata durante il restauro di Nonfarmale dei primi anni Ottanta: tradizionalmente si ritiene che essa rispecchiasse un’indicazione originale.

10. *Il principe Ereo si accomiata dal padre, recto*
1495.

Studi di varie composizioni e figure, verso
Bottega capacesca?

CHATSWORTH (Derbyshire), Devonshire Collection, inv. n. 740.

Penna e inchiostro bruno scuro su carta avorio.

mm 129 x 271.

Iscrizioni: sul *recto*, in alto a sinistra, a penna e inchiostro scuro: *dipinse in Venetia nella Chiesa di Sant'Orsola in S. Gio.e Polo*; a sinistra in basso: g.35.

Provenienza: Sebastiano Resta (1635-1714) (L. 2992); dal 1698 Arezzo, Giovanni Matteo Marchetti (morto nel 1704); Pistoria, Orazio Marchetti; dal 1710 al massimo fino al 1716 Lord Somers (L. 2981); Londra, Motteaux's auction room, Paul's Coffee House, T. King, 6 Maggio 1717; duca di Devonshire.³²⁰

Esposizioni: Londra, 1960, cat. n. 521; Venezia, 1963, cat. n. 5; Nottingham, Londra, cat. n. 58.

Stato di conservazione: buono.

Bibliografia: Colvin, 1897, p. 201; Strong, 1902, tav. 31 a/b; Ludwig, Molmenti, 1906, p. 267; von Hadeln, 1912, VI, p. 37; von Hadeln, 1925, tav. 13, p. 53; Fiocco, 1931, p. 69, tavole LI, CXXXIX; van Marle, 1936, XVIII, p. 327; Fiocco, *Carpaccio*, 1942, p. 68; Tietzes, 1944, p. 149, n. 592; Arslan, 1952, p. 109; Fiocco, 1958, pp. 28, 34; *Italian Art [...]*, 1960, p. 208; Lauts, 1962, p. 266 n. 6; Pignatti, 1963, *Jan Lauts [...]*, p. 50; Zampetti, 1963, *Vittore Carpaccio*, p. 292, n. 5; Muraro, 1966, pp. 104, 107, ill. XIX; Perocco, 1967, p. 90; Pignatti, 1972, pp. 13, 18; Muraro, 1977, pp. 32-33, figg. 7, 70; Ames-Lewis, Wright, 1983, cat. n. 58, pp. 266-269; Jaffè, 1994, p. 76 n. 781; Nepi Scirè, 2000, fig. p. 11, 133-135; Rearick, 2003, pp. 187-188.



³²⁰ Jaffè, 1994, p. 76.



Sin da Detlev von Hadeln (1925) si ritiene che il *verso* sia di mano diversa rispetto al *recto*, un'ipotesi ventilata anche da Fiocco (1931), sostenuta dai Tietze (1944) e Lauts (1962). Giuseppe Fiocco (1931) collega il *verso* al *Ricevimento di Teseo presso le Amazzoni*, ma Lauts (1962) nega la validità dell'ipotesi.

Sulla base del confronto con il disegno in esame, Pignatti (1972) assegna a Carpaccio la *Processione in Piazza san Marco* del British Museum, in genere attribuita a Gentile Bellini. L'idea della vicinanza a Gentile nella fase di preparazione grafica della *Partenza dei fidanzati* è sostenuta anche da Michelangelo Muraro (1977). Circa il *verso*, lo studioso ipotizza la mano del figlio Benedetto.

Ames-Lewis e Wright (1983), interessati in particolar modo alle tipologie di disegni, inquadrano il *recto* tra i *compositional drawings*, affermando come esso debba essere stato realizzato nelle prime fasi di studio per il telero, successivamente ad uno schizzo dell'intera composizione. Gli studiosi mettono in luce come una piega nello schizzo indica che il foglio doveva fare parte di un album. Il *verso* è assegnato dubitativamente al figlio Benedetto.

Rearick (2003) attribuisce a Carpaccio l'*Annunciazione* delle gallerie veneziane già in Santa Maria dei Miracoli, e collega al dipinto il *verso* del foglio qui studiato. Contrariamente alla maggior parte della critica, ritiene che si tratti di un autografo di Vittore, caratterizzato dall'uso molto veloce della penna. Se il *recto* è ancorato al 1495, lo studioso è invece convinto che la scena di annunciazione riprenda a distanza di tempo, attorno al 1499, quella realizzata da giovane per le ante d'organo ora alle Gallerie Veneziane. Nell'inedito catalogo dei disegni Rearick cambia leggermente la prospettiva indicando con maggiore chiarezza la natura di copia del *verso*, da attribuire all'apprendistato del figlio Benedetto durante il secondo decennio del Cinquecento.

Sulla diversità di *recto* e *verso* non sembra di dovere insistere oltre. L'identica tecnica tra le due facce mette in luce bene la diversità nella conduzione della penna: al tipico tratto spezzato fa eco nell'altra faccia un segno più lineare ed esile, che si direbbe di bottega.

In merito al *recto*, la figura di giovane che porta la destra sotto il mantello, appena alla sinistra del gruppo centrale, ha origine a nostro avviso nel foglio di Oxford (WA1863.614 r), probabilmente del periodo del viaggio adriatico, ripreso in un secondo tempo nello schizzo in esame, ma profondamente modificato nel telero relativo. Nello stesso disegno dell'Ashmolean Museum, è presente una figura di uomo con berretto che si ritrova nel

Ritorno degli ambasciatori inglesi, evidentemente copia da un foglio del maestro in una fase successiva rispetto a quella del disegno in esame, certamente precedente quella di cui è testimone il foglio della Corcoran Gallery of Art, di bottega ma più vicino agli esiti del telero. L'intreccio tra i disegni collegabili alla *Partenza* e al *Ritorno degli ambasciatori*, ci spingono a credere che il secondo telero sia stato eseguito a stretto giro rispetto al primo (1495-1496).

11. *Porto di Ancona*
1495.

LONDRA, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. n. 1897,4.10.1.
Penna e inchiostro bruno sopra tracce di matita rossa, carta bianca.
mm 172 x 192.

Iscrizioni: recto, sul margine inferiore a penna, di padre Resta, *Porto d'Ancona dove* (il completamento si desume dal Manoscritto Lansdowne 802 [Londra, British Library]: *Gio: Bellini. Porto d'Ancona dove smontarono l'Imperatore e si trovò il Doge per la Pace d'Alessandro III ut supra*); in basso a destra: 9.36.

Provenienza: Sebastiano Resta (1635-1714); ³²¹ Charlemont; Delaney (?); Bennett (?); Colnaghi.

Stato di conservazione: buono.

Bibliografia: Colvin, 1897, p. 197; Ludwig, Molmenti, 1906, pp. 96; Gilles de la Tourette, 1923, p. 149; von Hadeln, 1925, p. 57, tav. 14; Fiocco, 1931, p. 66, tav. LII; van Marle, 1936, XVIII, p. 330; Popham, 1936, p. 18; Tietzes, 1944, p. 152, n. 615; Popham, Pouncey, 1950, p. 20, n. 33; Arslan, 1952, p. 109; Moschini Marconi, 1955, p. 100; Lauts, 1962, p. 271, n. 26; Pignatti, *Jan Lauts* [...], p. 50; Muraro, 1966, p. 109; Perocco, 1967, p. 90; Pignatti, 1972, pp. 9, 13, 18, 19; Muraro, 1977, pp. 51-52, fig. 8; Malins, 1981, p. 108 n. 124; Ames-Lewis, 1990, p. 680; Nepi Scirè, 2000, pp. 12, 135.

³²¹ Popham, 1936, p. 18.



L'iscrizione di Padre Resta, che fa riferimento al porto di Ancona, ha indotto Popham (1936, 1950), Pouncey (1950) e i Tietze (1944) a riconoscere nel foglio lo studio per il telero eseguito da Carpaccio per la Sala del Maggior Consiglio, che rappresentava la *Consegna dell'ombrello da parte di Alessandro III al doge Ziani ad Ancona*; a loro avviso l'analogia con un dettaglio del paesaggio della *Partenza dei fidanzati* del ciclo di Sant'Orsola sarebbe troppo labile.

Che si tratti del porto di Ancona è opinione condivisa da Pignatti (1972, p. 18), il quale tuttavia afferma che «effettivamente la relazione con la famosa *Storia d'Ancona* (cioè l'incontro del Doge con Papa Alessandro III, che il Carpaccio dipinse nel Maggior Consiglio nel 1507-08) [...] sia alquanto difficile da provare». Egli dà quindi credito all'iscrizione settecentesca, ma la sua posizione nella sostanza è più vicina a quelle di Lauts (1962) e Muraro (1977) che, riprendendo quanto già espresso da von Hadeln (1925), mettono il disegno in relazione con la *Partenza dei fidanzati*, e non con le Storie per Palazzo Ducale, di dieci anni più tarde. Il punto sollevato da Popham e Pouncey (1950), che sottolineano come la composizione del foglio sia quadrata mentre lo sviluppo della scena del telero di Sant'Orsola è oblungho, è bene spiegata da Jan Lauts (1962, p. 271) che afferma come «the two episodes, which are spatially combined in the finished picture, might well have been conceived as two separate pictures in the preliminary stage of preparation».

Sul disegno si è molto discusso per affermare o negare il viaggio in Oriente del pittore: Colvin (1897) per primo sottolinea la dipendenza di alcuni edifici dalle illustrazioni di Reuwich e alcuni riferimenti sono messi in luce anche dai Tietze (1944). Parte della critica ha ritenuto che Carpaccio copiasse da quelle incisioni: oltre a Colvin, Ludwig e Molmenti (1906), von Hadeln (1925), in parte De la Tourette (1923), Popham e

Pouncey (1950); Fiocco (1931) nega tale relazione a favore dell'ipotesi che Carpaccio copiasse piuttosto gli schizzi di Gentile o i propri tratti durante l'ipotizzato viaggio in Oriente. I Tietze (1944) concordano su questo punto.

Il collegamento con la *Partenza dei fidanzati* sembra provato non solo dal confronto visivo - per quanto molte modifiche intervengano nella redazione dipinta -, ma anche per la continuità stilistica rispetto allo studio per il gruppo di figure di sinistra, conservato a Chatsworth (n. 740 r) e pure reso con il tipico tratto veloce e sicuro della penna. Il foglio in esame, le cui linee guida sono tracciate preliminarmente con la matita rossa, un fatto di cui prendere nota per la precocità, a buon titolo andrà classificato come uno schizzo per parte di una vasta composizione, che è stato passibile di assestamenti. Al di là delle differenze in alcuni dettagli, nel telero si assiste ad una diversa relazione di importanza tra le varie componenti del paesaggio: vengono ingranditi alcuni edifici alle pendici delle colline mentre appare come allontanata la città murata in cima al monte. L'effetto finale, tra disegno e telero, è quello di un allargamento in senso orizzontale della scena, dovuta al maggiore rilievo assegnato agli edifici. Se la visione sottesa al disegno in esame è piuttosto frontale, il telero acquista profondità. Se si accetta tale relazione, il disegno viene a ricoprire un ruolo importante, potendosi datare al 1495 della *Partenza dei fidanzati*.

12. *Tre figure maschili, recto*

Due figure maschili, verso

1488-1489 c.

OXFORD, Ashmolean Museum, WA1863.614.

Matita nera, penna e pennello con inchiostro bruno, lumeggiature a biacca su carta azzurra.

mm 218 x 268.

Iscrizioni: sul *verso*, di Vasari: *Giovanni Bell. Pit. Viniz.*

Provenienza: Giorgio Vasari; Everhard Jabach; Pierre Crozat; Pierre-Jean Mariette (L. 2097); Pierre François Basan; Marquis de Lagoy (L. 1710); Francis Douce; lasciato all'Ashmolean nel 1834, è tenuto alla Bodleian Library fino al 1863.³²²

Esposizioni:

Londra, 1939, cat. n. 82; Parigi, 1967, cat. n. 23; Venezia, 1958, cat. n. 6; Nottingham, Londra, 1983, cat. n. 34.

Stato di conservazione: buono.

Bibliografia: van Marle, XVIII, 1936, fig. 122; Kurz, 1937, n. 12; *Exhibition of Venetian Paintings* [...], 1939, n. 82; Tietzes, 1944, p. 158, n. 649; Parker, 1956, pp. 5-6, n. 8; Fiocco, 1958, p. 35, n. 5; Parker, 1958, p. 16, n. 6; Lauts, 1962, p. 274, n. 39; Zampetti, *Vittore Carpaccio*, 1963, p. 300, n. 29; Pignatti, *Jan Lauts* [...], 1963, n. 4, pp. 52-53; Muraro, 1966, p. 110; Mariette, 1967, p. 53, n. 23; Pignatti, 1972, pp. 9, 23; Parker, 1972, p. 5, n. 8; Muraro, 1977, p. 78, figg. 81, 82; Byam Shaw, 1981, p. 25; Amis-Lewis, Wright, 1983, cat. n. 34, p. 172-175.



³²² Parker, 1956, p. 6.



Nella collezione di Vasari il disegno figurava come opera di Giovanni Bellini. Ritenuto di Carpaccio da Kurz (1937), Byam Shaw (1981) e nell'esposizione Matthiesen (1939), il foglio è posto tra le opere di bottega da Erica e Hans Tietze (1944); questa opinione è condivisa da Parker (1956), Fiocco (1958), Pignatti (1963, 1972) e Muraro (1977). Per quest'ultimo, oltre all'imperizia dimostrata dal disegno, una prova dello *status* di copia si desume dal *verso*, dove la figura di sinistra manca dei piedi, evidentemente perché nell'originale essi erano coperti. Diversamente, Lauts (1962) propende per l'autografia carpaccesca del foglio, avvicinabile a suo avviso ai *Tre vescovi* del British Museum di Londra, per il quale si chiede piuttosto se sia stato disegnato dal vero o tratto da Carpaccio a partire dal dipinto. Che sia un foglio di bottega sono convinti invece Ames-Lewis (1990) e Wright (1983).

Circa il fatto che nel *verso* una figura è mozza dei piedi, è possibile rammentare il caso del disegno di Los Angeles (J.P. Getty Museum, inv. n. 87.GG.8), preparatorio per l'Adorazione di Lisbona, in cui il maestro non termina la gonna della Vergine evidentemente perché immagina già di coprire quella zona con un drappo. Seguendo un suggerimento di Ballarin espresso nel manoscritto del 1990 (*Carpaccio 1480-1490*), si ritiene che le atipicità del disegno vadano lette nella direzione dell'influenza ferrarese e urbinata. A favore dell'autografia valga il confronto con il *Gondoliere* di Boston, animato da una simile costruzione della forma, e si vedano in questo senso la simile incidenza della luce che sguscia i volumi e crea ombre nette.

Vari paralleli si possono formulare con le *Storie di san Bernardino*. La figura al centro del *recto*, con la mano portata alla vita, si legge bene a fronte della figura in posizione simile, che occupa la sinistra del *San Bernardino, post mortem, restituisce la vista a un cieco*, oppure si confronti l'uomo con la grande giubba del verso al secondo giovane da sinistra nella *San Bernardino guarisce una donna sterile* (o *resuscita un bambino nato morto*). Più in generale, le figure sembrano possedere quelle caratteristiche di guizzo, bene evidenti nelle ombre gettate a terra, e quell'aspetto quasi "impettito" che caratterizza le Storie del 1473. I disegni qui presentati possiedono una caratterizzazione più ferrarese e urbinata di quanto lo siano i cicli di Sant'Orsola, un fatto che spinge a credere che si tratti di materiale grafico,

forse di repertorio o forse preparatorio per opere non note, realizzato da Carpaccio nel corso del viaggio centro-italiano e a distanza di anni riutilizzato durante i lavori per la Scuola di Sant'Orsola. Nello schizzo compositivo di Chatsworth (inv. n. 740), preparatorio per la *Partenza dei fidanzati*, infatti, compare una figura che porta la mano sotto al mantello, tratta a nostro avviso da quella di sinistra del *recto* del foglio in esame. Il foglio in esame sembra essere il punto di partenza per la messa a punto dell'invenzione, in quanto nel telero la figura appare profondamente modificata. Nel *Ritorno degli ambasciatori*, in secondo piano appare una figura con cappello, volta a destra, la cui invenzione ha forse origine dall'uomo a destra del *recto* del disegno qui presentato, una fase cui deve avere seguito un'ulteriore disegno di Carpaccio, replicato dalla bottega nel foglio della Corcoran Gallery of Art, la cui figura di sinistra è molto vicina al personaggio del telero. La vicinanza tra le prove grafiche della *Partenza dei fidanzati*, datato 1495, e del *Ritorno*, spinge a credere che quest'ultimo debba seguire di poco l'esecuzione del primo.

13. Tre figure

Copia da originali degli anni 1495-1496 c.

WASHINGTON, Corcoran Gallery of Art, inv. n. 26185, collezione Clark.

Acquerello grigio, rialzato a biacca su carta azzurra sbiadita.

mm 368 x 543.

Provenienza: Washington, Clark.

Bibliografia: Degenhart, 1940, p. 40, ill. 5; Tietzes, 1944, pp. 72-73 n. 285; Lauts, 1962, p. 230; Muraro, 1977, p. 79, fig. 86; Meyer zur Capellen, 1985, p. 174, n. F 9.



Il foglio è stato pubblicato da Degenhart (1940), il quale ne mette in luce una lieve somiglianza rispetto all'incisione di Burgkmair con il *Trionfo dell'imperatore Massimiliano*. La paternità è risolta con un riferimento a un artista della bottega di Gentile Bellini, tra Bastiani e Mansueti. Per i Tietze (1944) è invece «an anonymous copy from a model by Gentile Bellini, used as "simile" in Venetian studios». I due studiosi si accorgono inoltre che la figura di sinistra appare, con qualche modifica, nel *Ritorno degli ambasciatori* del ciclo di Sant'Orsola, un punto sul quale non concorda Lauts (1962), senza tuttavia esprimere la sua opinione sul foglio in esame.

L'attribuzione del disegno della Corcoran Gallery, «schematico e indurito», viene riportata, a nostro avviso correttamente, nell'orbita di Carpaccio da Michelangelo Muraro (1977, p. 79), più tardi da Meyer zur Capellen (1985), il quale afferma che il foglio ha più rapporti con l'arte di Carpaccio rispetto a quella di Gentile, e da Ballarin (*Carpaccio 1480-1496*).

La figura di sinistra, infatti, ritorna al centro del telero con il *Ritorno degli ambasciatori inglesi*, in secondo piano: Lauts smentisce i Tietze su questo punto ma sembra

essere in errore in quanto la vicinanza tra le due figure è molto forte; diversamente, l'uomo di destra nel disegno dell'Ashmolean Museum di Oxford (WA1863.614 r) ha solo delle somiglianze rispetto al telero, essendo diversa la posizione della testa e di conseguenza del cappello, nonché la forma della barba; anche la veste della figura del disegno in esame rispecchia maggiormente quella del dipinto. Il foglio in esame va quindi valutato all'interno della grafica carpaccesca, non perché autografo, ma in quanto copia da un disegno perduto di Carpaccio, in grado di illuminare circa il sistema di lavoro del maestro e le numerose tappe di elaborazione delle invenzioni. Se il *recto* del foglio di Oxford sembra essere il punto di partenza per la figura con cappello nel secondo piano del *Ritorno degli ambasciatori*, quello in esame si presenta come la copia, tarda come suggerito da Rearick (*Carpaccio Studies*), di uno studio successivo di Carpaccio, i cui esiti sono visibili nella redazione dipinta.

Non è stato finora possibile ricondurre a dipinti noti le altre due figure, tuttavia si riporta l'opinione di Rearick, convinto che i tipi fisionomici vadano collegati con alcune figure del *Martirio di santo Stefano* di Stoccarda, del 1520, e che lo stile risentito del chiaroscuro del disegno in esame è in grado di suggerire qualcosa sugli originali perduti.

14. *Tre uomini in conversazione*

Bottega carpaccesca, da un originale degli anni 1495-1496 c.

Ubicazione sconosciuta.

Matita nera, penna e inchiostro bruno, acquerello bruno e biacca su carta azzurra.
mm 215 x 168.

Iscrizioni: sul margine in basso a destra, *P. Perouginio*.

Provenienza: Sotheby's, 7 dicembre 1978, lotto 185; Christie's, 11 gennaio 1994, lotto 154.



Il disegno è passato come *follower of Carpaccio* all'asta del 1978, un'indicazione confermata dalla più recente vendita Christie's (1994), in cui è apparso come *circle of Vittore Carpaccio*.

Il disegno dal punto di vista tecnico e dei tipi figurali ha un'indubbia caratterizzazione carpaccesca. Per quanto l'analisi si basi sulla sola fotografia, il foglio non sembra avere la qualità di un autografo, per quanto l'uso del pennello e della biacca sia assai tipico.

Le *Tre figure* ricordano i personaggi del ciclo di Sant'Orsola e sembra di poterle collegare agli spettatori in nero nel secondo piano centrale del *Congedo degli ambasciatori*. Per le sue caratteristiche, il disegno si presta al confronto con quello di Oxford, che a nostro avviso si deve alla bottega del maestro in anni prossimi a quelli dell'esecuzione del telero (1495-1496). Anche il disegno in esame sembra essere la copia, di stretta bottega carpaccesca, da un originale di Carpaccio non pervenuto. Se questa ipotesi fosse vera, il foglio sarebbe in grado di trasmettere qualche informazione sul primo pensiero del pittore, che inizialmente parrebbe avere immaginato il gruppo più serrato, per optare nella redazione dipinta per la separazione dell'uomo di sinistra dagli altri due. Nello stesso telero con il *Ritorno degli ambasciatori* Carpaccio sembra fare uso dell'invenzione tramandata in copia dal disegno in esame anche nel gruppo di astanti più a destra, nei pressi del trono, dove l'uomo con l'abito dalle lunghe maniche appare in controparte e dietro a lui è ripetuto il personaggio frontale, con la zazzera bionda.

L'acquisizione del disegno qui presentato conferma l'esistenza di un *atelier* carpaccesco bene articolato sin dai tempi del ciclo orsolino.

15. *Studio per una Crocifissione*

1495-1500 c.

FIRENZE, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. n. 1816 F.

Pennello e inchiostro grigio su carta avorio; controfondato.

mm 84 x 36.

Iscrizioni: sul recto, in basso a sinistra a matita nera di mano di P.N. Ferri: *Tintoretto*, e altre scritte cancellate; in basso a matita rossa, 129.

Esposizioni: Firenze, 1914, cat. n. 129.

Provenienza: Proviene probabilmente dal fondo Mediceo-Lorenese.

Stato di conservazione: discreto.

Bibliografia: Ferri, 1890, p. 252; *Mostra di disegni e stampe...*, 1914, n. 129; Petrioli Tofani, 2005, p. 369.



Ferri (1890) credeva nella paternità tintorettesca per il disegno, a suo avviso preparatorio per la *Crocifissione* della Scuola di San Rocco, e con questa attribuzione esso è esposto alla mostra fiorentina del 1914. Petrioli Tofani (2005) riferisce che nelle scede inventariali Giulia Sinisbaldi lo riferì a Scuola Veneziana degli inizi di Cinquecento.

Alla paternità carpaccesca ha creduto W.R. Rearick, che negli inediti *Carpaccio Studies* data il foglio ai primissimi anni del Cinquecento e tenta un ipotetico collegamento con il frammento della Galleria degli Uffizi. Lo studioso ritiene che nel più tardo dipinto del 1515 con il *Martirio dei 10000 martiri* Carpaccio debba essere tornato a rimeditare sullo schizzo in esame.

La conduzione spezzata del pennello, infatti, inserisce a buon titolo il disegno all'interno della grafica carpaccesca. La paternità di Vittore è a nostro avviso validata dal confronto con lo *Studio per composizione di soggetto ignoto* di Chatsworth (collezione del Duca di Devonshire, inv. n. 739) per via della simile veloce grafia e per il ricorrere di un modo molto stilizzato di rendere le figure.

A prima vista il soggetto mi era sembrato il medesimo del *verso* del disegno di Washington DC (National Gallery, inv. n. 1991.182.15), ovvero uno studio per il *Martirio dei diecimila martiri*. Il ricorrere del dettaglio della scala per innalzare la croce è in questo senso fuorviante. Si tratta invece di una *Crocifissione*, e a chiarirlo è il dettaglio dello svenimento della Vergine nella zona sinistra. Il collegamento con il frammento degli Uffizi istituito da Rearick non è a nostro avviso valido, senza dovere ammettere una modifica radicale della composizione. Nel dipinto, infatti, un soldato è seduto sulla croce, mentre nel foglio qui presentato tutte e tre sono erette. Non è semplice datare uno schizzo dal tratto così veloce e difficilmente collegabile ad opere note, tuttavia si intende proporre come ipotesi di lavoro l'ultimo lustro del secolo, una datazione proposta da Lauts per il menzionato foglio di Chatsworth.

16. Studio per un dipinto di soggetto ignoto

CHATSWORTH (Derbyshire), Devonshire Collection, inv. n. 739.
1500-1500 c.

Matita rossa, penna e inchiostro bruno su carta avorio.
mm 166 x 197.

Iscrizioni: sulla montatura, di mano di Richardson senior,³²³ Gio Bellini.

Provenienza: Sebastiano Resta (1635-1714); dal 1710 al massimo fino al 1716 Lord Somers (L. 2981); Londra, 1717; duca di Devonshire.³²⁴

Esposizioni: Londra, 1949, cat. n. 3; Washington, 1962-1963 e London 1969, cat. n. 10; London, 1993-1994, cat. n. 27.

Stato di conservazione: buono.

Bibliografia: Strong, 1902, tav. 5 p. 120; Romanello, 1906, p. 194; Ludwig, Molmenti, 1906, p. 197; von Hadeln, 1925, p. 53, tav. 16; Hausenstein, 1925, p. 149; Fiocco, 1931, p. 69, tav. LXXX; van Marle, 1936, p. 290; Tietzes, 1944, p. 149, n. 591; Arslan, 1952, p. 109; Fiocco, 1958, p. 35; Lauts, 1962, p. 266, n. 7; Wragg, 1962-63, p. 17, n. 10, fig. 10; Pignatti, 1963, p. 50; Muraro, 1966, p. 107; Wragg, 1969, p. 17, n. 10, fig. 10; Pignatti, 1972, pp. 15, 22; Muraro, 1977, p. 32, fig. 41; Jaffè, 1994, p. 77 n. 782.



³²³ Jaffè, 1994, p. 77.

³²⁴ Jaffè, 1994, p. 77.

In merito al soggetto, Strong (1902) e Ludwig e Molmenti (1906), seguiti dai Tietze (1944), propongono di riconoscere nel disegno lo studio per uno degli episodi commissionati al pittore per la decorazione del Palazzo Patriarcale di Venezia (1522-1523) trattandosi a loro avviso di *San Lorenzo Giustiniani che riceve e benedice Gian Galeazzo Sforza*.

Diversamente, per Lauts (1962) il foglio va datato alla seconda metà degli anni Novanta e rappresenta la "Consegna da parte del cardinale Bessarione della reliquia della Croce a Bologna a tre rappresentanti della Scuola della Carità". Per lo studioso sarebbe dunque preparatorio per il ciclo mai realizzato della Scuola della Carità. Su questo punto concorda Jaffè (1994). In merito al soggetto, si concorda con Rearick, il quale nel manoscritto dei *Carpaccio Studies* confuta la possibilità che si tratti dello studio per i teleri della Carità, ponendo l'attenzione sul fatto che l'episodio di Bessarione ebbe luogo a Bologna e non in riva al mare.

Pignatti (1972) tratta del disegno insieme a quello preparatorio per la *Sacra Conversazione* di Avignone (New York, Pierpont Morgan Library, inv. n. 2006.46) e all'*Adorazione dei Magi* del Fogg Art Museum di Cambridge (inv. n. 1932.281). Rivedendo la sua precedente posizione (1963), nel 1972 propende per dare più rilievo agli aspetti atmosferici e pittorici, che lo inducono collocare il foglio tra il 1505 e il 1510.

Michelangelo Muraro (1977) sottolinea come la grande libertà descrittiva, attenta ai valori dell'ambiente e del cielo, sia il segno del periodo più felice della narrativa carpacesca, costituito dal ciclo di Sant'Orsola. Anch'egli istituisce un collegamento con il disegno allora Rasini, oggi Pierpont Morgan Library (inv. n. 2006.46), affermando che la datazione del foglio si può protrarre anche fino al 1505 dell'*Adorazione* di Lisbona.

Le posizioni di Muraro e di Lauts sembrano le più convincenti, in quanto a nostro avviso il disegno sembra avvicinabile agli studi preparatori per il telero con la *Partenza dei fidanzati* (Chatsworth, British Museum). Nonostante non sia semplice datare schizzi compositivi di tale velocità, appare verosimile una datazione all'ultimo lustro del secolo. Tuttavia, va qui sottolineata la posizione di Rearick, che nonostante metta bene in rilievo quanto dal punto di vista stilistico il foglio sia vicino agli schizzi preparatori per la *Partenza dei fidanzati*, tuttavia conclude che esso debba riferirsi ai lavori per il palazzo patriarcale ordinati nel 1522 da Antonio Contarini. Per lo studioso: «it is not unusual for an aged artist to revert in a moment of senile revert to a fondly remembered moment of his youth».

17. *Sacra Conversazione*

1495 c.

NEW YORK, The Pierpont Morgan Library, Department of Drawings and Prints, Thaw Collection, inv. n. 2006.46.

Matita rossa, penna e pennello con inchiostro bruno su carta bianca ingiallita.
mm 190 x 235.

Provenienza: Milano, Dubini (L. Suppl. 987a); dal 1965, Milano, Cesare Rasini; da qui ai discendenti di Cesare Rasini, che trasferisce la sua residenza in Polinesia ma il disegno in esame rimane in Svizzera (dalla dichiarazione dell'erede Rasini, fonte: file conservato presso il Museo); dal 1997, Londra, Thomas Williams Fine Art Ltd. (*Old Master Drawings*, 1998, n. 1); New York, Eugene V. and Clare E. Thaw; alla Pierpont Morgan Library dal 2006.

Esposizioni: Venezia, 1963, cat. n. 16; New York, 2006, cat. n. 8.

Stato di conservazione: buono.

Bibliografia: Morassi, 1937, p. 25, tav. VIII; Tietzes, 1944, p. 154, n. 624; Arslan, 1952, p. 109; Fiocco, 1958, p. 33; Laclotte, *Peintures des XIV...*, 1956, p. 231, nota 3; Fiocco, 1958, n. 33; Lauts, 1962, p. 273 n. 35; Miotti, 1962, ill. 31; Zampetti, *Vittore Carpaccio*, 1963, p. 296, n. 16; Pignatti, *Jan Lauts [...]*, 1963, p. 51; Zampetti, 1963, *Vittore Carpaccio*, n. 16; Muraro, 1966, pp. 69, 109, CXXVIII, CXXX, CCXLIX; Zampetti, 1966, p. 76; Perocco, 1967, p. 95, n. 22; Pignatti, 1972, pp. 15, 22; Markl, 1974, p. 178; Muraro, 1977, pp. 59-60, fig. 29; Sgarbi, 1994, ripr. p. 162; *Old Master Drawings*, 1998, n. 1; Eitel-Porter, 2006, cat. n. 8, p. 20.



Il disegno sin dall'inizio della sua storia critica - inaugurata da Morassi (1937) - viene collegato alla *Sacra Conversazione* oggi ad Avignone, e la sua datazione dipende da quella prospettata per il dipinto.

I Tietzes (1944) propendono per una data sul 1500 e vi collegano la *Sacra conversazione* allora Malcom (oggi Washington, National Gallery): entrambi i fogli sono a loro avviso preparatori per il dipinto. Di questa opinione è anche Arslan (1952), che li immagina realizzati attorno al 1495.

La datazione all'ultimo lustro del Quattrocento è sostenuta anche da Jan Lauts (1962) mentre Michelangelo Muraro (1977) assegna al disegno una cronologia più avanzata, in forza del confronto con la pala di Stoccarda (1507) e con la *Sacra Conversazione* distrutta di Berlino. Lo studioso sottolinea che le maggiori novità introdotte nella redazione dipinta si avvertono nelle figure, e aggiunge che «nel dipinto inoltre hanno preso particolare risalto elementi geometrici e monumentali, del tutto estranei all'opera grafica» (p. 60). Il foglio è avvicinato a quello di soggetto ignoto, conservato a Chatsworth, dove rileva un trattamento grafico simile nel paesaggio.

Anche Pignatti (1972) si attesta su una datazione piuttosto avanzata, tra il 1505 e il 1510, quando a suo avviso Carpaccio dimostra un'apertura verso il paesaggio reale, forse in debito con il soggiorno lagunare di Dürer. Altri disegni di questo periodo sono a suo avviso l'*Adorazione* e la *Sacra Conversazione* del Gabinetto e Stampe degli Uffizi, l'*Adorazione* del Fogg Museum of Art, la *Scena di benedizione* di Chatsworth. Più recentemente, Eitel-Porter (2006) data il disegno agli anni 1500-1512, e sottolinea la bizzarria del paesaggio con storie di sant'Antonio Abate, Agostino e Girolamo, tratte dalla *Legenda Aurea*.

Certamente preparatorio per la *Sacra conversazione* di Avignone, quanto sembra di dovere rigettare, seguendo Ballarin (*Carpaccio 1480-1496*), è il fatto che anche le *Sacre conversazioni* degli Uffizi e di Washington lo siano, perché in essi si rivelano a nostro avviso dei valori compositivi di maggiore libertà, che inducono ad una datazione più avanzata. Il disegno qui presentato si caratterizza invece per valori ancora quattrocenteschi, diversi dai due fogli menzionati, per i quali la datazione al 1505 dell'*Adorazione* Gulbenkian fornisce un termine cronologico verosimile. La datazione andrà accordata a quella prospettata per la *Sacra conversazione* di Avignone (1495-1500 c.), che pure è di difficile valutazione per le ragioni di cui si è detto nel capitolo dedicato agli anni Novanta. Rimane difficile da spiegare il precoce utilizzo della matita rossa da parte di Carpaccio, attestato alla metà degli anni Novanta, non essendo note le vie attraverso le quali Vittore ha conosciuto tale *medium*. In questo senso va ricordato che una parte della critica ha ventilato l'ipotesi che di un soggiorno di Leonardo precedente quello documentato del 1499-1500 (si veda Ballarin, 1979).

Anche l'iconografia pone il problema della quasi sconcertante attestazione a Venezia prima dell'arrivo di Leonardo, perché la diffusione al nord del tema dell'incontro delle famiglie di Gesù e san Giovanni si deve all'artista fiorentino (Ballarin, 2010). In questo senso, non è inutile sottolineare che il tema dell'incontro tra i due bambini compare anche nel dipinto di Francoforte, che qui si prospetta come contemporaneo all'ultimo telero del ciclo di Sant'Orsola (1497 c.), nonostante i valori fortemente disegnativi e quattrocenteschi nel paesaggio dalla resa meticolosa e fantastica. Dispiace constatare che sfuggono del tutto le circostanze della commissione del dipinto, un approdo cui Vittore giunge mettendo in atto vari mutamenti rispetto al disegno in esame. La costruzione del paesaggio rimane la medesima nella sostanza, fatto salvo per la zona destra, dove nel disegno san Girolamo sta dentro la capanna seduto allo scrittoio, mentre nel dipinto confessa sant'Agostino, e un altro frate è posto poco distante. Per quanto riguarda il rapporto tra Giovannino e Gesù, se

nel foglio in esame i bambini si abbracciano, nel dipinto il rapporto tra i due è affidato ai gesti delle braccia protese le une verso le altre. Le figure nel dipinto diventano, dalla destra alla sinistra di Maria e dei bambini: Zaccaria, Elisabetta, Caterina d'Alessandria e Giuseppe. Ad essi viene assegnata una maggiore importanza nella redazione finale, e vengono rappresentate più grandi e sopraelevati rispetto il paesaggio circostante. Si tratta di modifiche probabilmente richiesta dalla committenza, di cui si ignora tutto, non essendo stato possibile trovare una pista convincente grazie ai santi del paesaggio: Girolamo, Antonio Abate, Agostino).

La difficoltà di afferrarne la cronologia è esplicitata dalla conduzione spezzata e rapida della penna, che sembra contrastare con i disegni molto geometrici, preparatori per i primi teleri (British Museum, 1946,7.13.3 *recto*; Los Angeles, Getty Museum, n. 88.GG.89 *recto*) e accordarsi piuttosto con il foglio preparatorio per la *Madonna col bambino e san Giovannino* di Francoforte (Londra, Courtauld Institute inv. n. D.1978.PG.82) o con il disegno del British Museum (n. 1897,4.10.1), preparatorio per un dettaglio paesaggistico della Partenza dei fidanzati, del 1495.

18. *Vecchio con bastone di profilo che incede verso destra*
Post 1495.

BASSANO DEL GRAPPA, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. Riva 2.64.106

Penna e inchiostro bruno, tracce di matita nera su carta bianca.

mm 135 x 84.

Controfondato. La carta è stata ritagliata sulla figura da Riva, su tutti i lati.

Sul verso del cartoncino: *Non danno cagione di parlare né il primo a sinistra né il seguente. Il terzo poi di quel fraticello che par che a stento vada traendo l'antico fianco, sebben di pochi segni, lo giudico del Guercino, e l'ho anche trovato insiem con varj altri di maggior importanza e del medesimo maestro. Que' sei piccoli in [...] per farne iniziali o vignette in [...] ana non mi lascia spoglio affatto [...] piccolo, del cel. Rembrant. X xbre 1849 G. Riva*

Provenienza: Riva.

Esposizioni: Venezia, 1956, cat. n. 1; Venezia, 1963, cat. n. 20.

Stato di conservazione: buono; è presente un piccolo foro in corrispondenza della veste; la carta è interessata da macchie rosse diffuse, di colorazione chiara.

Bibliografia:

Ragghianti, 1939, p. XV; Tietzes, 1944, p. 148, n. 586; Ragghianti, 1946, p. 112, fig. 120; Magagnato, 1956, pp. 13-14, n. 1, fig. 1; Pignatti, 1956, *Drawings...*, p. 374; S. L., 1957, p. 21; Fiocco, 1958, p. 35, n. 2; Barioli, 1961, p. 75, n. 106; Lauts, 1962, p. 265 n. 2; Zampetti, *Vittore Carpaccio*, 1963, p. 297, n. 20; Pignatti, *Jan Lauts [...]*, 1963, p. 51; Muraro, 1966, pp. 107, CXXVIII, CCVIII; Perocco, 1967, p. 98; Muraro, 1977, pp. 28, 60, fig. 30; Saccomani, 2008, p. 145.



Già attribuito a Guercino da Riva, nel *recto* e nel *verso* del cartoncino su cui egli stesso l'ha incollato, il disegno è assegnato per la prima volta a Carpaccio da Ragghianti (1939), opinione poi condivisa dai Tietze (1944) e dalla critica successiva.

Fiocco (1958) propone dubitativamente che si tratti di uno studio per le *Esequie di San Girolamo* del ciclo di San Giorgio.

Si deve a Lauts (1962) l'osservazione dei molteplici utilizzi di questa figura nella produzione carpaccesca, fino alla metà del secondo decennio del Cinquecento. Il disegno va a suo avviso assegnato al 1500 circa.

La posizione più invalsa vede il collegamento tra il disegno in esame e la *Sacra conversazione* di Avignone, con diversità nell'asestamento cronologico legato alla difficile datazione del dipinto.

Pignatti (1956), ad esempio, propende per una cronologia tarda, mentre Muraro (1977) immagina che il dipinto non superi il primo decennio del Cinquecento. Lo studioso ravvede nel foglio gli stessi valori grafici del disegno allora Rasini, che ritiene significativamente mancante della figura del Santo; tuttavia conclude che la sintesi che caratterizza entrambi i disegni non corrisponde ai valori espressi dal dipinto.

Secondo Elisabetta Saccomani (2008) si tratta di un disegno «che doveva appartenere a quel materiale grafico di repertorio approntato da maestro e aiuti, dal quale recuperare, anche a distanza di tempo, motivi e figure da inserire in studi compositivi e/o direttamente nei dipinti». Per la studiosa l'assenza dello studio della luce avvalorava l'ipotesi che si tratti di uno schizzo realizzato per essere utilizzato più volte. Concorde con Muraro e Lauts nel riconoscere come questa figura ritorni, in controparte, nella *Sacra Conversazione* a penna Gathorne Hardy, nel San Giuseppe della *Sposalizio della Vergine* di Brera, in quello della *Sacra Conversazione* di Avignone e, successivamente, nel Gioacchino dell'*Incontro alla porta aurea* delle Gallerie veneziane. La datazione proposta sta entro il primo decennio del Cinquecento, come le prove grafiche e pittoriche menzionate.

La posa è molto simile a quella del vecchio che compare, in controparte, nel foglio di Washington (1990.43.1). Il confronto più stringente con i dipinti noti è quello con la figura di san Giuseppe nello *Sposalizio della Vergine* del ciclo degli Albanesi (Milano, Pinacoteca di Brera), che sale le scale anche se in direzione opposta a quella del foglio qui presentato. La natura di schizzo veloce non depone a favore della funzione di simile, tuttavia la figura ritorna in numerosi dipinti ma di nessuno può essere considerato uno studio preparatorio, un fatto che impone di tenere aperta questa ipotesi. La datazione proposta - necessariamente approssimativa - si trae dalla più antica ricorrenza della figura nella *Sacra conversazione* di Avignone, non escludendo che possa essere una prima idea per san Giuseppe, intervenuta in seguito alla fase testimoniata dal disegno preparatorio conservato alla Morgan Library (n. 2006.46).

19. *Studio per una dama e un paggio, recto*

Due studi di figura, verso

1495-1500 c.

SAN PIETROBURGO, The State Ermitage Museum, inv. n. 20001.

Matita rossa, penna e pennello con inchiostro bruno su carta bianca.

mm 120 x 130.

Iscrizioni: in basso a sinistra: *15eme siecle e*, a destra, *Carpaccio*.

Provenienza: Iussupov; all'Ermitage nel 1925.³²⁵

Esposizioni: Venezia, 1964, cat. n. 2.

Bibliografia: Dobroklonsky, 1931, p. 200; van Marle, 1936, XVIII, p. 350; Tietze, 1944, n. 610; Zampetti, 1955, p. 8; Fiocco, 1958, p. 28; Lauts, 1962, p. 270, n. 23; Pignatti, 1963, *Jan Lauts* [...], p. 51; Zampetti, 1963, *Vittore Carpaccio*, p. 294, n. 11; Salmina, 1964, p. 20, n. 2; Muraro, 1966, pp. 109, CXXXVI, CXXXVIII; Perocco, 1967, pp. 90, 95, 102; Muraro, 1977, pp. 47-48, fig. 53; Sgarbi, 1994, p. 106; Pinna (in Sgarbi), 1994, pp. 207, 217; Lucco, 1998, pp. 13-19.



³²⁵ Salmina, 1964, p. 20.

Al disegno è riconosciuta la paternità carpaccesca già a partire da Dobroklonsky (1931), seguito da van Marle (1936), dai Tietze (1944) e da Giuseppe Fiocco (1958), convinto che la figura femminile sia preparatoria per il *Congedo dei fidanzati* del ciclo di Sant'Orsola.

Lauts (1962) per primo afferma con convinzione la paternità di Vittore il *Giudizio di Paride* oggi all'Accademia Carrara di Bergamo, anche sulla base dell'affinità con il disegno in esame; tuttavia se lo studioso data quest'ultimo agli anni 1495-1500, preferisce assestare il dipinto attorno al secondo termine. Di una datazione all'ultimo lustro del secolo è convinto anche Guido Perocco (1967) mentre per Pignatti (1963) va posticipato al primo decennio del Cinquecento. L'anno successivo è esposto alla Fondazione Cini e Larissa Salamina (1964) ne riafferma il collegamento con dipinto dell'Accademia Carrara di Bergamo.

Inverte la tradizione critica Michelangelo Muraro (1966, 1977), convinto che si tratti di un disegno memorativo multiplo, poiché vi rileva un tratto ammanierato. Lo studioso ritiene che si tratti di un "simile" e le figure siano derivate l'una dal dipinto della National Gallery di Londra (n. 3085) l'altra da quello di Bergamo.

Sgarbi (1994) è convinto che il disegno prepari la figura femminile di profilo davanti ad Alcione nella tavoletta della National Gallery, istituendo peraltro un parallelo con la Maria Bianco del manoscritto con le Memorie Freschi (Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, VII, 165-8867, p. 35 r), che egli ritiene costituisca un'inedita esperienza miniaturistica di Carpaccio, databile entro il biennio 1497-1498.

Una posizione simile è quella di Lucco (1998) il quale, diversamente da Muraro, non vede nel disegno in esame alcunché di ammanierato, e lo ritiene preparatorio per due i dipinti più volte citati, occupandosi nello specifico di quello bergamasco. Per lo studioso, le piccole varianti rispetto alla figura di paggio nel dipinto sono la testimonianza dello *status* di disegno preparatorio per il foglio dell'Ermitage, che pone attorno al 1496. I confronti istituiti sono tra la veste del paggio e quella del giovane con la giubba verde nell'*Incontro con il papa a Roma* (per lui 1493-1495), ripetuta nel giovane sotto al portico nel *Miracolo della Croce* (assegnato al 1494). Inoltre «i capelli lunghi e lisci fino alle spalle sono certo quelli in voga nel 1495 circa, non quelli lisci e leggermente più corti in uso attorno al 1505» (pp. 19-20). Per lo studioso sono questi gli anni in cui Carpaccio risente dell'influenza del protoclassicismo peruginesco.

Non sussistono dubbi a nostro avviso in merito alla natura di studi preparatori per i dipinti identificati dalla critica. Una datazione *post quem* è fornita dal 1495 della *Partenza dei fidanzati* del ciclo orsolino, da cui il dipinto di Londra deriva in parte l'invenzione. Il disegno si presta al confronto con le *Due figure in piedi* del British Museum (1892,4.11.1), che per noi appartiene al medesimo momento di fragile protoclassicismo che, come già sottolineato dagli studi, investe la pittura carpaccesca sul finire del Quattrocento. Una datazione all'ultimo lustro del secolo sembra quindi la più appropriata.

20. *Gondoliere, recto*

Testa di uomo con berretto rivolto verso sinistra, verso
1496 c.

BOSTON, Isabella Stewart Gardner Museum, 1932-2340.

Pennello e inchiostro bruno scuro, lumeggiature di biacca su carta azzurra.
mm 254 x 149.

Iscrizioni: sul verso, a penna, del Carpazi.

*Provenienza: Marlborough Library.*³²⁶

Bibliografia: Ludwig, Molmenti, 1906, p. 191; von Hadeln, 1925, p. 60, tav. II; Fiocco, 1930, p. 67, tav. LVI; van Marle, 1936, XVIII, pp. 334-336; Tietze, 1944, n. 589; Fiocco, 1958, p. 28; Lauts, 1962, p. 265 n. 4; Pignatti, 1963, *Jan Lauts [...]*, p. 52; Muraro, 1966, ill. LXI, p. LXII, pp. 102, 107; Perocco, 1967, pp. 92, 93; van N. Hadley, 1968, pp. 3-6; Pignatti, 1972, pp. 12, 23-24; Muraro, 1977, pp. 30-31, figg. 76, 77; Lucco, 1998, p. 20.



³²⁶ Van N. Hadley, 1968, p. 3.



Il disegno è pubblicato da Ludwig e Molmenti (1906) come autografo, attribuzione accettata da von Hadeln (1925), van Marle (1936), i Tietze (1944) e Lauts (1962). Per tutti questi studiosi il *recto* è preparatorio per la figura centrale di gondoliere del telero della serie di San Giovanni Evangelista - che allora si datava 1494 -, al pari del disegno conservato a Vienna che prepara le figure del compagno della Calza e del fanciullo.

I Tietze (1944) ritengono che il *verso* non possa essere precedente il primo decennio del Cinquecento e di questo avviso è anche Lauts (1962).

Pignatti (1972) crede che *recto* e *verso* siano della stessa debole mano, da lui denominato "Amico di Benedetto"; la datazione è assestata sul 1515 sulla scorta del confronto con la serie di teste del British Museum «opera evidente della bottega», preparatoria per il *Processo di santo Stefano* (1972, p. 24). Anche Muraro (1977) inquadra *recto* e *verso* come opere di bottega, una derivazione dal telero di San Giovanni Evangelista nel caso del gondoliere, per via di «un'imperizia anatomica e una meccanicità di tratto» (p. 30).

Più recentemente, la critica ha creduto maggiormente all'autografia del disegno. Per Mauro Lucco (1998) è preparatorio per il *Miracolo della Croce* (da lui ritenuto del 1494 nonostante le precisazioni di Stefania Mason [1978]). Convincentemente egli sottolinea

come la posa arcuata del gondoliere dimostri la ricezione da parte di Carpaccio delle novità del protoclassicismo portato in laguna da Perugino.

La datazione al 1494 per il telero di San Giovanni Evangelista è creduta anche da Rearick, che ribadisce con forza l'autografia del foglio, preparatorio a suo avviso in entrambi i versi per quell'opera. Lo studioso, infatti, collega anche il ritratto ad un personaggio al centro del gruppo di spettatori a sinistra, istituendo un confronto con il punto di stile dimostrato dal foglio del British Museum n. 1892,4.11.1, che pure egli data attorno alla metà degli anni Novanta, non concordando nella collocazione tarda che una parte della critica gli assegna.

Non sussistono dubbi circa la piena paternità del disegno qui presentato, che si legge bene insieme al *recto* del disegno di Vienna, ugualmente preparatorio per il *Miracolo della Croce*, del 1496. Il confronto con il *Giovane in piedi* de La Valletta dimostra un punto di stile appena più quattrocentesco per il foglio qui presentato, in cui la figura del *recto* sembra ancora chiusa entro un guscio disegnativo, un elemento che dà forza all'ipotesi di Lauts sulla datazione dopo il 1496 del *Ricevimento degli ambasciatori* (c. 1497). Di questo avviso è anche Alessandro Ballarin (*Carpaccio 1480-1496*). Si intende fare menzione dell'interessante proposta di W.R. Rearick nel ritenere anche il *verso* preparatorio per una figura dello stesso telero. Se questo fosse confermabile, la maggiore libertà nella conduzione del pennello, potrebbe essere letto come il segno della svolta in atto nell'ultimo lustro del Cinquecento, nonché, forse, il prodotto di un veloce studio dal vero, per la cui velocità Carpaccio non fa uso della biacca ma utilizza in risparmio la carta per rendere l'incidenza della luce. Più curato è, infatti, il menzionato disegno del British Museum n. 1892,4.11.1, che probabilmente risponde alla medesima esigenza di fissare una tipologia fisionomica ai fini dell'inserimento del ritratto in un dipinto.

21. *Tre figure, recto*

Bottega carpaccesca (?)

Compagno della calza di spalle e fanciullo di profilo rivolto a destra, verso
1496.

VIENNA, Graphische Sammlung Albertina, inv. n. 20.

Pennello e inchiostro bruno, lumeggiature a biacca su carta azzurra.

mm 220 x 276.

Iscrizioni: sul verso, in basso al centro, *Gio Belino*.

Provenienza: Giorgio Vasari (1511-1574) (?);³²⁷Mariette; Friess.

Esposizioni: Londra, 1939, cat. n. 82.

Bibliografia: Schönbrunner, Meder, 1896-1908, nn. 455, 457; Colvin, 1897, pp. 198, 204; Ludwig, Molmenti, 1906, p. 191; von Hadeln, 1925, p. 60, tav. II; Stix, Fröhlich-Bum, 1926, n. 20; Fiocco, 1931, p. 67, tav. LV, p. 91; van Marle, 1936, XVIII, pp. 334-336; Kurz, 1937, p. 12; *Exhibition of Venetian Paintings [...]*, 1939, n. 82; Tietze, 1944, p. 156, n. 637; Pignatti, 1955, p. 28; Fiocco, 1958, pp. 28, 35, n. 7; Lauts, 1962, p. 277 n. 51, tavv. 55, 56; Grascenkov, 1963, n. 66 b; Pignatti, 1963, *Jan Lauts [...]*, p. 49; Muraro, 1966, pp. XLII, 111; Perocco, 1967, p. 98; Pignatti, 1972, pp. 13, 17; Muraro, 1977, pp. 79-80, figg. 75, 4; Birke, 1992, p. 38; Fossaluzza, *Ancora una primizia...*, 2012, p. 56.



³²⁷ Kurz, 1937, p. 12.



Il *recto* del disegno ha suscitato alcuni dubbi in Schönbrunner e Meder (1896-1908), von Hadeln (1925), Fiocco (1931) e Muraro (1966, 1977), i quali dubitano dell'autografia carpacesca. Diversamente, per i Tietze (1944) la carenza qualitativa è da imputare alla precocità; dello stesso avviso è Pignatti (1963, 1972) per il quale «i Tre Santi sono probabilmente il disegno più antico a noi giunto del Carpaccio, non tanto per la vicinanza alla tavola con la Madonna e Santi di Vicenza (ritenuta giovanile del Carpaccio fino alla pulitura eseguita nel 1963), quanto per il loro stretto mantegnismo» (1972, p. 17).

Più spinosa è la questione legata al *verso*, ritenuto originale da Schönbrunner e Meder (1896-1908), seguiti da Stix e Fröhlich-Bum (1926), ma assegnato a un seguace da von Hadeln (1925) e Fiocco (1931).

Muraro (1977) ritiene che gli studi del *recto* siano indipendenti l'uno dall'altro, ad uso della bottega, forse copie da sculture come suggerito da Lauts (1962). Il *verso* per lui è una derivazione dal telero di San Giovanni Evangelista tratto ai fini di ottenere materiale di repertorio. A questa convinzione aggiunge che il giudizio sulla qualità grafica è reso difficile dal fascino del disegno, la cui fortuna inizia nel Cinquecento quando il Compagno della Calza viene assunto come modello per l'eleganza degli antichi da Cesare Vecellio.

A nostro avviso più convincentemente, Jan Lauts (1962) ritiene che il *recto* sia un foglio di studio per le due figure del telero, che allora si credeva ancorato alla data 1494. W.R. Rearick (*Carpaccio Studies*) si allinea con la parte degli studi che ha dubitato dell'autografia carpacesca, immaginando per il *recto* la mano di un anonimo maestro vicino ad Andrea da Murano, per via del chiaroscuro particolarmente rilevato, e per il *verso* una tarda copia dal telero. Lo studioso coglie la modernità del disegno in esame, specialmente nello studio vibrante della luce, che a nostro avviso dimostra la svolta in atto nella carriera carpacesca durante l'ultimo lustro del Quattrocento. La qualità del foglio impedisce tuttavia di seguire lo studioso nel declassamento al rango di tarda copia. Gli esiti di luce vibrante e di levità delle figure sono confrontabili sia con il *Gondoliere* di Boston, che pure ha una struttura disegnativa più chiusa, sia con il *Giovane* de La Valletta, un foglio che esemplifica la svolta di Vittore nel senso della luce atmosferica e del colore.

Dal punto di vista tecnico, le due facce non hanno diversità rilevanti, anche se gli esiti stilistici sono profondamente differenti. A nostro avviso il *verso*, va classificato come opera della bottega carpacesca, per la debolezza della tenuta grafica e la rigidità delle pieghe.

22. *Ritratto di uomo barbuto di profilo, rivolto a sinistra, recto*
Ritratto di giovane rivolto a destra, verso (bottega carpaccesca?)
1496-1497 c.

NEW YORK, The Pierpont Morgan Library, Department of Drawings and Prints, inv. n. I, 54; I, 55.

Matita nera, acquerello bruno, biacca su carta azzurra.
mm 267 x 187.

Provenienza: Bologna, Silvestro Bonfiglioli; Bologna e Venezia, Bartolomeo Bonfiglioli; dal 1728, Venezia, Zaccaria Sagredo (1653-1729); Londra, John Udney (1725-1802); 1763 Woodstock, Blenheim Palace, Sunderland; probabilmente da identificare con uno dei disegni della vendita Christie's, 15 June 1883, parte del lotto 114 «four large albums of miscellaneous drawings» di vario soggetto e attribuzione ma «especially of heads after Carpaccio»; acquistato da Adolphe Thibaudau (6 ¹/₂ guinee); Londra e Firenze, Fairfax Murray (1849-1919); J. Pierpont Morgan (1837-1913), acquistato nel 1919 attraverso la Galleria Alexander Imbert; New York, J. Pierpont Morgan junior (1867-1943).

Esposizioni: New London, 1936, cat. n. 15; Northampton (Mass.), 1941, cat. n. 3; Venezia, 1963, cat. n. 3; Monaco, 2008, cat. n. 6.

Stato di conservazione: buono.

Bibliografia: Fairfax Murray, 1905, tavv. 54-55; von Hadeln, 1925, p. 40; Fiocco, 1931, p. 68, tav. LVIII a-b; van Marle, 1936, XVIII, p. 350 nota 1; *Fourth Anniversary Exhibition...*, 1936, cat. n. 15; *Italian drawings...*, cat. n. 3; Mongan, 1942, p. 94; Tietzes, 1944, p. 154, n. 627; Lauts, 1962, p. 274, n. 38; Zampetti, *Vittore Carpaccio*, 1963, p. 297; Pignatti, 1963, *Jan Lauts* [...], p. 274, n. 38, tavv. VIIla, VIIlb; Muraro, 1966, p. 110; Muraro, 1977, p. 64, figg. 5, 12; Pinna (in Sgarbi), 1994, p. 232; Rearick, 2002, p. 46; Eitel-Porter, 2008, p. 30, cat. n. 6.



Detlev von Hadeln (1925) dubita dell'attribuzione a Carpaccio proposta da Fairfax Murray (1905), per via di una certa fiacchezza grafica che rileva nei due ritratti. Più propenso per l'autografia è invece Raimond van Marle (1936).

Una decisa inversione di rotta avviene con Pietro Zampetti (1963), che assegna il disegno al maestro attorno al 1505. Non ha dubbi sull'autografia di entrambe le facce Jan Lauts (1962), che pure rileva come «the original effect of both drawings has been greatly impaired by later touching up» (p. 274). Lo studioso assegna al foglio una datazione attorno all'anno 1500.

Sulla strada della rivalutazione del disegno si pongono anche gli studi di Michelangelo Muraro (1966, 1977), convinto che il *recto* costituisca un vivace e realistico studio dal vero, da confrontare con i primi teleri del ciclo orsolino, «ancora legati al crudo realismo del 1490 c.». La datazione quindi viene sensibilmente anticipata nonostante ammetta che non sia possibile individuare un diretto corrispettivo pittorico. Per lo studioso, la diversa qualità del *verso* è da imputare al fatto che questo non è un ritratto realistico, ma «addolcito e alquanto ammanierato».

Il realismo del foglio è stato sottolineato più volte: Mongan (1942) afferma che per la forza vivida che trasmette, deve essere stato visto a Venezia dal giovane Dürer. Così anche W.R. Rearick (2002), il quale per primo propone di collegare il *Ritratto del verso*, al secondo giovane da sinistra dell'*Apoteosi di sant'Orsola* (1491), come si legge in una lettera a Cara Denninson – allora Curator of Drawings della Pierpont Morgan Library - del 22 novembre 2003, nonché nel manoscritto dei *Carpaccio Studies*.

Il problema dei ritocchi posto da Lauts è spiegato da Eitel-Porter (2008) come una modifica della posizione del giovane nel *verso*, inizialmente di profilo, e solo in un secondo tempo mutato da Carpaccio stesso con l'acquerello la zona delle guance e del mento in modo da ottenere una posizione di tre quarti. La studiosa confronta i *Ritratti* in esame con quello di Oxford (Christ Church Library, inv. n. 282) e la *Testa di vecchio rivolta a destra* conservato a Rotterdam (MB 1940 /T8), rilevando tuttavia la difficoltà di datazione del foglio, che oscilla tra gli anni Novanta di Rearick e Muraro e il 1500 di cui era convinto Lauts. La studiosa per prima “fonde” la storia collezionistica del foglio con quello della *Testa di uomo* del museo di Rotterdam. Rimane ancora difficile provare che nel gruppo di ritratti su carta venduti da Christie's nel 1883 (lotto 114) vi facessero il foglio di Rotterdam e i due *Ritratti* in esame.

Al di là della convincente spiegazione di Eitel-Porter circa il cambio di posizione del giovane sul *verso*, la visione diretta del disegno mette in luce la distanza qualitativa tra le due facce, ed è il *recto* ad essere decisamente superiore. La prima stesura è a matita, sia nel contorno sia nell'ombreggiatura, in seguito Carpaccio passa all'acquerello e alla biacca a piccoli colpi. Il bellissimo ritratto del *recto* si confronta fruttuosamente con sopra menzionato il *Ritratto* di Oxford, caratterizzato dalla stessa modulazione attraverso colpi di pennello quasi filamentosi. Il segno è minuto e l'esito ancora di grande compattezza formale, un aspetto che probabilmente dice una collocazione all'interno del ciclo di Sant'Orsola. La datazione sulla seconda metà degli anni Novanta, in corrispondenza degli ultimi teleri, quando Carpaccio sembra scoprire il fascino della luce, sembra la più probabile. Un confronto a nostro avviso parlante è quello con il *Ritratto d'uomo* del British Museum (1892,4.11.1), modulato a pennello con simili esiti.

Sebbene la tecnica del *verso* sia la medesima, il segno è più duro e il *Ritratto* è mal risolto, ragioni per cui a nostro avviso rimane aperta la possibilità che questa faccia sia da imputare alla bottega, sotto lo stretto controllo del maestro. Non si ritiene di seguire Rearick nel collegare il *verso* al ritratto di giovane nella pala di Sant'Orsola, in quanto la qualità dei ritratti lì è altissima, per nulla confrontabile con gli esiti del *verso* qui studiato.

23. *Ritratto d'uomo volto a sinistra, recto*
Due giovani in piedi rivolti a sinistra, verso
1496-1497 c.

LONDRA, The British Museum, Department of Prints and Drawings, n. 1892,4.11.1.

Matita nera, punta di pennello e inchiostro bruno a più gradazioni di colore, biacca su carta azzurra.

mm 267 x 187.

Provenienza: Sunderland; Malborough; Heseltine; acquistato dal Museo nel 1892 (£120) insieme ad un altro disegno.³²⁸

Esposizioni: Londra-Firenze, 2010, 2011, cat. n. 81.

Stato di conservazione: ottimo.

Bibliografia: Colvin, 1897, p. 203; Ludwig, Molmenti, 1906, p. 89; von Hadeln, 1925, p. 56, tavole 43, 44; Fiocco, 1931, p. 68, tav. LXXVIII a/b; van Marle, 1936, XVIII, pp. 331-332; Tietze, Tietze Conrat, 1944, p. 152, n. 612; Popham, Pouncey, 1950, n. 36; Lauts, 1962, p. 272, n. 20; Pignatti, 1963, *Jan Lauts* [...], p. 52; Salmina, 1964, p. 20; Muraro, 1966, pp. 97, 109; Pignatti, 1972, pp. 11, 15, 23, 25; Muraro, 1977, pp. 48-49, figg. 11, 12; Sgarbi, 1994, p. 82; Nepi Scirè, fig. p. 19, 28; Chapman, 2010, p. 268.



³²⁸ Chapman, 2010, p. 268.



Colvin (1897), seguito da Ludwig e Molmenti (1906), riteneva che il ritratto fosse lo studio preparatorio per uno dei consiglieri di Teonato nell'*Arrivo degli ambasciatori inglesi* mentre van Marle (1936) non ravvede la somiglianza e istituisce piuttosto un confronto tra i due giovani del *verso* e alcune figure della scena di commiato del ciclo orsolino. Una parte della critica, infatti, data il disegno all'ultimo decennio del Quattrocento, così anche Fiocco (1931) e Muraro (1977), benché quest'ultimo precisi che quelle tra il *recto* e i personaggi del *Ricevimento degli ambasciatori* sono affinità più che identità. Per quello che a suo avviso è l'insistito plasticismo dell'uomo con la zazzera, oltre che per la somiglianza tra i due giovani e alcune figure del *Miracolo della croce*, la datazione proposta è il 1493. Una datazione agli anni dei teleri di Sant'Orsola è sostenuta anche da Giovanna Nepi Scire' (2000).

Prevalgano tuttavia le datazioni cinquecentesche: von Hadeln (1925) assesta il disegno al 1507, seguito dai Tietze (1944) e da Popham e Pouncey (1952). È convinto di un'esecuzione più tarda, attorno al 1514, Jan Lauts (1962), ed è così anche per Terisio Pignatti (1963, 1972), la tecnica a pennello appartenendo a suo avviso all'ultima attività di Vittore (vicino ai teleri di Santo Stefano), un punto di partenza per lo stile del figlio Benedetto. Una datazione al secondo decennio, è avanzata anche da Hugo Chapman (2010): «The drawing is a masterful example of Carpaccio's talent for capturing a pose or expression with great economy of means through the combination of black chalk,

principally used to indicate shading, followed by wash and white heightening applied with the brush» (p. 268). Lo studioso sottolinea come l'impossibilità di legare il foglio a dipinti noti o a commissioni ne ha decretato gli slittamenti cronologici in sede critica.

A questa tendenza si oppone W.R. Rearick (*Carpaccio Studies*), che istituisce un efficace confronto con il *verso* del foglio di Boston (Isabella Stewart Gardner Museum, 1932-2340), da lui per la prima volta collegato al *Miracolo della croce*, del 1496. I due giovani del foglio in esame secondo lo studioso rispondono bene al gusto "alla moda" degli ambasciatori del ciclo orsolino.

La prevalenza delle cronologie avanzate si deve a nostro avviso alla grande modernità del foglio, che tuttavia sembra trovare una migliore collocazione cronologica in concomitanza con la svolta dell'ultimo lustro del Quattrocento, testimoniata dagli ultimi teleri del ciclo di Sant'Orsola, quando Carpaccio inizia ad assegnare alla luce un'importanza crescente e quando nella sua pittura sembra in atto un processo di liberazione dagli schemi chiusi del disegno a favore della seduzione per il colore.

Se la tecnica del pennello caratterizza molto la fase finale dell'attività di Vittore, gli alti esiti non sono confrontabili con disegni tardi quali la *Donna seduta* della collezione Krugier-Poniatowski di Ginevra, né sul piano della conduzione del pennello né su quello qualitativo. Si possono inoltre portare significativi esempi tardo quattrocenteschi quali il *Giovane in piedi* de La Valletta, accomunato al disegno qui presentato specialmente per l'uso sciolto della biacca, che corrisponde all'urgenza delle preoccupazioni luministiche messe in campo da Carpaccio nei teleri di ambasceria.

Rimane da chiarire se è o meno casuale la ricorrenza nel *verso* del gesto che compare nel *Ritratto di giovane* di Budapest di Giorgione, letto come il segno di un portato neoplatonico, tipico della produzione giorgionesca dei primi anni del Cinquecento, come è stato messo in luce da una parte della critica (Ballarin, 1979).

24. *Ritratto di giovane con berretto rivolto a sinistra*
1496-1497 c.

OXFORD, Christ Church Picture Library, inv. n. 282.

Matita nera, penna e pennello con inchiostro bruno, lueggiature di biacca su carta azzurra sbiadita.

mm 265 x 187.

Iscrizioni: di Richardson (Byam Shaw, 1976, p. 192) o Padre Resta (Rearick, *Carpaccio Studies*), *Gaudentio Milanese*.

Provenienza: Sebastiano Resta (1635-1714); Somers; Guise.³²⁹

Esposizioni: Londra, 1930, cat. n. 690; Venezia, 1958, cat. n. 5; London, Matthiesen Gallery, 1960, cat. n. 8; London, Royal Academy, 1960, cat. n. 522; Stoccolma, 1962-63; Liverpool, 1964, cat. n. 5; Venezia, 1963, cat. n. 2; U.S.A., 1972-73, cat. n. 12; Oxford, 1977, cat. n. 11; Nottingham, Londra, 1983, cat. n. 70.

Stato di conservazione: buono.

Bibliografia: Ricci, 1905, p. 77; Colvin, 1907, p. 33; Bell, 1914, tav. XI; von Hadeln, 1925, p. 70; *Exhibition [...]*, 1931, p. 245; Fiocco, 1930, p. 69; van Marle, 1936, XVIII, p. 330; Ragghianti, 1937-37, p. 277; Fiocco, *Carpaccio*, 1942, p. 71; Tietze, 1944, n. 629, p. 154; Pignatti, 1955, p. 50; Parker, 1958, p. 15, n. 5; *Italian Art [...]*, 1960, p. 208; *Kunstens Venedig*, 1962, pp. 117, 118; Lauts, 1962, p. 275; Pignatti, *Jan Lauts [...]*, 1963, p. 50; Zampetti, *Vittore Carpaccio*, 1963, p. 297; Muraro, 1966, p. 110; Zampetti, 1966, p. 22; Perocco, 1967, p. 89; Pignatti, 1970, p. 82, VII; Pignatti, 1972, pp. 9, 11, 14, 25; Byam Shaw, 1972-73, p. 20, n. 12; Byam Shaw, 1976, p. 192 n. 710, tav. 404; Muraro, 1977, pp. 67-68, fig. 38; Pignatti, 1977, cat. n. 11; Ames-Lewis, Wright, 1983, cat. n. 70, pp. 304; Valagussa, 2010, p. 75.



³²⁹ Zampetti, *Vittore Carpaccio*, 1963, p. 297 n. 2.

Ricci (1905) ritiene che il *Ritratto d'uomo* qui presentato sia preparatorio per uno dei personaggi della *Predica di santo Stefano*, mentre van Marle (1936) lo collega al ciclo di Sant'Orsola, in particolare alla figura in nero dell'*Arrivo degli ambasciatori inglesi*.

Terisio Pignatti (1977), nonostante non ravveda alcuna vicinanza rispetto a un preciso personaggio dei teleri orsolini, conferma la datazione all'ultimo lustro del Quattrocento, quando «spesso l'artista adotta, per i disegni di particolari, la tecnica del tratteggio a pennello lumeggiato, su carte scure». E conclude: «diremo che il risultato grafico tende a suggerire quella smagliatura del colore, sempre più verso effetti tonali, che caratterizza l'evolversi del Maestro nel primo Cinquecento» (cat. n. 11).

L'opinione dello studioso è seguita in parte da Muraro (1977) il quale ritiene che il disegno «corrisponda perfettamente al carattere aristocratico e pensoso, e allo stile crudo e incisivo dei personaggi che popolano i primi "teleri"».

Come Pignatti, anche Lauts (1962) Byam Shaw (1972-73, 1976) propongono una datazione all'ultimo lustro del Quattrocento, sul finire dei lavori orsolini.

Valagussa (2010) cita il disegno nella scheda in cui tenta di assegnare a Carpaccio attorno al 1495 il *Ritratto di gentiluomo* dell'Accademia Carrara di Bergamo (58 AC 00022), sulla cui attribuzione non si può concordare. Il foglio in esame è datato in quegli stessi anni, accanto all'*Arrivo degli ambasciatori* del ciclo di Sant'Orsola.

Lo studio della luce del bellissimo *Ritratto di giovane* si presta al confronto con il *recto* del disegno della Morgan Library (n. I, 54) e con il *Giovane in piedi* de La Valletta. Si tratta di un momento speciale della produzione carpaccesca, in cui il maestro raggiunge una grande maturità luministica, segno della maturazione del corso del ciclo di Sant'Orsola, trapiantata verso la fine di quei lavori, nella seconda metà degli anni Novanta. In questo senso, è di estremo interesse il collegamento formulato da Rearick (*Carpaccio Studies*) con il giovane con la catena al collo che nel *Ritorno degli ambasciatori inglesi* sta alla sinistra del gruppo principale, anche per la vicinanza fisionomica, nonostante rilevi che nella redazione dipinta il costume, il cappello e i capelli del giovane siano diversi. Lo studioso data il foglio agli anni 1490-95, mentre nella prospettiva cronologica del ciclo di Sant'Orsola qui ipotizzata si ritiene più appropriato datare il disegno alla seconda metà degli anni Novanta, in conformità con i fogli di Londra e New York, in cui gli effetti dati dai piccoli colpi di biacca ci appaiono assai simili.

25. *Ritratto di uomo con berretto*

Copia da un originale del 1497 c.

STOCCOLMA, Nationalmuseum, inv. n. 1861.

Probabilmente matita nera e acquerello su carta avorio.³³⁰

mm 408 x 260.

Provenienza: sconosciuta.

Bibliografia: Heinemann, 1991, p. 120, fig. 230; Sgarbi, 1994, fig. p. 82; Nepi Scirè, 2000, fig. p. 19, p. 28.



Heinemann (1991) assegna il disegno, che dice avere un'attribuzione a Bonsignori, a un seguace di Gentile, che verso il 1505 avrebbe copiato un disegno del fratello Giovanni.

Un accostamento tra il disegno di Stoccolma e l'uomo in nero oltre la balaustra dell'*Arrivo degli ambasciatori* è suggerito da Sgarbi (1994) attraverso le illustrazioni del

³³⁰ Rearick, *Carpaccio Studies*.

volume, ma nel testo è discusso il *Ritratto* del Christ Church di Oxford (inv. n. 282) al posto di quello in esame.

Anche Giovanna Nepi Scirè (2000) non si pronuncia in modo netto, ammettendo la vicinanza tra le due figure.

Rearick negli inediti *Carpaccio Studies* afferma che non gli è stato possibile rintracciare il disegno a Stoccolma, cercato invano anche da chi scrive. Secondo lo studioso si tratta della copia da un ignoto originale di Carpaccio, nonostante l'abito sia diverso nel telero: l'insistito chiaroscuro del foglio non essendo tipico di Carpaccio in nessun periodo.

Non è possibile, infatti, rintracciare alcun parallelo per il disegno in esame, che tuttavia non si conosce nell'originale, in grado di sostenere la paternità carpaccesca. La vicinanza fisionomica tra le due figure suggerisce tuttavia di seguire Rearick, ritenendo verosimile che si tratti della copia da un originale di Carpaccio: si vedano in questo senso le fossette nelle guance, i lunghi capelli e il naso appuntito. Il disegno del maestro potrebbe essere stato uno studio dal vero, da adattare poi alla composizione del telero: nella redazione dipinta, infatti, intervengono delle modifiche nella posizione e nella veste. Il modulo utilizzato per la figura in nero oltre la balaustra sembra essere stato lo stesso che sta alla base della figura in piedi con il rotolo nella destra, adattato alla diversa posa.

26. *Dio padre, recto*
Cristo risorto, verso
1496-1502 c.

LOS ANGELES, The J. Paul Getty Museum, inv. n. 91.GG.38.

Recto: pennello e inchiostro grigio, biacca, tracce di matita nera, pennello e inchiostro viola su carta preparata in azzurro; *verso*: pennello e inchiostro grigio, biacca, tracce di matita nera su carta preparata in azzurro.

mm 210 x 172.

Iscrizioni: *recto*, [G]irolamo da Trevigi.

Provenienza: Venezia, Zaccaria Sagredo ? (1653-1729) e da lì ai discendenti; Jean-Jacques de Boissieu (?), Lione, collezione privata; Lugano, mercato antiquario; Zurigo, mercato antiquario.³³¹

Esposizioni: Los Angeles, 2010-2011, n. 3.

Stato di conservazione: discreto; il disegno è stato sottoposto a un intervento di restauro in occasione della mostra del 2010-2011. Mostrava, infatti, seri danneggiamenti: perdite nei pressi dei quattro angoli e la presenza di colla indicano che il foglio era stato strappato da un supporto. Come emerge dalle fotografie, le perdite sono state integrate con carta antica dipinta con acquerello opaco.³³²

Bibliografia: Scarpa, 1984, pp. 134-135; Scarpa, 1987, p. 391; Scarpa, 1989, pp. 110-124; *Acquisitions*, 1991..., 1992, pp. 162-163, n. 56; Turner, Hendrix, Plazzotta, 1997, p. 23 n. 10, Fossaluzza, 1998, pp. 148, 150.



³³¹ Turner, Hendrix, Plazzotta, 1997, p. 23

³³² Fonte: http://www.getty.edu/art/exhibitions/secret_life_drawings.



Il foglio è reso noto da Pietro Scarpa (1984) e collegato alla lunetta del polittico di Grumello de' Zanchi, da lui attribuito alla bottega carpaccesca. Afferma che sotto la preparazione traspare la figura di san Giovanni Evangelista, a suo avviso preparatoria per lo stesso polittico. Il collegamento non appare per niente sicuro, essendo del tutto diverso il panneggio della veste; inoltre il busto tratteggiato a pennello sembra essere al di sopra, e non al di sotto, della preparazione azzurra. Scarpa istituisce un confronto con il *Ritratto di giovane* del Christ Church di Oxford e inoltre collega il *verso* al *Sangue del Redentore* di Udine (1496), ritenendolo preparatorio per la figura di Cristo. Tutti questi riferimenti provverebbero la contemporaneità tra il polittico di Grumello e il dipinto di Udine, già rilevata da Roberto Longhi, cui si deve la scoperta del polittico (1932).

Pietro Scarpa ritorna sul foglio in esame nel 1989 riconsiderando il collegamento con la lunetta del polittico di Grumello de' Zanchi alla luce della proposta di Francesco Rossi, che la assegna al "Maestro di Grumello". L'ipotesi di Scarpa è il *Dio padre* oggi a Zogno sia una copia cinquecentesca eseguita a partire dal *Creator mundi* della collezione Cagnola, dopo l'alienazione per ragioni ignote dell'originale di Carpaccio. Il *recto* del foglio in esame sarebbe lo studio preparatorio per il dipinto oggi Cagnola.

Giorgio Fossaluzza (1998) è d'accordo con Scarpa su questo punto e sull'originaria appartenenza del *Creator mundi* al polittico di Grumello (fig. 101). Tuttavia lo studioso rileva l'atipicità dei modi grafici del foglio «caratterizzato da una sottigliezza di tratto un poco di maniera e come risolta tutta in superficie, forse per l'attenuazione delle sottolineature chiaroscurali che, solitamente, qualificano in maggior misura le prove grafiche di Carpaccio. La stessa figura del *Risorto* nel *verso*, che pure ha chiare assonanze con l'asciutta descrizione anatomica del *Cristo con gli strumenti della Passione* del 1496 ora al

Museo Civico di Udine, oltre a ricalcare per più aspetti la posa, riceve una precisa continuità di contorno e una forte e diffusa incidenza luminosa difficilmente riscontrabili entro il *corpus* grafico di Carpaccio, stando al riordinamento proposto dal Muraro (1977). L'attribuzione a Carpaccio stesso deve trovare conferma pertanto proprio nel rapporto diretto con la tavola Cagnola e con il polittico di Grumello» (p. 150).

Nei *Carpaccio Studies* Rearick accetta l'attribuzione a Carpaccio del disegno, accettando l'ipotesi che il *verso* sia preparatorio per il *Cristo con gli strumenti della passione* di Udine. La tecnica è a suo avviso stata di una certa importanza per la grafica düreriana.

I dubbi di Fossaluzza vanno a nostro avviso tenuti bene presenti, specialmente per ciò che riguarda il *recto*, che non è di altissima qualità e presenta una conduzione diligente e minuta di pennellate quasi filamentose. Il legame con il *Creator mundi* della collezione Cagnola è forte, ma il rapporto tra il globo e la mano benedicente è ribaltato nella redazione dipinta (il rapporto è lo stesso nel *Dio padre* di Sirtori, ma qui la figura è diversa nel taglio del busto, nella fisionomia e nei panneggi, o nella lunetta di Grumello, oggi non più ritenuta di Carpaccio) e mancano i cherubini tra le nubi. L'incidenza della luce è opposta, provenendo da sinistra nel foglio, con uno schema identico rispetto a quello dell'attuale lunetta con Dio padre conservata nella chiesa di Grumello de' Zanchi. Lo studio opposto della luce tra il dipinto Cagnola e i pannelli del polittico è un elemento che gioca a sfavore della pur interessante proposta di Rossi circa l'originaria appartenenza della lucetta al complesso oggi smembrato. Si concorda con lo studioso nel ritenere che quella oggi in chiesa sia una copia, ma da un dipinto non noto, probabilmente preparato dal disegno del Getty Museum qui in esame: medesimo è il rapporto tra il globo e la mano benedicente, e omogeneo lo spiovere della luce da destra. Del resto, non stupisce il riuso dell'invenzione a date successive.

Più semplice è l'inserimento del *verso* all'interno del corpus carpaccesco: si può ad esempio formulare il confronto con il *Torso virile* dell'Ermitage (inv. n. 34846). Rispetto al *Cristo* di Udine, sebbene la posizione delle gambe sia la medesima, vanno segnalate le significative differenze nella posa della figura e nell'iconografia. Non è secondario, infatti, che nel disegno compaia un Cristo risorto con il vessillo, mentre il dipinto di Udine presenta il Cristo che versa sangue, abbracciato alla croce secondo un tema, quello degli strumenti della passione, che per la sua tipicità non sembra potere essere preparato dallo studio in esame. Un altro argomento di difformità è costituito dal diverso gioco della luce e soprattutto dalla resa molto "muscolare" del nudo, un fatto, questo, che forse trova una spiegazione in una nota inedita di David Ekserdjian, che in una lettera all'allora conservatore dei disegni europei Nicholas Turner afferma che il Cristo potrebbe essere basato un prototipo antico: «It seems to me that the parallels with the Belvedere Antinous [...] in reverse are rather compelling, the only complication being the marble was not discovered until 1543. However, this would by no means be the first instance of a sculpture being 'known' before the first securely recorded date, whether in the form of another version or not. If he was looking at a statue with breaks, furthermore, that might explain the uncertainty and truncation of the left arm in the drawing».

Si concorda con Rearick sulla tipicità carpaccesca dell'uso del pennello e della biacca, nonché sull'ipotesi che fogli come questo siano stati importanti per Dürer, e si vedano i simili esiti nella *Donna distesa* dell'Albertina di Vienna, datata 1501, penna e pennello con inchiostro bruno, acquerello grigio, biacca su carta preparata in grigio azzurro (mm 17 x 22,1).



In Carpaccio non è comune la preparazione della carta, ma esistono dei casi consimili (Firenze, Gabinetto di Disegni e Stampe degli Uffizi, n. 2258 F, n. 1464 E v.).

Resta a nostro avviso aperta la possibilità che il disegno possa avere che fare solo con il polittico di Grumello de Zanchi, la cui storia e originaria struttura sono ancora lontane dall'essere chiarite. In mancanza di dati ulteriori la datazione andrà posta tra il 1496 - seguendo l'assestamento generalmente invalso per il polittico - e il 1502 circa del *Trionfo di san Giorgio* del ciclo degli Schiavoni, preparato nel dettaglio del mammalucco da un foglio degli Uffizi (inv. n. 2258 F), omogeneo nella tecnica e negli esiti.

27. *Torso virile nudo*

1496-1502 c.

SAN PIETROBURGO, The State Ermitage Museum, inv. n. 34846.

Carboncino, pennello con inchiostro bruno, lumeggiature di biacca su carta azzurra sbiadita, ritagliata e incollata su altra carta.

mm 265 x 160.

Iscrizioni: a destra in basso, sul controfondo, *Carpaccio*.

Provenienza: Biblioteca della Scuola Stiglitz; all'Ermitage dal 1923.³³³

Esposizioni: Venezia, 1964, cat. n. 3.

Bibliografia: Dobroklonsky, 1931, p. 200; Fiocco, 1942, p. 101; Tietze, 1944, p. 152, n. 161; Longhi, 1953, p. 30; Fiocco, 1958, p. 36 n. 1; Lauts, 1962, p. 271 n. 24; Pignatti, *Jan Lauts* [...], 1963, p. 48; Zampetti, *Vittore Carpaccio*, 1963, p. 298 n. 25; Salmina, 1964, p. 20; Muraro, 1966, p. 109; Perooco, 1967, p. 110; Muraro, 1977, p. 48, fig. 2.



³³³ Salmina, 1964, p. 20.

L'attribuzione a Carpaccio spetta a Dobroklonsky (1931), seguito da Larissa Salmina (1964), che lo ritiene un probabile studio preparatorio per un crocifisso in alto a destra nella pala con i *Diecimila martiri del Monte Ararat* (1515, Venezia, Gallerie dell'Accademia). Lo studioso avvicina il foglio a quello del British Museum (inv. n. 1892,4.11.1) per la simile tecnica a pennello. Crede in questa attribuzione anche Jan Lauts (1962), che accetta la relazione con il dipinto veneziano e con il disegno inglese e propone una datazione attorno al 1515.

La connessione con il dipinto è contestata invece dai Tietze (1944), che pure confermano l'attribuzione a Carpaccio del disegno, a loro avviso da porre attorno al 1507. Rigaretta l'attribuzione Giuseppe Fiocco (1942, 1958), convinto che si tratti piuttosto di un prodotto bramantesco.

Per Michelangelo Muraro (1977) l'esclusione di ogni rapporto con la pala dei *Diecimila martiri*, oltre che con qualsiasi altro dipinto noto di Carpaccio, non costituisce una ragione sufficiente per espungere dal catalogo del maestro il disegno, del quale sottolinea la tipicità della tecnica, da inserire a suo avviso nel particolare momento di plasticismo dei primi anni Novanta.

La punta di pennello e l'uso della biacca su carta azzurra spingono ad attribuire il foglio a Carpaccio, tuttavia l'effetto chiaroscurale non è a nostro avviso accomunabile agli esiti "stereometrici" dei primi anni Novanta dei fogli del Getty Museum (88.GG.89) o del British Museum (1946,7.13.3), in cui la biacca esalta gli effetti volumici piuttosto che indicare il passaggio della luce sulla superficie dei corpi. L'attenzione luministica di Carpaccio declinata in questo senso si fa strada solo a partire dagli ultimi teleri del ciclo orsolino. Non è semplice esprimersi sulla relazione con i *Diecimila Martiri*, perché se è vero che il *Torso di uomo* in esame ricorda il crocifisso alla destra della pala, sono altresì evidenti delle differenze nella modulazione anatomica, nel disegno è maggiore movimento del busto, e manca nel foglio la ferita della lancia.

Il confronto più stringente sembra essere quello con il Cristo risorto del Getty Museum, per la simile cura nella resa dei dettagli anatomici, ma anche per l'uso insistito della biacca e del pennello steso a colpi spessi, tali da determinare effetti luministici che devono avere colpito Dürer nel suo secondo soggiorno in Italia. La datazione proposta si attesta dunque tra il 1496 e il 1502 c.

28. *Madonna adorante il bambino con san Giovannino, recto*
Madonna leggente col bambino, verso
1497 c.

LONDRA, The Courtauld Institute of Art, inv. n. D.1978.PG.82.

Penna e inchiostro bruno su un disegno preliminare a matita rossa su carta avorio tagliata sulla sinistra del *verso* (probabilmente dal pittore stesso a giudicare dalla perfetta inquadratura del *recto*); riquadrato.
mm 128 x 94.

Iscrizioni: *recto* in basso a sinistra, a matita, ...ozzo, e in basso a destra, -3.

Provenienza: Lawrence; Phillips Fenwick; Londra, Antoine Seilern; ³³⁴ New York, Wildenstein.³³⁵

Esposizioni: Londra, 1959, cat. n. 82; London, 1981, cat. n. 131; London, 1981, cat. n. 119; London, 1991, cat. n. 20; London-New York, 2012, cat. n. 6.

Stato di conservazione: molto buono.

Bibliografia: Colvin, 1897, p. 201; Popham, 1935, *Catalogue of Drawings...*, n. 2; Tietzes, 1944, p. 60, n. 249; Popham, 1947, p. 229; Muraro, 1957, p. 17; Fiocco, 1958, *Carpaccio*, p. 32; Fiocco, 1958, *Postille...*, p. 229; *Italian Paintings [...]*, 1959, p. 27-29, n. 82, tav. XXXVI; Lauts, 1962, p. 273, n. 33; Pignatti, *Jan Lauts [...]*, 1963, p. 49; Muraro, 1966, pp. 109, XLIV, CLVIII; Perooco, 1967, pp. 94, 102; Pignatti, 1972, pp. 9, 14, 19; Muraro, 1977, pp. 64-65, figg. 20, 21; Fletcher, 2001, pp. 71-74; Echols, 2003, p. 190; Rearick, 2003, pp. 182 figura 42, 188, 189; Campbell, 2012, cat. n. 6, pp. 56-59.



³³⁴ Lauts, 1962, p. 273.

³³⁵ Muraro, 1977, p. 64.



Il disegno è stato pubblicato come autografo carpaccesco da Sidney Colvin (1897), attribuzione accettata da Artur Ewart Popham (1935), il quale per primo collega il *verso* al dipinto di Francoforte di analogo soggetto, menzionando anche un'altra versione conservata al Museo Correr, la cui paternità carpaccesca non ha trovato molti sostenitori ma nella quale ha molto creduto W.R. Rearick (2003). Giuseppe Fiocco nella monografia del 1958 si dimostra in dubbio tra ritenere il foglio in esame un originale o una copia, ma di lì a poco, nello stesso anno, accetta l'attribuzione a Carpaccio e lo inquadra come giovanile. La paternità carpaccesca è rigettata dai Tietze (1944), che tentano di assegnare il disegno a Lazzaro Bastiani.

Queste iniziali difficoltà si attenuano dalla metà del secolo, quando l'attribuzione è via via accettata: con una datazione sul 1490 il disegno è presentato alla mostra di Londra del 1959, in cui ne viene sottolineata l'importanza anche in relazione alla successiva pittura veneziana: «among the works indirectly derived from them may be numbered Giorgione's Tallard Madonna in the Ashmolean Museum, Oxford» (p. 27). Il catalogo permette inoltre di evincere che il collegamento tra il *recto* e il frammento di *Santa leggente* di Washington si deve ad un'annotazione manoscritta di Mrs Shapley.

Anche Jan Lauts (1962) ribadisce la piena autografia carpaccesca sulla base di ragioni tecniche e per via del rapporto con il dipinto di Francoforte, di cui è ritenuto preparatorio, nonché del *verso* con il frammento della National Gallery di Washington, che a suo avviso è da porre sul 1505. La cronologia proposta dallo studioso per il disegno in esame si attesta attorno al 1490. Michelangelo Muraro (1977) lo pone invece attorno al 1505.

Come accennato, Rearick (2003) crede nell'attribuzione a Carpaccio del dipinto con la *Madonna adorante il bambino e san Giovannino* del Museo Correr, che egli assesta verso il 1489-1490; il *verso* del disegno del Courtauld costituisce a suo avviso una veloce revisione

a penna del dipinto veneziano, quando l'esecuzione doveva essere quasi terminata; se ne deduce dunque una datazione attorno al 1490.

Caroline Campbell (2012) ritiene che l'inquadramento architettonico della scena aperta sul paesaggio dall'interno di una stanza sia derivato dal contatto con la pittura fiamminga. La datazione del foglio per la studiosa deve cadere tra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta in quanto la datazione da lei assegnata al dipinto dello Städelmuseum è il 1490 circa, mentre la *Vergine leggente* è posta attorno al 1505. È interessante la sottolineatura da parte della studiosa dell'influsso della pittura fiamminga, ma esso trova a nostro avviso una migliore collocazione verso la fine dei teleri del ciclo di Sant'Orsola, come si è visto nel testo a proposito del *Commiato degli ambasciatori*.

Il *recto* del disegno in esame presenta la Madonna leggente sul parapetto che porge le spalle, anche il piccolo Gesù è seduto sul parapetto, a sinistra della composizione. È ragionevole credere che si tratti di una prima idea per il dipinto di Francoforte, poi non confluita nella redazione dipinta. A conferma del fatto che tra i due versi è il *recto* a nostro avviso ad essere il primo studio per quel dipinto, andrà rilevata la presenza di qualche incongruenza nell'inquadramento architettonico in quanto nella zona sinistra sembra di rilevare una contraddizione tra le linee parallele al parapetto e l'andamento obliquo della finestra. Come sottolineato dalla critica, l'idea compositiva del *recto*, scartato in un primo tempo, viene utilizzata in seguito da Carpaccio nel frammento di *Santa leggente* conservato alla National Gallery di Washington. Il motivo è ripreso anche nella *Nascita della Vergine* del ciclo degli Albanesi, datata 1504. La maggiore freschezza del frammento americano suggerisce una datazione della *Santa leggente* anteriore al 1504.

