

BIOGRAFIA DI VITTORE CARPACCIO (1465 -1526)

- Nato a Venezia nel 1465 circa, Vittore Carpaccio è pittore dalla vita misteriosa e dalla formazione incerta. Il suo stile molto personale - soprattutto a confronto con gli autori coevi, provenienti dall'ambiente veneto - lascia incertezze sul luogo dei suoi studi.

Molti critici deducono che egli abbia iniziato l'esperienza artistica a Venezia, influenzato da Gentile Bellini, Lazzaro Bastiani, Antonello e Giambellino. Eppure è quasi sicuro, data la complessità di suggestioni presenti nella sua opera, che abbia avuto contatti con Antonello da Messina ed è certo che abbia preso visione delle opere del Mantegna e del ciclo ferrarese di Piero della Francesca.

- Anch'egli impegnato nella realizzazione di teleri (opere su tela, preferita al supporto ligneo), come il Mantegna iniziatore di quest'assoluta novità tecnica, Carpaccio attende ad un ciclo per la scuola di Sant'Orsola, nel 1490. Sembra che questa sia la sua prima commissione, alla quale fanno seguito altri incarichi istituzionali.
- Sul finire del Quattrocento, sotto la direzione del Bellini, realizza opere per la scuola di San Giovanni evangelista.



- Nel 1501 inizia un ciclo di teleri per il Palazzo Ducale, destinato ad ornare la sala dei Pregadi e quella del Maggior Consiglio, **opere completamente perdute**. Da questi anni in poi, molte scuole veneziane gli offrono incarichi di prestigio.
- Per la scuola di **San Giorgio degli Schiavoni**, realizza un ciclo di Storie del Santo, di San Gerolamo, San Trifone e due Storie evangeliche: la "Vocazione di San Matteo" e "La preghiera nell'orto".
- Attende ad opere per la **scuola degli Albanesi e la scuola di Santo Stefano**.

- Sono i primi anni del Cinquecento e il suo lavoro sembra strettamente legato ad incarichi istituzionali, tanto che il cronista veneziano Sanudo lo definisce "pittore di stato".
- Alle opere pubbliche s'aggiungono prove commissionate da privati: nascono così le "Cortigiane" ed il "Ritratto di cavaliere".
- Presto le committenze si allargano alla provincia, e Carpaccio realizza le Pale di San Pietro martire a Murano e di Santa Maria in Vado a Ferrara.
- A Capodistria esegue la Pala d'altare e le portelle dell'organo per il Duomo. Sono gli ultimi anni: qui, infatti, trova la morte nel 1526

- Vittore Carpaccio è tra gli artisti rinascimentali più originali e moderni. Sebbene lontano dalle istanze artistiche più avanzate e dalle correnti coeve di impareggiabile valore estetico, il Carpaccio dimostra uno stile unico ed individuale. La sua capacità espressiva, l'inventiva fantasiosa con cui egli realizza il paesaggio e tratteggia le figure umane, sono già ravvisabili nell' **"Uomo con berretto rosso"** opera del 1485 circa.

La vena narrativa del maestro si rivela appieno nel ciclo di teleri realizzati nel 1490 per la Cappella della Scuola di Sant'Orsola, attigua alla Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia.

-

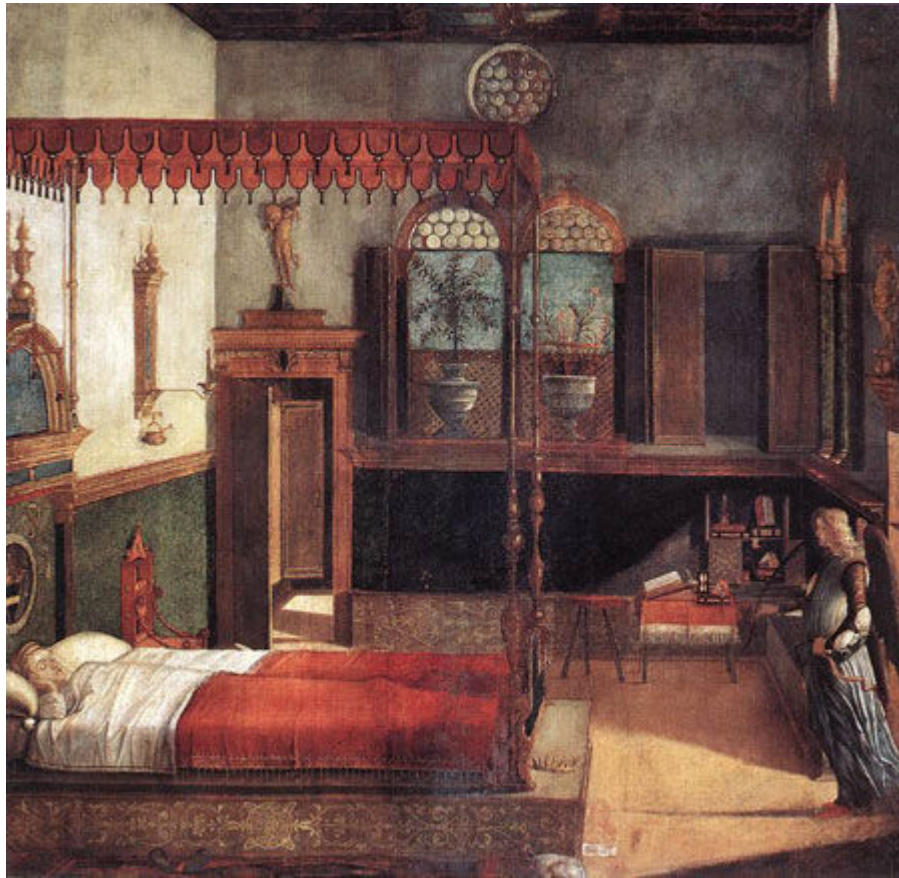
- Si tratta di nove lavori, dipinti in un ordine diverso da quello della narrazione. E' questo il motivo per il quale le prime storie sono le più riuscite e vibranti. L'"Arrivo", l'"Incontro dei fidanzati", "La partenza degli ambasciatori" sono un connubio tra elemento reale e favoloso, una sorta di pittura fantastico-realista. Le architetture de "La partenza" sono inventate dal Carpaccio, eppure richiamano congruamente molti edifici veneziani, lasciando lo spettatore in una dimensione d'irrealtà evocativa. I personaggi sono irreali, eppure caratterizzati secondo lo stile della ritrattistica psicologica.

Vittore Carpaccio, Arrivo degli Ambasciatori, Gallerie dell'Accademia Venezia



- Un ulteriore dato di novità assoluta del Carpaccio sta **nella visione prospettica**, con un'attenzione non comune al dato luministico ed ai particolari dello sfondo, curati come se fossero in primo piano. Il "Sogno di Sant'Orsola" è tra i brani più poetici; racchiude, infatti, caratteri rinascimentali nello spazio e nella sobrietà dell'atmosfera, ma con un forte richiamo alla pittura fiamminga. Nel 1494, Carpaccio, sotto la supervisione di Giovanni Bellini, realizza il "Ponte di Rialto", originale composizione prospettica e fantasiosa.

Il sogno di sant' Orsola



- Di alcuni anni più tarde sono le opere maggiormente significative del maestro: i teleri della scuola di San Giorgio degli Schiavoni.
- **"Episodi della vita dei Santi Gerolamo, Giorgio e Trifone"** e **"Storie evangeliche"** sono opere dalla trattazione originale.
- **Il colore è steso con libertà** tale da intaccare quasi il disegno, lo svolgimento delle azioni è rappresentato dal vero, con dovizia di particolari.
- Il ciclo dei Santi è l'unico ancora integro, nonostante abbia subito spostamenti e qualche rimaneggiamento. Tra i brani spiccano il **"Sant'Agostino nello studio"**, con il Santo ritratto nel suo studio di umanista, letterato e filosofo, colto mentre San Girolamo gli rivela il momento della sua stessa morte, e il **"San Girolamo e il leone nel monastero"**, magnifico ritratto di una subitanea irruzione dell'animale nel convento, sullo sfondo d'una Venezia dai tratti orientali.

- Le opere realizzate per numerose scuole veneziane nei primi anni del Cinquecento, sono, purtroppo, andate perdute. Restano frammenti quali la "Natività di Maria" nella scuola degli Albanesi a San Maurizio, poca cosa rispetto al corpus originale. Negli stessi anni, Carpaccio realizza opere non istituzionali, solitamente considerate minori, eppure di grande efficacia psicologica: si pensi alle **"Due dame veneziane"**, parte di un dipinto di maggiori dimensioni, e al "Ritratto di Cavaliere".
- Presto Carpaccio, accentuando i suoi caratteri di ricreazione fantastica del dato reale, diviene un pittore fuori dal suo tempo, tanto che realizza le sue ultime opere in provincia, per committenti locali, lontano dalla grande città dove ormai i dettami artistici sono altri, ben più elevati.

Vittore Carpaccio

Le Due Dame Veneziane

- è uno dei più celebri dipinti di Vittore Carpaccio, il grande pittore-narratore veneziano, (famoso per i suoi teleri con i cicli di Sant'Orsola, ora alle Gallerie dell'Accademia;
- di Giorgio, Trifone, Girolamo e Agostino, sin dall'origine nella Scuola di San Giorgio degli Schiavoni;
- di Santo Stefano, conservati oggi in diverse pinacoteche d'Italia, Francia e Germania.)
Noto nel passato col titolo , derivatogli dalla letteratura romantica, di *Cortigiane*,

Vittore Carpaccio: **Due dame veneziane**

1490 circa

olio su tavola; 94 x 64

Venezia, Museo Correr



- il dipinto presenta, invece, due dame che esibiscono chiari segnali di ricchezza, di nobiltà e di onestà, a partire dagli abiti eleganti e dalle acconciature alla moda.
- A sottolineare la virtù delle due signore contribuiscono molti elementi simbolici:
- **le perle** al collo della più giovane che indicano, infatti, rigorosa osservanza delle regole matrimoniali, oltre che una condizione sociale elevata, così come il candido fazzoletto, segno di purezza;

- Le tortore, la femmina del pavone e i cani, simboli rispettivamente di pudicizia, di concordia coniugale, di fedeltà e vigilanza di cui si fa garante la donna più matura d'età, somigliantissima alla giovane, e quindi forse madre o sorella; il vaso col mirto, l'arancia, elementi tradizionalmente connessi alla Vergine Maria; in più, lo stemma del vaso identificato con quello dei Preli, antica famiglia cittadina.