Nel *verso* del foglio la figura della Madonna - che adora il bambino - è maggiormente definita rispetto al *recto*, il libro passa a Gesù e compare san Giovannino e il tema del dialogo tra i due bambini. In questa redazione cambia la definizione dello spazio e il maestro propende per un'apertura più semplice. Si tratta dello studio preparatorio per il dipinto di Francoforte. Se confrontato con l'*Arrivo degli ambasciatori*, che gli studiosi hanno identificato come l'ultimo telero del ciclo di Sant'Orsola, il dipinto di Francoforte dimostra di trovare una plausibile collocazione cronologica nell'ultimo lustro del Quattrocento, come sostenuto da Ballarin (*Carpaccio 1480-1496*). Come si è detto nel capitolo relativo agli anni Novanta, un confronto con il dettaglio del colloquio tra Orsola e il padre dell'*Arrivo degli ambasciatori* sembra indicare una datazione simile: si veda come le pieghe delle maniche di Gesù bambino trovino un corrispettivo molto vicino in quelle di Orsola, mentre la manica della Madonna del dipinto di Francoforte si può confrontare assai bene con l'abito del padre di Orsola nel telero. Anche dal punto di vista cromatico, infatti, il dipinto tedesco trova un parallelo convincente nell'*Arrivo degli ambasciatori*, dove prevalgono i toni caldi, dati dalle numerose variazioni dei rossi, degli ocri e dei bruni. Dal punto di vista grafico, il disegno in esame può essere confrontato con quello de La Valletta (Malta), preparatorio per una figura dell'*Arrivo degli ambasciatori*. Per quanto si tratti di disegni di tecniche e funzioni diverse, si ravvede una simile volontà di rendere gli effetti che la luce crea scivolando sulle superfici; nel foglio in esame la modulazione interna è assegnata alla matita rossa.

Il disegno potrà essere datato attorno al 1497 che è stato ipotizzato per l'*Arrivo degli ambasciatori*.

29. Teoria di figure

1497 c.

OXFORD, Christ Church Picture Library, Raccolta Ridolfi, libro A, f. 61, inv. n. 1882.

Penna con inchiostro bruno, acquerello bruno su carta bianca.

mm 66 x 112.

Iscrizioni: in basso, di Carlo Ridolfi, *Antonio Vandyck d'Anversa n° 1*

Provenienza: Venezia, Carlo Ridolfi (1594-1658); Guise.

Esposizioni: Nottingham, Londra, 1983, cat. n. 59.

Bibliografia: Muraro, 1966, pp. 101, 103, 110, CCXLVII; Muraro, 1968, p. 431; Byam Shaw, 1976, p. 192 n. 711, tav. 406; Muraro, 1977, pp. 68-69, fig. 10; Ames-Lewis, Wright, 1983, cat. n. 59, p. 270; Nepi Scirè, 2000, fig. p. 13, 28.



Si deve a Michelangelo Muraro il rinvenimento del foglio - rintracciato nella sala dei depositi della Church Library - prodotto per la prima volta nella monografia carpaccesca del 1966 e collegato a un particolare di fondo dell'*Arrivo degli ambasciatori inglesi*. La tecnica appare allo studioso piuttosto insolita rispetto alle consuetudini grafiche del maestro, sulla cui attribuzione comunque non ha dubbi, collocando il disegno tra 1493 e 1494. Il suo giudizio sulla qualità è altissimo, convinto che una tale inventiva raggiunta con la penna non sarebbe mai stata possibile nella vastità dei teleri.

Byam Shaw (1976) accetta senza esitazioni l'attribuzione a Carpaccio e il collegamento al telero del ciclo, che assegna a 1495 per via della vicinanza tra il foglio in esame e quello a Chatsworth, preparatorio per la *Partenza dei fidanzati*.

L'autografia carpaccesca accettata anche da Giovanna Nepi Scirè (2000) e W.R. Rearick (*Carpaccio Studies*), e può dirsi oggi certa. Lo studioso così descrive il disegno: «For several of the later scenes for the Saint Ursula cycle Carpaccio developed a familiar

technique for compositional *pensieri*, laying out a broad concept in red or black chalk and then drawing a more specified design in black ink over this beginning. Such compositional explorations were very probably produced for the *Arrival of the British Ambassadors* but none has survived. We do have this snippet. Certainly part of a larger sheet of fine ivory paper, not his usual blue paper that was usually reserved for pictorial brush drawings, he indicated a *fondamenta* by two horizontal lines and very pale bistre wash, with a staircase and balustrade at left. He then jotted in a procession of, from left to right a tiny girl, two ladies of fashion, an older woman, and a young woman, a group observed by two gentlemen toward our left. In the painting the four women remain, the first two having begun to mount the staircase, and at the top of the stairs the two men are joined by several other figures not in the sketch. Almost a casual doodle, this off handed suggestion of staffage for his background would have come after the format of the painting had been set, and must have been produced in two minutes for inspiration when he picked up his brush to add the painted *macchie*; it affords a unique insight into the artist in his most casual and improvisational mode».

Sull'attribuzione a Carpaccio del bellissimo disegno non sussistono dubbi. La datazione andrà posta in conformità con l'*Arrivo degli ambasciatori* che lo schizzo prepara, in questa sede datato attorno al 1497, una data che la libertà della stesura del pennello sembra confermare.

30. *Giovane in piedi voltato a destra*
1497 c.

LA VALLETTA (Malta), National Museum.

Carboncino, penna e inchiostro bruno, pennello e acquerello grigio, lumeggiature di biacca su carta azzurra.

mm 215 x 114.

Provenienza: acquistato dal Museo nel 1933.³³⁶

Bibliografia: Bonello, 1933-34; Cauchi, 1966, p. 44; Muraro, 1977, pp. 58-59, fig. 9; Nepi Scirè, 2000, fig. p. 17, 28.



Il disegno entra nelle collezioni del museo come opera fiorentina, ma viene attribuito a Carpaccio da Bonello (1933-34) e Cauchi (1966), considerata la vicinanza con il primo personaggio in piedi a destra, in rosso, nel vano centrale dell'*Arrivo degli ambasciatori*. John Cauchi proponeva di assestare il disegno in esame sul 1490, ma secondo Michelangelo Muraro (1977) – che accetta il rapporto con la figura menzionata del ciclo di Sant'Orsola – è più appropriato pensare al 1493. Le differenze tra lo studio su carta e la realizzazione pittorica sono spiegate dallo studioso invocando la consuetudine di lavoro del pittore, che egli vede in un primo tempo preoccuparsi dell'ambientazione e del rapporto tra le figure, poi dell'atteggiamento e delle vesti di ciascuna, senza precisione fisionomica, per studiarle

³³⁶ Cauchi, 1966, p. 44.

infine a parte. Muraro rileva, inoltre, come sia presente già nel disegno, il rapporto tra questo personaggio e gli altri che gli staranno accanto nel telero, con particolare riferimento al gesto della mano e allo sguardo rivolto a destra. Lo stile, a suo avviso, indica che Carpaccio è uscito dal periodo di dipendenza da Gentile Bellini, dimostrando un crescente interesse per l'eleganza della forma.

Che si tratti dello studio preparatorio per la figura in rosso del primo telero del ciclo orsolino è confermato recentemente anche da Giovanna Nepi Scirè (2000).

È un disegno di grande bellezza, che testimonia la crescita che il maestro mette in atto nel corso del ciclo, specialmente nella modulazione della luce, il cui movimento nel disegno è peraltro il medesimo che si osserva nella veste del re nel colloquio con la figlia nello stesso telero. La modernità luministica della luce che scivola sulla stoffa conferma a nostro avviso che il *Ricevimento degli ambasciatori* è il telero più avanzato del ciclo, e impone di considerare l'ipotesi di Lauts, convinto che questo fosse successivo al lavoro per la Scuola di San Giovanni Evangelista, del 1496. Valga in questo senso il confronto con il più arcaico *Gondoliere* Gardner, che appare ancora caratterizzato da una costruzione chiusa della forma. La datazione andrà quindi assestata attorno al 1497.

31. *Uomo rivolto a sinistra con speroni, pugnale e corno*
1500-1505 c.

MONACO, Staatliche Graphische Sammlung, inv. n. 2947.

Carboncino, penna e pennello con inchiostro bruno, lueggature di biacca su carta azzurra.

mm 238 x 169.

Provenienza: sconosciuta.

Stato di conservazione: buono.

Bibliografia: Ludwig, Molmenti, 1906, p. 199; von Hadeln, 1925, p. 59, tav. 17; Fiocco, 1931, p. 70, tav. LXXXI; van Marle, 1936, XVIII, p. 350; Tietzes, 1944, p. 154, n. A 626; Fiocco, 1958, p. 35, n. 1 b; Lauts, 1962, p. 282, n. 75; Zampetti, 1963, *Vittore Carpaccio*, p. 299, n. 28; Muraro, 1966, pp. 102, 104, 112, ill. XV; Schmidt, Degenhart, 1967, p. 55, n. 20, tav. 9; Pignatti, 1972, p. 18; Muraro, 1977, pp. 61-62, fig. 1; Fossaluzza, *Ancora una primizia...*, 2012, p. 56.



Ludwig e Molmenti (1906) attribuiscono a Carpaccio il disegno, che ritenevano preparatorio per una figura del disegno di Chatsworth (inv. n. 739). Anche Fiocco (1931, 1958) lo assegna al maestro, con una collocazione agli anni 1495-1500. Concordano Detlev von Hadeln (1925) e Raimond van Marle (1936).

Tuttavia in un secondo tempo la critica ha iniziato a dubitare della paternità di Vittore. I Tietze (1944) esprimono dei dubbi, nonostante classifichino il disegno tra gli autografi, mentre Lauts (1962), seguito da Pignatti (1963), lo pone tra i rigettati per via della maniera pesante e per la resa incerta della posa; lo assegna però a un maestro a lui prossimo, forse lo stesso autore del foglio già nella collezione Huxtable.

Michelangelo Muraro (1977) giustamente inverte questa tendenza rivendicando il disegno a Carpaccio, e mettendolo in relazione con il mondo padovano di Mantegna e con Gentile Bellini «e soprattutto con una certa corrente realistica che in quel tempo sembrava guidata da un artista di formazione fiamminga, qual era Jacometto Veneziano». Il riferimento cronologico è fornito dall'*Arrivo a Colonia*, così per lo studioso il disegno diventa un caposaldo della prima grafica carpaccesca, caratterizzato dalla coerenza degli elementi tondeggianti, all'interno di un particolare interesse per la resa dei volumi.

L'attribuzione carpaccesca è portata avanti da W.R. Rearick, che negli inediti *Carpaccio Studies* propone una datazione più avanzata, agli anni 1504-1507, per le analogie con il foglio di Chicago (Art Institute, 1962.577) preparatorio per le *Storie di Ancona* di Palazzo Ducale. Crede nella paternità di Carpaccio anche Giorgio Fossaluzza (2012).

L'attribuzione sembra senz'altro da seguire, in quanto è assai tipica la conduzione del pennello e l'effetto ottenuto dalla biacca sulla carta azzurra. Il confronto con i *Tre vescovi* del British Museum di Londra (1947.7.13.3) è piuttosto significativo in questo senso. Il disegno in esame, tuttavia, si caratterizza per la minore insistenza nelle linee di contorno, il che determina una plasticità meno marcata e sembra portare nella direzione suggerita da Rearick, ovvero di una datazione al primo lustro del Cinquecento, in linea con il *San Giorgio* del Metropolitan Museum di New York, i cui esiti ci appaiono simili.

32. *San Giorgio e studio del particolare del volto e dell'armatura*
1500-1505 c.

NEW YORK, The Metropolitan Museum of Art, Department of Drawings and Prints, The Elisa Whittelsey Fund, 1954, inv. n. 54.119.

Pennello e inchiostro grigio, biacca su carta azzurra.
mm 190 x 180.

Provenienza: Charles Slatkin; Colnaghi, 1954, acquistato da Metropolitan Museum.

Esposizioni: Londra, Colnaghi, 1954, cat. n. 12; Venezia, 1963, cat. n. 14; New York, 1965-1966, cat. n. 23; New York, 1982, cat. n. 43.

Stato di conservazione: ottimo.

Bibliografia: *Exhibition of Old Master Drawings*, 1954, n. 12; Mongan, 1956, p. 304, fig. 201; Fiocco, 1958, tav. 100; Lauts, 1962, pp. 273-274, n. 37 tav. 122; Zampetti, *Vittore Carpaccio*, 1963, n. 14 p. 301; Bean, 1965, n. 7; Bean, Stampfle, 1965, p. 30 n. 23; Muraro, 1966, p. 104; Perooco, 1967, p. 100; Pignatti, 1972, pp. 19-20, tav. 13; Muraro, 1977, pp. 63-64, fig. 54; Byam Shaw, 1978, p. 22; Bean, 1982, cat. no. 43, pp. 56-57.



Una parte della critica ha messo in relazione il disegno con la *Lotta tra san Giorgio e il drago* del ciclo degli Schiavoni, per ragioni tematiche, in quanto le composizioni sono completamente diverse. Così Perocco (1960), che pure ne sottolinea la grande diversità, e in parte Mauro Lucco. Questi durante una visita al dipartimento dei disegni il 14 gennaio 1999, annota: «Mi pare sia un disegno degli anni Novanta, in parte riutilizzato poi per il San Giorgio degli Schiavoni, e di S. Giorgio, ma non da considerare in relazione diretta» (files del Department of Drawings del Museo).

Lauts (1962) assegna il foglio al primo decennio, nonostante il collegamento con il *San Giorgio e il drago* del ciclo di San Giorgio non sia considerata dallo studioso una connessione diretta. Anche Bean e Stampfle (1965) negano che sia preparatorio per il telero della Scuola Dalmata, ma la datazione proposta si attesta al primo decennio del Cinquecento.

Pignatti (1972) ritiene invece che il foglio sia da datare al 1510, sulla base della vicinanza rispetto al disegno di Oxford (Ashmolean Museum, WA1977.17), preparatorio per l'*Apoteosi di sant'Orsola*, la pala del ciclo di cui oggi nessuno più dubita della datazione al 1491. Muraro (1977) ritiene invece di assestarlo attorno al 1507, in corrispondenza degli ultimi teleri del ciclo di San Giorgio, per il carattere quasi giorgionesco che vi rileva.

Il disegno è di grande qualità, estremamente accurato nella resa della luce e dei lustri sull'armatura; il gesto elegante del San Giorgio poco più che giovinetto sembra risentire del clima di protoclassicismo che caratterizza la pittura veneziana attorno all'anno 1500. Si tratta di uno studio probabilmente finalizzato alla realizzazione un dipinto non conservato: se si trattasse di repertorio da bottega, come voleva Muraro, non si spiegherebbe lo studio del dettaglio del volto e del pezzo di armatura, né l'estrema cura formale.

Se Byam Shaw (1978) era convinto che si trattasse di uno studio dal vero, fatto a partire da un garzone di bottega, a nostro avviso la fonte di Carpaccio potrebbe essere costituita dal san Liberale della pala di Castelfranco di Giorgione, sia per la vicinanza fisionomica del giovane santo sia per la simile posa delle gambe. Tale riferimento non va evidentemente inteso come una copia puntuale perché evidenti sono le discrepanze tra le due figure, ma piuttosto come una suggestione che può essere stata alla base dell'invenzione carpaccesca, poi rimeditata e resa personale. Questo riferimento a nostro avviso dà forza all'assunto già messo in luce dalla critica di uno scambievole rapporto tra Vittore e il giovane Giorgione, necessario sia per spiegare gli esordi di quest'ultimo sia per dare conto dell'aggiornamento di Carpaccio nel senso della pittura tonale dopo l'anno 1500. Si sottolinea come appaia inedita in Carpaccio la particolare cura per i lustri dell'armatura che il disegno in esame esibisce, un'attenzione che nei primi anni del Cinquecento poteva trovare ragione nelle speculazioni su *tonos* e *armoghè* che la critica ha ipotizzato per spiegare i dipinti di Giorgione degli anni 1500-1503 (Ballarin, 1979).

Se si conviene sul riferimento qui ipotizzato, un *post quem* per il *San Giorgio* sarebbe costituito dal 1500 della pala di Castelfranco. L'accuratezza del segno mi sembra possa bene collocarsi alle spalle del ciclo di San Giorgio o in corrispondenza dei primi teleri, essendo il *ductus* ancora in relazione con le prove grafiche dei teleri orsolini. La cura per gli aspetti luministici, e l'insistenza del pennello nel toccare tutta la superficie della figura, suggerisce il confronto con il *Giovane in piedi* del National Museum de La Valletta, sebbene a nostro avviso un poco precedente (1497 c.). Un altro parallelo che qui si propone è quello con il *Monaco inginocchiato* di Rotterdam (Museum Boymans-Van Beuningen, n. 1-3), preparatorio per il telero con i *Funerali di san Girolamo*, del 1502.

La posa del santo è profondamente diversa da quella del telero del ciclo, e per quanto non si possa escludere un cambio drastico nella composizione successivo al momento di studio del dettaglio, non si vede perché Carpaccio avrebbe dovuto modificare un'invenzione di tale bellezza, evidentemente preparatoria per un'opera non nota. Gli anni coincidono a nostro avviso con il primo lustro del Cinquecento, quando il maestro porta avanti le ricerche luministiche avviate in corrispondenza degli ultimi teleri del ciclo orsolino, entrando anche in contatto con la pittura "moderna".

33. *San Girolamo, due figure maschili e una femminile di musicisti, recto*
Filosofo nello studio, verso
1500-1510 c.

LONDRA, The British Museum, inv. n. 1895,915.806.

Penna e inchiostro bruno, acquerello bruno su carta azzurra.

mm 189 x 277.

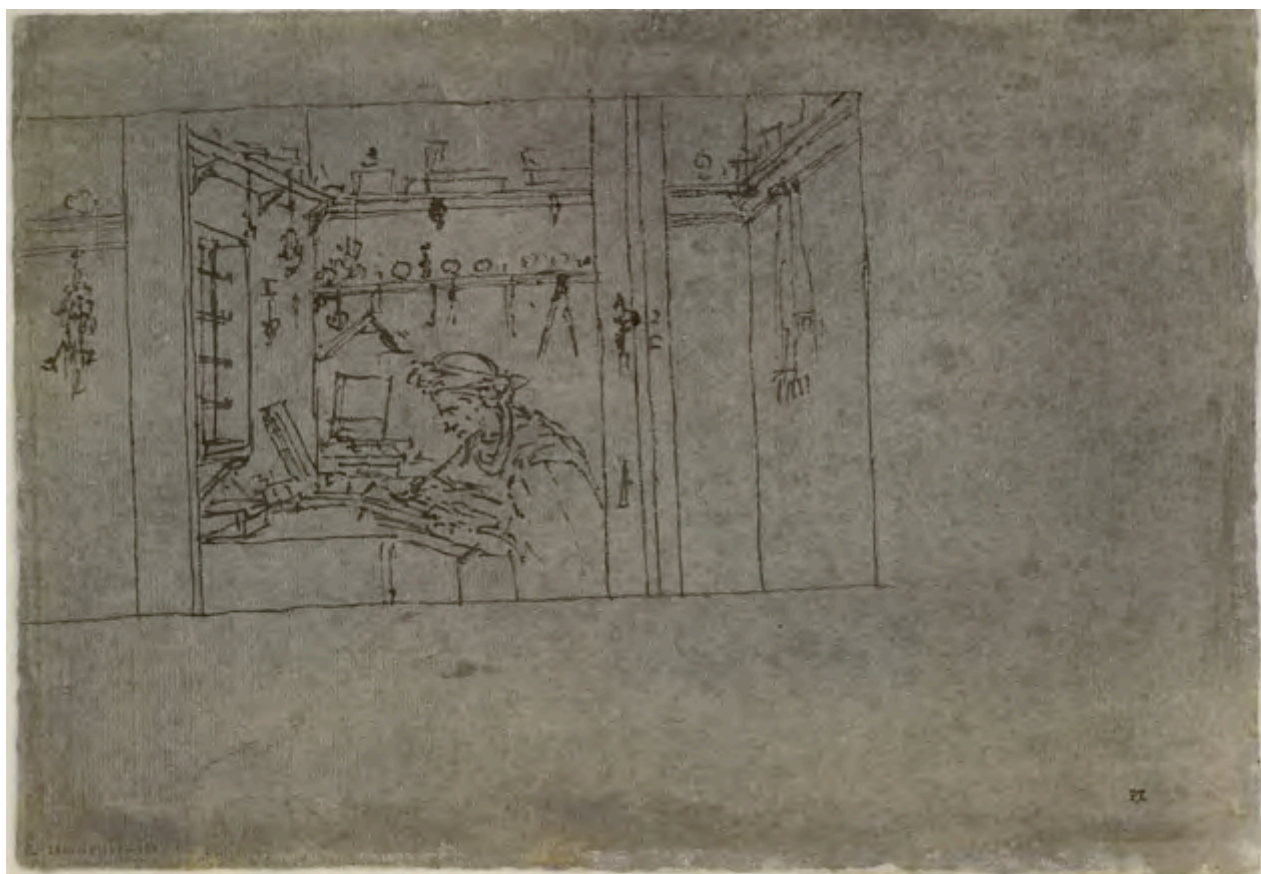
Provenienza: Lely; Holditch; Richardson; Ottley; Lawrence; Malcom.

Esposizioni: Nottingham, Londra, cat. n. 60.

Stato di conservazione: buono.

Bibliografia: Robinson, 1869, n. 362, p. 137; Robinson, 1876, p. 137, n. 362; Colvin, 1897, p. 194; Colvin, 1906-1907, p. 8, n. 8; von Hadeln, 1925, p. 57, tavv. 32, 33; Fiocco, 1931, p. 71, tavv. XC, XCI; van Marle, 1936, XVIII, p. 344; Tietzes, 1944, p. 152, n. 614; Popham, Pouncey, 1950, n. 38; Arslan, 1952, p. 109; Fiocco, 1958, p. 29, n. 1; Lawrowa, 1960, p. 158; Lauts, 1962 p. 272, n. 28; Pignatti, 1963, *Jan Lauts* [...], p. 51; Muraro, 1966, pp. 109, LXXXIV; Pignatti, 1972, pp. 9, 14, 20; Muraro, 1977, pp. 50-51, figg. 32, 33; Ames-Lewis, Wright, 1983, cat. n. 60, p. 272; Fossaluzza, 2012, p. 163.





Oltre alle oscillazioni cronologiche, la storia critica del disegno si caratterizza per le difficoltà nella comprensione dell'iconografia del *recto*.

Per Fiocco (1931) si tratta di «San Girolamo fra gli angeli», una sorta di variazione rispetto al *San Girolamo nello studio* del *verso*. Entrambi sono datati attorno al 1500. Lauts (1962) non è convinto che si tratti di san Girolamo e nota che la figura di monaco del *recto* ricorre nello *Sposalizio della Vergine* di Brera e nell'*Ordinazione di santo Stefano* di Berlino. La cronologia proposta si assesta sul 1500, seguito in questo da Pignatti (1972).

Colvin (1906-1907) ritiene che il disegno testimoni un momento di ricezione del giorgionismo da parte di Carpaccio.

Si attesta su una datazione più avanzata van Marle (1936), che avvicina il musicista di sinistra all'angelo della pala di Pirano, mentre per i Tietze non si tratta di angeli ma di donne. Gli studiosi collegano il *verso* all'episodio narrato dal poeta Strazzola sulla sua richiesta di un ritratto a Carpaccio e tornano su una datazione al periodo del ciclo di Sant'Orsola, collocando il foglio in esame e quello di Mosca negli anni immediatamente successivi al 1495.

Per Michelangelo Muraro (1966, 1977) si tratta di uno studio compositivo non ancora giunto all'ultima fase di finitura per l'indeterminatezza di alcuni particolari, oltre che per la sproporzione delle figure. A suo avviso si tratta delle «Tentazioni di san Girolamo», da porre sul 1507, nella fase di grande interesse per l'arte di Giovanni Bellini. Il soggetto iconografico rimane a nostro avviso di difficile risoluzione, pur essendo stato recentemente sciolto allo stesso modo da Giorgio Fossaluzza (2012): non convince appieno la lettura non nobilitante della musica.

Meno complessa è l'iconografia del *verso*, per la quale la critica ha comunque discusso: se Fiocco (1931) ritiene che esso rappresenti san Girolamo, van Marle (1936) pensa piuttosto all'immagine di Dante, mentre Popham e Pouncey (1950) preferiscono

identificarlo con un filosofo, seguiti in questo da Lauts (1962). Anche per il *verso* i Tietze (1944) avanzano l'ipotesi che si tratti del poeta veneziano Strazzola e avvicinano il foglio all'incisione di Eustachio Celebrino che illustra il *De octo orationis partibus* di Donato, stampato a Perugia nel 1517.

Più condivisibile è la posizione di Muraro (1966, 1977), che come Fiocco ritiene che si tratti di san Girolamo, il cui grande amore «per la scienza degli antichi [...] giustificerebbe il carattere più umanistico che religioso della scena».

Il foglio testimonia due diversi momenti nella fase di elaborazione di un'invenzione, per quanto non la medesima: se il *recto* è uno studio compositivo in uno stadio piuttosto avanzato, dove compare lo studio della luce oltre che una coerente organizzazione spaziale della scena, il *verso* è piuttosto uno schizzo preliminare. La grande libertà luministica del *recto*, resa con stesure libere di acquerello, conferma che la collocazione cronologica più verosimile è quella del primo decennio del Cinquecento. Va tuttavia fatta menzione della datazione tarda proposta da Rearick nel manoscritto carpacesco, e la sua ipotesi che il foglio facesse parte, insieme ai disegni di Washington (National Gallery D. C., Woodner Collection, Gift of Andrea Woodner, 2006.11.26) e Mosca (Museo Puškin, inv. n. 6213), delle prove grafiche per una decorazione di studiolo, per lui forse da identificare nei lavori perduti per palazzo ducale a Venezia documentati agli anni 1522-1523.

34. *Matematico nello studio, recto*
Filosofo nello studio, verso
1500-1510 c.

MOSCA, Museo Puškin, inv. n. 6213.

Penna e inchiostro bruno su tracce di matita rossa.

mm 169 x 216.

Iscrizioni: recto, in basso al centro, a penna e inchiostro bruno, *Di Gia: Bellini; verso*, a penna e inchiostro bruno, *lire 97 soldi 14 denari 5 e cho/me apar in libreto pizolo de man de ser Zuane de Brazo chomensario dela ditta / per resto del schuoder chome apar in jornal-... lire 14 soldi 7 denari.../e fo per avanti die dar per averge fato pani 34 franzeschi chome apar in liber / de ser Zuan da Brazo in conto dela dita scrittura per mia prevision per far in ducati...lire 14 soldi 9.../ 1469 per la ditta scrittura per aver servita la dita a ducati duo fina adì 30 dezembre 1470 zoè / ano uno dachordo chome apar in libro de Tomaxo per ducati 100 doro ...lire 14 soldi 10 denari ...*

Provenienza: Milano, Sebastiano Resta (1635-1714); Arezzo, G.M. Marchetti (?); Londra, Lord J. Somers (?); Londra, J. Ricardson Senior senior; Londra, H. Walpole; Foxley, U. Price; Mosca, P.D. Dolgorukov; Mosca, Museo Rumjancev; al Museo Puškin dal 1924.³³⁷

Esposizioni: Mosca, 1957 (senza catalogo) (Maiskaja, 1986, n. 2); Mosca, 1959, p. 29; Venezia, 1963, cat. n. 10; Mosca-Leningrado 1966-1968, p. 61.

Bibliografia: Goloubeff, 1907, p. 140; von Hadeln, 1912, p. 38; von Hadeln, 1925, p. 57; Fiocco, 1931, p. 71; van Marle, 1936, p. 344; Fiocco, 1942, p. 73; Tietzes, 1944, p. 154 n. 625; Lavrova, 1960, pp. 158, 179; Pallucchini, 1961, p. 66, n. 24; Lauts, 1962, p. 273; Zampetti, *Vittore Carpaccio*, 1963, p. 294, n. 10; Perocco, 1967, p. 99; Pignatti, 1972, p. 9; Muraro, 1977, p. 61, figg. 34, 35; Maiskaja, 1986, n. 2.



³³⁷ Maiskaja, 1986, n. 2.



Goloubeff (1907) mette in relazione il foglio con la *Visione di sant'Agostino* del ciclo di San Giorgio degli Schiavoni, un'opinione accolta da Pietro Zampetti (1963) - che data il disegno attorno al 1502 -, ma non dalla critica successiva. Allo studioso si deve la trascrizione dell'iscrizione del *verso* nella quale in precedenza i Tietze (1944) avevano erroneamente letto una data 1495, interpretato come un *post quem* per la datazione. Gli studiosi sottolineano dunque come questa invenzione venga più tardi volgarizzata dalla bottega carpaccesca nei pannelli con i *Profeti* già nel Museo Comunale di Capodistria. Di questo avviso è anche Jan Lauts (1962), il quale ipotizza che i due schizzi in esame, insieme a quello del British Museum (1895,915.806 *verso*) di analogo soggetto, possano essere studi preparatori per una serie di filosofi, da datare attorno al 1500.

Maiskaja (1986) ritiene che nel foglio si trovino riflessi «un certo numero di problemi artistici, generalizzati da Carpaccio nella *Visione di S. Agostino* (1502 circa)». In particolare, per la studiosa «nel linguaggio grafico del disegno che lascia sulla superficie della carta una trasparente linea di contorno, nella dinamica delle forme leggere che mirano a dissolversi nell'aria, è manifesto l'interesse del Carpaccio alla reciproca relazione fra aria-luce e oggetti materiali». La datazione si attesta tra 1502 e 1505.

Può dirsi certo la vicinanza tra il disegno qui presentato e il *verso* del disegno sopra menzionato (British Museum, 1895,915.806), un riferimento confermato anche da Michelangelo Muraro (1977) che data i fogli attorno al 1507.

Una datazione al primo decennio del Cinquecento sembra da condividere, in forza della permanenza di una griglia prospettica, che ancora caratterizza il ciclo di San Giorgio degli Schiavoni, che tuttavia si accompagna con una conduzione più libera del segno grafico.

Va tuttavia fatta menzione della datazione tarda proposta da Rearick nel manoscritto carpaccesco, e la sua ipotesi che il disegno facesse parte, insieme a quelli di Washington (National Gallery D. C., Woodner Collection, Gift of Andrea Woodner, 2006.11.26) e Londra (British Museum, inv. n. 1895,915.806 *verso*), delle prove grafiche per una decorazione di studiolo, forse da identificare nei lavori perduti per palazzo patriarcale a Venezia commissionati da Antonio Contarini negli anni 1522-1523.

La lunga iscrizione del *verso* potrebbe suggerire una provenienza della carta dalla bottega del padre di Vittore, che era pellicciaio.

35. *Figure di orientali con tre cavalieri, recto*

Lista di spese, verso

1500-1510 c.

PARIGI, Musée du Louvre, Département des Artes Graphiques, inv. n. 4652.

Matita nera, penna e pennello con inchiostro bruno su carta bianca.

mm 264 x 195.

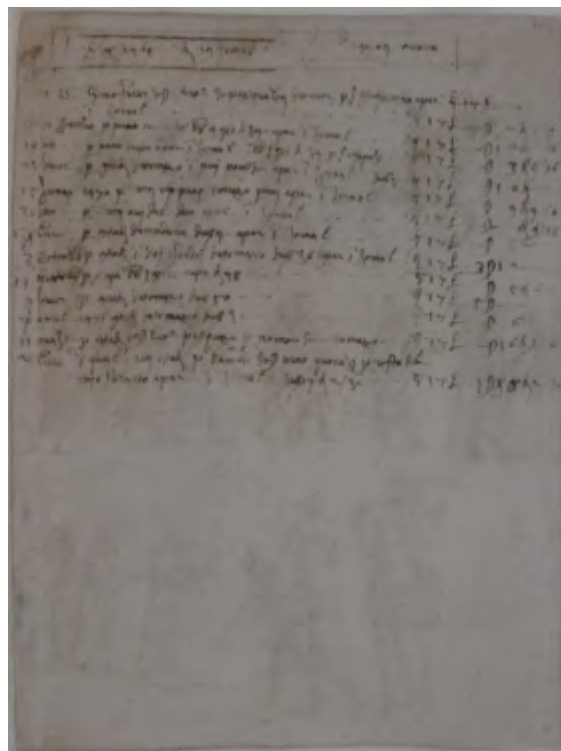
Provenienza: Lord John Somers; Jonathan senior Richardson; Lord John Somers?; Saint-Morys.

Esposizioni: Venezia, 1963, cat. n. 13.

Stato di conservazione: buono.

Bibliografia: Ludwig, Molmenti, 1906, p. 176; von Hadeln, 1925, p. 60, tav. 22; Parker, 1927, tav. 50; Fiocco, 1931, p. 74, tav. CXVII; van Marle, 1936, XVIII, p. 336; Tietzes, 1944, p. 155, n. 631; Arslan, 1952, p. 109; Fiocco, 1958, p. 35, n. 9; Lauts, 1962, p. 275 n. 42; Zampetti, *Vittore Carpaccio*, 1963, p. 295, n. 13; Pignatti, *Jan Lauts [...]*, 1963, p. 51; Muraro, 1966, pp. 110, CXXVI, CCL; Perocco, 1967, pp. 101, 107; Pignatti, 1972, pp. 15, 21, tav. 20; Muraro, 1977, p. 70, fig. 31.





Gli studiosi hanno identificato i dipinti in cui ricorrono le figure che compaiono nel foglio: si tratta della *Visitazione*, del *Trionfo di san Giorgio*, del *Battesimo dei Seleniti*, della *Consacrazione dei diaconi*, della *Disputa di santo Stefano* e della *Preparazione della tomba di Cristo*. Si deve a Jan Lauts (1962), che data il foglio attorno al 1500, l'aver reso noto che le note di pagamento del verso si riferiscono agli anni 1469-1470. Di una datazione intorno al 1505 della *Natività* Gulbenkian di Lisbona è invece convinto Muraro (1977), che inquadra il foglio come repertorio ad uso della bottega.

Si condivide la posizione di Muraro, perché in grado di dare conto della lontananza cronologica dei dipinti in cui ricorrono le figure del disegno, dove non si notano le incertezze o i leggeri ripensamenti di uno studio preparatorio. Anche la disposizione ordinata delle figure nella pagina induce a credere che si tratti di un foglio atto a rendere possibile la replica a distanza di anni una stessa invenzione. Sull'autografia del disegno non sussistono dubbi, in forza della qualità e della velocità del segno a penna. Ragioni di libertà stilistica inducono a ipotizzare che gli anni possano essere quelli del primo decennio del Cinquecento, una datazione non lontana dal 1506 circa proposto da Rearick nei *Carpaccio Studies*, nei quali definisce il foglio come un «random jotting of standard figures of a type that he used widely over a long span».

36. *Sant'Agostino nello studio*
1502-1504 c.

LONDRA, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. n. 1934,1208.1.
Penna e inchiostro bruno, acquerello bruno su una traccia di punta metallica e stilo nelle architetture, carta panna.³³⁸
mm 278 x 426.

Provenienza: Colnaghi,³³⁹ acquistato dal British Museum nel 1934 (£ 650).³⁴⁰

Esposizioni: Mosca, 1963, inv. n. 69; Venezia, 1976, inv. n. 26; Venezia, 1999-2000, cat. n. 18; Londra-Firenze, 2010-2011, cat. n. 80.

Stato di conservazione: buono; macchie rosse in alto a sinistra e sotto la mensola del tavolo.

Bibliografia: Popham, 1934-35, p. 83; Popham, 1935, p. 9; Borenius, 1935, p. 76; van Marle, 1936, XVIII, p. 336; Tietzes, 1944, p. 135, n. 617; Popham, Pouncey, 1950, p. 22, n. 35; Perocco, 1956, p. 221; Fiocco, 1958, p. 29, n. 2; Roberts, 1959, p. 239; Lauts, 1962, pp. 271-272 n. 27, tav. 103; Grascenkov, 1963, n. 69; Pignatti, 1963, *Jan Lauts* [...], p. 50; Muraro, 1966, pp. 69, 104, n. 10, 109, LXXV, XCV, CCXLVIII; Reuterswärd, 1966, p. 79; Perocco, 1967, p. 99; Pignatti, 1972, pp. 14, 20; Muraro, Rosand, 1976, n. 26, p. 98; Muraro, 1977, pp. 53-54, fig. 17; Gentili, 1996, p. 87; Aikema, 1999, p. 219, n.18; Brooke, 2004, pp. 303-304; Van Cleave, 2007, p. 106; Tanamoto, Verri, 2009, p. 108; Chapman, 2010, pp. 266-267.



Il disegno è stato prevalentemente considerato preparatorio per l'omonimo telero del ciclo di san Giorgio. È così per Popham e Pouncey (1934/35, 1935, 1950), Lauts (1962),

³³⁸ Per la presenza della punta metallica e dello stilo: Tanamoto, Verri, 2009, p. 108.

³³⁹ Lauts, 1962, p. 271.

³⁴⁰ Chapman, 2010, p. 266.

Pignatti (1972). Pur senza seguito, va riportata l'opinione di van Marle (1936), secondo il quale solo le linee di contorno spetterebbero a Carpaccio mentre l'ombreggiatura ad acquerello sarebbe di un'altra mano.

Per la comprensione della funzione del disegno, appare di interesse ricordare quanto affermato da Popham e Pouncey (1950), per i quali «the present drawing is a study for the *mise-en-scène*, the figure being merely indicated in pen outline». In questa direzione, Lauts sottolinea come «il Carpaccio si preoccupi nel disegno soprattutto dei piani di luce, quasi antepoendo il generale effetto pittorico al dettaglio grafico nei particolari. Un procedimento stilistico, quest'ultimo, che caratterizza molti suoi disegni, specie quelli d'insieme, nel primo decennio del Cinquecento» (p. 20).

In controtendenza, il foglio per Muraro (1977) «non è un vero e proprio « disegno preparatorio » per la « Visione di S. Agostino » della Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, ma un disegno documentario, fatto dal Carpaccio in un momento dell'esecuzione pittorica che può essere facilmente determinato. Non si tratta, dunque, di una *mise-en-scène*, come POPHAM, POUNCEY hanno suggerito, ma della documentazione di una fase dell'opera che illustra, con questa prova grafica, il lavoro fino ad allora compiuto; una documentazione disegnata dall'artista per un motivo che ancora non ci è noto». Lo studioso rileva come la figura del Redentore derivi dalla scultura di Antonio Lombardo del Museo Poldi Pezzoli (inv. 432). Disegno e telero relativo per lui sono da datare 1502, sulla base delle affinità rispetto alle *Esequie di san Girolamo*. In merito alla figura di Redentore, Lauts (1962) propone invece un confronto con il disegno di *Undici figure* oggi a Stoccolma (inv. n. 31_1973).

Caroline Brooke (2004) mette in luce come, nonostante il grande livello di finitezza del disegno, che indica uno stadio avanzato nella progettazione del telero relativo, si vi siano diversità rispetto alla redazione dipinta, non solo nei dettagli macroscopici ma anche nella costruzione dello spazio.

Il disegno è stato esposto alla mostra di Londra e Firenze del 2010/2011 con datazione 1501-1508. Hugo Chapman (2010) ritiene che l'elevata finitura dei particolari indichi la funzione di un foglio da sottoporre alla committenza per l'approvazione.

In merito all'identificazione delle sembianze del volto di sant'Agostino, Beverly Louse Brown (1994) pensa che si tratti del cardinal Bessarione, che nel 1468 aveva donato la propria biblioteca alla Serenissima mentre Augusto Gentili (1996) sottolinea che non avrebbe avuto senso lasciare in bianco il volto del santo in attesa di rendere la fisionomia del cardinale in quanto di Bessarione Gentile Bellini aveva fatto un ritratto ben noto a Venezia. Lo studioso propone invece che si tratti di Angelo Leonino, legato apostolico a Venezia che nel 1502 aveva concesso alla Scuola un'importante indulgenza. L'opinione è condivisa da Bernard Aikema (1999), che data il foglio attorno al 1503.

Per quanto il disegno sia assai vicino al telero che prepara, la modalità di lavoro di Carpaccio prevedeva vari aggiustamenti anche dopo disegni molto finiti come quello in esame, qui esemplificati da dettagli quali la definizione della fisionomia del santo o il cambiamento dell'ermellino con un cane, ma più in generale dall'assestamento prospettico appena differente: le linee del soffitto sono diverse tra destra e sinistra e il punto di fuga è spostato nel disegno più verso destra in corrispondenza del santo.

Come più volte sottolineato dalla critica, bellissimo è lo studio della luce, resa attraverso i delicati trapassi dell'acquerello; essa entra dalle tre aperture della parete di destra e lascia la figura del santo - in risparmiato - sul filo della luce. Per ciò che riguarda la funzione, infatti, sembra corretto seguire Popham e Pouncey nel ritenere che si tratti della *mise-en-scène* per lo studio della luce nel telero, un fatto che di per sé non esclude che possa trattarsi di un foglio anche utilizzato come un modello da sottoporre alla

committenza, anche se il grado di finitezza non è tale a nostro avviso per essere inserito in un contratto: oltre ai diversi cambiamenti poi intervenuti, menzionati dalla critica, è più in generale il grado di indeterminazione dei dettagli a farlo escludere: si veda ad esempio l'astrolabio, per il quale nel foglio è solo riservato lo spazio. La datazione generalmente invalsa per il telero è il 1502, o poco dopo, che andrà esteso anche al foglio qui presentato.

37. *Due donne in costume orientale, recto*

1502 c.

Testa di uomo di profilo e muso di leone, verso

Bottega carpaccesca?

PRINCETON, The Art Princeton University Museum, n. 1944-274.

Matita nera, pennello e acquerello grigio bruno, lumeggiature di biacca su carta marrone chiara preparata con acquerello bruno chiaro; vergata.

mm 232 x 121.

Provenienza: Faenza-Roma, Alessandro Maggiori, tra fine Settecento e primi dell'Ottocento; Guastalla; Frothingam; Washington Crossing (Pensylvania), Frank Jewett Mather; dono di Frank Jewett Mather Junior al Museo.³⁴¹

Esposizioni: New London (Connecticut), 1936, cat. n. 16; Venezia, 1963, n. 8; Parigi-New York-Venezia, 2006-2007, cat. n. 52.

Stato di conservazione: buono.

Bibliografia: *Fourth Anniversary Exhibition...*, 1936, cat. n. 16; De Tolnay, 1943, n. 125; Tietzes, 1944, p. 156, n. 640; Tietze, 1947, p. 38, n. 19; Mongan, 1949, p. 26; Fiocco, 1958, pp. 29, 34; Lauts, 1962, p. 276 n. 46, tavv. 119, 31; Pignatti, 1963, *Jan Lauts* [...], p. 58; Zampetti, 1963, *Vittore Carpaccio*, p. 293, n. 8; Muraro, 1966, pp. 110, CCX; Perocco, 1967, pp. 101, 104; Pignatti, 1972, p. 25; Tietze, 1973, pp. 38-39; Rearick, 1976, p. 21; Gibbons, 1977, pp. 15-17; Muraro, 1977, pp. 73-74, figg. 15, 6; Ames-Lewis, Wright, 1983, cap. 269; Blass-Simmen, 1994, p. 157; Nepi Scirè, 2000, fig. pp. 18, 135; Bambach, 2006, pp. 313-314, cat. n. 52; *Princeton University...*, 2007, p. 164.

³⁴¹ Bambach, 2006, p. 314.



Il *verso* è reso noto per la prima volta da Charles De Tolnay nel 1943, mentre si deve ai Tietze (1944) la pubblicazione del *recto*, per il quale i due studiosi non credono nella derivazione dalla stampa di Reeuwich, ma piuttosto che disegno e incisione rimontino a comuni modelli di Gentile Bellini. Si deve ai Tietze la proposta che il *Ritratto d'uomo* sia preparatorio per uno degli spettatori a sinistra nel *Congedo dei fidanzati* del ciclo di Sant'Orsola, datato 1495.

Che il *recto* sia uno studio per due figure del *Trionfo di san Giorgio* è confermato da Jan Lauts (1962, p. 276), il quale è convinto l'invenzione derivi dalla stampa sopra menzionata: «that Carpaccio copied the figures from the woodcuts is overwhelmingly clear from a comparison with the sketch for the whole composition in the Uffizi [...]: there both figures agree with the woodcuts down to the details of their Late Gothic costumes». Lo studioso esclude che Reeuwich copiasse da Gentile, in quanto nulla di ciò che rimane della pittura di questi è paragonabile alle stampe della *Peregrinatio in Terram Sanctam*. Chiarisce inoltre che il foglio deve essere inteso come uno studio eseguito in un secondo tempo rispetto allo schizzo dell'intera composizione, conservato agli Uffizi, un punto sul quale concorda anche Rearick (1976). Jan Lauts rileva inoltre come la figura di spalle sia stata riutilizzata dal maestro nella *Visitazione* del museo Correr (in deposito alla Ca' d'Oro) e per l'*Ordinazione di santo Stefano*.

Muraro (1966, 1977) giudica il disegno del *recto* materiale di repertorio, mentre ritiene – con Lauts – che la testa maschile sia uno studio dal vero, preparatorio per una figura che compare nella *Partenza dei fidanzati*. Così anche Ames-Lewis e Wright (1983). I due lati del foglio non sono contemporanei secondo Muraro, che nel *verso* ravvisa «uno dei primi

documenti della grafica carpacesca, prossima ai modi di Gentile Bellini» (1977, p. 74). Il muso di leone è collegato alla tela di palazzo ducale (1516) ma per lo studioso si tratta di un'elaborazione da datare entro il 1495.

Diversamente, Pignatti (1963, 1972) ha dubitato dell'autografia del foglio perché, con riferimento al *verso*, è per lui troppo ampia la distanza tra la *Partenza dei fidanzati* datata 1495 e il *Leone di San Marco* di Palazzo Ducale del 1516. Lo studioso è più propenso a credere che si tratti di una copia da Carpaccio, mentre per la maggiore qualità delle due figure il *recto* è a suo avviso autografo.

Brigit Blass-Simmen (1994) cita il foglio qui presentato nel contesto di uno studio sulla pratica disegnativa di Cima da Conegliano; si tratta a suo avviso di un disegno memorativo, tratto dalle sopra citate stampe del 1486 e riutilizzato in varie occasioni dal maestro.

Giovanna Nepi Scirè (2000) concorda con la parte della critica che ha ritenuto lo studio per la testa maschile preparatorio per il *Commiato e partenza dei fidanzati* del ciclo orsolino. E così nel catalogo delle collezioni del museo (*Princeton University...*, 2007), dove il foglio è presentato con la datazione 1495-1516.

Il disegno è di fondamentale importanza perché, essendosi conservati altri studi preparatori per il *Trionfo di san Giorgio*, è possibile seguire in parte il percorso che porta all'elaborazione dell'invenzione. Come messo bene in luce dalla critica, il *recto* è senza dubbio copiato dalle stampe di Reeuwich, ma la fase in cui il disegno si attesta deve essere successiva a quella testimoniata dallo studio compositivo degli Uffizi, dove la donna corrispondente a quella di sinistra nel foglio in esame presenta il cappello piatto. Nel dettaglio studiato a parte, Carpaccio in un primo tempo tratteggia un copricapo di quella foggia, ma presto lo rimpiazza con un altro a sviluppo più verticale, che è quello che comparirà nel telero. L'alta qualità del *recto* non si ritrova nell'altra faccia, che è uguale nella tecnica ma diversa nel segno. Il *verso* è problematico, non solo perché più debole, ma soprattutto perché le figure qui rappresentate compaiono in dipinti molto distanti tra loro. Indubbiamente il ritratto è da collegare a una figura della *Partenza dei fidanzati*, ma a nostro avviso non ne è lo studio preparatorio. Le ragioni sono da una parte l'uniformità del punto di stile rispetto al *recto* e soprattutto l'impossibilità di accostare al disegno esempi della metà degli anni Novanta dai simili esiti, dall'altro la considerazione del fatto che il punto in cui si imposta la figura è il medesimo della redazione dipinta, dove il busto dell'uomo è coperto dai berretti della fila inferiore di astanti. Rispetto al telero non si nota alcuna differenza, mentre la pratica carpacesca generalmente prevede assestamenti anche dopo lo studio dei dettagli, come è evidente dal confronto tra il *recto* del disegno qui presentato e il telero del ciclo di San Giorgio. Quest'ultimo, lungi dall'essere materiale di repertorio, sembra essere stato elaborato a partire dalle stampe proprio per il *Trionfo di san Giorgio*, la cui invenzione viene riutilizzata a date più avanzate.

Il *verso* potrebbe essere inquadrato come un lavoro di bottega, tratto forse dal dipinto nel caso del *Ritratto* e per la parte inferiore non necessariamente legato al *Leone* di Palazzo Ducale dove è troppo diversa la caratterizzazione della bestia, il cui muso ha una tensione e un'aggressività per nulla paragonabile alla modesta figura del foglio.

38. *Tre filosofi*

Bottega carpaccesca, 1500-1510 c.

WASHINGTON, National Gallery D. C., Woodner Collection, Gift of Andrea Woodner.

2006.11.26.

Penna e inchiostro bruno su carta color crema.

mm 149 x 258.

Iscrizioni: in alto a sinistra, 1.54.

Provenienza: Youssipov (Rearick, *Carpaccio Studies*); Gateshead-on-Tyne, Bindman; Venezia, Pietro Scarpa; acquistato da Ian Woodner (1903-1990), New York, March 1985; in eredità alle figlie, Andrea and Dian Woodner, New York, 1990.

Esposizioni: Venezia, 1959, cat. n. 63.

Stato di conservazione: discreto.

Bibliografia: Fiocco, *Postille al mio Carpaccio*, 1958, p. 230, fig. 264; Mrozinka, 1959, p. 87, n. 63; Lauts, 1962, p. 270, tav. 85; Muraro, 1977, p. 47, fig. 63.



Si deve a Fiocco (1958) l'aver reso noto il disegno, che egli riteneva un'opera tarda e del quale aveva già dedotto l'esistenza sulla base della copia presente nel taccuino di Giorgio Bonola, del Museo Nazionale di Varsavia che «contiene disegni di artisti lombardi, emiliani veneti ecc. del Cinquecento e del Seicento, ordinati nell'ultimo quarto del Seicento».³⁴²

Per Muraro (1977) si tratta di una probabile derivazione da un dipinto, o da un'altra opera grafica; «mentre, infatti, gli atteggiamenti sono individuati con facile disinvoltura, la resa dei particolari è alquanto inespressiva. La mancanza di una fonte luminosa

³⁴² Mrozinka, 1959, p. 24; si veda anche p. 87.

determinata accentua la povertà dell'intera scena». Il segno continuo e monotono indica a suo avviso la paternità del figlio Benedetto.

Rearick nel manoscritto carpacesco assegna il foglio a Vittore, ipotizzando che sia preparatorio, insieme ai due disegni con filosofi di Mosca (Museo Puškin, inv. n. 6213) e Londra (British Museum, 1895,915.806 *verso*), per il progetto decorativo di uno studiolo, forse da identificare nei lavori perduti per palazzo patriarcale a Venezia documentati agli anni 1522-1523 e commissionati da Antonio Contarini. Dal punto di vista stilistico, infatti, la sua ipotesi è che si tratti dell'ultima maniera grafica di Carpaccio.

Non sembra possibile dubitare dell'attribuzione carpacesca per via del tipico *ductus* della penna, per quanto la qualità sia assai modesta e incapace di rendere la volumetria dei corpi. Il confronto formulato da Rearick, dove pure il tratto nervoso della penna non rende i valori luministici e del volume, è tutto a sfavore del foglio in esame, il cui gracile tratto spinge a recuperare l'idea di Muraro della derivazione. Non sembra di potere imputare alla tarda attività di Carpaccio la debolezza grafica, che i disegni preparatori per il ciclo di santo Stefano ci consegnano ancora vigorosa, ma sembra più opportuno un'indicazione di stretta bottega nell'atto di copiare disegni del genere di quelli di Londra e Mosca indicati da Rearick, qui prospettati come prove del primo decennio del Cinquecento.

39. *Due gruppi di ecclesiastici*
1502 c.

CAMBRIDGE, Fitzwilliam Museum, PD. 3-1979.

Penna e inchiostro bruno a due tinte diverse su un preliminare disegno a matita rossa, carta bianca.

mm 278 x 214.

Iscrizione: sulla montatura in basso, a penna, *Frate Bartolomeo*.

Provenienza: Sebastiano Resta (1635-1714); Arezzo, Giovanni Matteo Marchetti; cavaliere Marchetti da Pistoia; venduto attraverso John Talman nel 1716 a John, Lord Somers (L. 2981); Thomas Hudson (L. 2432); sir Joshua Reynolds (1723-1792) (L. 2364); Thomas Banks (L. 2423); forse Mrs Lavinia Forster; forse Ambrose Poynter; Sir Edward John Poynter (L. 874); Sotheby's, 1918, lotto 23; Visconte Lascelles; per discendenza al figlio, Earl of Harewood; Christie's 1965, lotto 118; Capitano Norman Colville; vedova Colville; al Museo dal 1979.³⁴³

Esposizioni: Venezia, 1963, cat. n. 19; Cambridge, 1980 (Bettagno, 1992, p. 28); Venezia, 1992, cat. n. 5.

Stato di conservazione: buono.

Bibliografia: Borenius, 1916, p. 271; von Hadeln, 1925, pp. 57-58, tav. 18; Fiocco, 1931, p. 72, tav. C; Popham, 1935, p. 11; van Marle, 1936, XVIII, p. 344; Fiocco, 1942, p. 74; Tietzes, 1944, p. 61, n. 254; Arslan, 1952, pp. 109-110; Fiocco, 1958, p. 29, n. 4; Pallucchini, 1961, p. 44, nota 23; Lauts, 1962, pp. 272-273, n. 32; Zampetti, *Vittore Carpaccio*, 1963, p. 297, n. 19; Pignatti, *Jan Lauts [...]*, 1963, p. 51; Muraro, 1966, p. 109; Clark, 1966, p. 164; Cancogni, 1967, p. 98; Perocco, 1967, p. 98; Pignatti, 1972, p. 9; Muraro, 1977, pp. 56-57, fig. 94; Bettagno, 1992, p. 28; *Sir Joshua Reynolds*, 2009, p. 111, n. 37; Scrase, 2011, p. 172, n. 132.

³⁴³ *Treasures from the Fitzwilliam...*, 1989, p. 52.



Secondo Borenius (1916), von Hadeln (1925) e Fiocco (1931) si tratta di una prima idea per le *Esequie di san Girolamo*, un'ipotesi che è messa in dubbio da Popham (1935), van Marle (1936) e Lauts (1962).

Il disegno ha conosciuto delle difficoltà attributive con i Tietze (1944), che propongono il nome di Lazzaro Bastiani. Anche Michelangelo Muraro (1977) non crede nella piena autografia, in quanto a suo avviso si tratta di «un unicum anche dal punto di vista della tecnica grafica, sia per la diversità dell'inchiostro, come per il particolare carattere del segno. In ogni caso è difficile trovare rapporti diretti con l'arte del Carpaccio si è anche portati a sospettare che si tratti di una falsificazione ottocentesca» (1977, p. 56). Nel manoscritto dei *Carpaccio Studies* Rearick osserva assai giustamente che nel considerarlo un falso Muraro non tiene conto della provenienza del disegno dalla collezione Resta.

Non seguono questa parte degli studi Lauts (1962) e Pignatti (1963, 1972), entrambi in dubbio sul collegamento con il telero del ciclo di San Giorgio ma convinti della paternità carpaccesca e di una datazione attorno al 1500 il primo, dopo il 1507 il secondo.

Scrase (2011) segue Lauts nel proporre una datazione attorno al 1500 per il disegno, che sottolinea essere caratterizzato dal tipico tratto spigoloso. Lo studioso riporta il parere espresso nella tesi di dottorato di Maria Christina White, la quale suggerisce che lo schizzo possa essere il frutto di uno studio dal vero. La studiosa interpreta i segni che compaiono in alto a destra come lo schizzo di una figura con l'intenzione di rendere le proporzioni della testa in relazione al corpo: «here Carpaccio followed Alberti's advice regarding the use of the head as a unit of measurement for proportions of the human figure. The tiny circular head fits eight times in the total height of the figure and the same proportions correspond to those of the group on the right. The figure in the other group, on the other

hand are relatively shorter, as their proportion of the body to the head is 7:1 rather than 8:1» (Scrase, 2011, p. 173).

Rearick esclude qualsiasi collegamento con i teleri di San Giorgio degli Schiavoni, proponendo che il disegno sia preparatorio per i lavori di Palazzo Ducale, e quindi da porre in relazione con il disegno di Sacramento (Crocker Art Museum, E. B. Crocker Collection, inv. n. 1871.220).

Il disegno possiede la qualità per sostenere a pieno titolo l'attribuzione carpaccesca, nonché le caratteristiche tecniche dei suoi disegni autografi con la tipica tecnica della penna stesa sopra tracce preliminari a matita rossa, che contribuiscono alla delicata resa volumetrica e luministica delle figure. In questo senso, valga il confronto con l'*Uccisione del drago* degli Uffizi (1287 E), preparatoria per l'omonimo telero del ciclo di San Giorgio degli Schiavoni. L'effetto grafico complessivo è di grande bellezza, e la composizione, pur nel suo *status* di schizzo compositivo, è animata da un grande controllo formale. L'inchiostro più scuro che ci sembra di scorgere deve essere stato steso con pochi colpi alla fine, con la funzione di dare una maggiore tenuta alla composizione. Anche il gusto di misurare lo spazio attraverso gli oggetti in prospettiva rientra a buon titolo nelle caratteristiche carpaccesche, come gentilmente mi suggerisce Linda Borean.

I due gruppi di figure, affrontati, potrebbero essere lo studio per una medesima composizione, in una fase molto precoce del lavoro. Si veda, in questo senso, il ricorrere di alcune figure dall'una e dall'altra parte, come il monaco barbuto che legge o quello con la nappa che chiude in entrambi la teoria di figure. Il gruppo di sinistra, in una posizione leggermente più elevata rispetto all'altro, è più nutrito e vi compaiono tre croci.

Quanto si intende qui riprendere è l'opinione espressa dalla parte della critica che ha creduto nel collegamento con la *Morte di san Girolamo* del ciclo degli Schiavoni. Molti particolari, infatti, ritornano nello studio di Uppsala e nel telero relativo, pur profondamente mutati in seguito a un radicale cambiamento della composizione. Si veda il particolare del monaco leggente, o quello dei due vecchi che chiudono la composizione a destra e a sinistra, con una nappa di forma diversa da quella di tutti gli altri. Un punto di discontinuità è l'aspetto processionale che emerge dal disegno qui presentato, rispetto alla teoria stante, e in ginocchio, del telero, un fatto che tuttavia può essere spiegato sulla scorta di una profonda modifica della prima idea. La datazione ai primi anni del Cinquecento che la stragrande maggioranza degli studiosi ha sostenuto è un elemento di forza per questa ipotesi.

40. *Gesù bambino, recto*

1495-1500 c.

Monaco inginocchiato rivolto a sinistra, verso
1502.

ROTTERDAM, Museum Boijmans Van Beuningen, Prentenkabinet, inv. n. 1-3.

Matita nera, pennello e inchiostro bruno, lumeggiature di biacca su carta azzurra.
mm 194 x 142.

Provenienza: Sunderland; J.P. Heseltine; Henry Oppenheimer (1859 - 1932); Cassirer (£ 312) (*Catalogue of the Famous...*, 1936. Nel volume della Frick Library di New York è segnato a penna il nome dell'acquirente e il prezzo).

Bibliografia: Ludwig, Molmenti, 1906, p. 229; von Hadeln, 1925, p. 58, tavv. 20, 19; Fiocco, 1931, p. 72, tav. CII a/b; *Catalogue of the Famous...*, 1936, n. 53; van Marle, 1936, XVIII, p. 338; Parker, 1936, n. 53; Tietzes, 1944, p. 153, n. 620; Fiocco, 1958, p. 29, n. 7; Lauts, 1962, p. 276 n. 47, tavv. 88, 89; Pignatti, 1963, *Jan Lauts [...]*, p. 53; Muraro, 1966, p. 110; Perocco, 1967, p. 98; Pignatti, 1972, p. 13; Muraro, 1977, p. 75, figg. 95, 19.



Nel catalogo di vendita della collezione Oppenheimer (1936) il *verso* è giustamente ritenuto preparatorio per i *Funerali di san Girolamo* del ciclo di San Giorgio degli Schiavoni (1502).

Per ciò che riguarda il *recto*, Lauts (1962) crede nell'autografia carpaccesca, e lo collega al Gesù bambino della *Sacra Conversazione* di Avignone; datata attorno al 1500.

Muraro (1966, 1977) invece esclude la paternità di Vittore, proponendo che si tratti di una derivazione da qualche pittura perduta, da attribuire a Benedetto. Il suggerimento dello studioso non sembra confermabile sulla base di quanto conosciamo della grafica del figlio e sul punto di stile dimostrato dal disegno, la cui compattezza formale lo lega ancora al Quattrocento.

Si ritiene più credibile di collegarlo, con Lauts, alla *Sacra Conversazione* di Avignone, che qui, pur con molte difficoltà, prospettiamo appartenere agli anni 1495-1500. Il *verso* si ritiene preparatorio per le *Esequie di san Girolamo*, del 1502. Non si può tacere l'elemento di criticità costituito dalla sostanziale conformità stilistica tra le due facce, che pure apparterrebbero, secondo la presente ricostruzione cronologica, a due momenti distinti – seppur vicini – della produzione carpacesca.

41. *Funerali di san Girolamo*
1502.

UPPSALA, Universitetsbiblioteket, Italian Drawings Great size 14.

Penna e pennello con inchiostro bruno su carta bianca.

mm 270 x 420.

Iscrizioni: a penna, 1494.

Provenienza: sconosciuta.³⁴⁴

Esposizioni: Stoccolma, 1962, cat. n. 208; Venezia, 1963, cat. n. 7; Venezia, 1974, cat. n. 2.

Bibliografia: Popham, 1935, pp. 10-11, tav. 13; Tietzes, 1944, p. 155, n. 636; Arslan, 1952, p. 109; Fiocco, 1958, p. 29, n. 6; Pallucchini, 1961, p. 44; Lauts, 1962, p. 277 n. 50, tav. 96; Bjurström, 1962, p. 177, n. 208; Zampetti, *Vittore Carpaccio*, 1963, p. 293, n. 7; Pignatti, *Jan Lauts [...]*, 1963, p. 50; Perocco, *Carpaccio ...*, 1964, p. 119; Muraro, 1966, p. 110, ill. XCI; Perocco, 1967, p. 98; Pignatti, 1972, pp. 14, 20, tav. 14; Bjurström, 1974, pp. 19-20 n. 2; Muraro, 1977, pp. 78-79, fig. 18; Bjurström, 1979, p. 32; Ames-Lewis, 1981, pp. 144 fig. 140, 145; Brooke, 2004, pp. 304-306.



Si deve a Popham (1935-36) l'averlo reso noto il disegno, e l'averlo efficacemente inquadrato come «an elaborate study of the *mis-en-scène* of the action», letto in parallelo al disegno con *Sant'Agostino* del British Museum (1934.1208.1).

³⁴⁴ Bjurström, 1979, p. 32.

Lauts (1962) si rende conto che due figure del foglio della collezione Rothschild di Parigi (inv. n. 765 DR v) compaiono nel disegno in esame, mentre altre figurano solo nel telero relativo.

Muraro (1977, p. 79) sottolinea l'accuratezza nella registrazione dei particolari, che gli appare una caratteristica non lagunare. Secondo la sua ipotesi, «questo disegno, allo stesso modo della « Visione di S. Agostino » del British Museum [...], sarebbe stato eseguito intorno al 1502, mentre il dipinto non era ancora stato portato a termine. Ciò risulta dallo stato in cui viene a trovarsi il lato sinistro dell'opera, qui appena accennato e non corrispondente al « telero », neppure per il numero di personaggi. È interessante notare come in questo foglio siano documentate alcune delle fasi di tecnica grafica adottate dal Carpaccio: dalle linee semplici e schematiche dell'abbozzo (come, ad esempio, nel particolare con il corpo del Santo), alla definizione della forma per mezzo di tratti e di punti accostati, con un procedimento simile alla tecnica del « puntinismo » (si veda il leone sdraiato); dalle linee parzialmente condotte per i particolari meglio studiati, alle ombreggiature e al tratteggio che definiscono la consistenza delle parti ormai risolte (per esempio, il frate che legge, l'albero con il teschio, ecc.)».

Per Pignatti (1972, 1963) il foglio in esame, che ipotizza essere stato tagliato a destra, consente di comprendere la natura di copia dal telero per il disegno degli Uffizi (inv. n. 1696 F *recto*).

Caroline Brooke (2004) mette in luce come le architetture della zona destra siano più controllate rispetto a quelle di sinistra, a suo avviso fatte a mano libera. La schematicità di alcune figure di monaci si spiega a suo avviso sulla base dell'esistenza di disegni di repertorio, che integravano le composizioni per ragioni di economicità. Un simile è per la studiosa il disegno degli Uffizi (1696 F), utilizzato per la figura reggi standardo.

La funzione del disegno, così come suggerito da Popham e Pouncey (1950, p. 22, n. 35) per il *Sant'Agostino nello studio* del British Museum, sembra essere principalmente quella di studiare l'illuminazione della composizione, in quanto alla precisione dello studio della luce fa da contraltare una indeterminatezza nei dettagli, marcata specialmente nella zona destra. La fase di lavoro in cui il foglio sembra collocarsi è quella di un momento avanzato dello studio su carta, che a nostro avviso potrebbe essere stato preceduto da un primo schizzo compositivo poi non adottato, testimoniato dal disegno del Fitzwilliam Museum di Cambridge (PD. 3-1979). Il disegno di Uppsala presenta delle differenze rispetto alla redazione dipinta tali da far ritenere che la fase di studio degli aspetti luministici non fosse relegata a ridosso dell'esecuzione pittorica, ma al contrario fosse tra i primi aspetti studiati da Carpaccio, contestualmente all'elaborazione delle invenzioni. Nel telero, infatti, avviene la modifica della posizione del monaco che sta dietro a quello con gli occhiali, che nel disegno è frontale, e la comparsa di dettagli nel paesaggio di fondo, alcuni presenti nel disegno della fondazione Rothschild (n. 765 DR) di Parigi. Più in generale, dal punto di vista compositivo Carpaccio sembra mettere in atto un maggior controllo formale della scena con una più marcata messa in evidenza delle figure dei monaci in primo piano, per ottenere quella che Caroline Brooke ha definito una «greater compositional unity» (Brooke, 2004, p. 306). È questa conduzione della penna più insistita nei monaci che accomuna il disegno in esame a quello di Cambridge, il cui soggetto non osta nell'ipotesi che si possa trattare di una prima idea compositiva.

Quanto impressiona nel disegno qui presentato è l'estrema cura con cui sono presentate le architetture di fondo, quasi fosse una visione istantanea sul paesaggio, a fronte della resa schematica, e da studiare a parte, delle figure inginocchiate in primo piano.

42. *Studio per leone*

1502 c.

Svizzera, collezione privata.

Pennello con inchiostro bruno, acquerello e biacca su carta azzurra sbiadita.

mm 209 x 293.

Provenienza: Firenze, Gustave Soulier (1872-1937) (L. 1215a).

Bibliografia: Goldner, 2005, p. 26.



George Goldner rende noto il foglio nel 2005 in occasione degli studi in onore di Catherine Monbeig Goguel; l'attribuzione a Carpaccio è formulata sulla base del confronto - assai convincente - con il foglio con il *Torso virile* (n. 34846) dell'Ermitage, che presenta la medesima tecnica a pennello. Lo studioso sottolinea gli esiti naturalistici del disegno, ipotizzando che si tratti di uno studio dal vero, servito per il leone delle *Esequie di san Girolamo*. La datazione ipotizzata si attesta quindi attorno al 1502.

Se non sembra possibile ritenere il disegno preparatorio per il leone dei *Funerali di san Girolamo*, che ha una posizione molto diversa, tuttavia esso potrebbe essere uno studio per un telero di San Girolamo di quel ciclo, poi modificato nella redazione finale. Si segue qui la datazione suggerita da George Goldner, che probabilmente conosce il disegno *de visu*, per quanto la qualità del foglio non appaia altissima.

43. *Nove teste di monaci, recto*

Copie dal telero del 1502.

Studio per vecchio in piedi rivolto a sinistra, verso
1502-1508 c.

FIRENZE, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. n. 1696 F.

Penna e inchiostro bruno, lumeggiature a biacca su carta azzurra.

mm 225 x 140.

Iscrizioni: a matita, lungo il margine sinistro, *Liberale da Verona*.

Provenienza: fondo Mediceo-Lorenese.

Stato di conservazione: discreto, il disegno è più scuro lungo i bordi del *recto* e rovinato (screpolato) lungo il bordo inferiore e laterale destro. In parte ripassato.

Bibliografia: Ferri, 1890, p. 225; Ludwig, Molmenti, 1906, pp. 199; von Hadeln, 1925, p. 59, tav. 39; Fiocco, 1931, p. 71, tav. LXXXVIII; van Marle, 1936, XVIII, p. 348; Tietzes, 1944, p. 151, n. 605; Arslan, 1952, p. 109; Pignatti, 1955, p. 118; Lauts, 1962, pp. 268-269 n. 15; Pignatti, *Jan Lauts [...]*, 1963, p. 49; Muraro, 1966, p. 108; Perocco, 1967, p. 98; Pignatti, 1972, p. 20; Muraro, 1977, p. 46, figg. 88, 89; Brooke, 2004, p. 306; Petrioli Tofani, 2005, pp. 315-316.



Recto e verso sono considerati preparatori per il telero con i *Funerali di san Girolamo* (1502) da Ludwig e Molmenti (1906), van Marle (1936) e Fiocco (1931). Quest'ultimo, tuttavia, ritiene che la figura di vecchio in piedi sia stata usata anche per il san Gioacchino della *Nascita della Vergine* dell'Accademia Carrara di Bergamo.

I Tietze (1944) mettono in evidenza il fatto che la figura del *verso* è ripetuta in un apostolo nella *Morte della Vergine* della Pinacoteca di Ferrara (1508), ritenendo che si tratti, per entrambi i versi del foglio, di copie di bottega da disegni preparatori di Carpaccio. Anche Detlev von Hadeln (1925) rigetta l'autografia dell'intero foglio.

Si deve a Lauts (1962) la separazione della paternità tra *recto* e *verso*, il secondo essendo a suo avviso un autografo di Carpaccio, degli anni 1505-1510, probabilmente uno studio per la *Morte della Vergine*; le *Teste* sono invece copie dalle *Esequie di san Girolamo*, e ciò è dimostrato dal fatto che la testa di destra, coperta nel telero, è mozza anche nel foglio.

Muraro (1977) segue Lauts, ma a suo avviso il personaggio con gli occhiali deriverebbe dalla *Morte della Vergine* di Ferrara, dove un restauro ha tolto al monaco gli occhiali. In quanto al *verso*, invece, sospende il giudizio a causa delle numerose alterazioni che il foglio dimostra di aver subito.

Caroline Brooke (2004) ipotizza che il *verso* sia un simile, usato da Carpaccio per la figura reggi stendardo della zona destra delle *Esequie di san Girolamo* del ciclo di San Giorgio degli Schiavoni.

A nostro giudizio la posizione di Lauts è la più verosimile perché mette bene in evidenza la differenza di qualità tra *recto* e *verso*, per il quale sembra appropriato sostenere la paternità carpaccesca. Non è possibile stabilire un collegamento netto con alcuno dei dipinti identificati in sede critica, a causa delle numerose variazioni che intervengono nelle varie redazioni dipinte rispetto alla figura qui studiata. La datazione dei dipinti in cui compaiono figure che sembrano basate sul disegno suggerisce una collocazione cronologica cinquecentesca, tra il 1502 delle *Esequie di san Girolamo* e il 1508 della *Morte della Vergine* di Ferrara, con una preferenza per il secondo termine, che sarebbe in grado di rendere l'aspetto düreriano messo bene in luce da Rearick negli inediti *Carpaccio Studies*.

Diversamente, le *Teste dei monaci* sono copiate dal telero, secondo gli argomenti di Lauts. Si tratta, del resto, di anni in cui la bottega carpaccesca deve essere stata numerosa, se si considera che il ciclo di San Giorgio degli Schiavoni è stato compiuto negli stessi anni di quello degli Albanesi.

44. *Nove monaci inginocchiati rivolti a sinistra*

Copia dalle *Esequie di san Girolamo*, del 1502.

London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. n. SL 5237,13.

Tracce di matita nera, pennello e inchiostro bruno scuro, tracce di biacca ossidata su carta azzurra.

Iscrizioni: in basso a destra, iscrizione tarda forse settecentesca: *Fran. Monsignori*.

mm 172 x 225.

Provenienza: Sloane.

Stato di conservazione: piuttosto consunto.

Bibliografia: Popham, 1935-36, p. 11; Tietzes, 1944, p. 153, n. A616; Popham, Puncey, 1950, n. 39, tav. XXXIII; Lauts, 1962, p. 279, n. 58; Pignatti, 1963, *Jan Lauts [...]*, p. 48; Muraro, 1966, p. 112, Muraro, 1977, p. 55, fig. 90.



Popham (1935-36) lo riteneva preparatorio per le *Esequie di san Girolamo*, mentre in seguito il disegno è stato giustamente considerato una derivazione dal telero: dai Tietze (1944), seguiti dalla critica successiva tra cui Popham e Pouncey (1950) e Lauts (1962).

È da considerarsi decisamente una copia antica dal telero di Carpaccio, per la meccanicità delle pieghe e la debolezza del tratto, il tratteggio sottile e la precisa conformità rispetto alla redazione dipinta.

45. *Trionfo di san Giorgio, recto*

1502 c.

Schizzi architettonici, verso

1514?

FIRENZE, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. n. 1287 E.

Recto: disegno abbozzato a matita rossa e finito a penna con inchiostro verdino. Le ripassature a penna sul rosso alterano il tono originale dell'inchiostro; riquadrato; *verso*: tracce di matita nera ripassate a penna con inchiostro bruno.

mm 233 x 414.

Iscrizioni: sul *recto*, in basso a sinistra, a penna, di Carpaccio, *pie diex e mexo scharso*, e più a destra, di Vittor Scarpazza.

Provenienza: fondo Mediceo-Lorenese.³⁴⁵ (Tordella [2009] pubblica un particolare del foglio in esame che rende visibile la filigrana, presentata come vicina a Briquet 7878).

Esposizioni: Firenze, 1914, cat. n. 20; Londra, 1930 (1931), cat. n. 689; Parigi, 1950, n. 431; Firenze, 1960, n. 37; Venezia, 1963, n. 9; Firenze, 1976, cat. n. 5; Londra-Firenze, 2010-2011, n. 80.

Stato di conservazione: buono.

Bibliografia: Ferri, 1890, p. 224; Colvin, 1897, p. 201; Ludwig, Molmenti, 1906, p. 183; Rosenthal, 1906, p. 116; Fry, 1912, p. 96; *Mostra di disegni...*, 1914, p. 1, cat. n. 20; Borenius, 1916, p. 271; Gilles de la Tourette, 1923, n. 122; von Hadeln, 1925, p. 54, tav. 21; *Exhibition of Italian Art...* 1930 (pubbl. 1931), p. 317, n. 689; Fiocco, 1931, pp. 35, 73, tavv. CXV, CXVI; Popham, 1931, p. 47, n. 170; Fiocco, 1933, p. 35; van Marle, 1936, XVIII, p. 336; Fiocco, 1942, pp. 37-75; De Tolnay, 1943, n. 127; Tietzes, 1944, pp. 140, 142, 146-147, 150, n. 597, tav. XVII-2; *Trésor des Bibliothèques d'Italie...*, 1950, n. 431; Pignatti, 1955, p. 99, fig. 79; Fiocco, 1958, p. 29, n. 9; Sinisbaldi, 1960, p. 8 n. 37; Pallucchini, 1961, pp. 57-58; Lauts, 1962, pp. 33, 41, 233, 268 n. 13, fig. 111; Zampetti, *Vittore Carpaccio*, 1963, p. 293, n. 9 *recto* e 9 *verso*; Forlani, 1963, p. 156; Pignatti, *Jan Lauts [...]*, 1963, p. 51; Perocco, 1964, p. 153, figg. 50, 91; Muraro, 1966, pp. 102, 108, ill. LXXVII, CCXLVIII; Zampetti, 1966, p. 74, fig.; Perocco, 1967, pp. 100-101; Petrioli Tofani, 1972, n. 24; Pignatti, 1972, pp. 14, 21 nn. 18-19; Perocco, Salvadori, 1973, p. 111; Rearick, 1976, pp. 19-21; Muraro, 1977, pp. 38-39, figg. 14, 66; Damisch, 1987, pp. 380-381, fig. 122 p. 381; Petrioli Tofani, 1987, p. 535; Fortini Brown, 1988, pp. 210, 213; Brooke, 2004, pp. 309-310; Tordella, 2009, p. 17; Chapman, *Triumph of St George*, 2010, pp. 264-265.

³⁴⁵ Chapman, *Triumph [...]*, 2010, p. 264.



Il disegno è stato riconosciuto come preparatorio per il *Trionfo di san Giorgio* del ciclo omonimo da Colvin (1897), che nota anche la dipendenza di alcuni motivi dalle stampe di Reuwich a illustrazione della *Peregrinatio in Terram Sanctam* di Breydenbach (1486), un punto sul quale, come si è detto Fiocco (1931) dissente. La connessione del *recto* con il telero è indiscussa, per quanto la critica ne abbia messo in luce le differenze, che testimoniano le ulteriori fasi di elaborazione che hanno seguito il disegno.

Lauts (1962), lo studioso che per primo osserva come la torre del *verso* ricorra nella più tarda *Predica di santo Stefano*.

Michelangelo Muraro (1977) sottolinea che il foglio doveva in origine appartenere a un quaderno con misure dimezzate nella larghezza (mm 233 x 207), sulla base della piegatura del *recto*, nonché sulla base del fatto che i disegni del *verso* occupano solo metà del foglio. Per lo studioso si tratta di un disegno d'insieme con funzione di modello, da sottoporre all'attenzione dei committenti, realizzato attorno al 1505, come il telero corrispettivo. Gli schizzi del *verso* gli paiono molto poveri, al punto da ipotizzare che spettino al figlio Benedetto a un'altezza cronologica non precisabile.

Anche Rearick (1976) ritiene che le stampe di Reuwich siano una fonte diretta per Carpaccio, mentre la matrice architettonica rimanda a suo avviso alla bottega belliniana, soprattutto a Jacopo e Gentile. Egli sottolinea l'importanza delle architetture dipinte, cui sembra affidato il compito di misurare lo spazio. I riflessi della pittura di Perugino sono intesi dallo studioso non tanto come una derivazione ma piuttosto come «sviluppi paralleli» tra i due pittori, che di fatto «non sono necessari per spiegare la disposizione formale di una struttura centrale a cupola fiancheggiata da fughe prospettiche su ciascun lato della vasta piazza» (p. 21). Lo studioso analizza accuratamente i modi attraverso i quali Carpaccio si serve della stampa, la cui importanza si valuta maggiormente dalla fase grafica piuttosto che nella redazione dipinta: «la sua [di Reuwich] Coppia di donne saracene costituisce il precedente delle due donne a sinistra nel disegno, mentre l'Abissino è il modello per la figura gesticolante sopra il drago (un elemento, questo, che sarà lasciato cadere nel processo di evoluzione del progetto compositivo verso la definitiva redazione pittorica). Bisogna però notare che le figure maschili a destra nella xilografia coi Saraceni, fornirono a Carpaccio l'idea per il gruppo di orientali sulla destra, anche se, a questo stadio del lavoro, egli evitò di riprodurre i loro costumi. Infine, i cavalieri a destra denotano un'analoga conoscenza della stampa coi Turchi, per quanto la fonte sia stata mimetizzata da un cambiamento nella posizione delle teste dei cavalli» (p. 21). Rearick ritiene che entrambi i lati del foglio siano da datare verso il 1507, nonostante le architetture del *verso*, per lui autografo nonostante alcune debolezze, ricompaiano nella più tarda *Predica di santo Stefano* del Louvre.

Hugo Chapman (2010) ritiene che a causa delle annotazioni di Carpaccio sulle dimensioni della tela, il telero con il *Trionfo di san Giorgio*, fosse il primo progettato della serie, a suo avviso, infatti, «it seems unlikely that he needed to note the dimensions more than once» (p. 264). Se questo fosse confermabile, si otterrebbe una datazione per il foglio attorno al 1502, di grande importanza per la scansione dei disegni non datati. In merito alla funzione, sembra corretto inquadrarlo come uno studio preparatorio ai fini di determinare l'ingombro delle figure, in una fase del lavoro successiva a quella dello schizzo preliminare, tuttavia passibile di variazioni sia nei dettagli sia nell'assetto generale dello spazio.

La conduzione della penna nel *verso* è piuttosto differente e, sembra piuttosto da legare alla *Predica di santo Stefano* – del 1514 secondo la testimonianza di Zanetti (1771) –, in cui compaiono alcune architetture.

46. *Mammalucco, recto*
1502 c.

FIRENZE, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. n. 2258 F.

Recto: bistro a pennello e biacca su carta preparata in azzurro applicato su un precedente disegno a matita rossa;

verso: matita rossa su carta bianca

mm 271 x 197.

Provenienza: probabilmente fondo Mediceo-Lorenese.³⁴⁶

Esposizioni: Firenze, 1976, cat. n. 6.

Stato di conservazione: leggermente consunto.

Bibliografia: Rearick, 1976, pp. 7, 21, 22-23, n. 6; Muraro, 1977, pp. 83-84, fig. 97 A.



Catalogato tra gli anonimi veneziani del XVI secolo, il foglio viene segnalato a Rearick (1976) da Anna Maria Petrioli Tofani in occasione della mostra *Tiziano e il disegno veneziano del suo tempo*. Lo studioso ritiene che si tratti di un autografo carpaccesco, da assegnare alla fase intermedia dell'elaborazione del *Trionfo di san Giorgio*, nello stesso momento del foglio di Princeton. In questa fase Carpaccio a suo avviso elabora liberamente le suggestioni fornite dalle stampe di Reuwich e dalla pittura tedesca. Anche il *verso* è interpretato nell'ambito dello sviluppo di idee provenienti dalle incisioni di

³⁴⁶ Rearick, 1976, p. 22.

Reuwich, tuttavia la qualità molto inferiore non permette a suo avviso l'attribuzione a Vittore ma a un garzone della bottega che probabilmente copiava un disegno del maestro. «Disegni di questo tipo devono aver costituito una riserva piuttosto occasionale di motivi figurativi, dal momento che un rozzo allievo di Carpaccio ha fedelmente copiato il Mammalucco in una figura del corteo dei Magi nell'Adorazione dei Magi (Padova, Duomo, Sacrestia dei Canonici). Questo dipinto anonimo abbonda di citazioni carpaccesche, probabilmente rubacchiate attraverso il fondo dei disegni della bottega» (p. 23).

In merito alla tecnica, Rearick osserva che «questo foglio costituisce l'unico esempio, tra gli studi di Carpaccio giunti fino a noi, di un disegno su carta preparata. Il brillante colore ceruleo della preparazione, non solo sottolinea l'effetto del bistro e della biacca in un gioco di luci singolarmente vivace, ma, con la superficie liscia, consente a Carpaccio di usare i mezzi tecnici con una liquida scorrevolezza che raramente si incontra nel gioco graffiante di linee spezzate dei suoi disegni a penna o a matita. Anche in ciò si percepisce forse un interesse nei confronti della tecnica molto simile usata da Dürer nei suoi studi per la Madonna Rosenkranz (New York, Morgan Library; Vienna, Albertina; ecc.). In ogni caso è questo il più düreriano tra i disegni di Carpaccio» (pp. 22-23). La datazione del foglio si attesta attorno al 1507, che è l'anno in cui lo studioso pone il telero con il *Trionfo di san Giorgio*.

Muraro (1977), che in un primo tempo aveva annotato sul supporto il nome di Carpaccio, pur dubitativo, al momento di licenziare la monografia sulla grafica del maestro non ritiene di poter considerare valido il riferimento a Vittore, per l'«impaccio formale e la inconsistenza della figura» immaginando piuttosto la mano di un collaboratore vicino a Benedetto, cui riferisce altri tre fogli da lui pubblicati (Muraro, 1977, figg. 81, 83, 97).

La paternità carpaccesca del *recto* sembra corretta, sia per ragioni tecniche, in quanto è assai tipico il tratto a pennello, sia sulla scorta della vicinanza rispetto alla figura del telero, che nella fase finale è stata assestata in modo un poco diverso con l'intenzione di portare l'attenzione verso il centro della scena piuttosto che prediligere il dialogo all'interno del gruppo di destra. È di un certo interesse il gioco creato dalle due braccia, l'una portata all'esterno e l'altra infilata nel mantello. Il disegno si presta al confronto con il *Santo in piedi volto a sinistra* (Uffizi, n. 1464 E), per la quale si è avanzata la proposta dell'influenza düreriana: non dissimili sono i marcati effetti chiaroscurali e la resa pesante del panneggio. La preparazione della carta oggi non costituisce più un *unicum* all'interno della grafica carpaccesca, nel 1991 essendo apparso il foglio oggi conservato al Getty Museum (inv. n. 91.GG.38), preparato su entrambe le facce in azzurro, i cui esiti sono molto simili a quelli del *Mammalucco* qui presentato.

Il *verso* con le *Due figure maschili* è a tutta evidenza una più tarda copia da Carpaccio.

47. *Figura inginocchiata orante rivolta a destra, berretto appoggiato sopra un gradino*
1502-1506 c.

FIRENZE, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. n. 1469 E.

Matita nera, pennello e inchiostro bruno, lumeggiature a biacca (in parte ossidata) su carta azzurra incollata su altro foglio.

mm 184 x 194.

Provenienza: fondo Mediceo Lorenese?

Esposizioni: Firenze, 1960, cat. n. 35.

Stato di conservazione: buono.

Bibliografia: Ferri, 1890, p. 224; Ludwig, Molmenti, 1906, p. 195; Fiocco, 1931, p. 88 n. 7, tav. CLXXXIX; van Marle, 1936, XVIII, p. 350; Tietzes, 1944, p. 150 n. 599; Sinisbaldi, 1960, cat. n. 35; Lauts, 1962, p. 270, n. 20; Pignatti, *Jan Lauts [...]*, 1963, p. 53; Muraro, 1966, p. 108; Perooco, 1967, p. 114; Muraro, 1977, pp. 40-41, fig. 47; Petrioli Tofani, 1987, pp. 610-611.



Ludwig e Molmenti (1906) ipotizzano che possa trattarsi di uno studio per il dipinto perduto già nell'ufficio dei Tessitori vicino a San Simeone Piccolo a Venezia.

Fiocco (1931) pensa a una datazione sul 1520, giudicata troppo avanzata da Lauts (1962), mentre l'ipotesi dei Tietze (1944) è di un'esecuzione precoce, attorno al 1495, sulla scorta del confronto con i *Tre vescovi* del British Museum (1946,7.13.3).

Per Michelangelo Muraro (1977) si tratta di uno studio dal vero, che dimostra un particolare interesse per la veste, mentre il volto è lasciato nell'indeterminatezza per essere studiato a parte. Egli rileva nel disegno un insistito plasticismo e un'incisività di segno che lo consentono di avvicinare alla *Dormitio Virginis* di Ferrara (1508) e alla perduta *Sacra Conversazione* di Berlino.

Tipicissimo nella stesura della biacca a tratti paralleli, il disegno potrebbe essere stato importante per la produzione grafica düreriana del secondo soggiorno a Venezia del maestro tedesco. In particolare, il riferimento è a un gruppo di disegni a penna e pennello

e biacca su carta azzurra, una tecnica molto connotata in senso carpacesco: lo *Studio di manto* dell'Albertina di Vienna (pennello e inchiostro nero e grigio, acquerello grigio, biacca su carta azzurra, inv. 3107), la *Figura inginocchiata* della Pierpont Morgan Library datata 1506 (pennello e acquerello grigio, pennello e inchiostro grigio, biacca su carta azzurra, inv. I, 257 c) o i numerosi *Studi di mani* dell'Albertina (invv. nn. 26328, 26329, 3104, 3105). Se questa relazione potesse essere confermata, la datazione del foglio in esame potrebbe essere ipotizzata tra il 1502 circa del *Mammalucco* degli Uffizi (2258 F) e il 1506. Nella *Festa del Rosario* (Vienna), datata in quell'anno, le pieghe create a terra dalle vesti delle figure in primo piano sembrano ricordare il disegno qui presentato.

48. *Adorazione dei Magi, recto*
Sacra conversazione, verso
1502-1505 c.

FIRENZE, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. n. 1692 F.

Tracce di matita nera, penna e inchiostro bruno, acquerello su carta bianca, riquadrato.
mm 197 x 249.

Provenienza: fondo Mediceo Lorenese.

Esposizioni: Firenze, 1914, cat. n. 18; Venezia, 1963, n. 17.

Stato di conservazione: buono.

Bibliografia: Ferri, 1890, p. 225; Ludwig, Molmenti, 1906, p. 199; *Mostra di disegni...*, 1914, p. 12, cat. n. 18; von Hadeln (1925), p. 56, tavv. 29, 30; Parker, 1927, tav. 51; Fiocco, 1931, p. 70, tavv. LXXXVI, LXXXVII; van Marle, 1936, XVIII, p. 340; De Tolnay, 1943, n. 126; Tietzes, 1944, p. 151, n. 606; Mongan, Sachs, 1946, n. 5; Tietze, 1949, p. 186; Davies, 1951, p. 104; Arslan, 1952, p. 109; Lauts, 1962, p. 269 n. 16, tavv. 147, 90; Grascenkov, 1963, n. 68; Pignatti, *Jan Lauts [...]*, 1963, p. 51; Zampetti, *Vittore Carpaccio*, 1963, p. 296, n. 17; Muraro, 1966, pp. 69, 108, CXXVI, CXXVII; Perocco, 1967, p. 101; Pignatti, 1972, pp. 15, 22, 23; Muraro, 1977, p. 45, figg. 39, 40; Petrioli Tofani, 2005, pp. 313-314.





Il *recto* del foglio è stato pubblicato da Ludwig e Molmenti (1906) e con attribuzione a Carpaccio; con questa paternità il disegno viene esposto alla mostra fiorentina del 1914.

Giuseppe Fiocco (1931) produce entrambi i versi e introduce il confronto tra la Vergine del *recto* e la stessa figura che compare nella *Natività* di Lisbona (1505).

Il disegno del *recto* è messo in relazione da Hans ed Erica Tietze (1944) all'*Adorazione dei Magi* della National Gallery di Londra (NG 3098) assegnata a Gentile Bellini, concludendo che Carpaccio «seems to have owned various *simile* drawings taken from Gentile's composition» (p. 151). Gli studiosi identificano varie ricorrenze in dipinti di Carpaccio di motivi che compaiono nel *recto* del foglio, come i tre uomini sul fondo nell'*Adorazione* che si ritrovano nel telero con *San Girolamo e il leone*, e la figura di san Giuseppe nella *Visitazione* del ciclo degli Albanesi. Precisano inoltre che la figura di re inginocchiato deriva da un disegno di Jacopo dell'album parigino (f. XXX).

Jan Lauts (1962) insiste sul confronto tra la Madonna e san Giuseppe del *recto* e l'*Adorazione* Gulbenkian. Lo studioso ritiene che il *verso* e il disegno con la *Sacra conversazione* oggi alla National Gallery di Washington DC (n. 1990.43), siano preparatori per il dipinto del Petit Palais di Avignone. Su questo punto concorda Pignatti (1972) ma non Muraro (1977), il quale raggruppa il foglio in esame insieme a quello di Chatsworth (coll. Devonshire, n. 739), a quello un tempo Rasini (oggi Pierpont Morgan Library, inv. n. 2006.46) e il foglio della National Gallery di Washington (1990.43.1), datandoli attorno al 1505.

Come si vede, le datazioni proposte sono piuttosto varie e vanno dall'ultimo quinquennio del Quattrocento di Arslan (1952), al 1500 di Fiocco (1931), dei Tietzes (1944)

e di Lauts (1962), al 1505 di Muraro (1966, 1977), fino al 1510 di Zampetti (1963) e Pignatti (1972).

Le due facce del foglio appaiono indubbiamente coeve e caratterizzate da una grande libertà dei valori compositivi. Il paesaggio del *recto*, appena accennato con poche linee, impone a nostro avviso di immaginare una collocazione cronologica cinquecentesca. Il riferimento alla *Natività* Gulbenkian è importante in quanto ricorre tra il foglio e il dipinto una simile resa delle vesti, nonché una nuova e affine spazialità. Queste stesse caratteristiche si rilevano anche nella *Sacra conversazione* della National Gallery di Washington (1990.43.1).

La *Sacra conversazione* del *verso* conta sette figure, delle quali sono facilmente individuabili la Madonna, san Giuseppe, Gesù bambino, san Giovannino e santa Elisabetta. Secondo Michelangelo Muraro (1977) la figura solitaria a destra individua il Battista adulto e il personaggio seminascosto da un riquadro, va letto come san Luca che dipinge la Vergine.