- Il dipinto di eccezionale qualità pittorica, databile tra il 1490 e il 1495 sulla base dei dati storici di costume, risulta mutilo della parte superiore individuata nella tavola, oggi al Paul Getty Museum di Los Angeles, con la Caccia in laguna, che evidenzia, tra l'altro, in basso, il giglio di cui è privo il vaso con lo stemma.
- Si chiarisce pertanto il soggetto del dipinto che rappresenta due dame, forse un po' annoiate, in attesa del rientro dalla caccia in laguna dei rispettivi consorti.

· |

Caccia in
laguna
Paul Getty
Museum



Palazzo Ducale, Appartamento del Doge Sala degli Scarlatti



- IL DIPINTO
- Nel 2001, su indicazione dello storico dell'arte e grande amico dei Musei Civici Veneziani
- W.R. Rearick, Save Venice inc. ha reperito le risorse economiche per provvedere al restauro del dipinto.
- **La tavola in pioppo**, presente nelle collezioni del Museo Correr dal 1840, era stata ridotta di spessore in epoca imprecisata per spianarne la curvatura naturale e sul retro era stata applicata una parchettatura in legno d'abete.
- **Il dipinto**, con tutta probabilità, va identificato con quello proveniente dal Monastero di San Giacomo alla Giudecca, soppresso in epoca napoleonica, dove risultava attribuito a Vittore Carpaccio.
- **L'opera** giunta al Museo Correr già in precarie condizioni, subì ulteriori traumi con l'apertura di alcuni tasselli di pulitura, nel 1956 – 57, sulla base dei quali venne ritenuta un falso e relegata definitivamente nei depositi . Si riteneva inoltre che una composizione molto simile, di indubbia autografia carpaccesca, conservata a Francoforte, allo Städelsches Kunstinstitut (fig.1), fosse quasi certamente il dipinto ricordato dalle fonti nel monastero veneziano.

L'analisi dell'attività

- di Vittore Carpaccio per la chiesa di Santa Maria dei Miracoli, quando l'artista, nel corso degli anni Ottanta del Quattrocento, collaborava ancora con Giovanni Bellini, ha indotto W.R. Rearick a riprendere in esame il dipinto, riaffermandone la paternità di Carpaccio.
- L'immagine della Vergine ripropone, infatti, quella dell'*Annunciazione* delle portelle dell'organo della chiesa di Santa Maria dei Miracoli, oggi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, eseguite dall'artista intorno al 1489-90
- Per la figura della Vergine delle portelle Carpaccio si ispira ancora fedelmente a **modelli belliniani**, nel caso specifico alla Madonna della *Presentazione al Tempio* della National Gallery di Londra, di cui ripropone anche la voluminosa copertura del capo.
- Al dipinto di Francoforte, databile tra il 1493 e il 1495, va, invece, collegato un disegno, oggi al Courtauld Institut di Londra, che appare come una rielaborazione del dipinto del Correr in vista di un'ulteriore replica, quella di Francoforte appunto, più evoluta e tipicamente carpaccesca.

Madonna della *Presentazione al Tempio* della National Gallery di Londra



- IL RESTAURO

- Il restauro è stato eseguito nel 2001 da Lucia Tito e Veronique Albaret della CBC, Conservazione Beni Culturali, Roma.
- Il supporto costituito da un'unica tavola di pioppo era stato ridotto in epoca imprecisata, sia nello spessore, sia nelle dimensioni. Al momento del restauro il dipinto risultava gravemente compromesso a causa di precedenti e forse incauti interventi (fig.1). La pellicola pittorica era molto abrasa, tanto che il cielo (fig.2) era stato ridotto alla sola campitura di base spesso con la preparazione in vista, mentre gli incarnati apparivano privi delle stesure finali. Il tendaggio verde (fig.3) e il cuscino (fig.4) su cui poggiano le gambette del Bambino erano le parti maggiormente danneggiate a causa dell'apertura di due tasselli, nel 1956-57, che ne avevano asportato gli strati finali, privandoli della maggior parte delle velature. Inoltre la pellicola pittorica risultava coperta da una densa e pigmentata vernice.
- Prima di procedere al restauro sono state effettuate sul dipinto, grazie alla disponibilità della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia, indagini radiografiche e la riflettografia IR per individuare possibili cambiamenti in corso d'opera e l'eventuale presenza del disegno preparatorio.

- Le radiografie non hanno dato esiti particolarmente chiari per la forte radiopacità dell'imprimatura a base di biacca e per l'interferenza della fitta parchettatura.
- Le indagini riflettografiche eseguite da Paolo Spezzani (scanner INOA) hanno, invece messo in luce le differenze tra il disegno preparatorio e il dipinto finito. Esse interessano il capo della Vergine che nel disegno risulta più ruotato verso sinistra, mostrando parte della gota e dell'occhio destro; i capelli del san Giovannino, più fluenti sulla fronte rispetto al dipinto; la presenza di babbucce ai piedi del Bambino, scalzo nella stesura definitiva dell'opera; l'esistenza di uno stipite della finestra celato poi dall'azzurro del cielo e dal paesaggio.
- Nel corso dei restauri sono state condotte altre indagini non distruttive, quali le misure di fluorescenza X e le fotografie a infrarossi in falso colore, che hanno permesso di individuare i pigmenti utilizzati dal pittore. La tavolozza è risultata analoga a quella di altri dipinti di Carpaccio già analizzati: biacca, cinabro, pigmenti a base di rame, lapislazzuli, giallo di piombo e stagno.
- Il dipinto è stato liberato dalle vernici alterate e da alcune ridipinture con una pulitura molto attenta ed equilibrata, soprattutto nelle delicate zone dei verdi e delle lacche. Le lacune sono state stuccate (fig. 5) con un amalgama di gesso e colla a livello della pellicola pittorica.
- Per la presentazione estetica del dipinto si è provveduto a integrare a "tratteggio" tutte le lacune stuccate, ad abbassare di tono le abrasioni della pellicola pittorica e a riequilibrare le mancanze nelle campiture finali con caute velature.

L'ARTISTA

Vittore Carpaccio nasce a Venezia tra il 1465 e il 1468 e scompare nel 1526.

- Si forma nell'ambiente umanistico della Venezia della seconda metà del Quattrocento (Gentile e Giovanni Bellini, Lazzaro Bastiani) conoscendo, secondo alcuni studiosi, anche le opere di Antonello da Messina, Andrea Mantegna e il ciclo ferrarese di Piero della Francesca.
- La prima commissione documentata sono i teleri per la scuola di Sant'Orsola (fig.1) iniziati nel 1490, in cui rivela un linguaggio pittorico già maturo; seguono, fino al 1511, numerosi incarichi da parte di altre istituzioni veneziane tra cui la scuola di San Giovanni Evangelista (fig.2), la scuola di San Giorgio degli Schiavoni, la scuola degli Albanesi, la scuola di Santo Stefano.
- Dal 1501 al 1507 è documentata la sua attività a Palazzo Ducale, dove esegue alcuni teleri per la sala dei Pregadi e la sala del Maggior Consiglio, purtroppo perduti nell'incendio del 1577.

- Tra il 1502 al 1507 si collocano le opere per la Confraternita dalmata della Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni: il ciclo di San Giorgio; il ciclo di S. Gerolamo; San Trifone che esorcizza la figlia dell'Imperatore Gordiano; la Vocazione di San Matteo (fig.3); La Preghiera nell'Orto.
- Nel 1510 firma e data la Presentazione di Cristo al Tempio (fig.4) per la chiesa di San Giobbe a Venezia, ora alle Gallerie dell'Accademia; nel 1514 firma e data la Disputa di Santo Stefano con i Savi ebrei, ora a Brera e la Pala per la chiesa veneziana di San Vidal, ancor oggi in loco; del 1516 è, tra gli altri, il dipinto con il Leone andante (fig.5) realizzato per Palazzo Ducale e ancora oggi esposto in Sala Grimani, nell'appartamento del Doge; da questo periodo lavora anche in Istria mentre, tra il 1522 e il 1523 è alle dipendenze del Patriarca di Venezia per la Chiesa di San Pietro di Castello.
- Al catalogo delle sue opere sicure ma non datate appartengono capolavori quali le Due dame veneziane (1490-95) (fig.6) ora al Museo Correr di Venezia (parte di una più vasta composizione che comprendeva anche la Caccia in Valle (fig.7) ora al Paul Getty Museum di Malibu), alcuni ritratti, la Madonna leggente della National Gallery di Washington, la Meditazione sul Cristo morto ora a New York.
- Vittore Carpaccio è stato uno degli artisti più colti e raffinati del suo tempo (fig.8): nelle opere rivela la conoscenza delle illustrazioni dei primi libri a stampa, una cultura archeologica dettagliata, una frequentazione dei testi classici e dei romanzi cortesi, riproduce iscrizioni ebraiche e greche, spartiti di musica.
- 1

San Girolamo nel convento



Nel telero con San Giorgio

- in lotta col drago la scena è inserita su un terreno cosparso dai macabri resti del pasto del drago, dove si affrontano il santo e quest'ultimo, ritratto quasi in posizione araldica, sulla destra dietro la principessa, un arco di roccia naturale che mostra una veduta di mare con veliero, sulla sinistra lo sguardo è condotto nel fondo dalla successione dei palmizi, che fiancheggiano una favolosa città orientaleggiante.