Il supposto collegamento con la *Sacra conversazione* di Avignone non pare trovare conferma, in forza di un'occupazione tutta cinquecentesca del primo piano nel disegno in esame, la cui spazialità non è costruita sulla profondità ma sulla dilatazione orizzontale. L'unico disegno da collegare direttamente alla tavola di Avignone è quello un tempo Rasini (oggi Pierpont Morgan Library, inv. n. 2006.46); per quanto ricorra un modo simile nella resa delle figure a penna, esso è tuttavia caratterizzato da una costruzione spaziale più chiusa, ancora legata a stilemi quattrocenteschi, volti a sottolineare gli aspetti della profondità piuttosto che quelli della dilatazione formale. Le idee messe in carta nell'*Adorazione* qui presentata saranno riprese a poca distanza nel disegno del Fogg Art Museum di Cambridge (1932.281).

Riteniamo che i due versi del foglio in esame vadano collocati tra l'inizio del ciclo di San Giorgio degli Schiavoni e il 1505 della *Natività* di Lisbona, in anni in cui Carpaccio è assai sensibile alle novità introdotte a Venezia da Giorgione e reagisce mutando profondamente la costruzione spaziale delle sue opere, in cui è dato più rilievo al primo piano a scapito dei valori prospettici di profondità. Per la ricezione del giorgionismo valga un confronto tra il san Giuseppe del *recto* e quello della *Sacra famiglia* Benson di Giorgione della National Gallery di Washington (1252.2.8).

49. *Sacra conversazione con otto figure*

1502-1505 c.

WASHINGTON D.C., National Gallery of Art, Patrons' Permanent Fund, inv. n. 1990.43.1.

Penna e pennello con inchiostro bruno su carta bianca.

mm 139 x 236.

Iscrizioni: sul *verso*, in alto al centro, 3; sul *verso*, in basso a destra, 1[9?].

Provenienza: Jonathan Richardson (dove il foglio era attribuito a Giovanni Bellini); Sir Anthony Westcombe; Bart; John Malcolm of Poltalloch; passa poi al genero Hon. A. E. Gathorne-Hardy; Geoffrey Gathorne-Hardy; The Hon. Robert Gathorne Hardy;³⁴⁷ Sotheby's, London, 24 November 1976, lotto 16; British Rail Pension Fund; Sotheby's, London, 2 July 1990, lotto 7; La National Gallery lo acquista nel 1990 (attraverso David Tunick, Inc., New York).

Esposizioni: Londra, 1930 [pubbl. 1931], cat. n. 693 tav. CCXVIII; London (Colnaghi), 1953, cat. n. 13; Venezia, 1963, cat. n. 17 bis; Londra-Oxford, 1971, cat. n. 18; Venezia, 1980, cat. n. 8; Washington, 1992, cat. n. 1; Washington, 2006, cat. p. 5.

Stato di conservazione: buono.

Bibliografia: Robinson, 1869, n. 361, p. 136; Colvin, 1897, pp. 194, 195-196, pl. 1; *Descriptive catalogue* [...], 1902, n. 42; von Hadeln, 1925, p. 54, tav. 31; Popham, 1930, n. 167; *Exhibition of Italian Art ...*, p. 318, n. 693; Fiocco, 1931, p. 73, tav. LXXXIX; van Marle, 1936, XVIII, p. 340; Tietze, 1944, p. 149, n. 595; Arslan, 1952, p. 109; *Drawings by Old Masters*, 1953, p. 13; Lauts, 1962, p. 267 n. 9, tav. 89; Pignatti, *Jan Lauts* [...], 1963, p. 51; Muraro, 1966, pp. 108, CLIV; Perocco, 1967, p. 95; *Loan Exhibition...*, 1971, cat. n. 18, tav. XII; Pignatti, 1972, p. 9; *Highly Important Old Master...*, 1976, p. 19, lotto 16; Muraro, 1977, p. 36, fig. 43; Stock, 1980, pp. 27-28, n. 8; Borean, 1994, p. 51; *The Poetry of light...*, 2006, cat. p. 5.

³⁴⁷ Muraro, 1977, p. 36.



Una parte degli studi, a partire da Robinson (1869), ha ritenuto il foglio uno studio preparatorio per la *Sacra Conversazione* di Carpaccio oggi al Petit Palais di Avignone. Tra questi, Giuseppe Fiocco (1931) e i Tietze (1944), che prospettano per il dipinto - la cui composizione a loro avviso sviluppa l'idea della *Sacra conversazione* di Mantegna dell'Isabel Stewart Gardner di Boston - una datazione attorno al 1500. Secondo questi studiosi il dipinto oggi ad Avignone sarebbe preparato, oltre che dal disegno allora nella collezione milanese Rasini (oggi Pierpont Morgan Library), anche da quello in esame. Di questo avviso è anche Arslan (1952), che immagina realizzati attorno al 1495 entrambi i fogli.

Oltre a questi due, Jan Lauts (1962), aggiunge al gruppo anche il *verso* del numero 1692 F degli Uffizi, che possiede strette analogie rispetto a quello qui presentato. I tre studi spettano a suo avviso all'ultimo lustro del Quattrocento.

Piuttosto che di una *Sacra conversazione*, secondo Michelangelo Muraro (1977) si tratta di un soggetto ignoto, «derivato da una fonte letteraria religiosa, certo legata a quel processo di umanizzazione che fiorì a Venezia nei primi anni del Cinquecento». Tuttavia, al di là del diverso soggetto, egli concorda con gli studi precedenti ritenendo che quello in esame sia da confrontare con lo studio preparatorio per la *Sacra Conversazione* di Avignone (allora Rasini); introduce inoltre il confronto tra il personaggio di destra e il disegno del Museo di Bassano (Riva 2.64.106), a suo avviso ugualmente preparatorio per quel dipinto. Del foglio Muraro apprezza soprattutto «la libertà del ritmo compositivo, la serenità della scena, la poesia da idillio cristiano e classico insieme di questo armonioso convegno, cui non contrasta il segno grosso, approssimativo, pittorico che lo descrive» (p. 36). La datazione è ricavata dal confronto con la *Natività* Gulbenkian di Lisbona (1505).

Di opinione un poco diversa è Julien Stock (1980) per il quale il foglio costituisce «una variante di un tema realizzato nella *Sacra Conversazione*» oggi al Petit Palais di Avignone, «insieme con un disegno degli Uffizi assai vicino a questo». La datazione proposta si attesta sulla prima decade del Cinquecento.

Il disegno è stato recentemente esposto (2006) alla mostra di Washington DC *The Poetry of light*, con una datazione verso il 1500.

Appare di interesse il confronto proposto da Muraro tra il foglio in esame e la *Natività* Gulbenkian, un dipinto che è esemplificativo dei mutamenti della pittura di Carpaccio nel primo lustro del Cinquecento. Il disegno è, infatti, caratterizzato dalla nuova impostazione spaziale che interessa la pittura carpaccesca nei primi anni del nuovo secolo: i mutamenti che il pittore mette in campo vanno nella direzione della dilatazione in orizzontale dello spazio, che determina un'occupazione più sicura del primo piano a fronte della perdita di profondità e conseguentemente dei dettagli più lontani. Questa nuova spazialità si concreta anche nell'articolazione della scena per piani paralleli ad andamento orizzontale, come è ben visibile nei teleri di San Giorgio degli Schiavoni, e specialmente in quello con la *Lotta tra san Giorgio e il drago*. La *Sacra conversazione* qui studiata partecipa di questi mutamenti e si presta al confronto con la *Natività* di Lisbona, oltre che per ragioni di costruzione dello spazio anche per dettagli quali la resa delle pieghe delle vesti, che contribuisce alla dilatazione formale delle figure. Nelle opere della metà del primo decennio si rileva inoltre un modo più sciolto di rendere la luminosità della scena e le vesti delle figure appaiono intrise di luce. Si propone in questo senso un confronto tra la Madonna del disegno, che occupa la parte centrale della scena, e la figura di san Giuseppe del quadro di Lisbona: appare piuttosto vicino il modo di fare le pieghe della veste - che si adagia similmente a terra - e il forte cangiantismo del giallo sembra trovare un corrispettivo grafico nella libertà con cui Carpaccio conduce la penna, usando in risparmio il bianco del foglio. Queste caratteristiche si ritrovano a nostro avviso anche nella *Sacra conversazione* che occupa il *verso* del disegno degli Uffizi (inv. n. 1692 F), già invocato da Lauts come vicino al foglio in esame.

Il disegno è di grande qualità, essendo in special modo interessante il libero utilizzo di Carpaccio della penna, con quei caratteristici addensamenti di inchiostro. Il segno è veloce e spezzato, l'esecuzione sicura, senza pentimenti, probabilmente in preparazione di un dipinto non conservato. Va fatta menzione del problema di cui si è detto relativamente al disegno del Courtauld Institute di Londra (c. 1497), il cui *verso*, preparatorio per il dipinto di Francoforte, fu preceduto da una soluzione compositiva poi scartata e qui recuperata. Il disegno in esame, infatti, sembra intrattenere un forte legame con il frammento di *Santa leggente*, anch'esso conservato alla National Gallery di Washinton DC. Il dettaglio della donna in tralice che porge la spalla appare anche nella *Natività della Vergine* del ciclo degli Albanesi, del 1504.

Rispetto al disegno con la *Sacra conversazione* Morgan, non c'è dubbio sulla sua precedenza, essendo in quel disegno del tutto assenti i valori di ariosità cinquecentesca che qui si avvertono. Preparatorio per un dipinto non noto, Carpaccio in questo disegno rimedita sulla *Sacra conversazione* di Avignone alla luce dei peripli del suo stile attorno al 1500, in anni da porre verosimilmente tra il 1502 dell'inizio del ciclo di San Giorgio e il 1505 dell'*Adorazione* Gulbenkian.

50. *Uomo barbuto di profilo, rivolto a sinistra, recto*
Tre studi con drappeggi, gamba e piede, verso
1502-1508 c.

PARIGI, Fondation Custodia, inv. n. 5070.

Matita nera, acquerello bruno chiaro, lumeggiature di biacca su carta bruno chiaro.
mm 197 x 141.

Provenienza: Bologna, Silvestro Bonfiglioli; Bologna e Venezia, Bartolomeo Bonfiglioli; Venezia, Zaccaria Sagredo tra 1728 e 1734 (1653-1729); 1763, John Udney (1725-1802); Earls of Sunderland; Woodstock, Georges Charles Spencer Churchill, duca di Malborough (probabilmente Londra Christie's, 15 June 1883, parte del lotto 114 «four large albums of miscellaneous drawings»); Adolphe Thiebeaudeau; J. Postle Helsentine (L. 1507); P. & D. Colnaghi and Obach, London, 1912; Henry S. Oppenheimer (L. 1351); Christie's 20 luglio 1936 (£ 262.10); F. Lugt (L. 1028).

Esposizioni: Rotterdam, 1952, cat. n. 87; Amsterdam, 1953, cat. n. 16; Venezia, 1981, cat. n. 28.

Stato di conservazione: buono.

Bibliografia: Colvin, 1897, p. 204; von Hadeln, 1925, p. 58, tavv. 26, 27; Parker, 1927, p. 52; Fiocco, 1931, p. 78, tav. CLIII b/c; van Marle, 1936, XVIII, p. 338; Parker, 1936, n. 54; *Catalogue of the Famous...*, 1936, n. 54; Fiocco, 1942, p. 80; Tietzes, 1944, p. 135, nn. 621, 622; J. C. Ebbinge Wubben, 1952, n. 87; Pallucchini, 1953, n. 16; Fiocco, 1958, p. 31; Lauts, 1962, pp. 275-276 n. 45, tavv. 65, 73; Muraro, 1966, p. 110; Perocco, 1967, p. 97; Muraro, 1977, pp. 72-73, figg. 24, 23; Byam Shaw, 1981, p. 24 n. 28; Byam Shaw, 1983, pp. 226-227; Ames-Lewis, 1990 p. 681.





Fiocco (1931) e van Marle (1936) mettono in relazione la figura del *recto* con un apostolo della *Morte della Vergine* della Pinacoteca di Ferrara (1508). I Tietze (1944), Perooco (1967) e Byam Shaw (1981) la avvicinano, invece, alla *Vocazione di Matteo*; opinione condivisa da Lauts (1962). Lo studioso ritiene che il disegno sia preparatorio anche per la figura di san Simeone del polittico di Zara. In merito al *verso*, suggerisce invece il confronto con la *Fuga in Egitto* della National Gallery di Washington. La datazione proposta si assesta alla fine degli anni Novanta.

Detlev von Hadeln (1925) collega il *verso* all'*Annunciazione* del ciclo degli Albanesi, e l'opinione è condivisa da Parker (1936), mentre Pignatti (1963) lo considera preparatorio per il *Sangue del Redentore* di Udine (1496). Muraro (1977) è convinto invece che si tratti di materiale di repertorio a uso della bottega, da datare alla fine del primo decennio del Cinquecento.

Negli inediti *Carpaccio Studies* si evince la posizione di Rearick, il quale data il foglio attorno al 1508 perché ritiene il *recto* preparatorio per la *Morte della Vergine*. Quanto al *verso*, ipotizza che si tratti di uno studio legato al concorso per la Scuola della Carità.

I confronti a nostro avviso più pertinenti più pertinenti sono senza dubbio quello con la *Vocazione di Matteo* del ciclo di San Giorgio (1502) e con la *Morte della Vergine* di Ferrara (1508), mentre non ci sembra cogente il raffronto con il *san Simeone* del polittico di Zara, per le differenze nei dettagli, specialmente nei capelli, e stilistiche.

Se il riuso in più occasioni dell'invenzione richiama il problema dei mezzi attraverso i quali le invenzioni venivano conservate, il foglio in esame sembra possedere uno statuto di studio. Certamente autografo, esso potrebbe essere stato realizzato in preparazione della *Vocazione di Matteo*, dove la qualità della pittura è più alta, e in seguito riutilizzato per la *Morte della Vergine* e poco più tardi per la *Presentazione al tempio* delle Gallerie veneziane. La bellezza del disegno impedisce di inquadrarlo come materiale di repertorio, come voleva Muraro.

Il *verso* non è direttamente collegabile alla *Fuga in Egitto* della National Gallery di Washington, in quanto è improbabile che san Giuseppe fosse stato pensato in un primo tempo con un andamento nella direzione opposta, tuttavia il riferimento può suggerire una datazione alla metà del primo decennio del Cinquecento, che sembra coerente con lo stile grafico dimostrato dal disegno, e in particolare per l'uso sciolto della matita e del pennello, nonché per gli esiti di grande morbidezza chiaroscurale, lontana dai moduli geometrici che avevano caratterizzato i suoi esordi.

51. *Fogliame ornamentale, recto*
Busto di uomo visto da tergo, verso
1502-1510.

CAMBRIDGE, Fitzwilliam Museum, inv. n. 2908.

Recto: pennello e inchiostro bruno, biacca sopra tracce di matita nera su carta azzurra;

verso: matita nera, acquerello e biacca.

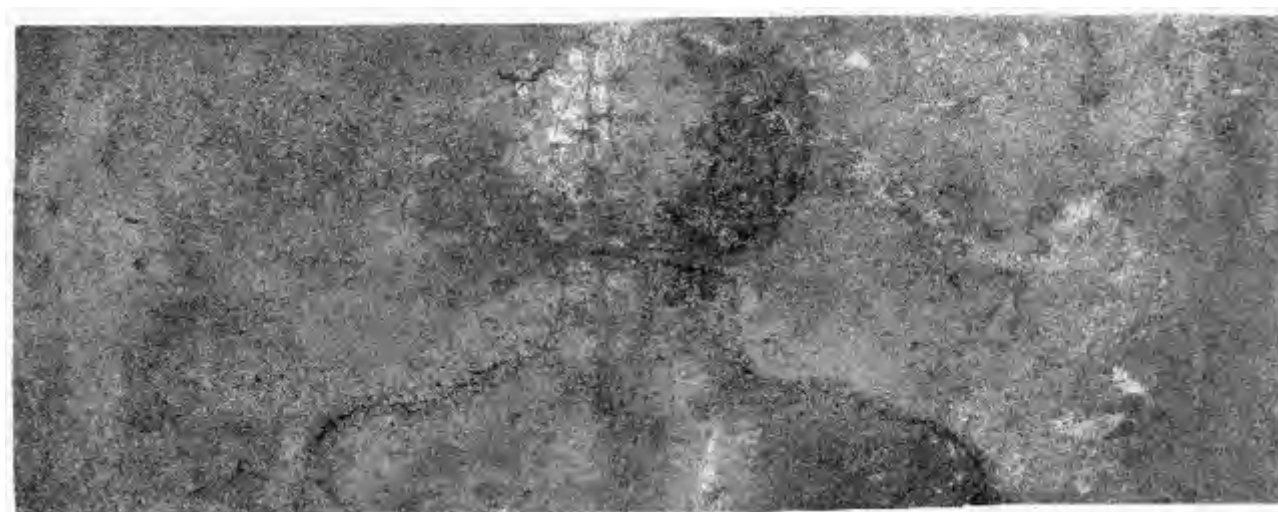
mm 201 x 78

Provenienza: G.T. Clough; donato al Museo nel 1913.

Esposizioni: Venezia, 1992, cat. n. 6.

Stato di conservazione: buono.

Bibliografia: Manoscritto con la lista degli Old Master Drawings del dono G.T. Clough, 1913, p. 24; *Da Pisanello a Tiepolo...*, 1992, p. 30, cat. n. 6; Scrase, 2011, pp. 171-172, n. 131.



Inizialmente incollato al foglio n. 2908A dello stesso museo, attribuito a Giulio Romano, Scrase (2011) riferisce che l'attribuzione a Carpaccio è stata espressa da Berenson già prima del 1913. Nel catalogo del Museo (Scrase, 2011), si istituisce un confronto con la *Testa di uomo* del British Museum (1892,4.11.1 *recto*) per ragioni di similarità tecnica, assegnando il disegno a Carpaccio, nonostante il parere negativo di Terisio Pignatti, espresso in una lettera del 9 febbraio 1985.

L'attribuzione sembra da seguire, anche se non è semplice collegare a dipinti noti i due disegni, di cui quello del *verso* non è visibile a causa dell'incollatura al *passepartout*. Il *recto* può essere tentativamente messo in relazione con gli ornamenti dei gradini del *Miracolo di san Trifone* (1507-1508 c.), per quanto un disegno di dettaglio, di tale cura e raffinatezza, si immagina con difficoltà come preparatorio per un particolare così marginale in una composizione. L'accostamento può tuttavia valere come un elemento a favore dell'attribuzione e come labile appiglio per una datazione cinquecentesca.

52. *Sei figure di turchi, recto*

Sette figure di monaci e testa di orientale, verso

Bottega carpaccesca, 1502-1514 c.

PARIGI, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Fondation Rothschild, inv. n. 765 DR.

Penna, pennello con inchiostro grigio bruno su carta bianca.

mm 110 x 275.

Provenienza: Londra, Jonathan Richardson (1665-1745) (L. 2183); Londra, Hudson (1701-1779) (L. 2183); sir Joshua Reynolds (1723-1792) (L. 2364); Clapham Common, Londra, William Esdaile (1758-1835) (L. 2617); Londra, sir Thomas Lawrence (1769-1830) (L. 2446); Parigi, Charles Gase (documentato circa 1850) (L. 544); Van Gottlob; Parigi, Emile Galichon (1829-1875) (L. 1058); Boulogne-sour-Seine, barone Edmond James de Rothschild (1845-1934), per lascito al Museo dal 1936.³⁴⁸

Esposizioni: Parigi-New York-Venezia, 2006-2007, cat. n. 53.

Bibliografia: Tietzes, 1944, p. 155, n. 634; Tietze, 1949, p. 186; Lauts, 1962, p. 275 n. 44, tavv. 117, 118; Pignatti, *Jan Lauts [...]*, p. 52; Muraro, 1966, p. 110; Perocco, 1967, p. 98; Pignatti, 1972, p. 9; Muraro, 1977, pp. 71-72, figg. 64, 65; Brooke, 2004, pp. 306, 313 nota 18, figg. 6-7; Bambach, 2006, p. 314, cat. n. 53.



³⁴⁸ Bambach, 2006, p. 314.

Sin dagli inizi della storia critica del foglio, sono state messe in luce le numerose ricorrenze delle figure rappresentate nei dipinti carapacceschi noti. È ritenuto autografo dai Tietze (1944), che lo collegano alla *Morte di san Girolamo* (1502), alla *Predica* e alla *Disputa di santo Stefano* (1514), opinione condivisa da Jan Lauts (1962). Terisio Pignatti (1963) istituisce un valido confronto con il disegno numero 4656 del Louvre.

Un'inversione di rotta si ha con Michelangelo Muraro (1977), convinto che si tratti di un disegno derivato da fogli di Vittore preparatori per i dipinti sopra menzionati, per via dello «stile grafico tutto linearismi e vacuità, come si vede in altre opere attribuite a Benedetto» (p. 72).

In tempi più recenti il disegno è riportato con decisione dentro l'alveo degli autografi da Caroline Brooke (2004), secondo la quale il *verso* è preparatorio per alcuni dettagli del telero con le *Esequie di san Girolamo*, che compaiono anche foglio di Uppsala. Secondo la studiosa, il fatto che gli studi di turchi del *recto* siano solo nella redazione dipinta e non nel disegno preparatorio di Uppsala le fa escludere che il foglio in esame sia da intendersi come esclusivamente preparatorio per quel telero.

Sebbene con una maggiore cautela, anche Carmen Bambach nel 2006 dimostra di credere nell'autografia del foglio - che pure scheda come «attributed to» - da datare a suo avviso nell'arco cronologico tra il 1500 e il 1510. La studiosa sottolinea come non sia semplice stabilire se si tratti di «*simili* or pattern drawings» oppure «free explanatory sketches» (p. 314). Il confronto con il disegno del Louvre con il *Corteo di Orientali* (n. 4656), nonché la considerazione del numero e della distanza cronologica dei dipinti in cui tali figure compaiono sembrano dovere far propendere per il primo caso, ovvero che si tratti di materiale di bottega, forse copiato da originali o da veloci schizzi del maestro negli anni dei cicli di San Giorgio e Santo Stefano o realizzato. Se il *ductus* della penna bene si inserisce nell'alveo della grafica carpaccesca, la totale assenza della modellazione interna e la schematicità delle linee di contorno complicano la valutazione del disegno, che sembra prudente situare nell'ambito della stretta bottega carpaccesca. Di questo avviso era W.R. Rearick che nei *Carpaccio Studies* inserisce il disegno tra le copie precoci.

53. *Presentazione della Vergine al tempio*
1504-1508 c.

FIRENZE, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. n. 1292 E.

Penna, pennello, inchiostro bruno, lumeggiature di biacca (in parte ossidata) su carta color avorio.

mm 340 x 560.

Provenienza: Fondo Mediceo-Lorenese?

Esposizioni: Firenze, 1914, cat. n. 17; Firenze, 1963, cat. n. 39; Venezia, 1963, cat. n. 21.

Stato di conservazione: discreto.

Bibliografia: Ferri, 1890, p. 224; Ludwig, Molmenti, 1906, p. 199; *Mostra di disegni...* 1914, p. 12, cat. n. 17; von Hadeln, 1925, p. 55, tav. 23; Fiocco, 1931, p. 84, tav. CXCVIII; van Marle, 1936, XVIII, p. 338; Giglioli, 1936, p. 316; Holme, 1943, n. 24; Tietzes, 1944, p. 72, n. 284; Popham, Wilde, 1949, n. 3; Arslan, 1952, p. 109; Pignatti, 1955, p. 118; Sinisbaldi, 1960, n. 39; Lauts, 1962, p. 270, n. 21; Zampetti, *Vittore Carpaccio*, 1963, p. 297 n. 21; Pignatti, *Jan Lauts [...]*, 1963, p. 51; Muraro, 1966, p. 108; Perocco, 1967, p. 103; Muraro, 1977, pp. 18-19, 39-40, fig. 22; Ames-Lewis, 1990, p. 681; Borean, 1994, pp. 53, 56; Petrioli Tofani, 1987, pp. 537-539.



Il soggetto del disegno spinge Ludwig e Molmenti (1906) a proporre che si tratti di un modello presentato da Carpaccio in occasione del concorso per la decorazione della Scuola della Carità del 1504, vinto da Pasqualino Veneto, per quanto della partecipazione di Vittore non vi sia evidenza documentaria.

Con attribuzione a Carpaccio esso è presentato alla mostra fiorentina del 1914, e nel piccolo catalogo di accompagnamento appare la proposta che esso sia servito alla bottega carpaccesca per la *Presentazione di Maria al tempio* del ciclo degli Albanesi (Milano, Pinacoteca di Brera).

Favorevoli all'attribuzione al maestro sono von Hadeln (1925), Fiocco (1931), van Marle (1936), Popham (1949), Wilde (1949), Arslan (1952), Lauts (1962) e Muraro (1966, 1977).

In controtendenza, i Tietze (1944) classificano il foglio come opera di bottega di Gentile Bellini, con una datazione al primo decennio del Cinquecento.

Le datazioni assegnate al disegno sono varie, ma generalmente piuttosto avanzate, se si esclude Fiocco che lo data attorno al 1500: dopo il 1510 secondo Hadeln (1925), circa 1518 per van Marle (1936); sul 1510 per Arslan (1952).

Lauts (1962) data il foglio alla seconda metà del primo decennio del Cinquecento e istituisce un confronto con le *Storie di Ancona* di Sacramento (1871.220).

Michelangelo Muraro (1977) sottolinea che si tratta di un classico esempio di modello, anche se non si è conservato il telero corrispondente al disegno, che per lo studioso non deve essere legato alla Scuola della Carità. Il riutilizzo di molte idee precedenti gli suggerisce una datazione piuttosto avanzata, dopo le *Storie della Vergine* della Scuola degli Albanesi. Nelle architetture del fondo, tuttavia, ipotizza la presenza di un'altra mano.

Per Linda Borean (1994) il disegno è da collegare al telero di medesimo soggetto appartenente al ciclo degli Albanesi, tuttavia secondo la studiosa Carpaccio nel disegno «suggestionato dalle suggestioni grafiche di Jacopo, costruisce un grandioso scenario architettonico con lo sfondo dominato da un enorme edificio a pianta centrale, mentre il tempio di Gerusalemme, posto sulla destra a guisa di quinta teatrale, presenta un fitto colonnato, in cui si ammassa una folla di personaggi intenti a guardare Maria. Una composizione così solenne, memore dei teleri di Sant'Orsola, difficilmente può essere stata pensata dall'artista in vista dell'esecuzione del telero degli Albanesi, perché il formato relativamente piccolo del quadro non avrebbe permesso una soluzione troppo complessa».

Nell'inedito catalogo dei disegni, Rearick ritiene, seguendo Ludwig e Molmenti (1906), che il modello in esame fosse quello presentato da Carpaccio per il concorso presso la Scuola della Carità nel 1504, vinto da Pasqualino Veneto ma non realizzato a causa della morte del pittore trevigiano. Lo studioso sottolinea come le grandiose architetture siano di ascendenza bramantesca, quasi ricordando le utopie di Filarete.

La datazione al primo decennio del Cinquecento avanzata da una parte della critica sembra coerente con lo sviluppo della parabola carpaccesca, per quello che va classificato come un disegno di presentazione alla committenza o un modello per un telero non conservato o mai realizzato. Lo stile è in linea con il ciclo degli Albanesi, in cui fanno la loro comparsa alcuni tipi umani, specialmente femminili, caratterizzati da una certa rotondità del volto. Oltre che dal punto di vista stilistico, nel modello qui presentato compaiono alcune figure già viste in alcuni dei teleri, come è il caso di san Zaccaria col bastone, le donne presso i gradini, la Vergine stessa e il sacerdote della *Presentazione di Maria al tempio* (Milano, Pinacoteca di Brera, n. 186). Dal punto di vista dello stile grafico, una certa atipicità, ad esempio nell'eccessiva rigidezza delle pieghe, può essere imputata alla funzione di modello, e similmente si dica per le architetture grandiose audacemente in scorcio.

Non è tuttavia possibile provare che Carpaccio abbia partecipato al concorso del 1504 indetto dalla Scuola della Carità, una circostanza che sarebbe invece assai importante poter dimostrare, in quanto consentirebbe di fornire un riferimento cronologico per la

grafica carpaccesca, nonché, nello specifico, per la datazione di due disegni la cui attribuzione si basa in buona parte sulla base di questo confronto. Si tratta dello *Studio per una pala* della Pierpont Morgan Library di New York (It.5.2), di nuova ascrizione a Carpaccio, caratterizzato da una costruzione simile della forma, attraverso profili netti e pieghe taglienti delle vesti, e della *Vergine dolorosa* acquisita recentemente dal Metropolitan Museum di New York, la cui invenzione sembra derivare da alcune figure femminili del modello qui presentato.



Il *post quem* per il disegno della Morgan Library è il 1508 del *Trionfo della fede* di Tiziano, un riferimento che fornirebbe un appiglio cronologico anche per il disegno in esame, se potesse essere provata l'estraneità del modello in esame rispetto al concorso della Carità. Tuttavia, le dimensioni del foglio e la cura dei dettagli, oltre all'assenza di dipinti di questo soggetto ad esso collegabili, spingono a mantenere aperta l'ipotesi avanzata da Ludwig e Molmenti (1906) per il disegno in esame.

54. *Vergine dolorosa*
1504-1508 c.

NEW YORK, The Metropolitan Museum of Art, Department of Drawings and Prints, inv. n. 2013.641

Penna e inchiostro bruno, acquerello bruno chiaro su tracce di matita nera su carta bianca, spuntinato per lo spolvero.

mm 408 x 224.

Provenienza: Londra, Sotheby's, 2013 ('*Galleria Portatile*'...), lotto 232; acquisito dal Metropolitan Museum di New York (donatore: David M. Tobey).

Esposizioni: New Castle upon Tyne, 1974, cat. n. 1

Stato di conservazione: piuttosto compromesso.

Bibliografia: *Italian and Other Drawings...*, 1974, cat. n. 1; '*Galleria Portatile*'..., p. 18, n. 232.



Esposto alla mostra del 1974 come "North Italian School", la scheda relativa sottolineava i rapporti del cartonetto, costituito dalla giunzione di due pezzi di carta, con

le caratteristiche della grafica carpacesca. La proposta attributiva tuttavia si assestava su Domenico Morone, un pittore certamente influenzato dal Carpaccio degli anni Novanta, ma che non può essere considerato l'autore del foglio. La paternità sembra da cercare proprio nella produzione carpacesca, specialmente sulla base del confronto con la simile figura nella *Presentazione della Vergine* al tempio della Pinacoteca di Brera, come si sottolinea giustamente nel catalogo di vendita del 2013, nel quale il disegno compare con un riferimento alla bottega carpacesca.

Il disegno è un documento importante in quanto non sono noti altri casi di fogli spuntinati pronti per lo spolvero nella grafica carpacesca. Tra l'altro, il supporto non è una carta rinforzata ma quella comune, un fatto che ha certamente determinato lo stato di conservazione compromesso con cui il disegno si presenta. Ciò nonostante, la qualità grafica è ben evidente e l'occhio di sinistra della Vergine, più integro rispetto all'altro, è molto espressivo, come mi suggerisce gentilmente Cristiana Romalli. L'attribuzione a Carpaccio può essere avanzata anche sulla base degli esiti tecnici, in forza della conduzione della penna, dal tipico tratto spezzato che definisce il volume della figura, ombreggiato con acquerello chiaro.

La scheda online del Metropolitan Museum presenta il disegno con piena attribuzione a Vittore, sulla quale si concorda. La datazione proposta si attesta al primo lustro del Cinquecento, evidentemente sulla base di quella generalmente assegnata al modello con la *Presentazione al tempio* degli Uffizi (n. 1292 E), per lo più collegata al 1504 del concorso della Scuola della Carità. Il foglio in esame non sembra essere legato al medesimo concorso, sia perché fu vinto da Pasqualino Veneto, sia perché la figura nel disegno fiorentino è coperta, ma può verosimilmente essere preparatorio per una *Crocifissione* non nota ma dello stesso periodo. La datazione qui avanzata riflette le poste dalla *Presentazione* degli Uffizi e dallo *Studio per una pala* della Morgan Library, parte a nostro avviso di un complesso nodo problematico sul piano della datazione, che coinvolge non solo la comprensione della tappe della crescita carpacesca, ma anche una citazione tizianesca che si accorda con difficoltà al 1504 del menzionato concorso. L'arco cronologico in cui si propone è il medesimo 1504-1508 prospettato per la menzionata *Presentazione della Vergine al tempio* degli Uffizi.

Per ragioni soprattutto iconografiche si lega a questo cartonetto un disegno con una *Pia donna* riprodotto da Muraro (1977, fig. 98, p. 86) con ubicazione sconosciuta (già collezione Grassi) e assegnato ad un seguace di Vittore.



55. *Sant'Elena tra i santi Lorenzo e Domenico*
1508 c.

NEW YORK, The Pierpont Morgan Library, inv. n. It.5.2.

Matita nera, pennello e inchiostro bruno, biacca su carta color crema, vergata.
mm 354 x 210.

Provenienza: Barnard (L. 1419-1420); collezionista sconosciuto (L. 2925); Faifax Murray; acquistato nel 1910 a Londra da Pierpont Morgan (L. 1509).

Stato di conservazione: la biacca è alterata e il disegno soffre di una consunzione abbastanza diffusa.

Bibliografia: *Drawings by the Old Masters...*, 1912, I, 53; Tietzes, 1944, p. 115, tav. XLI n. 373.



I Tietze (1944) assegnano il foglio a Francesco Bissolo citando il parere favorevole di Pierpont Morgan, ma non mancano di rilevare la diversità stilistica rispetto al disegno delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (n. 374), che pure gli attribuiscono e che suppongono essere successivo. I santi a loro avviso sono tratti dal repertorio di Giovanni Bellini, san Domenico mostrando una vicinanza rispetto all'omonimo nella pala di San Giobbe e san Lorenzo combinando il san Francesco della stessa opera con sant'Antonio della paletta del Prado, da loro attribuita a Giorgione. Sant'Elena, infine, farebbe riferimento alla santa Caterina di Cima della Wallace Collection di Londra. A loro avviso questa particolare collazione tra diverse fonti figurative sarebbe propria di Bissolo.

Tuttavia, questa attribuzione non è coerente con i disegni a lui riferibili, come mi fa notare Paola dal Bo, che a questi argomenti ha dedicato la tesi di laurea. Del resto, il foglio delle Gallerie dell'Accademia trova una migliore collocazione nella produzione di Morto da Feltre, anche per via dei riferimenti alla pittura di Filippino Lippi, particolarmente evidenti nella testa di san Giovanni, come gentilmente mi suggerisce Alessandro Ballarin.

Il disegno trova una migliore collocazione all'interno della problematica di Carpaccio disegnatore per ragioni di natura grafica nonché per la relazione tra il san Domenico e il sant'Antonio del disegno di Carpaccio conservato a Parigi (Louvre, inv. n. 437), di certa attribuzione, generalmente datata al secondo decennio del Cinquecento. Sulla relazione tra le due figure ha richiamato la mia attenzione Antonio Mazzotta, e in effetti anche la base geometrica del piedistallo ricorre in entrambi i fogli e risponde al medesimo gusto, assai tipico di Carpaccio. Dettagli simili compaiono in varie occasioni, come nel disegno con *Sant'Agostino nello studio* del British Museum (1934.1208.1), nonché nel telero relativo, un particolare che non appartiene alla scultura di Antonio Lombardo (Museo Poldi Pezzoli, inv. 432) da cui la figura di Cristo risorto è sembra essere tratta (Muraro, 1977). Se assai tipico è l'assetto geometrico dato soprattutto dal piedistallo su cui è posta Sant'Elena, è ben riconoscibile anche il sistema delle pieghe, il modo in cui spuntano i piedi dalle vesti dei santi, nonché la tecnica di utilizzare la matita nera per l'intera composizione, ripresa infine con il pennello e con la biacca per rendere l'incidenza della luce.

Un confronto piuttosto stringente dal punto di vista dello stile è con il grande modello con la *Presentazione al tempio* degli Uffizi (1292 E), dove nelle figure si osserva uno stesso modo di contornare con decisione i volumi, resi attraverso tocchi minuti e attraversati dalle linee nette delle pieghe delle vesti, anche più rigide nel disegno fiorentino. Trattandosi di un modello, è probabile che la *facies* grafica di Carpaccio risulti non del tutto riconoscibile nella *Presentazione al tempio*. Per portare quindi un altro confronto, si intende porre all'attenzione il modo non dissimile di rendere la volumetria dei corpi che si rintraccia nel disegno della National Gallery di Washington DC (1990.43.1, 1513-1515 c.), il cui *recto* prepara il *Martirio dei diecimila martiri* (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 1515) e il *verso* la *Predica di santo Stefano* (Parigi, Musée du Louvre, 1514).

Rientrano a buon titolo nelle consuetudini del maestro l'espedito della manica di sant'Elena - che gira attorno al braccio similmente a quanto è visibile nella *Santa Dorotea* di Castelvechio (870-1B126) -, o i tipi fisionomici, confrontabili ad esempio con lo *Studio per una pala* di Copenaghen (KKSgb6269) o con il *Giudizio di santo Stefano* degli Uffizi (1687 F).

Si direbbe che il disegno recepisca, senza digerisce perfettamente, il portato giorgionesco e di Tiziano giovane: nel permanere di una costruzione spaziale calcolata secondo regole prospettiche, si notano aperture verso la maniera moderna evidenti ad esempio nella morbidezza del modellato della manica di san Lorenzo, la cui bellezza si valuta nonostante lo stato di conservazione non ottimale. La figura è tratta di peso dall'omonimo santo nel secondo blocco della xilografia con il *Trionfo della Fede* di

Tiziano,³⁴⁹ di datazione assai controversa ma a nostro avviso da ancorare al 1508 riferito da Vasari secondo le argomentazioni di Ballarin (1980).

La considerazione del fatto che il disegno è a tutta evidenza il modello per una pala perduta o mai realizzata mi ha spinto a un tentativo di ricerca nella chiesa di Sant'Elena a Venezia. Come noto, nel 1525 venne ordinata a Palma il Vecchio l'*Adorazione dei magi* destinata all'altare maggiore, oggi alla pinacoteca di Brera, e prima di quella data si sa che fu commissionata, nel 1487, una pala a Liberale da Verona con «l'assontione della nostra donna con li chori de angeli», sulla cui collocazione la critica si è interrogata, ma che sembra fosse destinata all'altare maggiore in forza del riferimento, nel contratto, a «una palla per principal, in maggior della chiesa». Non è dato sapere se Liberale portò a termine o meno l'incarico (Tagliaferro, 1999, p. 184), tuttavia, anche in caso negativo, non esiste evidenza di successive altre commissioni e non è semplice ipotizzare che dopo quella data ne venisse richiesta un'altra. Degli altri altari sono conosciute le pale di Jacopo Moranzone con l'*Assunta e santi* - di commissione Lorendan -, e di Lazzaro Bastiani con la *Natività*, commissionata dai Balbi (Gallo, 1926, pp. 23-27). Per quanto vada ricordato che dopo la soppressione del monastero di Sant'Elena dell'8 giugno 1805, si verificò un vandalico saccheggio di codici miniati, turiboli, calici, paramenti sacri e altri oggetti di uso liturgico (D'Antigua, 2013, pp. 94, 98), nulla consente di ancorare il foglio in esame alla chiesa veneziana e la ricerca dovrà procedere in altre direzioni nel tentativo di rintracciare qualche evidenza.

La cronologia del foglio non è semplice da stabilire. Il respiro ampio delle figure sembra richiedere una datazione pienamente cinquecentesca e si ritiene d'obbligo assumere il 1508 del *Trionfo della Fede* di Tiziano come un termine *post quem*. Il confronto, stilisticamente assai appropriato, con la *Presentazione* degli Uffizi - che potrebbe essere legata al concorso della Scuola della Carità del 1504 - spinge a ritenere che Carpaccio abbia copiato la xilografia di Tiziano a stretto giro dopo la pubblicazione della xilografia. Diversamente, il confronto con gli esiti grafici del disegno di Washington DC (1990.43.1) spingerebbe per una datazione al secondo decennio, che implicherebbe di poter dimostrare l'infondatezza della proposta di Ludwig e Molmenti (1906) circa il fatto che la *Presentazione al tempio* degli Uffizi (1292 E) sia legata al concorso della Scuola della Carità, indetto nel 1504, trattandosi del disegno a nostro avviso più vicino stilisticamente a quello qui presentato.

³⁴⁹ Muraro, Rosand, 1976, pp. 71-76.

56. *Studio per la Vergine inginocchiata rivolta a destra, recto*
Studio per la Vergine orante, tre studi di mani, verso
1505 c.

LOS ANGELES, The J. Paul Getty Museum, inv. n. 87.GG.8.

Pennello e inchiostro bruno, matita nera e bianca - in parte ossidata -, su carta azzurra.
mm 250 x 187.

Iscrizioni: nell'angolo in basso a destra con inchiostro marrone, *Scuola Fiorentina Antica; verso, con inchiostro marrone, S. F. n°: 22.*

Provenienza: Venezia, Sagredo?; Lione, de Boissieu; Lione, N. Dhikeos (marchio sul *recto*, angolo in basso a sinistra); New York, mercato; acquisito dal Getty Museum nel 1987.

Esposizioni: Los Angeles, 2010-2011, n. 4.

Stato di conservazione: discreto.

Bibliografia: Goldner, Hendrix, 1992, p. 41.



Goldner e Hendrix (1992) collegano il *recto* all'Adorazione Gulbenkian (1505), ritenendo che si tratti dello studio preparatorio per la Vergine. Nonostante nella redazione dipinta il velo muti in un fazzoletto intrecciato morbidamente sul capo, gli studiosi giudicano stringente la vicinanza tra due figure, proponendo inoltre il confronto con il disegno degli Uffizi (n. 1692 F), a loro avviso preparatorio per il medesimo dipinto.

Il *verso* è più difficilmente collegabile in maniera univoca ad opere note. Nel catalogo del museo (Goldner, Hendrix, 1992) viene istituito un dubitativo confronto con la *Sacra conversazione* di Tucson, indicando tuttavia che la figura della Vergine a mani giunte può essere anche avvicinata alla Madonna del polittico di Pozzale di Cadore. Lo studio di mano in basso a sinistra indicherebbe per il *verso* una datazione all'ultimo lustro del secondo decennio, tratta dal *San Pietro Martire* della collezione Kress a Tulsa. «Stylistically, this sheet demonstrates Carpaccio's fully development brush technique with a rich, painterly approach to form and brilliant effect of light» (p. 41).

Rearick nel manoscritto dei *Carpaccio Studies* data il disegno attorno agli anni 1503-1504 ritenendo che il *verso* prepari la *Madonna col bambino* di cui si ignora l'originaria collocazione all'interno della scuola di San Giorgio degli Schiavoni, mentre il *recto* è collegato con l'*Adorazione* di Lisbona. Il legame con il ciclo per lo studioso è confermato dallo studio di mano del *verso*, che egli ritiene preparatorio per il *Sant'Agostino nello studio*. Al di là della difficile attribuzione a Carpaccio, peraltro ai primi anni del Cinquecento, della *Madonna col bambino* di San Giorgio degli Schiavoni, il sistema delle pieghe della veste, il velo sul capo, nonché il fatto che nel disegno la Vergine è orante mentre nel dipinto veneziano porta in braccio il figlio, costituiscono difformità troppo sostanziali per potere ritenere il foglio preparatorio per quell'opera. Anche il riferimento al *Sant'Agostino nello studio* sembra sia da rigettare, in quanto, quando anche la mano nel disegno di Los Angeles fosse realmente in atto di scrivere, questo contrasterebbe con la redazione dipinta, dove l'attitudine di sant'Agostino è piuttosto quella di contemplazione della visione con la mano sollevata dal tavolo; in questa stessa posizione essa compare anche nel disegno preparatorio del British Museum (1934.1201.1), testimone di una fase di lavoro avanzata ma ancora passibile di modifiche rispetto al telero.

Lo studio del *recto* sembra essere preparatorio per la *Natività* Gulbenkian: sono identiche la posa e il sistema delle pieghe, così come l'incidenza della luce. Le difformità rispetto alla redazione dipinta non appaiono sostanziali, trattandosi principalmente dell'acconciatura della Vergine, che peraltro è diversa anche nel foglio degli Uffizi con l'*Adorazione dei Magi* (1692 F). La mancanza nello studio in esame della parte terminale della veste si spiega postulando che Carpaccio avesse già immaginato di dipingere un panno a terra che la nascondesse. Qualche debolezza si nota nella veste in corrispondenza del petto e nella risoluzione della spalla sinistra della Vergine, cosa che peraltro sembra tornare nel dipinto.

Il *verso* non presenta a nostro avviso uno scarto che giustifichi una difformità cronologica rispetto all'altra faccia, tuttavia esso è più difficilmente collegabile alla pittura nota ed è di qualità inferiore. La figura della Vergine non compare identica in dipinti conosciuti, mentre lo studio delle mani giunte torna in più occasioni, a date distanti: nel 1491 dell'*Apoteosi di sant'Orsola* e nel 1519 del polittico di Pozzale. Se lo studio a parte delle mani rientra a pieno titolo nelle caratteristiche di lavoro di Carpaccio, che dopo la pianificazione generale della scena e dell'attitudine delle singole figure ne studiava separatamente i dettagli - si menziona qui solo il *San Giorgio* del Metropolitan Museum (54.119) -, va tuttavia notata la qualità inferiore di questi due particolari rispetto alla tenuta grafica del disegno.

In mancanza di ulteriori dati, la datazione del disegno andrà comunque tratta dall'*Adorazione* Gulbenkian, del 1505.

57. Adorazione dei magi

1505 c.

CAMBRIDGE, Harvard Art Museum, Fogg Museum, Departement of Drawings, inv. n. 1932.281.

Penna e inchiostro bruno, acquerello bruno, su un disegno preliminare a matita nera, carta color crema, quadrettato.

mm 222 x 315.

Provenienza: Londra, Charles Rogers (1711-1784) (L. 625); Firenze, Charles Loeser; venduto al Museo nel 1932.

Filigrana: un'ancora entro un cerchio (Briquet 478).³⁵⁰

Esposizioni: Toledo (Ohio), 1940, cat. n. 76; Northampton (Mass.), 1941, cat. n. 5; Louisville (Kentucky), 1947, cat. n. 2; Hartford (Conn.), 1948, cat. n. 18; Washington, 1960, cat. n. 25; Firenze, 1961, cat. n. 25; Venezia, 1963, cat. n. 18; Poughkeepsie (NY), 1968, cat. n. 6; Tokyo, 1979, cat. n. 5; Cambridge, 2001, cat. n. 19.

Bibliografia: Colvin, 1906-07, n. 9; von Hadeln, 1925, p. 56, tav. 49; Tietzes, 1928, p. 79, n. 264; Fiocco, 1931, p. 81, tav. CLXXVI; *Two unpublished Loeser...*, 1933, pp. 140-141; Mongan, Sachs, 1940, vol. 1, cat. n. 5, p. 8; vol. 2, fig. 6; *Four Centuries [...]*, 1940, cat. n. 76; *Italian drawings...*, 1941, cat. n. 5; Fiocco, *Carpaccio*, 1942, p. 83; Tietzes, 1944, pp. 140, 148-149 n. 590, tav. XXI; Mongan, Sachs, 1946, I: p. 8, n. 5; II: fig. 6; *A Special Exhibition [...]*, 1947, cat. n. 2; *The Life of Christ...*, 1948, cat. n. 18, p. 3; Grassi, *Il disegno italiano [...]*, 1956, p. 93, fig. 64; Magagnato, 1956, p. 14; *Italian Drawings*, 1960, cat. n. 25, p. 24; *Mostra del disegno italiano [...]*, 1961, cat. n. 25, p. 20; Lauts, 1962, p. 266, n. 5; Pignatti, *Jan Lauts [...]*, 1963, p. 51; Zampetti, *Vittore Carpaccio*, 1963, p. 296, n. 18; Muraro, 1966, p. 107; *The Italian Renaissance [...]*, 1968, cat. n. 6, p. 5; Pignatti, 1972, pp. 15, 23, tav. 26; Muraro, 1977, pp. 31-32, fig. 36; Oberhuber, 1978, p. 467, fig. 2; Oberhuber, *European Master [...]*, 1979, cat. n. 5; Baldwin, 1979, cat. n. 7, p. 26; Malins, 1981, p. 74, n. 78; Mortimer, Klingelhofer, 1985, cat. n. 252, p. 218; Mongan, Oberhuber, 1988, cat. n. 10, pp. 18, 22; Francini, 2000, n. 6, p. 121; Wolohojian, 2001, cat. n. 19; *Harvard University [...]*, 2002, p. 34.

³⁵⁰ Mongan, Sachs, 1946, I: p. 8 n. 5.



Una datazione al secondo lustro del primo decennio del Cinquecento è stata proposta dai Tietze (1944), Zampetti (1963), Muraro (1977) e Lauts (1962). Questi afferma che il disegno ripete, con qualche variazione, la composizione del dipinto di analogo soggetto della National Gallery di Londra (NG3098), il quale a sua volta deriva dal Libro dei disegni di Jacopo Bellini del Louvre. Sulla scorta di confronti con l'*Adorazione* di Lisbona (1505) e con la *Madonna leggente col bambino* della National Gallery di Washington, egli crede in una datazione tra il 1505 e il 1510. Il foglio è il frutto dell'adesione da parte di Carpaccio al giorgionismo secondo Michelangelo Muraro (1977), che ne avvicina la tecnica grafica alle incisioni di Giulio Campagnola.

Altri studiosi ritengono che l'esecuzione sia successiva: è così per Fiocco (1931) e Pignatti (1963). Il secondo (1972) avvicina il foglio all'*Adorazione dei pastori* di Firenze (1292 F recto), entrambi derivando a suo avviso dal menzionato dipinto della National Gallery. Ne assesta la datazione ai primi anni Dieci del Cinquecento sulla base di affinità rispetto al ciclo di santo Stefano. Di questo avviso è anche Oberhuber (1988), che mette in luce le caratteristiche pienamente cinquecentesche del disegno: «vicinissimo nella monumentalità e nell'animazione alle opere del primo Tiziano, sensibile alla lezione di Giorgione nella prospettiva quasi atmosferica e nell'ottica tonale, il disegno Fogg va senza dubbio collocato nel XVI secolo». Per Baldwin (1979) l'*Adorazione dei magi* va datata attorno al 1506, insieme al disegno di analogo soggetto degli Uffizi appena menzionato, trattandosi a suo avviso di studi preparatori per lo stesso perduto dipinto. Il foglio Fogg «animate and expansive design, populated by rhythmical groups of firmly modeled figures, indicates Carpaccio's assimilation of High Renaissance formal precepts, although it does not yet reach the more geometrical structuring of form found in the *Storia d'Ancona* studies» (p. 26).

Problematica rimane la questione legata alle architetture del fondo: se Colvin (1906-1907) non si dice in grado di rintracciarne la fonte, l'autore dell'articolo apparso su *Le Connoisseur* nel 1933 afferma invece che sarebbero tratte dalle incisioni di Breydenbach della *Peregrinatio in terram sanctam*. Di questo avviso è anche Lauts (1962).

In merito alla fonte per la composizione, più stringenti rispetto al dipinto della National Gallery di Londra sembrano essere i confronti con l'*Adorazione dei Magi* di Dürer

(fig. XLII) della Galleria degli Uffizi (1504), come già rilevato dai Tietze (1928, p. 49). Questo riferimento sarebbe in grado di spiegare il gruppo della Madonna col bambino che si sporge verso il Mago inginocchiato, il motivo dell'arco nell'architettura della capanna di sinistra, il pavimento su cui è posta la scena e le rovine nel paesaggio di destra, nonché il dettaglio dell'apertura dei bauli. È possibile che Dürer avesse portato a Venezia dei disegni legati al dipinto, che, come noto, fu realizzato per la cappella Wittenberg dell'Elettore di Sassonia.

La quadrettatura del foglio mostra a tutta evidenza che si tratta di un modello preparatorio per un dipinto perduto, per il quale un riferimento cronologico può essere fruttuosamente tratto dal 1505 dell'*Adorazione* di Lisbona, singolarmente in concomitanza con il secondo soggiorno veneziano del maestro tedesco.

Il foglio sembra profilarsi come una rimeditazione sull'idea messa in carta dal maestro nell'*Adorazione dei Magi* degli Uffizi (1692 F *recto*), da collocarsi attorno al 1505 del dipinto di Lisbona. Stilisticamente i due disegni sono simili, e ciò è evidente osservando la conduzione della penna idealmente isolata nel disegno qui presentato dall'acquerello, ma non sembra di poterli dire preparatori per il medesimo dipinto a meno di non postulare l'intervento di piccoli ma numerosi cambiamenti nel corso dello studio grafico. Nel foglio di Cambridge, infatti, è dato più rilievo alle figure del primo piano, intervengono sensibili mutamenti a sinistra e nel paesaggio, la posizione del bambino non è più quella distesa ma sta in braccio alla madre. Il punto di stile sembra del resto un poco più avanzato.

58. *Sei studi di braccia e mani, recto*

Bottega carpaccesca (?) 1505-1510 c.

Ritratto di uomo barbuto di profilo rivolto verso destra, verso
1495-1500 c.

FIRENZE, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. n. 1470 E.

Recto: matita nera, pennello con inchiostro bruno, lueggiate a biacca su carta azzurra;
verso: matita nera.

mm 272 x 208.

Iscrizioni: sul *recto* a destra in basso, probabilmente di Marco Boschini, *Di mano di Vettor Carpatio* e: 43.

Provenienza: Firenze, cardinale Leopoldo de' Medici; Firenze, fondo Mediceo-Lorenese.³⁵¹

Esposizioni: Venezia, 1963, n. 26.

Stato di conservazione: un poco consunto, sono presenti macchie e leggere abrasioni; il foglio è rovinato lungo i bordi.

Bibliografia: Ferri, 1890, p. 224; Ludwig, Molmenti, 1906, p. 176; Fiocco, 1931, p. 77, tav. CXLVIII; van Marle, 1946, XVIII, p. 338; Tietzes, 1944, p. 150, n. 600; Fiocco, 1958, p. 30; Lauts, 1962, pp. 269-270, n. 19; Zampetti, *Vittore Carpaccio*, 1963, p. 299, n. 26; Pignatti, *Jan Lauts* [...], p. 49; Muraro, 1966, p. 108; Perooco, 1967, p. 104; Pignatti, 1972, p. 9; Muraro, 1977, p. 41, figg. 27, 50; Petrioli Tofani, 1987, p. 611.



³⁵¹ Muraro, 1977, p. 41.



Il *recto* è ritenuto da Ludwig e Molmenti (1906) preparatorio per la *Morte della Vergine* di Ca' d'Oro e per il *Martirio di santo Stefano* di Stoccarda, mentre Giuseppe Fiocco (1931) propone il confronto con la *Dormitio Virginis* di Ferrara, datata 1508.

I Tietze (1944) credono pertinente solo il primo parallelo confronto, ma sottolineano la differenza della manica di san Pietro del dipinto e quella del disegno. Nonostante alcune crudezze disegnative, gli studiosi accettano la paternità carpaccesca - o alla bottega - in forza della tecnica a pennello, il cui esito è assai simile alle sue prove grafiche certe.

Jan Lauts (1962) giudica il *recto* copiato da dipinti, da porre attorno al 1520, una datazione su cui concorda Muraro (1977). Si deve a questi l'ipotesi che l'iscrizione secentesca spetti a Marco Boschini, della cui attività di emissario del cardinale Leopoldo de' Medici e consulente per l'attribuzione e l'acquisto di opere venete lo studioso si era occupato ripetutamente (1965, 1971). L'ipotesi, assai convincente, sembra essere alla base dell'identificazione della grafia di Boschini anche nell'iscrizione sul *verso* della *Testa di santa* della collezione Poniatowski (JK 4337), cui si rimanda, che ha indotto Rearick a ipotizzare che entrambi i fogli provenissero dalla collezione Boschini. Se le scritte sono accomunate da un numero d'ordine, oltre che dall'attribuzione a Carpaccio, non c'è tuttavia alcuna evidenza del fatto che il veneziano possedesse una sua raccolta.

Per ciò che riguarda il *verso*, la paternità carpaccesca, sostenuta da Giuseppe Fiocco (1930) sulla base del confronto con i *Ritratti* della Morgan Library (n. I, 54; I, 55), è stata messa in dubbio dai Tietze (1944) perché nel materiale allora noto non era possibile

formulare confronti plausibili con disegni nei quali Carpaccio ritraesse un modello dal vero. Su questa scia si pone il giudizio di Terisio Pignatti (1963), il quale propone di assegnarlo a Mansueti. Qualche dubbio è stato espresso anche da Lauts (1962), per via delle poche possibilità di confronto che il *Ritratto* poneva.

Un'inversione di tendenza si deve a Michelangelo Muraro (1977), che pur riconoscendone l'eccezionalità ritiene autografo il ritratto, a suo avviso preparatorio per l'ultimo personaggio a sinistra nella *Predica di santo Stefano* del Louvre. Il suggerimento di Muraro non è privo di interesse, in quanto si sarebbe così in grado di qualificare il ritratto come uno studio dal vero, poi adattato nella redazione dipinta, tuttavia non si può concordare, non solo per le differenze nel cappello, nella lunghezza dei capelli e nella forma della barba, ma soprattutto perché la sottrazione del volto in atto nel telero male si addice con le esigenze di chi verosimilmente aveva sovvenzionato l'impresa per vedersi rappresentato. La datazione proposta dallo studioso si assesta alla prima metà del secondo decennio, «in uno dei più felici momenti del pittore».

Sull'autografia del foglio non sussistono più dubbi; del resto, come ha sottolineato Gloria Chiarini de Anna (1975, p. 49) per Leopoldo de' Medici «la regola era di respingere le copie 'benché buone' [...], o i disegni non appartenenti all'autore del quale si dicevano, e infine, ovviamente, quelli che non piacevano». La qualità del *Ritratto d'uomo* è alta, e la conduzione della matita non è molto dissimile dalla *Testa di vecchio* della Fondazione Custodia per il modo di rendere la figura attraverso marcate linee di contorno. Nel foglio di Parigi, tuttavia, si notano un fare più sintetico, dove pochi tratti sono in grado di rendere i tratti del volto e un atteggiamento di riflessione malinconica.

Diverso nella tecnica, e decisamente superiore nella qualità rispetto all'altra faccia del foglio, il *Ritratto* costituisce uno dei pochi esempi di disegni carpacceschi interamente a matita nera, per quanto la comparsa nel 1987 della *Testa di santa* (collezione Krugier-Poniatowski) abbia reso la tecnica meno rara nel suo *corpus* grafico. Si nota la tipica cura per lo studio della luce, che spiove da dietro la figura lasciando in ombra il collo e la zona del volto attorno ai capelli. Il disegno appare un poco abraso, specialmente nella parte posteriore del berretto, e non è del tutto risolta la zona tra il naso e la bocca. L'effetto è di grande morbidezza, e si tiene per ferma l'autografia di Vittore.

Il *recto* è più tipicamente carpaccesco, simile ad esempio al foglio numero 1469 E dello stesso Gabinetto, per quanto la conduzione sia più rigida.

Non è semplice datare il disegno, che non si collega inequivocabilmente a dipinti noti, se si eccettua la relazione con la *Morte della Vergine* di Ca' d'Oro, che induce ad una datazione al primo decennio del Cinquecento. Le differenze, nella qualità e nella tecnica, tra le due facce autorizzano a nostro avviso a disgiungerne l'esecuzione, in quanto se il *recto* potrebbe anche spettare alla bottega, il *Ritratto d'uomo* a nostro avviso presenta una maggiore compattezza formale rispetto al foglio della fondazione Custodia, e va tentativamente assestato all'ultimo lustro del Quattrocento.

59. *Figura di santo barbuto leggente (Girolamo?) rivolta a sinistra, volto e drappeggi, recto*
Drappeggi e testa di vecchio, verso
1507 c.

FIRENZE, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. n. 1464 E.

Penna e pennello con inchiostro bruno scuro, lumeggiature a biacca su carta preparata in giallo e incollata in altro foglio.

mm 270 x 179.

Provenienza: fondo Mediceo-Lorenese.

Esposizioni: Firenze, 1914, cat. n. 23.

Stato di conservazione: precario, il disegno presenta tagli diffusi.

Bibliografia: Ferri, 1890, p. 224; Ludwig, Molmenti, 1906, p. 197; *Mostra di disegni...*, 1914, p. 13 cat. n. 23; von Hadeln, 1925, p. 55, tav. 45; Fiocco, 1930, p. 82, tav. CLXXXII-b; van Marle, 1936, XVIII, p. 346-347; Giglioli, 1936, p. 316; Tietze, 1944, p. 150, n. 598; Sinisbaldi, 1960, p. 3, n. 34; Lauts, 1962, pp. 267-268, n. 12; Pignatti, *Jan Lauts [...]*, 1963, p. 49; Muraro, 1966, pp. 108, CLII, CCXXXVI; Perocco, 1967, p. 102; Muraro, 1977, p. 40, fig. 25; Petrioli Tofani, 1987, pp. 607-608.





Secondo Ludwig e Molmenti (1906), Fiocco (1931) e van Marle (1936) si tratta di uno studio preparatorio per la pala d'altare preparata dal foglio del Louvre (inv. n. 437), dove la figura appare rovesciata. Giglioli (1936) e i Tietze (1944) rigettano questo collegamento e istituiscono un confronto con la *Sacra Conversazione* di Karlsruhe. Lauts (1962) segue questa strada e assegna il disegno al 1505 circa, in leggero anticipo sul 1507-08 immaginato per il dipinto di Karlsruhe. Lo studioso ritiene inoltre che questo stesso foglio sia servito da modello per il san Girolamo dipinto nel piviale di san Ludovico da Tolosa nella pala ora a Stoccarda, proveniente da San Pietro Martire a Murano (1507).

Per Muraro (1977) si tratta di un disegno finito, di repertorio, anche per via delle alternative nella posizione della testa offerte nel medesimo foglio. Lo stile a suo avviso è quello mostrato da Carpaccio nella *Sacra Conversazione* distrutta di Berlino, che colloca nel biennio 1507-08. Nell'inedito catalogo dei disegni, la datazione assegnata da Rearick per il foglio in esame è il 1493 circa, tratto dalla datazione da lui assegnata al polittico di Zara, in quanto ritiene che si tratti del punto di partenza per la figura di san Simeone.

Al di là del ribaltamento, il collegamento con il disegno di Parigi è indubbio. Tuttavia va notato il trattamento diverso della veste, che in quello qui presentato mostra esiti molto diversi nelle pieghe, particolarmente ridondanti. Sembra più opportuno immaginare che nel foglio parigino Carpaccio riusi materiale grafico precedente.

Il *verso* presenta degli studi di drappaggio e di testa che sono in linea con lo stile e il soggetto dell'altra faccia ed è di interesse la preparazione della carta in giallo, piuttosto

rara. L'insistenza sulla resa tormentata delle pieghe può essere spiegata invocando il rapporto tra Carpaccio e Dürer, già messo in luce da Erica Tietze Conrat sin dal 1929, che non è semplice nella definizione della reale relazione di dare e avere tra i due maestri. Se si accetta una datazione attorno al 1502 per il *Mammalucco* degli Uffizi (n. 2258 F) o una collocazione anche precedente per il foglio del Getty Museum (91.GG.38), sembra essere Carpaccio a trasmettere la tecnica al collega tedesco, che tuttavia deve avere a sua volta profondamente influenzato Vittore.

La data 1507 della pala di Stoccarda fornisce un termine attorno al quale ipotizzare l'esecuzione del disegno.

60. *Papa Alessandro III consegna l'ombrello al doge Sebastiano Ziani, recto, verso*
1507-1508 c.

SACRAMENTO (California), Crocker Art Museum, E. B. Crocker Collection, inv. n. 1871.220.
Recto: penna e inchiostro bruno, acquerello bruno su carta crema; *verso*: penna e inchiostro bruno su tracce preliminari a matita rossa.
mm 212 x 295.

Iscrizioni: in basso a sinistra, *recto*, Carpaccio, Perugino; in basso al centro, *recto*, Verte; in alto a destra, *verso*, Vittore Carpaccio.

Provenienza: Francoforte e Norimberga, J. von Sandrart; Dresda, J. G. Schumann; Sacramento, Edwin Crocker.³⁵²

Esposizioni: Berkeley, 1968, cat. n. 32; Sacramento, 1971, cat. n. 8; Washington-Forth Worth-Saint Louis, 1974-1975, cat. n. 5; Sacramento, 2010 (Breazeale, Denison, Sell, Spira, 2011).

Bibliografia: Tietze Conrat, 1940, p. 15; Tietzes, 1944, p. 155 n. 635; Popham, Pouncey, 1950, p. 21; Arslan, 1952, p. 109; Fiocco 1958, p. 35, n. 8; Lauts, 1962, p. 277 n. 49, tav. 138; Muraro, 1966, pp. 68, 82, 110, CCXLVII; Perocco, 1967, p. 104; Schulz, 1968, pp. 39-40, n. 32; *Master drawings from Sacramento...*, 1971, p. 3 n. 8; Huse, 1972, p. 70; Pignatti, 1972, pp. 18, 21, 22; Pignatti, 1974, pp. 7-8, n. 5; Muraro, 1977, pp. 76-77, figg. 44, 46; Joachim, 1974, p. 8; Folds Mc Cullagh, Giles, 1997, p. 75.



³⁵² *Master drawings from Sacramento*, Sacramento (California), 1971, p. 3.



Il disegno è stato pubblicato da Erika Tietze Conrat (1940) e correttamente inquadrato dalla studiosa come preparatorio per le Storie di Ancona di Palazzo Ducale (c. 1507-1508), distrutte nell'incendio del 1577. Il 28 settembre 1507, infatti, Giovanni Bellini era stato incaricato di eseguire per la Sala del Maggior Consiglio la scena di Papa Alessandro III che ad Ancona consegna al doge Sebastiano Ziani l'ombrello, a indicare che lo stato veneziano aveva indipendenza pari a quella della chiesa e dell'impero. Nella lettera al Duca di Mantova, del 1511, Carpaccio dichiara di avere realizzato lui stesso la Storia di Ancona a Palazzo Ducale.

In un secondo tempo, sono ancora i Tietze (1944) a collegare alle Storie di Ancona lo studio di dettaglio per i due chierici inginocchiati a destra allora nella collezione Colville di Londra, ora a Chicago (Art Institute, 1962.577 r). La critica non ha mai messo in dubbio la bontà del collegamento e questi fogli sono dei documenti di grande importanza per la conoscenza dei teleri distrutti.

Col tempo si fa strada la convinzione che il *verso* dipenda da modelli belliniani, e che Carpaccio nel *recto*, elaborato successivamente, raggiunga una sintesi più personale per la scena (*Master drawings from Sacramento...*, 1971). Una posizione di questo tipo è assunta da Michelangelo Muraro (1977), convinto che per il *verso* Carpaccio si sia servito di uno schema più antico, per la «rigidità della scena e certe ingenuità nel raggruppare i personaggi che si affollano sullo sfondo» (p. 77).

L'inquadramento critico del disegno ci appare del tutto convincente, così come la datazione del foglio agli anni 1507-1508.

61. *Due figure inginocchiate rivolte a sinistra, recto*
Giovane in piedi, verso
1507-1508 c.

CHICAGO, Art Institute, Department of Prints and Drawings, Helen Regenstein Collection, inv. n. 1962.577.

Recto: penna e inchiostro nero, acquerello, tocchi di matita nera, biacca, su carta azzurra sbiadita vergata; *verso*: penna e inchiostro nero e bruno, tocchi di matita nera, biacca. mm 195 x 252.

Provenienza: Londra, Norton R. Colville, dal 1937 almeno fino al 1944 (Popham, 1937, Tietzes, 1944); Londra, Francis Spingell; Londra, Sotheby's 1962, June 28, lotto 13; Harris?; venduto da Richard Zinser, New York, al Chicago Institute, 1962.³⁵³

Esposizioni: Venezia, 1963, cat. n. 24; New York, 1963, cat. n. 4; Chicago, 1974, cat. n. 1; Chicago, 1987.

Stato di conservazione: il foglio presenta una piega verticale, qualche strappo nel bordo a destra; è presente una sottile distorsione lungo tutto il supporto; piccole perdite nelle lumeggiature di biacca.

Bibliografia: Popham, 1937, p. 88; Tietzes, 1944, pp. 143, 153, n. 618 (*recto* e *verso*); Fiocco, 1958, p. 29, fig. 3; Pallucchini, 1961, p. 49; Lauts, 1962, pp. 37, 257, 272, 277, n. 31, tavv. 120, 139; Maxon, 1962, pp. 62-64; *Master Drawings...*, 1963, cat. n. 4; Pignatti, *Jan Lauts [...]*, 1963, p. 53; Zampetti, *Vittore Carpaccio*, 1963, p. 305 n. 24; *Master Drawings [...]*, 1963, n. 4; Perocco, *Carpaccio [...]*, 1964, p. 79, fig. 53 (*verso*); Muraro, 1966, p. 109; Perocco, 1967, p. 99, 104; Maxon, 1970, p. 142; Pignatti, 1972, p. 13; Joachim, 1974, pp. 8-9, n. 1 (*recto* e *verso*); Muraro, 1977, pp. 55-56, figg. 45, 85; Joachim, *Folds McCullagh*, 1979, pp. 43-44 nn. 2A1, 2A2, tavv. 7, 6; *Folds Mc Cullagh*, 1997, pp. 74-75, n. 91, tavv. VII, VIII.



³⁵³ Joachim, *Folds McCullagh*, 1979, p. 22.

Si deve ai Tietze (1944) il giusto collegamento delle *Due figure inginocchiate* con le *Storie di Ancona* della Sala del Maggior Consiglio - opera del 1507 circa distrutta nell'incendio del 1577 - e del *verso* con il *Miracolo di san Trifone* del ciclo di San Giorgio.

Sulla base della datazione del *recto*, Jan Lauts (1962) colloca il telero degli Schiavoni agli anni 1507-1508. Diversamente, Michelangelo Muraro (1977) - che giudica il foglio sulla base di fotografie in quanto lo registrava ancora nella collezione Colville - ritiene che il punto di stile dimostrato da *recto* e *verso* sia differente.

Contrari alla piena paternità carpaccesca sono invece Zampetti (1963) e Pignatti (1963; 1972); quest'ultimo assegna il foglio all'Amico di Benedetto, da lui creato, per via del prevalere di «una pesantezza di segno, una tendenza plastica più che cromatica, e insieme una ricca di effetti realistici o addirittura sentimentali, che ci sembrano alieni da qualsiasi fase nota della carriera di Carpaccio» (1972, p. 13).

In tempi più recenti non è stata più messa in crisi l'attribuzione a Vittore del disegno, inquadrato come preparatorio per il *Miracolo di san Trifone* e per le *Storie di Ancona* (Joachim: 1974, 1979; Folds Mc Cullagh: 1997). Tale è la posizione assunta anche in questa sede: il *recto* a tutta evidenza è lo studio del dettaglio delle due figure genuflesse già predisposte nella parte destra del disegno compositivo di Sacramento (1871.220), che Erika Tietze Conrat sin dal 1940 ha ritenuto preparatorio per il ciclo distrutto di Palazzo Ducale. Il *verso* prepara invece la figura alla sinistra della colonna nel *Miracolo di san Trifone*: le differenze occorse nella redazione dipinta, dove la figura non è più intera e intervengono lievi cambiamenti nella posa, non sono elementi sufficienti per rigettare il collegamento, ma semmai confermano l'autografia del foglio. Dal punto di vista della qualità, il *verso* si palesa per una conduzione un poco più rigida, un elemento che Rearick nell'inedito catalogo dei disegni di Carpaccio - pur lasciando aperta la possibilità che si tratti di una copia di bottega da un disegno autografo - spiega sulla base del frenetico lavoro di Carpaccio per terminare il ciclo di San Giorgio.

Non si vedono differenze per disgiungere cronologicamente i due versi, da assestare entrambi attorno al 1507-1508 dei documentati lavori di Palazzo Ducale. La speciale attenzione per il trattamento della luce sulle vesti, in particolar modo del *recto*, sulla quale ha richiamato la mia attenzione Alessandro Ballarin, sembra denunciare la suggestione di Carpaccio per la *Pala del Rosario* di Dürer e la speciale attenzione per la resa delle stoffe che il maestro tedesco vi profonde.

62. Circoncisione

1509-1510 c.

FIRENZE, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. n. 1691 F.

Matita nera, penna e inchiostro bruno, acquerello bruno chiaro su carta bianca.
mm 146 x 219.

Provenienza: fondo Mediceo-Lorenese.

Esposizioni: Firenze, 1914, cat. n. 22; Firenze, 1960, cat. n. 25; Venezia, 1963, cat. n. 12.

Stato di conservazione: buono.

Bibliografia: Ferri, 1890, p. 225; Ludwig, Molmenti, 1906, p. 270; *Mostra di disegni...*, 1914, p. 134 cat. n. 22; von Hadeln, 1925, p. 56, tav. 39; Fiocco, 1931, p. 71, tav. LXXXVIII; van Marle, 1946, XVIII, p. 348; Tietze, 1944, p. 151, n. 605; Arslan, 1952, p. 109; Pignatti, 1955, p. 118; Fiocco, 1958, tav. 44 b; Sinisbaldi, 1960, p. 24, n. 25; Fossi Todorow, 1961, cat. n. 25 pp. 19-20; Lauts, p. 269, n. 17; Zampetti, *Vittore Carpaccio*, 1963, p. 294 n. 12; Pignatti, *Jan Lauts* [...], p. 51; Muraro, 1966, pp. 30, n. 27, 108, CLXXIV, CCII; Perocco, 1967, p. 106; Muraro, 1977, p. 44-45, fig. 42; Petrioli Tofani, 2005, p. 313.



Ludwig e Molmenti (1906) ritengono il foglio preparatorio per la *Presentazione al tempio* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, opinione accolta da Hans ed Enrica Tietze (1944) ma rifiutata dalla critica successiva. Alla mostra degli Uffizi del 1914 il disegno è presentato come un autografo carpaccesco, in preparazione per un dipinto non noto, che «evidentemente appartiene ad un periodo di attività piuttosto avanzato dell'artista» (p. 13). Su questa linea è la posizione di Maria Fossi Todorow (1961) convinta che si tratti di una prova cinquecentesca, ma di difficile precisazione cronologica.

Muraro (1977) ne sottolinea la bellezza: «si noti l'eleganza ed insieme il *pathos* di ogni singola figura. Senza precedenti nella pittura veneziana la giovane donna in primo piano che ha funzione di *repoussoir* e sembra condurre lo spettatore verso il fulcro della scena».

Le datazioni proposte sono tutte piuttosto avanzate: sul biennio 1507-8 per Lauts (1962) e Zampetti (1963), 1510 secondo Giuseppe Fiocco (1931) e Arslan (1952), dopo il 1510 per von Hadeln (1925), intorno al 1518 per van Marle (1936). In parziale controtendenza, la proposta di Muraro (1977) è quella di assegnare il disegno attorno al 1505, ritenendo che il punto di stile dimostrato sia quello da cui partirà Benedetto.

Al pari delle *Undici figure* di Rotterdam (Museum Boymans-Van Beuningen, n. 334), il disegno, infatti, sembra essere stato di riferimento per la partenza grafica di Benedetto ma il punto di stile richiede a nostro avviso una datazione più avanzata, da porre forse tra la fine del primo e l'inizio del secondo decennio, quando la tenuta qualitativa della produzione carpacesca è ancora assai elevata.

63. *Ritratto di uomo*

Attribuito a Carpaccio, 1510-1515?

TORINO, Biblioteca Nazionale Universitaria, q. IV.13/22.

Carboncino su carta azzurra.

mm 277 x 205.

Provenienza: ignota.³⁵⁴

Stato di conservazione: buono.

Bibliografia: Petrioli, Prosperi Valenti, Sciolla, 1993, fig. 1.



³⁵⁴ Le origini della Biblioteca Nazionale Universitaria risalgono alla fusione della Biblioteca ducale, istituita nel 1563 da Emanuele Filiberto, e della Libreria Civica con la Biblioteca Pubblica dell'Università, avvenuta per volontà di Vittorio Amedeo II di Savoia nel 1723.

Il *Ritratto d'uomo* che qui si presenta è un disegno di attribuzione problematica, tuttavia la sua qualità sembra richiedere una maggiore attenzione da parte degli studiosi di pittura veneziana. Portato alla mia attenzione da Alessandro Ballarin, esso richiama il problema dei disegni a carboncino o matita nera nella produzione di Carpaccio. Se i due *Ritratti* su carta un tempo Oppenheimer, a carboncino o a gesso nero, pubblicati da Ragghianti nel 1963 e scomparsi nel collezionismo privato, non hanno trovato accoglienza nel *corpus* di Vittore forse anche a causa della rarità della tecnica a sola pietra naturale, va segnalata la comparsa nel mercato (1987) della *Testa di santa* (collezione Krugier - Poniatowski, JK 4337). Va inoltre menzionato il *Ritratto di un uomo volto a destra* (n. 1470 E) conservato agli Uffizi, a matita nera su carta azzurra, per il quale oggi non sussiste più alcun dubbio circa la qualità, né in merito all'attribuzione a Carpaccio. Costruito attraverso linee di contorno marcate che impostano il volume del busto, l'ombreggiatura interna è ottenuta attraverso la stesura morbida della matita, e, soprattutto nella parte inferiore, attraverso linee decise e parallele. Alcune di queste caratteristiche sembrano caratterizzare anche il *Ritratto* di Torino, dove si rileva una simile insistenza nelle linee di contorno che definiscono la figura. Tuttavia in quest'ultimo il tratto è più incerto e la zona destra della figura sembra essere stata ripensata in un secondo tempo. In corrispondenza del cappello e della spalla, si vedono gli esiti di cancellature, volte a reimpostare il ritratto. L'effetto visivo è una sorta di abbassamento in quest'area, particolarmente evidente nel raddoppio della linea della spalla destra.

Gli effetti di morbido chiaroscuro e il delicato passaggio dalla luce all'ombra del disegno di Ginevra si prestano al confronto con il *Ritratto* di Torino, specialmente la zona dei capelli della santa e il cappello dell'uomo: è simile l'uso della matita e del carboncino, così come il modo in cui nei due disegni la carta viene lasciata in risparmio nei punti di luce. L'analisi visiva del foglio dà l'impressione di una certa "fusione" nella modulazione interna del ritratto, forse ottenuta ammorbidendo il carboncino con le dita, in contrasto con le nette linee di contorno. La ricca produzione carpacesca di teleri consente di tentare confronti, tuttavia gli effetti "tonali" cui si è accennato inducono una ricerca nella produzione cinquecentesca. Si propone il parallelo con i ritratti che compaiono nella *Disputa di santo Stefano* dell'omonimo ciclo, datato 1514 (fig. XLI).

Come si è detto nel testo, il tentativo di attribuzione a Mansueti del disegno non ha portato a risultati interessanti (fig. XXXIX), così come una ricerca nella produzione di Vincenzo Catena, in quanto il punto di stile dimostrato dal *Ritratto* qui presentato ci appare più acerbo rispetto alla produzione del collega più giovane, di cui pure sono noti dei *Ritratti* su carta azzurra, in questa stessa tecnica, a Berlino. L'auspicio è che il censimento più approfondito della ritrattistica veneziana su carta possa apportare nuovi elementi. Quanto si è inteso fare in questa sede è stato principalmente il portare all'attenzione degli studiosi il disegno.

64. *Ritratto di giovane rivolto a destra*
Bottega di Carpaccio 1510-1515?

Ubicazione sconosciuta, già collezione Oppenheimer.

Carboncino o matita nera su carta azzurra.

mm 270 x 200.

Provenienza: Londra, Oppenheimer; Italia, collezione privata.³⁵⁵

Bibliografia: Parker, 1936, n. 56 a, b; Ragghianti, 1936-37, p. 277; Fiocco, 1942, p. 70, tav. LXVIII; Tietzes, 1944, p. 158, n. A 647-A648, p. 35, n. 3; Lauts, 1962, p. 281, n. 69; Pignatti, 1963, *Jan Lauts...*, p. 48; Muraro, 1966, p. 111; Pignatti, 1972, p. 10; Muraro, 1977, pp. 57-57, fig. 91, 92.



Si veda al numero successivo.

³⁵⁵ Ragghianti, 1936-37, p. 277.

65. *Ritratto di giovane rivolto a sinistra*
Bottega di Carpaccio 1510-1515?

Ubicazione sconosciuta, già collezione Oppenheimer.
carboncino o matita nera, gesso bianco su carta azzurra.
mm 272 x 202.

Provenienza: Londra, Oppenheimer; Italia, collezione privata.³⁵⁶

Bibliografia: Parker, 1936, n. 56 a, b; Ragghianti, 1936-37, p. 277; Fiocco, 1942, p. 70, tav. LXVIII; Tietzes, 1944, p. 158, n. A 647-A648, p. 35, n. 3; Lauts, 1962, p. 281, n. 69; Pignatti, 1963, *Jan Lauts...*, p. 48; Muraro, 1966, p. 111; Pignatti, 1972, p. 10; Muraro, 1977, pp. 57-57, fig. 91, 92.



³⁵⁶ Ragghianti, 1936-37, p. 277.

I due *Ritratti* già Oppenheimer sono stati attribuiti a Carpaccio da Parker (1936), Ragghianti (1936-37) e Fiocco (1942, 1952), tuttavia i Tietze hanno espresso dubbi sull'autografia anche per via della rarità della tecnica del carboncino nel *corpus* di Vittore. Anche Lauts (1962) ha preferito la generica attribuzione a un maestro veneziano del Cinquecento, mentre per Terisio Pignatti (1963) essi vanno più propriamente collocati all'interno della bottega belliniana.

I disegni non sono stati più visibili da quando sono entrati in collezione privata italiana, di cui dà conto Ragghianti (1936-37), che pare essere stato l'unico, insieme a Parker, ad averli studiati di persona. A causa della mancata conoscenza diretta, Michelangelo Muraro (1977) non si espone in merito allo stato di conservazione, che pure gli pare precario, né sull'attribuzione a Carpaccio, che sembra escludere in favore di un seguace.

Dopo la comparsa nel mercato (1987) della *Testa di santa* ora nella collezione Krugier-Poniatowski di Ginevra (JK 4337), la tecnica della pietra naturale nella produzione di Carpaccio è meno rara di quanto non fosse in precedenza, nel frattempo potendosi oramai dire di certa attribuzione il *Ritratto d'uomo* degli Uffizi (1470 E).

Per quanto il tema dei ritratti su carta, prodotti in area veneta tra la fine del Quattrocento e i primi anni del secolo successivo sia ancora molto da studiare, a nostro avviso è opportuno riportare all'attenzione i fogli qui presentati, inserendoli all'interno del problema di Carpaccio disegnatore, non solo in forza del confronto con i disegni di medesima tecnica sopra menzionati, ma anche per la vicinanza stilistica con alcune teste del ciclo orsolino la cui esecuzione potrebbe essere di bottega. Si vedano in particolare i ritratti che compaiono nella zona sinistra della *Partenza dei fidanzati* (1495), ad esempio il giovane biondo, terzo da sinistra, il cui volto dal profilo allungato e appuntito è simile al *Ritratto di giovane voltato a destra* qui presentato.

I disegni sembrano essere legati al foglio conservato alla Biblioteca Nazionale di Torino (q. IV.13/22), che si è tentato di proporre con attribuzione a Carpaccio. I due in esame sono profondamente legati al foglio di Torino ma sembrano essere di qualità inferiore, probabilmente dei prodotti di bottega. Di incerta attribuzione, la datazione è quanto mai ardua, comunque si tenta di collocarla tra il 1510 e il 1515 che si è prospettato per il *Ritratto* di Torino.

66. Cinque figure in piedi

1510-1520 c., copie da originali di Carpaccio (Benedetto?).

FIRENZE, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. n. 1688 F.

Carboncino, penna e pennello, inchiostro bruno, lumeggiature di biacca su carta bianca.
mm 200 x 305.

Iscrizioni: in basso a sinistra, a matita, *Bramante*, e più sotto, *Giorgione*.

Provenienza: fondo Mediceo Lorenese?

Esposizioni: Venezia, 1963, n. 27.

Stato di conservazione: discreto.

Bibliografia: Ferri, 1890, p. 225; Ludwig, Molmenti, 1906, p. 172; Fiocco, 1931, p. 69, tav. LXXIX; van Marle, 1936, XVIII, p. 346; Tietzes, 1944, p. 151, n. 503; Lauts, 1962, pp. 267, 268 n. 14; Zampetti, *Vittore Carpaccio*, p. 299 n. 27; Pignatti, *Jan Lauts [...]*, 1963, p. 49; Muraro, 1966, pp. 108, CCXX; Perocco, 1967, p. 113; Pignatti, 1972, pp. 16, 24; Muraro, 1977, p. 43, fig. 74; Petrioli Tofani, 2005, pp. 311-312.



Ludwig e Molmenti (1906) collegano il disegno alla *Presentazione al tempio* degli Uffizi (1292 E), che ritengono un disegno presentato da Vittore al concorso per la decorazione della Scuola della Carità del 1504. Posto anche da Lauts (1962) tra i disegni autografi, si deve allo studioso l'aver individuato le connessioni tra tutte le figure del foglio e i dipinti noti. La figura di sinistra è collegata all'orientale del *Trionfo di san Giorgio* e all'uomo col cappello da paleologo nell'*Ordinazione dei diaconi*, ripetuta nel foglio con *Undici figure* di Stoccolma; il santo di destra, alla pala già Averoldi e a quella di San Vitale, con cambiamenti. La seconda figura da destra per lo studioso è da mettere in relazione con la principessa del *Trionfo di san Giorgio*, con la donna seminascosta al centro dell'*Ordinazione dei Diaconi* e, modificata, nell'*Incontro presso la porta aurea* delle Gallerie dell'Accademia

(1515). Come già sottolineato da Fiocco (1930), van Marle (1936) e i Tietze (1944), san Rocco è uno studio preparatorio per la pala di Capodistria (1516); Lauts aggiunge che con piccole alterazioni la figura compare nel disegno di Dresda. Convinto che si tratti di studi preparatori, la datazione proposta dallo studioso si attesta attorno al 1505, per via del rapporto con il *Trionfo di san Giorgio*.

Diversamente, Pignatti (1963) ritiene che sia piuttosto una copia da Carpaccio, eseguita dopo il 1519. Su questa linea, Michelangelo Muraro (1977), constatando che il disegno studia cinque figure indipendenti l'una dall'altra in presenza di una fonte luminosa non omogenea, ritiene che si tratti di materiale di repertorio ad uso della bottega, di mano probabilmente di Benedetto. Lo studioso riflette sull'importanza del disegno, che a suo avviso «*a contrario*, permette di cogliere uno degli aspetti più caratteristici della poetica del Carpaccio. Anche nel più piccolo dei suoi fogli autografi, infatti, ogni elemento è pensato in rapporto ad un ambiente determinato, ogni figura sembra rivolgere ad altri la sua parola e, diversamente da qui, tutto contribuisce a creare una scena animata, concatenata e viva in ogni particolare».

Queste considerazioni ci appaiono di interesse. L'illuminazione differente tra tutte le figure, nonché l'escursione temporale tra i dipinti cui esse fanno riferimento, a fronte di uno stile disegnativo omogeneo, contrastano con la possibilità che possa trattarsi di un autografo di Vittore. Appare più verosimile che si tratti di una copia da disegni autografi della stretta bottega ai fini di conservare del materiale di repertorio o come apprendistato grafico del figlio, benché la tecnica, nonché la conduzione stessa di penna e pennello, inseriscano assai bene il foglio all'interno delle caratteristiche peculiari della tarda grafica carpacesca. Un confronto a nostro avviso illuminante ai fini di escludere l'autografia alle date precoci immaginate da Lauts è quello tra la figura di sinistra e il foglio di Princeton (n. 1944-274 r), certamente preparatorio per il *Trionfo di san Giorgio*, caratterizzata da tutt'altra eleganza.

67. *Donna seduta*
1511.

GINEVRA, collezione Jean et Marie-Anne Krugier-Poniatowski, inv. n. IK 5773.

Pennello e inchiostro grigio, biacca su carta azzurra.

mm 134 x 109.

Iscrizioni: verso, in una grafia secentesca, S. V. n° 8.

Provenienza: Venezia, Sagredo (L. 2103a); forse Lyon, collezione privata; Christie's, New York, 28 gennaio 2000, lotto 5.

Esposizioni: Parigi, Musée Jacquemart-André, 2002, cat. n. 13.

Bibliografia: Rearick, 2002, cat. n. 13, pp. 48-49.



Alla vendita del 2000 viene formulato il confronto, confermato poi da W.R. Rearick (2002), tra il foglio in esame e la donna che compare nell'*Ordinazione dei diaconi* di Berlino (1511). Lo studioso mette in luce la fortuna veneziana di questo genere di figure femminili,

dalla *Presentazione al tempio* di Cima da Conegliano di Dresda a quella più tarda di Tiziano (Venezia, Gallerie dell'Accademia).

Sebbene nel disegno sia rappresentata una giovane mentre nel telero relativo la figura sarà più anziana e in parte oscurata da un giovinetto, lo studio della luce e la posa appaiono essere i medesimi. La coerente risoluzione grafica della zona non in vista nel telero conferma a nostro avviso l'autografia del foglio del suo status di studio preparatorio per quella figura, un fatto che lo àncora al 1511 del telero, in una fase dell'elaborazione dell'invenzione ancora passibile di modifiche prima della realizzazione pittorica.

68. *Donna seduta*

Copia cinquecentesca, da un disegno di Carpaccio del 1511 (?)

Ubicazione sconosciuta.

Matita nera e gesso bianco su carta azzurra.

mm 275 x 174.

Provenienza: sconosciuta.

Bibliografia: *Furniture and works of art*, 2000, lotto 125.



Nel catalogo di vendita (2000) il disegno è ritenuto preparatorio di una figura femminile della zona destra del telero con la *Predica di santo Stefano* (1514). Se le differenze rispetto alla redazione dipinta – la modulazione della veste e la posizione di testa e braccia – di per sé sono elementi che potrebbero deporre a favore dell'autografia del foglio, il disegno non possiede le caratteristiche di un autografo carpaccesco. Confuso è il gioco creato dalle pieghe della gonna e dal mantello e quasi assente è la modellazione delle mani. Si è portati a credere che si tratti di una natura di copia più tarda da un disegno di Carpaccio per questo dettaglio, che forse prevedeva un assestamento della figura in seguito mutato. Se questo fosse convincente, sarebbe possibile evincere l'idea iniziale del maestro, con una collocazione più elevata della figura, le mani in vista, la presenza del mantello e una diversa decorazione della veste. Le profonde differenze impediscono a nostro avviso di considerare l'ipotesi che si tratti di una copia dal telero, e in questo senso ha forse un'importanza il fatto che nel disegno lo sguardo della donna è quasi frontale, coerentemente con la sua posizione più alta rispetto a quella visibile nella redazione dipinta.

69. *Due figure maschili in piedi*

Bottega carpaccesca, da originali del 1511 (?)

Ubicazione sconosciuta, già collezione Huxtable.

Penna e pennello con inchiostro scuro, lumeggiature di biacca su carta azzurra.
mm 194 x 157.

Provenienza: fino al 1949 Londra, Huxtable.

Bibliografia: Sotheby's, 1949, 13 luglio, n. 50; Lauts, 1962, p. 282, n. 73; Pignatti, *Jan Lauts* [...] 1963, p. 48; Muraro, 1966, p. 112; Muraro, 1977, p. 57, fig. 84.



Il disegno è stato attribuito a Carpaccio nel catalogo della vendita Sotheby's, ma è stato espunto da Lauts (1962), opinione su cui concorda Muraro (1966, 1977): «né la struttura dei corpi, né il portamento e il gestire delle figure corrisponde ad alcuna delle opere certe del Carpaccio» (1977, p. 57). Pignatti (1963) lo considera di un allievo e su questa tradizione si pone anche il nostro giudizio, che se è fermo nel non accogliere il disegno tra gli autografi del maestro, ne rileva tuttavia la vicinanza per le caratteristiche grafiche, legate soprattutto alla conduzione del pennello attraverso tratti paralleli, nonché

per i rialzi in biacca a rendere l'incidenza della luce sulle pieghe delle vesti. Non è possibile istituire dei confronti in grado di illuminare circa i modelli carpacceschi tenuti presente, tuttavia va rilevata la vicinanza tra la figura di sinistra e il sesto uomo da sinistra nell'*Ordinazione dei diaconi* del ciclo di Santo Stefano (Berlino, 1511).

70. *Undici figure maschili e femminili disposte su due piani*

Bottega carpaccesca (?), 1511 c.

STOCCOLMA, Nationalmuseum, inv. n. 31/1973.

Penna, pennello e inchiostro scuro su carta grigia.

mm 155 x 118.

Iscrizioni: in basso al centro, *Martin Rota*.

Provenienza: principe Charles de Ligne; collezione Herzog Albert von Sachsen Teschen;

Borrestad, collezione conte J.G. de la Gardie (L 2722°); donato al museo nel 1973.³⁵⁷

Esposizioni: Stoccolma, 1962, cat. n. 269; Venezia, 1974, cat. n. 1.