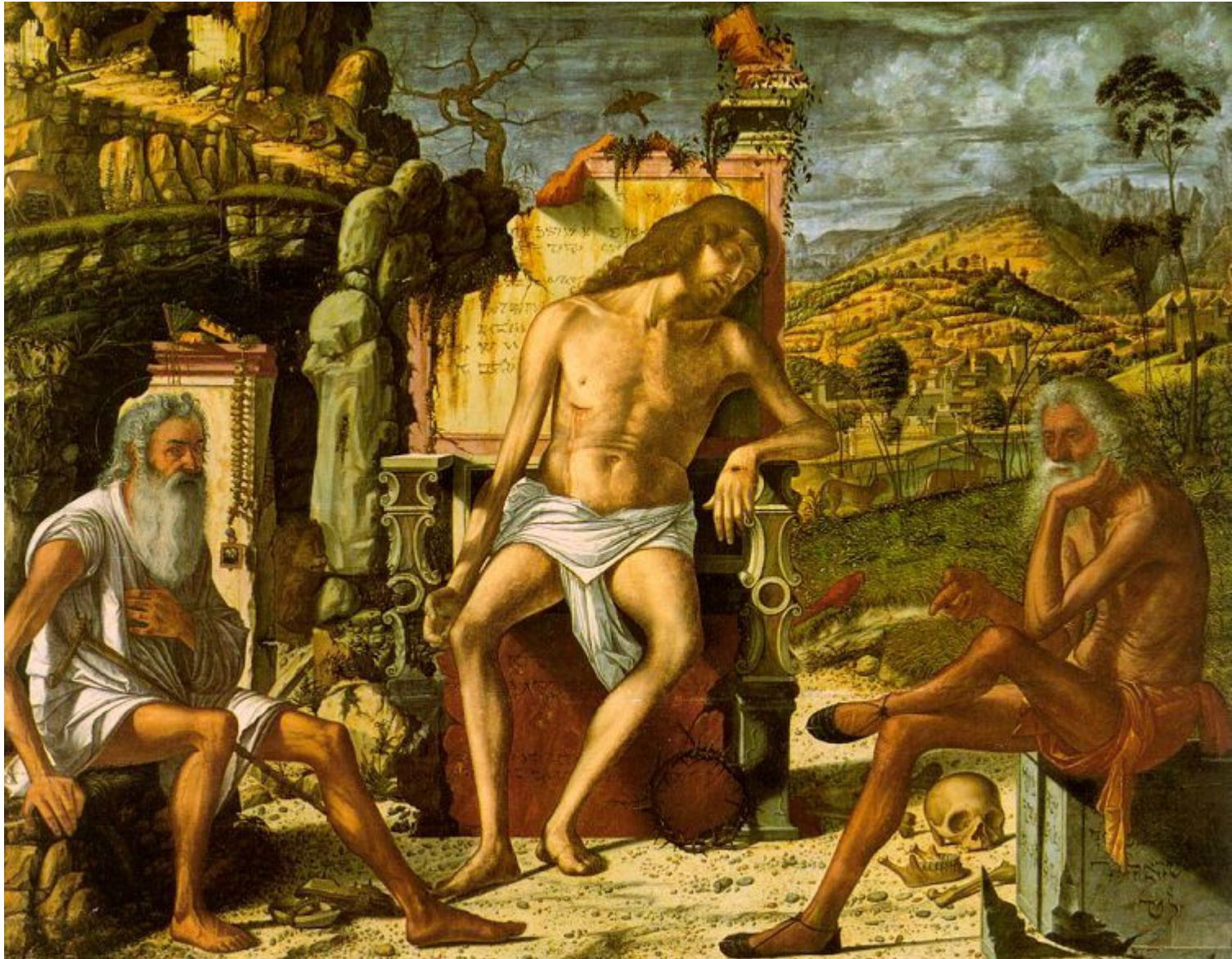


Scuola di Santa Maria degli Albanesi

-

Tra il 1504 e il 1508 realizza, con ampia partecipazione di aiuti, il ciclo con le Storie di Maria per la Scuola di Santa Maria degli Albanesi, ora divise: la Nascita di Maria, conservata all'Accademia Carrara di Bergamo; la Presentazione di Maria al tempio e il Miracolo della verga fiorita, alla Pinacoteca di Brera di Milano; l'Annunciazione, la Visitazione e la Morte della Vergine, alla Ca' d'Oro di Venezia.

Del 1510 circa sono le tavole col Compianto sul Cristo morto, ora conservato a Berlino alle Staatliche Museen, e la Meditazione sulla Passione conservata al Metropolitan Museum di New York, dove alle asprezze mantegnese si aggiungono motivi simbolici e allegorici sparsi in entrambe le composizioni. Dello stesso anno è il Cavaliere, conservato a Madrid nella collezione Thyssen-Bornemisza.



Scuola di Santo Stefano

•

Tra il 1511 e il 1520 realizza i cinque teleri con le Storie di santo Stefano per la Scuola omonima: Consacrazione dei diaconi, Disputa di Stefano fra i Dottori nel Sinedrio della Pinacoteca di Brera a Milano, la Predica di Stefano, del Louvre di Parigi e databile dubitativamente al 1514 Stefano condotto in giudizio, conservato al Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi a Firenze, la Lapidazione di Stefano, della Staatsgalerie di Stoccarda. I committenti di questo ciclo sono identificati nei confratelli della scuola, per la maggior parte tagliapietre lombardi, come Pietro Lombardo, che in quegli anni si erano imposti sui colleghi veneziani. Non a caso il santo scelto per l'intitolazione della Scuola fu Santo Stefano, morto per lapidazione.

La tarda attività è riservata in parte alla provincia e condivisa con i figli Benedetto e Piero.







« Et il nome mio è dicto Victor
Carpathio »

(V.Carpaccio)

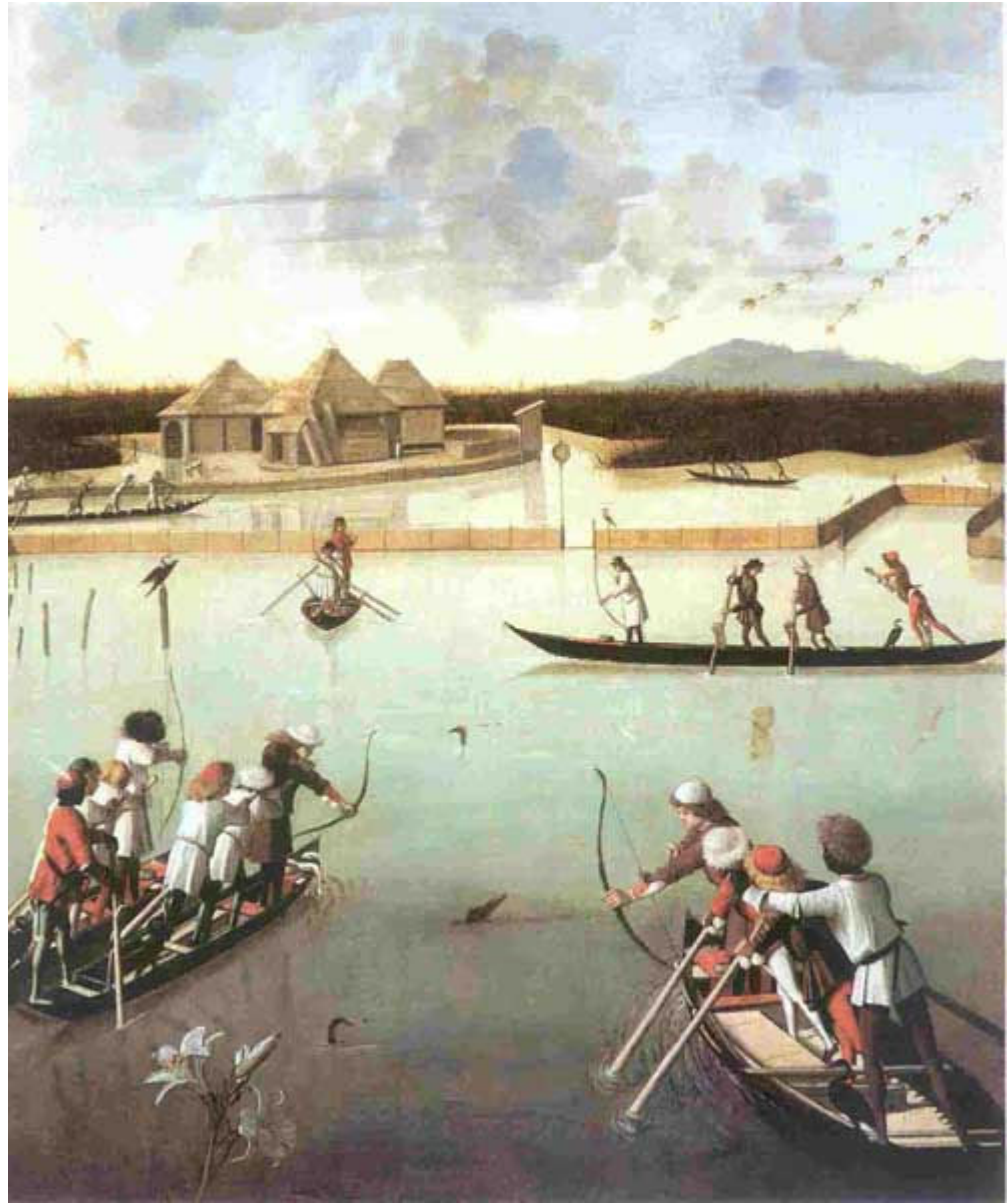
Vittore (o Vittorio) Carpaccio

(Venezia o Capodistria, 1460 circa - 1525/1526)



- Vittore nasce (non si sa se a Venezia o a Capodistria) da Piero Scarpazza, mercante di pelli, verso il 1460. Successivamente, in seguito ai suoi contatti con l'ambiente umanistico veneziano, dominato da Ermolao Barbaro e Bernardo Bembo, mutò il cognome di famiglia in Carpaccio. Si collocano negli esordi del pittore il **Salvator Mundi** della Collezione Contini Bonacossi e la Pietà di Palazzo Pitti, dove oltre all'influsso di Antonello da Messina e di Giovanni Bellini da cui riprese il senso della luce e del colore, si notano riferimenti a fonti extraveneziane, come ferraresi e urbinati.

Tra il 1490 e il 1495, realizza la tavola con le **Due Dame Veneziane del Museo Correr a Venezia**, l'opera è stata mutilata della parte superiore, ora conservata al Paul Getty Museum di Los Angeles col titolo: la Caccia in laguna, l'iconografia, tendo conto delle due parti, diventa più chiara: le due dame stanno aspettando il ritorno degli uomini dalla caccia.