Bibliografia: Tietze, 1949, p. 186; Arslan, 1952, p. 109; Lauts, 1962, pp. 39, 265 n. 3, 271 n. 27; Pignatti, *Jan Lauts* [...], 1963, p. 51; *Konstens Venedig*, 1962, p. 178, n. 269; Muraro, 1966, p. 107; Perocco, 1967, p. 107; Bjurström, 1974, p. 19 n. 1; Muraro, 1977, p. 78, fig. 37; Bjurström, 1979, pp. 31-32.



Il foglio è pubblicato da Hans Tietze (1949), che lo assegna a Carpaccio, non rintracciando legami con opere note. Per lo studioso il metodo di riutilizzare invenzioni a distanza di molto tempo rende difficile la comprensione della cronologia delle opere, tuttavia la sua proposta cronologica per il disegno in esame si attesta sul 1500.

Lauts (1962) ha invece proposto confronti con l'*Ordinazione dei diaconi* del ciclo di Santo Stefano, datato 1511, immaginando per il foglio una datazione tra il 1510 e il 1511.

³⁵⁷ Bjurström, 1979, p. 31

La proposta è accettata da Muraro (1977), il quale suggerisce inoltre di confrontare la prima figura a destra con il *Cristo benedicente* di Antonio Lombardo ora al Museo Poldi Pezzoli di Milano, un tempo nella Scuola della Chiesa della Carità. Per lo studioso il punto di stile mostrato nel disegno è quello da cui partirà il figlio Benedetto, un punto sul quale si concorda, specialmente sulla base dell'osservazione delle due figure di sinistra, caratterizzate da un fare "largo" che caratterizzerà le prove del figlio.

Se da un punto di vista stilistico il disegno va a nostro avviso confrontato con la *Circoncisione* degli Uffizi (1691 F), databile tra la fine del primo e l'inizio del secondo decennio del Cinquecento, la qualità non è tuttavia la medesima e l'addensarsi di figure legate ad opere di varia datazione inducono una certa cautela nel considerare il foglio in esame uno studio preparatorio. Potrebbe essere un foglio di repertorio, da collocare attorno al 1511 dell'*Ordinazione dei diaconi* del ciclo di Santo Stefano.

71. *Sei figure su due piani*

Bottega carpaccesca, Benedetto (?) 1511 c.

Ubicazione sconosciuta, già collezione Woodner.

Penna e inchiostro bruno, bistro su carta color crema.

mm 141 x 163.

Provenienza: New York, Woodner.

Esposizioni: New York-Los Angeles-Indianapolis, 1971-1972, cat. n. 26; Londra, 1987, cat. n. 7; Washington, 1995-1996, cat. n. 26.

Bibliografia: *Woodner Collection...*, 1971, n. 26; Muraro, 1977, p. 85, fig. 42A; Turner, 1987, p. 32 n. 7; Folds McCullagh, 1995, p. 138, cat. n. 26.



All'esposizione della collezione Woodner degli anni 1971-1972 il foglio è presentato con attribuzione a Vittore Carpaccio, come una variante della *Presentazione al tempio* delle Gallerie dell'Accademia (1510) di cui la *Circoncisione* degli Uffizi (n. 1961 F) sarebbe preparatoria. Su questo punto concorda Muraro (1977), che accetta l'attribuzione a Vittore, seppure con una leggera riserva, e assegna il foglio alla metà del primo decennio del Cinquecento.

L'attribuzione a Carpaccio trova una conferma in Nicholas Turner (1987), il quale tuttavia rigetta il collegamento con la *Presentazione al tempio* delle Gallerie dell'Accademia e ritiene che si tratti di un foglio testimoniante un dipinto perduto o mai realizzato. La datazione sembra assestarsi tra il 1505 e il 1510. Questo arco cronologico è sostenuto anche da Suzanne Folds McCullagh (1995), la quale mette in luce che si tratta di un doppio studio, il principale che lei identificato in una scena della Vergine, mentre lo schizzo in

alto a destra, a suo avviso preparatorio per una figura di prete, sarebbe da mettere in relazione con la *Circoncisione* degli Uffizi (Gabinetto di disegni e stampe, 1691 F).

Il disegno non è di altissima qualità ma il segno spezzato della penna è di chiarissima matrice carpacesca. Rearick negli inediti *Carpaccio Studies* attribuisce l'atipicità del disegno all'uso del bistro scuro, poco comune nella grafica carpacesca. Egli tuttavia è convinto dell'autografia e ritiene che si tratti di un primo studio che in seguito approda al disegno fiorentino: la figura di destra, appena abbozzata, sarebbe una prima idea per il sacerdote del disegno degli Uffizi.

Questo collegamento non ci appare semplice da accettare, non solo perché sono molte le variazioni poi occorse, ma soprattutto perché la qualità del segno è qui inferiore e piuttosto da confrontare con le *Undici figure* di Stoccolma (31/1973), un disegno che pure si ritiene contemporaneo ma di repertorio. Anche il foglio in esame sembra sia da assestare a date tra la fine del primo e l'inizio del secondo decennio, tenendo aperta la possibilità che sia di bottega o che spetti a Benedetto. Se non spettante al figlio, prove grafiche come questa devono essere state fondamentali per lui, e in questo senso si propone il confronto con la *Sacra conversazione* di Chicago (Art Institute, n. 1922.1042) a lui attribuita.

72. Giudizio di santo Stefano

1511-1520 c.

FIRENZE, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. n. 1687 F.

Matita, penna e pennello con inchiostro scuro su carta bianca; il foglio presenta tracce di quadrettatura.

mm 228 x 270.

Iscrizioni: in basso a sinistra, *Vittore Carpaccio*, 83.

Provenienza: Fondo Mediceo-Lorenese.

Esposizioni: Firenze, 1914, cat. n. 19; Venezia, 1963, n. 31.

Stato di conservazione: buono.

Bibliografia: Ferri, 1890, p. 225; Ludwig, Molmenti, 1906, p. 186; *Mostra di disegni...*, 1914, p. 12, cat. n. 19; von Hadeln, 1925, p. 61, tav. 50; Tietze Conrat, 1929, p. 48; Fiocco, 1931, p. 82, tav. CLXXXIV; van Marle, 1936, XVIII, p. 344; Tietzes, 1944, pp. 150-151, n. A 602; Popham Pouncey, 1950, p. 23; Fiocco, 1958, p. 30; Lauts, 1962, p. 278, n. 56; Zampetti, *Vittore Carpaccio*, 1963, p. 300, n. 31; Muraro, 1966, pp. 80, 105, CLXXXII, CLXXXIII; Perocco, 1967, p. 108; Pignatti, 1972, pp. 12, 24; Muraro, 1977, pp. 42-43, fig. 56; Gentili, 1988, pp. 94-95; Pinna (in Sgarbi), 1994, pp. 223-224; Gentili, 1996, p. 124; Dossi, 2004, p. 126; Fossaluzza, 2012, pp. 148, 210 nota 40, 192; Petrioli Tofani, 2005, p. 311.



Per Ludwig e Molmenti (1906), seguiti da Popham e Pouncey (1950), il disegno sarebbe una prima idea per la *Disputa di santo Stefano* dell'omonimo ciclo, ora alla Pinacoteca di Brera (1514). Detlev von Hadeln (1925) ha invece chiarito che si tratta della principale testimonianza superstite del *Giudizio di santo Stefano* del ciclo per l'omonima Scuola, a suo avviso trattandosi probabilmente della copia da un modello di Carpaccio. Il telero è evidentemente disperso tra il 1773 – quando è registrato negli inventari della Scuola – e il 1806, quando Pietro Edwards non lo cita nella relazione sulle proprietà della Confraternita (Dossi, 2004, p. 126). Che non si tratti di un autografo carpaccesco è un'idea condivisa dai Tietze (1944), Lauts (1962) e Pignatti (1972), che lo assegna Benedetto per vicinanza con l'*Incoronazione* del Kongelige Kobberstiksamling di Copenhagen. Di questo avviso è anche Augusto Gentili (1988).

Muraro (1977), seguito da Pinna (1994), ritiene invece che il disegno sia stato ideato da Vittore nella parete sotto il baldacchino, mentre tutto il resto gli pare della «grafia monotona e livellatrice di Benedetto», cui spetterebbe anche il paesaggio. Per Fossaluzza (2012) il foglio è memorativo, non è tuttavia chiaro per quali ragioni egli ritenga che il telero non sia mai stato realizzato.

L'identificazione dei motivi tratti da incisioni di Dürer si deve a Erica Tietze Conrat (1929) e Lauts (1962), mentre Pinna (1994) ha cercato di individuare nel ciclo di Santo Stefano dei riferimenti ai teleri della Scuola dei Crociferi, in particolare con la *Cattura di san Marco* di Mansueti (1499, Vaduz).

Il foglio si presta al confronto con lo *Studio per una pala* di Parigi (inv. n. 437) per i simili effetti dell'acquerello e della penna a tratto particolarmente spezzato. Comune è anche la soluzione dell'apertura su un ampio fondo paesistico attraverso le tende tirate. La qualità del foglio non ha a nostro avviso nulla a che vedere con le rigide soluzioni di Benedetto, e andrà assegnato a Vittore. Sulla funzione del foglio non possono essere avanzate proposte concrete in mancanza di elementi dirimenti: andrà tenuta aperta la possibilità che si tratti di un disegno memorativo – per quanto non se ne veda l'utilità –, quella che sia il modello per il telero oppure il *contract drawing*.

73. *Due uomini barbuti rivolti a sinistra, recto*
Monaco inginocchiato rivolto a sinistra, verso
1511-1520 c.

FIRENZE, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. n. 1471 E.

Pennello con inchiostro a due gradazioni di colore e lumeggiature di biacca in parte ossidata su carta azzurra, sul verso riquadratura a matita rossa.

mm 173 x 213.

Iscrizioni: recto, incollato sul passepartout, forse di Marco Boschini, a Ven.a di mano dello Scarpazza tanto di quà che di là senza dubbio alcuno.

Provenienza: fondo Mediceo-Lorenese.

Esposizioni: Firenze, 1960, cat. n. 26.

Stato di conservazione: leggermente consunto.

*Bibliografia: Ferri, 1890, p. 225; Van Hadeln, 1925, p. 55, tavv. 41, 42; Tietze Conrat, 1929, p. 481; Fiocco, 1931, p. 83, tavv. CLXXXVI, CLXXXVII a; van Marle, 1936, XVIII, pp. 345, 350; Tietzes, 1944, p. 150, n. 601; Fiocco, 1958, p. 30; Sinisbaldi, 1960, p. 24, n. 26; Fossi Todorow, 1961, cat. n. 26 p. 20; Lauts, 1962, p. 269, n. 18; Pignatti, *Jan Lauts [...]*, 1963, p. 52; Muraro, 1966, pp. 108, CLXXXIII; Perooco, 1967, p. 108; Pignatti, 1972, p. 24; Petrioli Tofani, 1972, p. 19, ill. 7; Muraro, 1977, pp. 41-42, figg. 57, 28; Petrioli Tofani, 1987, pp. 611-612.*





Erica Tietze Conrat (1929) ritiene che i personaggi del *recto* siano uno studio per il *Giudizio di santo Stefano* e che siano in rapporto con la grafica düreriana. Il collegamento con il telerio perduto del ciclo di Santo Stefano, che si valuta sulla base del disegno degli Uffizi (1687 F), è sostenuto anche da Maria Fossi Todorow (1961), che data il foglio tra il 1511 e il 1520.

Per Muraro (1977) il *recto* è un disegno di repertorio in cui Carpaccio dimostra la sua velocità e bravura di disegnatore: la luce radente crea forti contrasti, e la compattezza delle zone d'ombra è una caratteristica grafica giustamente ricondotta dallo studioso agli anni tardi. La datazione proposta si attesta sul secondo decennio del Cinquecento, una datazione sulla quale c'è una grande concordia critica (così anche von Hadeln [1925] e Sinisbal di [1960]).

Una voce isolata nella storia critica del disegno è quella di Pignatti (1963), che non crede nell'attribuzione a Carpaccio e propone di assegnarlo all'«amico di Benedetto», da lui istituito.

Le intuizioni di Erica Tietze ci appaiono pienamente da confermare, sia per ciò che riguarda il collegamento con il *Giudizio di santo Stefano*, di cui le figure del *recto* sono due studi di dettaglio, sia per ciò che riguarda il rapporto con la grafica düreriana. I forti effetti chiaroscurali e di controlume possono verosimilmente rimontare a un'esperienza di suggestione per la pittura del maestro tedesco. Del resto, si è ipotizzato che Dürer stesso si sia avvicinato alla tecnica carpaccesca del pennello e biacca su carta azzurra.

Dal punto di vista stilistico, il disegno si presta al confronto con lo schizzo conservato nella collezione Bonnà di Ginevra. Una datazione in conformità con il ciclo di Santo Stefano può essere suggerita per entrambi.

74. Dodici teste maschili

1511-1520 c.

LONDON, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1892,4.11.2
Tracce di matita nera, punta di pennello e inchiostro bruno e biacca, su carta azzurra.
mm 233 x 201.

Provenienza: Sunderland ?; Helseltine.

Stato di conservazione: buono.

Bibliografia: Colvin, 1897, p. 203; Ludwig, Molmenti, 1906, p. 187; von Hadeln, 1925, p. 57, tav. 40; Fiocco, 1931, p. 83, tav. CLXXXV; van Marle, 1936, XVIII, p. 345; Fiocco, 1942, p. 85, tav. CLXXXV, Tietzes, 1944, p. 152, n. 613; Popham, Pouncey, 1950, p. 23, n. 37; Fiocco, 1958, p. 30; Lauts, 1962, p. 272, n. 30; Muraro, 1966, pp. 105, n. 11, 109, ill. xxxv; Perocco, 1967, p. 108; Pignatti, 1972, pp. 13, 16, 24; Muraro, 1977, pp. 49-50, fig. 55; Ames-Lewis, 1990, p. 682; Fossaluzza, 2012, pp. 147-148, 176, 223-224 nota 82.



Ludwig e Molmenti (1906) ritenevano che il disegno fosse uno studio preparatorio per il foglio degli Uffizi con il *Giudizio di santo Stefano* (n. 1287 F). Lo stesso parere è espresso da von Hadeln (1925), Popham e Poucey (1950) e Lauts (1962).

In un secondo tempo la critica ha iniziato a dubitare sulla sua autografia: Terisio Pignatti (1972) lo assegna all'«amico di Benedetto», da lui creato, ritenendo che si tratti piuttosto di una copia dal telerio perduto del ciclo di Santo Stefano.

Con Michelangelo Muraro (1966, 1977) viene nuovamente affermata l'autografia carpaccesca, ma con un riferimento agli anni intorno al 1520, a causa del «fare vacuo ed espressivo insieme, [...] come si vede anche nello “stendardo” di Chioggia raffigurante “S. Paolo” o nella “Lapidazione di S. Stefano” di Stoccarda». Si tratta a suo avviso di un disegno di repertorio, opinione condivisa da Fossaluzza (2012), il quale rileva che non è possibile stabilire una vera e propria sovrapposibilità con i personaggi del telerio con il *Martirio di santo Stefano* di Stoccarda (1520), né con il san Dionisio della pala di Pozzale di Cadore (1519).

Il collegamento che consente di rintracciare il maggior numero di teste è quello con il *Giudizio di santo Stefano* degli Uffizi, un disegno che non è semplice stabilire se sia preparatorio o memorativo dall'omonimo e perduto telerio del ciclo di Santo Stefano; solo alcune ricorrono nei teleri con la *Disputa* e il *Martirio*. Più in generale, il disegno si lega al ciclo per la Scuola di Santo Stefano, eseguito da Carpaccio tra il 1511 e il 1520. La disposizione ordinata delle teste ad occupare l'intera superficie della carta, l'assenza di ripensamenti e una certa stanchezza nel tocco inducono a credere che si tratti di un foglio di repertorio, atto a conservare delle invenzioni all'interno della bottega.

75. *Figura in ginocchio in preghiera*
1511-1520 c.

GINEVRA, collezione Jean Bonna.

Pennello e inchiostro scuro, lumeggiature di biacca (in parte ossidata) su carta azzurra.
mm 102 x 104.

Iscrizioni: sulla montatura, *recto*, S. V. n.º: 5; *verso*, S. V. n.º: 7.

Provenienza: Venezia, Sagredo; Zurich-Küsnacht, Alfred E. Stelhi; Londra, Richard Day; acquistato da Jean Bonna nel 1996.

Esposizioni: Venezia, 1963, cat. n. 22; New York-Edimburgo, 2009, cat. n. 2.

Bibliografia: Lauts, 1962, p. 277, n. 52, tav. 183; Pignatti, 1963, p. 152; Zampetti, *Vittore Carpaccio*, p. 304, cat. n. 22; Muraro, 1066, p. 111; Pignatti, 1972, p. 23; Muraro, 1977, pp. 81-82, fig. 58; Goldner, 2009, p. 4, cat. n. 2.



Il foglio è pubblicato da Jan Lauts (1962) con datazione agli anni 1515-1520, sulla base del confronto con i disegni degli Uffizi nn. 1471 E e 1469 E, date in cui crede anche Terisio Pignatti (1972), che lo associa al 1520 della *Lapidazione di santo Stefano*. Su questa linea, 1515-1520 c., è Michelangelo Muraro (1977), che ritiene si tratti del tipico materiale di

repertorio della bottega carpaccesca. Una datazione al tardo secondo decennio è confermata da Goldner (2009), che confronta la *Figura orante* al *Torso d'uomo* dell'Ermitage e ai *Due uomini in piedi* degli Uffizi.

La semplificazione formale e il forte luminismo sembrano bene inserirsi nella fase avanzata dell'attività grafica di Carpaccio. Il confronto più pertinente sembra essere quello con i *Due Uomini in piedi* degli Uffizi (1471 E r), omogenei dal punto di vista grafico e stilistico, figure che vanno collegate al perduto telero col *Giudizio di santo Stefano*, la cui invenzione è nota grazie al foglio n. 1687 F dello stesso Gabinetto. Convinti di una cronologia in concomitanza col il ciclo di Santo Stefano, può essere avanzata l'ipotesi che si tratti di materiale di studio per una figura della stessa serie³⁵⁸ oppure di un lavoro di cui non è rimasta traccia, forse preparato anche dal *Monaco orante, verso* del menzionato disegno degli Uffizi (1471 E v).

³⁵⁸ Si consideri, ad esempio, il particolare dei diaconi inginocchiati che nel telero di Berlino (1511) ricevono l'ordinazione.

76. *Studio per la Predica di santo Stefano, recto*
Studio per i Diecimila martiri, verso
1513-1515 c.

WASHINGTON, National Gallery D.C., Prints and Drawings, Woodner Collection, inv. n. 1991.182.15.

Matita rossa su carta bianca.

mm 211 x 296.

Provenienza: Earl of Sunderland; Londra, John Postle Heseltine (1843-1929); Henry Oppenheimer (1859-1932); Christie's, London, 10-14 luglio 1936, lotto 52; Basilea, Robert von Hirsch [1883-1977]; Sotheby's, Basilea, 20 giugno 1978, lotto 19; John R. Gaines, Lexington, KY; Sotheby's, New York, 17 novembre 1986, lotto 7; acquistato da Ian Woodner, New York;³⁵⁹ in eredità alle figlie Andrea and Dian Woodner, New York, 1990; donato al Museo nel 1991.

Esposizioni: Londra, 1987, cat. n. 8; New York, 1990, cat. n. 10; Washington, 1995-1996, cat. n. 27.

Stato di conservazione: ottimo.

Bibliografia: Colvin, 1897, p. 194; Ludwig, Molmenti, 1906, pp. 284, 286; Meder, 1919, pp. 288-289, tav. 97 (*recto*); von Hadeln, 1925, p. 58 tavv. 37-38; Fiocco, 1931, p. 70, tav. CLXX a/b; van Marle, XVIII, 1936, p. 345; Parker, 1936, n. 52; *Catalogue of the Famous...*, 1936, n. 52; Tietzes, 1944, pp. 153-154, n. 623; Fiocco, 1958, p. 33; Lauts, 1962, p. 265, n. 1; Pignatti, *Jan Lauts [...]*, 1963, p. 53; Muraro, 1966, pp. 107, CCII, CCVI, ill. CCIII; Perocco, 1967, pp. 107, 108, 110; Muraro, 1977, pp. 27-28, figg. 61, 52; Turner, 1987, p. 34, cat. n. 8; *Master Drawings [...]*, 1990, n. 10; *The Touch [...]*, 1995, n. 27; Dreyer, 1997, pp. 45-47; Le Chanu, 1998, pp. 50-51; Romani, 2000, p. 71.



³⁵⁹ Turner, 1987, p. 34.



In merito alla scena del *verso*, Colvin (1897) riteneva che il disegno preparasse la composizione di un *Martirio di Diecimila Martiri*, di cui a suo avviso rimane traccia nel frammento degli Uffizi (inv. n. 901). Detlev von Hadeln (1925) connette entrambi i lati al *Martirio dei Diecimila martiri* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (1515).

Parker (1936), in forza delle differenze tra il disegno qui presentato e il dipinto veneziano, ritiene che si tratti dello studio di analogo soggetto ma precedente il 1515. Una posizione simile è quella assunta dai Tietze (1944), che pongono l'attenzione sul fatto che il foglio ha uno sviluppo orizzontale, difficilmente preparatorio per una pala a sviluppo verticale come quella veneziana; inoltre l'abbondanza di croci non corrisponde a quanto è visibile nel dipinto. Gli studiosi di fatto tornano all'idea di Colvin, essendo convinti che il disegno prepari un'opera eseguita prima del 1507, di cui il frammento è agli Uffizi. Un argomento per sostenere l'esistenza di un dipinto precedente è la corrispondenza tra il gruppo dell'angolo di sinistra e quello nel fondale del *Martirio dei Diecimila Martiri* di Dürer, opera iniziata nella primavera del 1507 e forse anche prima, quando il maestro era ancora a Venezia. La datazione del foglio è posta dai Tietze all'inizio del secolo.

Per gli studiosi che credono invece nel legame con il *Martirio dei Diecimila Martiri*, la datazione del disegno si assesta attorno al 1515: sono di questo avviso Pompeo Molmenti (1906), Giuseppe Fiocco (1931), Michelangelo Muraro (1966, 1977) e Dreyer (1997).

Con riferimento al *recto*, si deve a Jan Lauts (1962) l'introduzione del confronto con la *Predica di santo Stefano* (Louvre), che determina una datazione agli anni 1513-14.

Muraro (1966, 1977) riprende questa ipotesi, affermando di non essere in grado di distinguere se si tratti di un disegno preparatorio poi in parte modificato nel dipinto o di una libera derivazione dal telero. La datazione si assesta comunque tra le testimonianze più tarde della grafica carpacesca.

Turner (1987) accetta la proposta di Lauts e ritiene che il *recto* sia preparatorio per il telerò del ciclo di Santo Stefano, studiato a partire da garzoni di bottega o manichini. Lo studioso ritiene che, nonostante sia sostanzialmente estraneo a Carpaccio lo stile monumentale di Tiziano, questo foglio metta in luce l'influenza di Giorgione su Carpaccio, specialmente nei volti dello studio preparatorio per la *Predica di santo Stefano*. Il *verso* a suo avviso è una prima idea per il dipinto delle Gallerie veneziane. Su questo punto concorda Vittoria Romani (2000), che data il foglio agli anni 1513-1515.

Le due facce testimoniano fasi diverse nel processo di elaborazione di un'invenzione. A nostro avviso il *verso* è un disegno di composizione, nella primissima fase di studio per la pala di San Pietro di Castello con i *Diecimila martiri*, la cui composizione viene in seguito radicalmente modificata, come del resto è stato bene messo in luce dalla critica. I cambiamenti messi in atto da Carpaccio, che passa da una composizione orizzontale a quella a sviluppo verticale che conosciamo, coinvolgono principalmente la scelta del punto della narrazione, in quanto il *verso* del disegno qui presentato sembra rappresentare un momento successivo rispetto a quello del dipinto, dove invece la lotta è ancora in buona parte in corso.

Numerosi sono i riferimenti al dipinto di Dürer nel foglio in esame, e riguardano principalmente, come messo in luce dai Tietze, la zona sinistra con la scena di genuflessione e quella dei martiri gettati dal dirupo. L'uomo colpito da una picca del dipinto di Vienna, con la testa piegata a destra, sembra tornare nel dipinto veneziano di Carpaccio nel dettaglio che si intravede tra i due alberi alla sinistra della pala, con il martire seduto a terra.

Il *recto* è senza dubbio lo studio delle figure della *Predica di santo Stefano*, quando Carpaccio pianifica l'ingombro dei singoli volumi, in una fase che con ogni probabilità deve avere seguito quella dello schizzo generale della composizione, non conservato, ma che appartiene ancora ai momenti iniziali del lavoro, essendo rilevanti le modifiche intervenute nella redazione dipinta. Lo studio delle figure senza vesti ricorda la pratica fiorentina di disegnare a partire da garzoni di bottega o da manichini.

Non ci sono ragioni per credere che le due facce del foglio non siano contemporanee, presentando entrambe la medesima tecnica della matita rossa e un punto di stile omogeneo. La datazione agli anni 1513-1515 è a nostro avviso la più plausibile.

77. *Studio per figure di santi, verso*
1515-1519 c.

PARIGI, Musée du Louvre, Département des Artes Graphiques, inv. n. 437.

Matita nera, penna e pennello con inchiostro bruno su carta ingiallita.

mm 150 x 150.

Iscrizioni: verso (autografa), *zuane batista gerolimo pietro martire francescho marta con el drago* *ligato*; a matita in basso a destra (iscrizione moderna), *attr a Carpaccio RF 437*.

Provenienza: Parigi, His de la Salle, dove era attribuito a Giovanni Bellini; donato al Museo nel 1878.

Esposizioni: Venezia, 1963, cat. n. 21.

Stato di conservazione: buono.

Bibliografia: Ludwig, Molmenti, 1906, p. 197; von Hadeln, 1925, p. 60, tavv. 47, 48; Fiocco, 1931, p. 82, tav. CLXXXI, CLXXXIIa; van Marle, 1936, XVIII, p. 347; Tietzes, 1944, p. 155, n. 630; Pignatti, 1955, p. 161; Lauts, 1962, p. 275 n. 43; Zampetti, *Vittore Carpaccio*, 1963, p. 297, n. 21; Pignatti, *Jan Lauts* [...], 1963, p. 51; Muraro, 1966, pp. 110, CXCVIII; Pignatti, 1972, pp. 15, 23; Muraro, 1977, pp. 69-70, figg. 60, 69; Fossaluzza, 2012, pp. 143-144, 208 nota 33.





La maggior parte della critica propende per una datazione avanzata del disegno: Fiocco (1931) lo avvicina a quello di Dresda, a suo avviso una copia dalla pala Averoldi (1519). Una datazione intorno al 1520 è proposta anche da van Marle (1936), mentre Pignatti (1972) ne anticipa l'esecuzione agli anni 1516-1519. Su questa scia si pone anche il giudizio di Michelangelo Muraro (1977, p. 70), il quale ritiene che «questo stile grafico, che dissolve le forme nella luce, costituisca uno dei più interessanti aspetti della tarda arte carpaccesca ed abbia una sua corrispondenza con dipinti del 1520 c., come il « S. Paolo stigmatizzato » di Chioggia [...], monumentale, alquanto vacuo ed espressivo insieme».

Di una datazione in conformità con il disegno di Dresda (Staatliche Kunstsammlungen Kupfestichkabinett, inv. n. C 271), da lui posto attorno al 1519-1520, è convinto anche Giorgio Fossaluzza (2012), che giustamente rileva la superiorità del foglio in esame, la cui qualità si valuta «non solo nel tratteggio a penna sensibilissimo ma anche nel rialzo delle ombre a pennello che garantisce per la loro trasparenza una coerente circolarità luminosa» (p. 144). Su questa linea è anche Rearick (*Carpaccio Studies*).

Diversamente, i Tietze (1944) immaginano una datazione alla seconda metà del primo decennio, un'opinione che è condivisa da Jan Lauts (1962).

Si tratta evidentemente del progetto per una pala, perduta o mai realizzata, forse studiata preliminarmente nel *verso*. Se mai fosse necessario, l'attribuzione è resa certa dal confronto calligrafico tra le scritte che qui vi compaiono e le testimonianze sicure, come la lettera inviata da Carpaccio al marchese di Mantova nel 1511.

Dal punto di vista stilistico, il disegno denuncia una libera concezione luministica, in cui, come rilevato da Muraro, la luce vibrante dissolve la forma. Questo aspetto denota una cultura pienamente cinquecentesca, che ha superato i vincoli disegnativi ancora in atto nei primi anni del nuovo secolo. Oltre ai confronti, già formulati dalla critica, con il

disegno di Dresda, in cui la posa della Vergine è ripresa letteralmente, il disegno si presta a nostro avviso al parallelo con il *Giudizio di santo Stefano* di Firenze (1687 F) per i simili effetti dell'acquerello e della penna, condotta con tratto particolarmente spezzato. Si nota anche la simile soluzione dell'apertura su un ampio fondo paesistico attraverso le cortine tirate. Questi riferimenti spingono ad una datazione del disegno al secondo decennio del Cinquecento, in linea con le indicazioni della maggior parte della critica, e il 1519 del polittico Averoldi costituisce un termine di riferimento importante, per quanto la maggiore qualità del disegno in esame spinge a credere che esso stia prima del foglio di Dresda.

78. *Studio per polittico con le figure di san Lorenzo, san Sebastiano, san Rocco, san Francesco d'Assisi, Madonna col bambino e san Girolamo, recto*
Studio per una pala, verso
1514 c.

COPENAGHEN, Statens Museum for Kunst, Royal Collection of Graphic Art, inv. n. KKSgb6269.

Recto: matita rossa, carboncino, penna e pennello con inchiostro bruno e verde; *verso*: matita rossa.

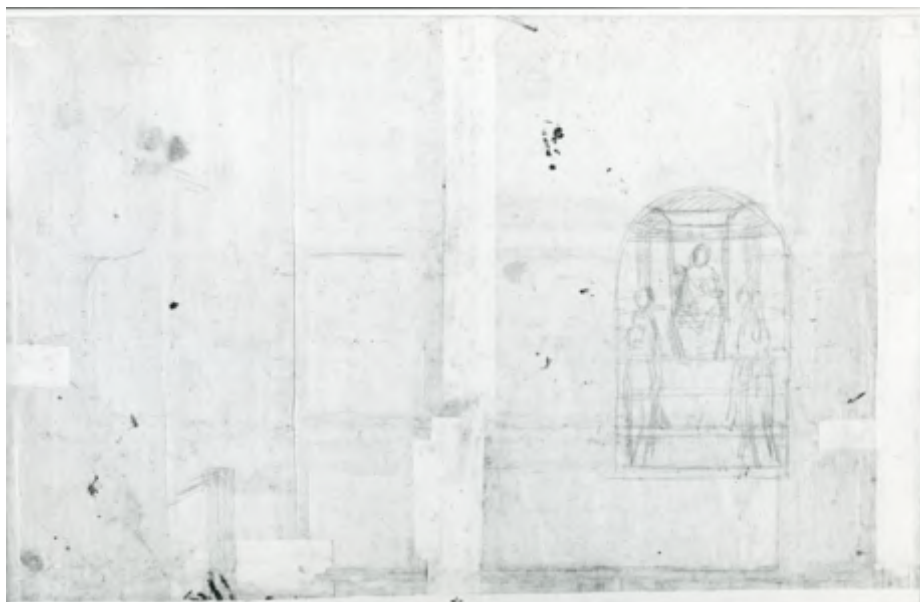
mm 480 x 323.

Provenienza: sconosciuta.

Esposizioni: Venezia, 1963, cat. n. 30.

Bibliografia: Fischer, 1953, pp. 25, 112; Zampetti, *Vittore Carpaccio*, 1963, p. 300, n. 30; Vertova, 1963, p. 145; Chastel, 1965, p. 238, fig. 242; Muraro, 1966, p. 111; Zampetti, 1966, p. 88; Muraro, 1977, p. 35, fig. 78; Gilbert, 1977, p. 19; Humfrey, 1986, p. 78, nota 57; Humfrey, 1991, p. 118; Fossaluzza, 1998, p. 41; Finocchi Ghersi, 1999, p. 458, fig. 5; Fossaluzza, 2012, pp. 36, 50-51, nota 5.





Il disegno ha avuto una complessa vicenda critica, e l'attribuzione a Carpaccio è un'acquisizione piuttosto recente. Assegnato dubitativamente a Marescalco da Erik Fischer (1953), Adolfo Venturi (1921) lo avvicina invece a Bartolomeo Montagna. Pouncey (in una nota dietro una foto 14 novembre 1953) afferma che il disegno è molto vicino a Carpaccio nella sua fase tarda, potendo spettare a Benedetto ma anche a Morone. Per Pietro Zampetti (1963, 1966) si tratta di una copia da un polittico di Carpaccio. Soren Holmstrup mi riferisce inoltre che nello stesso 1963 i Tietze e Heineman esprimono un parere a favore della bottega carpaccesca, conservato nel dossier del Museo. Muraro (1977) lo assegna a Benedetto.

Il disegno è assegnato a Vittore Carpaccio da Alessandro Ballarin nel 1984 in una nota sul *passepourtout*, un'opinione che Chris Fischer, attuale direttore del Gabinetto, mi riferisce di condividere. Su questa scia, Peter Humfrey (1991) ha proposto che il disegno sia preparatorio per il polittico di Santa Fosca, i cui pannelli conservati sono dispersi ma che è descritto dalle fonti. Del polittico si occupa Lorenzo Finocchi Ghersi nel 1999, commissionato dalla famiglia Lippomano per una cappella nella chiesa di Santa Fosca, per il quale vengono destinate sostanze sin dal testamento di Pietro del 1470, mentre i lavori per l'altare e per la pala datano dal 1483 al 1514. Una pala di Carpaccio è ricordata in chiesa da Sansovino e Ridolfi e Boschini. Datato 1514 è il *San Sebastiano* conservato a Zagabria (fig. 143) e ricondotto al complesso originariamente a Santa Fosca. Finocchi Ghersi non afferma con certezza che i pannelli ora dispersi sono preparati dal foglio in esame ma ne sottolinea la stringente vicinanza.

Nel manoscritto di Rearick dei *Carpaccio Studies* si rintracciano due posizioni leggermente diverse ma concordi nell'attribuzione a Benedetto, che avrebbe copiato il modello del padre per la pala di Santa Fosca, realizzando un "ricordo"; in alternativa il figlio avrebbe realizzato lui stesso il modello per la pala a partire da disegni del padre, tra cui cita il *San Francesco che riceve le stimmate* degli Uffizi, in controparte (1471 E).

Il disegno presenta delle differenze rispetto ai tre pannelli di cui oggi si è a conoscenza, sia sul piano della qualità sia su quello compositivo, tuttavia sembra appropriato inquadrarlo come il disegno preparatorio per il polittico di Santa Fosca, in parte modificato nella redazione dipinta. Desiderando tenere aperta la possibilità che sia slegato da quella commissione, l'anno 1514 rimane a nostro avviso un punto di ancoraggio irrinunciabile per l'inquadramento cronologico del foglio, in forza della libertà del tratto a

penna e delle vivaci ombreggiature ad acquerello. Questa datazione è in grado di dare conto della libertà compositiva e sembra essere confermata dal *verso*, interamente modulato a matita rossa, il cui studio per una pala, per quanto appena abbozzato, si avvicina molto alla struttura compositiva della *Madonna in trono e santi* di Capodistria, datata 1516, dove i santi sono disposti a varie altezze sui gradini del trono.

Va qui riportata l'opinione espressa da Soren Holmstrup (*Problem of Dating in Carpaccio's Oeuvre. An Early Drawing in Copenhagen, Venetian Disegno. Bellini to Tiepolo*, an international Colloquium, 27 Settembre 2013, Pembroke College, Cambridge, Nihon Room), secondo il quale le differenze rispetto ai pannelli sono tali da ritenere che il disegno spetti ad un periodo molto precedente il 1514, e a quell'altezza poi riutilizzato dalla bottega, responsabile a suo avviso dell'esecuzione dei tre pannelli. Il riferimento alla *Madonna col bambino* di Giovanni Bellini del Metropolitan Museum (30.95.256) nello scomparto superiore del polittico sarebbe a suo avviso sarebbe la prova di una datazione agli anni Ottanta del disegno. La discussione originata in seguito al suo intervento lo ha tuttavia indotto a rivedere la sua posizione. Si cita in questo senso il parere contrario di Stefania Mason, che ritiene più appropriato mantenere l'indicazione del 1514.

Il disegno ha una certa importanza per ciò che riguarda la documentazione sulla struttura dei polittici, a date peraltro avanzate: la carpenteria lignea - una macchina complessa, con strutture aggettanti - è progettata dal pittore stesso.

79. *Madonna col bambino in trono tra i santi Faustino e Giovita e angeli musicanti*
1519 c.

DRESDA, Staatliche Kunstsammlungen Kupfestichkabinett, inv. n. C 271.

Penna e inchiostro bruno, acquerello bruno, tracce di matita nera, tracce di quadrettatura a matita nera cancellata su carta ingiallita, controfondata.

mm 304 x 247.

Iscrizioni: Johan Bellino.

Provenienza: probabilmente Lipsia, Wagner.³⁶⁰

Marchi: sul verso, in basso a sinistra KKD (L. 1647), sul verso del controfondo al centro KKD (L. 1616).

Esposizioni: Firenze, 2006, cat. n. 15.

Stato di conservazione: discreto. La carta è erosa nei punti di maggiore concentrazione dell'inchiostro e rinforzata in antico sul verso con toppe al centro e lungo i lati.

Bibliografia: Morelli, 1893, p. 287; Colvin, 1897, p. 194; Ludwig, Molmenti, 1906, p. 196; Malaguzzi Valeri, 1913, p. 72; von Hadeln, 1925, p. 54, tav. 46; Fiocco, 1931, p. 82, tav. CLXXX; Tietzes, 1944, p. 149, n. 596; Fiocco, 1958, p. 32; Lauts, 1962, p. 267, n. 10; Zampetti, *Vittore Carpaccio*, 1963, p. 298, n. 23; Pignatti, *Jan Lauts [...]*, 1963, p. 51; Muraro, 1966, pp. 80, 108, CCLX; Perocco, 1967, p. 113; Pignatti, 1972, p. 23; Muraro, 1977, pp. 36-37, fig. 93; Melli, 2006, pp. 86-90, cat. n. 15; Fossaluzza, 2012, pp. 138, 139, 206 nota 17, 207 nota 22.



³⁶⁰ Melli, 2006, p. 86.

La valutazione del dipinto è piuttosto controversa. L'ascrizione a Carpaccio si deve a Morelli (1893), mentre Colvin (1897), seguito dai Tietze (1944), per primo istituisce la connessione con la pala già Averoldi, originariamente in San Giovanni a Brescia (datata 1519, oggi distrutta). Ai Tietze si deve il riconoscimento del riuso del gruppo della *Madonna in trono* da Benedetto nella sua pala di Capodistria, datata 1538. La loro proposta cronologica dei Tietze è quella di retrodatare il disegno rispetto al 1519.

Anche Jan Lauts (1962) ritiene si tratti del disegno preparatorio per la pala distrutta. Egli avvicina inoltre il gruppo centrale alla Madonna in trono della pala di Pirano (1518) e osserva la vicinanza tra il san Rocco e l'omonimo santo del foglio degli Uffizi (n. 1688 F). Non è tuttavia d'accordo con i Tietze sulla retrodatazione del foglio.

In un secondo tempo, invece, si fa strada una posizione critica volta ad inquadrare il disegno in modo più problematico. A giudicare dalle incertezze di tocco, secondo Muraro (1966, 1977) si tratta di un foglio memorativo di uno studio che deve avere preceduto la realizzazione dalla pala Averoldi, da assegnare a suo avviso alla collaborazione tra Vittore e Benedetto. Viene inoltre istituito un confronto tra il foglio in esame e quello conservato a Copenaghen con l'*Incoronazione della Vergine*, per Muraro di un seguace carpacesco.

Di avviso un poco differente, ma ancora prudente per via delle debolezze compositive, è Terisio Pignatti (1963, 1972) il quale ritiene che si tratti di una copia dal dipinto già Averoldi; cade quindi il riferimento cronologico del 1519.

La posizione di Lorenza Melli (2006) è diversa ma ancora volta a rilevare la qualità piuttosto bassa del foglio, che assegna alla doppia paternità di Vittore e Benedetto, ritenendo che il disegno sia il risultato dell'assemblaggio di vari modelli di bottega. Secondo Giorgio Fossaluzza (2012) deve essere mantenuta una generica definizione di bottega, il foglio non essendo a suo avviso preparatorio per una sola opera: «lo dimostrano del resto le connessioni compositive che tale disegno trova soprattutto nella perduta pala bresciana ma anche in quella per Pirano, e in misura ancora diversa nel 'polittico' di Pozzale [...]. A rigore, si può invece ravvisare in esso l'occasione per validare la bontà della composizione e la sua utilità in vista di più ripetizioni con varianti anche di notevole portata. Questa funzione del resto è garantita dalla quadrettatura atta proprio al riporto in scala che risulta eseguita successivamente al disegno, ma che può lasciare libertà nella riformulazione delle figure, ad esempio attraverso l'impiego di «simili» [...]. I due santi rappresentati corrispondono iconograficamente ai santi Gervasio e Protasio della pala per la chiesa di San Vidal del 1514. Nella pala bresciana le loro movenze e i loro abiti sono rispecchiati solo in parte, vi è invece maggiore corrispondenza per quanto riguarda il gruppo della Madonna col bambino e i tre angeli musicanti» (p. 139).

La posizione di Fossaluzza è a nostro avviso da condividere, sia nella valutazione della qualità, che appare piuttosto bassa, seppure di immediata caratterizzazione carpacesca, sia nell'inquadramento del foglio come "memorativo" – secondo la definizione di Muraro – e adatto a più ripetizioni. La conduzione sicura della penna e del pennello sembra sia da leggere in questa direzione. In merito alla datazione del foglio, sembra ragionevole restare sul 1519 della pala. Si tratta di anni in cui la crescita del figlio Benedetto rendeva evidentemente necessario l'intensificarsi del materiale di repertorio di cui il giovane si rivelerà molto bisognoso.

80. *Incoronazione della Vergine, angeli musicanti e quattro santi*

Bottega carpaccesca (?), 1519 c.

COPENAGHEN, Statens Museum for Kunst, Royal Collection of Graphic Art.

Pennello con inchiostro bruno e lumeggiature di biacca su carta azzurra.

mm 480 x 214.

Provenienza: ignota.

Bibliografia: Borenius, 1910, p. 182; von Hadeln, 1925, p. 52, tav. 51; Fiocco, 1931, p. 84, tav. CXCIXa; Fiocco, 1932, p. 124; van Marle, 1936, VIII, p. 365; Tietzes, 1944, p. 157, n. 644; Lauts, 1962, p. 278, n. 55; Pignatti, *Jan Lauts*, 1963, p. 52; Muraro, 1966, p. 80, 111; Pignatti, 1972, pp. 12, 24, tav. 34; Muraro, 1977, pp. 34-35; Humfrey, 1993, p. 329, nota 55; Fossaluzza, 2012, pp. 191, 233 nota 124.



La critica si è divisa tra l'attribuzione del disegno a Vittore, con maggiore o minore partecipazione della bottega, e al figlio Benedetto. Borenius (1910) pubblica il foglio come preparatorio per la parte superiore della pala di Capodistria, firmata e datata 1537 da Benedetto Carpaccio, e di questo avviso è anche Raimond van Marle (1936). Anche Pignatti (1963, 1972) assegna il disegno a Benedetto, insieme al *Giudizio di santo Stefano* degli Uffizi, per «la grafia marcata, tendente a superfici lisce e lucenti, nella ispirazione della tecnica paterna» (1972, p. 24). Così Michelangelo Muraro (1977), per il quale si è di fronte ad un foglio di Benedetto, al suo «più impegnativo e completo documento grafico» (p. 35). Vi riconosce le caratteristiche di meticolosità plastica, le gracilità e le monotonie

lineari, i tipi arruffati, che a suo avviso lo contraddistinguono. Più recentemente, anche Peter Humfrey (1993) cita il foglio con attribuzione a Benedetto.

A partire da Giuseppe Fiocco (1931) si identifica anche un filone di studiosi che propende per il padre. I Tietze (1944) e Lauts (1962) lo considerano un'opera della bottega di Vittore eseguita tra 1515 e 1520, di cui Benedetto in seguito ha fatto uso. Su questa scia si pone Giorgio Fossaluzza (2012) che tende a retrodatare il foglio ad anni in cui era ancora vivo Vittore, al quale lo studioso assegna la fase ideativa del disegno, eseguito a suo avviso dalla bottega, cui poteva fare parte anche il figlio. Il dipinto più tardo di quest'ultimo sarebbe dunque una tarda ripresa da un'invenzione del padre.

La valutazione del disegno in esame a nostro avviso deve procedere insieme rispetto a quella adottata per il modello di Dresda, che si caratterizza per valori formali simili: si vedano il tratto compendiario o il modo di ombreggiare attraverso colpi paralleli a punta di pennello. Il disegno di Dresda si lega alla pala già Averoldi e alla paternità di Vittore. In questo senso anche per il disegno in esame può essere adottata una simile posizione, per quanto la qualità sia piuttosto bassa, per cui sembra assai opportuna l'indicazione di bottega. Il confronto con il dipinto di Benedetto del 1537 dimostra a nostro avviso l'impossibilità che si tratti del foglio preparatorio per quell'opera, non solo perché il disegno in esame è un modello finito e troppe sono le varianti rispetto alla redazione pittorica, ma soprattutto perché la qualità della pittura è molto inferiore. Basti solo il confronto tra gli angeli del disegno e le medesime figure di Benedetto, imbambolate e quasi rinsecchite. Come affermato da Fossaluzza, non si può escludere che Benedetto possa avere preso parte all'esecuzione del modello in esame, la cui datazione può essere accostata al 1519 generalmente in uso per il foglio di Dresda sopra menzionato, di certo se n'è ricordato nel 1537.

81. *Flagellazione di Cristo*

Bottega carpaccesca, Benedetto Carpaccio (?), 1520 c.

BERLINO, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, inv. n. 5118.

Penna e pennello con inchiostro bruno, biacca su carta azzurra sbiadita.

mm 302 x 263.

Provenienza: Mündler; Beckerath.

Bibliografia: Tietzes, 1944, p. 157, n. 642; Lauts, 1962, p. 278, n. 53; Pignatti, *Jan Lauts...*, 1963, p. 51; Muraro, 1966, p. 111; Muraro, 1977, p. 29, fig. 73; Fossaluzza, 2012, pp. 176, 229-230 nota 104.



Il collegamento del foglio in esame con la *Flagellazione* già nel Duomo di Capodistria è stato formulato sin dall'inizio della sua storia critica. I Tietze (1944) lo ritengono il modello per il dipinto, da assegnare alla scuola carpaccesca, posizione stata assunta anche da Jan Lauts (1962). Su questa linea è Terisio Pignatti (1963), che giudica il disegno troppo debole per essere di Benedetto.

Muraro (1977), in forza delle varianti rispetto alla redazione dipinta, ritiene invece che si tratti di una copia del foglio e non lo studio preparatorio per il dipinto, che a suo avviso deve essere stato realizzato almeno in parte da Vittore.

In parziale controtendenza, secondo Giorgio Fossaluzza (2012) sia il disegno in esame sia il dipinto già a Capodistria devono spettare a Vittore, coadiuvato dalla bottega.

Rearick, nei *Carpaccio Studies*, inserisce il disegno tra quelli erroneamente attribuiti a Carpaccio.

La resa calligrafica e incerta delle architetture impedisce di ritenere il foglio un autografo di Vittore, come del resto nel dipinto relativo, di cui sembra essere il modello, mentre potrebbe trattarsi della bottega o del giovane Benedetto, in seguito assai attivo in Istria. Il tratto minuto è molto a quello dell'*Incoronazione della Vergine* di Copenaghen.

APPENDICE

DISEGNI ATTRIBUIBILI A BENEDETTO CARPACCIO

A1. BENEDETTO CARPACCIO

Madonna col bambino tra i santi Giovanni Battista e Rocco

CHICAGO, Art Institute, Department of Prints and Drawings, Leonard Hall Memorial Collection, n. 1922.1042.

Penna e bistro, inchiostro scuro, su tracce di matita nera, su carta avorio, vergata.

mm 138 x 215.

Iscrizioni: in inchiostro marrone, in alto a destra, *Del Vivarino*; in matita, in alto a destra, *lira*.

Provenienza: Londra, Puttick & Simpson (15 maggio 1914, sulla montatura anteriore); Chicago, William F. E. Gurley (timbro sul recto in basso a destra); Chicago, Leonora Hall Gurley Memorial (sigillo sul verso, al centro della montatura).

Bibliografia: Tietzes, 1944, p. 157, n. 643, fig. 1; Lauts, 1962, p. 278, n. 54; Pignatti, *Jan Lauts*, 1963, p. 51; Muraro, 1966, p. 111; Muraro, 1977, p. 34, fig. 69; Joachim, Folds McCullagh, 1979, p. 43 n. 1G12; Folds McCullagh, 1997, pp. 73-74, n. 90; Fossaluzza, 2012, p. 198.



A2. BENEDETTO CARPACCIO

Madonna col bambino fra i Santi Giovanni Battista e Rocco, recto

Studi per una Madonna col bambino e frammenti di architetture, verso

FIRENZE, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. n. 1767 F.

Matita rossa, penna e pennello con inchiostro bruno, lumeggiature di biacca su carta bianca.

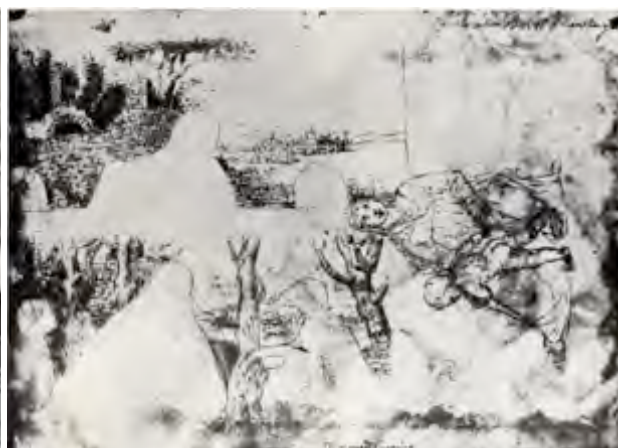
mm 213 x 303.

Iscrizioni: nel verso in basso iscrizione secentesca, forse di mano di Marco Boschini: *Di mano di Vivarino*. In alto, più recente: *Il Conte Costa lo crede di Bart. Montagna*.

Provenienza: fondo Mediceo Lorenese?

Stato di conservazione: buono.

Bibliografia: Ferri, 1890, p. 225; van Marle, 1936, XVIII, p. 374; Byam Shaw, 1939, p. 5; Tietzes, 1944, p. 157, n. 645, tav. XXIV ¾; Lauts, 1962, p. 278, n. 57; Pignatti, *Jan Lauts* [...], 1963, p. 51; Muraro, 1966, p. 111; Pignatti, 1972, p. 9; Muraro, 1977, p. 46, figg. 71-72; Scarpa, 1989, pp. 120-121; Petrioli Tofani, 2005, pp. 346-347.



A3. BENEDETTO CARPACCIO

Madonna col bambino tra i santi Giovanni Battista e Giorgio, recto

Sette figure su due piani, verso

ROTTERDAM, Museum Boymans-Van Beuningen, inv. n. 334.

Penna e pennello e inchiostro bruno su carta azzurra.

mm 204 x 275.

Iscrizioni: sul recto, S.V. n° 6; sul verso, di Zorzon (barrato) e sopra, Venezia.

Provenienza: Venezia, Sagredo? (l'iscrizione sul recto appare quella tipica dei disegni Sagredo, cfr. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, inv. n. 87.GG.8); Marignan, Koenigs (Muraro, 1977, p. 75).

Bibliografia: Byam Shaw, 1939, p. 5, tavv. 3-4; Tietzes, 1944, p. 158, n. 646; Lauts, 1962, p. 279, n. 59; Pignatti, Jan Lauts..., 1963, p. 51; Muraro, 1966, p. 112; Muraro, 1977, pp. 75-76, figg. 67-68.



A4. BENEDETTO CARPACCIO (?)

Prova di Mosè

Già Dorset collezione Oppé.

Penna e inchiostro bruno, acquerello su carta bianca.

mm 200 x 240.

Bibliografia: Borenius, 1921, pp. 3-4; London, Royal Academy, 1958, n. 358; Stock, 1980, p. 28, n. 9.



TAVOLE



1. VITTORE CARPACCIO, *Salvator mundi e quattro santi*, 1480-1483 c., Carzago di Calvagese (Bs), Collezione Sorlini, tavola, cm 69 × 59.



2. ANTONELLO DA MESSINA, *Salvator mundi*, 1475, Londra, National Gallery, tavola, cm 38.7 × 29.8.



3. VITTORE CARPACCIO, *Madonna col bambino*, 1480-1483 c., Venezia, Museo Correr, tavola, cm 56 x 42.



4. GIOVANNI BELLINI, *Madonna col bambino*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, tavola, cm 78 x 56.



5. VITTORE CARPACCIO, *Ritratto di donna*, 1480-1483 c., Amsterdam, Rijksmuseum, cm 28.5 x 22.5.



6. VITTORE CARPACCIO, *Madonna col bambino tra le sante Cecilia e Orsola*, 1480-1483 c., Venezia, collezione privata (?), tavola, cm 70 x 54.



7. VITTORE CARPACCIO, *Madonna col bambino tra le sante Cecilia e Orsola*, 1480-1483 c., Venezia, collezione privata (?), tavola, cm 70 x 54, prima del restauro.



8. VITTORE CARPACCIO, *Cristo sul sarcofago tra la Vergine, san Giuseppe d'Arimatea e san Giovanni*, 1483-1485 c., Firenze, collezione privata, cm 43 x 37.



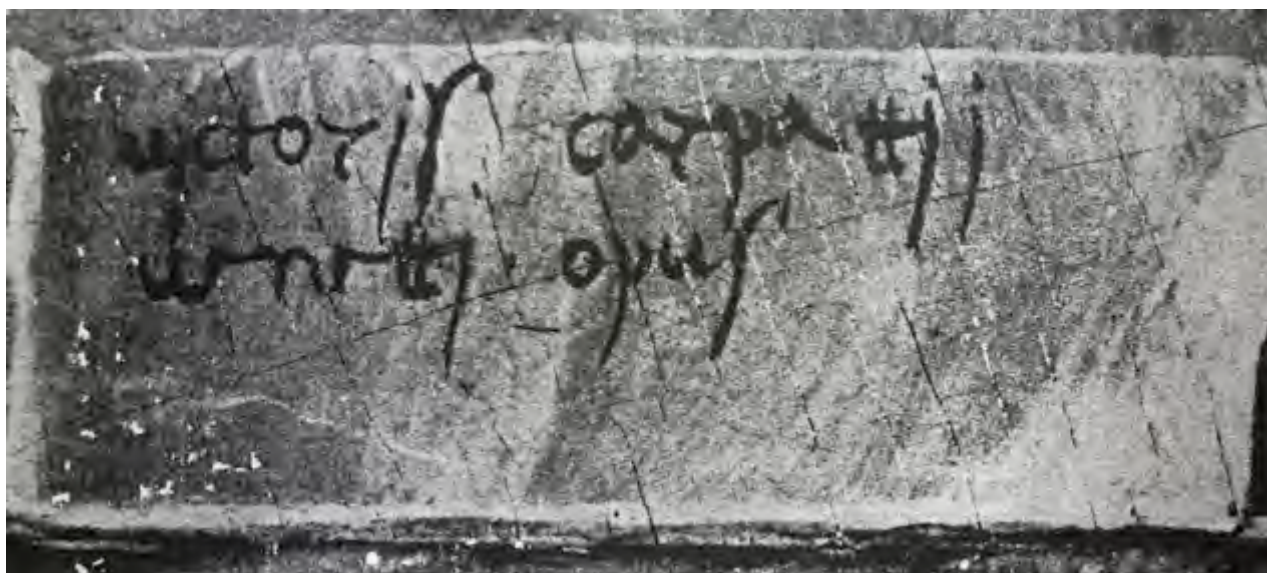
9. VITTORE CARPACCIO, *Torso di Cristo e perizoma*, 1483-1485 c., Londra, The British Museum, mm 197 x 120.



10. VITTORE CARPACCIO, *Meditazione sulla passione di Cristo*, New York, 1485 c., The Metropolitan Museum of Art, tavola, cm 70.5 × 86.7, dopo il restauro 2013.



11. VITTORE CARPACCIO, *Preparazione della tomba di Cristo*, 1485 c., Berlino, Staatliche Museen Gemäldegalerie, tela, cm 145 × 185.



12. VITTORE CARPACCIO, *Meditazione sulla passione di Cristo* (particolare della firma), New York, The Metropolitan Museum of Art, tavola, cm 70.5 × 86.7, foto ad infrarossi.



13. GIOVANNI BELLINI, *San Francesco in estasi*, New York, The Frick Collection, tela, cm 124,4 x 141,9.



14. GIOVANNI BELLINI, *Cristo morto sorretto da angeli*, Berlino, Gemäldegalerie, tavola, cm 83 x 68.



15. GIOVANNI BELLINI, *Risurrezione di Cristo*, Berlino, Gemäldegalerie (già Venezia, San Michele in Isola), tavola trasferita su tela, 148×128 cm.



16. VITTORE CARPACCIO, *Pietà*, 1485 c., Bergamo, collezione privata (?), tavola, cm 26 x 21.



17. VITTORE CARPACCIO, *Pietà*, 1485 c., Bergamo, collezione privata (?), tavola, cm 26 x 21, prima del restauro.



18. VITTORE CARPACCIO, *Pietà*, 1485 c., Bergamo, collezione privata (?), tavola, cm 26 x 21, durante il restauro.



19. VITTORE CARPACCIO, *Cristo morto*, 1485 c., Berlino, Kupferstichkabinett, Tracce di matita nera, penna e pennello con inchiostro bruno, lueggature di biacca su carta azzurra, mm 165 x 263.



20. Ercole de' Roberti, *Pietà*, Liverpool, Walker Art Gallery (già Bologna, San Giovanni in Monte), tavola, cm 34.3 x 31.3.



21. VITTORE CARPACCIO, *Meditazione sulla passione di Cristo*, 1485 c., New York, The Metropolitan Museum of Art, tavola, cm 70.5 × 86.7, dopo il restauro 2013.



22. ANONIMO FERRARESE, *San Sebastiano nel paesaggio*, The Metropolitan Museum of Art, R. Lehman Collection, penna e inchiostro bruno su carta bianca, mm 29,5 x 21.



23. FRANCESCO DEL COSSA, *Ritratto d'uomo*, Madrid, Museo Thyssen, tavola, 38,5 × 27,5 cm.



24. VITTORE CARPACCIO, *Preparazione della tomba di Cristo* (particolare), 1485 c., Berlino, Gemäldegalerie, tela, cm 145 × 185.



25. PITTORE FERRARESE (da Ercole de' Roberti?), *Due cavalieri*, Vienna, Graphische Sammlung Albertina, penna e inchiostro su carta bianca, mm 195 x 218.



26. VITTORE CARPACCIO, *Arrivo a Colonia* (particolare), 1490, Venezia, Gallerie dell'Accademia, tela, cm 279 x 254.



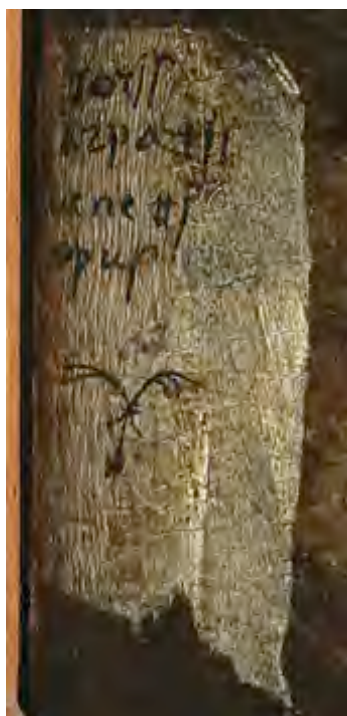
27. AMBITO DI ERCOLE DE' ROBERTI, *Strage degli innocenti*, Musée du Louvre, Department des Arts Graphiques, mm 295 x 315.



28. VITTORE CARPACCIO, *Martirio dei pellegrini* (particolare), 1493, Venezia, Gallerie dell'Accademia, tela, cm 271 x 560.



29. ERCOLE DE' ROBERTI, *Cavaliere visto da tergo*, Budapest, Szépművészeti Múzeum, penna, acquerello grigio, biacca su carta giallina, mm 208 x 116.



30. VITTORE CARPACCIO, *San Martino* (particolare della firma), 1487 c., Zara, Museo di Arte Sacra (già Zara, Sant'Anastasia), tavola, cm. 112 x 72, dopo il ritocco, restauro 2008-2013.



31. VITTORE CARPACCIO, *San Martino*, 1487 c., Zara, Museo di Arte Sacra (già Zara, Sant'Anastasia), tavola, cm. 112 × 72, dopo il restauro 2008-2013.



32. VITTORE CARPACCIO, *San Girolamo orante con il donatore Martino Mladosisch*, 1487 c., Zara, Museo di Arte Sacra (già Zara, Sant'Anastasia), tavola, cm 112 × 72, prima del restauro 2008-2013.



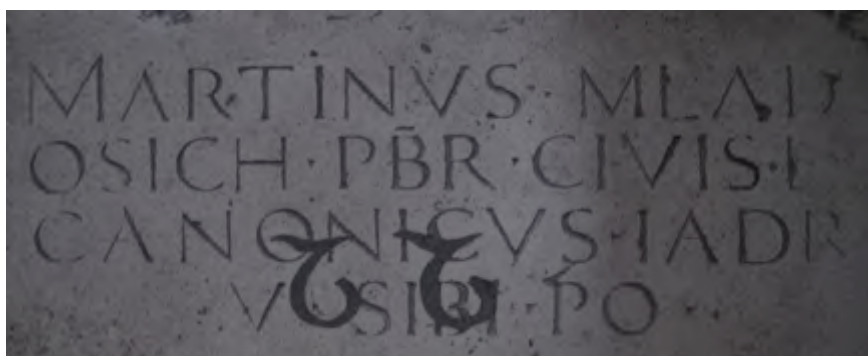
33. VITTORE CARPACCIO, *San Girolamo*, 1487 c., New York, The Metropolitan Museum, mm 172 x 105.



34. VITTORE CARPACCIO, *Polittico di Zara* (da sinistra in alto: *San Pietro*, cm 101.5 × 55, *San Girolamo orante con il donatore Martino Mladosisch*, cm 112 × 72, *San Paolo*, tavola cm 101.5 × 50, *Sant'Anastasia*, tavola cm 101 × 68, *San Martino e il povero*, tavola cm 112 × 72, *San Simeone*, tavola cm 101 × 68), 1487 c., Zara, Museo di Arte Sacra (già Zara, Sant'Anastasia), prima del restauro 2008-2013.



35. VITTORE CARPACCIO, *Sant'Anastasia*, 1487 c., Zara, Museo di Arte Sacra (già Zara, Sant'Anastasia), tavola, cm 101 × 68, durante il restauro 2008-2013.



36, 37. Particolari della lastra tombale di Martino Mladosisch, Zara, Sant'Anastasia, cappella destra: MARTINUS MLAD/OSICH. PBR CIVIS. E CANONICUS/ IADR V SIBI PO/ MCCCCLXXXVII - IX KL. DECEMBRIS.



38. VITTORE CARPACCIO, *Caccia in valle (recto)* *Lettere appese a un nastro (verso)*, 1487-1489 c., Los Angeles, J. Paul Getty Museum, tavola, cm 75,2 × 63,6.



39. VITTORE CARPACCIO, *Due dame veneziane*, 1487-1489 c., Venezia, Museo Correr, tavola, cm 94,5 × 63,5.



40. VITTORE CARPACCIO, *Madonna col bambino tra i santi Girolamo e Caterina*, 1487-1490 c., già Berlino, Kaiser-Friedrich Museum, distrutta da un incendio nel 1945, tavola, cm. 74 × 111.



41. GIOVANNI BELLINI, *Madonna col bambino tra le sante Caterina e Maddalena (Sacra conversazione Renier)*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, tavola cm 58 × 107.



42. VITTORE CARPACCIO, *Madonna col bambino tra i santi Girolamo e Caterina*, 1487-1490 c., già Berlino, Kaiser-Friedrich Museum, distrutta da un incendio nel 1945, tavola, cm. 74 × 111, foto a colori dall'archivio fotografico di Roberto Longhi.



43. VITTORE CARPACCIO, *pala di Sant'Orsola* (particolare), 1491, Venezia, Gallerie dell'Accademia, tela, cm 481 × 336.



44. GIOVANNI BELLINI, *Madonna col bambino tra San Pietro e San Sebastiano*, Parigi, Musée du Louvre, tavola, cm 84 x 71.



45. GIOVANNI BELLINI, *Madonna col bambino tra i Santi Pietro e Margherita*, Washington, DC, National Gallery of Art, tavola trasportata su tela e di nuovo su tavola, cm 76 x 51.



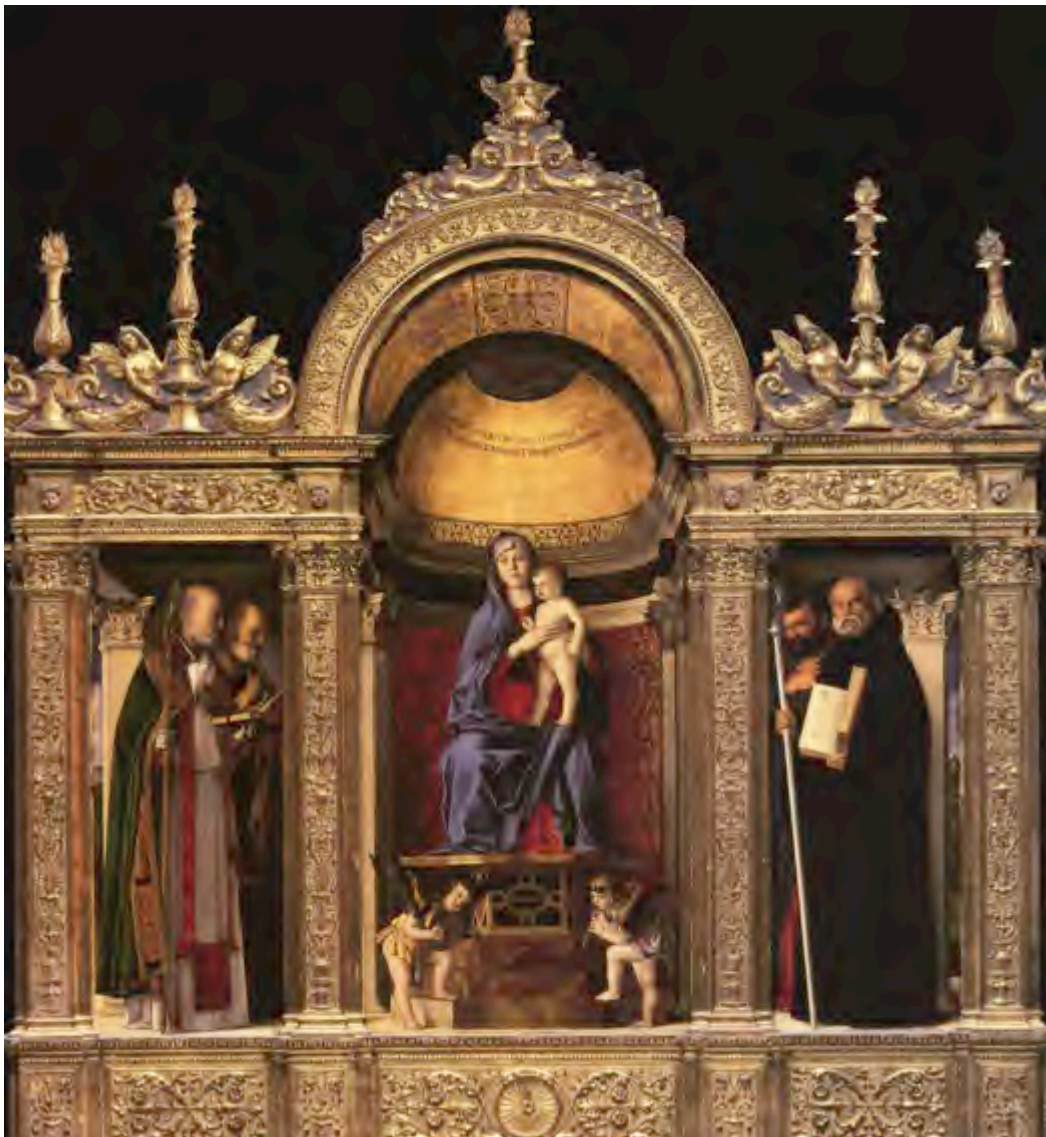
46. VITTORE CARPACCIO, *Madonna col bambino tra le sante Cecilia e Orsola*, 1480-1483 c., Venezia, collezione privata (?), tavola, cm 70 x 54.



47. GIOVANNI BELLINI, *Santa Giustina* (particolare), Milano, Museo Bagatti Valsecchi, tavola, cm 128,4 x 54,5.



48. GIOVANNI BELLINI, *Madonna col bambino e due sante*, ubicazione sconosciuta, tavola, cm 83.7 x 119.3 (non finito).



49. GIOVANNI BELLINI, *Madonna in trono col Bambino e due angeli musicanti tra i santi Niccolò e Pietro, Marco e Benedetto* (Trittico dei Frari), 1488, Venezia, Santa Maria Gloriosa dei Frari, sacrestia, tavola, pannello centrale cm 184 x 79, pannelli laterali cm 115 x 46.



50. GIOVANNI BELLINI, *Madonna in trono col bambino, due angeli musicanti, sant'Agostino e san Marco che presenta il doge Agostino Barbarigo*, 1488, Murano, San Pietro Martire, tela, cm 200 x 320.



51. ANONIMO CENTRO-ITALIANO, *Città ideale*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, tavola, cm 67,7 x 239,4.



52. ANONIMO CENTRO-ITALIANO, *Città ideale*, Baltimora, Walters Art Gallery, tavola, cm 77,4 x 220.



53. ANONIMO CENTRO-ITALIANO, *Città ideale*, Berlino, Staatliche Museen Gemäldegalerie, tavola, cm 140 x 234.



54. ANONIMO CENTRO-ITALIANO, *Città ideale*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, tavola, cm 67,7 x 239,4.



55. VITTORE CARPACCIO, *Arrivo degli ambasciatori inglesi presso la corte del re di Bretagna*, 1497 c., Venezia, Gallerie dell'Accademia, tela, cm 275 x 589.



56. ANONIMO CENTRO-ITALIANO, *Città ideale* (particolare), Berlino, Staatliche Museen Gemäldegalerie, tavola, cm 140 x 234.



57. VITTORE CARPACCIO, *Commiato degli ambasciatori inglesi*, 1496 c., Venezia, Gallerie dell'Accademia, tela, cm 281 x 252.



58. PIERO DELLA FRANCESCA, *Flagellazione di Cristo*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, tavola, cm 58,4 x 81,5.



59. PIERO DELLA FRANCESCA, *Madonna col bambino e quattro angeli tra i santi Giovanni Battista, Bernardino da Siena, Girolamo, Francesco, Pietro martire e Giovanni evangelista, alla presenza di Federico da Montefeltro, (Pala Montefeltro)*, Milano, Pinacoteca di Brera, tavola, cm 248 x 170.



60. BARTOLOMEO DI GIOVANNI CORRADINI (FRA CARNEVALE), *Nascita della Vergine*, New York, The Metropolitan Museum of Art, tavola, cm 144,8 x 96,2.



61. BARTOLOMEO DI GIOVANNI CORRADINI (FRA CARNEVALE), *Presentazione della Vergine al tempio*, Boston, Museum of Fine Arts, tavola, cm 146,4 x 96,5.



62. BOTTEGA DEL 1473 e PIETRO PERUGINO, *Miracoli di san Bernardino da Siena* (San Bernardino risana da un'ulcera la figlia di Giovanni Antonio Petrazio da Rieti; San Bernardino, post mortem, restituisce la vista a un cieco; San Bernardino, post mortem, appare a un prigioniero liberandolo; San Bernardino resuscita un uomo morto trovato sotto un albero; San Bernardino guarisce Nicola di Lorenzo da Prato travolto da un toro; San Bernardino guarisce una donna sterile (o resuscita un bambino nato morto); San Bernardino appare di notte a Giovanni Antonio Tornano ferito in un agguato e lo risana; San Bernardino risana Giovanni Antonio da Parma ferito con una pala), Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.



63. BOTTEGA DEL 1473 e PIETRO PERUGINO, *San Bernardino risana da un'ulcera la figlia di Giovanni Antonio Petrazio da Rieti* (particolare), Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, tela, cm 75 x 57.



64. VITTORE CARPACCIO, *Incontro dei pellegrini col papa Ciriaco a Roma* (particolare), 1490-1491 c., Venezia, Gallerie dell'Accademia, tela, cm 279 x 305.



65. BOTTEGA DEL 1473 e PIETRO PERUGINO, *San Bernardino, post mortem, appare a un prigioniero liberandolo* (particolare), Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, tela, cm 76 x 57,5.



66. VITTORE CARPACCIO, *Martirio dei pellegrini* (particolare), 1493, Venezia, Gallerie dell'Accademia, tela, cm 271 x 560.



67. VITTORE CARPACCIO, *Arrivo degli ambasciatori inglesi presso la corte del re di Bretagna*, 1497 c., Venezia, Gallerie dell'Accademia, tela, cm 275 x 589.



68. PIETRO PERUGINO, *Consegna delle chiavi a Pietro*, Roma, cappella Sistina, affresco, cm 335 x 550.



69. VITTORE CARPACCIO, *Testa di santa (recto, verso)*, 1488-1489 c., Oxford, Ashmolean Museum, matita nera, acquerello bruno, lumeggiature a biacca in parte ossidate su carta azzurra, mm 238 x 184.



70. AMBITO DI RAFFAELLO SANZIO?, *Teste di giovani donne (recto, verso)*, dal *Libretto veneziano*, fol. 17, Venezia, Gallerie dell'Accademia, penna e inchiostro bruno su carta bianca, mm 231 x 168.



71. VITTORE CARPACCIO, *Arrivo dei pellegrini a Colonia*, 1490, Venezia, Gallerie dell'Accademia, tela, cm 279 x 254.



72. VITTORE CARPACCIO, *Apoteosi di sant'Orsola*, 1490, Venezia, Gallerie dell'Accademia, tela, cm 481 × 336.



73. VITTORE CARPACCIO, *Testa di santa*, 1491, Ginevra, collezione Jean et Marie-Anne Krugier-Poniatowski, matita nera e tracce di bianca su carta azzurra, mm 275 x 199.



74. VITTORE CARPACCIO, *Salvator mundi*, 1491, ubicazione sconosciuta (già Bologna, Balboni), tavola, 44,5 x 36.



75. VITTORE CARPACCIO, *Salvator mundi*, 1508-1510 c., New Orleans, New Orleans Museum of Art, olio su tavola (trasportato su masonite), cm 58 x 46,5.



76. VITTORE CARPACCIO, *Salvator mundi*, 1491, ubicazione sconosciuta (già Bologna, Balboni), tavola, 44,5 x 36, National Gallery of Art, Photo Library, fondo Kress.



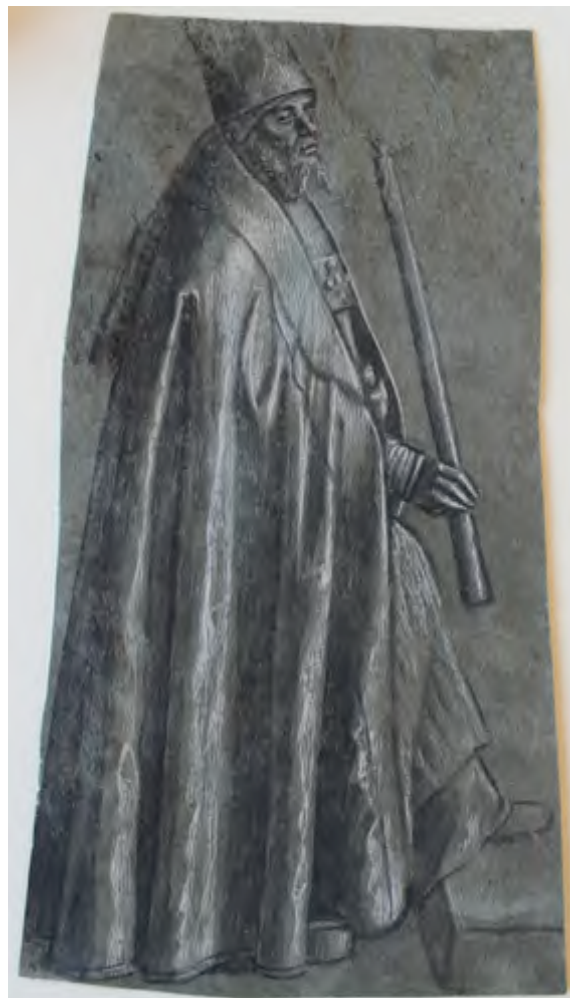
77. VITTORE CARPACCIO, *Incontro dei pellegrini col papa Ciriaco a Roma*, 1490-1491 c., Venezia, Gallerie dell'Accademia, tela, cm 279 × 305.



78. VITTORE CARPACCIO, *Tre vescovi*, 1490-1491 c., Londra, The British Museum, matita nera, penna e pennello con inchiostro scuro, lumeggiature a biacca, mm 197 x 120.



79. VITTORE CARPACCIO, *Martirio dei pellegrini e funerali di Sant'Orsola*, 1493, Venezia, Gallerie dell'Accademia, tela, cm 271 x 560.



80. VITTORE CARPACCIO, *Vescovo che incede*, 1493, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, mm 202 x 111.



81. VITTORE CARPACCIO, *Martirio dei pellegrini* (particolare), 1493, Venezia, Gallerie dell'Accademia, tela, cm 271 x 560.



82. VITTORE CARPACCIO, *Soldato con la lancia rivolto verso sinistra* (verso), 1487 c., New York, The Metropolitan Museum, mm 172 x 105.



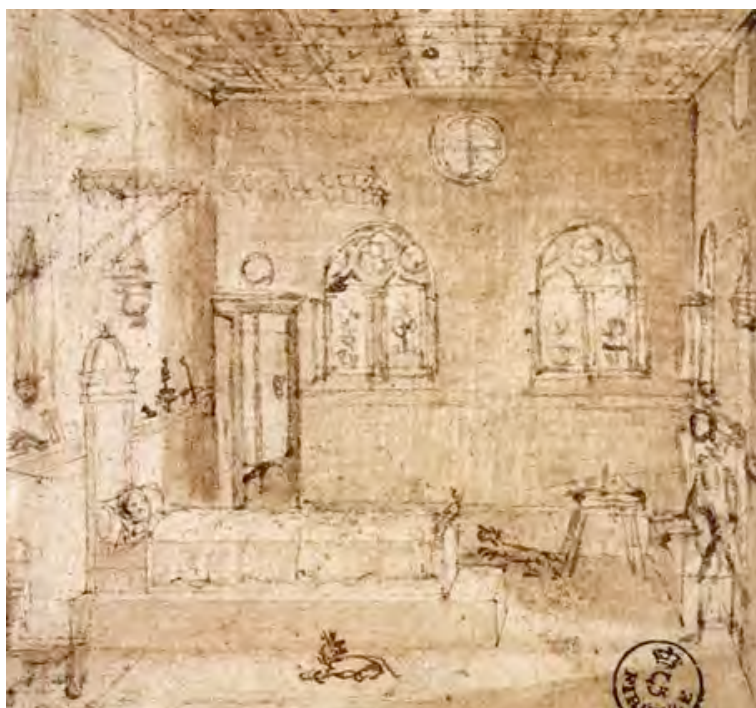
83. VITTORE CARPACCIO, *Armigeri*, 1492-1493 c., Firenze, Galleria degli Uffizi, tela (frammento), cm 68 x 101.



84. VITTORE CARPACCIO, *Martirio dei pellegrini e funerali di Sant'Orsola* (particolare), 1493, Venezia, Gallerie dell'Accademia, tela, cm 271 x 560.



85. VITTORE CARPACCIO, *Sogno di Sant'Orsola*, 1495?, Venezia, Gallerie dell'Accademia, tela, cm 273 x 267.



86. VITTORE CARPACCIO, *Sogno di Sant'Orsola*, 1495 c., Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, mm 102 x 110.



87. VITTORE CARPACCIO, *Incontro di Orsola ed Ereo e partenza dei pellegrini*, 1495, Venezia, Gallerie dell'Accademia, tela, cm 280 x 611.



88. VITTORE CARPACCIO, *Il principe Ereo si accomiata dal padre*, 1495, Chatsworth (Derbyshire), Devonshire Collection, penna e inchiostro bruno scuro su carta avorio, mm 129 x 271.



89. VITTORE CARPACCIO, *Porto di Ancona*, 1495, Londra, The British Museum, penna e inchiostro bruno sopra tracce di matita rossa, carta bianca, mm 172 x 192.



90. VITTORE CARPACCIO, *Tre figure maschili (recto); Due figure maschili, (verso)*, 1488-1489 c., Oxford, Ashmolean Museum, matita nera, penna e pennello con inchiostro bruno, lumeggiature a biacca su carta azzurra, mm 218 x 268.



91. VITTORE CARPACCIO, *Tre figure*, Corcoran Gallery of Art, acquerello grigio, rialzato a biacca su carta azzurra sbiadita, mm 368 x 543.



92. VITTORE CARPACCIO, *Ritorno degli ambasciatori inglesi in Inghilterra*, 1495-1496 c., Venezia, Gallerie dell'Accademia, tela, cm 297 x 526.



93. VITTORE CARPACCIO, *Commiato degli ambasciatori inglesi*, 1496 c., Venezia, Gallerie dell'Accademia, tela, cm 281 x 252.



94. VITTORE CARPACCIO, *Arrivo degli ambasciatori inglesi presso la corte del re di Bretagna*, 1497 c., Venezia, Gallerie dell'Accademia, tela, cm 275 x 589.



95. VITTORE CARPACCIO, *Giovane in piedi voltato a destra*, (Malta), National Museum, carboncino, penna e inchiostro bruno, pennello e acquerello grigio, lumeggiature di biacca su carta azzurra, mm 215 x 114.



96. VITTORE CARPACCIO, *Teoria di figure*, 1497 c., Oxford, Christ Church Picture Library, Raccolta Ridolfi, libro A, f. 61, penna con inchiostro bruno, acquerello bruno su carta bianca, mm 66 x 112.



97. VITTORE CARPACCIO, *Miracolo della reliquia della Croce presso il ponte di Rialto*, 1496, Venezia, Gallerie dell'Accademia, tela, cm 365 x 389.



98. VITTORE CARPACCIO, *Gondoliere*, 1496, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, pennello e inchiostro bruno scuro, lumeggiature di biacca su carta azzurra, mm 254 x 149.



99. VITTORE CARPACCIO, *Compagno della calza di spalle e fanciullo di profilo rivolto a destra*, 1496, Vienna, Graphische Sammlung Albertina, pennello e inchiostro bruno, lumeggiature a biacca su carta azzurra, mm 220 x 276.



100. VITTORE CARPACCIO, *Cristo e gli strumenti della passione*, 1496, Udine, Museo Civico, tela, cm 162 x 160.



101. VITTORE CARPACCIO, *Polittico di Grumello de' Zanchi* (*San Giovanni*, cm 97 x 45; *San Giacomo*, cm 97 x 45; *Sant'Antonio abate*, cm 49 x 45; *San Girolamo*, cm 49 x 45. *Il Dio padre*, cm 46 x 67, è probabilmente una copia), 1496 c., Zogno (Bs), Santa Maria Assunta, ricostruzione proposta alla mostra del 1963 curata da Pietro Zampetti.



102. VITTORE CARPACCIO, *San Girolamo, dal polittico di Grumello de' Zanchi (particolare)*, 1496 c., tavola, cm 49 x 45, Zogno (Bs), Santa Maria Assunta.



103. VITTORE CARPACCIO, *Cristo e gli strumenti della passione (particolare)*, 1496, Udine, Museo Civico, tela, cm 162 x 160.



104. VITTORE CARPACCIO, *Madonna col bambino e san Giovannino*, Francoforte sul Meno, Städel Museum, tavola, cm 69 x 54.



105. VITTORE CARPACCIO, *Madonna adorante il bambino con san Giovannino* (recto); *Madonna leggente col bambino* (verso), 1497 c., The Courtauld Institute of Art, penna e inchiostro bruno su un disegno preliminare a matita rossa su carta avorio tagliata sulla sinistra del verso (probabilmente dal pittore stesso), mm 128 x 94.



106. VITTORE CARPACCIO, *Madonna col bambino e san Giovannino* (particolare), Francoforte sul Meno, Städel Museum, tavola, cm 69 x 54.



107. VITTORE CARPACCIO, *Arrivo degli ambasciatori inglesi presso la corte del re di Bretagna* (particolare), 1497 c., Venezia, Gallerie dell'Accademia, tela, cm 275 x 589.



108. VITTORE CARPACCIO, *Madonna col bambino e san Giovannino alla presenza dei santi Zaccaria, Elisabetta, Caterina d'Alessandria e Giuseppe (Sacra conversazione)*, 1495 c., Avignone, Musée du Petit Palais, tela, cm 96 × 126.



109. VITTORE CARPACCIO, *Sacra conversazione*, 1495 c., The Pierpont Morgan Library, matita rossa, penna e pennello con inchiostro bruno su carta bianca ingiallita, mm 190 × 235.



110. ANDREA MANTEGNA, *Madonna col bambino san Giovannino e sei sante*, 1490-1495 c., Boston, Isabel Stewart Gardner Museum, tavola (in parte trasferita su masonite), cm 53,4 x 42,8.



111. VITTORE CARPACCIO, *Madonna col bambino e san Giovannino alla presenza dei santi Zaccaria, Elisabetta, Caterina d'Alessandria e Giuseppe (Sacra conversazione)*, 1495 c., Avignone, Musée du Petit Palais, tela, cm 96 x 126.



112, 113. VITTORE CARPACCIO, *Allegoria della temperanza*, tavola, cm 108.27 x 54.92; *Allegoria della Prudenza*, tavola, cm 108.27 x 55.25, Atlanta, High Museum, 1495-1500 c.



114. VITTORE CARPACCIO, *Madonna leggente con bambino*, 1502-1505 c., Washington DC, National Gallery of Art, Kress collection, tavola, cm 84.8 x 68.3.



115. VITTORE CARPACCIO, *Santa (o Madonna) leggente*, 1502-1505 c., Washington DC, National Gallery of Art, tavola (frammento), cm 78 x 51.



116. VITTORE CARPACCIO, *Fuga in Egitto*, 1504-1505 c., Washington DC, National Gallery of Art, tavola, cm 74 x 113.



117. VITTORE CARPACCIO, *Sacra famiglia con due donatori*, 1505, Lisbona, Fondazione Gulbenkian, tavola, cm 90,1 x 133,9.



118. VITTORE CARPACCIO, *Vocazione di san Matteo*, 1502, Venezia, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, tela, cm 141 x 115.



119. VITTORE CARPACCIO, *Funerali di san Girolamo*, 1502, Venezia, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, tela, cm 144 x 120.



120. VITTORE CARPACCIO, *Funerali di san Girolamo*, 1502, Uppsala, Universitetsbiblioteket, penna e pennello con inchiostro bruno su carta bianca, mm 270 x 420.



121. VITTORE CARPACCIO, *Monaco inginocchiato*, 1502, Rotterdam, um Boijmans Van Beuningen, matita nera, pennello e inchiostro bruno, biacca su carta azzurra, mm 194 x 142.



122. VITTORE CARPACCIO, *Trionfo di san Giorgio*, Venezia, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, tela, cm 141 x 360.



123. VITTORE CARPACCIO, *Due donne in costume orientale*, Princeton, The Art Princeton University Museum, matita nera, pennello e acquerello grigio bruno, lueggiate di biacca su carta marrone chiara preparata con acquerello bruno chiaro, mm 232 x 121.



124. VITTORE CARPACCIO, *Lotta tra san Giorgio e il drago*, Venezia, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, tela, cm 141 x 360.



125. VITTORE CARPACCIO, *San Girolamo e il leone*, Venezia, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, tela, cm 148 x 215.



126. VITTORE CARPACCIO, *Sant'Agostino nello studio*, Venezia, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, tela, cm 141 x 200.



127. VITTORE CARPACCIO, *Sant'Agostino nello studio*, 1502-1504 c., Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings, penna e inchiostro bruno, acquerello bruno su una traccia di punta metallica e stilo nelle architetture su carta panna, mm 278 x 426.



128. VITTORE CARPACCIO, *San Giorgio battezza i Seleniti*, 1507 (non più leggibile), Venezia, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, tela, cm 141 x 285.



129. VITTORE CARPACCIO, *Miracolo di san Trifone*, Venezia, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, tela, cm 142 x 300.



130. VITTORE CARPACCIO, *Giovane in piedi*, 1507-1508 c., Chicago, Art Institute, penna e inchiostro nero e bruno, tocchi di matita nera, biacca, mm 195 x 252.



131. VITTORE CARPACCIO, *Santo Stefano e sei compagni consacrati diaconi da san Pietro*, 1511, Berlino, Staatliche Museen Gemäldegalerie (già Venezia, Scuola di Santo Stefano), tela, cm 148 x 231.



132. VITTORE CARPACCIO, *Donna seduta*, Ginevra, collezione Jean et Marie-Anne Krugier-Poniatowski, pennello e inchiostro grigio, biacca su carta azzurra, mm 134 x 109.



133. VITTORE CARPACCIO, *Predica di santo Stefano alle porte di Gerusalemme*, 1514 (già datato sulla cornice), Parigi, Musée du Louvre (già Venezia, Scuola di Santo Stefano), tela, cm 152 x 195.



134. VITTORE CARPACCIO, *Studio per la Predica di santo Stefano*, 1514, Washington DC, National Gallery D.C., Prints and Drawings, Woodner Collection, matita rossa su carta bianca, mm 211 x 296.



135. VITTORE CARPACCIO, *Disputa di santo Stefano*, 1514, Milano, Pinacoteca di Brera (già Venezia, Scuola di Santo Stefano), tela, cm 147 x 172.



136. VITTORE CARPACCIO, *Lapidazione di santo Stefano*, 1520, Stoccarda, Staatsgalerie (già Venezia, Scuola di Santo Stefano), tela, cm 149 x 170.



137. VITTORE CARPACCIO, *Giudizio di santo Stefano*, Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, matita, penna e pennello con inchiostro scuro su carta bianca; il foglio presenta tracce di quadrettatura, mm 228 x 270.



138. VITTORE CARPACCIO, *Presentazione di Gesù al tempio (pala di San Giobbe)*, 1510, Venezia, Gallerie dell'Accademia (già Venezia, San Giobbe), cm 421 x 237.



139. VITTORE CARPACCIO, *Studio per un drappeggio*, 1510, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, matita nera, pennello e inchiostro bruno, biacca su carta azzurra, mm 202 x 111.



140. VITTORE CARPACCIO, *Ritratto di cavaliere in armi*, 1510, Madrid, Museo Thyssen, tela, 218 x 152.



141. VITTORE CARPACCIO, *Ritratto di cavaliere in armi* (particolare del cartellino con della firma e data), 1510, Madrid, Museo Thyssen, tela, 218 x 152.



143. VITTORE CARPACCIO, *San Sebastiano*, 1514, Zagabria, Strossmayerova Galerija (già Venezia, Santa Fosca), cm 105 x 42,5.

APPENDICE DI ILLUSTRAZIONI



I. GIOVANNI BELLINI (E BOTTEGA?), *Annunciazione*, 1489 c., Venezia, Gallerie dell'Accademia (già Venezia, Santa Maria dei Miracoli), tela, cm 225 x 212.



II. GIOVANNI BELLINI (E BOTTEGA?), *San Pietro*, 1489 c., Venezia, Gallerie dell'Accademia (già Venezia, Santa Maria dei Miracoli).



III. GIOVANNI BELLINI E BOTTEGA, *Madonna col bambino tra santa Maria Maddalena e Orsola*, Madrid, Museo del Prado.



IV. GIOVANNI BELLINI, *Madonna col bambino*, ubicazione sconosciuta.



V. GIOVANNI BELLINI E BOTTEGA, *Madonna col bambino*, Cambridge, Harvard Art Museums, Fogg Museum, Bequest of Grenville L. Winthrop, tavola, cm 72,7 x 54,9.



VI. GIOVANNI BELLINI, *San Girolamo nel deserto*, Londra, National Gallery, tavola, cm 47 x 33,7.



VII. GIOVANNI BELLINI, *San Girolamo nel deserto*, Oxford, Ashmolean Museum, tavola, cm 26,6 x 21,7.



VIII. GIOVANNI BELLINI, *San Girolamo*, Berlino, Staatliche Museen Kupferstichkabinett, penna e inchiostro bruno, acquerello e biacca su carta azzurra sbiadita, mm 131 x 142.



IX, X, VITTORE CARPACCIO, *Santa Caterina*, tavola, cm 54,5 x 21,5; *Santa Dorotea*, tavola, cm 54,5 x 21,5, 1515-1520 c., Verona, Museo di Castelvecchio.



XI. BOTTEGA DI GIOVANNI BELLINI?, *Madonna col bambino e san Giovannino*, Venezia, Museo Correr, tavola, cm 67 x 42,5.



XII. GIOVANNI BELLINI, *Madonna col bambino*, Bergamo, Accademia Carrara, tavola, cm 47,4 x 33,8.



XIII. GIOVANNI BELLINI, *Trasfigurazione di Cristo alla presenza di san Pietro, san Giovanni, san Giacomo, Elia e Mosé*, Napoli, Museo di Capodimonte, tavola, cm 115 x 154.



XIV. ANTONELLO DA MESSINA, *Ritratto di uomo volto a sinistra (Il Condottiero)*, 1475, Parigi, Musée du Louvre, tavola, cm 36 x 30.



XV. GIOVANNI BELLINI, *Madonna in trono col bambino tra i santi Francesco, Giovanni Battista, Giobbe, Domenico, Sebastiano, Ludovico da Tolosa (Pala di San Giobbe)*, Venezia, Gallerie dell'Accademia (già Venezia, S. Giobbe), tavola, cm 471 x 258.



XVI. GIOVANNI BELLINI, *Incoronazione della Vergine* particolare della predella con le *Stimmate di san Francesco*, Pesaro Musei Civici (già Pesaro, San Francesco), tavola, cm 40 x 42.



XVII. ANDREA MANTEGNA (bottega di), *Deposizione di Cristo "verticale"* (con quattro uccelli), Parigi, Musée du Louvre, bulino, mm 447 x 350.



XVIII. FRANCESCO DEL COSSA, *Mese di Aprile* (particolare della fascia inferiore), affresco, cm 500 x 320.



XIX. BOTTEGA CARPACCESCA?, 1510-1520, *Pietà*, Venezia, Museo Correr, foto prima del restauro.



XX. BOTTEGA CARPACCESCA?, 1510-1520, *Pietà*, Venezia, Museo Correr, foto dopo il restauro.



XXI. LATTANZIO DA RIMINI, *Polittico di san Martino*, 1503, Piazza Brembana, San Martino.



XXII. ATTRIBUITO A LATTANZIO DA RIMINI, *San Martino e il povero*, 1500-1503, New York, The Metropolitan Museum of Art, penna e inchiostro grigio, acquerello grigio, matita nera su carta bianca, mm 178 x 114.



XXIII. GIOVANNI BELLINI, *Cristo benedicente*, già Venezia, Santo Stefano, fototeca Federico Zeri, Bologna.



XXIV. GIOVANNI BELLINI, *Cristo benedicente*, Amburgo, Galerie Hans, tavola trasportata su tela e di nuovo su tavola, 48,5 x 36,5.



XXV. GIOVANNI BELLINI, *Cristo benedicente*, Amburgo, Galerie Hans, tavola trasportata su tela e di nuovo su tavola, 48,5 x 36,5, Villa I Tatti, Fototeca B. Berenson.



XXVI. GIOVANNI BELLINI, *Cristo benedicente*, Amburgo, Galerie Hans, tavola trasportata su tela e di nuovo su tavola, 48,5 x 36,5, Washington D.C., National Gallery of Art, Photo Library, fondo George M. Richter.



XXVII. GIOVANNI BELLINI, *Cristo benedicente*, Amburgo, Galerie Hans, tavola trasportata su tela e di nuovo su tavola, 48,5 x 36,5, Washington D.C., National Gallery of Art, Photo Library, fondo George M. Richter.



XXVIII. GIOVANNI BELLINI, *Cristo benedicente*, Amburgo, Galerie Hans, tavola trasportata su tela e di nuovo su tavola, 48,5 x 36,5, fototeca G. Ludwig.



XXIX. GIOVANNI BELLINI, *Cristo benedicente*, Ottawa, National Gallery of Canada, tavola, cm 51,9 x 40,6.



XXX. ALBRECHT DÜRER, *Fuga in Egitto* (dalla serie con la *Vita della Vergine*), xilografia, mm 295 x 208.



XXXI. TIZIANO VECELLIO, *Fuga in Egitto*, San Pietroburgo, The State Ermitage Museum, tela, cm 206 x 333.



XXXII. VITTORE CARPACCIO, *Fuga in Egitto*, 1504-1505 c., Washington DC, National Gallery of Art, tavola, cm 74 x 113.



XXXIII. PITTORE NORD-ITALIANO, *Ladrone appeso alla croce* (copia dal disegno successivo?), Francoforte sul Meno, Kupferstichkabinett, Städelches Kunstinstitut, punta d'argento, pennello e inchiostro su carta preparata in bianco, mm 183 x 128.



XXXIV. PITTORE NORD-ITALIANO (FERRARESE?), *Ladrone appeso alla croce*, New York, The Metropolitan Museum of Art, punta metallica, carboncino e biacca su carta preparata in grigio azzurro, mm 180 x 140 (dimensioni massime).



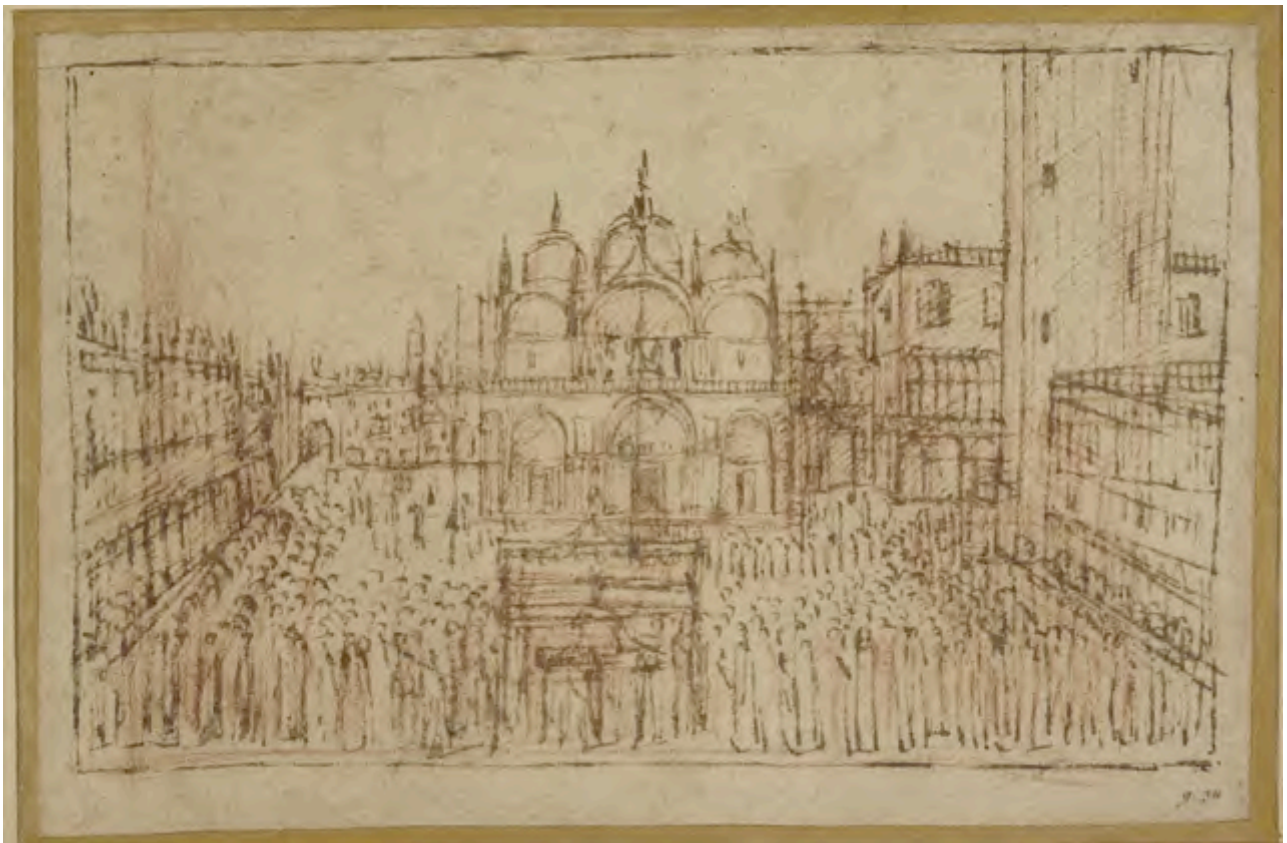
XXXV. ALBRECHT DÜRER, *Studio per panneggio*, 1506, Vienna, Graphische Sammlung, Albertina, pennello e inchiostro nero e grigio, acquerello grigio e biacca su carta azzurra, mm 238 x 280.



XXXVI. ALBRECHT DÜRER, *Uomo inginocchiato*, New York, The Pierpont Morgan Library, penna e pennello con inchiostro scuro, acquerello grigio, pennello e inchiostro grigio, biacca su carta azzurra, mm 323 x 198.



XXXVII. ALBRECHT DÜRER, *Studio di mani*, Vienna, Albertina, pennello e inchiostro grigio, biacca su carta azzurra, mm 247 x 184.



XXXVIII. GENTILE BELLINI (?), *Processione in piazza san Marco*, Londra, The British Museum, matita rossa ripresa a penna e inchiostro bruno su carta bianca, riquadrato, mm 130 x 196.



XXXIX. GIOVANNI MANSUETI (?), *Tre Orientali*, Windsor, Royal Collection, pennello e inchiostro bruno su carta marrone chiaro, mm 304 x 178.



XL. VITTORE CARPACCIO (?), *Ritratto di uomo*, 1510-1515 c., Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Carboncino su carta azzurra, mm 277 x 205.



XLII. VITTORE CARPACCIO, *Disputa di santo Stefano* (particolare), 1514, Milano, Pinacoteca di Brera (già Venezia, Scuola di Santo Stefano), tela, cm 147 x 172.



XLII. ALBRECHT DÜRER, *Adorazione dei Magi*, 1504, Firenze, Galleria degli Uffizi, tavola, cm 99 x 113,5.



XLIII. PALMA IL VECCHIO, *Madonna leggente col bambino*, Berlino, Staatliche Museen Gemäldegalerie, tavola, cm 66 x 51.



XLIV. GIORGIONE, *Madonna leggente col bambino*, Oxford, Ashmolean Museum, tavola, cm 76,7 x 60,2.



XLV. GIORGIONE, *Omaggio al poeta*, Londra, National Gallery, tavola, cm 59,7 x 48,9.

INDICE TOPOGRAFICO DEI DISEGNI

BASSANO DEL GRAPPA

Museo Civico, Gabinetto Disegni e Stampe: cat. n. 18.

BERLINO

Staatliche Museen, Kupferstichkabinett: cat. n. 2; cat. n. 81.

BOSTON

Isabella Stewart Gardner Museum: cat. n. 20.

CAMBRIDGE (UK)

Fitzwilliam Museum: cat. n. 39; cat. n. 51.

CAMBRIDGE (US)

Harvard Art Museum, Fogg Museum: cat. n. 57.

CHATSWORT (Derbyshire)

Devonshire Collection: cat. n. 10; cat. n. 16.

CHICAGO

Art Institute, Department of Prints and Drawings: cat. n. 61.

COPENAGHEN

Statens Museum for Kunst, Royal Collection of Graphic Art: cat. n. 78; cat. n. 80.

DRESDA

Staatliche Kunstsammlungen Kupferstichkabinett: cat. n. 79.

FIRENZE

Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe: cat. n. 9; cat. n. 15; cat. n. 43; cat. n. 45; cat. n. 46; cat. n. 47; cat. n. 48; cat. n. 53; cat. n. 58; cat. n. 59; cat. n. 62; cat. n. 66; cat. n. 72; cat. n. 73.

GINEVRA

collezione Jean et Marie-Anne Krugier-Poniatowski: cat. n. 7; cat. n. 67.

collezione Jean Bonna: cat. n. 75.

LA VALLETTA (Malta)

National Museum: cat. n. 30.

LONDRA

The British Museum: cat. n. 6; cat. n. 11; cat. n. 23; cat. n. 33; cat. n. 36; cat. n. 44; cat. n. 74;

The Courtauld Institute of Art: cat. n. 28.

LOS ANGELES

The J. Paul Getty Museum: cat. n. 8; cat. n. 26; cat. n. 56.

MONACO

Staatliche Graphische Sammlung: cat. n. 31.

MOSCA

Museo Puškin: cat. n. 34.

NEW YORK

The Metropolitan Museum of Art: cat. n. 3; cat. n. 32; cat. n. 54.

The Pierpont Morgan Library: cat. n. 17; cat. n. 22; cat. n. 55.

OXFORD

Ashmolean Museum: cat. n. 1; cat. n. 5; cat. n. 12.

Christ Church Picture Library: cat. n. 24; cat. n. 29.

PARIGI

Fondation Custodia: cat. n. 50.

Musée du Louvre, Département des Artes Graphiques: cat. n. 35; cat. n. 52; cat. n. 77.

PARINCETON

The Art Princeton University Museum: cat. n. 37.

ROTTERDAM

Museum Boijmans Van Beuningen: cat. n. 4; cat. n. 40.

SACRAMENTO

Crocker Art Museum: cat. n. 60.

SAN PIETROBURGO

The State Ermitage Museum: cat. n. 20; cat. n. 27.

STOCCOLMA

Nationalmuseum: cat. n. 25; cat. n. 70.

SVIZZERA

Collezione privata: cat. n. 42.

TORINO

Biblioteca Nazionale Universitaria: cat. n. 63.

UPPSALA

Universitetsbiblioteket: cat. n. 41.

VIENNA

Graphische Sammlung Albertina: cat. n. 21.

WASHINGTON

Corcoran Gallery of Art: cat. n. 13.

National Gallery D. C.: cat. n. 38; cat. n. 49; cat. n. 76.

UBICAZIONE SCONOSCIUTA: cat. n. 14; cat. n. 64; cat. n. 65; cat. n. 68; cat. n. 69; cat. n. 71.

BIBLIOGRAFIA

MANOSCRITTI

Ante 1569 ☐ DANIELE BARBARO, *Della Prospettiva*, Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Ms. It. IV, 39 (5446).

OPERE A STAMPA

1494 ☐ LUCA PACIOLI, *Summa de Arithmetica Geometria Proportioni et Proportionalita. Continentia de tutta l'opera* [...], Venezia, 1494. [ristampa anastatica a cura del Consiglio Nazionale dei Ragionieri Commercialisti, con una Guida alla lettura di CARLO ANTINORI, 2 voll., Roma, 1993].

1505 ☐ BARTOLOMEO ZAMBERTI, *Euclidis Megarensis philosophi Platonij mathematicarum disciplinarum ianitoris, habent in hoc volumine quicumque ad mathematicam substantiam aspirant, elementorum libros XIII cum expositione Theonis insignis mathematici, quibus multa quae deerant exlectione Graeca sumpta addita sub nec non plurima subuersa & prepostere, voluta in Campani interpretatione, ordinata digesta & castigata sunt. Quibus etiam nonnulla ab illo venerando. Socratico philosopho mirando iudicio structa habentur adiuncta. Deputatum scilicet Euclidivolumen XIII cum expositione Hypsi. Alex. Itidemque & Phaeno. Specu. & Perspe. cum expositione Theonis ... liber datorum cum expositione Pappi Mechanici vna cum Marini dialectici protheoria Bart. Zaber. Vene. Interprete, Venezia, 1505.*

1509 ☐ LUCA PACIOLI, *Divina proportione opera a tutti gl'ingegni perspicaci e curiosi necessaria* [...], Venezia, 1509.

LUCA PACIOLI, *Euclidis Megarensis... Opera a Campano interprete fidissimo tralata que cum antea libroriorum detestanda cupla mendis fidissimis adeo deformia essent;... Lucas Paciulus... deterisit: emendavit. Figuraa centum & undetriginta...ad rectam symmetriam concinnavit: & multas necessarias addidit. Eudem quoque plurimus locis intellectu difficile comment avi, Venezia, 1509.*

IOANNIS PETRI VALERIANI, *Praeludia quaedam, De studior. conditione sermo, Epigrammatum lib. 1., odarum alter, Carpionis fabula, Leucippi fabula, Protesilaus Laodamia, Vitae suae calamitas, In Franc. Grittei desiderium nenia*, Venezia, 1509.

1550 ☐ GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti Architetti, Pittori, et Scultori, italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri: descritte in lingua Toscana, da Giorgio Vasari Pittore Aretino. Con una sua utile & necessaria introduzione a le arti loro*, Firenze, Lorenzo Torrentino, 1550 [ed. Bettarini, Barocchi: *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di ROSANNA BETTARINI, commento secolare a cura di PAOLA BAROCCHI, 6 voll. di testo, 2 di commento finora pubblicati, Firenze, 1966-1997; ed. Bellosi, Rossi: *"Le vite de' più eccellenti Architetti, Pittori, et Scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri"*, nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550, a cura di LUCIANO BELLOSI e ALDO ROSSI, presentazione di GIOVANNI PREVITALI, "I millenni", Torino, 1986].

- 1568 ② GIORGIO VASARI, a) *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, et architettori, Scritte, e di nuovo Ampliate da M. Giorgio Vasari Pit. et Archit. Aretino, co' ritratti loro Et con le nuove vite dal 1550 insino al 1567 Con Tavole copiosissime De' nomi, Dell'opere, E de' luoghi ov' elle sono*; b) *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori, Scritte da M. Giorgio Vasari pittore et architetto aretino, Di Nuovo dal Medesimo Riviste Et Ampliate con i ritratti loro Et con l'aggiunta delle Vite de' vivi, & de' morti Dall'anno 1550 infino al 1567*, Firenze, Giunti, 3 voll., 1568 [2^a ed. (per il fenomeno dei due frontespizi della stessa edizione vedi la Premessa di Rosanna Bettarini nel primo volume, serie Testo, della ried. citata più sotto, pp. XX-XXX); 1^a ed.: 2 voll., Firenze, 1550] [ed. a cura di GAETANO MILANESI, *Le Vite de' più eccellenti Pittori Scultori ed Architettori scritte da Giorgio Vasari Pittore Aretino, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, 9 voll., Firenze, 1878-1885 (ultima ristampa 1906); ed. a cura di BETTARINI, BAROCCHI: *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di ROSANNA BETTARINI, commento secolare a cura di PAOLA BAROCCHI, 6 voll. di testo, 2 di commento finora pubblicati, Firenze, 1966-1997].
- 1569 ② DANIELE BARBARO, *La pratica della prospettiva di Monsignor Daniel Barbaro eletto patriarca d'Aquileia, opera molto profittevole a pittori, scultori, et architetti*, Venezia, 1569.
- 1581 ② FRANCESCO SANSOVINO, *Venetia città nobilissima, et singolare, descritta in XIII. Libri da M. Francesco Sansovino. Cronico particolare delle cose fatte da i veneti dal principio della città fino all'anno 1581*, Venezia, Giacomo Sansovino [ma, in fine: « appresso Domenico Farri »], 1581.
- 1587 ② BERNARDINO BALDI, *Descrizione del Palazzo Ducale di Urbino*, in *Memorie concernenti la Città di Urbino*, pubbl. a Roma nel 1724 per cura di FRANCESCO BIANCHINI [cons. ed. anastatica, Bologna, 1978].
- 1590 ② CESARE VECELLIO, *Degli Habiti antichi e moderni di diverse parti del mondo*, Venezia, 1590.
- 1593 ② CESARE RIPA, *Iconologia ovvero Descrittione Dell'imagini Universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi*, Roma, 1593.
- 1604 ② FRANCESCO SANSOVINO, GIOVANNI STRINGA, *Venetia città nobilissima, et singolare, descritta in XIII. Libri da M. Francesco Sansovino: et hora con molta diligenza corretta, emendata, e più d'un terzo di cose nuove ampliata dal M. D. R. Giovanni Stringa, Canonico della Chiesa Ducale di S. Marco [...]*, Venezia, 1604.

KAREL VAN MANDER, *Het Schilder-Boek waer in Voor eerst de Leerlustighe Iueght den Grondt der Edel Vry Schilderconst in Verscheyden Deelen Wort Voorghedraghen. Daer nae in Dry Deelen t'Leven der Vermaerde Doorluchtighe Schilders des Ouden, en Nieuwen Tyds [...]*, Haarlem, 1604 [1^a ed.; 2^a ed.: Amsterdam, 1618] [ristampa anastatica: Utrecht, 1969; ed. inglese: KAREL VAN MANDER, *The lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the first edition of the "Schilder-boeck" (1603-1604). Preceded by The Lineage, Circumstances and Place of Birth, Life and Works of Karel van Mander, Painter and Poet, and likewise His Death and Burial, from the second edition of the "Schilder-boeck" (1616-1618), edited by HESSEL MIEDEMA*, 6 voll., Doornspijk, 1994-1999 (I: *The Text, with an Introduction by Hessel Midema*, II: *Commentary on*

Biography and Lives, III-VI: *Commentary on Lives*); trad. francese: HENRI HYMANS, *Le Livre des peintres de Carel van Mander. Vie des Peintres flamands, hollandais et allemands* (1604). Traduction, notes et commentaires, Tome premier précédé d'une introduction et d'une biographie de van Mander, "Bibliothèque internationale de l'art", 2 voll., Paris, 1884-1885 (ristampa anastatica in un volume, Amsterdam, 1979); trad. italiana per ora limitata a: *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi*, introduzione, traduzione e apparato critico di RICARDO DE MAMBRO SANTOS, "Apeiron. Prospettive di storia dell'arte, 4", Sant'Oreste (Roma), 2000].

- 1620 ☐ AGOSTINO SUPERBI, *Apparato de gli huomini illustri della città di Ferrara in quali nelle lettere, & in altre nobili virtù fiorirono*, Ferrara, 1620.
- 1621 ☐ M. A. GUARINI, *Compendio historico dell'origine, accrescimento e prerogative delle Chiese e Luoghi Pii della città e diocesi di Ferrara*, Ferrara, 1621.
- 1632 ☐ ROBERTO CANONICI, *Inventario di tutti li beni sopra de quali io intendo, e voglio istituire, et ordinare come di presente istituisco, et ordino una prima genitura, che passi d'Erede in Erede in infinito, secondo l'ordine di questo mio testamento, e incorrendo il mio erede nelli mancamenti accennati da me nel mio testamento, havrà da depositare quella somma di denari che qui in questi miei inventari sarà notato*, Ferrara, 1632. [L'inventario, redatto nel 1627, è allegato al Testamento solenne e codicilli, aggiunti nel 1631. L'Inventario della collezione fu pubblicato da GIUSEPPE CAMPORI nel 1870, pp. 104-138, q. v.].
- 1648 ☐ CARLO RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte, ovvero le Vite de gl'illustri pittori veneti e dello Stato. Ove sono raccolte le Opere Insigni, i costumi & i ritratti loro, Con la narratione delle Historie, delle Favole e delle Moraltà da quelli dipinte, descritte dal Cavalier Carlo Ridolfi. Con tre Tavole copiose de' Nomi de' Pittori antichi, e moderni, e delle cose Notabili. Parte Prima [...]. Parte Seconda [...]*, Venezia, 1648 [ed. a cura di DETLEV VON HADELN, 2 voll., Berlino, 1914-1924; ristampa anastatica dell'ed. von Hadeln, "Fonti per la storia dell'arte", 2 voll., Roma, 1965].
- 1660 ☐ MARCO BOSCHINI, *La carta del navegar pittoresco. Dialogo tra un Senator venezian deletante, e un professor de Pitura, soto nome d'Ecelenza e de Compare, compartì in oto venti, con i quali la Nave veneziana vien condotta in l'alto Mar dela Pitura [...]*, Venezia, 1660 [ed. a cura di ANNA PALLUCCHINI: MARCO BOSCHINI: *La Carta del navegar pitoresco. Edizione critica con la "Breve Introduzione" premessa alle "Ricche Minere della Pittura Veneziana", "Civiltà veneziana. Fonti e testi. VII: Fonti e documenti per la storia dell'arte veneta, 4"*, Venezia-Roma, 1966].
- 1663 ☐ FRANCESCO SANSOVINO, GIUSTINIANO MARTINONI, *Venetia città nobilissima, et singolare, descritta in XIII. Libri da M. Francesco Sansovino [...] con aggiunta di tutte le Cose Notabili della stessa Città, fatte, & occorse dall'anno 1580. fino al presente 1663. da D. Giustiniano Martinoni primo prete titolato in SS. Apostoli [...]*, Venezia, 1663 [ristampa con *Indice analitico* a cura di LINO MORETTI: 2 voll., Venezia, 1968].
- 1664 ☐ MARCO BOSCHINI, *Le miniere della pittura. Compendiosa informazione di Marco Boschini non solo delle pitture pubbliche di Venezia: ma dell'isole ancora circonvicine*, Venezia, 1664.

- 1674 ☞ MARCO BOSCHINI, *Le miniere della pittura. Compendiosa informazione di Marco Boschini non solo delle pitture pubbliche di Venezia: ma dell'isole ancora circonvicine. Seconda impressione con nove aggiunte*, Venezia, 1674.
- 1684 ☞ DOMENICO MARTINELLI, *Il ritratto di Venezia diuiso in due parti. Nella prima, si descrivono brevemente tutte le chiese della città, con le memorie più illustri, depositi, epitaffij, iscrizioni, scolture, e pitture più conspicue, con le dichiarazioni, & autori di esse. Nella seconda, si dà breve relazione del governo della repubblica, delli magistrati, delle fabriche pubbliche, e più riguardeuoli*, Venezia, 1684.
- 1700 ☞ GIROLAMO BARUFFALDI, *Dell'Istoria di Ferrara dall'anno 1655 al 1700*, Ferrara, 1700.
- 1705 ☞ DOMENICO MARTINELLI, *Il ritratto overo Le cose piu notabili di Venezia diuiso in due parti. Nella prima si descrivono breuemente tutte le chiese della citta [...]. Nella seconda, si fa breve relazione del gouerno della Repubblica, delli magistrati, delle fabriche pubbliche e piu riguardeuoli etc. Ampliato con la relazione delle fabriche pubbliche e priuate, & altre cose piu notabili successe dall'anno 1682 fino al presente 1704*, Venezia, 1705.
- 1733 ☞ ANTON MARIA ZANETTI, *Descrizione di tutte le pubbliche Pitture della Città di Venezia e isole circonvicine, ossia Rinnovazione dalle Ricche Miniere di Marco Boschini [...]*, Venezia, 1733.
- 1763 ☞ FRANCESCO ALGAROTTI, *Saggio sopra la pittura*, Livorno, 1763.
- 1771 ☞ ANTON MARIA ZANETTI, *Della Pittura Veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri libri 5*, Venezia, 1771 [cons. ed. 1972].
- 1776 ☞ JACOPO MORELLI, *I codici manoscritti volgari della libreria Naniana riferiti da do Jacopo Morelli. S'aggiungono alcune operette inedite da essi tratte*, Venezia, 1776.
- 1791-1809 ☞ ANTONIO FRIZZI, *Memorie per la storia di Ferrara*, 5 voll., Ferrara, 1791-1809. [cons. V vol., nella seconda edizione postuma, con giunte e note del conte CAMILLO LADERCHI, Ferrara, 1848].
- 1795-1796 ☞ LUIGI LANZI, *Storia pittorica della Italia dell'Ab. Luigi Lanzi Antiquario della R. Corte di Toscana*, 2 voll., Bassano, 1795-1796 [successiva ed. 6 voll., Bassano, 1809, q. v.].
- 1800 ☞ JACOPO MORELLI, *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. Jacopo Morelli custode della R. Biblioteca di S. Marco di Venezia*, Bassano, 1800 [pubblicazione del manoscritto dal titolo *Pittori e pitture in diversi luoghi* conservato presso la biblioteca Marciana di Venezia; seconda edizione riveduta e aumentata da GUSTAVO FRIZZONI come opera di MARCO ANTONIO MICHIEL, Bologna, 1884 (copia anastatica: Bologna, 1976); terza edizione, riveduta sull'originale con traduzione tedesca e note a cura di Theodor Frimmel pubblicata prima in «Eitelbergers Quellenschriften», I, 1888, pp. 2-118 e poi in volume, Vienna,

1896; edizione ripubblicata integralmente, priva delle note, come opera di MARCO ANTONIO MICHIEL, *Notizia d'opere del disegno*, Firenze, 2000].

- 1803 ② DOMENICO MARIA FEDERICI, *Memorie Trevigiane sulle opere di disegno dal mille e cento al mille ottocento per servire alla Storia di Belle Arti d'Itali. Volume primo*, Venezia, 1803.
- 1804 ② LUIGI UGHI, *Roberto Canonici in Dizionario Storico degli Uomini Illustri Ferraresi, nella Pietà, nelle Arti e nelle Scienze colle loro opere, o fatti principali compilato dalle storie, e da manoscritti originali*, I, Ferrara, 1804, pp. 113-114.
- 1809 ② LUIGI LANZI, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII Secolo dell'Ab. Luigi Lanzi. Antiquario I. e R. in Firenze*, edizione terza corretta ed accresciuta dall'autore, 6 voll., Bassano, 1809 [ed. a cura di MARTINO CAPUCCI, Firenze, 1968-1974, 3 voll.].
- 1815 ② FRANCESCO AGLIETTI, *Elogio storico di Gentile e Giovanni Bellini*, in *Discorsi letti nell' I. R. Accademia di Belle Arti di Venezia in occasione della distribuzione de' premi degli anni 1812, 1813, 1814, 1815*, Venezia, 1815, pp. 21-80.
- GIANNANTONIO MOSCHINI, *Guida per la città di Venezia*, Venezia, 2 voll., Venezia, 1815.
- 1817 ② GIANNANTONIO MOSCHINI, *Guida per la città di Padova all'amico delle Belle Arti*, Venezia, 1817.
- 1819 ② GIANNANTONIO MOSCHINI, *Itinéraire de la Ville de Venise at des les Iles circonvoisines*, Venezia, 1819.
- 1833 ② LUIGI CARRER, *Elogio di Vittore Carpaccio*, in *Discorsi letti nella I. R. Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione dei premi nell'anno 1833*, Venezia, 1833, pp. 33-70.
- ALESSANDRO Z...I, *Giovanni Bellini e pittori contemporanei*, in « *Giornale di Belle Arti* », I, 1833, 6, Ottobre, pp. 333-336.
- 1836 ② MOSÈ GIUSEPPE LEVI, *Delle lodi di Francesco Aglietti, medico e letterato veneziano divulgato per cura del medico Mosè Giuseppe Levi*, Venezia, 1836.
- 1840 ② BERNARDINO ZENDRINI, *Memorie storiche dello Stato Antico e Moderno delle Lagune di Venezia e di que' fiumi che restarono divertiti per la conservazione delle medesime di Bernardino Zendrini matematico della Repubblica di Venezia*, 2 tomi, Padova, 1840.
- 1841 - *Catalogue des tableaux composant la galerie du feu son eminence le Cardinal Fesch, Deuxième et Troisième Partie*, Roma, 1841.
- 1844 - *Catalogue des tableaux composant la galerie du feu son eminence le Cardinal Fesch, Deuxième et Troisième Partie*, Roma, 1844.

- 1845 - *Catalogue des tableaux composant la galerie du feu son eminence le Cardinal Fesch, Quatrième Partie*, Roma, 1845.
- 1848 ⑦ GIULIO LECOMTE, *Venezia o colpo d'occhio letterario, artistico, storico politico e pittoresco sui monumenti e curiosità di questa città per Giulio Lecomte*, Venezia, 1848.
- 1852 ⑦ FRANCESCO BARCIULLI, *Elogio storico di fra Luca Pacioli dal Borgo Sansepolcro, celebre matematico del secolo XV, recitato nella solenne adunanza tenuta dall'accademia della valle Tiberina Toscana la sera del 28 dicembre 1830 dal socio ordinario F. Barciulli*, in «Giornale Arcadico di Scienze, Lettere ed Arti», CXXVI, 1852, Gennaio, Febbraio, Marzo, pp. 169-176.
- FRANCESCO BARCIULLI, *Riflessione critiche sulla vita di Pietro della Francesca scritte da Giorgio Vasari destinate a servire d'illustrazione alla vita di Luca Pacioli, e lette all'accademia della valle tiberina toscana nella solenne adunanza del 28 dicembre 1831 dal socio ordinario F. Barciulli*, in «Giornale Arcadico di Scienze, Lettere ed Arti», CXXVI, 1852, 376-378, Gennaio-Marzo, pp. 177-185.
- PIETRO SELVATICO, VINCENZO LAZARI, *Guida di Venezia e delle isole circonvicine*, Venezia, 1852.
- 1856 ⑦ FRANCESCO ZANOTTO, *Pinacoteca di Valentino Benfatto veneziano descritta e illustrata da Francesco Zanotto*, Venezia, 1856.
- 1859 ⑦ VINCENZO LAZARI, *Notizia delle opere d'arte e d'antichità della Raccolta Correr di Venezia*, Venezia, 1859.
- 1860 ⑦ NICOLÒ ERIZZO, *Relazione storico-critica della Torre dell'Orologio di San Marco corredata di documenti autentici ed inediti*, Venezia, 1860.
- 1862 ⑦ SÉBASTIEN CORNU, *Catalogue des tableaux, des sculptures de la Renaissance et des majoliques du Musée Napoleon III*, Paris, 1862.
- 1863 ⑦ GIUSEPPE TASSINI, *Curiosità veneziane ovvero Origini delle denominazioni stradali*, Venezia, 1863 [seconda ed. 1872, terza ed. 1886, edizione ristampata nel 1915, nel 1933 e nel 1964].
- 1868 ⑦ GIOVANNI BATTISTA LORENZI, *Monumenti per servire alla Storia del Palazzo Ducale [...]*, Venezia, 1868.
- 1869 ⑦ J.C. ROBINSON, *Descriptive catalogue of the drawings by the Old Masters, forming the Collection of John Malcolm of Poltalloch, Esq.* London, 1869.
- 1870 ⑦ GIUSEPPE CAMPORI, *Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avorii, ecc., dal secolo XV al secolo XIX*, Modena, 1870. [ristampa anastatica: Bologna, 1975]
- 1871 ⑦ JOSEPH ARCHER CROWE, GIOVAN BATTISTA CAVALCASELLE, *A History of Painting in North Italy: Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia from the*

Fourteenth to the Sixteenth Century. Drawn up from fresh materials after recent researches in the archives of Italy; and from personal inspection of the works of art scattered throughout Europe, 2 voll., London, 1871 [riedito in 3 voll., a cura di TANCRED BORENIUS, London, 1912, q. v.].

FRÉDÉRIC REISET, *Notices des tableaux du Musée Napoleon III exposés au Louvre*, Paris, 1871.

1873 ☐ IVAN KUKULJEVIC SAKCINSKI, *Putne uspomene iz Dalmacije, Arbanije, Krfa i Italije*, Zagreb, 1873.

1874 ☐ FREDERIC VILLOT [a cura di], *Notices des tableaux exposés dans les galeries du Musée National du Louvre*, 3 voll., Paris, 1874.

1876 ☐ J. C. ROBINSON, *Descriptive catalogue of Drawings by the Old Masters, forming the Collection of John Malcom of Poltalloch, Esq.*, London, 1876.

1877 ☐ CARLO FEDERICO BIANCHI, *Zara Christiana*, 2 voll., Zara, 1877.

JOHN RUSKIN, *St. Mark's Rest. The history of Venice: written for the help of the few travellers who still cares for her monuments*, Kent, 1877. [riedito nel 1887, 1889; ed. italiana 1901; cons. ed. 1887 e trad. it. 1925].

1878-1885 ☐ GAETANO MILANESI [a cura di], GIORGIO VASARI, *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori scritte da Giorgio Vasari Pittore Aretino, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, 9 voll., Firenze, 1878-1885 [ultima ristampa 1906; riedizione dell'opera curata da VINCENZO MARCHESE, CARLO PINI, CARLO MILANESI, GAETANO MILANESI, Firenze, 1846.1870].

1879-1902 ☐ MARIN SANUDO, *I diarii (1496-1533)*, 58 voll., Venezia, 1879-1902.

1881 - *Old Masters*, catalogo della mostra di Londra, Royal Academy, London, 1881.

1885 ☐ CORRADO ALFONSI, *Sui documenti storici spettanti alla medicina, chirurgia, farmaceutica conservati nell'Archivio di Stato in Modena e in particolare sulla malattia di Lucrezia Borgia*, Milano, 1885.

ANTONINO BERTELOTTI, *Artisti in relazione coi Gonzaga nei secoli XVI e XVII*, Modena, 1885.

CESARE FOUCARD, *Documenti storici spettanti alla medicina, chirurgia, farmaceutica conservati nell'Archivio di Stato in Modena*, Modena, 1885.

POMPEO MOLMENTI, *Il Carpaccio e il Tiepolo, "Studi d'arte veneziana"*, Torino, 1885.

- *Exposition de tableaux, statues et objects d'art. Au profit de l'oeuvre des Orphelins d'Alsace-Lorraine*, catalogo della mostra di Parigi, Louvre, Paris, 1885.

1883 ☐ ANTON SPRINGER, *Raphael und Michelangelo*, Leipzig, 1883.

- 1880 ⑦ GIOVANNI MORELLI, *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin*, Leipzig, 1880.
- 1890 ⑦ PASQUALE N. FERRI, *Catalogo riassuntivo della raccolta di disegni antichi e moderni, posseduti dalla R. Galleria degli Uffizi di Firenze*, Roma, 1890.
- VITTORIO ROSSI, *Di una rimatrice e di un rimatore del sec. XV. Girolama Corsi Ramos e Jacopo Corsi*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XVI, 1890, pp. 183-211.
- HENRY THODE, *Pitture di Maestri Italiani nelle Gallerie Minori di Germania*, in «Archivio Storico dell'Arte», III, 1890, 1, Gennaio-Febbraio, pp. 249-257.
- 1891-1892 ⑦ FRANZ WICKOFF, *Die italienischen Handzeichnungen der Albertina. I: Die Venezianische Schule*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», XII, pp. CCCX-CCCXV.
- 1893 ⑦ GIOVANNI MORELLI, *The Galleries of Munich and Dresden*, translated from the German by CONSTANCE JOCELYN FFOULKES, London, 1893.
- 1893-1897 ⑦ PIETRO PAOLETTI, *L'Architettura e la Scultura del Rinascimento in Venezia. Ricerche storico-artistiche del professore Pietro Paoletti di Osvaldo*, Venezia, 3 tomi, 1893-1897 [tomo primo (1893) comprensivo del testo della parte prima e seconda; tomo secondo (1893) con le tavole relative alla parte prima e le tavole 1-57 relative alla parte seconda; terzo tomo (1897) con le tavole della parte seconda 58-148].
- 1894 ⑦ BERNARD BERENSON, *The Venetian Painters of the Renaissance*, New York-London, 1894 [3^a ed.: 1897].
- GEORG GRONAU, *Notes sur les dessins de Giorgione et des Campagnola*, in «Gazette des Beaux-Arts», CCCCXLV, 1894, 12, pp. 322-334.
- 1895 ⑦ HENRY THODE, *Neue archivalische Forschungen über venezianische Kunst*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XVIII, 1895, pp. 180-193.
- 1896 ⑦ GIOVAN BATTISTA CAVALCASELLE, GIOVANNI MORELLI, *Catalogo delle opere d'arte nelle Marche e nell'Umbria (1861-1862)*, in *Le Gallerie nazionali italiane. Notizie e documenti*, II, Roma, 1896, pp. 191-348.
- 1896-1908 ⑦ JOSEF VON SCHÖNBRUNNER, JOSEPH MEDER, *Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen*, Wien, 1896-1908.
- 1897 ⑦ SIDNEY COLVIN, *Über einige Zeichnungen des Carpaccio in England*, in «Jahrbuch der K. Preussischen Kunstsammlungen», XVIII, 1897, pp. 193-204.
- BERNARD BERENSON, *The Central Italian Painters of the Renaissance*, New York-London, 1897.
- GUSTAV LUDWIG, *Vittore Carpaccio*, in «Archivio storico dell'arte», II, 1897, pp. 4-31.

- 1898 ⑦ GABRIELE D'ANNUNZIO, *Il Fuoco in Prose e Romanzi*, Roma, 1898 [cons. ed. 1909].
- ANTONIO DELLA ROVERE, *Vettor Scarpazza detto il Carpaccio*, in «Arte e Storia», XVII, 1898, 15-16, Agosto, pp. 115-117.
- OSKAR FISCHER, *Raphael Zeichnungen: Versus einer Kritik der bisher veröffentlichten Blätter*, Strassburg, 1898.
- 1901 ⑦ PAUL KRISTELLER, *Andrea Mantegna*, London-New York, 1901.
- ERNST STEINMANN, *Die Sixtinische Kapelle*, München, 1901.
- 1902 ⑦ CORNELIO BUDINICH, *Un quadro di Luciano Delauranna nella galleria annessa all'Istituto di Belle Arti di Urbino*, Trieste, 1902.
- PAUL KRISTELLER, *Andrea Mantegna*, Berlin, 1902.
- ARTHUR STRONG, *Reproductions of Drawings by Old Masters in the Collection of the Duke of Devonshire at Chatsworth*, London, 1902.
- *Descriptive catalogue of drawings...in the possession of the Hon. A. E. Gathorne-Hardy*. London, 1902.
- 1903 ⑦ ARDUINO COLASANTI, *Due strambotti inediti per Antonio Vinciguerra e un ignoto ritratto di Vettor Carpaccio*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXVI, 1903, PP. 198-203.
- CHARLES LOESER, *Note intorno ai disegni conservati nella R. Galleria di Venezia*, in «Rassegna d'Arte», III, 1903, 12, pp. 177-184.
- GUSTAV LUDWIG, WILHEM VON BODE, *Die Altarbilder der Kirche S. Michele di Murano und das Auferstehungsbild des Giovanni Bellini in der Berliner Galerie*, in «Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen», XXIV, 16, 1903, pp. 131-146.
- POMPEO MOLMENTI, GUSTAV LUDWIG, *Vittore Carpaccio et la Confrérie de Sainte Ursule à Venise*, Firenze, 1903.
- ANDREA MOSCHETTI, *Vittore Carpaccio e la Confraternita di Santa Orsola*, Padova, 1903.
- POMPEO MOLMENTI, *I pittori bergamaschi a Venezia*, in «Emporium», XVII, 1903, pp. 417-441.
- PIETRO PAOLETTI, *Catalogo delle R. R. Gallerie di Venezia*, Venezia, 1903.
- 1904 ⑦ GUSTAV LUDWIG, POMPEO MOLMENTI, *La patria dei pittori Carpaccio*, in «Emporium», XIX, 1904, 109, Gennaio, pp. 111-122.
- 1905 ⑦ BERNARD BERENSON, *Lorenzo Lotto, an Essay in art criticism*, London, 1905.

WILHEM VON BODE, *Carpaccios Bestattung Christi in Kaiser Friedrich Museum*, in «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», XXVI, 1905, pp. 145-147.

RUDOLF BURCKHARDT, *Cima da Conegliano: ein venezianischer Maler des Übergangs vom Quattrocento zum Cinquecento*, Leipzig, 1905.

GUSTAV LUDWIG, *Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei*, in «Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen», XXVI, 1905, pp. 1-109.

C. FAIRFAX MURRAY, *A Selection of Drawings by Old Masters*, London, 1905.

CORRADO RICCI, *I disegni di Oxford*, in «Rassegna d'Arte», v, 1905, p. 77.

GIUSEPPE SABALICH, *I dipinti della chiesa del Duomo*, in «Rassegna Dalmata», 1905, 7 Febbraio, appendice.

1906 ☐ NINO BARBANTINI, *La Pinacoteca del Comune di Ferrara*, in *Appendice: I cataloghi delle Gallerie Santini e Canonici* [estratto dalla «Gazzetta ferrarese»], Ferrara, 1906.

GUSTAV LUDWIG, POMPEO MOLMENTI, *Vittore Carpaccio. La vita e le opere*, Milano, 1906. [trad. ingl., London, 1907; trad. fr., Paris, 1910]

POMPEO MOLMENTI, *Di alcuni quadri costituiti nella città di Zara e attribuiti al Carpaccio*, in «Emporium», XXIII, 1906, pp. 266-275.

ETTORE ROMANELLO, *Vittore Carpaccio nell'arte e nella vita veneziana*, in «Emporium», XIII, 1906, 135, Marzo, pp. 187-199

GABRIELLE ROSENTHAL, LEON ROSENTHAL, *Carpaccio*, Paris, 1906.

1906-1907 ☐ SIDNEY COLVIN, in «The Vasari Society for the Reproduction of Drawings by Old and Modern Masters», 1906-1907, p. 8, n. 8.

SIDNEY COLVIN, in «The Vasari Society for the Reproduction of Drawings by Old and Modern Masters», 1906-1907, p. 8, n. 9.

1907 ☐ BERNARD BERENSON, *The North Italian Painters of the Renaissance*, New York-London, 1907.

ENRICO BERTANZA, GIUSEPPE DALLA SANTA, *Documenti per la Storia della Cultura in Venezia, Maestri, scuole e scolari in Venezia fino al 1500*, Venezia, 1907 [ristampa anastatica a cura di GHERARDO ORTALLI q. v.].

SIDNEY COLVIN, *Drawings of the Old Masters in the University Galleries and in the Library of Christ Church Oxford*, Oxford, 1907.

VICTOR GOLOUBEFF, *Due disegni del Carpaccio*, in «Rassegna d'Arte», VII, 1907, pp. 140-141.

ANDREA MOSCHETTI, *Il maestro del pittore Filippo Mazzola*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», x, 1907, pp. 151-157.

PAUL PERDRIZET, JEAN RENÉ, *La Galerie Campana et les Musées français*, Bordeaux, 1907.

LIONELLO VENTURI, *Le origini della pittura veneziana*, Venezia, 1907.

- 1908 GINO FOGOLARI, *Le portelle dell'organo di S. Maria dei Miracoli di Venezia*, in «Bollettino d'Arte», II, 1908, 121-137, pp. 161-169.

ROGER FRY, *A Genre Painter and His Critics*, in «The Quarterly Review», CCIII, 1908, pp. 491-504.

- 1909 LIONELLO VENTURI, *Le compagnie della calza: secoli 15 e 16*, Venezia, 1909.

- *Guida illustrata del Museo Civico Correr*, Venezia, 1909.

- *The masterpieces of Carpaccio and Giorgione*, "Gowans's Art Books, 32", London-Glasgow, 1909.

- 1910 GUSTAVO BÖHM, *The Calling of St. Matthew, by Carpaccio*, in «The Burlington Magazine», XVI, 1910, 82, June, pp. 229-233.

GUSTAV LUDWIG, POMPEO MOLMENTI, *Vittore Carpaccio*, Paris, 1910.

- 1911 BERNARD BERENSON, *The Venetian Painters of the Renaissance*, London, 1911.

WILHEM BODE, GEORG GRONAU, DETLEV FRHR VON HADELN, *Archivalische Beiträge zur Geschichte der Venezianischen Kunst. Aus dem Nachlass Gustav Ludwigs, "Italienische Forschungen, IV"*, Berlin, 1911.

BRYSON BURROUGHS, *The Meditation on the Passion by Carpaccio*, in «Bulletin of the Metropolitan Museum of Art», VI, 1911, pp. 191-192.

APOLLONIO FERDINANDO, *La chiesa e il convento di S. Stefano in Venezia*, Venezia, 1911.

EDMUND G. GARDNER, *The painters of the School of Ferrara*, London-New York, 1911.

H. MIREUR, *Dictionnaire des Ventes d'art faites en France et à l'étranger pendant les XVIII^{me}*, Paris, II, 1911.

CLAUDE PHILLIPS, *An unrecognised Carpaccio*, in «The Burlington Magazine», XIX, 1911, 99, June, pp. 144-152.

- *Catalogue of the Collection of Highly Important Pictures by Old Masters of Sir William Neville Abdy, Bart. ... comprising Fine Examples of the Italian School and Works by Dutch, German and English Artists*, catalogo della vendita Christie's, Manson & Woods, May 5, 1911, London, 1911.

- 1912 ⑦ TANCRED BORENIUS [a cura di], JOSEPH ARCHER CROWE, GIOVAN BATTISTA CAVALCASELLE, *A History of Painting in North Italy: Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia from the Fourteenth to the Sixteenth Century*, 3 voll., London, 1912 [ried. dell'opera pubblicata nel 1871, ampiamente annotata].

TANCRED BORENIUS, *Mostra di dipinti veneziani primitivi al "Burlington Fine Arts Club"*, in «Rassegna d'arte», XII, 1912, 6, Giugno, pp. 88-92.

ROGER FRY, *Exhibition of Pictures of the early Venetian School at the Burlington Fine Arts Club*, in «The Burlington Magazine», XXI, 1912, 110, pp. 95-101.

D. F. VON HADELN, *Carpaccio*, in THIEME-BECKER, *Künstler-Lexikon*, VI, Leipzig.

- *Catalogue of a collection of pictures of the early Venetian school and other works of art*, London, 1912.

- *J. Pierpont Morgan Collection of Drawings by the Old Masters formed by C. Fairfax Murray*, 2 voll., Londra, 1912.

- 1913 ⑦ TANCRED BORENIUS, *Two Unknown Carpaccios*, in «The Burlington Magazine», XXIII, 1913, 123, June, pp. 126-129.

GUSTAVO FRIZZONI, *Rivelazioni ulteriori fra i disegni del Museo Städel*, in «L'Arte», VI, 1913, pp. 167-180.

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI, *Un quadro del Carpaccio perduto*, in «Rassegna d'arte», XIII, 1913, p. 72.

- *Die Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museum*, Berlin, 1913.

- 1914 ⑦ CHARLES F. BELL, *Drawings by the old Masters in the Library of Christ Church Oxford*, Oxford, 1914.

ROBERTO LONGHI, *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana*, in «L'Arte», XVII, 1914, Maggio, pp. 198-221, 241-256 [riedito in *Scritti giovanili, 1912-1922*, "Edizione delle Opere Complete di Roberto Longhi, I", 2 voll., Firenze, 1961, I, pp. 61-106].

POMPEO MOLMENTI, *Un quadro di Vettor Carpaccio a Londra*, Roma, 1914.

LIONELLO VENTURI, *Una risorta casa del rinascimento italiano*, in «L'Arte», XVII, 1914, pp. 58-75.

- *Mostra di disegni e stampe di Scuola Veneziana dei secoli XV e XVI*, catalogo della mostra di Firenze, Gabinetto dei disegni della R. Galleria degli Uffizi, maggio-dicembre 1914, Bergamo, 1914.

- 1915 ⑦ LAUDEDEO TESTI, *Storia della Pittura Veneziana*, 2 voll., Bergamo, 1915 [il terzo volume rimane inedito e dal 1962 passa alla biblioteca del Correr: fasc. *Carpaccio*, Museo Correr, racc. manoscritti].

ADOLFO VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana*, VII: *La pittura del Quattrocento*, parte 4^a, Milano, 1915.

- 1916 ⑦ BERNARD BERENSON, *L'enigma della «Gloria di Sant'Orsola» del Carpaccio*, in «Rassegna d'arte», XVI, 1916, pp. 1-8.

BERNARD BERENSON, *The study and criticism of Italian Art*, London, 1916.

BERNARD BERENSON, *Una Madonna carpacesca a Berlino*, in «Rassegna d'arte», XVI, 1916, 6, pp. 123, 129.

BERNARD BERENSON, *Venetian Paintings in America, The Fifteen Century*, New York, 1916 [trad. it. a cura di GUIDO CAGNOLA, 1919, q. v.].

TANCRED BORENIUS, *Two Unpublished North Italian Drawings*, in «The Burlington Magazine», XXIX, 1916, 163, October, pp. 271-273.

MARIO SALMI, *Una Madonna di Filippo Mazzola*, in «L'Arte», XLIII, 1916, 43, p. 115.

- 1918 - *Drawings by Old Masters. Property of Sir Edward J. Poynter*, Sotheby's, 24-25 April, 1918.

- 1919 ⑦ BERNARD BERENSON, *Dipinti Veneziani in America*, Milano, 1919 [trad. italiana di GUIDO CAGNOLA di: *Venetian Paintings in America, The Fifteen Century*, New York, 1916].

JOSEPH MEDER, *Die Handzeichnung, ihre Technik und Entwicklung*, Wien, 1919.

- 1920 ⑦ GINO FOGOLARI, *La pittura veneziana in America*, in «Rassegna d'arte antica e moderna», VII (XX), 1920, Maggio, pp. 117-126.

- 1921 ⑦ TANCRED BORENIUS, *Michele da Verona*, in «The Burlington Magazine», xxxix, 1921, 220, pp. 3-4.

FRITS LUGT, *Les marques de collections de dessins & d'estampes*, I, La Haye, 1921 (II vol.: 1953; III vol.: 1964).

- 1922 ⑦ BRYSON BURROUGHS, *A Carpaccio on Exhibition during the Summer*, in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», XVII, 1922, 7, July, p. 150.

GUSTAV GLÜCK, *A drawing by Antonello da Messina*, in «The Burlington Magazine», XLI, 1922, 237, December, pp. 270-275.

1923 TANCRED BORENIUS, *The Picture Gallery of Andrea Vendramin*, London, 1923.

F. GILLES DE LA TOURETTE, *L'Orient et les Peintres de Venise*, Paris, 1923.

FRANK JEWETT MATHER, *History of Italian Painting*, New York, 1923.

ETTORE MODIGLIANI [a cura di], *Catalogo della mostra degli oggetti d'arte e di storia restituiti dall'Austria-Ungheria*, catalogo della mostra di Roma, Palazzo Venezia, Roma, 1923.

PAUL SCHUBRING, *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance; ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento*, 2 voll., Leipzig, 1923.

ADOLFO VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, vol VIII, *L'architettura del Quattrocento*, Milano, 1923.

1924 GIUSEPPE FIOCCO [a cura di], *Le Regie Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Bologna, 1924.

ANTONIO MORASSI, *Le sei tavole di Vittore Carpaccio a Zara*, in «Emporium», LX, 1924, 357, Settembre, pp. 537-544.

1925 DETLEV FREIHERR VON HADELN, *Venezianische Zeichnungen des Quattrocento*, Berlin, 1925.

WILHELM HAUSENSTEIN, *Das Werk des Vittore Carpaccio*, Stuttgart, 1925.

GIUSEPPE PRAGA, Morassi. A., *Le sei tavola di V. Carpaccio a Zara. Recensione*, in «Rivista Dalmatica», VIII/I, 1925, Luglio, pp. 57-58.

ADOLFO VENTURI, *Arte ferrarese nel Rinascimento*, in «L'Arte», XXVIII, 1925, pp. 89-109.

1926 GIUSEPPE DE BERSA, *Guida storico-artistica di Zara. Catalogo del R. Museo di San Donato*, Trieste, 1926.

RODOLFO GALLO, *La Chiesa di Sant'Elena*, Venezia, 1926.

GEORG GRONAU, *Una "Pietà" di Giovanni Bellini*, in «Cronache d'arte», III, 1926, 5, Settembre-Ottobre, pp. 274-277.

ALFRED STIX, L. FRÖHLICH-BUM, *Die Zeichnungen der venezianischen Schule. Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina*, Wien, 1926.

1927 FISKE KIMBALL, *Luciano Laurana and the "High Renaissance"*, in «The Art Bulletin», X, 1927, pp. 124-151.

KARL T. PARKER, *North Italian Drawings of the Quattrocento*, London, 1927.

ADOLFO VENTURI, *La biblioteca di Sir Robert Witt*, in «L'Arte», xxx, 1927, pp. 239-251.

- 1928 ⑦ AMY BERNARDY, *Zara e i Monumenti Italiani della Dalmazia*, "Italia artistica", Bergamo, 1928.

JACOPO GELLI, *Divise, motti e imprese di famiglie e personaggi italiani*, Milano, 1928 [cons. ed. anastatica Milano, 1976].

GEORGE PLIMPTON, *The History of Elementary Mathematics in the Plimpton Library*, in «Science», new series, LXVIII, 1928, 1765, October, pp. 390-395.

HANS TIETZE, *Dürer's portrait of a young man at Hampton Court*, in «The Burlington Magazine», III, 1928, 300, March, p. 143.

HANS TIETZE, ENRICA TIETZE-CONRAT, *Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers*, Augsburg, 1928.

- *Gift of Old Masters*, in «Bulletin of the Carnegie Institute», I, 1928, 10, March, p. 13.

- 1929 ⑦ GIUSEPPE FIOCCO, *Pier Maria Pennacchi*, in «Rivista del R. Istituto di Archeologia e di Storia dell'Arte», 1929, pp. 97-135.

WILHEM SUIDA, *Panel picture representing The Reception of a Legate by Vittore Carpaccio*, Vienna, 1929.

ERICA TIETZE CONRAT, *Beitrag zu Italien und Dürer*, in «Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst», 1929.

- 1930 ⑦ TANCRED BORENIUS, *Die Italienische Ausstellung in London*, in «Pantheon», V, 1930, 2, pp. 88-92.

GEORG GRONAU, *Giovanni Bellini. Des Meister Gemälde*, Stuttgart, 1930.

- 1931 ⑦ ANNA MARIA BRIZIO, *G. Fiocco. Carpaccio*, in «L'Arte», xxxiv, 1931, Gennaio, p. 366.

G. DE TERVARENT, *La légende de Sainte Ursule dans la littérature et l'art du Moyen-Age*, Paris, 1931.

DARIO DE TUONI, *Carpaccio, "Itala gente dalle molte vite"*, Milano, 1931.

M. DOBROKLONSKY, *Unbekannte frühvenezianische Zeichnungen der Ermitage*, in «Belvedere», X, 1931, pp. 199-202.

GIUSEPPE FIOCCO, *Carpaccio, "Valori Plastici"*, Roma, 1931 [2^a ed.: 1942, q. v.].

LORD MALNIEL, KENNETH CLARK, in consultation with ETTORE MODIGLIANI, *A commemorative catalogue of the exhibition of Italian art held in the galleries of the Royal Academy*, Burlington House, London, January-March 1930, 2 voll., London, 1931.

AUGUST LIEBMANN MAYER, *Ein Bildnis von Carpaccio*, in «Pantheon», VII, 1931, p. 69.

AUGUST LIEBMANN MAYER, *Ein Neues Carpaccio – Buch*, in «Pantheon», II, 1931, p. 394.

ARTUR EWART POPHAM, *Italian Drawings exhibited at the Royal Academy*, London, 1931.

ELISA RICCI, *Mille Santi nell'arte*, con una prefazione di CORRADO RICCI, Milano, 1931.

LIONELO VENTURI, *Pitture Italiane in America*, Milano, 1931.

- *Exhibition of Italian Art 1200-1900*, Londra, Royal Academy of Arts, gennaio-marzo 1930, Oxford-Londra, 1931.

- 1932 ☐ BERNARD BERENSON, *The Italian Pictures of the Renaissance. A list of the Principal Artists and their Works with an Index of Places*, Oxford, 1932 [trad. italiana di EMILIO CECCHI, Milano, 1936].

GIOVANNI COPERTINI, *Il Parmigianino*, 3 voll., Parma, 1932.

GIUSEPPE FIOCCO, *Nuovi documenti intorno a Vittore Carpaccio*, in «Bollettino d'Arte del Ministero», XXVI, 1932, Luglio, pp. 115-127.

GINO FOGOLARI, *Prè Sebastiano Bastiani, suo padre Lazzaro e il Carpaccio*, in «Rivista di Venezia», XI, 1932, pp. 279-296.

ROBERTO LONGHI, *Per un catalogo del Carpaccio*, in «Vita Artistica», III/I, Gennaio-Febbraio, 1932, pp. 4-13 [riedito in *“Me pinxit” e quesiti caravaggeschi, 1928-1934*, “Edizione delle opere complete di Roberto Longhi, IV” Firenze, 1968, pp. 75-79].

- 1932-1933 ☐ CARLO CECHELLI, *Catalogo delle Cose d'Arte e di antichità d'Italia*. Zara, Roma, 1932-1933, p. 27-31.

- 1933 ☐ NINO BARBANTINI [a cura di], *Catalogo della esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento*, Ferrara, 1933.

MICHELANGELO DOLCI, *Notizie delle pitture che si trovano nelle chiese e nei palazzi di Urbino*, edizione integrale del testo originale del 1775 curata da LUIGI SERRA, in «Rassegna Marchigiana», VIII-IX, 1933, Agosto-Settembre, pp. 286-367.

GIUSEPPE FIOCCO, *A proposito dei pittori Bastiani e del Carpaccio*, in «Rivista di Venezia», XII, 1933, 1, pp. 31-40.

CARLO GAMBA, *Ercole di Ferrara* in «Rivista di Ferrara», suppl. n. 4, 1933, pp. 13-22.

DETLEV VON HADELN, *Meisterzeichnungen aus der Sammlung Franz Koenigs, Venezianische Meister*, Frankfurt am Main, 1933.

JAN LAUTS, *Antonello da Messina*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», VII, 1933, pp. 15-88.

ARTUR EWART POPHAM, *Vittore Carpaccio. Three Studies of a Bishop*, in «Old Master Drawings», VIII, 1933, 31, December, p. 37.

- *Two unpublished Loeser Drawings*, in «The Connoisseur», CXII, 1933, August, pp. 140-141.

1933-34 □ VINCENZO BONELLO, *Annual Report on the working of the Museum Department during 1933-34*, Malta, 1933-34.

ARTUR EWART POPHAM, *A Drawing by Carpaccio*, in «British Museum Quarterly», VIII, 1933-1934.

1934 □ WART ARSLAN, *La pinacoteca civica di Vicenza*, «Itinerari dei Musei e Monumenti d'Italia», Roma, 1934.

GIUSEPPE FIOCCO, *New Carpaccios in America*, in «Art in America», XXII, 1934, 4, Ottobre, pp. 113-118.

GIUSEPPE FIOCCO, *Tre disegni dell'esposizione ferrarese del Rinascimento* in «L'Arte», XXXVII, 1934, pp. 230-244.

GEORG GRONAU, *Ercole de' Roberti*, in Thieme – Becker, «Künstler-Lexikon», XXVIII, Leipzig, 1934.

ROBERTO LONGHI, *Officina ferrarese*, «Pittura dell'Occidente, I», Roma, 1934 [riedito in ROBERTO LONGHI, *Officina ferrarese*, «Edizione delle Opere Complete di Roberto Longhi, V», Firenze, 1956].

1934-1936 □ E. BAUMEISTER, *Unbekannte Studienblätter von Gentile Bellini für «Das Wunder der Kreuzes Reliquie» in der Scuola di San Giovanni Evangelista*, in «Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst», XI 1934-1936.

1935 □ JAMES BYAM SHAW, in «The Vasari Society for the Reproduction of Drawings by Old and Modern Masters», II, 1935, XVI, pp. 5-9.

ARTUR EWART POPHAM, in «The Vasari Society for the Reproduction of Drawings by Old and Modern Masters », II, 1935, XVI, p. 9.

TANCRED BORENIUS, *Rundschau London Museen*, in «Pantheon», XV, 1935.

ARTUR EWART POPHAM, *Catalogue of Drawings of the Collection formed by Sir Thomas Phillips [...] now in the possession of [...] Fitzroy Phillips Fenwich*, London, 1935.

ARTUR EWART POPHAM, *Vittore Carpaccio, The Death of St. Jerome*, in «Old Master Drawings», X, 1935, 37, June, pp. 10-11.

GIUSEPPE PRAGA, *Zara nel Rinascimento*, in «Archivio Storico per la Dalmazia», XIX, 1935, 13, Aprile, pp. 303-323.

TAYLOR REMMET, *Pacioli*, in «Accounting Review», X, 1935, 2, June, pp. 168-173.

HANS TIETZE, *Meisterwerke Europäischer Malerei in Amerika*, Wien, 1935.

RAIMOND VAN MARLE, *The Development of the Italians Schools of Painting*, vol. XVII, The Hague, 1935.

LAMBERTO VITALI, *Carpaccio, "I Grandi Maestri del colore, 27"*, Bergamo, 1935.

- *Exposition de l'Art Italien. De Cimabue a Tiepolo*, catalogo della mostra a cura di PAUL VALERY, Parigi, Petit Palais, mai-juillet 1935, Paris, 1935.

- 1936 ☐ BERNARD BERENSON, *I pittori italiani del Rinascimento, "Valori Plastici"*, Milano, 1936 [trad. italiana di EMILIO CECCHI di: *The Italian Painters of the Renaissance*, Oxford, 1932, riveduta ed ampliata dall'autore].

BERNARD BERENSON, *Pitture Italiane del Rinascimento. Catalogo dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi, "Valori Plastici"*, Milano, 1936 [trad. italiana di EMILIO CECCHI di: *The Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford, 1932, riveduta ed ampliata dall'autore].

ODOARDO H. GIGLIOLI, *Mostra di disegni veneti agli Uffizi*, in «Emporium», LXXXIII, 1936, 6, Giugno, pp. 316-319.

ARTUR EWART POPHAM, *Sebastiano Resta and his Collection*, in «Old Master Drawings», XI, 1936, 41, pp. 1-19.

RAIMOND VAN MARLE, *The Development of the Italians Schools of Painting*, voll. XVII-XVIII, The Hague, 1936.

RAIMOND VAN MARLE, *Two carpaccesque panels in the National Gallery*, in «The Burlington Magazine», LXIX, 1936, 402, pp. 130-133.

- *Catalogue of the Famous Collection of Old Master Drawings, formed by the late Henry Oppenheimer*, Christie's, London, July 10, July 13, July 14 1936, London, 1936.
- *Fourth Anniversary Exhibition. Drawings*, catalogo della mostra di New London (Connecticut), Lyman Allyn Art Museum, 2 marzo-15 aprile 1936, New London, 1936.

- 1936-1937 ☐ CARLO LUDOVICO RAGGHIANI, *Due disegni del Carpaccio*, in «La Critica d'Arte», I-6, 1936-1937, pp. 277-280.

- 1937 ⑦ TANCREDO BORENIUS, assisted by RUDOLF WITTKOWER, *Catalogue of the Collection of Drawings by the Old Masters formed by Sir Robert Mond*, London, 1937.
- L. FROELICH-BUME, *A Design by Vittore Carpaccio*, in «The Burlington Magazine», LXX, 1937, 408, March, p. 137.
- CARLO GAMBA, *Giovanni Bellini*, Milano, 1937.
- OTTO KURZ, *Giorgio Vasari's "Libro de' disegni"*, in «Old Master Drawings», XI, 1937, 47, December, pp. 32-44.
- OTTO KURZ, *Giorgio Vasari's "Libro de' disegni" (Conclusion)*, in «Old Master Drawings», XI, 1937, 45, June, pp. 1-15
- ANTONIO MORASSI, *Disegni antichi della collezione Rasini in Milano*, Milano, 1937.
- ARTUR EWART POPHAM, *The Drawings at the Burlington Fine Arts Club*, in «The Burlington Magazine», LXX, 1937, 407, February, pp. 87-88.
- 1938 ⑦ GINO FOGOLARI, *Due Dame*, in *La mostra del ritratto italiano nei secoli*, a cura di NINO BARBANTINI, Belgrado, Museo del principe Paolo, Primavera 1938, Venezia, 1938, pp. 25-26, cat. n. 30.
- GINO FOGOLARI, *L'uomo dal cappello rosso*, in *La mostra del ritratto italiano nei secoli*, a cura di NINO BARBANTINI, Belgrado, Museo del principe Paolo, Primavera 1938, Venezia, 1938, p. 26, cat. n. 31.
- *Museo Civico Correr, Venezia. Catalogo*, 1938.
- *New Orleans: Gift of a Carpaccio*, in «The Art New», XXXVI, 1938, 37, 11 June, p. 17.
- 1939 ⑦ CARLO LUDOVICO RAGGHIANI, *La Collezione di disegni Mond*, in «La Critica d'Arte», XX-XXII, 1939.
- JAMES BYAM SHAW, *Benedetto Carpaccio (?)*, in «Old Master Drawings», XIV, 1939, 53, p. 5.
- *Exhibition of Venetian Paintings and Drawings held in aid of Lord Baldwin's Fund for Refugees*, catalogo della mostra di Londra, Matthiesen Gallery, London, 1939.
- 1940 ⑦ BERNHARD DEGENHART, *Ein Beitrag zu den Zeichnungen Gentile und Giovanni Bellinis und Dürers erstem Aufenthalt in Venedig*, in «Jahrbuch der K. Preussischen Kunstsammlungen», LXI, 1940, pp. 37-47.
- FREDERICK HARTT, *Carpaccio's Meditation on the Passion*, in «The Art Bulletin», XXII, 1940, 1, Marzo, pp. 25-35.
- JAN LAUTS, *Antonello da Messina*, Wien, 1940.

ROBERTO LONGHI, *Ampliamenti nell'Officina ferrarese*, in «La Critica d'Arte», supplemento all'anno IV, 1940 [riedito in ROBERTO LONGHI, *Officina ferrarese*, "Edizioni delle Opere Complete di Roberto Longhi, V", Firenze, 1956, pp. 123-171].

AGNES MONGAN, PAUL J. SACHS [a cura di], *Drawings in the Fogg Museum of Art. A critical catalogue; Italian, German, Flemish, Dutch, French, Spanish, miscellaneous school*, Cambridge, 1940.

CARLO LUDOVICO RAGGHIANI, *Sul metodo nello studio dei disegni*, pubblicato in due parti in «La Ruota», II, Maggio, 1940 e in «Le Arti», 1940-1941, pp. 9-19 [riedito in *Commenti di critica d'arte*, Bari 1946, pp. 203-241].

MARIO BONZI, *Una Madonna di Filippo Mazzola*, in «L'Arte», XI, 1940, 43, pp. 115.

ERICA TIETZE CONRAT, *Decorative Paintings of the Venetian Renaissance reconstructed from drawings*, in «The Art Quarterly», III, 1940, Winter, pp. 15-39.

H. B. WEHLE [a cura di], *The Metropolitan Museum of Art. A Catalogue of Italian, Spanish and Bizantine Paintings*, in «The Art Quarterly», I, 1940.

- *Four Centuries of Venetian Painting*, introduction by HANS TIETZE, catalogo della mostra di Toledo (Ohio), Toledo Museum of Art, 3rd January- 3rd March 1940, Toledo, 1940.

1941 ☐ BERNHARD DEGENHART, *Zur Ausstellung der Sammlung Otto Lanz im Rijksmuseum von Amsterdam*, in «Pantheon», XXVII, 1941, Januar-Juni, pp. 34-40.

- *Duveen Pictures in Public Collections of America. A Catalogue Raisonné with Three Hundred Illustrations of Paintings by the Great Masters, which have passed through the House of Duveen*, New York, 1941.

- *Italian drawings, 1330-1780*, catalogo della mostra di Northampton (Mass.), Smith College Museum of Art, 1 dicembre-12 dicembre 1941, Northampton, 1941.

1942 ☐ GIUSEPPE FIOCCO, *Carpaccio*, Milano, 1942 [2^a ed.; 1^a ed.: 1931].

GIUSEPPE FIOCCO, *Una bella di Carpaccio*, in «Le Tre Venezie», XXI, 1942, 11-12, Novembre-Dicembre, pp. 400-401.

AGNES MONGAN, *Italian Drawings 1330-1780. An Exhibition at the Smith College Museum of Art*, in «The Art Bulletin», XXIV, 1942, pp. 92-94.

- *La protezione del patrimonio artistico nazionale dalle offese della guerra aerea*, a cura della Direzione Generale delle Arti, Firenze, 1942.

1943 ☐ BRYAN HOLME, *Master Drawings*, New York-London, 1943.

VITTORIO MOSCHINI, *Giambellino, "I Grandi Artisti Italiani, 10"*, Bergamo, 1943.

CHARLES DE TOLNAY, *History and Technique of Old Master Drawings. A Handbook*, New York, 1943.

1944 ⑦ GIAN BATTISTA DE SIATI, *Venticinque opere restituite*, 1944.

HANS TIETZE, ERICA TIETZE CONRAT, *The Drawings of the Venetian Painters in the 15th and 16th Centuries*, 2 voll., New York, 1944.

1945 ⑦ LUIGI GRASSI, *Mostra d'arte italiana a Palazzo Venezia*, catalogo della mostra di Roma, Palazzo Venezia, Roma, 1945.

PHILIP HENDY, LUDWIG GOLDSCHIEDER, *Giovanni Bellini*, Oxford-London, 1945.

RODOLFO PALLUCCHINI [a cura di], *Cinque secoli di pittura veneziana*, catalogo della mostra di Venezia, Procuratie Nuove, 1945, Venezia, 1945 [cons. 2^a ed., 1945].

MURRAY PEASE, *New Light on an Old Signature*, in «Bulletin of the Metropolitan Museum of Art», nuova serie, IV, 1945, 1, Summer, pp. 1-4.

FREDERICK MOERTIMER CLAPP, *Hans Tietze and E. Tietze-Conrat, The Drawings of the Venetian Painters in the 15th and 16th centuries*, in «The Art Bulletin», XXVII, 1945, 2, June, pp. 152-156.

MARIO SALMI, *Piero della Francesca e il Palazzo di Urbino*, Firenze, 1945.

HANS TIETZE, ERICA TIETZE CONRAT, *Venetian drawings in the Ermitage*, in in «The Art Bulletin», XXVII, 1945, 2, June, pp. 149-151.

1946 ⑦ HEBERT FRIEDMANN, *The symbolic goldfinch: its history and significance in European devotional art*, Washington, 1946.

ROBERTO LONGHI, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, in «La Rassegna d'Italia», I, 1946, Gennaio, pp. 64-81, Aprile, pp. 32-49 [riedito in un volume: Firenze, 1952; quindi in *Ricerche sulla pittura veneta, 1946-1969*, "Edizione delle opere complete di Roberto Longhi, X" Firenze, 1978, pp. 3-63].

AGNES MONGAN, PAUL J. SACHS, *Drawings in the Fogg Museum of Art. A critical catalogue by Agnes Mongan and Paul J. Sachs. Italian, German, Flemish, Dutch, French, Spanish, Miscellaneous Schools*, 2 voll., Cambridge, 1946.

RODOLFO PALLUCCHINI [a cura di], *I capolavori dei Musei Veneti*, catalogo illustrato della mostra di Venezia, 1946.

CARLO LUDOVICO RAGGHianti, *Miscellanea di Critica d'Arte*, Bari, 1946.

CARLO LUDOVICO RAGGHianti, *Riflessioni su Carpaccio e i suoi disegni*, in CARLO LUDOVICO RAGGHianti, *Miscellanea di Critica d'Arte*, Bari, 1946, pp. 112-121.

CARLO LUDOVICO RAGGHIANI, *Commenti di critica d'arte*, "Biblioteca di cultura moderna, 398", Bari 1946.

NICOLÒ RASMO, *La Sacra Conversazione belliniana degli Uffizi e il problema della sua comprensione*, in «Carro Minore», v-vi, 1946, pp. 229-240.

- 1947 ❏ LUIGI GRASSI, *Storia del disegno. Svolgimento del pensiero critico e un catalogo*, Roma, 1947.

ROBERTO LONGHI, *Calepino veneziano. IX. Il Carpaccio e i due tornei della National Gallery*, in «Arte Veneta», I, 1947 pp. 188-190 [riedito in *Ricerche sulla pittura veneta, 1946-1969*, "Edizione delle opere complete di Roberto Longhi, X" Firenze, 1978].

ARTUR EWART POPHAM, *Disegni veneziani acquistati recentemente dal British Museum*, in «Arte Veneta», III, 1947, Luglio-Settembre, pp. 226-230.

RODOLFO PALLUCCHINI [a cura di], *Trésors de l'art vénitien*, catalogo della mostra di Losanna, Musée Cantonal des Beaux-Arts, 1 avril-30 septembre 1947, Milano-Bruxelles, 1947.

HANS TIETZE, *European Master Drawings in the United States*, New York, 1947.

- *A Special Exhibition of Drawings from the Fogg Museum of Art*, catalogo della mostra di Louisville (Kentucky), Speed Memorial Museum, 1947.

- 1948 ❏ RICHARD KRAUTHEIMER, *The tragic and comic scene of the Renaissance: the Baltimore and Urbino panels*, in «Gazette des Beaux-Arts», XXXIII, 1948, 976, VI serie, June, pp. 327-346.

VITTORIO MOSCHINI, *Carpaccio. La leggenda di Sant'Orsola*, Milano, 1948.

ENRICA TIETZE CONRAT, *An Unpublished Madonna by Giovanni Bellini and the Problem of Replicas in his Shop*, in «Gazette des Beaux-Arts», XXXIII, 1948, pp. 379-382.

- *The Life of Christ: a Loan Exhibition of Works of Art Illustrating Episodes in the Life of Christ*, catalogo della mostra di Hartford (Connecticut), Wadsworth Atheneum, March 12-April 25 1948, Hartford, 1948.

- 1949 ❏ LUITPOLD DUSSLER, *Giovanni Bellini*, Wien, 1949.

GIUSEPPE FIOCCO, *Le pitture venete del Castello di konopiste*, in «Arte Veneta», II, 1949, pp. 7-29.

ROBERTO LONGHI, *The Giovanni Bellini Exhibition*, in «The Burlington Magazine», XCI, 1949, pp. 274-283.

GIULIO LORENZETTI, *Civico Museo Correr. Catalogo della quadreria*, Venezia, 1949.

S. MARCONI [a cura di], *Catalogo delle Gallerie di Venezia*, Venezia, 1949.

AGNES MONGAN, *One Hundred Master Drawings*, Cambridge, 1949.

RODOLFO PALLUCCHINI [a cura di], *Giovanni Bellini*, catalogo della mostra di Venezia, Palazzo Ducale, 12 giugno-5 ottobre 1949, Venezia, 1949.

ARTUR EWART POPHAM, JOHANNES WILDE, *The Italian Drawings of the XV and XVI centuries in the collection of his majesty the king at Windsor Castle*, London, 1949.

MARIO SALMI, *Il Palazzo Ducale di Urbino e Francesco di Giorgio*, in «Studi artistici urbinati», I, 1949, pp. 11-55.

PIERO SANPAOLESI, *Le prospettive architettoniche di Urbino di Filadelfia e di Berlino*, in «Bollettino d'arte», XXXIV, 1949, 4, ser. IV, Ottobre-Dicembre, pp. 322-337.

HANS TIETZE, *Unknown Venetian Renaissance Drawings in Swedish Collections*, in «Gazette des Beaux Arts», XXXV, 1949, 984, pp. 177-186.

LUISA VERTOVA, *Carpaccio, "Astra. Monografie d'arte"*, Firenze, 1949.

- *Old Master Drawings from Chatsworth*, catalogo della mostra di Londra, Arts Council of Great Britain, London, 1949.

- *Fine old master drawings; fine Dutch paintings, drawings and paintings, Swiss drawings, fine paintings*, London, Sotheby & Co, July 13, 1949.

1950 □ R. C. ARCHIBALD, *The First Translation of Euclid's Elements into English and its Source*, in «Mathematical Association of America», LVII, 1950, 7, August-September, pp. 443-452.

DEGENHART, *Nach der Bellini Ausstellung*, in «Zeitschrift für Kunst», I, 1950.

M. FLORISOONE, *Les dessins vénitiens du XVe au XVIIIe siècles*, Paris, 1950.

GINO LORIA, *Storia delle matematiche dall'alba della civiltà al tramonto del secolo XIX*, Milano, 1950 2° ed.

MURRAY PEASE, *The future of Museum Conservation*, in «Museum», III, 1950, 3, pp. 233-237.

ARTUR EWART POPHAM, PHILIP POUNCEY, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. The Fourteenth and Fifteenth Centuries*, London, 1950.

PIETRO ZAMPETTI, *Un'aggiunta al catalogo di Giovanni Bellini: la «Sacra Conversazione» della Galleria di Urbino*, in «Emporium», CXII, 1950, anno LVI, 668, pp. 79-84.

- *Trésor des Bibliothèques d'Italie. IVe - XVIe siècles*, catalogo della mostra di Parigi, Bibliothèque Nationale, 1950,

- 1951 ⑦ ADOARDO ARSLAN, *I trittici della Carità*, in «Bollettino d'arte», XXVI, 1951, pp. 305-323.

MARTIN DAVIES, *Catalogue of the Earlier Italian Schools*, National Gallery, London, 1951 [II ed. London, 1961].

- *Christmas in Old Master Drawings from the Fogg Art Museum*, catalogo della mostra di Roswell (New Mexico), Rosswell Museum, 30 novembre-23 dicembre 1951.

- 1952 ⑦ ADOARDO ARSLAN, *Due disegni e un dipinto del Carpaccio*, in «Emporium», CXVI, 1952, 693, Settembre, pp. 109-113.

GERMAIN BAZIN, *Petrus Christus et les rapports entre l'Italie et la Flandre au milieu du XVe siècle*, in «La Revue des arts», II, 1952, pp. 195-208.

CHRISTOPHER NORRIS, *The Disaster at Flakturm Friedrichshain; a Chronicle and List of Paintings*, in «The Burlington Magazine», XCIV, 1952, 597, pp. 337-346.

J. C. EBBINGE WUBBEN, *Choix des dessins*, Musée Boymans-Rotterdam, catalogo della mostra, Rotterdam, 1952.

ARTUR EWART POPHAM, PHILIP POUNCEY, *Italian Drawings*, London, 1952.

G. VAN DER OSTEN, *Christus in Elend, ein niederdeutsches Andachtsbild*, in «Alte und Neue Kunst Wien», I, 1952, 1/2.

LUISA VERTOVA, *Carpaccio*, Milano-Firenze, 1952.

- *Art Treasures of the Metropolitan. A selection from the European and Asiatic Collection of the Metropolitan Museum of Art*, catalogo della mostra di New York, November 7, 1952- September 7, 1953, New York, 1952.

- *Verzeichnis dre flakturm Friedrichshain veloregegangenen bilder der Gemäldegalerie*, in «Berliner Museen Berichte aus den ehem. Preussischen Kunstsammlungen neue folge», I, 1952, 2, pp. 16-28.

- 1953 ⑦ ROBERTO CESSI, *La Repubblica di Venezia e il Problema Adriatico*, Napoli, 1953.

ANDRÈ CHASTEL, *Marqueterie et perspective au XVe siècle*, in «Revue des Arts», III, 1953, pp. 141-154 [ried. 1979, q. v.]

LUIGI COLETTI, *Pittura veneta del Quattrocento*, Novara, 1953.

ERIK FISCHER, JØRGEN STHYR [a cura di], *Seks aarhundreders europæisk tegnekunst / udvalgte arbejder fra den Kgl. Kobberstiksamling*, København, 1953.

FRANCO FORTINI, *Victor Carpathius*, Ivrea, 1953.

ROBERTO LONGHI, *Frammento siciliano*, in «Paragone», IV, 1953, 47, pp. 3-44.

RODOLFO PALLUCCHINI [a cura di], *De Venetiaanse Meesters*, catalogo della mostra di Amsterdam, Rijksmuseum, 26 juli-11 october 1953, Amsterdam, 1953.

GILES ROBERTSON, *The National Gallery Catalogue of Early Italian School*, in «The Burlington Magazine», XCV, 1953, 598, January, p. 28.

WILLIAM SUIDA, *Bramante pittore e il Bramantino*, Milano, 1953.

A. SCHARF, *The Venetian Exhibition at Amsterdam*, in «The Burlington Magazine», XCV, 1953, 607, October, pp. 398-399.

RUDOLF WITTKOWER, *Brunelleschi and "Proportion in Perspective"*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XVI, 1953, 1 e 2, pp. 275-291.

RUDOLF WITTKOWER, B. A. R. CARTER, *The Perspective of Piero della Francesca's "Flagellation"*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XVI, 1953, 1 e 2, pp. 292-302.

- *Drawings by Old Masters*, catalogo della mostra di Londra, Royal Academy of Arts, London, 1953.

- *Il disastro della Flakturm*, in «Sele Arte», I, 1953, 4, Gennaio-Febbraio, pp. 30-36.

- *L'Art Sacr'è. "Le jugement dernier", polyptique des Hospice de Beaune*, introduction de M.R. Duchet, préface de S. Fumet, "Art et Style, 26", catalogo della vendita delle Galerie Charpentier, dicembre 1952-marzo 1953, Paris, 1953.

1954 ☐ JOSEPHINE ALLEN [a cura di], *A Concise Catalogue of the European Paintings in the Metropolitan Museum of Art*, New York, 1954.

ANDRÉ CHASTEL, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique: études sur la Renaissance et Humanisme platonicien*, Paris, 1959.

KARL KASPAR, *Die ikonographische Entwicklung der Sacra Conversazione in der italienischen Kunst der Renaissance*, Tübingen, 1954.

GIUSEPPE FIOCCO, *Un'opera magistrale del Palma il Vecchio e le sue vicende*, in «Emporium», CXX, 1954, 720, pp. 243-246.

MILLARD MEISS, *Addendum Ovologicum*, in «The Art Bulletin», XXVI, 1954, 3, September, pp. 221-222.

CORRADO PADOVANI, *La critica d'arte e la pittura ferrarese*, Rovigo, 1954.

GIUSEPPE PRAGA, *Storia di Dalmazia*, Padova, 1954.

THEODORE ROUSSEAU, *A guide to the Picture Galleries*, in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», XII, 1954, part II, January, pp. 1-7.

- *Exhibition of Old Master Drawings*, P. and D. Colnaghi and Co., London, June 1954, London, 1954.

- *L'Europe humaniste*, catalogo della mostra di Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 15 décembre 1954-28 février 1955, Bruxelles, 1954.

- *Masterpieces of Religious Art*, catalogo della mostra di Chicago, Art Institute, July 15-August 31, 1954, Chicago, 1954.

1955 7 GIULIO CARLO ARGAN, *La Quinzième siècle – De Van Eyck a Botticelli. La peinture dans l'Italie du Nord*, Genève, 1955.

CESARE BRANDI, *Il linguaggio figurativo del Pinturicchio*, in «Perugia», I, 1955, 5.

GIUSEPPE FIOCCO, *La caccia in valle*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XLIV, 1955, pp. 61-70.

ROBERTO LONGHI, *Percorso di Raffaello giovane*, in «Paragone», 1955, 65, pp. 8-23.

SANDRA MOSCHINI MARCONI, *Le Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XIV e XV*, I, Roma, 1955.

MICHELANGELO MURARO, *Victor Carpaccio alla Scuola di San Giorgio degli Schiavoni in Venezia*, Milano, 1955.

ERWIN PANOFSKY, *The Life and Art of A. Dürer*, Princeton, 1955 [ristampato nel 1965; riedito e rinnovato nel 1983; traduzione italiana a cura di CARLO BASSO, 1967, 2ª ed. 1979; ultima riedizione 2006 con traduzione italiana a cura di CARLO BASSO].

GUIDO PEROCCO, *Vittore Carpaccio visto con occhio nuovo*, in «Emporium», CXXII, 1955, 732, pp. 254-258.

TERISIO PIGNATTI, *Carpaccio*, Milano, 1955.

PIETRO ZAMPETTI [a cura di], *Giorgione e i giorgioneschi*, catalogo della mostra di Venezia, Palazzo Ducale, 11 giugno-23 ottobre 1955, Venezia, 1955.

- *Italian Renaissance Drawings*, catalogo della mostra di Wellesley (Mass.), Wellsley College, 19 gennaio-8 febbraio 1955.

1956 7 FRANCISCO ABBAD, *Carpaccio, Dürer et Le Greco in Venezia e l'Europa*. Atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Venezia 12-18 settembre 1955, Venezia, 1956, pp. 214-219.

LUIGI GRASSI, *Il disegno italiano dal Trecento al Seicento*, «Nuovi saggi, 18», Roma, 1956.

AGNES MONGAN, *Venetian Drawings in America*, in *Venezia e l'Europa*, atti del XVIII congresso internazionale di storia dell'arte, Venezia, 18 settembre 1955, Venezia, 1956, pp. 303-305.

WOLFGANG BRAUNFELS, *Giovanni Bellinis Paradiesgärtlein*, in «Das Münster», IX, 1956, 1-2, pp. 1-13.

LUIGI GRASSI, *Il disegno italiano dal Trecento al Seicento*, "Nuovi saggi, 18", Roma, 1956.

MICHEL LACLOTTE, *De Giotto à Bellini. Les primitifs italiens dans les musées de France*, catalogo della mostra di Parigi, Orangerie des Tuileries, may-juillet, Paris, 1956.

MICHEL LACLOTTE, *Peintures des XIV et XV siècles à l'Orangerie*, in «Arte Veneta», X, 1956, pp. 225-232.

LICISCO MAGAGNATO [a cura di], *Disegni del Museo Civico di Bassano*, con una prefazione di GIUSEPPE FIOCCO, "Cataloghi, 3", catalogo della mostra di Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 1956, Venezia, 1956.

MICHELANGELO MURARO, *Victor Carpaccio alla Scuola di San Giorgio degli Schiavoni in Venezia*, Milano, 1956.

Karl T. PARKER, *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum. Italian Schools*, II, Oxford, 1956.

GUIDO PEROCCO, *La Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni in Venezia e l'Europa*. Atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Venezia 12-18 settembre 1955, Venezia, 1956, pp. 221-224.

TERISIO PIGNATTI, *Drawings from the Museo Civico, Bassano*, in «The Burlington Magazine», XCVIII, 1956, 643, October, pp. 373-374.

TERISIO PIGNATTI, *Proposte per la data di nascita di Vittore Carpaccio e per la identificazione della Scuola di Sant'Orsola in Venezia e l'Europa*, atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Venezia 12-18 settembre 1955, Venezia, 1956, pp. 224-226.

MARCEL RÖTHLISBERGER, *Notes on the Drawing Book of Jacopo Bellini*, in «The Burlington Magazine», XCVIII, 1956, October, pp. 358-364.

- *Important Old Masters. Italian, Spanish & Other Primitive and Renaissance Works. Dutch and Flemish XVIII Century Examples, British, French and Italian XVIII Century Paintings, from the Estate of the Late John H. McFadden, Jr, Various New York Private Collectors*, Parke-Bernet Galleries, Inc., New York, January 11th, 1956.

1957 BERNARD BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance. A List of the Principal Artists and Their Works with an Index of Places. Venetian School*, 2 voll., London, 1957 [ed. italiana: Firenze, 1958, q. v.].

ANDRÉ CHASTEL, *Citès idéales*, in «L'oeil», XXXVI, 1957, pp. 32-39.

PIERRE FRANCASTEL, *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo*, [titolo originale: *Peinture et Société. Noissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au Cubisme*] traduzione a cura di A. M. MAZZUCHELLI, "Saggi, 219", Torino, 1957.

ORVILLE LARSON, *Vasari's Descriptions of Stages Machinery*, in «Educational Theatre Journal», IX, 1957, 4, December, pp. 287-299.

GIOVANNI MARIACHER [a cura di], *Il Museo Correr di Venezia. Dipinti dal XIV al XVI secolo*, "Cataloghi di Raccolte d'Arte, 1", Venezia, 1957.

MILLARD MEISS, *Andrea Mantegna as Illuminator. An Episode in Renaissance Art, Humanism and Diplomacy*, New York, 1957.

MICHELANGELO MURARO, *Disegni veneti della collezione Janos Scholz*, prefazione di GIUSEPPE FIOCCO, catalogo della mostra, Venezia, 1957.

KRUNO PRIJATELJ, *La pittura della scuola dalmata*, in «Arte Veneta», XI, 1957, pp. 7-22.

S. L., *Venezia: Mostra di disegni del Museo Civico di Bassano*, in «Emporium», CXXV, Gennaio, 1957, 745, pp. 20-21.

1958 BERNARD BERENSON, *Pitture del Rinascimento. La Scuola Veneta*, 2 voll., Firenze, 1958 [traduzione italiana di *Italian Pictures of the Renaissance. A List of the Principal Artists and Their Works with an Index of Places. Venetian School*, 2 voll., London, 1957].

ALDO BERTINI [a cura di], *I disegni italiani della Biblioteca Reale di Torino*, Roma, 1958.

GIUSEPPE FIOCCO, *Carpaccio*, Novara, 1958.

GIUSEPPE FIOCCO, *Postille al mio Carpaccio*, in «Arte Veneta», 1958, XII, pp. 228-230.

GIUSEPPE DE LOGU, *Pittura veneziana dal XIV al XVIII secolo*, Bergamo, 1958.

ANTONIO MORASSI, *Scoperta d'un Cristo benedicente di Giambellino*, in «Arte Veneta», 1958, XII, pp. 45-52.

RODOLFO PALLUCCHINI, *Carpaccio. Le Storie di Sant'Orsola*, Milano, 1958.

KARL THEODORE PARKER, *Disegni veneti di Oxford*, catalogo della mostra di Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 1958.