- Salvator mundi
Collezione Contini
Bonaccorsi

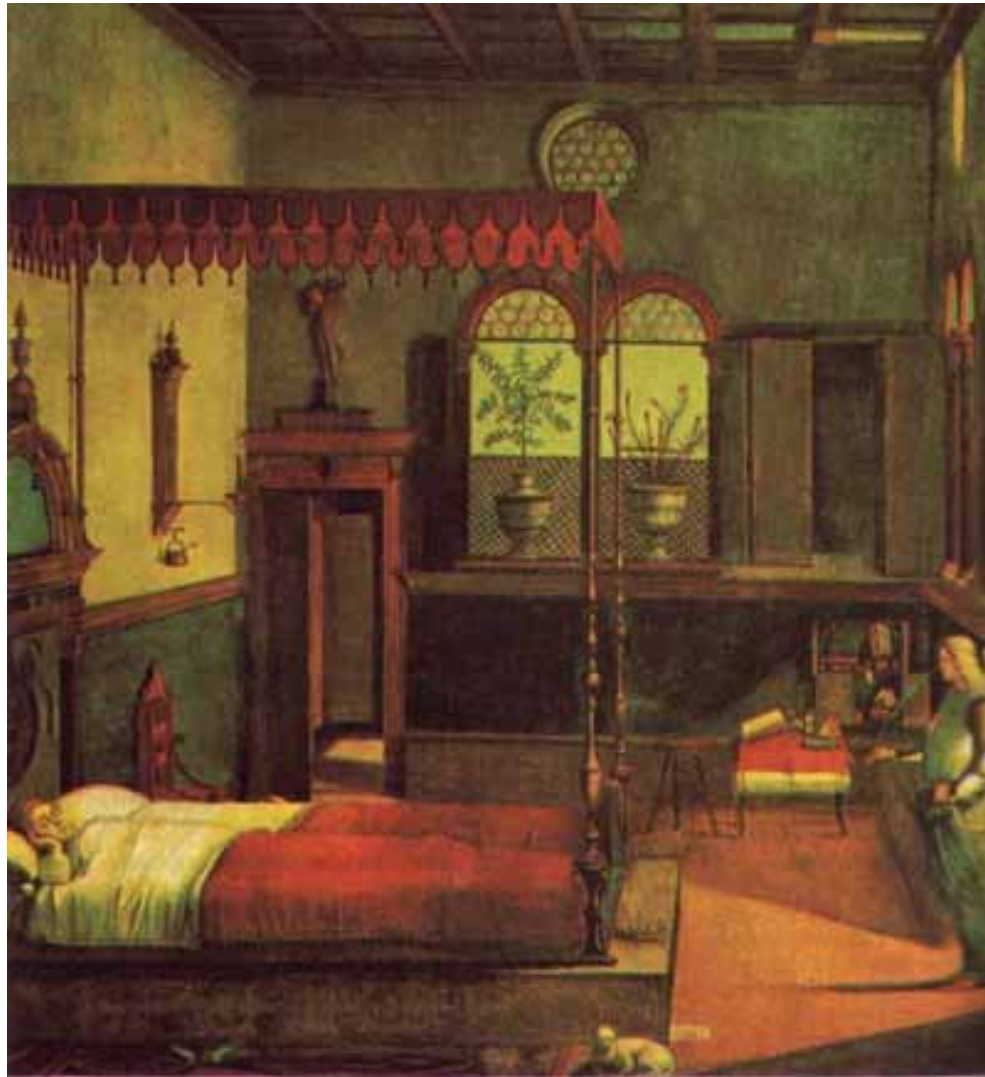


Salvator mundi



- Scuola di Sant'Orsola

Dal 1490 inizia i nove teleri con le Scene della vita di sant'Orsola, per la Scuola della santa omonima (ora conservati alle Gallerie dell'Accademia di Venezia), tratte dalla Leggenda Aurea di Jacopo da Varagine.



- **Vittore Carpaccio, Sogno di Sant'Orsola**
1495, Ciclo di Sant'Orsola.
Venezia, Galleria dell'Accademia



- *Sogno di sant'Orsola*. L'episodio è spunto per documentare l'interno della camera da letto di una giovane patrizia veneziana. Si notano il gusto prospettico suggerito dal gioco di ombre e luci, la citazione di carattere antiquario (figurina sulla sopraporta), la volontà di testimoniare l'attitudine allo studio della giovane (libro aperto sul tavolo e libri posti nello scaffale), l'eleganza dell'arredamento (lo zoccolo del letto in legno con decorazioni ad oro, le esili colonne che reggono il baldacchino del letto, i vetri a piombo delle finestre), e il messaggio simbolico affidato alle due piante sul davanzale (il mirto, probabile simbolo della vittoria nella fede, e il garofano, segno del puro amore, inteso anche come amore divino e come ardore del martirio coronato di gloria).

Arrivo dei pellegrini a
Colonia Ciclo di
Sant'Orsola \ 1490
part.



Guarigione dell'ossesso





Particolare



particolare

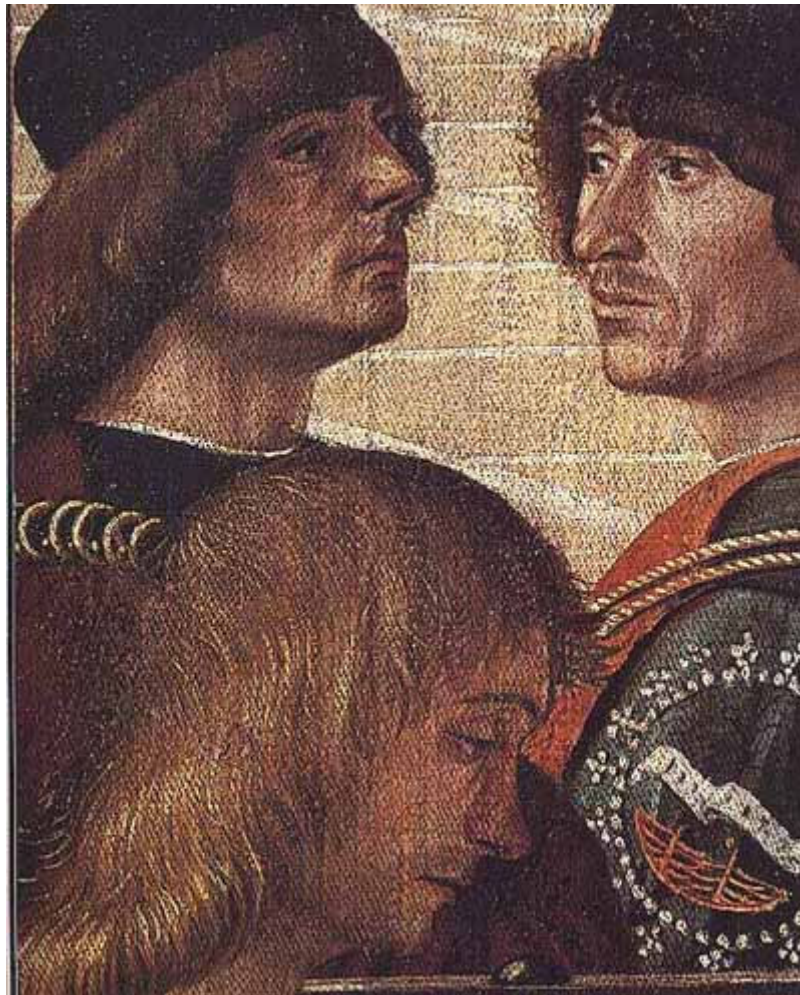
Arrivo dei pellegrini a Colonia, Ciclo di Sant'Orsola 1490 part.



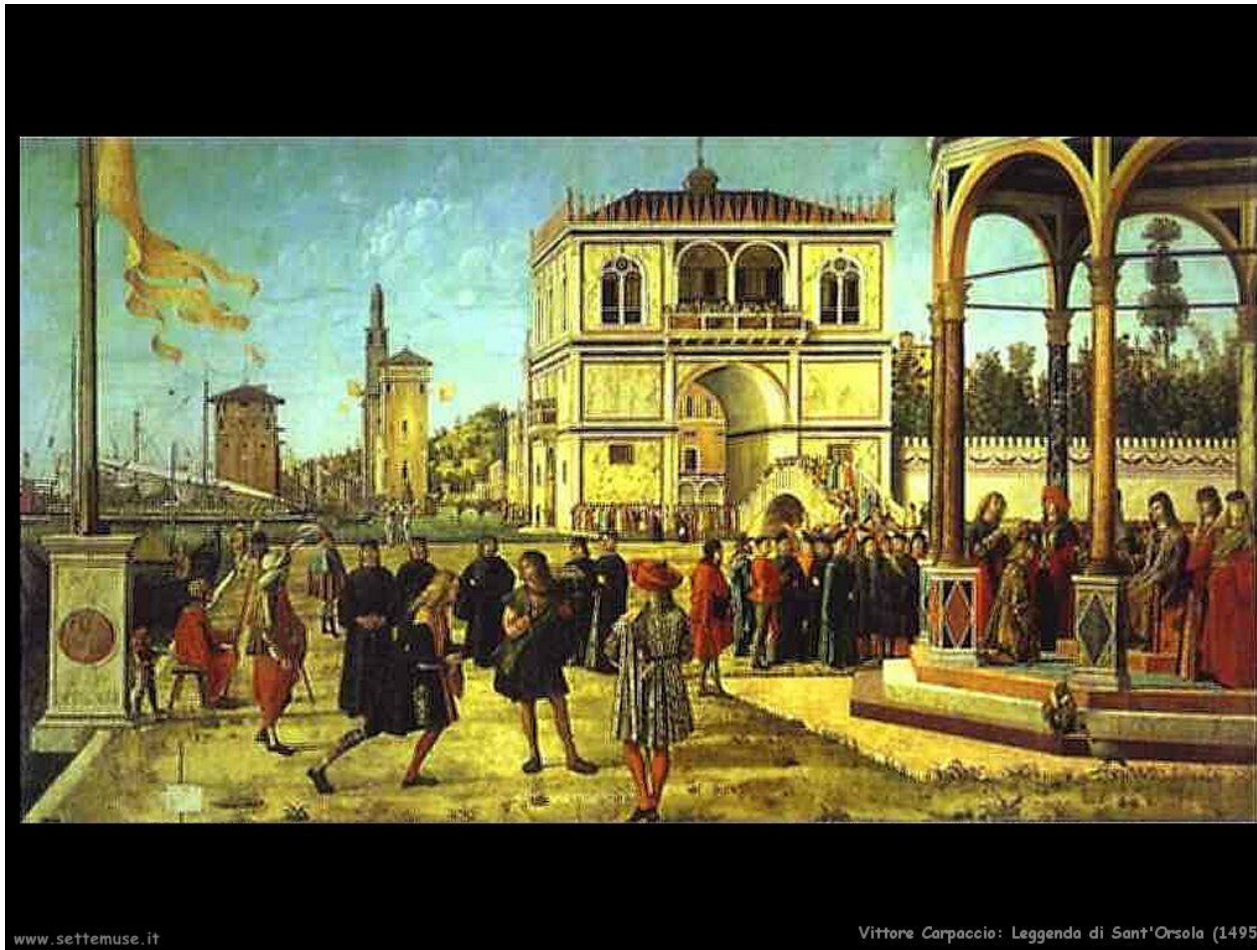




, particolare di una manica di un gentiluomo su cui è rappresentata l'insegna dei compagni di Calza "Gli ortolani".



Ritorno degli ambasciatori alla corte di Inghilterra 1497?8



Ritorno degli ambasciatori inglesi, particolare architettonico
con arco serliano.