ALESSANDRO PARRONCHI, *Le due tavole prospettiche di Brunelleschi*, in «Paragone», IX, 1958, 107, Novembre-Dicembre, pp. 3-32.

TERISIO PIGNATTI, *Carpaccio*, Genève, 1958.

TERISIO PIGNATTI, *Carpaccio Vittore*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, III, Firenze, 1958, pp. 193-196.

FRANCESCO VALCANOVER, *Gallerie dell'Accademia*, Novara, 1958.

1959 LUIGI COLETTI, *Cima da Conegliano*, "Saggi e studi di storia dell'arte", Venezia, 1959.

EDWARD LOWINSKY, *Epilogue: The Music in in « St. Jerome's Study »*, in «Art Bulletin», XLI, 1959, 4, December, pp. 298-301.

MARIA MROZINKA [a cura di], *I disegni del Codice Bonola del Museo di Varsavia*, presentazione di GIUSEPPE FIOCCO, catalogo della mostra di Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 1959.

RODOLFO PALLUCCHINI, *Giovanni Bellini*, Milano, "I sommi dell'arte italiana", Milano, 1959.

HELEN ROBERTS, *St. Augustine in « St. Jerome's Study »: Carpaccio's Painting and Its Legendary Source*, in «Art Bulletin», XLI, 1959, 4, December, pp. 283-297.

- *Italian Paintings and drawings at 56 Princes Gate London SW7*, catalogo della mostra di Londra, 2 voll., Londra, 1959.

- *Mostra del disegno e dell'acquerello dell'Europa occidentale, orientale, russa e sovietica*, Mosca, Museo statale di arti figurative Puškin, 1959, Mosca, 1959.

1960 LUIGI ANGELINI, *Agliardi, Alessio, il Vecchio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, I, Roma, 1960, pp. 404-405.

GÜNTER BANDMANN, *Melancholie und Musik. Ikonographische Studien*, Köln, 1960.

JACOB BEAN [a cura di], *Les Dessins Italiens dela Collection Bonnat*, "Inventaire Général des Dessins des Musées de Province, 4", Paris, 1960.

CESARE BRANDI, *Spazio italiano, ambiente fiammingo*, Milano, 1960.

RAFFAELLO BRENZONI, *Fra Giocondo veronese. Verona 1435 – Roma 1515. Figura genialissima e tipica della versatilità rinascimentale italiana alla luce delle fonti coeve e dei documenti esposti cronologicamente*, Firenze, 1960.

CLARA GOTTLIEB, *The Mystical Window in Paintings of the Salvator Mundi*, in «Gazette des Beaux-Arts», LVI, 1960, December, VI période, pp. 313-332.

O. LAWROWA, *Saint Jérôme dans sa cellule: deux dessins de Vittore Carpaccio du Musée Pouchkine des Beaux-Arts*, in «Travaux du Musée Pouchkine des Beaux-Arts», 1960.

GUIDO PEROCCO, *Tutta la pittura del Carpaccio*, Milano, "Biblioteca d'Arte Rizzoli, 38-39", 1960.

LIONELLO PUPPI, *Di Benedetto Montagna, del Mocetto; e di altri problemi*, in «Arte Antica e Moderna», XI, 1960, pp. 281-290.

MARIO SALMI, *Ercole de' Roberti*, Milano, 1960.

GIULIA SINISBALDI [a cura di], *Mostra di disegni dei grandi maestri*, catalogo della mostra di Firenze, 1-15 giugno 1960, Firenze, 1960.

- *Italian Drawings: Masterpieces of Five Centuries*, catalogo della mostra di Firenze, Galleria degli Uffizi e Washington, National Gallery of Art 1960, Washington, 1960.

- *Italian Art and Britain*, catalogo della mostra di Londra, Royal Academy of Arts, 2nd of January-6th of March 1960, London, 1960.

- *Paintings and Drawings from Christ Church, Oxford, an exhibition in aid of the Christ Church United Clubs, Kennington*, London, Matthiesen Gallery, 27th April -11st June 1960, London, 1960.

1961 ☐ GINO BARIOLI, *Indice fotografico delle opere d'arte di Bassano*, Venezia, 1961.

PAOLA BAROCCHI, ANNA FORLANI, MARIA FOSSI TODOROW [a cura di], *Mostra del disegno italiano di cinque secoli*, introduzione di GIULIA SINISBALDI, catalogo della mostra di Firenze a cura del Gabinetto di Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze, Palazzo Strozzi 20 maggio-20 giugno 1961, Firenze, 1961.

O. BENESCH, K. OBERHUBER, *Disegni veneti dell'Albertina di Vienna*, catalogo della mostra di..., Venezia, 1961.

ANDRÉ GRABAR, *Christian Iconography. A Study of Its Origin*, Princeton, 1961.

RODOLFO PALLUCCHINI, *I teleri del Carpaccio in S. Giorgio degli Schiavoni*, con appendice di GUIDO PEROCCO, "Grandi Monografie d'Arte", Milano, 1961.

ERWIN PANOFSKY, *La prospettiva come "forma simbolica"*, "I fatti e le idee, 33", a cura di GUIDO NERI, con una nota di MARISA DALAI, traduzione dal tedesco di ENRICO FILIPPINI, Milano, 1961 [titolo originale: *Die Perspektive als "symbolische Form"*].

FEDERICO ZERI, *Due dipinti, la filologia e un nome. Il Maestro delle Tavole Barberini*, "Saggi, 284", Torino, 1961.

- *Adele Levy Memorial Exhibition*, catalogo della mostra di New York, 1961, New York, 1961.

1962 ☐ ALESSANDRO BALLARIN, *Cima at Treviso*, in «The Burlington Magazine», CIV, 1962, 716, November, pp. 483-486.

PER BJURSTRÖM [a cura di], *Konstens Venedig. Utställing adornad med anledning av Konung Gustaf VI Adolfs åttioårsdag*, catalogo della mostra di Stoccolma, Nationalmuseum, 20 ottobre 1962-10 febbraio 1963, Stockolm, 1962.

FRANCO BARBIERI [a cura di], *Il museo civico di Vicenza. Dipinti e sculture dal XIV al XV secolo*, Venezia, 1962.

VITTORE BRANCA [a cura di], *Barocco Europeo e Barocco Veneziano*, "Civiltà Europea e Civiltà Veneziana. Aspetti e problemi, 1", Venezia, 1962.

EMMA CALDERINI, *Acconciature antiche e moderne*, testo di EVA TEA, Milano, 1962.

CARLO DEL BRAVO, *Francesco Morone*, in «Paragone. Arte», CLI, 1962, pp. 3-23.

FRITZ HEINEMANN, *Giovanni Bellini e i belliniani*, "Saggi e studi di storia dell'arte, 6", 2 voll., Venezia, s. d. [1962].

JAN LAUTS, *Carpaccio. Paintings and drawings*, London, 1962.

MICHAEL JAFFÈ, *Italian Drawings from Dutch Collections*, in «The Burlington Magazine», CIV, 1962, 711, pp. 231-238.

IRA MOSKOVITZ, *Great Drawings of All Time*, 2 voll., New York, 1962.

JOHN MAXON, *A Sheet of Drawings by Carpaccio*, in «The Art Institute of Chicago Quarterly», LXVI, 1962, Winter, pp. 62-64.

LUIGI MENEGAZZI [a cura di], *Cima da Conegliano*, catalogo della mostra di Treviso, Palazzo dei Trecento, 26 agosto-11 novembre 1962, Venezia, 1962.

TITO MIOTTI, *Il collezionista di disegni*, Venezia, 1962.

RODOLFO PALLUCCHINI, *I Vivarini (Antonio, Bartolomeo, Alvise)*, "Saggi e studi di storia dell'arte, 4", Venezia, 1962.

RODOLFO PALLUCCHINI, *Marco Boschini e la pittura veneziana del Seicento*, in *Barocco Europeo e Barocco Veneziano*, "Civiltà Europea e Civiltà Veneziana. Aspetti e problemi, 1", Venezia, 1962, pp. 95-136.

ALESSANDRO PARRONCHI, *Leon Battista Alberti as a Painter*, in «The Burlington Magazine», CIV, 1962, 712, pp. 280-287.

GIOVANNI PREVITALI, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino, 1964.

LIONELLO PUPPI, *Bartolomeo Montagna*, Venezia, 1962.

RUDOLF WITTKOWER, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London, 1962 [traduzione italiana dal titolo *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo* a cura di RENATO PEDIO, "Biblioteca di storia dell'arte. Nuova serie. 2", Torino, 1964].

- *Le dessin italien dans les collections Hollandaises*, prefazione di FRITS LUGT catalogo della mostra di Paris, Institut Néerlandais, 1 mars-1avril, Rotterdam, Musée Boymans-van-Beuningen, 14 avril-3juin, Haarlem, Musée Teyler, 10 juin-22juillet 1962, Paris, 1962.
- *Old Master Drawings*, Sotheby's, London, June 28, 1962.

1963 □ VITTORE BRANCA, *Ermolao Barbaro e l'Umanesimo veneziano*, in *Umanesimo europeo e umanesimo veneziano* a cura di VITTORE BRANCA, "Civiltà europea e civiltà veneziana. Aspetti e problemi, 2", Firenze, 1963, pp. 193-212.

VITTORE BRANCA, ROBERTO WEISS, *Carpaccio e l'iconografia del più grande umanista veneziano (Ermolao Barbaro)*, in «Arte Veneta», XVII, 1963, pp. 35-40.

ESTELLA BRUNETTI, *Carpaccio a Venezia*, in «Bollettino d'Arte del Ministero», XLVIII, 1963, Ottobre-Dicembre, pp. 350-352.

ANDREA BUSIRI VICI, *Vicenda di un dipinto: la 'Caccia in valle' di Vittore Carpaccio*, in «Arte Antica e Moderna» XXIV, 1963, Ottobre-Dicembre, pp. 345-356.

GALIENNE FRANCASTEL, *L'Art de Venice*, Paris, 1963.

RODOLFO GALLO, *La Scuola di Sant'Orsola, i teleri del Carpaccio e la tomba di Gentile e Giovanni Bellini*, in «Bollettino dei Musei Civici di Venezia», VIII, 1963, 2-3, pp. 1-24.

VIKTOR NIKOLAEVIC GRAŠCENKOV, *Disegni di maestri del rinascimento italiano*, Mosca, 1963.

LICISCO MAGAGNATO, *A proposito delle architetture del Carpaccio*, in «Comunità», XVII, 1963, 111, Luglio, pp. 70-78.

REMIGIO MARINI, *La Mostra di Vittore Carpaccio*, in «Arte Veneta», XVII, 1963, pp. 228-234, con postilla di PIETRO ZAMPETTI, pp. 234-235.

ANDREW MARTINDALE, *The Art of Carpaccio*, in «The Burlington Magazine», CV, 1963, 724, July, pp. 331-332.

ANNA PALLUCCHINI, *Carpaccio, "La Minima"*, Milano, 1963.

RODOLFO PALLUCCHINI, *L'arte di Giovanni Bellini*, in *Umanesimo europeo e umanesimo veneziano* a cura di VITTORE BRANCA "Civiltà europea e civiltà veneziana. Aspetti e problemi, 2", Firenze, 1963, pp. 451-472.

GIUDO PEROCCO, *La Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni*, in «Le Arti», XIII, 1963, 6, Giugno, pp. 13-16.

TERISIO PIGNATTI, *Carpaccio, "I Maestri del colore, 3"*, Milano, 1963.

TERISIO PIGNATTI, *Jan Lauts: Carpaccio. Paintings and Drawings*, in «Master Drawings», I, 1963, 4, Winter, pp. 47-54.

TERISIO PIGNATTI, *Le storie di Sant'Orsola*, in «Le Arti», XIII, 1963, 6, Giugno, pp. 17-21.

TERISIO PIGNATTI, *Pietro Zampetti, Vittore Carpaccio, catalogo della mostra*, in «Ateneo Veneto», I, 1963, 2, Luglio-Dicembre, pp. 113-115.

MARIO PORTALUPI, *L'architettura in Vittore Carpaccio*, in «Notiziario d'arte», 1963, 7/8, Luglio-Agosto, pp. 144-146.

CARLO LUDOVICO RAGGHIANI, *L'architettura musicale del Carpaccio*, in «L'Espresso», IX, 1963, 27, 7 luglio, p. 26.

CARLO LUDOVICO RAGGHIANI, *Vittore Carpaccio*, in «Sele Arte», XI, 1963, 64, pp. 36-42.

RENATO RENOSTO, *La cappella di Sant'Orsola a Venezia*, in «Bollettino dei Musei Civici di Venezia», VIII, 1963, 2-3, pp. 37-50.

GILES ROBERTSON, *J. Lauts: Carpaccio, Paintings and Drawings*, in «The Art Bulletin», XLV, 1963, 2, June, pp. 157-158.

GILES ROBERTSON, *The Carpaccio Exhibition at Venice*, in «The Burlington Magazine», CV, 1963, 726, September, pp. 385-390.

FRANCESCO VALCANOVER, *Carpaccio. La leggenda di Sant'Orsola*, "Collana della pittura universale", Milano, 1963.

FRANCESCO VALCANOVER, *Vittore Carpaccio*, in «Le Arti», XIII, 1963, 6, Giugno, pp. 4-7.

LUISA VERTOVA, *Carpaccio at Venice*, in «Apollo», 1963, 78, pp. 144-145.

PIETRO ZAMPETTI, *Carpaccio torna in Palazzo Ducale*, in «Le Arti», XIII, 1963, 6, Giugno, pp. 8-12.

PIETRO ZAMPETTI, *La pittura del Quattrocento nelle Marche e i suoi vari rapporti con quella veneta*, in *Umanesimo europeo e umanesimo veneziano* a cura di VITTORE BRANCA, "Civiltà europea e civiltà veneziana. Aspetti e problemi, 2", Firenze, 1963, pp. 417-434.

PIETRO ZAMPETTI, *Per la Scuola di Sant'Orsola*, in «Bollettino dei Musei Civici di Venezia», VIII, 1963, 2-3, pp. 25-28.

PIETRO ZAMPETTI [a cura di], *Vittore Carpaccio, catalogo della mostra di Venezia, Palazzo Ducale, 15 giugno-6 ottobre 1963, Venezia, 1963* [cons. 2^a ed., 1963].

- *Master Drawings from the Art Institute of Chicago*, catalogo della mostra di New York, Wildenstein, 1963, October 17th-November 30th, U.S.A, 1963.

1964 □ GIUSEPPE ALBERIGO, *Barbaro, Daniele Matteo Alvise*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, VI, Roma, 1964, pp. 89-95.

JACOB BEAN, *100 European Drawings in the Metropolitan Museum of Art*, Greenwich (Conn.), 1964.

GINO BENZONI, *Barbaro, Francesco*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, VI, Roma, 1964, p. 103.

EMILIO BIGI, *Barbaro, Ermolao (Almorò)*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, VI, Roma, 1964, pp. 96-99.

MAURIZIO BONICATTI, *Aspetti dell'Umanesimo nella pittura veneta dal 1455 al 1515*, Roma, 1964.

CECIL GRAYSON, *L. B. Alberti's "costruzione legittima"*, in « Italian Studies », XIX, 1964, pp. 14-27 [riedito in *Studi su Leon Battista Alberti*, a cura di PAOLA CLAUT, Firenze, 1998, pp. 215-229].

ROBERTO LONGHI, *Il critico accanto al fotografo al fotocolorista ed al documentarista*, in «Paragone», CLXIX, 1964, pp. 29-38. [riedito in *Ricerche sulla pittura veneta, 1946-1969*, "Edizione delle opere complete di Roberto Longhi, X" Firenze, 1978, pp. 181-186].

LICISCO MAGAGNATO, *Il momento architettonico di tre pittori veneti del tardo Quattrocento*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», 1964, VI, parte seconda, pp. 228-238.

MILLARD MEISS, *Giovanni Bellini's St. Francis in the Frick Collection*, New York, 1964.

GUIDO PEROCCO [a cura di], *Indice fotografico delle opere d'arte esposte a Mostre Veneziane. 1945-1953*, Venezia, 1964.

GUIDO PEROCCO, *Carpaccio nella Scuola di San Giorgio degli Schiavoni*, Venezia, 1964.

LIONELLO PUPPI, *Montagna, "I Maestri del colore"*, Milano, 1964.

LARISSA SALMINA, *Disegni Veneti del Museo di Leningrado*, presentazione di GIUSEPPE FIOCCO, catalogo della mostra di Venezia, Fondazione Cini, Vicenza, 1964.

STUART SUTCLIFFE [a cura di], *Walker Art Gallery, Liverpool*, catalogo della mostra di Liverpool, Walker Art Gallery, 2nd-24th of May 1964, Liverpool, 1964.

ZYGMUNT WAZBINSKI, *Autour d'une oeuvre perdue de Giovanni Bellini*, in «Bulletin du Musée National de Varsovie» v, 1964, 2, pp. 39-45.

- *Bibliografia della mostra di Vittore Carpaccio. Palazzo Ducale, 15 giugno-15 ottobre 1963*, a cura della Direzione di Belle Arti, Venezia, 1964.

1965 ALESSANDRO BALLARIN, *Palma il Vecchio, "I Maestri del Colore, 64"*, Milano, 1965.

JACOB BEAN, FELICE STAMPFLE [a cura di], *Drawings from New York Collections, I, The Italian Renaissance*, catalogo della mostra di New York, The Metropolitan Museum, November 8, 1965-January 9, 1966, Greenwich (Conn.), 1965.

ANDRÉ CHASTEL, *I centri del Rinascimento. Arte Italiana 1460-1500, "Il mondo della figura"*, Milano, 1965 [titolo originale: *Renaissance meridionale*, Paris, 1965].

RICHARD CORSON, *Fashions in air. The first five thousand years*, London, 1965.

ROBERTO PAOLO CIARDI, *La raccolta Cagnola. Dipinti e sculture*, Cremona, 1965.

LEOPOLD DAVID ETTLINGER, *The Sistine Chapel before Michelangelo. Religious Imagery and Papal Primacy*, Oxford, 1965.

IVAN FENYÖ [a cura di], *Disegni veneti del Museo di Budapest*, presentazione di GIUSEPPE FIOCCO, "Cataloghi di Mostre, 22", catalogo della mostra di Venezia, Fondazione Cini, 1965, Vicenza, 1965.

FELTON GIBBONS, *Practices in Giovanni Bellini's workshop*, in «Pantheon», XXIII, 1965, pp. 146-155.

MICHELANGELO MURARO, *Studiosi, collezionisti e opere d'arte veneta dalle lettere al Cardinale Leopoldo de' Medici*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», IV, 1965, pp. 65-83.

TERISIO PIGNATTI, *Carpaccio a San Giorgio degli Schiavoni, "L'arte racconta. Le grandi imprese decorative nell'arte di tutti i tempi, 7"*, Milano, 1965.

TERISIO PIGNATTI, *Carpaccio: la leggenda di Sant'Orsola*, Firenze, 1965.

LUCIA e UGO PROCACCI, *Il carteggio di Marco Boschini con il cardinale Leopoldo de' Medici*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», IV, 1965, pp. 85-114.

SIXTEN RINGBOM, *Icon to narrative. The rise of the dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting*, Abo, 1965.

VINCENZA SCASSELLATI RICCARDI, *Francesco del Cossa, "I Maestri del Colore, 110"*, Milano, 1965.

FEDERCIO ZERI, *Appunti per Ercole de' Roberti*, in «Bollettino d'arte», I, 1965, pp. 72-79.

1966 CLIFFORD MALCOM BROWN, *Lorenzo Costa*, Ph.D Dissertation, Faculty of Philosophy, Columbia University, 1966.

JOHN A. CAUCHI, *Un disegno di Carpaccio ed uno del Perugino a La Valletta*, in «Paragone», XVII, 1966, 191/11, Gennaio, pp. 44-45.

ANDRÉ CHASTEL, *La grande officina arte italiana 1460-1500, "Il mondo della figura"*, Milano, 1966.

SAMUEL EDGERTON, *Alberti's Perspective: a New Discovery and a new Evaluation*, in «The Art Bulletin», XLVIII, 1966, 3-4, September-December, pp. 367-378.

KENNETH CLARK, *Rembrandt and the Italian Renaissance*, London, 1966.

MILLARD MEISS, THEODORE G. JONES, *Once again Piero della Francesca's Montefeltro altarpiece*, in «The Art Bulletin», XLVIII, 1966, pp. 203-206.

MICHELANGELO MURARO, *Carpaccio, "I più eccellenti"*, Firenze, 1966.

ANTONIO PAOLUCCI, *Il diffondersi della visione prospettica, "I Maestri del colore. 257"*, Milano, 1966.

WAYNE POKORNY, *Carpaccio's Alcyone Cicle*, in «The Burlington Magazine», CVIII, 1966, 761, August, pp. 418-421.

PATRIK REUTERSWÄRD, *Den Unge Johannes Döparen i öknen: Kring en teckning av Filippo Lippi*, in «Konsthistoriska Studier», 1966, pp. 79-100.

PIETRO ZAMPETTI, *Vittore Carpaccio, Venezia*, 1966.

PIETRO ZAMPETTI, *L'Oriente del Carpaccio*, in *Venezia e Oriente fra tardo Medioevo e Rinascimento* a cura di AGOSTINO PETRUSI, "Civiltà europea e civiltà veneziana. Aspetti e problemi, 4", Firenze, 1966, pp. 511-526.

1966-1968 – *Mostra di nuove entrate al Museo statale di arti figurative negli anni 1959-1969*, Mosca-Leningrado 1966-1968, Mosca, 1966.

1967 □ VITTORE BRANCA [a cura di], *Rinascimento europeo e rinascimento veneziano*, atti del convegno di Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 9 settembre-30 settembre 1967, Firenze, 1967.

ANNEGRIIT SCHMITT, BERNHARD DEGENHART, *Italienische Zeichnungen, XV/XVIII Jahrhundert*, München, 1967.

P. J. MARIETTE, *Le Cabinet d'un grand Amateur 1694/1774*, Paris, 1967.

ERWIN PANOFKY, *La vita e le opere di Albrecht Dürer, "I fatti e le idee. Saggi e biografie, 161"*, Milano, 1967 [traduzione italiana dell'edizione inglese *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton, 1943].

GUIDO PEROCCO, *L'opera completa del Carpaccio*, presentazione di MANLIO CANCOGNI, "I Classici dell'Arte", Milano, 1967.

TERISIO PIGNATTI, *La grafica veneta del Cinquecento*, in VITTORE BRANCA, *Rinascimento europeo e rinascimento veneziano*, atti del convegno di Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 9 settembre-30 settembre 1967, Firenze, 1967, pp. 309-318.

CARLO ARTURO QUINTAVALLE, *Prospettiva e ideologia. Alberti e la cultura del sec. XV*, "Quaderni di storia dell'arte, 3", Parma, 1967.

PIETRO ZAMPETTI, *Carlo Crivelli e l'ambiente marchigiano della seconda metà del secolo XV*, in VITTORE BRANCA [a cura di], *Rinascimento europeo e rinascimento veneziano*, atti del convegno di Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 9 settembre-30 settembre 1967, Firenze, 1967, pp. 175-185.

MARIO SALMI, *La donazione Contini Bonacossi*, in «Bollettino d'arte», V, 1967, 52, pp. 222-232.

1968 KEITH ANDREWS [a cura di], *National Gallery of Scotland. Catalogue of Italian Drawings*, 2 voll., Cambridge, 1968.

CECIL GOULD, *An identification for the sitter of a bellinesque portrait*, in «The Burlington Magazine», CX, 1968, 788, November, p. 626.

GIOVANNI MARIACHER, *Palma il Vecchio*, Milano, 1968.

MICHELANGELO MURARO, *Di Carlo Ridolfi e altre fonti per lo studio del disegno Veneto del Seicento*, in *Festschrift Ulrich Middeldorf*, a cura di ANTJE KOSEGARTEN e PETER TIGLER, Berlin, 1968, pp. 429-433.

GILES ROBERTSON, *Giovanni Bellini*, Oxford, 1968.

ROLLIN VAN N. HADLEY [a cura di], *Drawings. Isabella Stewart Gardner Museum*, Boston, 1968.

HOWARD SAALMAN, *The Baltimore and Urbino Panels*, in «The Burlington Magazine», CX, 1968, 784, pp. 376-383.

JOHN SHEARMAN, *The Logic and Realism of Piero della Francesca*, in *Festschrift Ulrich Middeldorf*, a cura di ANTJE KOSEGARTEN e PETER TIGLER, Berlin, 1968, pp. 180-186.

FERN RUSK SHAPLEY [a cura di], *Paintings from the Samuel H. Kress Collection: Italian schools 15-16 century*, London, 1968.

JUERGEN SCHULZ, *Master Drawings from California*, catalogo della mostra di Berkeley, Berkeley Art Museum, 30 April-2 June 1968, Greenwich (Connecticut), 1968.

- *The Italian Renaissance: Prints, Drawings, Miniatures, Books. An Exhibition in honor of Leila Cook Barber, Professor of Art, Vassar College 1931-1968*, catalogo della mostra di Poughkeepsie (NY), Art Gallery, 5 February-6 October 1968, Poughkeepsie, 1968.

1969 □ PASQUALE ROTONDI, *Il Palazzo Ducale di Urbino la sua architettura e la sua decorazione*, Londra, 1969.

ALBERTO RIZZI, *Un polittico inedito di Lazzaro Bastiani*, in «Arte Veneta», XXIII, 1969, pp. 21-30.

SIXTEN RINGBOM, *Devotional images and imaginative devotions. Notes on the place of art in late medieval private piety*, in «Gazette des Beaux-Arts», CXI, 1969, Mars, VI période, pp. 159-170.

- *Old Master Drawings from Chatsworth: a loan exhibition from the Devonshire Collection*, introduction and catalogue by JAMES BYAM SHAW, foreword by Sir THOMAS S. WRAGG, catalogo della mostra di Washington, National Gallery of Art, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, New York, Pierpont Morgan Library, Toronto, Art Gallery of Ontario, Chicago, Art Institute of Chicago, Los Angeles, Los Angeles Country Museum of Art, San Francisco, M. H. de Young Memorial Museum, Kansas City, William Rockhill Nelson Gallery of Art, Providence, Museum of Art, Houston, The Museum of Fine Arts, Washington, 1969.

1970 □ CECIL CLOUGH, *Piero della Francesca. Some Problems of his Art and Chronology*, in «Apollo», XCI, 1970, 98, pp. 278-289.

JOHN MAXON, *The Art Institute of Chicago*, London, 1970.

TERISIO PIGNATTI, *La Scuola Veneta, "I disegni dei grandi Maestri"*, Milano, 1970.

CALVIN, TOMKINS, *Merchants and Masterpieces. The Story of the Metropolitan Museum of Art*, New York, 1970.

FRANCESCO VALCANOVER, *Gallerie dell'Accademia*, Novara, 1970.

- *Masterpieces of Painting in the Metropolitan Museum of Art*, introduction by Claus Virch, comments on the paintings by EDITH A. STANDEN, THOMAS M. FOLDS, Greenwich (Connecticut), 1970.

- *Mostra storica della laguna veneta*, catalogo della mostra di Venezia, Palazzo Grassi, 11 luglio-27 settembre 1970, Venezia, 1970.

- *Masterpieces of Fifty Centuries*, introduction by KENNETH CLARK, catalogo della mostra di New York, The Metropolitan Museum of Art, November, 15 1970-February, 15, 1971, New York, 1970.

1971 □ FERDINANDO FINOTTO, *San Giobbe. La chiesa dei Santi Giobbe e Bernardino in Venezia*, Vicenza, 1971.

NOEMI GABRIELLI [a cura di], *Galleria Sabauda. Maestri Italiani*, Torino, 1971.

MICHELANGELO MURARO, *Marco Boschini*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIII, Roma, 1971, pp. 199-202.

MICHELANGELO MURARO, *Vittore Carpaccio o il teatro in pittura*, in *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento ed età barocca* a cura di MARIA TERESA MURARO, presentazione di GIANFRANCO FOLENA, "Civiltà veneziana. Studi. 24", Firenze, 1971, pp. 7-19.

BRUNO NARDI, *Saggi sulla cultura veneta del Quattrocento e Cinquecento*, a cura di PAOLO MAZZANTINI, "Medioevo e Umanesimo, 12", Padova, 1971.

BRIAN PULLAN, *Rich and Poor in Renaissance Venice. The Social Institutions of a Catholic State, to 1620*, Oxford, 1971.

VASCO RONCHI, *L'influenza dell'ottica araba sulla cultura dell'Occidente nel Medioevo*, in *Oriente e Occidente nel Medioevo: filosofia e scienze*, atti del convegno internazionale presieduto da ENRICO CERULLI, Roma, Accademia dei Lincei, 9-15 aprile 1969, Roma, 1971, pp. 453-475.

M. G. SANDRI, PAOLO ALAZRAKI, *Arte e vita ebraica a Venezia 1516-1797*, Firenze, 1971.

LUDOVICO ZORZI, *Elementi per la visualizzazione della scena veneta prima di Palladio*, in *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento ed età barocca* a cura di MARIA TERESA MURARO, presentazione di GIANFRANCO FOLENA, "Civiltà veneziana. Studi. 24", Firenze, 1971, pp. 21-51.

- *Loan Exhibition of Drawings from the Collection of Mr. Geoffrey Gathorne-Hardy*, London P. & D. Colnaghi, October 12-November 5 1971, Oxford, Ashmolean Museum, 20 November-January 2, London, 1971.

- *Master drawings from Sacramento. European master drawings from the collections of Edwin Bryant Crocker (1818-1875) presented by his widow Margaret E. Crocker to the City of Sacramento in 1885, now part of the collection of the E. B. Crocker Art Gallery*, Sacramento (California), 1971.

- *Woodner Collection 1. A selection of Old Master Drawings before 1700*, catalogo della mostra di New York, William H. Schab Gallery, 15th October-26th November 1971, Los Angeles, Country Museum, 17th December 1971-28th February, Indianapolis, Museum of Art, 13th March-2nd May 1972, New York, 1971.

- *Oriente e Occidente nel Medioevo: filosofia e scienze*, atti del convegno internazionale presieduto da ENRICO CERULLI, Roma, Accademia dei Lincei, 9-15 aprile 1969, Roma, 1971.

1972 ☐ JAMES BYAM SHAW [a cura di], *Old Masters Drawings from Christ Church, Oxford. A loan exhibition*, catalogo della mostra itinerante, Washington D. C., National Gallery of Art, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, New York, Pierpont Morgan Library, Cleveland, Cleveland Museum of Art, St. Louis, St. Louis Art Museum, 1972-1973, Washington, 1972.

WALTER KOSCHATZKY, KONRAD OBERHUBER, ECKHART KNAB, *I grandi disegni italiani dell'Albertina di Vienna*, Milano, 1972.

BURTON B. FREDERICKSEN, FEDERICO ZERI, *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections*, Cambridge (Massachusetts), 1972.

NORBERT HUSE, *Studien zu Giovanni Bellini*, Berlin, 1972.

K. T. PARKER, *Catalogue of the Collection of Drawings in the Asmolean Museum*, Oxford, 1972.

IVO PETRICIOLI, *Umjetnička Obrada Drveta u Zadru u Doba Gotike*, Zagreb, 1972.

ANNA MARIA PETRIOLI TOFANI, *I grandi disegni italiani degli Uffizi di Firenze*, con un'introduzione di ANNA FORLANI TEMPESTI, Milano, 1972.

TERISIO PIGNATTI, *Vittore Carpaccio, "Collana disegnatori italiani"*, Milano, 1972.

1973 JENNIFER FLETCHER, *Sources of Carpaccio in German Woodcuts*, in «The Burlington Magazine», CXV, 1973, 846, September, p. 599.

ETTORE MERKEL, *Un problema di metodo: la "Dormitio Virginis" dei Mascoli*, in «Arte Veneta », XXVII, 1973, pp. 65-80.

GIOVANNA NEPI SCIRÉ, *Appunti e chiarimenti su Gerolamo da Treviso il Vecchio (Gerolamo Aviano o Gerolamo Pennacchi?)*, in «Notizie da Palazzo Albani», ii, 1973, 3, pp. 27-39.

GIUDO PEROCCO, A. SALVADORI, *Civiltà di Venezia, I: «Le Origini e il Medioevo»*, Venezia, 1973.

FERT SANGIORGI, *Ipotesi sulla collocazione originaria della Pala di Brera*, in «Commentari», XXIV, 1973, 3, pp. 211-216.

HANS TIETZE, *European Master Drawings in the United States*, New York, 1973.

FEDERICO ZERI, with the assistance of ELISABETH GARDNER, *Italian Paintings. A Catalogue of the Collection of the Metropolitan Museum of Art. Venetian School*, Greenwich, 1973.

- *Catalogue of Painting Collection. Museum of Art, Carnegie Institute Pittsburgh*, Pittsburgh, 1973.
- *Woodner Collection II, Old Master Drawings from the XV to the XVIII century*, catalogo della mostra a cura di FREDERICK G. SCHAB, New York, William H. Schab Gallery Inc., October 12th-November 30th, Los Angeles, Los Angeles Country Museum of Art, Indianapolis, Indianapolis Museum of Art, New York, 1973.

1973-1974 □ MICHELANGELO MURARO, *Vittore Carpaccio*, appunti delle lezioni del Prof. Michelangelo Muraro a cura di Sandra Faccini, Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Padova, anno accademico 1973-1974.

1974 □ PER BJURSTRÖM [a cura di], *Disegni Veneti del Museo di Stoccolma*, presentazione di RODOLFO PALLUCCHINI, "Cataloghi di Mostre, 36", catalogo della mostra di Venezia, Fondazione Cini, 1974, Vicenza, 1974.

CESARE BRANDI, *Considerazioni sulla spazialità in Bramante pittore e in Bramante architetto*, in *Studi Bramanteschi*, Atti del Congresso Internazionale di Milano, Urbino, Roma, 22 settembre-1 ottobre 1970, Roma, 1974, pp. 81-85.

LUCANA CASSANELLI, GABRIELLA DELFINI, DANIELA FONTI, *Le mura di Roma. L'architettura militare nella storia urbana*, Roma, 1974.

ANDRÈ CHASTEL, *Les «vues urbaines» peintes et le theatre*, in «Bollettino Internazionale di Studi di architettura Andrea Palladio», XVI, 1974, pp. 141-144.

PHILIP HENDY, *European and American Paintings in the Isabella Stewart Gardner Museum*, Boston, 1974.

GIOVANNI FALLANI, *Immagine di Cristo. Capolavori della pittura*, Napoli, 1974.

RONA GOFFEN, *Icon and Vision: the Half-Length Madonnas of Giovanni Bellini*, Ph.D dissertation, Columbia University, 1974.

HAROLD JOHACHIM, in *The Helen Regenstein Collection of European Drawings*, catalogo della mostra di Chicago, Art Institute, 1974, pp. 8-9.

GERMANO MULAZZANI, *Nuove ipotesi sul viaggio di Bramante in Lombardia*, in *Studi Bramanteschi*, Atti del Congresso Internazionale di Milano, Urbino, Roma, 22 settembre-1 ottobre 1970, Roma, 1974, pp. 43-47.

TERISIO PIGNATTI [a cura di], *Venetian Drawings From American Collections. A loan Exhibition*, catalogo della mostra di Washington DC, National Gallery of Art, Forth Worth, Kimbell Museum of Art, Saint Louis, Saint Louis Art Museum, 1974-1975, Washington, 1974.

ENRICO PEVERADA, *Note sulle confraternite e luoghi pii a Ferrara dal 1574 al 1611 in Ravennatensia IV*, atti del convegno di Ferrara del 1491, Cesena, 1974, pp. 297-344.

BEN SHAW, *Pictures in the Walker Art Gallery. A Guide published 1474 to commemorate the building of the Gallery 1874*, Liverpool, 1974.

- *Italian and Other Drawings 1500-1800*, catalogo della mostra di New Castle upon Tyne, Hatton Gallery, May 1974, New Castle upon Tyne, 1974.

- *Looking at Pictures with Bernard Berenson*, selected with an introduction by HANNA KIEL, with a personal reminiscence by J. CARTER BROWN, New York, 1974.

- *The Helen Regenstein Collection of European Drawings*, catalogo della mostra di Chicago, Art Institute, 1974.
- *Studi Bramanteschi*, Atti del Congresso Internazionale di Milano, Urbino, Roma, 22 settembre-1 ottobre 1970, Roma, 1974.

1975 ▣ MARGHERITA AZZI VISENTINI, *Riflessioni su un inedito trattato di architettura: il codice Zichy della Biblioteca Comunale di Budapest*, in «Arte Veneta», XXIX, 1975, pp. 139-145.

ENZO BENTIVOGLIO, *Disegni nel "libro" di Giuliano da Sangallo, collegabili a progetti per il S. Giovanni dei Fiorentini a Roma*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XIX, 1975, 2, pp. 251-260.

GLORIA CHIARINI DE ANNA, *Leopoldo de' Medici e la sua raccolta di disegni nel 'Carteggio d'artisti' dell'Archivio di Stato di Firenze*, in «Paragone», XXVI, 1975, 307, Settembre, pp. 38-64.

SILVIA MELONI TRKULJA, *Leopoldo de' Medici collezionista*, in «Paragone», XXVI, 1975, 307, Settembre, pp. 15-38.

IVO PETRICIOLI, *Matteo Moronzone a Zara*, in «Arte Veneta», XXIX, 1975, pp. 113-118.

MICHEL SERRES, *Esthétiques sur Carpaccio*, Paris, 1975 [trad. it. a cura di ALLE-MARIE SAUZEAU BOETTI, Firenze, 1990 q. v.].

1976 ▣ GIORGIO BELLAVITIS, *La condizione spaziale di Venezia nell'opera prima di Mauro Coducci*, in «Psicon», III, 1976, 6, Gennaio-Marzo, pp. 109-115.

JAN BIALOSTOCKI, *Fifteenth-Century pictures of the blessing Christ, based on Rogier van der Weyden*, in «Gesta», XV, 1976, pp. 313-320.

JAMES BYAM SHAW, *Drawings of Old Masters at Christ Church*, 2 voll., Oxford, 1976.

ALESSANDRO CONTI, *Le prospettive urbinati: tentative di un bilancio ed abbozzo di una bibliografia*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», VI, 1976, 4, ser. III, pp. 1193-1234.

CECIL CLOUGH [a cura di], *Cultural aspects of the Italian Renaissance. Essays in honour of Paul Oskar Kristeller*, Manchester, 1976.

EBIA FEINBLATT [a cura di], *Old Master Drawings from American Collections*, catalogo della mostra di Los Angeles, Los Angeles Country Museum of Art, April 29 - June 13, 1976, New York, 1976.

UMBERTO FRANZOI, DINA DI SETFANO, *Le chiese di Venezia*, Venezia, 1976.

S. A. JAYAWARDENE, *The "Trattato d'abaco" of Piero della Francesca*, in CECIL CLOUGH [a cura di], *Cultural aspects of the Italian Renaissance. Essays in honour of Paul Oskar Kristeller*, Manchester, 1976, pp. 229-243.

PIETER JIVAN THIEL, CJDE BRUYN KOPS, JOLA CLEVERINGA, WOUTER KLOER, ANNEMARIE VELS HEIJN, with a foreword by ARTHUR VAN SCHENDEL, *All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam. A completely illustrated catalogue*, Amsterdam, 1976.

PAUL LAWRENCE ROSE, *Bartolomeo Zamberti's funeral oration for the humanist encyclopedist Giorgio Valla*, in CECIL CLOUGH [a cura di], *Cultural aspects of the Italian Renaissance. Essays in honour of Paul Oskar Kristeller*, Manchester, 1976, pp. 299-310.

MICHELANGELO MURARO, DAVID ROSAND [a cura di], *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, presentazione di RODOLFO PALLUCCHINI, introduzione di FELICIANO Benvenuti, catalogo della mostra di Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Vicenza, 1976.

WILLIAM R. REARICK [a cura di], *Tiziano e il disegno veneziano del suo tempo*, "Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, 45", traduzione a cura di ANNA MARIA PETRIOLI TOFANI, catalogo della mostra di Firenze, Gabinetto di disegni e stampe degli Uffizi, 1976, Firenze, 1976.

FERT SANGIORGI [a cura di], *Documenti Urbinati. Inventari del Palazzo Ducale (1582-1631)*, Urbino, 1976.

JAMES BYAM SHAW, *Drawings by Old Masters at Christ Church. Oxford*, 2 voll., Oxford, 1976.

FEDERICO ZERI, *Il capitolo «bramantesco» di Giovanni Bonconsiglio*, in *Diari di lavoro* 2, Torino, 1976, pp. 58-70 [riedito in *Giorno per giorno nella pittura*, 5 voll., 1988-1998, I (*Scritti sull'arte dell'Italia settentrionale dal Trecento al primo Cinquecento*, 1988), II (*Scritti sull'arte toscana dal Trecento al primo Cinquecento*, 1991), III (*Scritti sull'arte dell'Italia centrale e meridionale dal Trecento al primo Cinquecento*, 1992), IV (*Scritti sull'arte italiana del Cinquecento*, 1994), V (*Scritti sull'arte italiana del Sei e Settecento. Recensioni e altri saggi. Aggiunte*, 1998), I, pp. 183-189].

FEDERICO ZERI, *Italian Paintings in the Walters Art Gallery*, Baltimora, 1976.

- *Highly Important Old Master Drawings from the Gathorne-Hardy collection. Part II of the Italian & French schools*, Sotheby Parke Bernet & Co, Wednesday, 24 November, 1976, London-Leicester, 1976.
- *Dopo Mantegna. Arte a Padova e nel territorio nei secoli XV e XVI*, catalogo della mostra di Padova, Palazzo della Ragione, 26 giugno-14 novembre 1976, Milano 1976.

1976-1978 □ MARIO MARZOLA, *Per la storia della Chiesa ferrarese nel secolo XVI (1497-1590)*, 2 voll., Torino, 1976-1978.

1977 □ ALESSANDRO CONTI, *Un'ambasciata del 1512, da Gentile Bellini a Benedetto Diana*, in *Per Maria Cionini Visani. Scritti di amici*, Torino, 1977, pp. 58-61.

MARISA DALAI EMILIANI, in GERMANO MULAZZANI, MARISA DALAI EMILIANI, STELLA MATALON, PININ BRAMBILLA BARCILLON, ANTONIETTA GALLONE, *Donato Bramante: gli uomini d'arme*, "Quaderni di Brera, 3", Firenze, 1977, pp. 13-19.

MARGRET DALY DAVIS, *Piero della Francesca's Mathematical Treatises. The « Trattato d'abaco » and « Libellus de corporibus regularibus »*, "Speculum Artium", Ravenna, 1977.

WANDA GAGNA, *Considerazioni sul Cavazzola*, in *Per Maria Cionini Visani. Scritti di amici*, Torino, 1977, pp. 62-66.

FELTON GIBBONS, *Italian Drawings in the Art Museum Princeton University*, 2 voll., Princeton, 1977.

CREIGHTON GILBERT, *Peintres et menuisiers au début de la Renaissance en Italie*, in «Revu de l'art», 1977, 37, pp. 9-28.

MICHEL LACLOTTE, ELISABETH MOGNETTI [a cura di], *Avignon. Musée du Petit Palais. Peinture italienne*, Paris, 1977.

MIRELLA LEVI D'ANCONA, *The Garden of the Renaissance. Botanical symbolism in Italian Painting*, Firenze, 1977.

GERMANO MULAZZANI, *Lettura iconologica*, in GERMANO MULAZZANI, MARISA DALAI EMILIANI, STELLA MATALON, PININ BRAMBILLA BARCILLON, ANTONIETTA GALLONE, *Donato Bramante: gli uomini d'arme*, "Quaderni di Brera, 3", Firenze, 1977, pp. 6-11.

GERMANO MULAZZANI, MARISA DALAI EMILIANI, STELLA MATALON, PININ BRAMBILLA BARCILLON, ANTONIETTA GALLONE, *Donato Bramante: gli uomini d'arme*, "Quaderni di Brera, 3", Firenze, 1977.

MICHELANGELO MURARO, *I disegni di Vittore Carpaccio*, "Corpus Graphicum, 2", Firenze, 1977.

LOREDANA OLIVATO, LIONELLO PUPPI, *Mauro Codussi*, Milano, 1977.

ALESSANDRO PARRONCHI, *La prospettiva a Venezia tra Quattro e Cinquecento*, in «Prospettiva», IX, 1977, Aprile, pp. 7-16.

FRANCO PESENTI, *Benedetto Carpaccio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XX, Roma, 1977, pp. 568-569.

FRANCO PESENTI, *Vittore Carpaccio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XX, Roma, 1977, pp. 568-573.

TERISIO PIGNATTI [a cura di], *I grandi disegni italiani nelle collezioni di Oxford*, catalogo della mostra di Oxford Ashmolean Museum e Christ Church Picture Gallery, 1977, Milano, 1977.

PAOLO ULVIONI, *Stampatori e librai a Venezia nel Seicento*, in «Archivio veneto», CVIII, 1977, pp. 93-124.

- *Per Maria Cionini Visani. Scritti di amici*, Torino, 1977.

- 1978 □ GRIGORE ARBORE, *L'utopia e la problematica della città ideale del Rinascimento. Le proposte degli utopisti*, in ROBERTA MARTINELLI, LUCIA NUTI, *Le città di fondazione*, atti del secondo Convegno Internazionale di Storia urbanistica, Lucca 7-11 settembre 1977, Venezia, 1978, pp. 153-161.

JAMES BYAM SHAW [a cura di], *Maestri Veneti del Quattrocento. Tura, Roberti, Zoppo, Costa, Parentino, Liberale, Avise Vivarini, Montagna, Buonconsiglio, Cima, Carpaccio, Bonsignori, Francesco Morone, Jacopo de' Barbari*, "Biblioteca di disegni, 4", Firenze, 1978.

ANDRÈ CHASTEL, *Fables, formes, figures*, 2 voll., Paris, 1978.

VITTORIO FRANCHETTI PARDO, *Considerazioni sul tema storiografico «città ideali» rinascimentali e manieristiche*, in ROBERTA MARTINELLI, LUCIA NUTI, *Le città di fondazione*, atti del secondo Convegno Internazionale di Storia urbanistica, Lucca 7-11 settembre 1977, Venezia, 1978, pp. 201-208.

PIER LUIGI FANTELLI, *Vittore Carpaccio, Due Dame*, in *Giorgione a Venezia*, catalogo della mostra di Venezia, Gallerie dell'Accademia, settembre-novembre 1978, Milano, 1978, pp. 78-82.

ROBERTA MARTINELLI, LUCIA NUTI, *Le città di fondazione*, atti del secondo Convegno Internazionale di Storia urbanistica, Lucca 7-11 settembre 1977, Venezia, 1978.

JAMES MEDER, *The Mastery of Drawing*. Translated and revised by Winslow Ames, 2 voll., New York, 1978.

KONRAD OBERHUBER, *Charles Loeser as a Collector of Drawings*, in «Apollo», CVII, 1978, 196, June, pp. 464-469.

STEFANIA MASON RINALDI, *Contributi d'archivio per la decorazione pittorica della Scuola di San Giovanni Evangelista*, in «Arte Veneta», XXXII, 1978, pp. 293-301.

GIOVANNI ROMANO, *La Pala Sforzesca*, in GIOVANNI ROMANO, MARIA TERESA BINAGHI, *Il Maestro della Pala Sforzesca*, "Quaderni di Brera, 4", Firenze, 1978, pp. 6-23.

GIOVANNI ROMANO, MARIA TERESA BINAGHI, *Il Maestro della Pala Sforzesca*, "Quaderni di Brera, 4", Firenze, 1978.

VITTORIO SGARBI, *Vittore Carpaccio: poetica e committenza*, in «Prospettiva», IV, 1978, 14, Luglio, pp. 31-46.

JUERGEN SCHULZ, *Jacopo de' Barbari's View of Venice: Map Making, City Views, and Moralized Geography Before the Year 1500*, in «The Art Bulletin», LX, 1978, 3, September, pp. 425-474.

SIMONA VARZARU, *Tre fonti letterarie riguardanti l'opera di Vittore Carpaccio*, in «Revue roumaine d'histoire de l'art», xv, 1978, pp. 117-120.

CARLO VOLPE, *Per gli inizi di Giovanni Bellini*, in «Arte Veneta», xxxii, 1978, pp. 56-60.

- *Il restauro della città ideale di Urbino*, catalogo della mostra a cura di DANTE BERNINI, GRAZIA BERNINI PEZZINI, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 10 settembre-30 novembre 1978, Urbino, 1978.
- *Important Old Master Drawings*, Christie's, New York, 11th April 1978.
- *Old Master Drawings*, Sotheby's, London, 7th December 1978.
- *The early Venetian paintings in Holland*, edited by H.W. VAN OS, J.R.J. VAN ASPEREN DE BOER, C.E. DE JONG-JANSEN, C. WIETHOFF, catalogo della mostra di Amsterdam, 1978, Firenze, 1978.
- *Venezianische Kunst in der Schweiz und in Liechtenstein*, Catalogo della mostra di Pfäffikon, Seedamm-Kulturzentrum 18 juni-27 august 1987, Genf, Musée d'art et d'histoire 8 september-5 november 1978, Milano, 1978.

1979 □ ROBERT BALDWIN, *Vittore Carpaccio. Adoration of the Magi*, in *Old Master Drawings. Selections from the Charles A. Loeser Bequest*, 1979, Cambridge, 1979, n. 7, p. 26.

ALESSANDRO BALLARIN, *Una nuova prospettiva su Giorgione: la ritrattistica degli anni 1500-1503*, in *Giorgione. Atti del Convegno internazionale di studio per il 5° centenario della nascita*, 29-31 maggio 1978, Castelfranco Veneto, 1979, pp. 227-252.

PER BJURSTRÖM, *Italian Drawings. Venice, Brescia, Parma, Milan, Genoa, Stockholm*, 1979.

STEFANO COLTELLACCI, *Studi belliniani: la Derisione di Noè di Besançon*, in *Giorgione. Atti del Convegno internazionale di studio per il 5° centenario della nascita*, 29-31 maggio 1978, Castelfranco Veneto, 1979, pp. 59-79.

STEFANO COLTELLACCI, MARCO LATTANZI, *Studi belliniani: proposte iconologiche per la Sacra allegoria degli Uffizi*, in *Giorgione. Atti del Convegno internazionale di studio per il 5° centenario della nascita*, 29-31 maggio 1978, Castelfranco Veneto, 1979, pp. 80-87.

PETER DREYER, *I grandi disegni italiani del Kupferstichkabinett di Berlino*, Milano, 1979.

JENNIFER FLETCHER, *Marco Boschini and Paolo del Sera: Collectors and Connoisseurs of Venice*, in «Apollo», cx, 1979, pp. 416-424.

RONA GOFFEN, *"Nostra conversatio in Caelis Est: observations on the sacra conversazione in the trecento"*, in «The Art Bulletin», LXI, 1979, pp. 198-222.

HAROLD JOACHIM, *Italian Drawings of the 15th, 16th and 17th Centuries*, Chicago-compiled by SUSAN FOLDS McCULLAGH and SANDRA HALLER OLSEN, London, 1979.

HAROLD JOACHIM, SUSAN FOLDS McCULLAGH, *Italian Drawings in the Art Institute of Chicago*, Chicago-London, 1979.

GIOVANNA NEPI SCIRÉ, *Disegni veneti dell'Ambrosiana alla Fondazione Cini*, in «Arte Veneta», XXXIII, 1979, pp. 194-195.

KONRAD OBERHUBER, *European Master Drawings of Six Centuries from the Collection of the Fogg Art Museum*, catalogo della mostra di Tokyo, National Museum of Western Art, 11 March-12 June 1979, Tokyo, 1979.

KONRAD OBERHUBER, *Old Master Drawings. Selections from the Charles A. Loeser Bequest*, 1979, Cambridge, 1979.

ANTONIO PAOLUCCI, *Carpaccio Vittore. Gruppo di soldati e uomini in costume orientale in Gli Uffizi. Catalogo generale*, Firenze, 1979 [cons. II ed. 1980].

ALESSANDRO PARRONCHI, *Passaggio della prospettiva da Firenze a Venezia*, in *Giorgione. Atti del Convegno internazionale di studio per il 5° centenario della nascita*, 29-31 maggio 1978, Castelfranco Veneto, 1979, pp. 119-126.

GIOVANNI POZZI, *Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione*, in «Lettere Italiane», XXXI, 1979, 1, Gennaio-Marzo, pp. 3-30.

FRANCESCO ROSSI, *Accademia Carrara di Bergamo. Catalogo dei dipinti*, Bergamo, 1979.

UGO RUGGERI, *Disegni Veneti della Biblioteca Ambrosiana anteriori al secolo XVIII*, Firenze, 1979.

UGO RUGGERI [a cura di], *Disegni Veneti dell'Ambrosiana*, presentazione di RODOLFO PALLUCCHINI, Introduzione di ANGELO PAREDI, "Cataloghi di Mostre, 42", catalogo della mostra di Venezia, Fondazione Cini, Vicenza, 1979.

VITTORIO SGARBI, *Carpaccio, "Collana d'arte Paola Malipiero"*, Bologna, 1979.

LUIGI VAGNETTI, *De Naturali et Artificiali Perspectiva. Bibliografia ragionata delle fonti teoriche e delle ricerche di storia della prospettiva; contributo alla formazione della conoscenza di un'idea razionale, nei suoi sviluppi da Euclide a Garpard Monge*, in «Studi e Documenti di Architettura», IX-X, 1979, Marzo [il doppio numero della rivista contiene un unico ed ampio saggio].

- *Venezia e lo spazio scenico*, catalogo della mostra Venezia, Palazzo Grassi, 6 ottobre - 4 novembre 1979, Venezia, 1979.

1980 □ KATHARINE BAETJER, *European Paintings in the Metropolitan Museum of Art by artists born in or before 1865. A summary Catalogue*, 3 voll., New York, 1980.

ALESSANDRO BALLARIN, *Tiziano prima del Fondaco dei Tedeschi*, in *Tiziano e Venezia*, convegno internazionale di studi, Venezia, 1976, Vicenza, 1980, pp. 493-499.

EUGENIA BEVILACQUA, *Geografi e cosmografi*, in *Storia della Cultura veneta*, 3/I-III: *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, Vicenza, 1980, II, pp. 356-374.

VITTORE BRANCA, *L'umanesimo veneziano alla fine del Quattrocento. Ermolao Barbaro e il suo circolo*, in *Storia della Cultura veneta*, 3/I-III: *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, Vicenza, 1980, I, pp. 123-175.

FRANCO BRUNELLO, *Arti e mestieri a Venezia nel Medioevo e nel Rinascimento*, "Studi e testi veneziani, 8", Vicenza, 1980.

C. CARACCILO ARICÒ [a cura di], *Marin Sanudo il Giovane, De origine, situ et mahgistratibus urbis venetae ovvero la città di Venezia (1493-1530)*, Milano, 1980.

SALVATORE CIRIACONO, *Scrittori d'idraulica e politica delle acque*, in *Storia della Cultura veneta*, 3/I-III: *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, Vicenza, 1980, II, pp. 491-512.

MARGARET DALY DAVIS, *Carpaccio and the perspective of regular bodies*, in *La prospettiva rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni*, atti del convegno di Milano a cura di MARISA DALAI EMILIANI, Castello Sforzesco, Civiche raccolte d'arte di Milano, 11-15 ottobre 1977, Firenze, 1980, pp. 183-200.

FRANÇOIS DUPUIGRENET DESOUSSEILES, *L'Università di Padova dal 1405 al Concilio di Trento*, in *Storia della Cultura veneta*, 3/I-III: *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, Vicenza, 1980, II, pp. 607-647.

BURTON B. FREDERICKSEN, *Masterpieces of Painting in the J. Paul Getty Museum*, Malibu, 1980.

JOHN HALE, *Industria del libro e cultura militare a Venezia nel Rinascimento*, in *Storia della Cultura veneta*, 3/I-III: *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, Vicenza, 1980, II, pp. 245-282.

FERNANDO LEPORI, *La Scuola di Rialto della fondazione alla metà del Cinquecento*, in *Storia della Cultura veneta*, 3/I-III: *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, Vicenza, 1980, II, pp. 539-505.

AUGUSTO GENTILI, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, "I fatti e le idee. Saggi e bibliografie, 471", Milano, 1980.

GEORGE GOLDNER, *A Late Fifteenth-Century Venetian Paintings of a Bird Hunt*, in «J. Paul Getty Museum Journal», VIII, 1980, pp. 23-32.

HUGH MACANDREW, *Catalogue of the collection of drawings in the Ashmolean Museum: Italian School, Supplement*, vol III, Oxford, 1980.

JOHN MCANDREW, *Venetian Architecture of the Early Renaissance*, Cambridge-London, 1980 [ed. it. a cura di ROBERT MUNMAN e CAROLYN KOLB, 1983 q. v.].

IVO PETRICIOLI, *Exposition permanente de l'art religieux Zadar*, Zara, 1980.

IVO PETRICIOLI, *Stalna izložba crkvene umjetnosti Zadar*, Zara, 1980.

NERI POZZA, *L'editoria veneziana da Giovanni da Spira ad Aldo Manuzio. I centri editoriali di Terraferma*, in *Storia della Cultura veneta*, 3/I-III: *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, Vicenza, 1980, II, pp. 215-244.

GIOVANNI PREVITALI, *Da Antonello da Messina a Jacopo di Antonello. 1. La data del "Cristo benedicente" della National Gallery di Londra*, in «Prospettiva», XX, 1980, Gennaio, pp. 27-43.

ROCCO SINISGALLI, *Gli studi di Federico Commandino sul planisfero tolemaico come elemento di rottura nella tradizione della teoria prospettica della Rinascenza*, in *La prospettiva rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni*, atti del convegno di Milano a cura di MARISA DALAI EMILIANI, Castello Sforzesco, Civiche raccolte d'arte di Milano, 11-15 ottobre 1977, Firenze, 1980, pp. 475-485.

LUIGI VAGNETTI, *Il processo di maturazione di una scienza dell'arte: la teoria prospettica nel Cinquecento*, in *La prospettiva rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni*, atti del convegno di Milano a cura di MARISA DALAI EMILIANI, Castello Sforzesco, Civiche raccolte d'arte di Milano, 11-15 ottobre 1977, Firenze, 1980, pp. 427-474.

- *Dipinti e sculture del Museo di Treviso*, presentazione di ENNIO SANTUCCI, introduzione storica di LUCIO PUTTIN, commento alle tavole di MAURO LUCCO, Roma, 1980.

JULIEN STOCK [a cura di], *Disegni veneti di collezioni inglesi*, presentazione di RODOLFO PALLUCCHINI, introduzione di JAMES BYAM SHAW, "Cataloghi di mostre, 43", catalogo della mostra di Venezia, Fondazione Cini, Venezia, 1980.

- *La prospettiva rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni*, atti del convegno di Milano a cura di MARISA DALAI EMILIANI, Castello Sforzesco, Civiche raccolte d'arte di Milano, 11-15 ottobre 1977, Firenze, 1980.

- *Tiziano e Venezia*, convegno internazionale di studi, Venezia, 1976, Vicenza, 1980.

1980-1981 □ VITTORE BRANCA, *L'Umanesimo veneziano alla fine del Quattrocento. Ermolao Barbaro e il suo circolo*, in *Storia della Cultura veneta*, 3/I-III: *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, Vicenza, 1980-1981, III, pp. 123-175.

1981 □ FRANCIS AMES-LEWIS, *Drawing in Early Renaissance Italy*, New Haven and London, 1981.

JOHN BERNASCONI, *The Dating of the Cycle of the Miracles of the Cross from the Scuola di San Giovanni Evangelista*, in «Arte Veneta», XXXV, 1981, pp. 198-202.

JAMES BYAM SHAW [a cura di], *Disegni veneti della collezione Lugt*, presentazione di RODOLFO PALLUCCHINI, Introduzione di CARLOS VAN HASSELT, "Cataloghi di Mostre, 24", catalogo della mostra di Venezia, Fondazione Cini, 1981, Vicenza, 1981.

Helen Braham [a cura di], *The Princes Gate Collection*, catalogo della mostra di Londra, Courtauld Institute, 1981, Londra, 1981.

MAURIZIO CALVESI, CLAUDIA CIERI, AUGUSTO GENTILI [a cura di], *Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500. Mito, Allegoria, Analisi iconologica*, atti del convegno di Roma, novembre 1978, Roma, 1981.

CHESNE DAUPHIGNÉ GRIFFO, *I costumi della Compagnia della Calza dipinti dal Carpaccio nel ciclo delle Storie di Sant'Orsola: immagine di Venezia nel Rinascimento*, in «Quaderni di Teatro», IV, 1981, 14, pp. 31-44.

SYLVIA FERINO-PAGDEN, *Raphael's activity in Perugia as reflected in a drawing in the Ashmolean Museum*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXV, 1981, pp. 231-252.

MALINS FREDERICK, *Drawings Ideas of the Masters. Artists' Techniques Compared and Contrasted*, London, 1981.

CARLO GINZBURG, *Indagini su Piero. Il Battesimo, il ciclo di Arezzo, la Flagellazione di Urbino*, "Microstorie, 1", Torino, 1981.

SUSAN LAMBERT [a cura di], *Drawing: Technique and Purpose* catalogo della mostra di Londra, Victoria and Albert Museum, 28 January-26 April, Londra, 1981.

SUSANNE LANG, *La pittura come palcoscenico nel trattato dell'Alberti*, in «Quaderni di Teatro», IV, 1981, 14, pp. 18-30.

LUIGI MENEGAZZI, *Cima da Conegliano*, Treviso, 1981.

RODOLFO PALLUCCHINI [a cura di], *Giorgione e l'umanesimo veneziano*, "Civiltà veneziana. Saggi. 27", 2 voll, Firenze, 1981.

TERISIO PIGNATTI, FILIPPO PEDROCCO, ANNALISA SCARPA SONINO, ELISABETTA MARTINELLI PEDROCCO, *Scuola di sant'Orsola*, in *Le Scuole di Venezia* a cura di TERISIO PIGNATTI, saggio storico di BRIAN PULLAN, Milano, 1981, pp. 67-88.

BRIAN PULLAN, *Natura e carattere delle Scuole*, in *Le Scuole di Venezia* a cura di TERISIO PIGNATTI, saggio storico di BRIAN PULLAN, Milano, 1981, pp. 9-26.

FRANCESCO ROSSI, *Bergamo e Palma il Vecchio: un rapporto dialettico*, in *Serina a Palma il Vecchio nel quinto centenario della nascita 1489/1980. Studi e ricerche in occasione del restauro dei polittici di Serina*, Serina, 1981, pp. 27-46.

UGO RUGGERI, *I Disegni dell'Italia del Nord al Museo di Stoccolma*, in «Notizie da Palazzo Albani», x, 1981, 1, pp. 41-45.

UGO RUGGERI, *I Disegni Veneti della Collezione Lugt*, in «Arte Veneta», XXXV, 1981, pp. 268-271.

RANIERI VARESE, ANNAMARIA VISSER TRAVAGLI [a cura di], *La chiesa di San Giovanni Evangelista e la cultura ferrarese dei Seicento*, catalogo della mostra di Ferrara, Palazzo Schifanoia, 1981, Milano, 1981.

ANNAMARIA VISSER TRAVAGLI, *Primi appunti per la storia del collezionismo a Ferrara nel secolo XVII*, in RANIERI VARESE, ANNAMARIA VISSER TRAVAGLI [a cura di], *La chiesa di San Giovanni Evangelista e la cultura ferrarese dei Seicento*, catalogo della mostra di Ferrara, Palazzo Schifanoia, 1981, Milano, 1981, pp. 179-193.

- *Le Scuole di Venezia* a cura di TERISIO PIGNATTI, saggio storico di BRIAN PULLAN, Milano, 1981.
- *Serina e Palma il Vecchio nel quinto centenario della nascita 1489/1980. Studi e ricerche in occasione del restauro dei polittici di Serina*, Serina, 1981.

1982 ▣ ANDREINA BALLARIN [a cura di], *Pinacoteca di Vicenza*, Vicenza, 1982.

MICHELE EMMER, *Art and Mathematics: the Platonic Solids*, in «Leonardo», XV, 1982, 4, Autumn, pp. 277-282.

SYLVIA FERINO PAGDEN [a cura di], *Disegni umbri del Rinascimento da Perugino a Raffaello*, "Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, LVIII", catalogo della mostra di Firenze, Gabinetto di disegni e stampe degli Uffizi, Firenze, 1982.

MASSIMO FERRETTI, *I maestri della prospettiva*, in *Forme e modelli*, "Storia dell'arte italiana, 2", parte terza, Milano, 1982, pp. 459-585.

I. GRIGORIEVA, J. KUZNETSOV, I. NOVOSELSKAJA [a cura di], *Disegni dell'Europa Occidentale dall'Ermitage di Leningrado*, "Gabinetto di disegni e stampe degli Uffizi, 57", catalogo della mostra di Firenze, 1982, Firenze, 1982.

GIANCARLO GARFAGNINI [a cura di], *Scienze, credenze occulte, livelli di cultura*, atti del convegno Internazionale di Studi, Firenze, 26-30 giugno 1980, Firenze, 1982.

PIERO LUCCHI, *Leggere scrivere e abbaco: l'istruzione elementare gli inizi dell'età moderna*, in GIANCARLO GARFAGNINI [a cura di], *Scienze, credenze occulte, livelli di cultura*, atti del convegno Internazionale di Studi, Firenze, 26-30 giugno 1980, Firenze, 1982, pp. 101-119.

JOANNE SNOW-SMITH, *The Salvator mundi of Leonardo da Vinci*, Seattle, 1982.

- 1983 □ FRANCIS AMES-LEWIS, JOANNE WRIGHT [a cura di], *Drawing in the Italian Renaissance Workshop*, catalogo della mostra di Nottingham, University Art Gallery, 12 febbraio-12 marzo 1983, Londra, Victoria and Albert Museum, 30 marzo-15 maggio 1983, Kent, 1983.

JACOB BEAN, *15th and 16th Century Italian Drawings in the Metropolitan Museum of Art, with the assistance of LAWRENCE TURCIC*, New York, 1982.

ROSARIO CONTARINO, *Girolama Corsi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 29, Roma, 1983, pp. 570-572.

JAMES BYAM SHAW, *The Italian Drawings of the Frits Lugt Collection*, 2 voll., Paris, 1983.

MARIA GRAZIA CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, PAOLO DAL POGGETTO [a cura di], *Urbino e le Marche prima e dopo Raffaello*, catalogo della mostra di Urbino, Palazzo Ducale e Chiesa di San Domenico, 30 luglio – 30 ottobre 1983, Firenze, 1983.

GRGO GAMULIN, *Contributi alla pittura del Quattrocento*, in «Arte Veneta», XXXVII, 1983, pp. 31-36.

PETER HUMFREY, *Cima da Conegliano*, Cambridge, 1983.

JOHN MCANDREW, *L'architettura Veneziana del Pirmo Rinascimento*, Venezia, 1983 [ed. it. a cura di ROBERT MUNMAN e CAROLYN KOLB di *Venetian Architecture of the Early Renaissance*, 1980, q. v.].

BERT MEIJER, CAREL VAN TUYLL [a cura di], *Disegni italiani del Teylers Museum di Haarlem provenienti dalle collezioni di Cristina di Svezia e dei principi Odescalchi*, catalogo della mostra di Firenze, Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Art, 29 ottobre-18 dicembre 1983, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Nazionale delle Stampe, 10 gennaio-20 febbraio 1984, Firenze, 1983.

GIOVANNA NEPI SCIRÈ, *La pittura su tela*, in *Itinerari didattici*, "Dal Museo alla Città, 4", Venezia, 1983, pp. 71-88.

TERISIO PIGNATTI, *Il Carpaccio sull'altra sponda dell'Adriatico, ne L'Umanesimo in Istria*, atti del convegno internazionale promosso e organizzato dalla Fondazione Giorgio Cini in accordo con il Ministero degli Affari Esteri, Venezia, 30-31 marzo-1 aprile 1981, Firenze, 1983, pp. 215-222.

KRUNO PRIJATELJ, *Pittura rinascimentale in Dalmazia e in Istria*, in *L'Umanesimo in Istria*, atti del convegno internazionale promosso e organizzato dalla Fondazione Giorgio Cini in accordo con il Ministero degli Affari Esteri, Venezia, 30-31 marzo-1 aprile 1981, Firenze, 1983, pp. 223-232.

GIANDOMENICO ROMANELLI, *Correr Teodoro Maria Francesco Gasparo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 29, Roma, 1983, pp. 509-512.

VITTORIO SGARBI, *Di alcune «Madonne col bambino» di Bartolomeo Vivarini e di Lazzaro Bastiani*, in «Arte Veneta», XXXVII, 1983, pp. 157-158.

CARLO VOLPE, *Una Madonna di Cristoforo Caselli e un prototipo di Piero per il Veneto*, in «Notizie da Palazzo Albani», XII, 1983, 1-2, pp. 34-37.

- *Old Master Paintings*, Sotheby's, London, 4th April 1984.

- 1984 □ CARLO BERTELLI, *Luca Pacioli. Arithmetica, geometria, proporzioni e proporzionalità*, scheda del catalogo della mostra a cura di MARIOLINA OLIVARI, *Raffaello e Brera*, Milano, Pinacoteca di Brera, 16 maggio-1 luglio 1984, Milano, 1984, pp. 50-52.

CLIFFORD BROWN, *The "Camera del Mappamondo et del Caiero" in the Palazzo di San Sebastiano in Mantua: A Fragment of A View of Jerusalem and Vittorino Carpaccio's Letter to Francesco II Gonzaga of 1511*, in «Journal of Jewish Art», X, 1984, pp. 32-46.

HUBERT DAMISCH, *Le theatre de peinture*, in *Interpretazioni veneziane. Studi di Storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro* a cura di DAVID ROSAND, Venezia, 1984, pp. 137-143.

SYLVIA FERINO PAGDEN, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Disegni umbri*, Milano, 1984.

DAVIS MARSHALL, *Carpaccio, Saint Stephen, and the Topography of Jerusalem*, in «The Art Bulletin», LXVI, 1984, 4, December, pp. 610-620.

MARIOLINA OLIVARI [a cura di], *Raffaello e Brera*, catalogo della mostra di Milano, Pinacoteca di Brera, 16 maggio-1 luglio 1984, Milano, 1984.

GIANDOMENICO ROMANELLI, *Museo Correr, "Guide artistiche"*, Milano, 1984.

PIETRO SCARPA, *Disegni sconosciuti di Vettor Carpaccio*, in *Interpretazioni veneziane. Studi di Storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro* a cura di DAVID ROSAND, Venezia, 1984, pp. 133-135.

PIETRO SCARPELLINI, *Perugino*, Milano, 1984.

WENDY STENDMAN SHEARD, *The Birth of Monumental Classicizing Relief in Venica on the Façade on the Scuola di San Marco* in *Interpretazioni veneziane. Studi di Storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro* a cura di DAVID ROSAND, Venezia, 1984, pp. 149-174.

EDWARD WRIGHT, *Alberti's De Pictura: Its Literary Structure and Purpose*, in «Journal of Warburg and Courtauld Institutes», XLVII, 1984, pp. 52-71.

- *Interpretazioni veneziane. Studi di Storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro* a cura di DAVID ROSAND, Venezia, 1984.

- 1985 □ NICHOLAS ADAMS, *The Life and Times of Pietro dell'Abaco, a Renaissance Estimator of Siena (active 1457-1486)*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XLVIII, 1985, 3, pp. 384-395.

FRANCOISE BARDON, *La peinture narrative de Carpaccio dans le cycle de St.e Ursule*, "Memorie dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti", Venezia, 1985.

NEDIN COSGROVE, *Prospect, Perspective and the Evolution of the Landscape Idea*, in «Transactions of the Institute of British Geographers», X, 1985, 1, new series, pp. 45-62.

J. V. FIELD, *Giovanni Battista Benedetti on the Mathematics of Linear Perspective*, in «Journal of Warburg and Courtauld Institutes», LVIII, 1985, pp. 71-99.

GIORGIO FOSSALUZZA, *Vittore Belliniano, Fra' Marco Pensaben e Giovan Girolamo Savoldo: la "sacra conversazione" in San Nicolà a Treviso*, in «Studi Trevisani», II, 1985, 4, Dicembre, pp. 39-88.

DECIO GIOSEFFI, *Edizioni a stampa veneziane di trattati di prospettiva nel corso del Cinquecento*, in *Trattati di prospettiva architettura militare, idraulica e altre discipline, saggi e note* di DECIO GIOSEFFI, VINCENZO FONTANA, SALVATORE CIRIACONO, TIZIANA PESENTI, ADRIANA CHEMELLO, GIOVANBATTISTA GASPARINI, Venezia, 1985, pp. 15-31.

PETER HUMFREY, *The life of St. Jerome cycle from the Scuola di San Gerolamo in Cannaregio*, in «Arte Veneta», XXXVIII, 1985, pp. 41-46.

JÜRGEN MEYER ZUR CAPELLEN, *Gentile Bellini*, Stuttgart, 1985.

KRISTIN A. MORTIMER, WILLIAM G. KLINGELHOFER, *Harvard University Art Museums: A Guide to the Collections*, Cambridge, 1985.

GIOVANNA NEPI SCIRÉ, FRANCESCO VALCANOVER, *Gallerie dell'Accademia di Venezia, "Guide artistiche"*, Milano, 1985.

IVO PETRICIOLI, *Okolodiranjia Carpacciova poliptiha u Zadru*, in *Zbornik za likovne umetnosti* 21, Novi Sad, 1985, pp. 287-291.

WILLIAM R. REARICK, *Un disegno di Lazzaro Bastiani*, in «Prospettiva», 1985, 43, Ottobre, pp. 48-50.

GIOVANNI SANTI, *La vita e le gesta di Federico da Montefeltro Duca d'Urbino*, a cura di L. Michellini Tocci, 2 voll., Città del Vaticano, 1985.

CORNELIJS JACOB SNIJDERS, *La sezione aurea, arte, natura, matematica, architettura e musica*, Padova, 1985.

GUIDO UGOLINI, *La Pala dei Montefeltro, una porta per il mausoleo dinastico di Federico*, Pesaro, 1985.

- *Trattati di prospettiva architettura militare, idraulica e altre discipline, saggi e note* di DECIO GIOSEFFI, VINCENZO FONTANA, SALVATORE CIRIACONO, TIZIANA PESENTI, ADRIANA CHEMELLO, GIOVANBATTISTA GASPARINI, Venezia, 1985.

1985-1986 □ FRANCESCO VALCANOVER, *Le Storie di Sant'Orsola di Vittore Carpaccio dopo il recente restauro*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», Classe di Scienze morali, Lettere ed Arti, CXLIV, 1985-1986, pp. 195-209.

1986 □ GIOVANNI AGOSTI, *Sui teleri perduti del Maggior Consiglio nel Palazzo Ducale di Venezia*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», XXX, 1986, pp. 61-87.

ALESSANDRO ANGELINI [a cura di], *Disegni italiani del tempo di Donatello*, introduzione di LUCIANO BELLOSI, catalogo della mostra di Firenze, Gabinetto di Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze, 1986.

ANDREA BACCHI, *Una proposta per il Cossa disegnatore*, in «Paragone Arte», XXXVII, 1986, 431-433, Gennaio-Marzo, pp. 24-28.

JAMES BECK [a cura di], *Raphael Before Rome*, "Studies in the History of Art, 17", Washington, 1986.

DANIELE BENATI, *La pittura a Ferrara e nei domini estensi nel secondo Quattrocento. Parma e Piacenza*, in FEDERICO ZERI [a cura di], *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, tomo secondo, Milano, 1986, pp. 256-271.

GIORGIO CEROBONI BAIARDI, GIORGIO CHITTOLINI, PIERO FLORIANI [a cura di], *Federico da Montefeltro. Lo Stato, le Arti, la Cultura*, "Biblioteca del Cinquecento, 30", 3 voll., Roma, 1986.

MARIA GRAZIA DIANA, *Alcune precisazioni per il percorso giovanile di Lorenzo Costa*, in «Paragone Arte», XXXVII, 1986, 431-433, Gennaio-Marzo, pp. 45-53.

SYLVIA FERINO PAGDEN, *The Early Raphael and his Umbrian Contemporaries*, in JAMES BECK [a cura di], *Raphael Before Rome*, "Studies in the History of Art, 17", Washington, 1986, pp. 93-107.

AUGUSTO GENTILI, *Nuovi documenti e contesti per l'ultimo Carpaccio. I. L'Incontro di Gioacchino e Anna per San Francesco in Treviso*, in «Artibus et Historiae», VII, 1986, 14, pp. 55-65.

RONA GOFFEN, *Bellini, S. Giobbe and Altar Egos*, in «Artibus et Historiae», VII, 1986, 14, pp. 57-70.

PETER HUMFREY, *The Venetian altarpiece of the early Renaissance in the light of contemporary business practise*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», xv, 1986, 14, pp. 63-82.

RADOVAN IVANČEVIĆ, *Art treasures of Croazia*, Belgrade, 1986.

LUIGI ISEPPI, *Una proposta per gli esordi di Lazzaro Bastiani*, in «Paragone Arte», xxxvii, 1986, 431-433, Gennaio-Marzo, pp. 36-40.

MARTIN KEMP, *Simon Stevin, Pieter Saenredam. A Study of Mathematics and Vision in Dutch Science and Art*, in «The Art Bulletin», lxxviii, 1986, 2, pp. 237-252.

MARINA MAISKAJA, *I grandi disegni italiani del Museo Puškin di Mosca*, Milano, 1986.

GERMANO MULAZZANI, *Raphael and Venice: Giovanni Bellini, Dürer, and Bosch*, in JAMES BECK [a cura di], *Raphael Before Rome*, "Studies in the History of Art, 17", Washington, 1986, pp. 149-153.

ANNA MARIA PETRIOLI TOFANI, *Inventario. 1. Disegni esposti*, Firenze, 1986.

KRZYSZTOF POMIAN, *Collezionisti d'arte e di curiosità naturali*, in *Storia della cultura veneta. Il Settecento*, 5/II, diretta da GIROLAMO ARNALDI, MANLIO PASTORE STOCCHI, Vicenza, 1986, pp. 1-70.

FRANCIS RUSSEL, *Perugino and the Aerly Expperience of Raphale*, in JAMES BECK [a cura di], *Raphael Before Rome*, "Studies in the History of Art, 17", Washington, 1986, pp. 189-201.

IORELLA SRICCHIA SANTORO, *Antonello e l'Europa*, Milano, 1896.

ALBERTO TENENTI, *La 'città ideale' del Rinascimento*, in *Imago Urbis. Dalla città reale alla città ideale*, testi di CESARE DE SETA, MASSIMO FERRETTI, ALBERTO TENENTI, prefazione di ANDRÉ CHASTEL, Milano, 1986, pp. 169-193.

- *Imago Urbis. Dalla città reale alla città ideale*, testi di CESARE DE SETA, MASSIMO FERRETTI, ALBERTO TENENTI, prefazione di ANDRÉ CHASTEL, Milano, 1986.

1987 GAETANO ANDRISANI, *Altri « minori » e Carpaccio in Contributi alla Storia dell'Arte. Appunti di iconografia francescana. Le radici della provincia*, Firenze, 1987, pp. 311-319 (ma scritto nel 1961).

GAETANO ANDRISANI, *Antonello da Messina e i Vivarini in Contributi alla Storia dell'Arte. Appunti di iconografia francescana. Le radici della provincia*, Firenze, 1987, pp. 289-296 (ma scritto nel 1961).

GAETANO ANDRISANI, *Vittore Carpaccio in Contributi alla Storia dell'Arte. Appunti di iconografia francescana. Le radici della provincia*, Firenze, 1987, pp. 68-71 (ma scritto nel 1963).

GEORGE BAUER, *Experimental Shadow Casting and the Early History of Perspective*, «The Art Bulletin», LIX, 1987, 2, June, pp. 211-219.

PAOLA CARBONI, *Profilo di un pittore: Francesco Bissolo (1475 c. – 1554)*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Classe di Scienze Morali», 1987, 145, pp. 235-256.

MARJORIE B. COHN, *Red Chalk: Historical and Technical Perspectives. Part 1: Aspects of Historical Usage*, in *Drawings Defined*, with a preface and commentary by KONRAD OBERHUBER, New York, 1987, pp. 165-170.

UMBERTO ECO, OMAR CALABRESE, *Le figure del tempo*, a cura di LUCIA CORRAIN, Milano, 1987.

HUBERT DAMISCH, *L'origine de la Perspective*, Tours, 1987.

ANDREA DE MARCHI, *Un'aggiunta al problema di Alvise Vivarini giovane*, in «Arte Veneta», XLI, 1987, pp. 123-125.

JAMES ELKINS, *Piero della Francesca and the Renaissance proof of Linear Perspective*, in «The Art Bulletin», LVIX, 1987, 2, June, pp. 220-230.

COSTANTINO FASSO, *Birth of hydraulics during the Renaissance period*, in GÜNTHER GARBRECHT, *Hydraulics and Hydraulic Research. A Historical Review*, Rotterdam, 1987, pp. 55-79.

FRANCESCO FEDERICO MANCINI, *Raffaello in Umbria. Cronologia e committenza. Nuovi studi e documenti*, Perugia, 1987.

SYLVIA FERINO PAGDEN, *Perugino's use of drawing: convention and invention*, in *Drawings Defined*, with a preface and commentary by KONRAD OBERHUBER, New York, 1987, pp. 77-102.

GÜNTHER GARBRECHT, *Hydraulics and Hydraulic Research. A Historical Review*, Rotterdam, 1987.

JUDY GREEN, PAUL GREEN, *Alberti's Perspective: a Mathematical Comment*, in «The Art Bulletin», LXIX, 1987, 4, December, pp. 641-645.

PETER HUMFREY, *Carpaccio, Vittore*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, a cura di FEDERICO ZERI, II, Milano, 1987, pp. 597-598.

LYNNE LAWNER, *Lives of the Courtesans: Portraits of the Renaissance*, New York, 1987 [trad. it.: DARIO MORETTI *Le cortigiane. Ritratti del Rinascimento*, Milano, 1988].

ENZO MACAGNO, *Leonardo da Vinci: Engineer and scientist*, in GÜNTHER GARBRECHT, *Hydraulics and Hydraulic Research. A Historical Review*, Rotterdam, 1987, pp. 33-53.

DEBORAH D. MAYER, PAMELA B. VANDIVER, *Red Chalk: Historical and Technical Perspectives. Part 2: a Technical Study*, in *Drawings Defined*, with a preface and commentary by KONRAD OBERHUBER, New York, 1987, pp. 171-180.

OTTO PÄCHT, *Der Salvator mundi des Turiner Stundbuchs*, in *Florilegium in Honorem Carl Nordenfalk Octogenarii Contextum*, Uddevalla, 1987, pp. 181-190.

ANNA MARIA PETRIOLI TOFANI, *Inventario. 2. Disegni esposti*, Firenze, 1987.

NICHOLAS TURNER, *Vittore Carpaccio*, in *Master Drawings. The Woodner Collection*, catalogo della mostra di Londra, Royal Academy of Arts, 1987, London, 1987, cat. n. 7, p. 32.

NICHOLAS TURNER, *Vittore Carpaccio*, in *Master Drawings. The Woodner Collection*, catalogo della mostra di Londra, Royal Academy of Arts, 1987, London, 1987, cat. n. 8, p. 34.

PIETRO SCARPA, *A venetian seventeenth-century collection of old master drawings*, in *Drawings Defined*, with a preface and commentary by KONRAD OBERHUBER, New York, 1987, pp. 383-401.

HELMUT SCHEUERLEIN, *Fluvial hydraulics throughout history*, in GÜNTHER GARBRECHT, *Hydraulics and Hydraulic Research. A Historical Review*, Rotterdam, 1987, pp. 185-190.

SANDRO SPONZA, *Osservazioni sulle pale di San Giobbe e di San Zaccaria di Giovanni Bellini*, in «Arte Veneta», XLI, 1987, pp. 168-175.

JOANNE WRIGHT, *Antonello the portraitist*, in *Antonello da Messina*, atti del convegno di studi di Messina, 29 novembre-2 dicembre 1981, Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Lettere e Filosofia, Centro di Studi Umanistici, Messina, 1987, pp. 179-221.

- *Antonello da Messina*, atti del convegno di studi di Messina, 29 novembre-2 dicembre 1981, Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Lettere e Filosofia, Centro di Studi Umanistici, Messina, 1987.
- *Dessin italiens du XIV^e au XVII^e siècle. Collection Michel Gaud*, Sotheby's, Munich, June 20, 1987.
- *Florilegium in Honorem Carl Nordenfalk Octogenarii Contextum*, Uddevalla, 1987.
- *Master Drawings. The Woodner Collection*, catalogo della mostra di Londra, Royal Academy of Arts, 1987, London, 1987.

1988 □ ALESSANDRO ANGELINI, *Francesco di Giorgio e la sua bottega. Alcune osservazioni su una recente monografia*, in «Prospettiva», XLII, 1988, Gennaio, pp. 10-24.

EUGENIO BATTISTI, *Ricostruendo la complessità*, in MARIA ROSARIA VALAZZI [a cura di], *La pala ricostituita. L'Incoronazione della Vergine e la cimasa vaticana di Giovanni Bellini. Indagini e restauri*, Venezia, 1988, pp. 6-14.

CHARLES BOULEAU, *La geometria segreta dei pittori*, "Saggistica universale illustrata, 4", traduzione a cura di MASSIMO PARIZZI, Milano, 1988 [edizione francese, 1963].

VINCENZO FONTANA, *Fra' Giovanni Giocondo architetto 1433 c. 1515*, Vicenza, 1988.

PATRICIA FORTINI BROWN, *Venetian narrative painting in the age of Carpaccio*, New Haven-London, 1988 [trad. it.: MARIA MORIONDO, CRISTINA MUNDICI, *La pittura nell'età di Carpaccio. I grandi cicli narrativi*, Venezia, 1992].

MARCO FRASCARI, *The Lume Materiale in the Architecture of Venice*, in «Perspecta», 1988, XXIV, pp. 136-145.

AUGUSTO GENTILI, *Nuovi documenti e contesti per l'ultimo Carpaccio. II: i teleri per la Scuola di San Stefano in Venezia*, in «Artibus et Historiae», IX, 1988, 18, pp. 79-108.

PETER HUMFREY, *Competitive Devotions: The Venetian Scuole Piccole ad Donors of Altarpieces in the Years around 1500*, in «The Art Bulletin», LXX, 1988, 3, September, pp. 401-423.

CAROLYN COLB, *The Francesco di Giorgio Material in the Zichy Codex*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», XLVII, 1988, 2, June, pp. 132-159.

LYNNE LAWNER, *Le cortigiane. Ritratti del Rinascimento*, Milano, 1988 [traduzione italiana a cura di DARIO MORETTI di *Lives of the Courtesans: Portraits of the Renaissance*, New York, 1987].

STELLA MARY NEWTON, *The Dress of the Venetians 1495-1525*, Aldershot, 1988.

STEFANIA MASON RINALDI, *La "Sancta Città" e i suoi testimoni oculari*, in «Arte Veneta», XLII, 1988, pp. 180-182.

AGNES MONGAN, KONRAD OBERHUBER [a cura di], *I grandi disegni italiani del Fogg Art Museum di Cambridge*, commenti di JONATHAN BOBER, Milano, 1988.

TERISIO PIGNATTI, *Postilla alle «Cortigiane» di Vittore Carpaccio*, in «Arte Veneta», XLII, 1988, p. 40.

NICOLE RIEGEL, *Gemalte und gebaute Palastarchitektur im Quattrocento*, Berlin, 1988.

GIANDOMENICO ROMANELLI, «Vista cader la patria». Teodoro Correr tra «Pietas» civile e collezionismo erudito, in *Una città e il suo Museo. Un secolo e mezzo di collezioni civiche veneziane*, catalogo della mostra a cura di MADILE GAMBIER, Venezia, Museo Correr, 1988, in «Bollettino Musei Veneziani d'arte e di storia», XXX, 1986, 1-4, pp. 13-25.

FRANCESCO ROSSI, *Accademia Carrara di Bergamo. Catalogo dei dipinti sec. XV-XVI*, Milano, 1988.

CATHY SANTORE, *The Fruits of Venus: Carpaccio's « Two Courtesans »*, in «Arte Veneta», XLII, 1988, pp. 34-39.

DAVID SCRASE *London, Colnaghi. From Gothic to Renaissance*, in «The Burlington Magazine», CXXX, 1988, 1029, December, pp. 941-942.

MARIA ROSARIA VALAZZI [a cura di], *La pala ricostituita. L'Incoronazione della Vergine e la cimasa vaticana di Giovanni Bellini. Indagini e restauri*, Venezia, 1988.

FRANCESCO VALCANOVER, *Carpaccio*, Firenze, 1989.

RANIERI VARESE, *La «Cronaca Rimata» di Giovanni Santi: proposte di lettura*, in «Notizie da Palazzo Albani», XVI, 1988, 2, pp. 26-48.

PIETRO ZAMPETTI, *La pittura tra Venezia e le Marche nel '400: flussi e riflussi*, in MARIA ROSARIA VALAZZI [a cura di], *La pala ricostituita. L'Incoronazione della Vergine e la cimasa vaticana di Giovanni Bellini. Indagini e restauri*, Venezia, 1988, pp. 1-5.

LUDOVICO ZORZI, *Carpaccio e la rappresentazione di Sant'Orsola. Ricerche sulla visualità dello spettacolo nel Quattrocento*, Torino, 1988.

- *Collezioni di Antichità a Venezia nei secoli della Repubblica (da libri e documenti della Biblioteca Marciana)*, catalogo della mostra a cura di MARINO ZORZI con un saggio di IRENE FAVARETTO Venezia, Libreria Sansoviniana, 27 Maggio-31 Luglio 1988, Roma, 1988.

- *Gothic to Renaissance. European paintings 1300-1600*, catalogo della mostra Conaghi di Londra e New York, London, 1988.

- *Una città e il suo Museo. Un secolo e mezzo di collezioni civiche veneziane*, catalogo della mostra a cura di MADILE GAMBIER, Venezia, Museo Correr, 1988, in «Bollettino Musei Veneziani d'arte e di storia», XXX, 1986, 1-4.

1989 ☐ CARMEN BAMBACH CAPPEL, *The Tradition of Pouncing Drawings in the Italian Renaissance Workshop: Innovation and Derivation. A Dissertation Presented to the Faculty of the Graduate School of Yale University in candidacy for degree of Doctor of Philosophy*, 2 voll., Ann Arbor (Michigan), 1989.

ZAVA BOCCAZZI, *Carpaccio Vittore* in *Dizionario della pittura e dei pittori*, 6 voll., Torino, 1989-1994, I, pp. 566-567.

COLIN EISLER, *The genius of Jacopo Bellini. The complete paintings and drawings*, New York, 1989.

EUGENIO GARIN, *Umanisti artisti scienziati. Studi sul Rinascimento italiano*, "Nuova biblioteca di cultura, 301", Roma, 1989.

RONA GOFFEN, *Giovanni Bellini*, New Haven-London, 1989.

PETER HUMFREY, *Patricia Fortini Brown. Narrative Painting in the age of Carpaccio*, in «Kunstchronik», XLII, 1989, 8.

PETER HUMFREY, *Pittura e devozione: la tradizione narrativa quattrocentesca in La pittura del Veneto. Il Quattrocento*, tomo I, a cura di MAURO LUCCO, Milano, 1989, pp. 295-338.

MARGARET KING, *Umanesimo e patriziato a Venezia nel Quattrocento*, vol. I: *La cultura umanistica al servizio della Repubblica*; vol. II: *Il circolo umanistico veneziano. Profili*, traduzione a cura di SAVERIO RICCI, Roma, 1989 [titolo originale: *Venetian humanism in an age of patrician dominance*, Pinceton, 1986].

MAURO LUCCO, *Venezia. 1400-1430 in La pittura del Veneto. Il Quattrocento*, tomo I, a cura di MAURO LUCCO, Milano, 1989, pp. 13-48.

ETTORE MERKEL, *Mosaici e pittura a Venezia in La pittura del Veneto. Il Quattrocento*, tomo I, a cura di MAURO LUCCO, Milano, 1989, pp. 223-246.

ETTORE MERKEL, *Venezia 1430-1450 in La pittura del Veneto. Il Quattrocento*, tomo I, a cura di MAURO LUCCO, Milano, 1989, pp. 49-89.

FLAVIA POLIGNANO, *Ritratto e biografia: due insiemi a confronto, dalla parte dell'iconologia*, in *Il ritratto e la memoria. Materiali 1*, "Biblioteca del Cinquecento, 48" a cura di AUGUSTO GENTILI, Roma, 1989, pp. 211-225.

PIETRO SCARPA, *Contributi a Vittore Carpaccio*, in «Arte Documento», III, 1989, Ottobre, pp. 110-123.

FRANCESCO VALCANOVER, *Carpaccio*, Firenze, 1989.