Incontro dei promessi sposi e partenza per il pellegrinaggio 1495, ciclo di Sant'Orsola





Partenza dei pellegrini



Congedo degli ambasciatori inglesi presso il re inglese. Interessa per
l'ambientazione all'interno di un edificio rinascimentale



Leggenda dettaglio



Apoteosi di Sant'Orsola



Scuola di San Giovanni Evangelista

-

Partecipa alla realizzazione dei teleri per la Scuola di San Giovanni Evangelista, con il Miracolo della reliquia della Croce al ponte di Rialto, del 1494, la scena è creata con un taglio asimmetrico, in primo piano a sinistra la loggia gremita di personaggi mentre con subito dietro le facciate dei palazzi in scorcio, alla destra seguendo il corso del canale, dietro il ponte, le facciate dei palazzi irte di comignoli che si stagliano contro il cielo.

Tra il 1501 e il 1507 lavora a Palazzo Ducale, insieme a Giovanni Bellini per decorare la Sala del Maggior Consiglio, ciclo interamente perduto in seguito all'incendio del 1577.

Predica di Santo Stefano, Parigi Louvre



- Scuola di San Giorgio degli Schiavoni

A differenza dei precedenti teleri per la Scuola di Sant'Orsola, dove nelle singole rappresentazioni venivano inserite più scene, nei teleri per la Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, realizzati tra il 1502 e il 1507 e tuttora in loco, si concentra su un unico episodio, rappresentando le storie dei tre santi dalmati, la semplificazione strutturale è accompagnata da un'ulteriore accentuazione fantastica che va a fondersi con la resa minuziosa del reale creando scene credibili ma avvolte da un'aurea fantastica, realizza le storie di san Girolamo, tre teleri con: San Girolamo e il leone nel convento, I funerali di san Girolamo, Sant'Agostino nello studio;

- un telerio con San Trifone ammansisce il basilisco e
- tre teleri con le Storie di san Giorgio: San Giorgio in lotta col drago, Trionfo di san Giorgio, Il Battesimo di Selene.

- Ne I funerali di san Girolamo pone al centro il corpo disteso del santo morto con intorno i frati in preghiera e a destro in fondo il leone, ormai ammansito, che esprime un ruggito di dolore per la morte del santo.

Nel Sant'Agostino nello studio, ambienta la scena della premonizione della morte di san Girolamo da parte di sant'Agostino, in uno studiolo umanistico, gremito di oggetti per il lavoro intellettuale. Il santo è colto nel momento preciso della premonizione, mentre alza la penna smettendo di lavorare e con la faccia rivolta verso la finestra da cui filtra il raggio di luce che illumina la stanza.

Nel telero con San Trifone ammansisce il basilisco, del 1507, rappresenta il giovane santo, che riesce con la preghiera ad esorcizzare la figlia dell'imperatore Gordiano, ammansendo il demonio, mostratosi sotto forma, secondo la leggenda, di «un cane nero con occhi del fuoco», da Carpaccio dipinto come una specie di grifone.

Nel San Girolamo e il leone nel convento il centro è costituito dal santo che accoglie nel convento il leone. Questo gli porge la zampa con la spina infilata, circondato dalla precipitosa fuga dei frati spaventati dalla vista del leone.



- Scena tra le più famose dipinte da Vittore Carpaccio per il Ciclo di Storie di S. Orsola, il "sogno di S. Orsola" continua da secoli ad affascinare critici e storici, agiografi e...psicoanalisti! Sì, anche la scienza della psiche non può esimersi, essa forse più delle altre, dall'interrogarsi non tanto sul cosa stia sognando beata la Santa quanto sul come possa compiersi quel sogno in una dimensione reale, storica, quotidiana, così come ritratta dal Carpaccio.
- **Sant'Orsola dorme**, Carpaccio immagina. Nello spazio finito di una tela, nel vano circoscritto della camera, si dilata l'inconscio della Santa, si compie l'evento onirico: l'Angelo entra in scena recando l'annuncio e la palma del martirio. Tutto tace nella stanza: i libri, coricati anch'essi sul tavolo; le pantofole, abbandonate all'ombra del silenzio; le lenzuola, dritte e ordinate, lasciano scivolare tempo, luce e sguardo.

- Perfino il cagnolino ai piedi del letto percepisce la novità, ma non comprende.
L'artificio dell'immaginazione dispone tutto secondo la regola dell'esperienza mistica. Carpaccio ha aperto la porta sul fondo della parete, lasciando intravedere quei raggi di luce che penetrano nel buio impolverato dell'altra stanza.
Qui il punto: la realtà è investita dal sogno, il mistico feconda di sacra presenza l'immaginazione onirica.
Il solo linguaggio che comunica l'indicibile: la luce, che di fatto accompagna e orienta l'Angelo in direzione della Santa. Il martirio, dunque, destino terreno di Orsola, è appena annunciato in sogno, ma già tinge del rosso sangue le lenzuola, il baldacchino, la sedia, il tavolo.
Può sembrare strano, banale, irriverente, ma in fondo, a dirla con Freud, Carpaccio dipinge un elogio del 'sonno', condizione fondamentale all'avverarsi del sogno profetico, aura invisibile che 'protegge' un incontro amoroso.
- Mistica, casta, innocente: quella è pur sempre una camera da letto.

- Nel telero con San Giorgio in lotta col drago la scena è inserita su un terreno cosparso dai macabri resti del pasto del drago, dove si affrontano il santo e quest'ultimo, ritratto quasi in posizione araldica, sulla destra dietro la principessa, un arco di roccia naturale che mostra una veduta di mare con veliero, sulla sinistra lo sguardo è condotto nel fondo dalla successione dei palmizi, che fiancheggiano una favolosa città orientaleggiante.

San Giorgio e il drago



- Scuola di Santa Maria degli Albanesi

Tra il 1504 e il 1508 realizza, con ampia partecipazione di aiuti, il ciclo con le Storie di Maria per la Scuola di Santa Maria degli Albanesi, ora divise: **la Nascita di Maria**, conservata all'Accademia Carrara di Bergamo;

- **la Presentazione di Maria al tempio** e
- **il Miracolo della verga fiorita**, alla Pinacoteca di Brera di Milano: **l'Annunciazione, la Visitazione** e
- **la Morte della Vergine**, alla Ca' d'Oro di Venezia.

Del 1510 circa sono le tavole col Compianto sul Cristo morto, ora conservato a Berlino alle Staatliche Museen, e la Meditazione sulla Passione conservata al Metropolitan Museum di New York, dove alle asprezze mantegnese si aggiungono motivi simbolici e allegorici sparsi in entrambe le composizioni. Dello stesso anno è il Cavaliere, conservato a Madrid nella collezione Thyssen-Bornemisza

Compianto su Cristo morto, Berlino



Scuola di Santo Stefano

•

Tra il 1511 e il 1520 realizza i cinque teleri con le **Storie di santo Stefano per la Scuola omonima**: Consacrazione dei diaconi,

- Disputa di Stefano fra i Dottori nel Sinedrio della Pinacoteca di Brera a Milano,
 - la Predica di Stefano, del Louvre di Parigi e databile dubitativamente al 1514
- Stefano condotto in giudizio, conservato al Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi a Firenze,
- la Lapidazione di Stefano, della Staatsgalerie di Stoccarda.

The Sermon of St. Stephen at Jerusalem



- I committenti di questo ciclo sono identificati nei confratelli della scuola, per la maggior parte tagliapietre lombardi,
- come Pietro Lombardo, che in quegli anni si erano imposti sui colleghi veneziani. Non a caso il santo scelto per l'intitolazione della Scuola fu Santo Stefano, morto per lapidazione.

La tarda attività è riservata in parte alla provincia e condivisa con i figli Benedetto e Piero.

Fuga d'Egitto



San Giorgio e il drago 1504



Vergine in lettura



Ritratto di cavaliere



Morte di Cristo 1520



Nascita della Vergine





Francesco della Rovere ???



Ritratto di donna





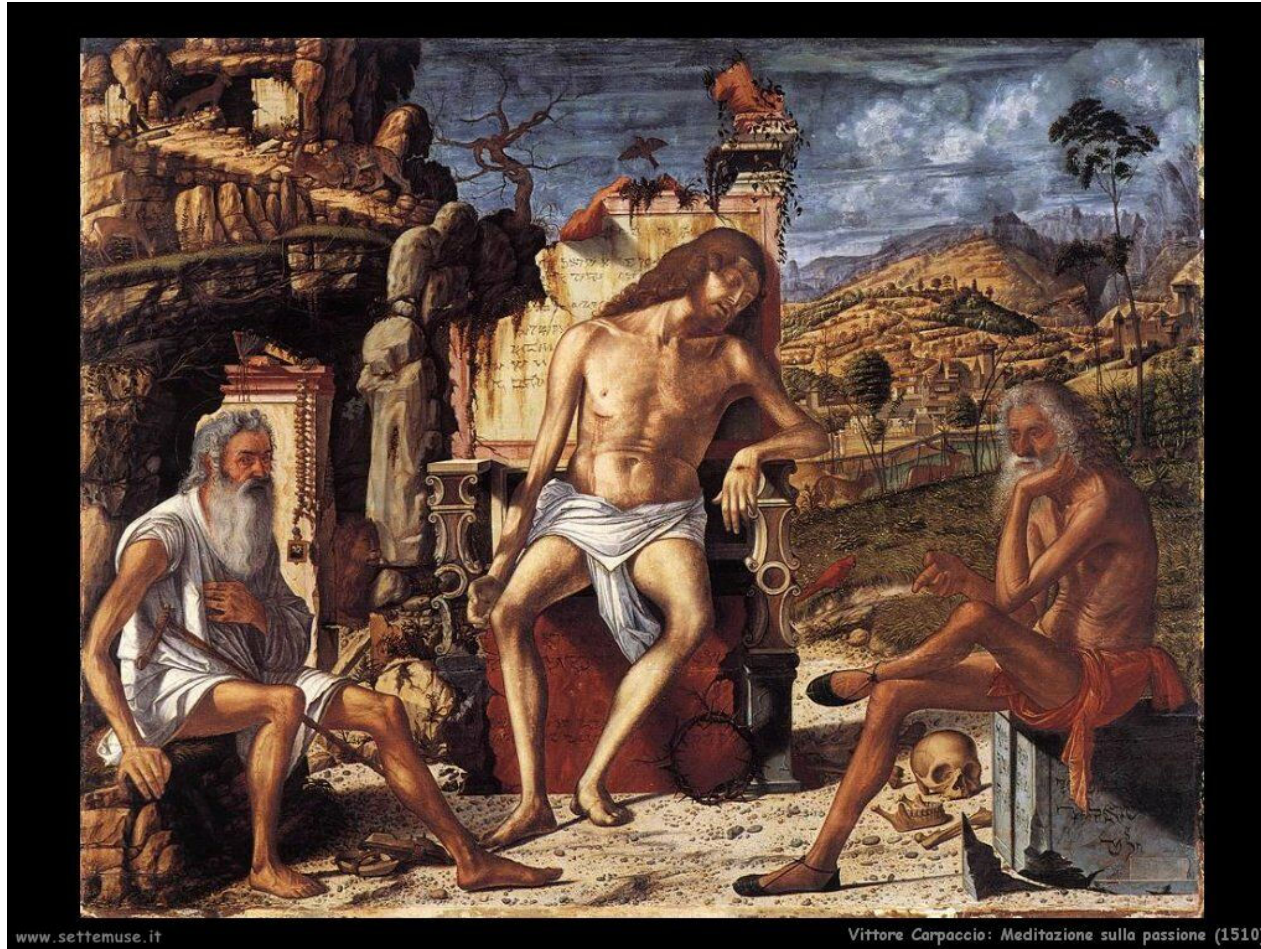
Gesù al tempio



La sacra famiglia 1505



Meditazione sulla Passione 1515



www.settemuse.it

Vittore Carpaccio: Meditazione sulla passione (1510)