- *Treasures from the Fitzwilliam. The Increase of Learning and other Great Objects of that Noble Foundation*, catalogo della mostra di Washington (DC), National Gallery of Art, march 19-june 18, 1898, Fort Worth, 15 july-8 october 1989, New York, National Academy of Design, 5 november 1989-28 january 1990, Atlanta, High Museum of Art, 20 febraury-6 may 1990, Los Angeles, Los Angeles Country Museum, 21 june-9 september 1990, Cambridge, 1989.

1990 □ FRANCIS AMES-LEWIS, *Il disegno nella pratica di bottega del Quattrocento*, in *La pittura del Veneto. Il Quattrocento*, tomo II, a cura di MAURO LUCCO, Milano, 1990, pp. 657-685.

V. FRANZOI, T. PIGNATTI, W. WOLTERS, *Il Palazzo Ducale di Venezia*, Treviso, 1990.

AUGUSTO GENTILI, *Giovanni Bellini, la bottega, i quadri di devozione*, in «Venezia Cinquecento», I, 1990, 2, pp. 27-60.

LAURENCE B. KANTIER, *Luca Signorelli, Piero della Francesca, and Pietro Perugino*, in «Studi di Storia dell'Arte», I, 1990, pp. 95-111.

MARTIN KEMP, *The Science of Art. Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven-London, 1990 [edizione italiana aggiornata e rivista nella citazione delle fonti bibliografiche: Firenze, 1994, q. v.]

L. KONECNY, *Nouveaux regards sur « Le jeune chevalier » de Vittore Carpaccio*, in « Artibus et Historiae », XI, 1990, 21.

JEHANE KUHN, *Measured Appearance: Documentation and Design in Early Perspective Drawing*, in « Journal of Warburg and Courtauld Institutes », LIII, 1990, pp. 114-132.

GER LUIJTEN, A.M.F.M. MEIJ [a cura di], *From Pisanello to Cézanne*, catalogo della mostra di New York, The Pierpont Morgan Library, May 15-August 4, 1990, Fort Worth, Kimbell Art Museum, August 18-October 21 1990, Cleveland, Cleveland Museum of Art, The Hague, 1990.

GER LUIJTEN, in GER LUIJTEN, A.M.F.M. MEIJ [a cura di], *From Pisanello to Cézanne*, catalogo della mostra di New York, The Pierpont Morgan Library, May 15-August 4, 1990, Fort Worth, Kimbell Art Museum, August 18-October 21 1990, Cleveland, Cleveland Museum of Art, The Hague, 1990, pp. 153-155, cat. n. 55.

MAURO LUCCO, *Venezia*, in *La pittura del Veneto. Il Quattrocento*, tomo II, a cura di MAURO LUCCO, Milano, 1990, pp. 395-480.

STEFANIA MASON, *“Il discepolo Vittore a Giovanni Bellini”: La Sacra conversazione di Zero*, ne *La Sacra Conversazione di Vittore Belliniano. Il restauro*, catalogo della mostra di Zero Banco, 1990, Treviso, 1990, pp. 33-60.

GIOIA MORI, *L'«iter salvationis» cristiano nel Seppellimento di Cristo di Vittore Carpaccio*, in «Storia dell'arte», LXIX, Maggio-Agosto, 1990, pp. 164-200 [ma scritto nel 1984].

GIORGIO PADOAN, *Il mondo delle cortigiane nella letteratura rinascimentale*, in *Il gioco dell'amore. Le cortigiane di Venezia dal Trecento al Settecento*, catalogo della mostra, Venezia, Casinò Municipale, Ca' Vendramin Calergi, 2 febbraio-16 aprile 1990, Milano, 1990, pp. 63-71.

MARIA GRAZIA PAOLINI, *Antonello da Messina*, in *Allgemeines Künstler-Lexikon*, III, Leipzig, 1990, pp. 509-516.

FILIPPO PEDROCCO, *Iconografia delle cortigiane di Venezia*, in *Il gioco dell'amore. Le cortigiane di Venezia dal Trecento al Settecento*, catalogo della mostra, Venezia, Casinò Municipale, Ca' Vendramin Calergi, 2 febbraio-16 aprile 1990, Milano, 1990, pp. 81-93.

CATARINA SCHMIDT, *La “sacra conversazione” nella pittura veneta*, in *La pittura del Veneto. Il Quattrocento*, tomo II, a cura di MAURO LUCCO, Milano, 1990, pp. 703-726.

MICHEL SERRES, *Carpaccio studi*, Firenze, 1990 [traduzione e versione aggiornata di *Esthétique sur Carpaccio*, Paris, 1975 a cura di ANNE-MARIE SAUZEAU BOETTI].

RICHARD TOBIN, *Ancient Perspective and Euclid's Optics*, in « Journal of Warburg and Courtauld Institutes », LIII, 1990, pp. 14-41.

- *Dipinti ferraresi dalla collezione Vittorio Cini*, Venezia, 1990.

- *Il gioco dell'amore. Le cortigiane di Venezia dal Trecento al Settecento*, catalogo della mostra, Venezia, Casinò Municipale, Ca' Vendramin Calergi, 2 febbraio-16 aprile 1990, Milano, 1990.

- *La Sacra Conversazione di Vittore Belliniano. Il restauro*, catalogo della mostra di Zero Banco, 1990, Treviso, 1990.

- *Master Drawings from the Woodner Collection*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1990.

- *Old master drawings including property from the collection of the British rail pension fund*, vendita Sotheby's, London, 2 July, 1990, London, 1990.

- *Pittura di luce. Giovanni di Francesco e l'arte fiorentina di metà Quattrocento*, catalogo della mostra a cura di LUCIANO BELLOSI, Firenze, Casa Buonarroti, 16 maggio - 20 agosto 1990, Milano, 1990.

1991 □ WALTER ANGELELLI, ANDREA G. DE MARCHI, *Pittura dal Duecento al primo Cinquecento nelle fotografie di Girolamo Bombelli*, a cura di SERENA ROMANO, Milano, 1991.

BRIGIT BLASS-SIMMEN, *Sankt Georg Drachenkampf in der Renaissance. Carpaccio-Raffael-Leonardo*, Berlin, 1991.

VITTORE BRANCA, CARLO OSSOLA [a cura di], *Crisi e rinnovamenti nell'autunno del Rinascimento a Venezia*, atti del convegno di Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 27 agosto-17 settembre 1988, "Civiltà veneziana. Saggi, 38", Firenze, 1991.

KEITH CHRISTIANSEN, in *Le Muse e il Principe*, catalogo della mostra a cura di ANDREA DI LORENZO, ALESSANDRA MOTTOLA MOLFINO, MAURO NATALE, ANNALISA ZANNI, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 20 settembre-1 dicembre 1991, Modena, 1991, cat. n. 78, pp. 307-312.

FRANK DABELL [a cura di], *Venetian paintings: from Titian to El Greco*, catalogo della mostra di New York, Piero Corsini, 1991, New York, 1991.

GIGETTA DALLI REGOLI, *Il rapporto fra uomo e natura nel tema della Sacra Conversazione*, in WOLFRAM PRINZ [a cura di], *Uomo e natura nella letteratura e nell'arte italiana del Tre-Quattrocento*, atti del convegno interdisciplinare di Firenze, in «Quaderni dell'Accademia delle arti del Disegno», 1991, 3, pp. 141-157.

JILL DUNKERTON, SUSAN POISTER, DILLAN GORDON, NICHOLAS PENNY, *Giotto to Dürer. Early Renaissance Painting in the National Gallery*, New Have-London, 1991.

DANIELE FERRARA, *Il ritratto del doge Leonardo Loredan: strategie dell'abito tra politica e religione*, in «Venezia Cinquecento», I, 1991, 2, pp. 89-108.

AUGUSTO GENTILI, *Giovanni Bellini, la bottega, i quadri di devozione*, in «Venezia Cinquecento», I, 1991, 2, pp. 27-60.

PAUL GRENDLER, *La Scuola nel Rinascimento italiano*, "Collezione storica", traduzione a cura di GUIDO ANNIBALDI, Bari, 1991 [titolo originale: *Schooling in Renaissance Italy: Literacy and Learning, 1300-1600*, Baltimore-London, 1989].

FRITZ HEINEMANN, *Giovanni Bellini e i belliniani. Supplemento e ampliamenti*, Hildesheim, 1991.

PETER HUMFREY, *Carpaccio. Catalogo completo dei dipinti, "I gigli dell'arte. Archivi di arte antica e moderna"*, Firenze, 1991.

PETER HUMFREY, *Two lost altarpieces by Giovanni Bellini*, in «Venezia Cinquecento», I, 1991, 2, pp. 109-117.

MARTIN KEMP, in JAY A. LEVENSON [a cura di], *Circa 1492. Art in the Age of Exploration*, catalogo della mostra di Washington, National Gallery of Art, 12th of October 1991-12th of January 1992, New Haven, 1991, cat. nn. 147-149, pp. 249-252.

JAY A. LEVENSON [a cura di], *Circa 1492. Art in the Age of Exploration*, catalogo della mostra di Washington, Nazionale Gallety of Art, 12th of October 1991-12th of January 1992, New Haven, 1991.

ROBERTO LONGHI, *Carpaccio: vita di un documentario d'arte*, a cura di PAOLA SCREMIN, Torino, 1991.

ELENA LUCCHESI RAGNI, GIOVANNI AGOSTI [a cura di], *Il polittico Averoldi di Tiziano restaurato*, catalogo della mostra di Brescia, monastero di Santa Giulia, 25 giugno-31 ottobre 1991, Brescia, 1991.

MARINA MASSA, *Vittore Carpaccio e la "sua" Ancona*, in «Notizie da Palazzo Albani», XX, 1991, 1-2, pp. 81-88.

GIOIA MORI, *Un rebus teologico*, in «Art e dossier», VI, 1991, 57, Maggio, pp. 30-36.

GIOVANNA NEPI SCIRÈ, *I capolavori dell'arte veneziana. Le Gallerie dell'Accademia, "I grandi libri"*, Venezia, 1991.

ANNA MARIA PETRIOLI TOFANI, *Inventario. Disegni di figura. 1*, Firenze, 1991.

ANNA MARIA PETRIOLI TOFANI, SIMONETTA PROSPERI VALENTI RODINÒ, GIANNI CARLO SCIOLLA [a cura di], *Il Disegno. Forme, tecniche, significati*, Cisinello Balsamo, 1991.

TERISIO PIGNATTI, *Vittore Carpaccio ed il Polittico di Zara*, in *Likovna kultura Dubrovnika* 15.16 stoljeća, Zagreb, 1991, pp. 233-238.

KRUNO PRIJATELI, *L'arte in Dalmazia nel Cinquecento*, in VITTORE BRANCA, CARLO OSSOLA [a cura di], *Crisi e rinnovamenti nell'autunno del Rinascimento a Venezia*, atti del convegno di Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 27 agosto-27 settembre 1988, "Civiltà veneziana. Saggi, 38", Firenze, 1991, pp. 327-342.

WOLFRAM PRINZ [a cura di], *Uomo e natura nella letteratura e nell'arte italiana del Tre-Quattrocento*, atti del convegno interdisciplinare di Firenze, in «Quaderni dell'Accademia delle arti del Disegno», 1991, 3.

SIMONETTA PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Forme, funzioni, tipologie*, in ANNA MARIA PETRIOLI TOFANI, SIMONETTA PROSPERI VALENTI RODINÒ, GIANNI CARLO SCIOLLA [a cura di], *Il Disegno. Forme, tecniche, significati*, Cisinello Balsamo, 1991, pp. 93-83.

PIETRO SCARPA, *Vittore Carpaccio: identificazioni e proposte, I*, in «Arte Documento», v, 1991, pp. 60-69.

F. TORELLA, *La Cena in Emmaus di San Salvador. I documenti per la committenza e la cronologia*, in «Venezia Cinquecento», I, 1991, 2.

FEDERICO ZERI [a cura di], *Pinacoteca di Brera. Scuola Emiliana*, Milano, 1991.

STEFANO ZUFFI, *Carpaccio*, Milano, 1991.

- *Italian Drawings*, catalogo dell'asta Hazlitt, Gooden & Fox, London, November-December 1991 e New York January 1992, London 1991.
- *Le Muse e il Principe*, catalogo della mostra a cura di ANDREA DI LORENZO, ALESSANDRA MOTTOLA MOLFINO, MAURO NATALE, ANNALISA ZANNI, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 20 settembre-1 dicembre 1991, 2 voll., Modena, 1991.
- *Old master drawings from the Woodner collection*, London, Christie, Manson & Woods, July 2, 1991.

1992 □ ROBERTO BELARDI, *Il mazzocchio da Paolo Uccello a Piero a Leonardo*, in *Piero e Urbino, Piero e le Corti rinascimentali*, catalogo della mostra a cura di PAOLO DAL POGETTO, Urbino, Palazzo Ducale e Oratorio di San Giovanni Battista, 24 luglio - 31 ottobre 1992, Venezia, 1992, pp. 492-496.

LUCIANO BELLOSI [a cura di], *Una Scuola per Piero. Luce, colore, prospettiva nella formazione fiorentina di Piero della Francesca*, catalogo della mostra di Firenze, Galleria degli Uffizi, 22 settembre - 10 gennaio 1993, Venezia, 1992.

GIOVANBATTISTA BENEDICENTI, *Per Giovanni Bellini: una nuova lettura del Ritratto di Birmingham*, in «Paragone. Arte», XLIII, 1992, 36, Novembre, pp. 3-9.

ALESSANDRO BETTAGNO [a cura di], *Da Pisanello a Tiepolo. Disegni veneti dal Fitzwilliam Museum di Cambridge*, catalogo della mostra di Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 28 marzo-15 giugno 1992, Milano, 1992.

VERONIKA BIRKE, *Italian Drawings 1350-1800. Masterworks from the Albertina*, New York, 1992.

JACOB BURCKARDT, *L'Arte Italiana del Rinascimento. Pittura. I Generi*, a cura di MAURIZIO GHELARDI, traduzione dal manoscritto tedesco dal titolo *Malerei nach Gattungen* a cura di MAURIZIO GHELARDI e SUSANNE MÜLLER, Venezia, 1992.

DAVID EKSERDJIAN, in JANE MARTINEAU [a cura di], *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra di Londra, Royal Academy of Arts, 17 gennaio – 5 aprile 1992, New York, Metropolitan Museum of Art, 5 maggio – 12 luglio 1992, Milano, 1992, pp. 338-340, cat. n. 103.

DAVID EKSERDJIAN, in JANE MARTINEAU [a cura di], *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra di Londra, Royal Academy of Arts, 17 gennaio – 5 aprile 1992, New York, Metropolitan Museum of Art, 5 maggio – 12 luglio 1992, Milano, 1992, pp. 340-342, cat. n. 104.

DAVID EKSERDJIAN, in JANE MARTINEAU [a cura di], *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra di Londra, Royal Academy of Arts, 17 gennaio – 5 aprile 1992, New York, Metropolitan Museum of Art, 5 maggio – 12 luglio 1992, Milano, 1992, pp. 342-344, cat. n. 105.

DAVID EKSERDJIAN, in JANE MARTINEAU [a cura di], *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra di Londra, Royal Academy of Arts, 17 gennaio – 5 aprile 1992, New York, Metropolitan Museum of Art, 5 maggio – 12 luglio 1992, Milano, 1992, p. 344, cat. n. 106.

DAVID EKSERDJIAN, in JANE MARTINEAU [a cura di], *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra di Londra, Royal Academy of Arts, 17 gennaio – 5 aprile 1992, New York, Metropolitan Museum of Art, 5 maggio – 12 luglio 1992, Milano, 1992, p. 346, cat. n. 107.

JAMES ELKINS, *Renaissance perspectives*, in «Journal of the History of Ideas», LIII, 1992, 2, April, pp. 209-230.

PATRICIA FORTINI BROWN, *La pittura nell'età di Carpaccio. I grandi cicli narrativi*, Venezia, 1992 [traduzione italiana con integrazioni bibliografiche al volume del 1988 a cura di MARINA MORIONDO, CRISTINA MUNDICI, q. v.].

ENRICO GAMBA, *Piero inventore dei poliedri come «genere»*, in *Piero e Urbino, Piero e le Corti rinascimentali*, catalogo della mostra a cura di PAOLO DAL POGETTO, Urbino,

Palazzo Ducale e Oratorio di San Giovanni Battista, 24 luglio – 31 ottobre 1992, Venezia, 1992, pp. 477-478.

GEORGE GOLDNER, LEE HENDRIX, with the assistance of KELLY PASK, *European Drawings. 2. Catalogue of the Collections*, The J. Paul Getty Museum, Malibu, California, 1992.

FREDERICK HARTT, *Imago biblica: cinquant'anni tra Filippo Lippi e Carpaccio*, in *L'arte e la Bibbia. Immagine come esegesi biblica*, atti del convegno di Venezia, 14-16 ottobre 1988, a cura di TIMOTHY VERDON, Settimello (Firenze), 1992, pp. 167-176.

INES KEHL, *Vittore Carpaccios Ursula Legendzyklus der Scuola di Sant'Orsola in Venedig. Eine venezianische Illusion*, Worms, 1992.

JOSEPH MANCA, *The art of Ercole de' Roberti*, Cambridge, 1992.

JANE MARTINEAU [a cura di], *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra di Londra, Royal Academy of Arts, 17 gennaio – 5 aprile 1992, New York, Metropolitan Museum of Art, 5 maggio – 12 luglio 1992, Milano, 1992.

M. MERLING, M. Marco Boschini's "La carta del navegar pitoresco": art theory and virtuoso culture in seventeenth-century Venice, Ph.D., Brown University 1992.

VICO MONTEBELLI, *Piero, la matematica e i poliedri*, in *Piero e Urbino, Piero e le Corti rinascimentali*, catalogo della mostra a cura di PAOLO DAL POGETTO, Urbino, Palazzo Ducale e Oratorio di San Giovanni Battista, 24 luglio – 31 ottobre 1992, Venezia, 1992, pp. 479-485.

GABRIELE MOROLLI, *Nel cuore del Palazzo, la città ideale. Alberti e la prospettiva architettonica di Urbino*, in *Piero e Urbino, Piero e le Corti rinascimentali*, catalogo della mostra a cura di PAOLO DAL POGETTO, Urbino, Palazzo Ducale e Oratorio di San Giovanni Battista, 24 luglio – 31 ottobre 1992, Venezia, 1992, pp. 215-230.

MARIA GIUSEPPINA MUZZARELLI, *Guardaroba medievale. Vesti e società dal XIII al XVI secolo*, "Saggi, 503", Bologna, 1992.

FLAVIA POLIGNANO, *Maliarde e cortigiane: titoli per una «damnatio». Le «Dame» di Vittore Carpaccio*, in «Venezia Cinquecento», II, 1992, 3, Gennaio-Giugno, pp. 5-23.

CRISTINA QUATTRINI, *Un incunabolo disegnato da Lazzaro Bastiani*, in «Prospettiva», 1992, 65, Gennaio, pp. 56-62.

FEDERICA SALVI, *Luciano Laurana, Città ideale*, in *Piero e Urbino, Piero e le Corti rinascimentali*, catalogo della mostra a cura di PAOLO DAL POGETTO, Urbino, Palazzo Ducale e Oratorio di San Giovanni Battista, 24 luglio – 31 ottobre 1992, Venezia, 1992, p. 231.

PAOLA SANTUCCI, *La pittura del Quattrocento*, "Storia dell'arte in Italia", Torino, 1992.

FRANCESCO SEMI, *I capolavori dimenticati*, in «Marco Polo», CV, 1992, Ottobre, pp. 57-61.

VITTORIO SGARBI, *Carpaccio metafisico*, in «Arte Documento», VI, 1992, pp. 103-107.

MANFREDO TAFURI, *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Torino, 1992.

ANCHISE TEMPESTINI, *Giovanni Bellini. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze, 1992.

MADDALENA TRIONFI HONORATI, *La prospettiva nelle porte del Palazzo*, in *Piero e Urbino, Piero e le Corti rinascimentali*, catalogo della mostra a cura di PAOLO DAL POGETTO, Urbino, Palazzo Ducale e Oratorio di San Giovanni Battista, 24 luglio - 31 ottobre 1992, Venezia, 1992, pp. 232-235.

FRANCESCO VALCANOVER, *Le Storie di Sant'Orsola di Vittore Carpaccio dopo il recente restauro*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti», CXLIV, 1992.

- *Acquisitions/1991. Drawings. Italian*, in «Getty Research Journal», 1992, 20, pp. 159-171.
- *Da Pisanello a Tiepolo. Disegni veneti dal Fitzwilliam Museum di Cambridge*, catalogo della mostra di Venezia, Fondazione Giorgio Cini 28 marzo-15 giugno 1992, Milano, 1992.
- *Leonardo e Venezia*, catalogo della mostra di Venezia, Palazzo Grassi, 1992, Milano, 1992.
- *Dürer to Diebenkorn: Recent Acquisitions of Art on Paper*, National Gallery of Art, Washington, D.C., 1992.
- *Piero e Urbino, Piero e le Corti rinascimentali*, catalogo della mostra a cura di PAOLO DAL POGETTO, Urbino, Palazzo Ducale e Oratorio di San Giovanni Battista, 24 luglio - 31 ottobre 1992, Venezia, 1992.

1992-1993 □ MATTEO CERIANA, *Due esercizi di lettura: la cappella Moro in San Giobbe e le fabbriche dei Gussoni a Venezia*, in «Annali di architettura», 1992-1993, 4-5, pp. 22-28.

1993 □ ALESSANDRO BALLARIN, *Giorgione Peintures*, in *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, catalogo della mostra a cura di MICHEL LACLOTTE, Paris, Grand Palais, 9 mars-14 juin 1993, Paris, 1993 [2^a ed. riveduta e corretta], pp. 295-347, cat. nn. 15-18, 20-31.

ALESSANDRO BALLARIN, *Une nouvelle perspective sur Giorgione: les portraits des années 1500-1503* [testo, tradotto, dell'intervento presentato al convegno di Asolo nel 1978 (Asolo, 1979) corredato di un *Post-scriptum*], in *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, catalogo della mostra a cura di MICHEL LACLOTTE, Paris, Grand Palais, 9 marzo-14 giugno 1993, Paris, 1993 [2^a ed. riveduta e corretta], pp. 281-294.

ALESSANDRO BALLARIN, *Le problème des œuvres de la jeunesse de Titien. Avancées et reculs de la critique*, in *Le siècle di Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, catalogo della mostra a cura di MICHEL LACLOTTE, Paris, Grand Palais, 9 mars-14 juin 1993, Paris, 1993 [2^a ed. riveduta e corretta], pp. 357-366.

ALESSANDRO BALLARIN, *Titien jeune. Peintures*, in *Le siècle di Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, catalogo della mostra a cura di MICHEL LACLOTTE, Paris, Grand Palais, 9 mars-14 juin 1993, Paris, 1993 [2^a ed. riveduta e corretta], pp. 368-411, 413-415, cat. nn. 40-46, 48.

LUCIANO BELLOSI [a cura di], *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena. 1450-1500*, catalogo della mostra di Siena, Chiesa di Sant'Agostino, 25 aprile-31 luglio 1993, Milano, 1993.

DANIELE BENATI, *Carlo Volpe e Francesco del Cossa. Conferme per un'attribuzione*, in "Arte a Bologna. Bollettino dei musei civici d'arte antica, 3", 1993, pp. 27-34.

ENRICO BERTANZA, GIUSEPPE DALLA SANTA, *Maestri, scuole e scolari in Venezia fino al 1500*, "Cultura Popolare Veneta, 3", Vicenza, 1993 [ristampa anastatica a cura di GHERARDO ORTALLI; prima ed. Venezia, 1907 q. v.].

BRIGIT BLASS-SIMMEN, "Povero Giopo". Carpaccios "grabberetung Christi" und die "Scuola di San Giobbe" in Venedig, in «Jahrbuch der Berliner Museen», 1993, pp. 111-128.

ILEANA CHIAPPINI DI SORIO, *La Pala di Pesaro, il Cavalcaselle e una ipotesi per Carpaccio*, in *Studi per Pietro Zampetti* a cura di RANIERI VARESE, Ancona, 1993, pp. 135-145.

KEITH CHRISTIANSEN, *The case of Mantegna as printmaker*, in «The Burlington Magazine», CXXXV, 1993, 1086, September, pp. 604-612.

FRANCESCO PAOLO FIORE, MANFREDO TAFURI [a cura di], *Francesco di Giorgio architetto*, catalogo della mostra di Siena, Palazzo pubblico, 25 aprile-31 luglio 1993, Milano, 1993.

ADRIANO FRANCESCHINI, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche dal 1341 al 1471*, parte I, tomo I, Ferrara-Roma, 1993 [la parte seconda viene pubblicata in due tomi nel 1995 e nel 1997, q. v.].

AUGUSTO GENTILI, *Gentiluomo dal berretto rosso*, in *Carpaccio, Bellini, Tura, Antonello e altri restauri quattrocenteschi della Pinacoteca del Museo Correr*, catalogo della mostra a cura di ATTILIA DORIGATO, Venezia, Museo Correr, 26 marzo-24 maggio 1993, Milano, 1993, pp. 70-73.

AUGUSTO GENTILI, FLAVIA POLIGNANO, *Due dame veneziane in Carpaccio, Bellini, Tura, Antonello e altri restauri quattrocenteschi della Pinacoteca del Museo Correr*, catalogo

della mostra a cura di ATTILIA DORIGATO, Venezia, Museo Correr, 26 marzo-24 maggio 1993, Milano, 1993, pp. 74-81.

AUGUSTO GENTILI, FLAVIA POLIGNANO, *Solo Donne*, in «Art e dossier», VII, 1993, 78, Aprile.

BERENICE GIOVANNUCCI VIGI [a cura di], *Marco Zoppo*, atti del convegno internazionale di studi sulla pittura del Quattrocento padano, Cento, 8-9 ottobre 1993, Cento, 1993.

BERENICE GIOVANNUCCI VIGI [a cura di], *Marco Zoppo e il suo tempo*, Bologna, 1993.

PETER HUMFREY, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven-London, 1993.

P. MOIOLI, R. SCAFÈ, C. SECCARONI, ENEA-C.R.E. Casaccia, *Esame dei pigmenti con la tecnica della fluorescenza X*, in *Carpaccio, Bellini, Tura, Antonello e altri restauri quattrocenteschi della Pinacoteca del Museo Correr*, catalogo della mostra a cura di ATTILIA DORIGATO, Venezia, Museo Correr, 26 marzo-24 maggio 1993, Milano, 1993, pp. 222-233.

MASSIMO MUSSINI, *La trattatistica di Francesco di Giorgio: un problema critico aperto*, in FRANCESCO PAOLO FIORE, MANFREDO TAFURI [a cura di], *Francesco di Giorgio architetto*, catalogo della mostra di Siena, Palazzo pubblico, 25 aprile-31 luglio 1993, Milano, 1993, pp. 358-371.

ANNA MARIA PETRIOLI TOFANI, SIMONETTA PROSPERI VALENTI RODINÒ, GIANNI CARLO SCIOLLA [a cura di], *Il Disegno. Le collezioni pubbliche italiane. Parte prima*, Cisinello Balsamo, 1993.

R&C SCIENTIFICA s. r. l., *Sezioni stratigrafiche e riconoscimento dei pigmenti e dei leganti*, in *Carpaccio, Bellini, Tura, Antonello e altri restauri quattrocenteschi della Pinacoteca del Museo Correr*, catalogo della mostra a cura di ATTILIA DORIGATO, Venezia, Museo Correr, 26 marzo-24 maggio 1993, Milano, 1993, pp. 218-221.

CAMILLO SEMENZATO, *Genio e botteghe. L'arte nell'Europa tra Medio Evo ed Età Moderna*, Milano, 1993.

CATARINA SCHMIDT, *Una "Meditazione sul Cristo morto" di Marco Zoppo*, in BERENICE GIOVANNUCCI VIGI [a cura di], *Marco Zoppo*, atti del convegno internazionale di studi sulla pittura del Quattrocento padano, Cento, 8-9 ottobre 1993, Cento, 1993, pp. 137-146.

PAOLO SPEZZANI, *Le radiografie e le riflettoscopie*, in *Carpaccio, Bellini, Tura, Antonello e altri restauri quattrocenteschi della Pinacoteca del Museo Correr*, catalogo della mostra a cura di ATTILIA DORIGATO, Venezia, Museo Correr, 26 marzo-24 maggio 1993, Milano, 1993, pp. 216-217.

MANFREDO TAFURI, *Le chiese di Francesco di Giorgio Martini*, in FRANCESCO PAOLO FIORE, MANFREDO TAFURI [a cura di], *Francesco di Giorgio architetto*, catalogo della mostra di Siena, Palazzo pubblico, 25 aprile-31 luglio 1993, Milano, 1993, pp. 21-73.

SABINA VEDOVELLO, *L'intervento di restauro*, in *Carpaccio, Bellini, Tura, Antonello e altri restauri quattrocenteschi della Pinacoteca del Museo Correr*, catalogo della mostra a cura di ATTILIA DORIGATO, Venezia, Museo Correr, 26 marzo-24 maggio 1993, Milano, 1993, pp. 100-107.

SABINA VEDOVELLO, *I restauri*, *Gentiluomo dal berretto rosso*, *Due Dame veneziane*, in *Carpaccio, Bellini, Tura, Antonello e altri restauri quattrocenteschi della Pinacoteca del Correr*, catalogo della mostra a cura di ATTILIA DORIGATO, Venezia, Museo Correr, 26 marzo-24 maggio 1993, Milano, 1993, n. 16 pp. 173-176, n. 17 pp. 177-185.

STEFANO ZUFFI, *Carpaccio*, Milano, 1993.

- *Carpaccio, Bellini, Tura, Antonello e altri restauri quattrocenteschi della Pinacoteca del Museo Correr*, catalogo della mostra a cura di ATTILIA DORIGATO, Venezia, Museo Correr, 26 marzo-24 maggio 1993, Milano, 1993.

- 1994 □ ALESSANDRO BALLARIN, *Giorgione, I testi italiani del catalogo della mostra "Le siècle de Titien"* (Parigi 1993), Università degli studi di Padova, Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica, Padova, 1994 [traduzione italiana del *Post-scriptum* al saggio introduttivo al catalogo e delle schede delle opere esposte scritte per la sezione *Giorgione. Peintures*. in *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, catalogo della mostra a cura di MICHEL LACLOTTE, Paris, Grand Palais, 9 mars-14 juin 1993, Paris, 1993 (2^a ed. riveduta e corretta), cat. nn. 15-18, 20-31, pp. 292-294, 295-347].

BRIGIT BLASS-SIMMEN, *Cima da Conegliano: alcune riflessioni sui disegni. Il problema dell'utilizzazione dei disegni "memorativi" e i rapporti con l'opera pittorica*, in «Venezia Cinquecento», IV, 1994, 8, Luglio-Dicembre, pp. 145-165.

LINDA BOREAN, *Nuove proposte e interpretazioni per le Storie della Vergine di Carpaccio nella Scuola degli Albanesi*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», XIX, 1994, pp. 21-72.

BEATRICE CACCIOTTI, *La collezione del VII Marchese del Carpio tra Roma e Madrid*, «Bollettino d'Arte», LXXIX, 1994, 86-87, Luglio-Ottobre, pp. 133-196.

FEDERICO COLLINI, *Bessarione e le arti figurative*, in *Bessarione e l'Umanesimo*, catalogo della mostra a cura di GIANFRANCO FIACCADORI, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 27 aprile-31 maggio 1994, "Saggi e Ricerche, 1", Napoli, 1994, pp. 149-168.

ALESSANDRO CONTI, *Giovanni nella bottega di Jacopo Bellini*, in *Hommage à Michel Lacotte. Etudes sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, Milano, 1994, pp. 260-271.

ENRICO MARIA DAL POZZOLO, *Sotto il guanto*, in « Venezia Arti », VIII, 1994, pp. 29-36.

ANDREA DE MARCHI, *Bernardino Zaganelli inedito: due "Facies Christi"*, in «Prospettiva», LXXV-LXXVI, 1994, pp. 124-135.

DIRK DE VOS, *Memling*, Ghent-Antwerpen-Milano, 1994.

HANS-JOACHIM EBERHARDT, *Il Giovane con la parrucca: un ritratto dell'ambito di Cima*, in «Venezia Cinquecento», IV, 1994, 8, Luglio-Dicembre, pp. 127-144.

MARINA FOSCHI, LUCIANA PRATI [a cura di], *Melozzo da Forlì. La città e il suo tempo*, catalogo della mostra di Forlì, Oratorio di San Sebastiano e Palazzo Albertini, 8 novembre 1994-12 febbraio 1995, Milano, 1994.

ANDREA GALLO, GIOVANNA NEPI SCIRÉ, *Chiesa di San Giobbe: arte e devozione*, Venezia, 1994.

ANDREA GALLO, FIORELLA SPADAVECCHIA, *Chiesa del Redentore: arte e devozione*, Venezia 1994.

VITTORIA GARIBALDI, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, catalogo della mostra a cura di HENRY MILLON e VITTORIO MAGNAGO LAMPUGNANI, Venezia, Palazzo Grassi, 31 marzo-6 novembre 1994, Milano, 1994, pp. 448-452.

MINA GREGORI, *Uffizi e Pitti. I dipinti delle Gallerie Fiorentine*, con introduzione di ANTONIO PAOLUCCI e MARCO CHIARINI, Udine, 1994.

MICHEL JAFFÈ, *The Devonshire Collection of Italian Drawings*, 4 voll., London, 1994.

MARTIN KEMP, *La Scienza dell'Arte. Prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*, traduzione italiana a cura di FILIPPO CAMEROTA, Firenze, 1994.

HEINRICH KRAUSS, EVA UTHERMANN, *Repertorio dei soggetti della pittura. Quel che i quadri raccontano*, Milano, 1994 (cons. ed. Vicenza, 1999) [titolo originale: *Was Bilder erzählen*, München, 1987].

RICHARD KRAUTHEIMER, *Le tavole di Urbino, Berlino e Baltimora riesaminate in Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, dal catalogo della mostra a cura di HENRY MILLON e VITTORIO MAGNAGO LAMPUGNANI, Venezia, Palazzo Grassi, 31 marzo-6 novembre 1994, Milano, 1994, cat. nn. 178 (a, b, c), pp. 233-257.

STEPHANE LOIRE, *Un tableau de Mansueti conserve a la celle Sait-Cloud*, in *Hommage à Michel Laclotte. Etudes sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, Milano, 1994, pp. 317-323.

BRUNELLO LOTTI, *Cultura filosofica di Bessarione: la tradizione platonica*, in *Bessarione e l'Umanesimo*, catalogo della mostra a cura di GIANFRANCO FIACCADORI, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 27 aprile-31 maggio 1994, "Saggi e Ricerche, 1", Napoli, 1994, pp. 79-102.

SUSY MARCON, MARINO ZORZI [a cura di], *Aldo Manuzio e l'ambiente veneziano. 1494-1515*, catalogo della mostra di Venezia, libreria Sansoviniana, 16 luglio-15 settembre 1994, Venezia, 1994.

TERISIO PIGNATTI, FERNANDO RIGON, FRANCESCO VALCANOVER, *La terra di Giorgione*, foto di GIUSEPPE BRUNO, Cittadella, 1994, [cons. 2ª ed., 1998].

CATARINA SCHMIDT, *Icona o close-up? Due dipinti devozionali nell'opera di Cima da Conegliano*, in «Venezia Cinquecento», IV, 1994, 8, pp. 21-45.

VITTORIO SGARBI, *Carpaccio*, schede critiche e bibliografia a cura di GIUSEPPE PINNA, Milano, 1994 [riedito nel 2002 senza le schede critiche, q. v.].

FRANCESCO VALCANOVER, *Il paesaggio prima e dopo Giorgione: da Giovanni Bellini a Jacopo Bassano*, in TERISIO PIGNATTI, FERNANDO RIGON, FRANCESCO VALCANOVER, *La terra di Giorgione*, foto di GIUSEPPE BRUNO, Cittadella, 1994, [cons. 2ª ed., 1998], pp. 155-241.

CARLO VOLPE, *La pittura nell'Emilia e nella Romagna. Raccolta di scritti sul Trecento e Quattrocento*, a cura di DANIELE BENATI e LUCIA PERUZZI, presentazione di ANNA MARIA MATTEUCCI, Modena, 1994.

CARLO VOLPE, *La pittura nell'Emilia e nella Romagna. Raccolta di scritti sul Cinque e Seicento*, a cura di DANIELE BENATI e LUCIA PERUZZI, con la collaborazione di ALESSANDRO VOLPE, Modena, 1994.

MARINO ZORZI, *Bessarione e Venezia*, in *Bessarione e l'Umanesimo*, catalogo della mostra a cura di GIANFRANCO FIACCADORI, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 27 aprile-31 maggio 1994, "Saggi e Ricerche, 1", Napoli, 1994, pp. 197-228.

MARINO ZORZI, MARIA GRAZIA NEGRI, PAOLO ELEUTERI, *Stampatori e umanisti nel periodo aldino*, in SUSY MARCON, MARINO ZORZI [a cura di], *Aldo Manuzio e l'ambiente veneziano. 1494-1515*, catalogo della mostra di Venezia, libreria Sansoviniana, 16 luglio-15 settembre 1994, Venezia, 1994, pp. 51-71.

- *Bessarione e l'Umanesimo*, catalogo della mostra a cura di GIANFRANCO FIACCADORI, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 27 aprile-31 maggio 1994, "Saggi e Ricerche, 1", Napoli, 1994.

- *Hommage à Michel Laclotte. Etudes sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, Milano, 1994.

- *Luca Pacioli e la matematica del Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di ENRICO GIUSTI, CARLO MACCAGNI, Sansepolcro, Casa di Piero della Francesca, 13 aprile-27 giugno 1994, Firenze, 1994.
- *Old master Drawings*, 11 January 1994, New York.

1994-1995 □ GINO MARIN, *Vittore Belliniano e Lorenzo Lotto*, in «Studi di Storia dell'Arte», 1994-1995, 5-6, pp. 185-191.

1995 □ ANTONIO AMADUZZI, *Fra Luca Pacioli e la Summa de arithmetica, geometria, proportioni et proportionalità in Fra' Luca Pacioli*, Atti del convegno internazionale di Venezia, Centro Zitelle 9-12 aprile 1994, Milano, 1995, pp. 11-18.

MARILYN ARONBERG LAVIN [a cura di], *Piero della Francesca and his Legacy*, atti del convegno di Washington, National Gallery of Art dicembre 1992, Hanover-London, 1995.

ALESSANDRO BALLARIN, *Dosso Dossi e la pittura a Ferrara negli anni di Alfonso I*, registi e apparati di catalogo a cura di ALESSANDRA PATTANARO e VITTORIA ROMANI, con la collaborazione di SERGIO MOMESSO e GIOVANNA PACCHIONI, "Pittura del Rinascimento nell'Italia settentrionale", 2 voll., Padova, 1995.

ALESSANDRO BALLARIN, *Per la giovinezza di Tiziano. Due esercizi di lettura* (da "Le siècle di Titien") Università degli studi di Padova, Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica, Padova, 1995 [traduzione italiana dei saggi scritti per la sezione *Titien jeune. Peintures*, in *Le siècle di Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, catalogo della mostra a cura di MICHEL LACLOTTE, Paris, Grand Palais, 9 mars-14 juin 1993, Paris, 1993 (2^a ed. riveduta e corretta), cat. nn. 42 (a,b), 43, pp. 379-391 e 392-400].

GIANFRANCO CAVAZZONI, *Tractatus mathematicus ad discipulos perusinos in Fra' Luca Pacioli*, Atti del convegno internazionale di Venezia, Centro Zitelle 9-12 aprile 1994, Milano, 1995, parte prima pp. 39-48, parte seconda pp. 51-55.

J. V. FIELD, *A Mathematician's Art*, in MARILYN ARONBERG LAVIN [a cura di], *Piero della Francesca and his Legacy*, atti del convegno di Washington, National Gallery of Art dicembre 1992, Hanover-London, 1995, pp. 177-197.

ADRIANO FRANCESCHINI, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche dal 1472 al 1492*, parte II, tomo I, Ferrara-Roma, 1995 [il tomo II viene pubblicato nel 1997, q. v.].

PAUL GRENDLER, *What Piero learned in School: Fifteenth-century Vernacular Education*, in MARILYN ARONBERG LAVIN [a cura di], *Piero della Francesca and his Legacy*, atti del convegno di Washington, National Gallery of Art dicembre 1992, Hanover-London, 1995, pp. 161-174.

MARTIN KEMP, *Piero and the Idiots: The Early Fortuna of His Theories of Perspective*, in MARILYN ARONBERG LAVIN [a cura di], *Piero della Francesca and his Legacy*,

atti del convegno di Washington, National Gallery of Art dicembre 1992, Hanover-London, 1995, pp. 199-211.

SUZANNE FOLDS McCULLAGH, in *The Touch of the Artist: Master Drawings from the Woodner Collections*, catalogo della mostra a cura di MARGARET MORGAN GRASSELLI, Washington, National Gallery of Art, 1 October 1995-28 January 1996, New York, 1995, p. 138, cat. n. 26.

STEFANIA MASON RINALDI, *La pittura del Rinascimento (1475-1500)*, in *Storia di Venezia. Temi: L'arte*, a cura di RODOLFO PALLUCCHINI, Roma, 1994, I.

GIOVANNA NEPI SCIRÈ, *Guida alla quadreria*, Venezia, 1995.

JEAN PARIS, *L'atelier Bellini*, Paris, 1995.

FRANCESCA ROMEL, PATRIZIA TOSINI [a cura di], *Collezioni veneziane nelle foto di Umberto Rossi. Dipinti e disegni dal XIV al XVIII secolo*, Napoli, 1995.

HEIN-TH. SCHULZE ALTAPPENBERG, *Die italienischen Zeichnungen des 14. und 15. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett*, Berlin, 1995.

M. TAMASSIA, *Collezioni d'arte tra Ottocento e Novecento: Jacquier fotografi a Firenze 1870-1935*, Napoli, 1995.

YVONNE SZAFRAN, *Carpaccio's "Hunting on the lagoon": a new perspective*, in « The Burlington Magazine », CXXXVII, 1995, 1104, March, pp. 148-158.

ERMINIO CESARE VASOLI, *Il Rinascimento italiano; l'ambiente storico e culturale in cui è maturato il pensiero pacioliano*, in *Fra' Luca Pacioli*, Atti del convegno internazionale di Venezia, Centro Zitelte 9-12 aprile 1994, Milano, 1995, pp. 3-9.

- *Fra' Luca Pacioli*, Atti del convegno internazionale di Venezia, Centro Zitelte 9-12 aprile 1994, Milano, 1995.

- *The Touch of the Artist: Master Drawings from the Woodner Collections*, catalogo della mostra a cura di MARGARET MORGAN GRASSELLI, Washington, National Gallery of Art, 1 October 1995-28 January 1996, New York, 1995.

1996 □ BARBARA AGOSTI, *Collezionismo e archeologia cristiana nel Seicento. Federico Borromeo e il Medioevo artistico tra Roma e Milano*, Milano, 1996.

HENNING BOCK, RAINALD GROSSHANS [a cura di], *Gemäldegalerie Berlin: Gesamtverzeichnis*, Berlino, 1996.

GIOVANNI AGOSTI, *Un amore di Giovanni Bellini* in *Ad Alessandro Conti (1946-1994)*, a cura di FRANCESCO CAGLIOTI, MIRIAM FILETI MAZZA, UMBERTO PARRINI, "Quaderni del Seminario di Storia della critica d'arte, 6", 1996, pp. 47-84 [riedito e aggiornato nelle note in *Un amore di Giovanni Bellini*, "Sine titolo, 1", Milano, 2009, q. v.].

CARMEN BAMBACH CAPPEL, *Piero della Francesca, the study of perspective and the development of the cartoon in the Quattrocento*, in *Piero della Francesca tra arte e scienza*, atti del Convegno Internazionale di Studi a cura di MARISA DALAI EMILIANI, VALTER CURZI, Arezzo, 8-11 ottobre 1992, Sansepolcro 12 ottobre 1992, Venezia, 1996, pp. 143-166.

ROBERTO BARTALINI, *Le occasioni del Sodoma. Dalla Milano di Leonardo alla Roma di Raffaello*, Roma, 1996.

ARNALDO BRUSCHI, *Urbino: architettura, pittura e il problema di Piero "architetto"*, in *Città e Corte nell'Italia di Piero della Francesca*, Atti del Convegno Internazionale di Studi a cura di CLAUDIA CIERI VIA, Urbino, 4-7 ottobre 1992, Venezia, 1996, pp. 265-300.

STEFANO G. CASU, *Lazzaro Bastiani: la produzione giovanile e della prima maturità*, in «Paragone Arte», XLVII, 1996, 8-10, Luglio, Settembre, Novembre, pp. 60-89.

VITTORE BRANCA, *Umanesimo veneziano fra Barbaro e Bembo*, in MICHELA MARANGONI, MANLIO PASTORE STOCCHI [a cura di], *Una famiglia veneziana nella storia: i Barbaro*, atti del convegno di studi in occasione del quinto centenario della morte dell'umanista Ermolao, Venezia, 4-6 novembre 1993, Venezia, 1996, pp. 9-42.

BONITA CLERI, *Fra' Carnevale e la cultura prospettica urbinata*, in *Città e Corte nell'Italia di Piero della Francesca*, Atti del Convegno Internazionale di Studi a cura di CLAUDIA CIERI VIA, Urbino, 4-7 ottobre 1992, Venezia, 1996, pp. 347-359.

MARGARET DALY DAVIS, *Luca Pacioli, Piero della Francesca, Leonardo da Vinci: tra «proporzionalità» e «prospettiva» nella Divina proportion*, in *Piero della Francesca tra arte e scienza*, atti del Convegno Internazionale di Studi a cura di MARISA DALAI EMILIANI, VALTER CURZI, Arezzo, 8-11 ottobre 1992, Sansepolcro 12 ottobre 1992, Venezia, 1996, pp. 355-362.

ANDREA DE MARCHI, *Centralità di Padova: Alcuni esempi di interferenza tra scultura e pittura nell'area adriatica alla metà del Quattrocento*, *Quattrocento Adriatico. Fifteenth-century art of the Adriatic rim*, atti del Convegno a cura di CHARLES DEMPSEY, Villa Spelman, Florence, 1994, Bologna, 1996, pp. 57-79.

FRANCESCO DI TEODORO, *La Sacra Conversazione di Piero della Francesca*, "Saper vedere i capolavori, 4", Milano, 1996.

PATRICIA FORTINI BROWN, *Venice and antiquity. The Venetian Sense of the Past*, New Heaven & London, 1996.

AUGUSTO GENTILI, *Carpaccio*, supplemento di «Art e dossier», CXI, 1996, Aprile.

AUGUSTO GENTILI, *Le storie di Carpaccio. Venezia, i Turchi, gli Ebrei*, "Storia dell'arte", Venezia, 1996.

PATRICIA LABALME, *Secular and sacred heroes: Ermolao Barbaro on wordly honor*, in MICHELA MARANGONI, MANLIO PASTORE STOCCHI [a cura di], *Una famiglia veneziana nella storia: i Barbaro*, atti del convegno di studi in occasione del quinto centenario della morte dell'umanista Ermolao, Venezia, 4-6 novembre 1993, Venezia, 1996, pp. 331-344.

MAURO LUCCO, *Venezia 1500-1540*, in *La pittura del Veneto. Il Cinquecento*, a cura di MAURO LUCCO, Milano, 1996, pp. 13-146.

MICHELA MARANGONI, MANLIO PASTORE STOCCHI [a cura di], *Una famiglia veneziana nella storia: i Barbaro*, atti del convegno di studi in occasione del quinto centenario della morte dell'umanista Ermolao, Venezia, 4-6 novembre 1993, Venezia, 1996.

SERGIO MARINELLI, *Piero della Francesca e la pittura veneta*, in *Piero della Francesca tra arte e scienza*, atti del Convegno Internazionale di Studi a cura di MARISA DALAI EMILIANI, VALTER CURZI, Arezzo, 8-11 ottobre 1992, Sansepolcro 12 ottobre 1992, Venezia, 1996, pp. 437-453.

FRANCESCO PAOLO FIORE, *Piero della Francesca e Francesco di Giorgio nel Palazzo Ducale di Urbino*, in *Città e Corte nell'Italia di Piero della Francesca*, Atti del Convegno Internazionale di Studi a cura di CLAUDIA CIERI VIA, Urbino, 4-7 ottobre 1992, Venezia, 1996, pp. 245-262.

PIERO PIEROTTI, *Da Brunelleschi a Piero: il disegno di architettura come pensiero scientifico*, in *Città e Corte nell'Italia di Piero della Francesca*, Atti del Convegno Internazionale di Studi a cura di CLAUDIA CIERI VIA, Urbino, 4-7 ottobre 1992, Venezia, 1996, pp. 361-371.

KRUNO PRIJATELJ, *La pittura in Dalmazia nel Quattrocento e i suoi legami coll'altra sponda*, in *Quattrocento Adriatico. Fifteenth-century art of the Adriatic rim*, atti del Convegno a cura di CHARLES DEMPSEY, Villa Spelman, Florence, 1994, Bologna, 1996.

CATARINA SCHMIDT ARCANGELI, *"Un tempio aperto": i Bellini e il loro ruolo nel progetto della facciata della Scuola Grande di San Marco*, in «Studi di Storia dell'arte», VII, 1996, pp. 65-87.

MARIA FRANCESCA TIEPOLO, *Il linguaggio dei simboli: le arme dei Barbaro*, in MICHELA MARANGONI, MANLIO PASTORE STOCCHI [a cura di], *Una famiglia veneziana nella storia: i Barbaro*, atti del convegno di studi in occasione del quinto centenario della morte dell'umanista Ermolao, Venezia, 4-6 novembre 1993, Venezia, 1996, pp. 133-191.

GIUSEPPE PINNA, *Per una critica della critica. Un Carpaccio "nazionale" tra Giuseppe Fiocco e Roberto Longhi*, in «Studi di Storia dell'Arte», VII, 1996, pp. 333-346.

MARINA REGNI, PIERA GIOVANNA TORDELLA [a cura di], *Conservazione dei materiali librari archivistici e grafici*, Torino, 1996.

PIERA GIOVANNA TORDELLA, *La matita rossa nella pratica del disegno: considerazioni sulle sperimentazioni preliminari del medium attraverso le fonti antiche*, in MARINA REGNI, PIERA GIOVANNA TORDELLA [a cura di], *Conservazione dei materiali librari archivistici e grafici*, Torino, 1996, pp. 187-207.

KIM VELTMAN, *Piero della Francesca and the two methods of Renaissance perspective*, in *Piero della Francesca tra arte e scienza*, atti del Convegno Internazionale di Studi a cura di MARISA DALAI EMILIANI, VALTER CURZI, Arezzo, 8-11 ottobre 1992, Sansepolcro 12 ottobre 1992, Venezia, 1996, pp. 407-419.

R. VIANELLO, VIRGILIO GIORMANI, *L'Orto botanico di San Giobbe a Venezia*, estratto di «Atti e Memorie», XIII, 1996, 2, Agosto, pp. 129-138.

RICHARD WENDORF, *Sir Joshua Reynolds: the Painter in Society*, Cambridge (MA), 1996.

MARINO ZORZI, *I Barbaro e i libri*, in MICHELA MARANGONI, MANLIO PASTORE STOCCHI [a cura di], *Una famiglia veneziana nella storia: i Barbaro*, atti del convegno di studi in occasione del quinto centenario della morte dell'umanista Ermolao, Venezia, 4-6 novembre 1993, Venezia, 1996, pp. 363-396.

- *Città e Corte nell'Italia di Piero della Francesca*, Atti del Convegno Internazionale di Studi a cura di CLAUDIA CIERI VIA, Urbino, 4-7 ottobre 1992, Venezia, 1996.

- *Piero della Francesca tra arte e scienza*, atti del Convegno Internazionale di Studi a cura di MARISA DALAI EMILIANI, VALTER CURZI, Arezzo, 8-11 ottobre 1992, Sansepolcro 12 ottobre 1992, Venezia, 1996.

1997 ❑ GIOACCHINO BARBERA, *Antonello da Messina, "In presa diretta, 5"*, Milano, 1997.

STEFANO BORSI, *Bramante e Urbino. Il problema della formazione, "Ars Fingendi, 4"*, Roma, 1997.

MARCUS BURKE, PETER CHERRY, *Documents for the History of Collecting: Spanish Inventories 1, Collections of Paintings in Madrid 1601-1755*, Los Angeles, 1997.

MARIA AGNESE CHIARI MORETTO WIEL, *La chiesa di Santo Stefano. Il patrimonio artistico*, in *Gli agostiniani a Venezia e la chiesa di S. Stefano*, atti della giornata di studio nel V centenario della dedicazione della chiesa di Santo Stefano, Venezia, 10 novembre 1995, Venezia, 1997, pp. 237-287.

MEINOLF DALHOFF, *Giovanni Bellini. Die Verklärung Christi. Rhetorik. Erinnerung. Historie*, Münster, 1997.

SILVIA DANESI SQUARZINA, *La Sistina di Sisto IV e l'eredità del pensiero religioso medievale*, in SERGIO ROSSI, STEFANO VALERI [a cura di], *Le due Rome del Quattrocento*.

Melozzo, Antoniazzi e la cultura artistica del '400 romano, atti del Convegno Internazionale di Studi, Università di Roma "La Sapienza", Roma, 21-24 febbraio 1996, Roma, 1997, pp. 109-126.

PETER DREYER, *Bodies in the Trees. Carpaccio and the Genesis of a Woodcut of the 10,000 Martyrs*, in «Apollo», 1997, March, pp. 45-47.

HARULA ECONOMOPOULOS, *Prosopografia di un eroe: Giorgio Castriota Scanderberg nel Battesimo dei Seleniti di Vittore Carpaccio*, in «Storia dell'arte», LXXXIX, 1997, pp. 27-36.

J. V. FIELD, *The invention of infinity. Mathematics and Art in the Renaissance*, Oxford-New York-Tokyo, 1997.

LORENZO FINOCCHI GHERSI, *Artisti e committenti a San Salvador*, in «Arte Veneta», II, 1997, 51, pp. 21-39.

SUZANNE FOLDS-MC CULLAGH, LAURA M. GILES [a cura di], *Italian Drawings before 1600 in The Art Institute of Chicago. A catalogue of the collection*, Chicago, 1997.

SUZANNE FOLDS MC CULLAGH, in SUZANNE FOLDS MC CULLAGH, LAURA M. GILES [a cura di], *Italian Drawings before 1600 in The Art Institute of Chicago. A Catalogue of the Collection*, Chicago, 1997, pp. 73-74, cat. n. 90.

SUZANNE FOLDS MC CULLAGH, in SUZANNE FOLDS MC CULLAGH, LAURA M. GILES [a cura di], *Italian Drawings before 1600 in The Art Institute of Chicago. A Catalogue of the Collection*, Chicago, 1997, pp. 74-75, cat. n. 91.

ADRIANO FRANCESCHINI, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche dal 1493 al 1516, parte II, tomo II*, Ferrara, 1997.

AUGUSTO GENTILI, *Boccaccio a Venezia*, in « Venezia Cinquecento », VII, 1997, 14, pp. 5-45.

AUGUSTO GENTILI, *Vittore Carpaccio* in *Allgemeines Künstler Lexikon*, XVI, München-Leipzig, 1997, pp. 528-532.

JACK GREENSTEIN, *Alberti's "Sign": Vision and Composition in Quattrocento Painting*, in « The Art Bulletin », LXXIX, 1997, 4, December, pp. 669-698.

DAVID JAFFÉ, *Vittore Carpaccio. Hunting on the Lagoon*, in *Masterpieces of the J. Paul Getty Museum. Paintings*, Singapore, 1997, p. 18.

SERGIO MOMESSO, *Sezioni sottili per l'inizio di Marco Basaiti*, in «Prospettiva», XCVII-XCVIII, 1997, pp. 14-41.

LAURA PAGNOTTA, *Bartolomeo Veneto. L'opera completa*, Firenze, 1997.

SERGIO ROSSI, STEFANO VALERI [a cura di], *Le due Rome del Quattrocento. Melozzo, Antoniazzi e la cultura artistica del '400 romano*, atti del Convegno Internazionale di Studi, Università di Roma "La Sapienza", Roma, 21-24 febbraio 1996, Roma, 1997.

LUCIA SARTOR, *Lazzaro Bastiani e i suoi committenti*, in «Arte Veneta», L, 1997, pp. 38-53.

ROGER VAN SCHOUTE, HÉLÈNE VEROUGSTRAETE [a cura di], *Dessin sous-jacent et technologie de la peinture. Perspectives*, atti del convegno di Louvain, 14-16 settembre 1995, Louvain-la-Neuve, 1997.

ROBERT SIMON, *From Sacred to Sensual. Italian paintings, 1400-1450*, catalogo della mostra di New York, Berry Hill Galleries, January 20-March 14 1998, New York, 1997.

CARLO STRINATI, *Le stelle d'oro di Piermatteo d'Amelia*, in SERGIO ROSSI, STEFANO VALERI [a cura di], *Le due Rome del Quattrocento. Melozzo, Antoniazzi e la cultura artistica del '400 romano*, atti del Convegno Internazionale di Studi, Università di Roma "La Sapienza", Roma, 21-24 febbraio 1996, Roma, 1997, pp. 105-108.

YVONNE SZAfran, ARIE WALLERT, *The technical examination of the Ordination of St. Stephen by Vittore Carpaccio: colours and colour notation*, in ROGER VAN SCHOUTE, HÉLÈNE VEROUGSTRAETE [a cura di], *Dessin sous-jacent et technologie de la peinture. Perspectives*, atti del convegno di Louvain, 14-16 settembre 1995, Louvain-la-Neuve, 1997, pp. 161-167.

ANCHISE TEMPESTINI, *Giovanni Bellini*, Milano, 1997.

NICHOLAS TURNER, LEE HENDRIX, CAROL PLAZZOTTA, *European Drawings. 3. Catalogue of the Collections*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 1997.

PIETRO ZAMPETTI, *Carpaccio, Bellini e Ancona*, in «Arte Documento», XI, 1997, pp. 77-85.

- *Gli agostiniani a Venezia e la chiesa di S. Stefano*, atti della giornata di studio nel V centenario della dedizione della chiesa di Santo Stefano, Venezia, 10 novembre 1995, Venezia, 1997.

1998 □ JANIS BELL, *Acuity perspective in the Renaissance: an overview*, in ROCCO SINISGALLI [a cura di], *La Prospettiva. Fondamenti teorici ed esperienze figurative dall'antichità al mondo moderno*, atti del Convegno Internazionale di Studi, Istituto Svizzero di Roma, Roma 11-14 settembre 1995, "Perspicere, 2", Firenze, 1998, pp. 190-204.

MIKLÒS BOSKOVITS, GIORGIO FOSSALUZZA [a cura di], *La collezione Cagnola. I dipinti dal XIII al XIX secolo*, Busto Arsizio, 1998.

VITTORE BRANCA, *La sapienza civile. Studi sull'Umanesimo a Venezia*, "Biblioteca di Lettere Italiane. Studi e Testi, 50", Firenze, 1998.

FILIPPO CAMEROTA, *Misurare "per perspectiva": geometria pratica e prospectiva pingendi*, in ROCCO SINISGALLI [a cura di], *La Prospettiva. Fondamenti teorici ed esperienze figurative dall'antichità al mondo moderno*, atti del Convegno Internazionale di Studi, Istituto Svizzero di Roma, Roma 11-14 settembre 1995, "Perspicere, 2", Firenze, 1998, pp. 293-308.

CARMEN CAPPEL BAMBACH, *Recent Acquisitions. A selection: 1997-1998. Saint Jerome (recto); Soldier with a Spear (verso)*, in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», LVI, 1998, 2, p. 18.

ENRICO MARIA DAL POZZOLO, *Giovanni Bonconsiglio detto Marescalco. L'opera completa*, prefazione di LIONELLO PUPPI, Cisinello Balsamo (Milano), 1998.

UMBERTO DANIELE, CATARINA SCHMIDT ARCANGELI, *Tarsie lignee della Basilica di San Marco*, Milano, 1998.

UMBERTO DANIELE, *Urbs asseluris compacta. Rappresentazione architettonica e simbolismo nelle tarsie marciarie*, in UMBERTO DANIELE, CATARINA SCHMIDT ARCANGELI, *Tarsie lignee della Basilica di San Marco*, Milano, 1998, pp. 11-49.

MARC DE MEY, *Late Medieval Optics and Early Renaissance Painting*, in ROCCO SINISGALLI [a cura di], *La Prospettiva. Fondamenti teorici ed esperienze figurative dall'antichità al mondo moderno*, atti del Convegno Internazionale di Studi, Istituto Svizzero di Roma, Roma 11-14 settembre 1995, "Perspicere, 2", Firenze, 1998, pp. 75-84.

GRAZIELLA FEDRICI VESCOVINI, *La Teoria dei colori dei sectantes philosophos nel De Pictura di Leon Battista Alberti*, in ROCCO SINISGALLI [a cura di], *La Prospettiva. Fondamenti teorici ed esperienze figurative dall'antichità al mondo moderno*, atti del Convegno Internazionale di Studi, Istituto Svizzero di Roma, Roma 11-14 settembre 1995, "Perspicere, 2", Firenze, 1998, pp. 85-93.

J. V. FIELD, *When is a proof not a proof? Some reflections on Piero della Francesca and Giudobaldo del Monte*, in ROCCO SINISGALLI [a cura di], *La Prospettiva. Fondamenti teorici ed esperienze figurative dall'antichità al mondo moderno*, atti del Convegno Internazionale di Studi, Istituto Svizzero di Roma, Roma 11-14 settembre 1995, "Perspicere, 2", Firenze, 1998, pp. 120-132.

ANNA FORLANI TEMPESTI, SIMONETTA PROSPERI VALENTI RONDINÒ [a cura di], *Per Luigi Grassi. Disegno e Disegni*, Rimini, 1998.

GIORGIO FOSSALUZZA, *Problemi di scultura lignea veneziana del Rinascimento: Paola Campsa e Giovanni di Malines*, in «Arte Veneta», 1998, 52, pp. 29-53.

GIORGIO FOSSALUZZA, *Vittore Carpaccio*, in MIKLÒS BOSKOVITS, GIORGIO FOSSALUZZA [a cura di], *La collezione Cagnola. I dipinti dal XIII al XIX secolo*, Busto Arsizio, 1998, pp. 148-151.

HERBERT L. KESSEL, GERHARD WOLF [a cura di], *The Holy Face and the Paradox of Representation. Papers from a colloquium held at the Bibliotheca Hertziana, Rome and the Villa Spelman, Florence, 1996*, "Villa Spelman Colloquia, 6", Bologna, 1998.

PATRICK LE CHANU, *I nomi dei colori nella « Predica di Santo Stefano » di Vittore Carpaccio*, in «Kermes», XI, 1998, 32, pp. 46-52.

MAURO LUCCO, *Il Giudizio di Paride, di Vittore Carpaccio*, in FRANCESCO ROSSI [a cura di], *Donazioni 1998. Il Giudizio di Paride, di Vittore Carpaccio. La Fuga in Egitto, di Giovanni Cariani*, "Quaderni dell'Accademia Carrara, 13", Bergamo, 1998, pp. 3-25.

BRANKO MITROVIC, *Paduan Aristotelianism and Daniele Barbaro's Commentary on Vitruvius' De Architectura*, in «The Sixteenth Century Journal», XXIX, 1998, 3, Autumn, pp. 667-688.

GIOVANNA NEPI SCIRÈ, *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Milano, 1998.

GIANNI PERETTI, *Appunti su Paolo Morando*, in «Verona illustrata», ii, 1998, pp. 13-20.

WILLIAM R. REARICK, *The drawings of Vittore Belliniano*, in ANNA FORLANI TEMPESTI, SIMONETTA PROSPERI VALENTI RONDINÒ [a cura di], *Per Luigi Grassi. Disegno e Disegni*, Rimini, 1998, pp. 49-64.

FRANCESCO ROSSI [a cura di], *Donazioni 1998. Il Giudizio di Paride, di Vittore Carpaccio. La Fuga in Egitto, di Giovanni Cariani*, "Quaderni dell'Accademia Carrara, 13", Bergamo, 1998.

INGRID ROWLAND, *The Culture of the High Renaissance. Ancients and moderns in sixteenth-century Rome*, Cambridge, 1998.

GIUSEPPA SACCARO DEL BUFFA, *I tempi della prospettiva*, in ROCCO SINISGALLI [a cura di], *La Prospettiva. Fondamenti teorici ed esperienze figurative dall'antichità al mondo moderno*, atti del Convegno Internazionale di Studi, Istituto Svizzero di Roma, Roma 11-14 settembre 1995, "Perspicere, 2", Firenze, 1998, pp. 318-324.

CATARINA SCHMIDT ARCANGELI, *La sapienza nel silenzio. Riconsiderando la pala di San Giobbe*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», XXII, 1998, pp. 11-54.

TOMÁS GARCÍA SALGADO, *Geometric Interpretation of the Albertian Model*, in «Leonardo», XXXI, 1998, 2, pp. 119-123.

CHIARA SAVETTIERI, *La Laus perspectivae di Matteo Colacio e la fortuna critica della tarsia in area veneta*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», LXIV, 1998, pp. 5-22.

CATARINA SCHMIDT ARCANGELI, *L'iconografia marciiana nelle tarsie della Sacrestia della Basilica di San Marco*, in UMBERTO DANIELE, CATARINA SCHMIDT ARCANGELI, *Tarsie lignee della Basilica di San Marco*, Milano, 1998, pp. 51-91.

ROCCO SINISGALLI [a cura di], *La Prospettiva. Fondamenti teorici ed esperienze figurative dall'antichità al mondo moderno*, atti del Convegno Internazionale di Studi, Istituto Svizzero di Roma, Roma 11-14 settembre 1995, "Perspicere, 2", Firenze, 1998.

ROCCO SINISGALLI, *Per i fondamenti teorici della prospettiva si incomincia dall'analemma e dal planisfero tolemaici*, in ROCCO SINISGALLI [a cura di], *La Prospettiva. Fondamenti teorici ed esperienze figurative dall'antichità al mondo moderno*, atti del Convegno Internazionale di Studi, Istituto Svizzero di Roma, Roma 11-14 settembre 1995, "Perspicere, 2", Firenze, 1998, pp. 21-23.

ALESSANDRA SORCI, *Teoria e visualizzazione dei poliedri regolari e semiregolari nel Libellus de Quinque Corporibus Regularibus di Piero della Francesca*, in ROCCO SINISGALLI [a cura di], *La Prospettiva. Fondamenti teorici ed esperienze figurative dall'antichità al mondo moderno*, atti del Convegno Internazionale di Studi, Istituto Svizzero di Roma, Roma 11-14 settembre 1995, "Perspicere, 2", Firenze, 1998, pp. 158-167.

ANCHISE TEMPESTINI, *Bellini e i Belliniani in Romagna*, saggio introduttivo di ANTONIO PAOLUCCI, Firenze, 1998.

- *Old Master Drawings*, Thomas Williams Fine Art Lts., London [1998].

1998-1999 ROBERTA MARTINIS, *Ca' Loredan-Vendramin-Calergi a Venezia: Mauro Codussi e il palazzo di Andrea Loredan*, in «Annali di architettura», X-XI, 1998-1999, pp. 43-61.

1999 □ BERNARD AIKEMA, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra a cura di BERNARD AIKEMA e BEVERLY LOUSE BROWN, Venezia, Palazzo Grassi, 5 settembre 1999 – 9 gennaio 2000, Milano, 1999, p. 219, cat. n. 18.

PAOLO BENASSAI, *Sebastiano Mazzoni*, Firenze, 1999.

BEVERLY LOUSE BROWN, *Genere e significato: scambi tra Venezia e il Nord* in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra a cura di BERNARD AIKEMA e BEVERLY LOUSE BROWN, Venezia, Palazzo Grassi, 5 settembre 1999 – 9 gennaio 2000, Milano, 1999, pp. 105-113.

GIULIO BORA, *Prospettiva lineare e prospettiva "de' perdimenti": un dibattito sullo scorcio del Quattrocento*, in «Paragone», L, 1999, 595, terza serie (27), Settembre, pp. 4-45.

SERGIO CASTRUCCI, *Luca Pacioli da 'l Borgo Sansepolcro*, Alpignano, 1999.

SALVATORE CIRIACONO, *Acque e agricoltura. Venezia, l'Olanda e la bonifica europea in età moderna*, Milano, 1999.

VICTOR COONING, *New documents concerning Perugino's workshop in Florence*, in «The Burlington Magazine», CXLI, 1999, 1151, February, pp. 100-104.

ENRICO MARIA DAL POZZOLO, *Due dame, Caccia in valle* (recto), *Lettere appese a un muro* (verso) da *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra a cura di BERNARD AIKEMA e BEVERLY LOUISE BROWN, Venezia, Palazzo Grassi, 5 settembre 1999-9 gennaio 2000, Milano, 1999, pp. 236-239, catt. nn. 27a, 27b.

CESARE DE SETA, *La fortuna del «ritratto di prospettiva» e l'immagine delle città italiane nel Rinascimento*, in *A volo d'uccello. Jacopo de' Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa del Rinascimento*, catalogo della mostra di Venezia, Arsenale, 1999-2000, Venezia, 1999, pp. 28-36.

ELISA DEBENEDETTI, *Carpaccio e Ruskin: la Visitazione del Correr*, in «Arte Documento», XIII, 1999, pp. 150-155.

ALEXANDER DÜCKERS [a cura di], *Linie, Licht und Schatten. Meisterzeichnungen und Skulpturen der Sammlung Jan und Marie-Anne Krugier-Poniatowski*, catalogo della mostra di Berlino, 29 maggio-1 agosto 1999, Venezia, Peggy Guggenheim Collection, 4 settembre-12 dicembre 1999, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2 febbraio-14 maggio 2000, Genf, Musée d'art et d'histoire, autunno 2000, New York, 1999.

PIERO FALCHETTA, *La veduta prospettica di Venezia fra teoria e pratica di misurazione dello spazio*, in *A volo d'uccello. Jacopo de' Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa del Rinascimento*, catalogo della mostra di Venezia, Arsenale, 1999-2000, Venezia, 1999, pp. 69-75.

LORENZO FINOCCHI GHERSI, *Ancora sulla committenza Priuli. Una data per il trittico di Giovanni Bellini già in San Michele in Isola*, in «Arte Documento», 1999, 13, pp. 134-141.

LORENZO FINOCCHI GHERSI, *Carpaccio, Tintoretto and the Lippomano family*, in «The Burlington Magazine», CXLI, 1999, 1157, August, pp. 455-461.

ANDREA GALLO, *Alla cena della gloria*, in ETTORE MERKEL [a cura di], *La Cena in Emmaus di San Salvador*, Milano, 1999, pp. 45-57.

MINNA HEIMBÜRGER, *Dürer a Venezia. Influssi di Albrecht Dürer sulla pittura veneziana del primo Cinquecento*, Roma, 1999.

TOM HENRY, *Nuovi documenti su Giovanni Santi*, in RANIERI VARESE [a cura di], *Giovanni Santi*, atti del convegno internazionale di studio, Urbino, Convento di Santa Chiara, 17-19 marzo 1995, Milano, 1999, pp. 223-226.

PAUL HILLS, *Colore veneziano. Pittura, marmo, mosaico e vetro dal 1200 al 1550*, Milano, 1999.

ISOLDE LÜBBEKE, *Norimberghese e veneziana da Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra a cura di BERNARD

AIKEMA e BEVERLY LOUISE BROWN, Venezia, Palazzo Grassi, 5 settembre 1999-9 gennaio 2000, Milano, 1999, p. 264, cat. n. 37.

ANDREA MASCIANTONIO, « *Per la materia difficilissima* »: spunti per una lettura d'insieme della veduta prospettica di Venezia, in *A volo d'uccello. Jacopo de' Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa del Rinascimento*, catalogo della mostra di Venezia, Arsenale, 1999-2000, Venezia, 1999, pp. 76-83.

ETTORE MERKEL [a cura di], *La Cena in Emmaus di San Salvador*, Milano, 1999.

ETTORE MERKEL, *La Cena in Emmaus del diarista Girolamo Priuli donata ad Antonio Contarini, priore di San Salvador e patriarca di Venezia*, in ETTORRE MERKEL [a cura di], *La Cena in Emmaus di San Salvador*, Milano, 1999, pp. 9-34.

HENRY A. MILLON [a cura di], *I trionfi del Barocco. Architettura in Europa 1600-1750*, catalogo della mostra di Stupinigi, Torino, 1999.

GIOVANNA NEPI SCIRÉ, *La pittura del Nord e l'Umanesimo veneziano da Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra a cura di BERNARD AIKEMA e BEVERLY LUISE BROWN, Venezia, Palazzo Grassi, 5 settembre 1999-9 gennaio 2000, Milano, 1999, pp. 57-59.

LUCIA NUTI, *L'immagine della città europea nel Rinascimento*, in *A volo d'uccello. Jacopo de' Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa del Rinascimento*, catalogo della mostra di Venezia, Arsenale, 1999-2000, Venezia, 1999, pp. 21-27.

KONRAD OBERHUBER, *Raffaello. L'opera pittorica*, Milano, 1999.

GIUSEPPE PAVANELLO, MARIA WALCHER [a cura di], *Istria. Città maggiori. Capodistria, Parenzo, Pirano, Pola. Opere dal Medioevo all'Ottocento*, Trieste, 1999.

GIANDOMENICO ROMANELLI, *Venezia 1500*, in *A volo d'uccello. Jacopo de' Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa del Rinascimento*, catalogo della mostra di Venezia, Arsenale, 1999-2000, Venezia, 1999, pp. 12-18.

PIETRO SCARPA, *Fatti e ritratti di pittori nel Rinascimento veneziano*, in «Studi giorgioneschi», III, 1999, pp. 17-28.

PIETRO SCARPA, *Carpaccio: identificazioni e proposte II. Le Dame veneziane ovvero: la Melancholia, un precedente per Dürer e Cranach*, in «Arte Documento», XIII, 1999, pp. 143-155.

JUERGEN SCHULZ, *La grande veduta «a volo d'uccello» di Jacopo de' Barbari*, in *A volo d'uccello. Jacopo de' Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa del Rinascimento*, catalogo della mostra di Venezia, Arsenale, 1999-2000, Venezia, 1999, pp. 58-66.

DANIELA STROFFOLINO, *Tecniche e strumenti per «misurare con la vista»*, in *A volo d'uccello. Jacopo de' Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa del Rinascimento*, catalogo della mostra di Venezia, Arsenale, 1999-2000, Venezia, 1999, pp. 39-50.

GIORGIO TAGLIAFERRO, *Liberale da Verona e Giovanni Spagna nel monastero di Sant'Elena a Venezia*, in «Venezia Cinquecento», IX, 1999, 17, 183-198.

ANCHISE TEMPESTINI, *La "Sacra Conversazione" nella pittura veneta dal 1500 al 1516*, in *La pittura del Veneto. Il Cinquecento*, a cura di MAURO LUCCO, III, Milano, 1999, pp. 939-1014.

RADOSLAV TOMIĆ, *S. Girolamo con il canonico Martin Mladošić, S. Martino e il mendico*, in *I Croati. Cristianesimo-cultura-arte*, catalogo della mostra, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Biblioteca Apostolica, Salone Sistino, 28 ottobre 1999-15 gennaio 2000, Zagabria, 1999, pp. 476-477, cat. n. 58.

RANIERI VARESE [a cura di], *Giovanni Santi*, atti del convegno internazionale di studio, Urbino, Convento di Santa Chiara, 17-19 marzo 1995, Milano, 1999.

MATTHIAS WENINGER, in ALEXANDER DÜCKERS [a cura di], *Linie, Licht und Schatten. Meisterzeichnungen und Skulpturen der Sammlung Jan und Marie-Anne Krugier-Poniatowski*, catalogo della mostra di Berlino, 29 maggio-1 agosto 1999, Venezia, Peggy Guggenheim Collection, 4 settembre-12 dicembre 1999, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2 febbraio-14 maggio 2000, Genf, Musée d'art et d'histoire, autunno 2000, New York, 1999, p. 38, cat. n. 12.

- *A volo d'uccello. Jacopo de' Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa del Rinascimento*, catalogo della mostra di Venezia, Arsenale, 1999-2000, Venezia, 1999.

- *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra a cura di BERNARD AIKEMA e BEVERLY LOUISE BROWN, Venezia, Palazzo Grassi, 5 settembre 1999-9 gennaio 2000, Milano, 1999.

2000 □ DANIELA AMBROSINI, « Victor Carpathius fingeat ». *Viaggio intorno e fuori lo studio di Sant'Agostino nella Scuola di San Giorgio degli Schiavoni*, in « Studi veneziani », XXXIX, 2000, pp. 47-96.

GIOVANNA BALDISSIN MOLLI, *La pala carpaccesca già a Pirano: appunti di lettura stilistica e iconografica*, ne « Il Santo », XL, 2000, fasc. 2-3; ser. II, Maggio-Dicembre, pp. 311-319.

LUCIA BERTOLINI, *Sulla precedenza della redazione volgare del De Pictura di Leon Battista Alberti*, in *Studi per Umberto Carpi. Un saluto da allievi e colleghi pisani*, a cura di MARCO SANTAGATA e ALFREDO STUSSI, Pisa, 2000, pp. 181-210.

LINDA BOREAN, *La quadreria di Agostino e Giovan Donato Correggio nel collezionismo veneziano del Seicento*, Udine, 2000.

CRISTINA CORTESE, *La regia della luce in Carpaccio*, in «Arte Documento», XIV, 2000, pp. 65-69.

JILL DUNKERTON, *Antonello da Messina e la tecnica fiamminga*, in FARIDA SIMONETTI [a cura di], *Ecce Homo Antonello da Messina. Genova e Piacenza: due versioni a confronto*, atti della giornata internazionale di studi, Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Genova, 2000, pp. 26-32.

GABRIELE FINALDI, *The Image of Christ*, with an Introduction by NEIL MACGREGOR and contributions by SUSANNA AVERY-QUASH, XAVIER BRAY, ERIKA LANGMUIR, NEIL MACGREGOR, ALEXANDER STURGIS, catalogo della mostra di Londra, National Gallery, 26 February-7 May 2000, London, 2000.

CARLO FRANCINI, *L'inventario della collezione Loeser alla villa Gattaia*, in «Bollettino della Società di Studi Fiorentini», VI, 2000, pp. 95-127.

RONA GOFFEN, GIOVANNA NEPI SCIRÈ [a cura di], *Il Colore Ritrovato. Bellini a Venezia*, catalogo della mostra di Venezia, Gallerie dell'Accademia, 30 settembre 2000-28 gennaio 2001, Venezia, 2000.

ANTONY GRAFTON, *Leon Battista Alberti. Master builder of the Italian Renaissance*, New York, 2000 [trad. it. a cura di LUCA FALASCHI, Roma-Bari, 2003 q. v.].

FABRIZIO MAGANI, *Sulle tracce del Carpaccio. Vicende della Pala di Pirano*, ne «Il Santo», XL, ser. II, fasc. 2-4, 2000, Maggio-Dicembre, pp. 321-335.

JEANNE MARCHIG, *Giannino Marchig restauratore. Comunione con l'arte*, in MARIA MASAU DAN, SUSANNA GREGORATÈ [a cura di], *Un artista triestino a Firenze. Giannino Marchig*, catalogo della mostra di Trieste, Museo Civico Revolver, 21 marzo-21 maggio 2000, Cisinello Balsamo 2000, pp. 106-111.

STEFANIA MASON, *Carpaccio. I grandi cicli pittorici*, con schede a cura di LINDA BOREAN, "I Grandi cicli pittorici", Milano, 2000.

GIUSEPPE MARIA PILO, «Per trecentosettantasette anni». *La gloria di Venezia nelle testimonianze artistiche della Dalmazia*, "Collezione si Storia e tutela dei Beni Culturali", Venezia, 2000.

MARCO ANTONIO MICHIEL, *Notizia d'opere del disegno*, saggio introduttivo di CRISTINA DE BENEDICTIS, "Le voci del museo", Firenze, 2000 [ripubblicazione integrale, priva delle note, senza varianti, della terza edizione, riveduta sull'originale con traduzione tedesca e note a cura di THEODOR FRIMMEL, Vienna, 1896].

ALFEO MICHIELETTA, *L'Annunciata, l'angelo annunciante*, in RONA GOFFEN, GIOVANNA NEPI SCIRÈ [a cura di], *Il Colore Ritrovato. Bellini a Venezia*, catalogo della mostra di Venezia, Gallerie dell'Accademia, 30 settembre 2000-28 gennaio 2001, Venezia, 2000, pp. 62-67.

GIOVANNI MORELLO, GERARD WOLF [a cura di], *Il volto di Cristo*, catalogo della mostra di Roma, Palazzo delle Esposizioni, 9 dicembre 2000-16 aprile 2001, Milano, 2000.

GIOVANNA NEPI SCIRÈ, *Carpaccio. Storie di Sant'Orsola*, Milano, 2000.

GIOVANNA NEPI SCIRÈ, *San Pietro, Annunciata, Angelo Annunciante*, in RONA GOFFEN, GIOVANNA NEPI SCIRÈ [a cura di], *Il Colore Ritrovato. Bellini a Venezia*, catalogo della mostra di Venezia, Gallerie dell'Accademia, 30 settembre 2000-28 gennaio 2001, Venezia, 2000, p. 134.

WILLIAM R. REARICK, *Il disegno in Veneto e in Friuli nel Cinquecento*, in *Dal Pordenone a Palma il Giovane. Devozione e pietà nel disegno veneziano del Cinquecento*, catalogo della mostra a cura di CATERINA FURLAN, con la collaborazione di VITTORIA ROMANI, Pordenone, ex chiesa di San Francesco, 15 ottobre-10 dicembre 2000, Milano, 2000, pp. 3-24.

VITTORIA ROMANI, *Tra tecnica e stile: osservazioni sul disegno veneziano del Rinascimento*, in *Dal Pordenone a Palma il Giovane. Devozione e pietà nel disegno veneziano del Cinquecento*, catalogo della mostra a cura di CATERINA FURLAN, con la collaborazione di VITTORIA ROMANI, Pordenone, ex chiesa di San Francesco, 15 ottobre-10 dicembre 2000, Milano, 2000, pp. 69-81.

PIETRO SCARPA, *Fatti e ritratti del Rinascimento veneziano*, in «Studi giorgioneschi», III, 1999, pubblicato nel 2000, pp. 17-28.

ELISABETTA SPAGNOLO, *La matita rossa come luce e colore: verifiche sugli studi di teste di Leonardo e dei leonardeschi*, in «Polittico», 2000, 1, pp. 65-82.

FARIDA SIMONETTI [a cura di], *Ecce Homo Antonello da Messina. Genova e Piacenza: due versioni a confronto*, atti della giornata internazionale di studi, Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Genova, 2000.

ANCHISE TEMPESTINI, *Giovanni Bellini, "I Maestri"*, Milano, 2000.

- *Dal Pordenone a Palma il Giovane. Devozione e pietà nel disegno veneziano del Cinquecento*, catalogo della mostra a cura di CATERINA FURLAN, con la collaborazione di VITTORIA ROMANI, Pordenone, ex chiesa di San Francesco, 15 ottobre-10 dicembre 2000, Milano, 2000.
- *Furniture and works of art*, Christie's, London, South Kensington, June, 7, 2000.
- *Important Old Master Drawings*, Christie's, New York, Rockefeller Plaza, 28 January 2000.

2001  GIOVANNI AGOSTI [a cura di], *Disegni del Rinascimento in Valpadana*, catalogo della mostra di Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, 2001, Firenze, 2001.

ARNALDO BRUSCHI, *Alberti e Bramante: un rapporto decisivo*, in *Leon Battista Alberti e il Quattrocento. Studi in onore di Cecil Grayson e Ernst Gombrich*, atti del Convegno Internazionale a cura di LUCA CHIAVONI, GIANFRANCO FERLISI, MARIA VITTORIA GRASSI, Mantova, 29-31 ottobre 1998, Firenze, 2001, pp. 351-369.

FILIPPO CAMEROTA, *Bramante "prospettico"*, in FRANCESCO PAOLO DI TEODORO [a cura di], *Donato Bramante. Ricerche, proposte, riletture*, Urbino, 2001, pp. 19-46.

DORETTA DAVANZO POLI, *Abiti antichi e moderni dei Veneziani*, "Cultura popolare veneta, 21", Venezia, 2001.

FRANCESCO PAOLO DI TEODORO [a cura di], *Donato Bramante. Ricerche, proposte, riletture*, Urbino, 2001.

JOHN EDWARDS, *John Law and his Painting Collection: Connoisseur or Dupe?*, in ELISE GOODMAN, *Art and Culture in the Eighteenth Century. New Dimensions and Multiple perspectives*, Newark, 2001, pp. 59-75.

GIUSEPPE ELLERO, *Le sorelle Leoncini dette Lombarde. Analogie con le due dame di Carpaccio*, in *Per l'Arte da Venezia all'Europa. Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo. Dall'antichità al Caravaggio* a cura di MARIO PIANTONI, LAURA DE ROSSI, « Arte Documento », Liber Extra VII, 2001, pp. 123-130.

JENNIFER FLETCHER, *Carpaccio at the Courtauld*, in «British art journal» 2001, 2, pp. pp. 71-74.

VINCENZO FONTANA, *Bramante e Venezia*, in FRANCESCO PAOLO DI TEODORO [a cura di], *Donato Bramante. Ricerche, proposte, riletture*, Urbino, 2001, pp. 407-418.

MIRELLA LEVI D'ANCONA, *Lo zoo del Rinascimento. Il significato degli animali nella pittura italiana dal XIV al XVI secolo*, Lucca, 2001.

LINO MORETTI, *Due note carpaccesche. Il "Giovane guerriero" Thyssen e la "Madonna dei Tesseri da panni di lana"*, in « Arte Veneta », LVIII, 2001, pp. 7-21.

RICHARD SCHOFIELD, *Bramante e un rinascimento locale all'antica*, in FRANCESCO PAOLO DI TEODORO [a cura di], *Donato Bramante. Ricerche, proposte, riletture*, Urbino, 2001, pp. 47-81.

ALESSANDRA SORCI, « *La forza de le linee* ». *Prospettiva e stereometria in Piero della Francesca*, "Micrologus' Library, 7", Turnhout, 2001.

ELENA SVALDUZ, *Da castello a "città": Carpi e Alberto Pio (1472-1530)*, "Collana di architettura, 33", Roma, 2001.

STEPHAN WOLOHOJIAN, *Sacred and Profane Visions from Renaissance Venice*, catalogo della mostra di Cambridge, Harvard University Arts Museum, Cambridge, 2001.

PIETRO ZAMPETTI, *Ancora su Carpaccio e Ancona*, in *Per l'Arte da Venezia all'Europa. Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo. Dall'antichità al Caravaggio* a cura di MARIO

PIANTONI, LAURA DE ROSSI, «Arte Documento», Liber Extra VII, 2001, pp. 137-138.

- *Bergamo l'altra Venezia. Il Rinascimento negli anni di Lorenzo Lotto 1510-1530*, catalogo della mostra a cura di FRANCESCO ROSSI, Bergamo, Accademia Carrara, 4 aprile-8 luglio 2001, Milano, 2001.

- *Leon Battista Alberti e il Quattrocento. Studi in onore di Cecil Grayson e Ernst Gombrich*, atti del Convegno Internazionale a cura di LUCA CHIAVONI, GIANFRANCO FERLISI, MARIA VITTORIA GRASSI, Mantova, 29-31 ottobre 1998, Firenze, 2001.

2002  GIUSEPPE BERGAMINI, *Cristo*, in *La Galleria d'arte antica dei Civici Musei di Udine. I. Dipinti dal XIV alla metà del XVII secolo*, Vicenza, 2002, n. 16, pp. 54-55.

ARNALDO BRUSCHI, *La formazione e gli esordi di Bramante: dati, ipotesi, problemi*, in CHRISTOPH FROMMEL, LUISA GIORDANO, RICHARD SCHOFIELD [a cura di], *Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo*, Centro Internazionale di Studi Andrea Palladio, Venezia, 2002, pp. 33-36.

ENRICO CASTELNUOVO, FRANCESCA DE GRAMATICA [a cura di], *Il Gotico nelle Alpi 1350-1450*, catalogo della mostra di Trento, Castello del Buonconsiglio, 20 luglio-20 ottobre 2002, Trento, 2002.

SERENELLA CASTRI, *In virginis gremium repositur. Dall'archetipo del Vesperbild alla 'Bella Pietà': un excursus, non solo alpino*, in ENRICO CASTELNUOVO, FRANCESCA DE GRAMATICA [a cura di], *Il Gotico nelle Alpi 1350-1450*, catalogo della mostra di Trento, Castello del Buonconsiglio, 20 luglio-20 ottobre 2002, Trento, 2002, pp. 171-185.

ANDREA DE MARCHI, MARIA GIANNATIEMPO LÓPEZ [a cura di], *Il Quattrocento a Camerino. Luce e prospettiva nel cuore della Marca*, catalogo della mostra di Camerino, Convento di San Domenico, 19 luglio - 17 novembre 2002, Milano, 2002.

ELISA DEBENEDETTI, *Un'ipotesi interpretativa per Vittore Carpaccio*, in «Storia dell'Arte», CI, 2002, Aprile-Maggio, pp. 68-74.

SIMONA COHEN, *The birds and animals of Carpaccio's "Miles Christianus"*, in «Gazette des Beaux-Arts», CXLIV, 2002, Febbraio, pp. 225-250.

CHRISTOPH FROMMEL, LUISA GIORDANO, RICHARD SCHOFIELD [a cura di], *Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo*, Centro Internazionale di Studi Andrea Palladio, Venezia, 2002.

HEIDI J. HORNIK, *The Venetian Images by Bellini and Carpaccio: Job as Intercessor or Prophet?* «Review & Expositor. A consortium Baptist theological Journal», IC, 2002, 4, pp. 541-568.

LUDMILA KYBALOVÁ, OLGA HERBENOVÁ, MILENA LAMAROVÁ, *Enciclopedia illustrata della moda*, edizione italiana a cura di GIANNINO MALOSSÌ, traduzione di MARGARET KUNZLE, Milano, 2002 [prima edizione Praga, 1966].

OTTO PÄCHT, *Venezianische Malerei des 15. Jahrhunderts: die Bellinis und Mantegna*, herausgegeben von MARGARETA VYORAL-TSCHAPKA, MICHAEL PÄCHT, München, 2002 [trad. ingl.: FIONA ELLIOT, *Venetian painting in the 15th century: Jacopo, Gentile and Giovanni Bellini and Andrea Mantegna*, London, 2003; trad. it.: DONATELLA GORRETA, DANIELA ZUFFELLATO, *La pittura veneziana del Quattrocento: i Bellini e Andrea Mantegna*, Torino, 2005].

WILLIAM R. REARICK, in *La passion du dessin. Collection Jan et Marie-Anne Krugier-Poniatowski*, catalogo della mostra di Parigi, Musée Jacquemart-André, 19 mars-30 juin 2002, Poitiers, 2002, cat. n. 12, pp. 46-47.

WILLIAM R. REARICK, in *La passion du dessin. Collection Jan et Marie-Anne Krugier-Poniatowski*, catalogo della mostra di Parigi, Musée Jacquemart-André, 19 mars-30 juin 2002, Poitiers, 2002, cat. n. 13, pp. 48-49.

GIANDOMENICO ROMANELLI, *Il mistero del cane segato. Un caso per il commissario P.*, in *Lezioni di metodo. Studi in onore di Lionello Puppi*, "sgresénde, 5", a cura di LOREDANA OLIVATO e GIUSEPPE BARBIERI, Vicenza, 2002, pp. 103-117.

VITTORIO SGARBI, *Carpaccio*, Milano, 2002 [si tratta della riedizione della monografia del 1994, senza le schede].

G.C.F. VILLA, *Carpaccio Vittore*, in *La pittura in Europa. Il dizionario dei pittori*, I, Milano, 2002.

KOVÁCS ZOLTÁN, *A New Representation of the Salvator mundi from the workshop of Quentin Massys*, in «Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts», xcvi, 2002, pp. 67-201.

- *Guide to the National Gallery of Art. Photo Archives*, Washington, 2002.
- *Harvard University Art Museums Annual Report 2000-2001*, Cambridge, 2002.
- *Il vestito e la sua immagine*, atti del convegno in omaggio a Cesare Vecellio nel quarto centenario della morte a cura di JEANNINE GUÉRIN DALLE MESE, Belluno, 20-22 settembre 2001, Belluno, 2002.
- *La passion du dessin. Collection Jan et Marie-Anne Krugier-Poniatowski*, catalogo della mostra di Parigi, Musée Jacquemart-André, 19 mars-30 juin 2002, Poitiers, 2002.
- *Lucrezia Borgia*, catalogo della mostra a cura di LAURA LAUREATI, Ferrara, Palazzo Bonacossi, 5 ottobre-15 dicembre 2002, Ferrara, 2002.