Santa Conversazione



Chiamata di Matteo



Cavaliere Thyssen

- Gli infiniti misteri di un capolavoro di VITTORE CARPACCIO
- Forse si può dare un nome al
- "CAVALIERE THYSSEN";

QUESTO È IL SUO CONTESTO

- "Fino ad oggi, è stato considerato un dipinto dei più misteriosi: sia perché non è nota la sua storia, sia perché nessuno era riuscito a identificarne il soggetto che ritrae; per giunta, appartiene ad un autore di cui molto si ignora: non ne sappiamo neppure le date di nascita e di morte", spiega Augusto Gentili, grande studioso del Cinquecento veneziano, docente di Storia dell'Arte moderna, e Teoria e Storia della produzione e committenza artistica a Ca' Foscari, a cui fa capo una rivista scientifica, *Venezia Cinquecento*, giunta a 24 volumi.
- L'artista (abbastanza) misterioso è Vittore Carpaccio, nato a Venezia, come Vettor Scarpaza, o Scarpazo, tra il 1460 e il 1465, morto tra l'ottobre 1525 e il giugno 1526, autore di celebri cicli di *Storie* (quelle di *Santo Stefano*, purtroppo ripartite tra Milano, Parigi, Berlino e Stoccarda: nulla rimane nella città dove furono concepite, figg. 2, 3, 4), e d'importanti capolavori, tra cui anche la tavola, ora divisa, una metà al Correr e l'altra al Getty Museum di Los Angeles (Giandomenico Romanelli, direttore dei Civici Musei di Venezia, parla perfino di Francesco Algarotti come autore di questa operazione), che raffigura *Due dame veneziane* (fig. 6) e la *Caccia in valle* (fig. 5).

Disputa di santo Stefano con i savi ebrei (1514) Milano Breea



Predica di Santo Stefano (1514) Parigi, Louvre





Le due Dame Veneziane, Correr



Caccia in laguna, 1490 circa, Paul Getty, Malibu



- E l'opera, perfino più carica d'ignoto che lo stesso autore, è il *Ritratto di cavaliere* (fig. 1) della Collezione Thyssen-Bornemisza, a Madrid,
- nel museo di Palazzo Villahermosa, di cui, come recita il catalogo ufficiale,
- "il capolavoro è una delle gemme".

il *Ritratto di cavaliere* della
Collezione Thyssen-
Bornemisza a Madrid,



Ritratto a figura intera

- "E credo bene", esclama Gentili: "Il dipinto è anche uno dei primi esempi nella pittura europea, se non il primo in assoluto, di ritratto a figura intera".
- In primo piano, un giovane cavaliere, in piedi, nella sua armatura; dietro, un personaggio a cavallo, celata alzata, lancia in resta, abito nero e giallo-oro; più dietro ancora, una città fortificata; e, tutt'attorno, un paesaggio di fiori ed animali, con, in primo piano, un ermellino. Due cartigli (in basso a destra e a sinistra), con la firma e una data, 1510, e un motto, "*malo mori quam foedari*", preferisco morire piuttosto che macchiarmi, apparsi dopo un restauro negli anni cinquanta.

- "Intanto, diciamo subito", spiega Gentili, "che non si tratta di un semplice ritratto, **bensì di una storia**. Quella di un eroe finora sconosciuto alla critica, tutta costruita per simboli e per segnali, piuttosto che per sequenze narrative.
- **Il giovane in piedi**, ripone malinconicamente la spada: in un atteggiamento simile alle statue di eroi nei monumenti funerari; nel piano intermedio, **compare un cavaliere**, secondo l'iconografia consolidata del *miles christianus*; e si tratta sempre del medesimo personaggio, che incontra una morte precoce in battaglia o duello, come suggerisce **l'airone abbattuto dal falco** dipinto a sinistra in alto.

L'airone abbattuto dal falco



- Non è credibile chi legge uno scudiero nella figura in secondo piano, con il bel risultato di proporre il cavaliere a piedi e lo scudiero in sella".
- Dunque, si tratta di **un'allegoria**, che fa riferimento a due diversi momenti: prima, e dopo la morte eroica. "Perché il cavaliere muore per difendere il proprio onore, come comunque spiegano, anche senza il cartiglio restaurato con il motto "meglio morire che contaminarsi", il giglio oppresso dal rovo, e il candido ermellino in primissimo piano" .
- E allegorica, non reale, è anche la città ritratta sullo sfondo: "Una delle tante fortezze veneziane, a difesa di punti strategici delle coste mediterranee".

"meglio morire che contaminarsi", il giglio oppresso dal rovo, e il candido ermellino in primissimo piano"



- Finora, misterioso non solo il dipinto, ma anche la sua storia. Prima che lo acquistasse il barone Hans Heinrich Thyssen von Bornemisza, erede di una dinastia tedesca di imprenditori dell'acciaio iniziata con August (1842-1926) a Mülheim, erano noti pochi e relativamente recenti passaggi di proprietà: dalla collezione inglese di Vernon Wentworth di Barnsley, nello Yorkshire, la tela era transitata in due raccolte americane (Sulley e Hahn, di New York); e sempre in passato attribuita ad Albrecht Dürer (1471-1528), perché ne portava il monogramma apocrifo. "È grande merito di Rosella Lauber, giovane studiosa delle più interessanti, aver rintracciato, nell'archivio di Stato di Venezia, documenti attraverso cui si attesta che, verosimilmente, proprio il nostro dipinto era tra quelli Barbaro-Nani, poi passati a Marina Nani in Donà; in *Arte Veneta*, Lauber ne certifica la presenza a Venezia fino al 28 marzo 1761: data di una stima che lo descrive, s'intende come Carpaccio".

- Allora, non potrebbe essere un Barbaro, magari proprio Ermolao morto nel 1493, il personaggio ritratto, come sostiene Guido Perocco? "No, lo escludo. Intanto, perché Ermolao, che era un umanista e non un soldato? Poi, perché uno di casa Barbaro, che non ha mai avuto importanti guerrieri? Infine, il blasone di famiglia non è nero e d'oro, i colori del personaggio a cavallo nella tela Thyssen, e di quello in piedi, con la divisa sulle scarpe e sulla spada. Credo che il passaggio in casa Barbaro sia solo una tappa intermedia del lungo cammino percorso da questo dipinto. Ma delle tante identificazioni, per me tutte errate, che sono state fin qui azzardate, parleremo tra un attimo. Perché prima, c'è ben altro da dire".

- E cioè? "Che la data leggibile nel cartiglio, 1510, se vista da vicino, appare assai pasticciata; e su essa, c'è non poco da dubitare. In sua assenza, infatti, certo non si penserebbe, e mai si era pensato, a una simile datazione, chiaramente contraddetta dalla ricchezza di dettagli significanti e da una profusione semiotica che riporta semmai **ai primi anni del secolo, e ai teleri di Giorgio nel ciclo per la Scuola dalmata, San Giorgio degli Schiavoni** (fig. 9).
- Quindi, nonostante quella data scritta nel dipinto, io penso a un'opera anteriore di circa un decennio.
- Per cui ne consegue che non dovremo cercare un personaggio, e un evento, del tempo in cui si svolgono le Guerre di Cambrai, appunto attorno al 1510; ma un personaggio, e un evento, delle guerre turche, che hanno il loro culmine tra il 1499 e il 1502".

ai primi anni del secolo, e ai teleri di Giorgio nel ciclo per la Scuola dalmata, San Giorgio degli Schiavoni



- E il nostro *Cavaliere* è morto ancor giovane. Non è riuscito a sfuggire alle insidie dello stagno fangoso, o del mare; del cagnaccio, ne parleremo, che sale dal declivio; dei falchi che scacciano, o abbattano, uccelli più deboli e miti. Il sentiero di questo soldato, arido e sassoso, che un albero quasi completamente disseccato domina, passa per un prato dai mille fiori diversi: la difficile via della virtù, che attraversa il giardino del dolore e della morte, della memoria e della rinascita. E poi, altri simbolici animali testimoniano la magnanimità, la mitezza, la lealtà di chi è eternato nel dipinto; e il più importante, il pavone alto sulle mura (fig. 7), gli promette l'eternità".
- Già: tantissimi i fiori dipinti in questo capolavoro; Gentili elenca, spiega, interpreta: "La pervinca azzurra, il cui nome deriva da "vincire", legare, sottintende fedeltà alla memoria, ed è il fiore azzurro del Cielo. Gli iris, che in greco significa arcobaleno, ed è anche il nome della messaggera degli dei, hanno foglie come lame di spada, gladioli, spesso usati per indicare le sofferenze di Maria per la morte di Cristo, che appunto la trapassano come spade. L'aquilegia blu, in francese "*ancholie*", e in cui Erwin Panofsky legge la "*melancholie*", ha connotazione funebre: morte, dolore. Il cespuglio fiorito sopra la fonte, cioè il ranuncolo: anche qui, una connotazione funeraria, sostanze velenose, la morte. L'anemone rosso, fiore del vento in greco, ha il significato di vita breve, collegato nella mitologia alla morte di Adone; sangue di Adone e nettare sparso da Venere: poi, per estensione, la morte di Cristo e le gocce di sangue cadute dalla Croce".

- Ancora: "La salvia, da "salvare", provvista di qualità medicinali; pianta sempreverde, sottintende l'eternità del ricordo, e comunque è di sapore tombale. Il narciso, per Clemente Alessandrino ornamento degli Inferi, che si colorisce di lutto quando Cerere piange la scomparsa di Proserpina, rapita agli inferi. Altri simboli mortuari sono l'arum; il rovo; il crisantemo; la violetta, almeno secondo Persio, perché in Bernardo sottintende invece il martirio e la crocifissione". Per finire con piante e fiori, il miosotis rappresenta la memoria: "Non a caso, noi lo chiamiamo nontiscordardime"; il fiordaliso guarisce, "spiega Plinio, le ferite del centauro Chirone, colpito da una freccia avvelenata con il sangue dell'Idra"; "il giglio opposto al rovo rappresenta, come il duello tra il falco e l'airone, la lotta tra l'integrità e l'insidia; la purezza e il fiore del Paradiso contro il male e la morte; la corona di spine di Cristo è fatta, del resto, proprio di rovi che, dice sempre Plinio, derivano dalla pestilenza del suolo".

- "Ma non meno significativi dei fiori e delle piante, che Carpaccio rappresenta nel dipinto, sono gli animali che egli introduce", dice Gentili; ecco, quindi, un'altra elencazione, non meno dotta e sapiente della precedente. "Il pavone possiede collaudata ambivalenza simbolica. Sfoggia le piume, ed è la vanità; è consapevole della propria bellezza, ed è l'orgoglio; fa la ruota quando viene lodato, ed è la superbia. Ma il Vecchio Testamento e le fonti della Patristica dicono anche che la sua carne non va in putrefazione; e inoltre, rinnovando le penne della coda a primavera, rappresenta la resurrezione; insomma, promette l'eternità e l'immortalità a chi sappia scansare le doti negative: la superbia, l'orgoglio, la vanagloria". Ancor più trasparenti, poi, i significati dell'ermellino: "Già Leonardo, nel *Codice H* conservato all'Institut de France a Parigi, spiega che "prima si lascia pigliare a' cacciatori che volere fuggire nella infangata tana, per non maculare la sua gentilezza"; ma poi, lo troviamo in vari *Trionfi della Castità*, o *della Morte* che trionfa pure sulla Castità; in tanti cassoni e in mille incisioni; nelle vesti di sovrani e magistrati; a Palazzo Zuccari, diventa l'*animi candor*; Ferdinando I, re di Napoli, proprio con il motto "*malo mori quam foedari*", fonda un Ordine che s'intitola a questo animale; mentre invece, in qualche medaglia rinascimentale fiorentina, all'ermellino viene accostato un altro motto, tuttavia di analogo significato, "*prius mori quam turpari*".

E gli altri animali del *Cavaliere* Thyssen?

- "Il falco appollaiato sull'albero insidia gli uccelli più piccoli, tra cui dei passerini; e il Salmo 123 recita: "*La nostra anima come un passero/ è stata sottratta al laccio dei cacciatori/ il laccio è stato strappato/ e siamo stati liberati*". La gru sta per lealtà, vigilanza, custodia; l'airone, per dolore, malinconia, rimembranza; le rane e i rospi, per lussuria, vizio, corruzione, morte sordida; l'avvoltoio, per morte e consumazione; l'anatra e l'alcione, per la tranquillità e la serenità; i conigli e le lepri, per timore, fuga dalle insidie. Il cervo rappresenta la mitezza cristiana ed è quindi l'uomo giusto e mansueto. La lotta tra il falco e l'airone ha esito dubbio, fin dai tempi di Plinio; ed è una materia nota fin dall'Ariosto, nel cui *Orlando furioso*, nel primo libro, riferendosi ad Angelica e Rinaldo, è scritto che "*l'odia e fugge ella più che gru falcone*". Ma di tutti gli animali presenti, per me il più importante è il cane (fig. 10)".

"Il falco appollaiato sull'albero
insidia gli uccelli più piccoli,



il pavone alto sulle mura (fig. 7), gli
promette l'eternità".

- "Ma non meno significativi dei fiori e delle piante, che Carpaccio rappresenta nel dipinto, sono gli animali che egli introduce", dice Gentili; ecco, quindi, un'altra elencazione, non meno dotta e sapiente della precedente. "Il pavone possiede collaudata ambivalenza simbolica. Sfoggia le piume, ed è la vanità; è consapevole della propria bellezza, ed è l'orgoglio; fa la ruota quando viene lodato, ed è la superbia. Ma il Vecchio Testamento e le fonti della Patristica dicono anche che la sua carne non va in putrefazione; e inoltre, rinnovando le penne della coda a primavera, rappresenta la resurrezione; insomma, promette l'eternità e l'immortalità a chi sappia scansare le doti negative: la superbia, l'orgoglio, la vanagloria". Ancor più trasparenti, poi, i significati dell'ermellino: "Già Leonardo, nel *Codice H* conservato all'Institut de France a Parigi, spiega che "prima si lascia pigliare a' cacciatori che volere fuggire nella infangata tana, per non maculare la sua gentilezza"; ma poi, lo troviamo in vari *Trionfi della Castità, o della Morte* che trionfa pure sulla Castità; in tanti cassoni e in mille incisioni; nelle vesti di sovrani e magistrati; a Palazzo Zuccari, diventa l'*animi candor*; Ferdinando I, re di Napoli, proprio con il motto "*malo mori quam foedari*", fonda un Ordine che s'intitola a questo animale; mentre invece, in qualche medaglia rinascimentale fiorentina, all'ermellino viene accostato un altro motto, tuttavia di analogo significato, "*prius mori quam turpari*".
- E gli altri animali del *Cavaliere Thyssen*? "Il falco appollaiato sull'albero insidia gli uccelli più piccoli, tra cui dei passerii; e il Salmo 123 recita: "*La nostra anima come un passero/ è stata sottratta al laccio dei cacciatori/ il laccio è stato strappato/ e siamo stati liberati*". La gru sta per lealtà, vigilanza, custodia; l'airone, per dolore, malinconia, rimembranza; le rane e i rospi, per lussuria, vizio, corruzione, morte sordida; l'avvoltoio, per morte e consumazione; l'anatra e l'alcione, per la tranquillità e la serenità; i conigli e le lepri, per timore, fuga dalle insidie. Il cervo rappresenta la mitezza cristiana ed è quindi l'uomo giusto e mansueto. La lotta tra il falco e l'airone ha esito dubbio, fin dai tempi di Plinio; ed è una materia nota fin dall'Ariosto, nel cui *Orlando furioso*, nel primo libro, riferendosi ad Angelica e Rinaldo, è scritto che "*l'odia e fugge ella più che gru falcone*". Ma di tutti gli animali presenti, per me il più importante è il cane (fig. 10)".

- E perché proprio il cane? "Perché è un çagnaccio; un cane grande; un gran cane". E allora? "È ripreso pari pari da un celebre disegno di Pisanello; in atteggiamento d'insidia, opposto al cane buono che accompagna l'uomo a cavallo. Allora, è un gran can; cioè un Gran Khan: è un riferimento esplicito al sultano ottomano. Il primo marzo 1501, Francesco degli Allegri pubblica un cantare, dal titolo *La convocatione de gli Signori de la Christianitade contra el Turcho*, invitando alla Crociata le città venete e i principi cattolici; ne comprendiamo meglio la funzione e le intenzioni quando ritroviamo il suo nome in calce ad un componimento in terzine, incluso in un foglio volante che, poco più tardi, proclama la lega tra Papa Alessandro VI, la Serenissima e Ladislao re di Boemia e d'Ungheria, per disfare "*l'iniusta fede del mastino e gran serpente divorator di nostra sancta fede Turcho cane*"; mastino e cane: non è certo la prima volta che il paragone ricorre".

- Infatti, "già in un altro libro, *Attila flagellum Dei*, edito a Venezia il 20 gennaio 1472 da Gabriele e Filippo di Pietro, e conservato al Correr, si parla di "*Attila e la sua canina rabia*", nonché, "*nel tempo presente*", della "*abhominabile persecutione de lo perfido cane Turcho*". Infine, proprio Carpaccio, nel ciclo di Sant'Orsola, che proviene dall'omonima Scuola ed è ora alle Gallerie dell'Accademia, eseguito nell'ultimo decennio del '400 e che io ritengo preceda solo di qualche anno il *Cavaliere Thyssen*, compie una sovrapposizione metaforica, già a lungo consegnata ai testi scritti, tra le stragi degli Unni e quelle dei Turchi. Maometto il conquistatore, visto come il principe dell'empietà e precursore dell'Anticristo, è solo un moderno duplicato di Attila; e, nella propaganda occidentale, "*Attila fiol d'un can*" è l'immodificabile modello del Gran Khan, che non sottintende soltanto un gioco di parole; mentre Khan, lo sappiamo tutti, in realtà significa soltanto Capo".

Gentili, perlustrato con tale profondità il dipinto, ora possiamo esaminare almeno alcune delle identificazioni che, nel tempo, il "nostro" *Cavaliere* ha avuto? "Finora, si sono avanzate numerose ipotesi. Di quella di Ermolao Barbaro, ho già detto. Berenson pensava a un giovane di casa Asburgo; Rodolfo Pallucchini notava somiglianze con il *Ritratto dell'Arlinghieri* di Pinturicchio, nel Duomo di Siena; ma, soprattutto, diversi studiosi, tra cui Pietro Zampetti, Robert Weiss e Marina Massa, credono di individuarvi Francesco Maria della Rovere, duca di Urbino, che aveva 20 anni nel 1510, e i colori del cui blasone sono appunto nero e oro. Ma, a parte che nel 1510 il della Rovere è un nemico di Venezia, all'epoca egli è soprattutto ben vivo: morirà solo nel 1538. E poi, c'è il ritratto che Tiziano gli fa attorno al 1536-38, quando Francesco Maria è prossimo alla morte, ma non lo sa: e mai nessuna durezza di vita militare, malattia o chissà che altro, potrebbe mutare il giovane e bel *Cavaliere* di Carpaccio nel signore scavato e malridotto che Tiziano eterna

Tiziano (1536-38) , quando Francesco Maria è prossimo alla morte, ma non lo sa:



- Infine, manca un indizio che indichi eventuali rapporti di Carpaccio con Urbino". E chi altri, poi? "Rona Goffen, nel 1983 in *Arte Veneta*, crede di riconoscervi Antonio da Montefeltro, vissuto in Urbino nella seconda metà del '400, e morto nel 1500 di malattia polmonare, quando aveva tra i 55 e i 60 anni; ma, a parte che, come anche Francesco Maria della Rovere, aveva come motto "*non mai*", e non la dizione presente sul cartiglio nel dipinto di Carpaccio, l'età e la causa della morte sono sufficienti per cancellarlo. Il motto presente nel dipinto è invece lo stesso dell'Ordine dell'Ermellino, istituito dal re di Napoli Ferdinando I d'Aragona; e forse per questo c'è chi, Agathe Rona nel 1983, ha creduto d'identificare nel nostro suo nipote, Ferdinando II. Che nasce nel 1467, e muore, a soli 28 anni, nel 1496, stremato da lunghi periodi di battaglie; ma non in guerra: probabilmente, di malaria. Poi, nel blasone aragonese mancano l'oro e il nero; il motto di Ferdinando II era "*probanda decorum*"; e non conosciamo alcun elemento che leghi Carpaccio a Napoli: quindi, credo che sbagli chi ha compiuto questa identificazione. Come pure Pietro Scarpa, che, nel 1991, pensa a Citolo da Perugia, oscuro capitano mercenario al servizio di Venezia nella guerra di Cambrai, ucciso in battaglia nel 1510: infatti, come ho detto, ritengo che il dipinto di Carpaccio sia precedente di circa un decennio; e nessuno avrebbe fatto celebrare in pittura un soldato sconosciuto, e, per giunta, "foresto".