- *Master Drawings from the Martin Bodmer Foundation*, Christie's, New York, January, 2002.
- *The Thaw collection: master drawings and oil sketches: acquisitions since 1994*, foreword by CHARLES E. PIERCE JUNIOR, preface by EUGENE V. THAW ; The Thaw collection by WILLIAM M. GRISWOLD; catalogue by CARA DUFOUR DENISON *et alii*; with contributions by COLIN J. BAILEY *et alii*, catalogo della mostra di New York, Pierpont Morgan Library, 2002-2003, New York, 2002.
- *Pandora Old Masters. An Exhibition of Old Master Drawings*, New York, 15th May-25th May, 2002.

2002-2003 E. PEGOLO, *Il collezionismo a Venezia nel Settecento (1700-1720)*, tesi di laurea, Università di Udine, a.a. 2002/2003.

2003 □ MARIA ELISA AVAGNINA, MARGARET BINOTTO, GIOVANNI CARLO FEDERICO VILLA [a cura di], *Pinacoteca civica di Vicenza. Dipinti dal XIV al XVI secolo*, "Catalogo scientifico delle collezioni, I", Cisinello Balsamo, 2003.

MIKLÒS BOSKOVITS, DAVID ALAN BROWN [a cura di], *Italian Paintings of the Fifteenth Century*, "The Collections of the National Gallery of Art. Systematic Catalogue", Washington, 2003.

DAVID ALAN BROWN, in MIKLÒS BOSKOVITS, DAVID ALAN BROWN [a cura di], *Italian Paintings of the Fifteenth Century*, "The Collections of the National Gallery of Art. Systematic Catalogue", Washington, 2003, pp. 84-87.

LUCA CABURLOTTO, *Un pittore allo scoperto: Giuseppe Cortesi restauratore di Carpaccio*, in «Progetto Restauro», IX, 2003, 9, Marzo, pp. 26-31.

MATTEO CERIANA, *L'architettura e la scultura decorativa* in MARIO PIANA, WOLFGANG WOLTERS [a cura di], *Santa Maria dei Miracoli a Venezia. La storia, la fabbrica, i restauri*, "Monumenta Veneta", Venezia, 2003, pp. 51-122.

CECIL CLOUGH, *A quest for identity: Carpaccio's betrothal portrait of Francesco Maria I della Rovere*, in *Venezia, le Marche e la civiltà adriatica per festeggiare i 90 anni di Pietro Zampetti* a cura di ILEANA CHIAPPINI DI SORIO, LAURA DE ROSSI, «Arte Documento», XVII, XVIII, XIX, 2003, pp. 258-263.

PIERLUIGI DE VECCHI, GRAZIANO ALFREDO VERGANI [a cura di], *La rappresentazione della città nella pittura italiana*, Cisinello Balsamo, 2003.

PIERLUIGI DE VECCHI, *Metamorfosi della veduta urbana*, in PIERLUIGI DE VECCHI, GRAZIANO ALFREDO VERGANI [a cura di], *La rappresentazione della città nella pittura italiana*, Cisinello Balsamo, 2003, pp. 9-11.

ROBERT ECHOLS, in MIKLÒS BOSKOVITS, DAVID ALAN BROWN [a cura di], *Italian Paintings of the Fifteenth Century*, "The Collections of the National Gallery of Art. Systematic Catalogue", Washington, 2003, pp. 193-196.

ROBERT ECHOLS, in MIKLÒS BOSKOVITS, DAVID ALAN BROWN [a cura di], *Italian Paintings of the Fifteenth Century*, "The Collections of the National Gallery of Art. Systematic Catalogue", Washington, 2003, pp. 197-200.

MARIA TERESA DONATI, *Renovatio urbis Romae: il volto della città eterna nel disegno e nella pittura del Rinascimento*, in PIERLUIGI DE VECCHI, GRAZIANO ALFREDO VERGANI [a cura di], *La rappresentazione della città nella pittura italiana*, Cisinello Balsamo, 2003, pp. 129-137.

PATRIZIA DRAGONI, *Le città dell'Umanesimo: paesaggio urbani nella pittura italiana del Quattrocento e del primo Cinquecento*, in PIERLUIGI DE VECCHI, GRAZIANO ALFREDO VERGANI [a cura di], *La rappresentazione della città nella pittura italiana*, Cisinello Balsamo, 2003, pp. 81-107.

MICHELE EMMER [a cura di], *Matematica e cultura 2003*, "Matematica e cultura", Milano, 2003.

GIOVANNI FAZZINI, *Luca Pacioli e Venezia*, in MICHELE EMMER [a cura di], *Matematica e cultura 2003*, "Matematica e cultura", Milano, 2003, pp. 153-158.

ALESSANDRA FIOCCA, DANIELA LAMBERINI, CESARE MAFFIOLI [a cura di], *Arte e scienza delle acque nel Rinascimento*, Venezia, 2003.

ALESSANDRA FIOCCA, *Regolamentazione delle acque e transfert tecnologico nel tardo Rinascimento: il caso di Ferrara e Venezia*, in ALESSANDRA FIOCCA, DANIELA LAMBERINI, CESARE MAFFIOLI [a cura di], *Arte e scienza delle acque nel Rinascimento*, Venezia, 2003, pp. 137-167.

AUGUSTO GENTILI, *Documenti e contesti per la committenza dell'ultimo Carpaccio*, in *Venezia, le Marche e la civiltà adriatica per festeggiare i 90 anni di Pietro Zampetti a cura di ILEANA CHIAPPINI DI SORIO, LAURA DE ROSSI*, «Arte Documento», XVII, XVIII, XIX, 2003, pp. 264-267.

ANTONY GRAFTON, *Leon Battista Alberti. Un genio universale*, traduzione a cura di LUCA FALASCHI, "I Robinson. Letture", Roma-Bari, 2003.

FABIO ISMAN [a cura di], *Forse si può dare un nome al «Cavaliere Thyssen»;* e questo è il suo contesto. *Intervista ad Augusto Gentili*, in «Venezialtrove», II, 2003, pp. 123-130.

ELFRIEDE KNAUER, *Fishing with cormorants. A note on Vittore Carpaccio's Hunting on the lagon*, in «Apollo», CLVIII, 2003, 499, September, pp. 32-39.

CESARE MAFFIOLI, *Tra Girolamo Cardano e Giacomo Soldati. Il problema della misura delle acque nella Milano spagnola*, in ALESSANDRA FIOCCA, DANIELA LAMBERINI, CESARE MAFFIOLI [a cura di], *Arte e scienza delle acque nel Rinascimento*, Venezia, 2003, pp. 105-136.

ANTONIO PAOLUCCI, *Piero della Francesca: la Pala di Brera*, "Piccola biblioteca del Sole 24 ORE, 1", Cisinello Balsamo, 2003.

IVO PETRICIOLI, *L'opera di Giovanni da Curzola intagliatore attivo a Zara dal 1483 al 1496*, in *Venezia, le Marche e la civiltà adriatica per festeggiare i 90 anni di Pietro Zampetti* a cura di ILEANA CHIAPPINI DI SORIO, LAURA DE ROSSI, «Arte Documento», XVII, XVIII, XIX, 2003, pp. 216-219.

ENRICO PEVERADA, *Tra carità, devozione e propaganda devota: la Confraternita di S. Giobbe nel Cinquecento religioso ferrarese in Santuari locali e religiosità popolare nelle diocesi di "Ravennatensia"*, atti del XXVI Convegno del Centro Studi e Ricerche Antica Provincia Ecclesiastica Ravennate a cura di MAURIZIO TAGLIAFERRO, Sarsina 6-8 settembre 2001, Bologna, 2003.

MARIO PIANA, WOLFGANG WOLTERS [a cura di], *Santa Maria dei Miracoli a Venezia. La storia, la fabbrica, i restauri*, "Monumenta Veneta", Venezia, 2003.

GIUSEPPE MARIA PILO, *Aspetti emergenti dell'area marciana nei primi anni del Cinquecento*, in *Venezia e Venezia. Descrizioni, interpretazioni, immagini. Studi in onore di Massimo Gemin* a cura di FABRIZIO BORIN, FILIPPO PEDROCCO, "Miscellanea", Padova, 2003, pp. 23-34.

MARCUS POPFLOW, *Hydraulic engines in Renaissance privileges for inventions and "theatres of machines"*, in ALESSANDRA FIOCCA, DANIELA LAMBERINI, CESARE MAFFIOLI [a cura di], *Arte e scienza delle acque nel Rinascimento*, Venezia, 2003, pp. 73-83.

RODOLFO PROFUMO, *Lo scenario incantato: il paesaggio urbano nella pittura veneta del Quattrocento e del Cinquecento*, in PIERLUIGI DE VECCHI, GRAZIANO ALFREDO VERGANI [a cura di], *La rappresentazione della città nella pittura italiana*, Cisinello Balsamo, 2003, pp. 141-165.

RODOLFO PROFUMO, *L'utopia urbana, l'immagine della città ideale e il pensiero architettonico tra Quattrocento e Cinquecento*, in PIERLUIGI DE VECCHI, GRAZIANO ALFREDO VERGANI [a cura di], *La rappresentazione della città nella pittura italiana*, Cisinello Balsamo, 2003, pp. 109-127.

DORIT RAINES, *Cooptazione, aggregazione e presenza al Maggior Consiglio: le casate del patriziato veneziano, 1297-1797*, in «Storia di Venezia», I, 2003, pp. 1-64.

WILLIAM R. REARICK, *La dispersione dei dipinti già a Santa Maria dei Miracoli*, in MARIO PIANA, WOLFGANG WOLTERS [a cura di], *Santa Maria dei Miracoli a Venezia. La storia, la fabbrica, i restauri*, "Monumenta Veneta", Venezia, 2003, pp. 179-192.

GIANDOMENICO ROMANELLI, *Vittore Carpaccio. Le Due dame veneziane*, "Piccola biblioteca del Sole 24 ORE, n. 13", Milano, 2003.

KLAUS ALBRECHT SCHÖDER, MARIA LUISE STERNATH [a cura di], *Albrecht Dürer*, catalogo della mostra di Vienna, Albertina, 5 settembre-30 novembre 2003, Ostfildern-Ruit, 2003.

VITTORIO SGARBI, *Francesco del Cossa*, Ginevra-Milano, 2003.

ANASTASIA STOURAITI, *Costruendo un luogo della memoria: Lepanto*, in «Storia di Venezia», I, 2003, pp. 65-88.

- Zorzi Ventura Brajković. *Il manierismo in Istria intorno al 1600*, catalogo della mostra, Lubiana, Galleria Nazionale, 17 maggio-21 settembre 2003, Capodistria, Museo Regionale, 26 settembre-24 ottobre 2003, Parenzo, Sala della Dieta Istriana, 31 ottobre-16 novembre 2003, Lubiana, 2003.

2003-2004 □ LORENZO FINOCCHI GHERSI, *Il Rinascimento veneziano di Giovanni Bellini*, Venezia, 2003-2004.

2004 □ LINDA BOREAN, *Carpaccio tra Venezia e il Friuli. Precisazioni sul Sangue di Cristo dei Musei Civici di Udine*, in *Artisti in viaggio 1450-1600. Presenze foreste in Friuli Venezia Giulia*, Atti del Convegno Villa Manin di Passariano, Codroipo 24-25 ottobre 2003, a cura di MARIA PAOLA FRATTOLIN, Venezia, 2004, pp. 83-98.

LINDA BOREAN, *Carpaccio*, presentazione di MANLIO CANCOGNI, "I Classici dell'Arte", Milano, 2004.

LINDA BOREAN, *Esequie di San Girolamo*, in *Carpaccio pittore di storie*, catalogo della mostra a cura di GIOVANNA NEPI SCIRÉ, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 27 novembre 2004-13 marzo 2005, Venezia, 2004, p. 84.

LINDA BOREAN, *Orazione nell'orto*, in *Carpaccio pittore di storie*, catalogo della mostra a cura di GIOVANNA NEPI SCIRÉ, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 27 novembre 2004-13 marzo 2005, Venezia, 2004, p. 80.

LINDA BOREAN, *San Girolamo e il leone*, in *Carpaccio pittore di storie*, catalogo della mostra a cura di GIOVANNA NEPI SCIRÉ, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 27 novembre 2004-13 marzo 2005, Venezia, 2004, p. 82.

LINDA BOREAN, *San Giorgio battezza i Seleniti*, in *Carpaccio pittore di storie*, catalogo della mostra a cura di GIOVANNA NEPI SCIRÉ, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 27 novembre 2004-13 marzo 2005, Venezia, 2004, p. 92.

LINDA BOREAN, *San Giorgio sconfigge il drago*, in *Carpaccio pittore di storie*, catalogo della mostra a cura di GIOVANNA NEPI SCIRÉ, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 27 novembre 2004-13 marzo 2005, Venezia, 2004, p. 88.

LINDA BOREAN, *San Trifone esorcizza la figlia dell'imperatore Gordiano*, in *Carpaccio pittore di storie*, catalogo della mostra a cura di GIOVANNA NEPI SCIRÉ, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 27 novembre 2004-13 marzo 2005, Venezia, 2004, p. 94.

LINDA BOREAN, *Sant'Agostino nello studio*, in *Carpaccio pittore di storie*, catalogo della mostra a cura di GIOVANNA NEPI SCIRÉ, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 27 novembre 2004-13 marzo 2005, Venezia, 2004, p. 86.

LINDA BOREAN, *Trionfo di San Giorgio*, in *Carpaccio pittore di storie*, catalogo della mostra a cura di GIOVANNA NEPI SCIRÉ, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 27 novembre 2004-13 marzo 2005, Venezia, 2004, p. 90.

LINDA BOREAN, *Vocazione di Matteo*, in *Carpaccio pittore di storie*, catalogo della mostra a cura di GIOVANNA NEPI SCIRÉ, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 27 novembre 2004-13 marzo 2005, Venezia, 2004, p. 78.

TATJANA BOSNJAK, ROSA D'AMICO [a cura di], *Da Carpaccio a Canaletto. Tesori d'arte italiana dal Museo Nazionale di Belgrado*, catalogo della mostra di Bologna, Pinacoteca Nazionale, 28 novembre 2004-13 febbraio 2005, Venezia, 2004.

CAROLINE BROOKE, *Vittore Carpaccio's Method of Composition in his Drawings for the Scuola di San Giorgio Teleri*, in «Master Drawings», XLII, 2004, 4, pp. 303-314.

ARNALDO BRUSCHI, *Le architetture nelle Tavole Barberini e la formazione di Bramante*, in BONITA CLERI [a cura di], *Bartolomeo Corradini (Fra' Carnevale) nella cultura urbinata del XV secolo*, "Quaderni di notizie da Palazzo Albani, 1", atti del convegno di Urbino, Chiesa di San Cassiano di Castelvallino, 11-12 ottobre 2002, Sant'Angelo in vado, 2004, pp. 237-252.

STEFANIA BUGANZA, *Qualche considerazione sui primordi di Bramante in Lombardia*, in «Nuovi Studi», IX-X, 2004, 11, pp. 69-103.

MATTEO CERIANA, *Fra Carnevale e la pratica dell'architettura in Fra Carnevale. Un artista rinascimentale da Filippo Lippi a Piero della Francesca*, catalogo della mostra a cura di MATTEO CERIANA, KEITH CHRISTIANSEN, EMANUELA DAFFRA, ANDREA DE MARCHI, Milano, Pinacoteca di Brera, 13 ottobre 2004 – 9 gennaio 2005 (quindi New York, The Metropolitan Museum of Art, 1 febbraio – 1 maggio 2005), Milano, 2004, pp. 97-135.

MATTEO CERIANA, *Angelo Cortivo. Disegni di decorazioni e di sculture antiche; trattato di architettura (da Vitruvio e Francesco di Giorgio Martini); raccolta di componimenti poetici, a volte adespoti, di vari autori quattrocenteschi; silloge epigrafica*, in MATTEO CERIANA [a cura di], *Il Camerino di alabastro. Antonio Lombardo e la scultura all'antica*, catalogo della mostra di Ferrara, Castello, 14 marzo-13 giugno 2004, Milano, 2004, pp. 222-224.

MATTEO CERIANA [a cura di], *Il Camerino di alabastro. Antonio Lombardo e la scultura all'antica*, catalogo della mostra di Ferrara, Castello, 14 marzo-13 giugno 2004, Milano, 2004.

MATTEO CERIANA, *La scultura veneziana al tempo di Giorgione*, in *Da Bellini a Veronese. Temi di Arte Veneta*, a cura GENNARO TOSCANO, FRANCESCO VALCANOVER, Istituto Vento di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, 2004, pp. 253-282.

MATTEO CERIANA, *Profilo della scultura a Venezia tra il 1450 e il 1500*, in *Da Bellini a Veronese. Temi di Arte Veneta*, a cura di GENNARO TOSCANO, FRANCESCO VALCANOVER, Istituto Vento di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, 2004, pp. 23-60.

CLAUDIA CIERI VIA, *Disegno architettonico, decorazione e narrazione nella pittura urbinata del Quattrocento*, in BONITA CLERI [a cura di], *Bartolomeo Corradini (Fra' Carnevale) nella cultura urbinata del XV secolo*, "Quaderni di notizie da Palazzo Albani, 1", atti del convegno di Urbino, Chiesa di San Cassiano di Castelvallino, 11-12 ottobre 2002, Sant'Angelo in vado, 2004, pp. 127-148.

KEITH CHRISTIANSEN, *Giovanni Bellini e la maniera devota*, in *Da Bellini a Veronese. Temi di Arte Veneta*, a cura di GENNARO TOSCANO, FRANCESCO VALCANOVER, Istituto Vento di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, 2004, pp. 123-146.

KEITH CHRISTIANSEN, *Nascita della Vergine, Presentazione della Vergine al tempio*, in *Fra Carnevale. Un artista rinascimentale da Filippo Lippi a Piero della Francesca*, catalogo della mostra a cura di MATTEO CERIANA, KEITH CHRISTIANSEN, EMANUELA DAFFRA, ANDREA DE MARCHI, Milano, Pinacoteca di Brera, 13 ottobre 2004 - 9 gennaio 2005 (quindi New York, The Metropolitan Museum of Art, 1 febbraio - 1 maggio 2005), Milano, 2004, catt. Nn. 45a, 45b, pp. 258-267.

BONITA CLERI [a cura di], *Bartolomeo Corradini (Fra' Carnevale) nella cultura urbinata del XV secolo*, "Quaderni di notizie da Palazzo Albani, 1", atti del convegno di Urbino, Chiesa di San Cassiano di Castelvallino, 11-12 ottobre 2002, Sant'Angelo in vado, 2004.

CLAUDIA CREMONINI, *La Scuola di San Giovanni Evangelista*, in *Carpaccio pittore di storie*, catalogo della mostra a cura di GIOVANNA NEPI SCIRÉ, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 27 novembre 2004-13 marzo 2005, Venezia, 2004, pp. 67-69.

ANDREA DE MARCHI, *Fra Carnevale, Urbino, le Marche: un paradigma alternativo del Rinascimento* in *Fra Carnevale. Un artista rinascimentale da Filippo Lippi a Piero della Francesca*, catalogo della mostra a cura di MATTEO CERIANA, KEITH CHRISTIANSEN, EMANUELA DAFFRA, ANDREA DE MARCHI, Milano, Pinacoteca di Brera, 13 ottobre 2004 - 9 gennaio 2005 (quindi New York, The Metropolitan Museum of Art, 1 febbraio - 1 maggio 2005), Milano, 2004, pp. 67-95.

MARIA CRISTINA DOSSI, in *Carpaccio pittore di storie*, catalogo della mostra a cura di Giovanna Nepi Sciré, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 27 novembre 2004-13 marzo 2005, Venezia, 2004, p. 126.

JENNIFER FLETCHER, *Bellini's Social World*, in PETER HUMFREY [a cura di], *The Cambridge companion to Giovanni Bellini*, Cambridge, 2004, pp. 13-47.

JENNIFER FLETCHER, REINHOLD MUELLER, *Bellini and the bankers: the Piuli altarpiece for S. Michele in Isola, Venice*, in « The Burlington Magazine », CXLVII, 2005, 1221, January, pp. 5-15.

PATRICIA FORTINI BROWN, *Private Lives in Renaissance Venice. Art, Architecture, and the Family*, New Haven-London, 2005.

AUGUSTO GENTILI, *Bellini and Landscape*, in PETER HUMFREY [a cura di], *The Cambridge companion to Giovanni Bellini*, Cambridge, 2004, pp. 167-181.

TOM HENRY, *La formazione di Pietro Perugino*, in *Perugino. Il divin pittore*, catalogo della mostra a cura di FRANCESCA GARIBALDI e FRANCESCO FEDERICO MANCINI, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 28 febbraio - 18 luglio 2004, Milano, 2004, pp. 73-79.

DEBORAH HOWARD, *Bellini and Architecture*, in PETER HUMFREY [a cura di], *The Cambridge companion to Giovanni Bellini*, Cambridge, 2004, pp. 143-166.

PETER HUMFREY, *La pittura narrativa dai Bellini a Carpaccio*, in *Da Bellini a Veronese. Temi di Arte Veneta*, a cura di GENNARO TOSCANO, FRANCESCO VALCANOVER, Istituto Vento di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, 2004, pp. 177-190.

PETER HUMFREY [a cura di], *The Cambridge companion to Giovanni Bellini*, Cambridge, 2004.

BERTRAND JESTAZ, *La reconstruction de l'Eglise San Giovanni Crisostomo a Venise (1497-1506)*, in «Archivio Veneto», CXXXV, 2004, 198, V serie, pp. 5-52.

ANNE VARICK LAUDER, W.R. *Rearick: A Tribute*, in «Master Drawings», XLII, 2004, 4, pp. 297-298.

MAURO LUCCO, *Bellini and Flemish Painting*, in PETER HUMFREY [a cura di], *The Cambridge companion to Giovanni Bellini*, Cambridge, 2004, pp. 75-94.

STEFANIA MASON, *La Scuola di San Giorgio degli Schiavoni*, in *Carpaccio pittore di storie*, catalogo della mostra a cura di GIOVANNA NEPI SCIRÉ, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 27 novembre 2004-13 marzo 2005, Venezia, 2004, pp. 73-77.

PAOLA MERCURELLI SALARI, *Bottega del 1473. I Miracoli di san Bernardino*, in *Perugino. Il divin pittore*, catalogo della mostra a cura di FRANCESCA GARIBALDI e FRANCESCO FEDERICO MANCINI, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 28 febbraio - 18 luglio 2004, Milano, 2004, cat. n. 1.9 p. 184.

BRANKO MITROVIČ, *Leon Battista Alberti and the Homogeneity of space*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», LXIII, 2004, 4, December, pp. 424-439.

ANTONIO NATALI, *Nel giro del Verrocchio*, in *Perugino. Il divin pittore*, catalogo della mostra a cura di FRANCESCA GARIBALDI e FRANCESCO FEDERICO MANCINI, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 28 febbraio - 18 luglio 2004, Milano, 2004, pp. 81-87.

GIOVANNA NEPI SCIRÉ, *Carpaccio. La vita e le opere*, in *Carpaccio pittore di storie*, catalogo della mostra a cura di GIOVANNA NEPI SCIRÉ, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 27 novembre 2004-13 marzo 2005, Venezia, 2004, pp. 15-29.

GIOVANNA NEPI SCIRÉ, *La scuola di Sant'Orsola*, in *Carpaccio pittore di storie*, catalogo della mostra a cura di GIOVANNA NEPI SCIRÉ, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 27 novembre 2004-13 marzo 2005, Venezia, 2004, pp. 33-62.

ARNOLD NESSELRATH, *Perugino tra i pittori della Cappella Sistina*, in *Perugino. Il divin pittore*, catalogo della mostra a cura di FRANCESCA GARIBALDI e FRANCESCO FEDERICO MANCINI, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 28 febbraio - 18 luglio 2004, Milano, 2004, pp. 105-113.

IVO PETRICIOLI, *Zadar: Stalna izložba crkvene umjetnosti*, Zadar, 2004; trad. it.: IVO PETRICIOLI, *Esposizione permanente d'arte sacra a Zara. Catalogo della collezione*, traduzione a cura di NICOLETTA RUSSOTTI BABIĆ, Zara, 2004.

ANNA MARIA PETRIOLI TOFANI, *Inventario. Disegni di figura. 2*, Firenze, 2005.

LIONELLO PUPPI, *Antonello da Messina a Venezia*, in *Da Bellini a Veronese. Temi di Arte Veneta*, a cura di GENNARO TOSCANO, FRANCESCO VALCANOVER, Istituto Vento di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, 2004, pp. 155-166.

WILLIAM R. REARICK, *The Study of Venetian Drawings Today*, in «Master Drawings», XLII, 2004, 4, pp. 299-301.

PIETRO SCARPELLINI, *Riflessioni sugli esordi di Perugino*, in *Perugino. Il divin pittore*, catalogo della mostra a cura di FRANCESCA GARIBALDI e FRANCESCO FEDERICO MANCINI, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 28 febbraio - 18 luglio 2004, Milano, 2004, pp. 47-53.

ALESSANDRA TALIGNANI, *Un polittico di Filippo Mazzola per Busseto*, in *Parmigianino e la Scuola di Parma*, atti del convegno di Casalmaggiore e Viadana, 5 aprile 2003, Viadana, 2004, pp. 11-28.

ANCHISE TEMPESTINI, *Giovanni Bellini fra tradizione e rinnovamento*, in *Da Bellini a Veronese. Temi di Arte Veneta*, a cura di G GENNARO TOSCANO, FRANCESCO VALCANOVER, Istituto Vento di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, 2004, pp. 83-114.

RADOSLAV TOMIĆ, *Vittore Carpaccio. Saint Martin partageant son manteau avec un pauvre*, in *La Renaissance en Croatie*, catalogue de l'exposition sous la direction de ALAIN ERLANDE-BRANDEBURG, MILJENKO JURKOVIĆ, Musée National de la Renaissance, Paris, Château d'Ecouen, 8 avril-12 juillet 2004, Zagreb, Galerie Klovićevi Dvori, 26 août-21 novembre 2004, Zagreb, 2004, pp. 262-263.

- *Carpaccio pittore di storie*, catalogo della mostra a cura di GIOVANNA NEPI SCIRÉ, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 27 novembre 2004-13 marzo 2005, Venezia, 2004.

- *Da Bellini a Veronese. Temi di Arte Veneta*, a cura di GENNARO TOSCANO, FRANCESCO VALCANOVER, Istituto Vento di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, 2004.

- *Fra Carnevale. Un artista rinascimentale da Filippo Lippi a Piero della Francesca*, catalogo della mostra a cura di MATTEO CERIANA, KEITH CHRISTIANSEN, EMANUELA DAFFRA, ANDREA DE MARCHI, Milano, Pinacoteca di Brera, 13 ottobre 2004 - 9 gennaio 2005 (quindi New York, The Metropolitan Museum of Art, 1 febbraio - 1 maggio 2005), Milano, 2004.

- *La Renaissance en Croatie*, catalogue de l'exposition sous la direction de ALAIN ERLANDE-BRANDEBURG, MILJENKO JURKOVIĆ, Musée National de la Renaissance, Paris, Château d'Ecouen, 8 avril-12 juillet 2004, Zagreb, Galerie Klovičevi Dvori, 26 août-21 novembre 2004, Zagreb, 2004.

- *Parmigianino e la Scuola di Parma*, atti del convegno di Casalmaggiore e Viadana, 5 aprile 2003, Viadana, 2004.

- *Perugino. Il divin pittore*, catalogo della mostra a cura di FRANCESCA GARIBALDI e FRANCESCO FEDERICO MANCINI, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 28 febbraio - 18 luglio 2004, Milano, 2004.

2005 ② GIOVANNI AGOSTI, *Su Mantegna I. La storia dell'arte libera la testa*, "Fuori collana", Milano, 2005.

BERNARD AIKEMA, ROSELLA LAUBER, MAX SEIDEL [a cura di], *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, Venezia, 2005.

ALESSANDRA BARBUTO, *L'illusionismo prospettico nella pittura a Roma tra il 1480 e il 1490: matrici antiquariali e ricerche rinascimentali*, in ANTONIO PAOLUCCI, LUCIANA PRATI, STEFANO TUMIDEI [a cura di], *Marco Palmezzano: il Rinascimento nelle Romagne*, catalogo della mostra di Forlì, Musei San Domenico, 4 dicembre 2005-30 aprile 2006, Cisinello Balsamo, 2005, pp. 71-80.

EDOUARD DOR, *L'ennui des deux Vénitiennes de Carpaccio*, Paris, 2005.

J. V. FIELD, *Piero della Francesca. A Mathematicians's Art*, New Haven-London, 2005.

KETTY GOTTARDO, *Il gusto collezionistico di un eccentrico personaggio veneziano. La raccolta di disegni "Zotto" Sagredo*, in BERNARD AIKEMA, ROSELLA LAUBER, MAX SEIDEL [a cura di], *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, Venezia, 2005, pp. 239-258.

ROSSELLA FARAGLIA, *Lattanzio da Rimini*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXIV, Roma, 1964, pp. 24.26.

FRANCESCO PAOLO FIORE [a cura di], con la collaborazione di ARNOLD NESSEL RATH, *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*, catalogo della mostra di Roma, Musei Capitolini, 24 giugno-16 ottobre 2005, Milano, 2005.

GEORGE R. GOLDNER, in *Disegni, giudizio e bella maniera: studi sul disegno italiano in onore di Catherine Monbeig Goguel*, a cura di PHILIPPE COSTAMAGNA, FLORIA HÄRB, SIMONETTA PROSPERI VALENTI RODINÒ, Cisinello Balsamo, 2005, p. 26.

MARCIA B. HALL [a cura di], *The Cambridge Companion to Raphael*, Cambridge, 2005.

PETER HUMFREY, *Carpaccio*, London, 2005.

ROSELLA LAUBER, «Opera perfettissima». Marcantonio Michiel e la Notizia d'opere di disegno, in BERNARD AIKEMA, ROSELLA LAUBER, MAX SEIDEL [a cura di], *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, Venezia, 2005, pp. 77-116.

FABRIZIO MAGANI, 1940-1946. La Soprintendenza ai Monumenti e alle Gallerie della Venezia Giulia e del Friuli e la protezione delle opere d'arte in Istria, in *Histria. Opere d'arte restaurate: da Paolo Veneziano a Tiepolo*, catalogo della mostra, Trieste, Civico Museo Revolver, 23 giugno 2005-6 gennaio 2006, Milano, 2005, pp. 31-39.

GIANGIACOMO MARTINES, L'impegno della Soprintendenza di settore per il Friuli Venezia Giulia negli anni 2002-2004, in *Histria. Opere d'arte restaurate: da Paolo Veneziano a Tiepolo*, catalogo della mostra, Trieste, Civico Museo Revolver, 23 giugno 2005-6 gennaio 2006, Milano, 2005, pp. 43-46.

STEFANIA MASON, Ai confini dell'impero: dipinti veneziani d'oltresponda, in *Histria. Opere d'arte restaurate: da Paolo Veneziano a Tiepolo*, catalogo della mostra, Trieste, Civico Museo Revolver, 23 giugno 2005-6 gennaio 2006, Milano, 2005, pp. 47-54.

ANTONIO PAOLUCCI, LUCIANA PRATI, STEFANO TUMIDEI [a cura di], *Marco Palmezzano: il Rinascimento nelle Romagne*, catalogo della mostra di Forlì, Musei San Domenico, 4 dicembre 2005-30 aprile 2006, Cisinello Balsamo, 2005.

GINO PAVAN, Nota sulle opere istriane dei Carpaccio e altre notizie, in «Archeografo triestino», LXV, ser. IV, 2005, pp. 279-290.

GIUSEPPE PAVANELLO, Istria e Dalmazia: lettere a Giuseppe Fiocco, in «Arte in Friuli Arte a Trieste», XXIV, 2005, pp. 161-174.

GIUSEPPE PRAGA, Documenti per la storia dell'arte a Zara dal Medioevo al Settecento, registi e note a cura di MARIA WALCHER, "Studi e ricerche d'Arte Veneta in Istria e Dalmazia", Trieste, 2005.

VITTORIO SGARBI, Arte d'Istria, arte degli istriani, in *Histria. Opere d'arte restaurate: da Paolo Veneziano a Tiepolo*, catalogo della mostra, Trieste, Civico Museo Revolver, 23 giugno 2005-6 gennaio 2006, Milano, 2005, pp. 40-42.

ANCHISE TEMPESTINI, Marco Palmezzano e Venezia, in ANTONIO PAOLUCCI, LUCIANA PRATI, STEFANO TUMIDEI [a cura di], *Marco Palmezzano: il Rinascimento nelle Romagne*,

catalogo della mostra di Forlì, Musei san Domenico, 4 dicembre 2005-30 aprile 2006, Cisinello Balsamo, 2005, pp. 81-85.

STEFANO TUMIDEI, *Marco Palmezzano (1459-1539). Pittura e prospettiva nelle Romagne*, in ANTONIO PAOLUCCI, LUCIANA PRATI, STEFANO TUMIDEI [a cura di], *Marco Palmezzano: il Rinascimento nelle Romagne*, catalogo della mostra di Forlì, Musei San Domenico, 4 dicembre 2005-30 aprile 2006, Cisinello Balsamo, 2005, pp. 27-70.

JERYLDENE M. WOOD, *Young Raphael and the Practise of Painting in Renaissance Italy*, in MARCIA B. HALL [a cura di], *The Cambridge Companion to Raphael*, Cambridge, 2005, pp. 15-35.

- *Disegni, giudizio e bella maniera: studi sul disegno italiano in onore di Catherine Monbeig Goguel*, a cura di PHILIPPE COSTAMAGNA, FLORIA HÄRB, SIMONETTA PROSPERI VALENTI RODINÒ, Cisinello Balsamo, 2005.

- *Enciclopedia della moda*, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 3 voll., Roma, 2005.

- *Il Rinascimento a Urbino. Fra' Carnevale e gli artisti del Palazzo di Federico*, catalogo della mostra a cura di ALESSANDRO MARCHI, MARIA ROSARIA VALAZZI, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche 20 luglio-14 novembre 2005, Milano, 2005.

2006 GIOVANNI AGOSTI, in CARLO BERTELLI [a cura di], *Restituzioni 2006. Tesori d'arte restaurati*, catalogo della mostra di Vicenza, Palazzo Leoni Montanari, 25 marzo-11 giugno 2006, Vicenza, 2006, cat. n. 30, pp. 176-182.

CARMEN BAMBACH, in STEFANO CARBONI [a cura di], *Venice and the Islamic World, 828-1797*, catalogo della mostra di Parigi, Institut du Mond Arabe, 2 ottobre 2006 - 18 febbraio 2007, New York, Metropolitan Museum of Art, 27 marzo 2007 - 8 luglio 2007, Venezia, Palazzo Ducale, 28 luglio 2007 - 25 novembre 2007, New Haven-London, 2006, pp. 313-314, cat. n. 52.

CARMEN BAMBACH, in STEFANO CARBONI [a cura di], *Venice and the Islamic World, 828-1797*, catalogo della mostra di Parigi, Institut du Mond Arabe, 2 ottobre 2006 - 18 febbraio 2007, New York, Metropolitan Museum of Art, 27 marzo 2007 - 8 luglio 2007, Venezia, Palazzo Ducale, 28 luglio 2007 - 25 novembre 2007, New Haven-London, 2006, p. 314, cat. n. 53.

GIOACCHINO BARBERA [a cura di], *Antonello da Messina. Sicily's Renaissance master*, with contributions by KEITH CHRISTIANSEN and ANDREA BAYER, catalogo della mostra di New York, Metropolitan Museum of Art, 13 dicembre 2005-5 marzo 2006, New Haven-London, 2006.

CARLO BERTELLI [a cura di], *Restituzioni 2006. Tesori d'arte restaurati*, catalogo della mostra di Vicenza, Palazzo Leoni Montanari, 25 marzo-11 giugno 2006, Vicenza, 2006.

BRIGIT BLASS-SIMMEN, *Studi dal vivo e dal non più vivo: Carpaccio's Passion Painting with Saint Job*, in «Metropolitan Museum Journal», XLI, 2006, pp. 75-90.

DAVID ALAN BROWN, SYLVIA FERINO-PADGEN, con JAYNIE ANDERSON, DEBORAH HOWARD, PETER HUMFREY, MAURO LUCCO, studi tecnici di BARBARA H. BERRIE, LOUISA C. MATTHEW, ELKE OBERTHALER, ELIZABETH WALMSLEY, *Bellini · Giorgione · Tiziano e il Rinascimento della pittura veneziana*, catalogo della mostra di Washington, National Gallery of Art, 18 giugno-17 settembre 2006, Vienna, Kunsthistorisches Museum, 17 ottobre 2006-7 gennaio 2007, Milano, 2006.

STEFANO CARBONI [a cura di], *Venice and the Islamic World, 828-1797*, catalogo della mostra di Parigi, Institut du Mond Arabe, 2 ottobre 2006 - 18 febbraio 2007, New York, Metropolitan Museum of Art, 27 marzo 2007 - 8 luglio 2007, Venezia, Palazzo Ducale, 28 luglio 2007 - 25 novembre 2007, New Haven-London, 2006.

FRANCESCA CAVAZZANA ROMANELLI, MARIA LEONARDI, STEFANIA ROSSI MINUTELLI [a cura di], «Cose nuove e cose antiche». *Scritti per Monsignor Antonio Niero e don Bruno Bertoli*, "Biblioteca Nazionale Marciana. Collana di Studi, 7", Venezia, 2006.

KEITH CHRISTIANSEN, *The exalted art of Antonello da Messina (about 1430-1479)*, in GIOACCHINO BARBERA [a cura di], *Antonello da Messina. Sicily's Renaissance master*, with contributions by KEITH CHRISTIANSEN and ANDREA BAYER, catalogo della mostra di New York, Metropolitan Museum of Art, 13 dicembre 2005-5 marzo 2006, New Haven-London, 2006, pp. 13-16.

MASSIMO DE GRASSI, «Ch'essa possa ritornare presto»: *l'arte dell'Istria nelle pagine di "Vernice" (1946-1949)*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 30, 2006, pp. 337-346.

RHODA EITEL-PORTER, in *From Leonardo to Pollock. Master Drawings from the Morgan Library*, foreword by CHARLES E. PIERCE JR., introduction by RHODA EITEL-PORTER, catalogo della mostra di New York, The Pierpont Morgan Library, April 29-July 2, 2006, New York, 2006, cat. n. 8, p. 20.

ROGER FRY, *Mantegna* [a cura di CAROLINE ELAM], «Carte d'artisti, 81», Milano, 2006.

ANDREA GUERRA, MANUELA M. MORRESI, RICHARD SCHOFIELD [a cura di], *I Lombardo. Architettura e scultura a Venezia tra '400 e '500*, Venezia, 2006.

ANDREA GUERRA, *Architettura della sintesi: Tullio Lombardo, Pierio Valeriano e la cattedrale di Belluno* in *I Lombardo. Architettura e scultura a Venezia tra '400 e '500* a cura di ANDREA GUERRA, MANUELA M. MORRESI, RICHARD SCHOFIELD, Venezia, 2006, pp. 85-119.

EMIL HILJE, RADOSLAV TOMIĆ, *Umjetnička Baština Zadarske Nadbiskupije. Slikarstvo*, Zadar, 2006.

WILLIAM LEE BARCHAM, *I Sagredo, committenti e collezionisti d'arte nella Venezia del Sei e Settecento*, in «Arte Veneta», 63, 2006, pp. 267-269.

MAURO LUCCO, *Cristo benedicente*, in *Antonello da Messina. L'opera completa*, catalogo della mostra a cura di MAURO LUCCO, con il coordinamento scientifico di GIOVANNI CARLO FEDERICO VILLA, Roma, Scuderie del Quirinale, 18 marzo-25 giugno 2006, Milano, 2006, cat. n. 36, p. 236.

MATTEO MAZZALUPI, "Uno se ne parte dal Borgo...e va ad Ancona" *Piero della Francesca nel 1450*, in « Nuovi Studi », XII, 2006, pp. 37-54.

LORENZA MELLI, *I disegni italiani del Quattrocento nel Kupferstich-Kabinett di Dresda*, catalogo pubblicato in occasione della mostra *Botticelli, Verrocchio e oltre. Disegni italiani del Quattrocento dalle collezioni reali di Dresda*, Firenze, Istituto Universitario olandese di Storia dell'arte, 15 settembre-5 novembre 2006, Firenze, 2006.

GIOVANNI MOROLLI, *Un disegno albertiano sotto la Città ideale di Urbino? La città nascosta*, in «Art e dossier», XXI, 2006, 222, Maggio, pp. 24-29.

ANNA MARIA SPIAZZI, *Mantegna e Padova 1445-1460*, in «Arte Documento», 2006, 22, pp. 67-71.

TIMOTHY VERDON, *Appunti sulla pittura veneziana del Rinascimento* in FRANCESCA CAVAZZANA ROMANELLI, MARIA LEONARDI, STEFANIA ROSSI MINUTELLI [a cura di], «Cose nuove e cose antiche». *Scritti per Monsignor Antonio Niero e don Bruno Bertoli*, "Biblioteca Nazionale Marciana. Collana di Studi, 7", Venezia, 2006, pp. 455-473.

TIMOTHY VERDON, *L'arte cristiana in Italia. Il Rinascimento*, II, Cisinello Balsamo, 2006.

- *Antonello da Messina. L'opera completa*, catalogo della mostra a cura di MAURO LUCCO, con il coordinamento scientifico di GIOVANNI CARLO FEDERICO VILLA, Roma, Scuderie del Quirinale, 18 marzo-25 giugno 2006, Milano, 2006.
- *From Leonardo to Pollock. Master Drawings from the Morgan Library*, foreword by CHARLES E. PIERCE JR., introduction by RHODA EITEL-PORTER, catalogo della mostra di New York, The Pierpont Morgan Library, April 29-July 2, 2006, New York, 2006.
- *Gli inventari di Pietro Edwards nella Biblioteca del Seminario Patriarcale di Venezia*, a cura di GIUSEPPE PAVANELLO, Verona, 2006.
- *The Poetry of light. Venetian Drawings from the National Gallery of Art*, catalogo della mostra di Washington, National Gallery of Art, April 30-October 1 2006, Washington, 2006.

2007 □ ALESSANDRO BALLARIN, *Ancòra sulla giovinezza del Cariani*, in ELISABETTA SACCOMANI [a cura di], *Il cielo, o qualcosa di più. Scritti per Adriano Mariuz*, Padova, 2007, pp. 65-69.

ALESSANDRO ANGELINI, *Piero della Francesca e la cultura prospettica. Beato angelico, Paolo Uccello, Domenico Veneziano, Vecchietta, Antoniazio Romano, Melozzo da Forlì,*

Francesco di Giorgio Martini, Lorenzo da Viterbo, Bartolomeo della Gatta, catalogo di FRANCESCO MORI ed ELISABETTA NERI, "I Grandi Maestri dell'Arte. L'artista e il suo tempo, 12", Firenze, 2007.

LUCIO BARUZZO, *Il Carpaccio di Noale. Un capolavoro ritrovato. Indagini e prove documentali*, Treviso, 2007.

LUCIANO BELLOSI, *Considerazioni sulla mostra del Perugino. I*, in « Prospettiva », CXXV, 2007, pp. 67-87.

LINDA BOREAN, STEFANIA MASON [a cura di], *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, Venezia, 2007.

MASSIMILIANO CAPPELLA, RAFFAELLA FONTANAROSSA, GIOVANNI VILLA [a cura di], *Pinacoteca Giuseppe Alessandra, Cisinello Balsamo*, 2007.

SARA CAPPELLI, *La collezione di Roberto Canonici: storia, analisi del gusto e confronti in Annali dell'Università di Ferrara. Sezione storica, IV*, 2007, Ottobre, pp. 214-242.

MATTEO CERIANA [a cura di], *Tullio Lombardo scultore e architetto nella Venezia del Rinascimento*, atti del convegno di studi, Venezia, Fondazione Giorgio Cini 4-6 novembre 2006, Venezia, 2007.

CHARLES DAVIS, *La cappella Bernabò in San Giovanni Crisostomo: storia e immagine*, in MATTEO CERIANA [a cura di], *Tullio Lombardo scultore e architetto nella Venezia del Rinascimento*, atti del convegno di studi, Venezia, Fondazione Giorgio Cini 4-6 novembre 2006, Venezia, 2007, pp. 217-278.

LORENZO FINOCCHI GHERSI, AUGUSTO GENTILI, CARLO CORSATO, *La chiesa di San Giobbe*, Venezia, 2007.

LORENZO FINOCCHI GHERSI, *La chiesa di San Giobbe*, in LORENZO FINOCCHI GHERSI, AUGUSTO GENTILI, CARLO CORSATO, *La chiesa di San Giobbe*, Venezia, 2007, pp. 5-13.

LORENZO FINOCCHI GHERSI, *San Giobbe. Architettura e decorazione*, in MATTEO CERIANA [a cura di], *Tullio Lombardo scultore e architetto nella Venezia del Rinascimento*, atti del convegno di studi, Venezia, Fondazione Giorgio Cini 4-6 novembre 2006, Venezia, 2007, pp. 187-201.

ADRIANO FRANCESCHINI, *Presenza ebraica a Ferrara. Testimonianze archivistiche fino al 1492*, a cura di PAOLO RAVENNA, con un'introduzione di MICHELE LUZZATI, Firenze, 2007.

AUGUSTO GENTILI, *Quattro pale d'altare (e un intermezzo): Bellini, Carpaccio, Basaiti, Savoldo*, in LORENZO FINOCCHI GHERSI, AUGUSTO GENTILI, CARLO CORSATO, *La chiesa di San Giobbe*, Venezia, 2007, pp. 14-26.

PETER HUMFREY, *Venice and the Veneto, "Artistic Centers of the Italian Renaissance"*, Cambridge, 2007.

MOTOAKI ISHII, *Il battesimo come illuminazione: qualche riflessione sul Monumento del doge Giovanni Mocenigo di Tullio Lombardo*, in MATTEO CERIANI [a cura di], *Tullio Lombardo scultore e architetto nella Venezia del Rinascimento*, atti del convegno di studi, Venezia, Fondazione Giorgio Cini 4-6 novembre 2006, Venezia, 2007, pp. 99-115.

STEFANIA MASON, *Dallo studiolo al «camaron» dei quadri. Un itinerario per dipinti, disegni, stampe e qualche curiosità nelle collezioni della Venezia barocca*, in LINDA BOREAN, STEFANIA MASON [a cura di], *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, Venezia, 2007, pp. 3-41.

MAURO NATALE, GIOVANNI SASSU, *In mostra*, in MAURO NATALE, [a cura di], *Cosmè Tura e Francesco del Cossa. L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este*, catalogo della mostra di Ferrara, Palazzo dei Diamanti-Palazzo Schifanoia, 23 settembre 2007-6 gennaio 2008, Ferrara, 2007, pp. 37-59.

MAURO NATALE, [a cura di], *Cosmè Tura e Francesco del Cossa. L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este*, catalogo della mostra di Ferrara, Palazzo dei Diamanti-Palazzo Schifanoia, 23 settembre 2007-6 gennaio 2008, Ferrara, 2007.

SANDRA ROSSI, *Carpaccio restaurato. Alcuni appunti storico-artistici*, in Vittore Carpaccio. *Tre capolavori restaurati*, catalogo della mostra a cura di GIOVANNA NEPI SCIRÉ, SANDRA ROSSI, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 27 gennaio-4 marzo 2007, Venezia, 2007, pp. 6-11.

ELISABETTA SACCOMANI [a cura di], *Il cielo, o qualcosa di più. Scritti per Adriano Mariuz*, Padova, 2007.

FRANCESCO SARACINO, *Cristo a Venezia. Pittura e Cristologia nel Rinascimento*, Genova-Milano, 2007.

GIOVANNI SASSU, *Verso e oltre Schifanoia*, in MAURO NATALE, [a cura di], *Cosmè Tura e Francesco del Cossa. L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este*, catalogo della mostra di Ferrara, Palazzo dei Diamanti-Palazzo Schifanoia, 23 settembre 2007-6 gennaio 2008, Ferrara, 2007, pp. 415-425.

SALVATORE SETTIS, WALTER CUPPERI [a cura di], *Il Palazzo Schifanoia a Ferrara*, "Mirabilia Italiae. 14", 2 voll., Modena, 2007.

CATARINA SCHMIDT ARCANGELI, *La pittura "orientalista" a Venezia dal XV al XVII secolo*, in *Venezia e l'Islam 828-1797*, catalogo della mostra a cura di STEFANO CARBONI, Venezia, Palazzo Ducale, 28 luglio-25 novembre 2007, Venezia, 2007, pp. 139-161.

VITTORIO SGARBI, GIUSEPPE PINNA, *Busto di Orientale*, in MASSIMILIANO CAPPELLA, RAFFAELLA FONTANAROSSA, GIOVANNI VILLA [a cura di], *Pinacoteca Giuseppe Alessandra*, Cisinello Balsamo, 2007, cat. n. 4 p. 42.

BRONWYN STOCKS, *Text, image and a sequential "sacra conversazione" in early Italian books of hours*, in «Word & Image» XXIII, 2007, 1, January-March, pp. 16-24.

CLAIRE VAN CLEAVE, *Master Drawings of the Italian Renaissance*, London, 2007.

- *Alte und neue Kunst*, Auktion "114", Königstein im Taunus, Reiss & Sohn, Friday, April 27, 2007, lot. 4495.
- *Princeton University Art Museum, Handbook of the Collections*, , New Haven, 2007.
- *Venezia e l'Islam 828-1797*, catalogo della mostra a cura di STEFANO CARBONI, Venezia, Palazzo Ducale, 28 luglio-25 novembre 2007, Venezia, 2007.
- *Vittore Carpaccio. Tre capolavori restaurati*, catalogo della mostra a cura di GIOVANNA NEPI SCIRÈ, SANDRA ROSSI, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 27 gennaio-4 marzo 2007, Venezia, 2007, Venezia, 2007.

2008  GIOVANNI AGOSTI, DOMINIQUE THIÉBAUT [a cura di], *Mantegna (1431-1506)*, assistés d'ARTURO GALANSINO e de JACOPO STOPPA, catalogo della mostra di Parigi, Musée du Louvre, 26 Septembre 2008-5 Janvier 2009, Paris, 2008 [edizione italiana: GIOVANNI AGOSTI, DOMINIQUE THIÉBAUT [a cura di], *Mantegna (1431-1506)*, assistiti da ARTURO GALANSINO e JACOPO STOPPA, catalogo della mostra di Parigi, Musée du Louvre, 26 Septembre 2008-5 Janvier 2009, edizione italiana rivista e corretta con la collaborazione di ANDREA CANOVA e ANTONIO MAZZOTTA, Milano, 2008].

ANDREA BACCHI, LUCIANA GIACOMELLI [a cura di], *Rinascimento e passione per l'antico. Andrea Riccio e il suo tempo*, catalogo della mostra di Trento, castello del Buonconsiglio, monumeti e collezioni provinciali, 5 luglio-2 novembre 2008, Trento, 2008.

ALESSANDRO BALLARIN, *Per la giovinezza di Tiziano. Altri esercizi di lettura* (da "*Le siècle de Titien*") Università degli studi di Padova, Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica, Padova, 2008 [traduzione italiana dei saggi scritti per la sezione *Titien jeune. Peintures*, in *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, catalogo della mostra a cura di MICHEL LACLOTTE, Paris, Grand Palais, 9 mars-14 juin 1993, Paris, 1993 (2^a ed. riveduta e corretta), cat. nn. 40, 41, 44, 45, 46, 48, pp. 368-379, 400-411, 413-415].

CARLO BERTELLI, *Ancora sulla "Flagellazione" di Piero della Francesca*, in «Paragone», LXXX, 2008, 701, pp. 3-19.

ARNARDO BRUSCHI, *Luciano di Laurana: chi era costui? Laurana, fra Carnevale, Alberti a Urbino*, in «Annali di architettura», 20, 2008, pp. 37-81.

SUZANNE BOORSCH, *Bottega di Andrea Mantegna*, in GIOVANNI AGOSTI, DOMINIQUE THIÉBAUT [a cura di], *Mantegna (1431-1506)*, assistiti da ARTURO GALANSINO e JACOPO STOPPA, catalogo della mostra di Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre 2008-5 gennaio 2009, edizione italiana rivista e corretta con la collaborazione di ANDREA CANOVA e ANTONIO MAZZOTTA, Milano, 2008, cat. n. 86, p. 251.

MOLLY BOURNE, *Francesco II Gonzaga. The Soldier-Prince ad Patron*, "Europa delle Corti, Biblioteca del Cinquecento, 138", Roma, 2008.

ANGELO CATTANEO, *Mappae mundi e carte marine nel Rinascimento: una storia polifonica*, in ANTONIO CLERICUZIO, GERMANA ERNST [a cura di], *Le Scienze*, "Il Rinascimento Italiano e l'Europa, 5", Vicenza, 2008, pp. 551-569.

ANTONIO CLERICUZIO, GERMANA ERNST [a cura di], *Le Scienze*, "Il Rinascimento Italiano e l'Europa, 5", Vicenza, 2008.

ENRICO MARIA DAL POZZOLO, *Colori d'amore. Parole, gesti e carezze nella pittura veneziana del Cinquecento*, Treviso, 2008.

RODHA EITEL-PORTER, in ACHIM RIETHER [a cura di], *100 Master Drawings from the Morgan Library & Museum. Published on the occasion of an Exhibition held at the Staatliche Graphische Sammlung München*, December 11st 2008-March 1st 2009, München, 2008, p. 30, cat. n. 6.

CAROLINE ELAM, in GIOVANNI AGOSTI, DOMINIQUE THIÉBAUT [a cura di], *Mantegna (1431-1506)*, assistiti da ARTURO GALANSINO e JACOPO STOPPA, catalogo della mostra di Parigi, Musée du Louvre, 26 Septembre 2008-5 Janvier 2009, edizione italiana rivista e corretta con la collaborazione di ANDREA CANOVA e ANTONIO MAZZOTTA, Milano, 2008, p. 335-336, cat. n. 136.

GIULIANA ERICANI, FEDERICA MILLOZZI [a cura di], *Il Piacere del Collezionista. Disegni e dipinti della collezione Riva del Museo di Bassano del Grappa*, Bassano de Grappa, 2008.

MARZIA FAIETTI, *Disegni italiani a penna del Quattrocento*, in MARZIA FAIETTI, LORENZA MELLI, ALESSANDRO NOVA [a cura di], *Le tecniche del disegno rinascimentale: dai materiali allo stile*, atti del convegno internazionale di Firenze, Kunsthistorisches Institut, 22-23 settembre 2008, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LII, 2008, 2/3, pp. 45-72.

MARZIA FAIETTI, LORENZA MELLI, ALESSANDRO NOVA [a cura di], *Le tecniche del disegno rinascimentale: dai materiali allo stile*, atti del convegno internazionale di Firenze, Kunsthistorisches Institut, 22-23 settembre 2008, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LII, 2008, 2/3.

VITTORIA GARIBALDI, FRANCESCO FEDERICO MANCINI [a cura di], *Pintoricchio*, catalogo della mostra di Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria e Spello, Collegiata di Santa Maria Maggiore, 2 febbraio – 29 giugno 2008, Milano, 2008.

ENRICO GIANNICHEDDA, *Pesi e misure: storia e archeologia di sistemi eterogenei*, in ANTONIO CLERICUZIO, GERMANA ERNST [a cura di], *Le Scienze*, "Il Rinascimento Italiano e l'Europa, 5", Vicenza, 2008, pp. 641-657.

SILVIA GRAMIGNA, ANNALISA PERISSA, *Scuole Grandi e Piccole a Venezia tra arte e storia. Confreternite di mestieri e devozione in sei itinerari*, Venezia, 2008.

CLAUDIA LA MALFA, in VITTORIA GARIBALDI, FRANCESCO FEDERICO MANCINI [a cura di], *Pintoricchio*, catalogo della mostra di Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria e Spello, Collegiata di Santa Maria Maggiore, 2 febbraio - 29 giugno 2008, Milano, 2008, cat. n. 71.

MICHEL HOCHMANN, *Le collezioni veneziane nel Rinascimento: storia e storiografia*, in MICHEL HOCHMANN, ROSELLA LAUBER, STEFANIA MASON [a cura di], *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, Venezia, 2008, pp. 3-39.

MICHEL HOCHMANN, ROSELLA LAUBER, STEFANIA MASON [a cura di], *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, Venezia, 2008.

DEBORAH HOWARD, *I Barbaro come collezionisti rinascimentali*, in MICHEL HOCHMANN, ROSELLA LAUBER, STEFANIA MASON [a cura di], *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, Venezia, 2008, pp. 193-205.

PETER HUMFREY, in *Giovanni Bellini*, catalogo della mostra a cura di MAURO LUCCO, Roma, Scuderie del Quirinale, 30 settembre 2008 - 11 gennaio 2009, Milano, 2008, p. 226, cat. n. 26.

PETER HUMFREY, in *Giovanni Bellini*, catalogo della mostra a cura di MAURO LUCCO, Roma, Scuderie del Quirinale, 30 settembre 2008 - 11 gennaio 2009, Milano, 2008, pp. 228-230, cat. n. 27.

ROSELLA LAUBER, *Memoria, visione e attesa. Tempi e spazi del collezionismo artistico nel primo Rinascimento veneziano*, in MICHEL HOCHMANN, ROSELLA LAUBER, STEFANIA MASON [a cura di], *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, Venezia, 2008, pp. 41-81.

ROSELLA LAUBER, *Taddeo Contarini*, in MICHEL HOCHMANN, ROSELLA LAUBER, STEFANIA MASON [a cura di], *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, Venezia, 2008, pp. 263-264.

DOMENICO LAURENZA, *Disegno prospettico: Leonardo e gli ingegneri*, in ANTONIO CLERICUZIO, GERMANA ERNST [a cura di], *Le Scienze, "Il Rinascimento Italiano e l'Europa, 5"*, Vicenza, 2008, pp. 513-527.

MAURO LUCCO, *La primavera del Mondo tuto, in ato de Pitura*, in *Giovanni Bellini*, catalogo della mostra a cura di MAURO LUCCO, Roma, Scuderie del Quirinale, 30 settembre 2008 - 11 gennaio 2009, Milano, 2008, pp. 19-37.

MAURO LUCCO, *Testa di Cristo*, in *Giovanni Bellini*, catalogo della mostra a cura di M. Lucco, Roma, Scuderie del Quirinale, 30 settembre 2008 - 11 gennaio 2009, Milano, 2008, cat. n. 50 p. 292.

CESARE MAFFIOLI, *Le acque tra concezioni filosofiche e saperi tecnici*, in ANTONIO CLERICUZIO, GERMANA ERNST [a cura di], *Le Scienze, "Il Rinascimento Italiano e l'Europa, 5"*, Vicenza, 2008, pp. 529-549.

ANDREW JOHN MARTIN, *I rapporti con i Paesi Bassi e la Germania. Pittori, agenti e mercanti, collezionisti*, in MICHEL HOCHMANN, ROSELLA LAUBER, STEFANIA MASON [a cura di], *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, Venezia, 2008, pp. 143-163.

SERGIO MOMESSO, in ANDREA BACCHI, LUCIANA GIACOMELLI [a cura di], *Rinascimento e passione per l'antico. Andrea Riccio e il suo tempo*, catalogo della mostra di Trento, castello del Buonconsiglio, monumeti e collezioni provinciali, 5 luglio-2 novembre 2008, Trento, 2008, cat. n. 87, p. 426.

ELIO NENCI, *Le ricerche matematiche tra segretezza e pubbliche dispute*, in ANTONIO CLERICUZIO, GERMANA ERNST [a cura di], *Le Scienze, "Il Rinascimento Italiano e l'Europa, 5"*, Vicenza, 2008, pp. 627-640.

MARIO OTTO HELBING, *La scienza della meccanica nel Cinquecento*, in ANTONIO CLERICUZIO, GERMANA ERNST [a cura di], *Le Scienze, "Il Rinascimento Italiano e l'Europa, 5"*, Vicenza, 2008, pp. 573-592.

AMALIA PACIA, GIOVANNI VALAGUSSA, *I santi Giacomo Maggiore, Antonio Abate, Andrea Apostolo, Domenico di Guzman, Lorenzo Martire e Nicola di Bari*, cat. n. 41, da *Restituzioni 2008. Tesori d'arte restaurati. Quattordicesima edizione*, catalogo della mostra di Vicenza, Gallerie di Palazzo Leoni Montanari, 29 marzo - 29 giugno 2008, Venezia, 2008, pp. 312-322.

ANNA PIZZATI, MATTEO CERIANA [a cura di], *Tullio Lombardo. Documenti e testimonianze*, Venezia, 2008.

ACHIM RIETHER [a cura di], *100 Master Drawings from the Morgan Library & Museum. Published on the occasion of an Exhibition held at the Staatliche Graphische Sammlung München*, December 11st 2008-March 1st 2009, München, 2008.

NEVILLE ROWLEY, *Giovanni Bellini. Rome*, in «The Burlington Magazine», CL, 2008, 1269, December, pp. 848-849.

ELISABETTA SACCOMANI, *Vittore Carpaccio (Venezia, 1465 ca-1525/1526), Vecchio con bastone che sale una scala*, in GIULIANA ERICANI, FEDERICA MILLOZZI [a cura di], *Il Piacere del Collezionista. Disegni e dipinti della collezione Riva del Museo di Bassano del Grappa*, Bassano de Grappa, 2008, p. 145.

ALESSANDRA SORCI, *Traduzioni ed edizioni degli Elementi di Euclide*, in ANTONIO CLERICUZIO, GERMANA ERNST [a cura di], *Le Scienze, "Il Rinascimento Italiano e l'Europa, 5"*, Vicenza, 2008, pp. 421-435.

ALESSANDRA SORCI, *L'«invention del seculo nostro nova»: la prospettiva rinascimentale*, in ANTONIO CLERICUZIO, GERMANA ERNST [a cura di], *Le Scienze, "Il Rinascimento Italiano e l'Europa, 5"*, Vicenza, 2008, pp. 607-625.

DOMINIQUE THIÉBAUT, *Rogier van der Weyden*, in GIOVANNI AGOSTI, DOMINIQUE THIÉBAUT [a cura di], *Mantegna (1431-1506)*, assistiti da ARTURO GALANSINO e JACOPO STOPPA, catalogo della mostra di Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre 2008-5 gennaio 2009, edizione italiana rivista e corretta con la collaborazione di ANDREA CANOVA e ANTONIO MAZZOTTA, Milano, 2008, cat. n. 49, pp. 158-159.

ALESSANDRO UCCELLI, *Due film, la filologia e un cane. Sui documentari di Umberto Barbaro e Roberto Longhi*, in «Prospettiva», CXXIX, 2008, Gennaio, pp. 2-39.

ELISABETTA ULIVI, *Scuole d'abaco e insegnamento della matematica*, in ANTONIO CLERICUZIO, GERMANA ERNST [a cura di], *Le Scienze, "Il Rinascimento Italiano e l'Europa, 5"*, Vicenza, 2008, pp. 403-420.

GIOVANNI VILLA, *Dall'underdrawing al disegno. Il caso Giovanni Bellini*, in MARZIA FAIETTI, LORENZA MELLI, ALESSANDRO NOVA [a cura di], *Le tecniche del disegno rinascimentale: dai materiali allo stile*, atti del convegno internazionale di Firenze, Kunsthistorisches Institut, 22-23 settembre 2008, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LII, 2008, 2/3, pp. 73-83.

CAROLYN C. WILSON, in *Gemälde und Skulpturen*, Hamburg, 2008, pp. 32-37, cat. n. 9.

STEFAN WEPPELMANN, *"A lunga memoria de gli aspetti e delle conoscenze loro." Giovanni Bellini pittore di ritratti privati*, in *Giovanni Bellini*, catalogo della mostra a cura di MAURO LUCCO, Roma, Scuderie del Quirinale, 30 settembre 2008 – 11 gennaio 2009, Milano, 2008, pp. 77-89.

- *Giovanni Bellini*, catalogo della mostra a cura di MAURO LUCCO, Roma, Scuderie del Quirinale, 30 settembre 2008 – 11 gennaio 2009, Milano, 2008.
- *100 Meisterzeichnungen aus New York: the Morgan Library & Museum zu Gast in Munchen*, catalogo della mostra di Monaco di Baviera, 2008-2009, Munchen, 2008.

2008-2009 □ MATTIA VINCO, *Gli inizi di Michele da Verona*, in «Proporzioni», IX-X, nuova serie, 2008-2009, pp. 36-54.

2009 □ GIOVANNI AGOSTI, *Un amore di Giovanni Bellini, "Sine titulo, 1"*, Milano, 2009.

GIOVANNI AGOSTI, GIUSEPPE DARDANELLO, GIOVANNA GALANTE GARRONE, ADA QUAZZA [a cura di], con la collaborazione di CHIARA GUANA, SILVIA PIRETTA, GIOVANNA SARONI, GELSOMINA SPIONE, JACOPO STOPPA, *Per Giovanni Romano. Scritti di amici*, Savigliano (Cuneo), 2009.

LAURA ALDOVINI, *The Previtali Print*, in «Print Quarterly», XXVI, 2009, 1, pp. 38-45.

ALESSANDRO ANGELINI, *Considerazioni sulla mostra del Perugino. II*, in «Prospettiva», 125, 2007, pp. 88-94.

LUCIANO BELLOSI, *Bramante e la Città ideale di Urbino*, in GIOVANNI AGOSTI, GIUSEPPE DARDANELLO, GIOVANNA GALANTE GARRONE, ADA QUAZZA [a cura di], con la collaborazione di CHIARA GUANA, SILVIA PIRETTA, GIOVANNA SARONI, GELSOMINA SPIONE, JACOPO STOPPA, *Per Giovanni Romano. Scritti di amici*, Savigliano (Cuneo), 2009, p. 27.

LUCIANO BELLOSI, *Considerazioni sulla mostra del Perugino. I*, in «Prospettiva», 125, 2007, pp. 67-87.

ARNALDO BRUSCHI, *Donato Bramante e i suoi amici pittori umbri*, in «Annali di architettura», XXI, 2009, pp. 11-19.

CLAUDIA CALDARI, *L'ambiente artistico urbinato nell'ultimo trentennio del Quattrocento*, in LORENZA MOCHI ONORI [a cura di], *Raffaello e Urbino*, catalogo della mostra di Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 4 aprile-12 luglio 2009, Milano, 2009, pp. 28-37.

ARGANTE CIOCCI, *Luca Pacioli tra Piero della Francesca e Leonardo*, Sansepolcro, 2009.

PAOLO ERVAS, *Breve ricognizione su Vittore Belliniano*, in «Arte documento», 2009, 25, pp. 84-87.

MIRIAM FILETI MAZZA, *Storia di una collezione dai libri di disegni e stampe di Leopoldo de' Medici all'Età Moderna, "Inventario generale delle stampe, II"*, Firenze, 2009.

GEORGE GOLDNER, in *Raphael to Renoir. Drawings from the Collection of Jean Bonna*, catalogo della mostra a cura di STIJN ALSTEENS, CARMEN C. BAMBACH, GEORGE GOLDNER, COLTA IVES, PERRIN STEIN, NATHALIE STRASSER, New York, The Metropolitan Museum of Art, January 21-April 26 2009, Edimburgh, June 5th-September 6th 2009, New York, 2009, cat. n. 2, p. 4.

ELFRIEDE R. KNAUER, *A Vignette One Hundred Years after Marco Polo*, in «The Metropolitan Museum of Art Journal», 2009, 44, pp. 47-59.

ANTONIO MAZZOTTA, *Gabriele Veneto e un ritratto dimenticato di Giovanni Bellini*, in «Prospettiva», CXXXIV-CXXXV, 2009, Aprile-Luglio, pp. 2-24.

SYLVIA FERINO PAGDEN, *Gli inizi di Raffaello disegnatore*, in LORENZA MOCHI ONORI [a cura di], *Raffaello e Urbino*, catalogo della mostra di Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 4 aprile-12 luglio 2009, Milano, 2009, pp. 93-99.

LORENZA MOCHI ONORI, *La cultura della corte di Urbino e il giovane Raffaello: l'influsso della memoria*, in LORENZA MOCHI ONORI [a cura di], *Raffaello e Urbino*, catalogo della mostra di Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 4 aprile-12 luglio 2009, Milano, 2009, pp. 22-27.

LORENZA MOCHI ONORI [a cura di], *Raffaello e Urbino*, catalogo della mostra di Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 4 aprile-12 luglio 2009, Milano, 2009.

SATOKO TANOMOTO, GIOVANNI VERRI, *A Note on the Examination of Silverpoint Drawings by Near-Infrared Reflectography*, in «Studies in Conservation», liv, 2009, 2, pp. 106-116.

PIERA GIOVANNA TORDELLA, *La linea del disegno. Teoria e tecnica dal Trecento al Seicento*, Milano, 2009.

- *Old Master Paintings, XIX Century Paintings, Furniture, Ceramics and Works of Art and Books*, Milano, Sotheby's, 9-10 giugno 2009.
- *Raphael to Renoir. Drawings from the Collection of Jean Bonna*, catalogo della mostra a cura di STIJN ALSTEENS, CARMEN C. BAMBACH, GEORGE GOLDNER, COLTA IVES, PERRIN STEIN, NATHALIE STRASSER, New York, The Metropolitan Museum of Art, January 21-April 26 2009, Edimburgh, June 5th-September 6th 2009, New York, 2009.
- *Sir Joshua Reynolds*, a cura di DONATO ESPOSITO, JENNY GRAHAM, CRISTINA S. MARTINEZ, MARTIN POSTLE, RICHARD STEPHENS, *The Acquisition of Genius*, Bristol, 2009.
- *Titien, Tintoret, Véronèse... Rivalités à Venise*, sous la direction de VINCENT DELIEUVIN et JEAN HABERT, assistés d'ARTURO GALANSINO, catalogo della mostra di Parigi, Musée du Louvre, 17 septembre 2009-4 janvier 2010, Paris, 2009.

2010 ❏ MARIA GRAZIA ALBERTINI OTTOLENGHI, MARCO ROSSI [a cura di], *Studi in onore di Francesca Flores d'Arcais*, Milano, 2010.

ALESSANDRO BALLARIN, *Boltraffio e la tecnica del "colorire a secco"*, in VITTORIA ROMANI [a cura di], *Studi sul Disegno Padano del Rinascimento*, "Pittura del Rinascimento nell'Italia Settentrionale. Quaderni, 3", Verona, 2010, pp. 3-83.

ALESSANDRO BALLARIN, *Leonardo a Milano. Problemi di leonardismo milanese tra Quattrocento e Cinquecento. Giovanni Antonio Boltraffio prima della pala Casio*, con la collaborazione di MARIALUCIA MENEGATTI e BARBARA MARIA SAVY, "Pittura del Rinascimento nell'Italia Settentrionale, 7", 3 tomi, Verona, 2010.

MANUELA BARAUSSE, *Giovanni Battista da Conegliano. La vita, le opere attraverso i documenti*, in GIOVANNI VILLA [a cura di], *Cima da Conegliano. Poeta del paesaggio*, catalogo della mostra di Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 26 febbraio-2 giugno 2010, Venezia, 2010, pp. 231-251.

LINDA BOREAN, ANNA CERA SONES, *Drawings of the Installation of a Nineteenth-Century Picture Gallery. A Study of the Display of Art in Venice*, in «Getty Research Journal», 2010, 2, pp. 169-176.

GÜNTER BRUCHER, *Geschichte der Venezianischen Malerei. Von Giovanni Bellini zu Carpaccio*, band 2, Wien-Köln-Wimar, 2010.

GABRIELE CAVALLINI, *Fra arte, fede e catalogazione dei beni culturali ecclesiastici. Spunti per una nuova attribuzione a Vittore Carpaccio e bottega*, in MARIA GRAZIA ALBERTINI OTTOLENGHI, MARCO ROSSI [a cura di], *Studi in onore di Francesca Flores d'Arcais*, Milano, 2010, pp. 133-138.

HUGO CHAPMAN, MARZIA FAIETTI, *Fra Angelico to Leonardo. Italian Renaissance Drawings*, catalogo della mostra di Londra, British Museum, 22 aprile-25 luglio 2010, Firenze, Galleria degli Uffizi, 1 febbraio-30 aprile 2011, London, 2010.

HUGO CHAPMAN, *The Vision of St Augustine*, in HUGO CHAPMAN, MARZIA FAIETTI, *Fra Angelico to Leonardo. Italian Renaissance Drawings*, catalogo della mostra di Londra, British Museum, 22 aprile-25 luglio 2010, Firenze, Galleria degli Uffizi, 1 febbraio-30 aprile 2011, London, 2010, pp. 266-267.

HUGO CHAPMAN, *Triumph of St George*, in HUGO CHAPMAN, MARZIA FAIETTI, *Fra Angelico to Leonardo. Italian Renaissance Drawings*, catalogo della mostra di Londra, British Museum, 22 aprile-25 luglio 2010, Firenze, Galleria degli Uffizi, 1 febbraio-30 aprile 2011, London, 2010, pp. 264-265.

BONAZZOLI FRANCESCA, *Ritorna in Italia il «Salvator mundi». È la prima opera di Vittore Carpaccio*, ne «Il Corriere della sera», 24 giugno 2010, p. 12.

GIORGIO FOSSALUZZA, *Vittore Carpaccio, Santa Caterina. Santa Dorotea*, in Museo di Castelvecchio. *Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi I. Dalla fine del X all'inizio del XVI secolo*, a cura di PAOLA MARINI, GIANNI PERETTI, FRANCESCA ROSSI, Cisinello Balsamo, 2010, pp. 182-184.

FRANCESCA ROMANA LIGUORI, *Il Complesso di San Giobbe e San Bernardino e l'Orto Botanico di Venezia*, in «Bollettino d'Arte», xcv, 2010, 8, Ottobre-Dicembre, ser. VII, pp. 45-76.

GIULIO MANIERI ELIA [a cura di], *Capolavori restaurati. Le Gallerie dell'Accademia di Venezia e Save Venice Inc.*, Venezia, 2010.

GIULIO MANIERI ELIA, *Giovanni Cima da Conegliano (Conegliano, 1459/1460-1517/1518) Madonna in trono con il Bambino e i santi Caterina, Giorgio, Nicola, Antonio abate, Sebastiano e Lucia (Sacra Conversazione Dragan)*, in GIULIO MANIERI ELIA [a cura di], *Capolavori restaurati. Le Gallerie dell'Accademia di Venezia e Save Venice Inc.*, Venezia, 2010, pp. 102-122.

ADA MASOERO, *Quando Carpaccio era «Vetor Scarpazo»*, ne «Il Giornale dell'Arte», Luglio-Agosto, XXVIII, 2010, 300, p. 5.

GABRIELE MATINO, *Gentile Bellini, Giovanni Mansueti e il Riconoscimento del miracolo della reliquia della Croce al ponte di San Lio: chiarimenti e proposte*, in «Venezia Cinquecento», xx, 2010, 40, pp. 5-34.

VITTORIA ROMANI [a cura di], *Studi sul Disegno Padano del Rinascimento, "Pittura del Rinascimento nell'Italia Settentrionale. Quaderni, 3"*, Verona, 2010.

SANDRA ROSSI, *Vittore Carpaccio (Venezia, 1460 circa – prima del 26 giugno 1526) Il sangue del Redentore*, in GIULIO MANIERI ELIA [a cura di], *Capolavori restaurati. Le Gallerie dell'Accademia di Venezia e Save Venice Inc.*, Venezia, 2010, pp. 140-159.

KIFFY STAINER-HUTCHINS, SIMON WATNEY, HUGO PLATT, *A rediscovered prototype by Quinten Metsys: 'Christ blessing with the Virgin in adoration'*, in «The Burlington Magazine», CLII, 2010, 1283, pp. 76-81.

GIOVANNI VALAGUSSA, GIOVANNI FEDERICO VILLA [a cura di], *I grandi Veneti. Da Pisanello a Tiziano, da Tintoretto a Tiepolo. Capolavori dall'Accademia Carrara di Bergamo*, catalogo della mostra di Roma, Chiostro del Bramante, 14 ottobre 2010-30 gennaio 2011, Cisinello Balsamo, 2010.

GIOVANNI VALAGUSSA, *Vittore Carpaccio (?)*, in GIOVANNI VALAGUSSA, GIOVANNI FEDERICO VILLA [a cura di], *I grandi Veneti. Da Pisanello a Tiziano, da Tintoretto a Tiepolo. Capolavori dall'Accademia Carrara di Bergamo*, catalogo della mostra di Roma, Chiostro del Bramante, 14 ottobre 2010-30 gennaio 2011, Cisinello Balsamo, 2010, pp. 72-75.

CESARE VECCELLIO, *Habiti Antichi et Moderni. La moda del Rinascimento. Europa Asia Africa Americhe*, a cura di MARGARET F. ROSENTAL, ANN ROSALIND JONES, Roma, 2010.

GIOVANNI VILLA [a cura di], *Cima da Conegliano. Poeta del paesaggio*, catalogo della mostra di Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 26 febbraio-2 giugno 2010, Venezia, 2010.

GIOVANNI VILLA, *Cima da Conegliano, o il godimento dell'armonia*, in GIOVANNI VILLA [a cura di], *Cima da Conegliano. Poeta del paesaggio*, catalogo della mostra di Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 26 febbraio-2 giugno 2010, Venezia, 2010, pp. 3-11.

- *Mater admirabilis. I polittici di Francesco di Andrea Anguilla*, catalogo della mostra di Camaione, Museo d'Arte Sacra, 31 luglio-2 ottobre 2010, Pisa, 2010.
- *Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi I. Dalla fine del X all'inizio del XVI secolo*, a cura di PAOLA MARINI, GIANNI PERETTI, FRANCESCA ROSSI, Cisinello Balsamo, 2010.
- *Old Master and 19th Century Paintings, drawings and Watercolours*, Evening Sale, Tuesday 7 December 2010, Christie's, London, 2010.

2011 □ DANIELE BENATI, MAURO NATALE, ANTONIO PAOLUCCI [a cura di], *Melozzo da Forlì. L'umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello*, catalogo della mostra di Forlì, Musei San Domenico, 29 gennaio-12 giugno 2011, Milano, 2011.

ANDREA BAYER, *Jacomotto, Portrait of a Young Man*, in KEITH CHRISTIANSEN, STEFAN WEPPELMANN [a cura di], essays by PATRICIA RUBIN, BEVERLY LOUISE BROWN, PETER HUMFREY, STEFAN WEPPELMANN, RUDOLF PREIMESBERGER, *The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini*, catalogo della mostra di Berlino, Bode-Museum, August 25-

November 20, 2011, New York, The Metropolitan Museum, December 21, 2011-March 18, 2012, New Haven-London, 2011, pp. 344-345.

WILLIAM BREAZEALE, CARA D. DENISON, STACEY SELL, FREYDA SPIRA [a cura di], *A pioneering collection: Master Drawings from the Crocker Art Museum*, catalogo della mostra di Sacramento, Crocker Art Museum, October 10, 2010 - February 6, 2011, London, 2011.

VINCENZO BUONOCORE, *Alvise Vivarini rivisitato: problemi di committenza (parte I)*, in «Arte Cristiana», XCIX, 2011, 863, pp. 81-94.

VINCENZO BUONOCORE, *Alvise Vivarini rivisitato: problemi di committenza (parte II)*, in «Arte Cristiana», XCIX, 2011, 864, pp. 161-176.

KEITH CHRISTIANSEN, STEFAN WEPPELMANN [a cura di], essays by PATRICIA RUBIN, BEVERLY LOUISE BROWN, PETER HUMFREY, STEFAN WEPPELMANN, RUDOLF PREIMESBERGER, *The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini*, catalogo della mostra di Berlino, Bode-Museum, August 25-November 20, 2011, New York, The Metropolitan Museum, December 21, 2011-March 18, 2012, New Haven-London, 2011.

EMANUELA DAFFRA, CRISTINA QUATTRINI, *Pittura di luce a Brera. La Madonna col Bambino del Maestro di Pratovecchio*, catalogo della mostra di Milano, Pinacoteca di Brera, 13 maggio-11 settembre 2011, Milano, 2011.

DAGMAR KORBACHER, *Vittore Carpaccio, Portrait of a Woman Holding a Book*, in KEITH CHRISTIANSEN, STEFAN WEPPELMANN [a cura di], essays by PATRICIA RUBIN, BEVERLY LOUISE BROWN, PETER HUMFREY, STEFAN WEPPELMANN, RUDOLF PREIMESBERGER, *The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini*, catalogo della mostra di Berlino, Bode-Museum, August 25-November 20, 2011, New York, The Metropolitan Museum, December 21, 2011-March 18, 2012, New Haven-London, 2011, pp. 366-367.

LAURA PARIS, *La flora del "Ritratto di cavaliere" di Vittore Carpaccio: una conferma iconografica per Francesco Barbaro il Giovane*, in «Arte in Friuli Arte a Trieste», XXX, 2011 (2012), pp. 9-22.

NEVILLE ROWLEY, *Il "Maestro di Pratovecchio e la "pittura di luce", dalla storiografia alla storia*, in EMANUELA DAFFRA, CRISTINA QUATTRINI, *Pittura di luce a Brera. La Madonna col Bambino del Maestro di Pratovecchio*, catalogo della mostra di Milano, Pinacoteca di Brera, 13 maggio-11 settembre 2011, Milano, 2011, pp. 17-34.

DAVID SCRASE, *Italian Drawings at the Fitzwilliam Museum, Cambridge. Together with Spanish Drawings*, Cambridge, 2011.

- *Old Master & British Drawings & Watercolours*, Christie's, London, Tuesday 5 July 2011.

2012 □ COLIN B. BAILEY, STEPHANIE BUCK [a cura di], *Master Drawings from The Courtauld Gallery*, catalogo della mostra di Londra, The Courtauld Gallery, 14 June-9

September 2012 e New York, The Frick Collection 2 October 2012-27 January 2013, London, 2012.

GABRIELE BARUCCA, *La città intarsiata*, in LORENZA MOCHI ONORI, VITTORIA GARIBALDI [a cura di], *La città ideale. L'utopia del Rinascimento a Urbino tra Piero della Francesca e Raffaello*, catalogo della mostra di Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 6 aprile-8 luglio 2012, Milano, 2012, pp. 177-180.

ANDREA BELLINI, *Una Madonna col bambino del giovane Carpaccio dai depositi del Museo Correr*, in «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», VII, 2012, pp. 58-59.

MASSIMO BULGARELLI, *L'architettura nelle tavole prospettiche*, in LORENZA MOCHI ONORI, VITTORIA GARIBALDI [a cura di], *La città ideale. L'utopia del Rinascimento a Urbino tra Piero della Francesca e Raffaello*, catalogo della mostra di Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 6 aprile-8 luglio 2012, Milano, 2012, pp. 65-81.

CAROLINE CAMPBELL, in COLIN B. BAILEY, STEPHANIE BUCK [a cura di], *Master Darwings from The Courtauld Gallery*, catalogo della mostra di Londra, The Courtauld Gallery, 14 June-9 September 2012 e New York, The Frick Collection 2 October 2012-27 January 2013, London, 2012, pp. 56-59, cat. n. 6.

RAFFAELE CARACCILO, *"Molto nella sua giovinezza si sforò d'imitare il maestro": Signorelli e Piero della Francesca*, in FABIO DE CHIRICO, VITTORIA GARIBALDI, TOM HENRY, FRANCESCO FEDERICO MANCINI [a cura di], *Luca Signorelli "de ingegno et spirito pelegriani"*, catalogo della mostra di Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo, Città di Castello, Pinacoteca Comunale, 21 aprile-26 agosto 2012, Cisinello Balsamo, 2012, pp. 49-57.

PATRIZIA CASTELLI, *La città ideale di Federico da Montefeltro: geometria e matematica discipline senza retorica*, in LORENZA MOCHI ONORI, VITTORIA GARIBALDI [a cura di], *La città ideale. L'utopia del Rinascimento a Urbino tra Piero della Francesca e Raffaello*, catalogo della mostra di Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 6 aprile-8 luglio 2012, Milano, 2012, pp. 41-63.

FABIO DE CHIRICO, VITTORIA GARIBALDI, TOM HENRY, FRANCESCO FEDERICO MANCINI [a cura di], *Luca Signorelli "de ingegno et spirito pelegriani"*, catalogo della mostra di Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo, Città di Castello, Pinacoteca Comunale, 21 aprile-26 agosto 2012, Cisinello Balsamo, 2012.

LAURA DE FUCCIA, CHRISTOPHE BROUARD [a cura di], *«Di là dal fiume e tra gli alberi». Il paesaggio del Rinascimento a Venezia. Nascita e fortuna di un genere artistico (XV-XVII secolo)*, "Miscellanea, 2", atti della giornata di studi: *Landscape as genre in the Serenissima from XV to XVIIth century: Iconography, Context and Taste*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Cenacolo Palladiano, 10 aprile 2010, Ravenna, 2012.

ANDREA DE MARCHI, ANDREA DI LORENZO, LAVINIA GALLI, [a cura di], *Giovanni Bellini dall'icona alla storia*, catalogo della mostra di Milano, Museo Poldi Pezzoli, 9 novembre 2012-25 febbraio 2012, Torino, 2012.

ANDREA DE MARCHI, *La pala d'altare: dal polittico alla pala quadra*, dispense del corso tenuto nell'a.a. 2011/2012, con la collaborazione di MATTEO MAZZALUPI, Firenze, 2012.

ANTONIO MAZZOTTA, *Titian. A fresh look at nature*, published to mark the exhibition *Titian's first masterpiece: The Flight into Egypt*, held in the Sunley Room at the National Gallery, London, 4 April - 19 August 2012, Londra, 2012.

ANDREA DI LORENZO, *Alcune ipotesi sulle vicende collezionistiche dell'«Imago Pietatis» di Giovanni Bellini del Museo Poldi Pezzoli*, in ANDREA DE MARCHI, ANDREA DI LORENZO, LAVINIA GALLI, [a cura di], *Giovanni Bellini dall'icona alla storia*, catalogo della mostra di Milano, Museo Poldi Pezzoli, 9 novembre 2012-25 febbraio 2012, Torino, 2012, pp. 32-33.

GIORGIO FOSSALUZZA, *Ancora una primizia di Vittore Carpaccio nella raccolta Correr: la Pietà n. 1088*, in «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», VII, 2012, pp. 54-57.

GIORGIO FOSSALUZZA, *Una Imago Pietatis di Vittore Carpaccio agli esordi*, in «Verona Illustrata», XXV, 2012, 181, pp. 21-29.

GIORGIO FOSSALUZZA, *Vittore Carpaccio a Pozzale di Cadore 1519. Le ultime opere per Venezia, Istria e Cadore*, con contributi di MARTA MAZZA e GIANLUCA POLDI, Zero Branco, 2012.

ENRICO GAMBA, *L'umanesimo matematico a Urbino*, in LORENZA MOCHI ONORI, VITTORIA GARIBALDI [a cura di], *La città ideale. L'utopia del Rinascimento a Urbino tra Piero della Francesca e Raffaello*, catalogo della mostra di Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 6 aprile-8 luglio 2012, Milano, 2012, pp. 233-237.

VITTORIA GARIBALDI, *Miracoli di san Bernardino. Bottega del 1473*, in LORENZA MOCHI ONORI, VITTORIA GARIBALDI [a cura di], *La città ideale. L'utopia del Rinascimento a Urbino tra Piero della Francesca e Raffaello*, catalogo della mostra di Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 6 aprile-8 luglio 2012, Milano, 2012, catt. 3.3a, 3.3b, 3.3c, pp. 156-161.

HUGH HUDSON, *A Drawing Attributed to Marco Zoppo and Its Former Owners*, in «Master Drawings», L, 2012, 1, pp. 9-20.

MAURO LUCCO [a cura di], *Tiziano e la nascita del paesaggio moderno*, catalogo della mostra di Milano, Palazzo Reale, 16 febbraio 2012-20 maggio 2012, Firenze-Milano, 2012.

ALESSANDRO MARCHI, *Città ideale. Pittore dell'Italia centrale*, in LORENZA MOCHI ONORI, VITTORIA GARIBALDI [a cura di], *La città ideale. L'utopia del Rinascimento a Urbino tra Piero della Francesca e Raffaello*, catalogo della mostra di Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 6 aprile-8 luglio 2012, Milano, 2012, cat. n. 1.1 pp. 110-116.

ALESSANDRO MARCHI, *Città ideale. Pittore dell'Italia centrale*, in LORENZA MOCHI ONORI, VITTORIA GARIBALDI [a cura di], *La città ideale. L'utopia del Rinascimento a Urbino tra Piero della Francesca e Raffaello*, catalogo della mostra di Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 6 aprile-8 luglio 2012, Milano, 2012, cat. n. 1.2 pp. 118-122.

ALESSANDRO MARCHI, *Città ideale. Pittore dell'Italia centrale*, in LORENZA MOCHI ONORI, VITTORIA GARIBALDI [a cura di], *La città ideale. L'utopia del Rinascimento a Urbino tra Piero della Francesca e Raffaello*, catalogo della mostra di Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 6 aprile-8 luglio 2012, Milano, 2012, cat. n. 1.3 pp. 124-126.

ALESSANDRO MARCHI, *La "prospettiva" dipinta, Urbino e il Palazzo Ducale*, in LORENZA MOCHI ONORI, VITTORIA GARIBALDI [a cura di], *La città ideale. L'utopia del Rinascimento a Urbino tra Piero della Francesca e Raffaello*, catalogo della mostra di Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 6 aprile-8 luglio 2012, Milano, 2012, pp. 83-101.

ALESSANDRO MARCHI, *Le "città ideali"*, in LORENZA MOCHI ONORI, VITTORIA GARIBALDI [a cura di], *La città ideale. L'utopia del Rinascimento a Urbino tra Piero della Francesca e Raffaello*, catalogo della mostra di Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 6 aprile-8 luglio 2012, Milano, 2012, pp. 105-109.

CECILIA MARTELLI, *Luca Signorelli dalla cappella Sistina a Loreto*, in FABIO DE CHIRICO, VITTORIA GARIBALDI, TOM HENRY, FRANCESCO FEDERICO MANCINI [a cura di], *Luca Signorelli "de ingegno et spirito pelegrini"*, catalogo della mostra di Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo, Città di Castello, Pinacoteca Comunale, 21 aprile-26 agosto 2012, Cisinello Balsamo, 2012, pp. 59-71.

SARA MENATO, *Un nuovo 'Salvator mundi' di Carpaccio*, in «Prospettiva», 2012 (2013), pp. 26-31.

LORENZA MOCHI ONORI, VITTORIA GARIBALDI [a cura di], *La città ideale. L'utopia del Rinascimento a Urbino tra Piero della Francesca e Raffaello*, catalogo della mostra di Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 6 aprile-8 luglio 2012, Milano, 2012.

GIANLUCA POLDI, *La tecnica pittorica e i problemi conservativi del polittico di Pozzale, con una nota sul disegno sottostante in Vittore Carpaccio*, in GIORGIO FOSSALUZZA, *Vittore Carpaccio a Pozzale di Cadore 1519. Le ultime opere per Venezia, Istria e Cadore*, con contributi di MARTA MAZZA e GIANLUCA POLDI, Zero Branco, 2012, pp. 247-260.

CATHERINE PUGLISI, WILLIAM BARCHAM, *Passion in Venice. Crivelli to Tintoretto. The Man of Sorrows in Venetian Art*, catalogo della mostra di New York, Museum of Biblical Art, February 11-June 11 2011, New York, 2011.

MATTIA VINCO, in ANDREA DE MARCHI, ANDREA DI LORENZO, LAVINIA GALLI, [a cura di], *Giovanni Bellini dall'icona alla storia*, catalogo della mostra di Milano, Museo Poldi Pezzoli, 9 novembre 2012-25 febbraio 2012, Torino, 2012, cat. n. 8, pp. 72-73.

PETER WINDOWS, *New Identifications in the Drawings Collection of Gabriele Vendramin*, in «Master Drawings», L, 2012, 1, pp. 33-48.

- 2013 FERDINANDO BOLOGNA, FEDERICO DE MELIS [a cura di], *Antonello da Messina*, catalogo della mostra di Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 5 ottobre 2013-12 gennaio 2014, Milano, 2013.

RENATO D'ANTIGA, *Documenti sulla presenza olivetana nel monastero di S. Elena*, in «Benedictina», LX, 2013, 1, pp. 87-106.

- 'Galleria Portatile' – *The Ralph Holland Collection*, London, 5 July, 2013.

- *Importanti dipinti antichi e dei secc. XIX e XX. Pandolfini*, 15 ottobre 2013, Firenze, 2013.

- 2014 *Important Old Master Paintings and Sculpture*, New York, Sotheby's, 30 January 2014.

IN CORSO DI STAMPA

MATTIA VINCO, in *Catalogue of the European Paintings in the Berenson Collection*, a cura di CARL STREHLKE e MACHTELS ISRAËLS, "Villa I Tatti Series", in corso di stampa.

INEDITI

WILLIAM R. REARICK, *Carpaccio Studies*.

ALESSANDRO BALLARIN, *Carpaccio 1480-1496*.