- Allora, non sapremo mai il nome del *Cavaliere*, che muore giovane, in battaglia contro i turchi attorno al 1500? "E perché mai essere tanto pessimisti? In realtà, di questo *Cavaliere* sappiamo molto; conosciamo quasi tutto di lui, e della sua storia; e potremo ancora seguire, nelle cronache contemporanee, il suo blasone nero e oro; e magari, anche la locanda all'insegna del Cavallino, in grande evidenza in alto a sinistra nel dipinto .
- Cercando il suo nome, che, lo assicuro, possiamo trovare a Venezia.
- Ma questo, il resto della storia e anche il nome, lo racconterò un'altra volta".
- *(a cura di Fabio Isman)*
- ---
- *Testo tratto da "VeneziAltrove", n. 1-2003, pp. 123-139, pubblicato per gentile concessione degli autori e dell'editore.*

Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni.

Indirizzo: 3259/a, Calle dei Furlani - Castello -
Venezia



- Pur non rientrando tra le “grandi”, **la Scuola degli Schiavoni** riveste comunque un significato importante nella storia sociale e artistica della città lagunare
- . Fondata ufficialmente nel 1451 essa testimonia l’ormai cospicua presenza della **colonia dalmata** (gli Schiavoni appunto): i rapporti che Venezia ebbe con questa area geografica dell’alto Adriatico furono fin dall’antichità frequenti e s’intensificarono allorquando nel corso del XV° secolo i territori passarono sotto il dominio della Serenissima.
- A quel punto, tutti coloro che da quella terra traevano origini sentirono l’esigenza di riunirsi in una sede che potesse riconoscere e testimoniare la loro identità e cultura. Venne così acquistato l’ex ospedale di S.Caterina sotto il patronato di S.Giorgio. I primi fondi raccolti tra i fedeli furono impegnati nel restauro della sede: fu così creata la sala al piano terra per le funzioni religiose mentre la sala al piano superiore venne, come di consueto, adibita alle riunioni della Confraternita.

- Probabilmente la Scuola, pur nel consistente numero dei propri associati e del loro solidale appoggio, sarebbe rimasta una delle tante associazioni minori, se non fosse che agli inizi del nuovo secolo, nel 1502, la Scuola ricevette una di quelle donazioni (similmente a S.Giovanni Evangelista) che ne procurò una fama smisurata.
- Il patriarca di Gerusalemme morente, infatti, consegnò al capitano delle truppe veneziane in Grecia, la reliquia di S.Giorgio: al momento del ritorno in patria, la reliquia venne consegnata alla Scuola che ne consacrava il santo.
A ciò si aggiunga che nello stesso anno, **il Carpaccio**, a cui erano state commissionate alcune opere, consegna i suoi primi lavori, relativi **al ciclo di S.Girolamo, nonché a S.Matteo e S.Agostino e ovviamente a S.Giorgio**: capolavori dove il Carpaccio raggiunge la perfezione della propria poetica pittorica.
- A metà del secolo XVI° viene modificato il prospetto frontale: esso assume una connotazione marmorea che lo porta fino ai giorni nostri.
Con la nota soppressione napoleonica di inizio ottocento, la Scuola come altre rischia di venire cancellata per sempre: solo il buon senso di Eugenio Napoleone stesso, portò al ritiro del decreto, permettendo alla Confraternita degli Schiavoni di giungere ai giorni nostri.

-

Vergine con il bambino



- **Numerose altre opere d'arte di varie epoche completano la ricca dotazione della scuola, anche se soccombono necessariamente di fronte alla prepotente presenza delle tele del Carpaccio. Notevole, anche per la collocazione centrale sopra l'altare della sala inferiore, la pala della *Madonna col Bambino*.**
- **È' opera di Benedetto Carpaccio, figlio di Vittore, databile intorno al 1540. Si tratta di una Madonna regale, con un mantello riccamente arabescato, un cuscino per sorreggere il Bambino benedicente, e due angeli che le sorreggono la corona sul capo. Il grande trono su cui siede appare posato in aperta campagna, su uno sfondo di colline; e le nuvolette da cui emergono gli angeli sembrano, almeno in parte, scaturire dal paesaggio.**

Giorgio uccide il drago (databile circa 1504-1507)

- **. Secondo la leggenda l'epico scontro avvenne nel IV secolo dopo Cristo nei pressi della città di Selene, in Libia. Si può notare subito come l'armatura del cavaliere, le sue armi, e la bardatura del cavallo siano una ripresa della moda d'arme dell'età cavalleresca, memore dell'Ariosto e anche dei romanzi francesi in voga nei circoli culturali veneziani. Quello che più importa è l'inserimento dell'azione nel paesaggio, esplorato fino all'infinito, coi lontanissimi velieri da un lato e la città orientaleggiante dall'altro, in cui convivono un minareto decorato con incredibili tarsie, una fortezza medioevale e una turrita cinta muraria che ricorda alcune città dell'entroterra veneto.
La vastità del paesaggio distoglie dal primo piano cosparso, tra serpenti e ramarri e squallide erbacce, di resti umani e cadaveri smembrati, con teschi assurdi e teste e busti irragionevolmente "in piedi"; un omaggio al macabro necessario del mito, ma trattato un po' come libero esercizio di anatomia e di disposizione di oggetti nello spazio. Più interessante osservare la folla accalcata ai vari piani del minareto e sparsa per la città: sono tutti spettatori, voluti da Carpaccio come testimoni della scena da lui raccontata.**



S. Giorgio uccide il drago (databile circa 1504-1507)

- **Secondo la leggenda l'epico scontro avvenne nel IV secolo dopo Cristo nei pressi della città di Selene, in Libia. Si può notare subito come l'armatura del cavaliere, le sue armi, e la bardatura del cavallo siano una ripresa della moda d'arme dell'età cavalleresca, memore dell'Ariosto e anche dei romanzi francesi in voga nei circoli culturali veneziani. Quello che più importa è l'inserimento dell'azione nel paesaggio, esplorato fino all'infinito, coi lontanissimi velieri da un lato e la città orientaleggiante dall'altro, in cui convivono un minareto decorato con incredibili tarsie, una fortezza medioevale e una turrita cinta muraria che ricorda alcune città dell'entroterra veneto. La vastità del paesaggio distoglie dal primo piano cosparso, tra serpenti e ramarri e squallide erbacce, di resti umani e cadaveri smembrati, con teschi assurdi e teste e busti irragionevolmente "in piedi"; un omaggio al macabro necessario del mito, ma trattato un po' come libero esercizio di anatomia e di disposizione di oggetti nello spazio. Più interessante osservare la folla accalcata ai vari piani del minareto e sparsa per la città: sono tutti spettatori, voluti da Carpaccio come testimoni della scena da lui raccontata.**



Il trionfo di S. Giorgio (databile circa 1504-1507)





Il trionfo di S. Giorgio (databile circa 1504-1507)

- **Il Santo si permette di tenere il drago al guinzaglio (la cintura della principessa, vuole la leggenda) come se fosse un cagnolino, e sta per giustiziarlo di fronte a una folla in lussuosi abiti orientali e al variopinto corteo aperto dal re e dalla regina a cavallo, con la figlia che li accompagna a piedi. Una banda di suonatori con trombe e tamburo fornisce il commento musicale alla scena. Rispetto alla precedente, in quest'opera c'è un predominio di gusto decorativo, un'esibizione di costumi forse in rivalità con le tele di Gentile Bellini. L'unità spaziale è data dalle architetture riprodotte: il tempio posto in posizione quasi centrale ricorda il Santo Sepolcro e il Tempio di Salomone a Gerusalemme, mentre alla sinistra del quadro appare quasi alla lettera il campanile del Santo Sepolcro, vicino a una prospettiva di case che fa pensare a Piero della Francesca. Anche qui un folto pubblico, su spalti e terrazze, assiste alla scena**

Il battesimo dei Seleniti (1502 o 1503)



Il battesimo dei Seleniti (1502 o 1503)

- **S. Giorgio battezza il re e la principessa di Selene devotamente inginocchiati sulla scalea di quello che potrebbe essere un tempio o forse la reggia. Alle loro spalle, in piedi, la regina e un'ancella che regge il copricapo della principessa; più dietro, dei dignitari con grandi turbanti attendono il loro turno, mentre uno di essi, inginocchiato, ha lasciato il proprio turbante su un gradino, quasi a rubare la scena. La banda di musicanti disposta sopra un podio a sinistra è quella già presente nell'episodio dell'uccisione del drago, e questo è stato considerato da qualcuno un "riporto", un segno di stanchezza. Gli animali che appaiono ai piedi della scalinata sono ovviamente simbolici: il pappagallo indica redenzione, il cane allude alla fedeltà cavalleresca di Giorgio. L'architettura non riprende più elementi orientali ma, a parte le torri svettanti simili a minareti, richiama con precisione l'edilizia della terraferma veneta.**



Esorcismo di San Trifone





- **Il giovane Trifone, martire protettore della città di Cattaro in Dalmazia, era stato chiamato dall'imperatore Gordiano a esorcizzare la figlia. Il quadro lo riprende quando già il demonio ha abbandonato la fanciulla per prendere la forma del basilisco, bestia araldica molto in uso negli stemmi, qui in verità non molto mostruosa. Questo telero, il peggio conservato della serie, è anche ritenuto quello realizzato con minor cura: l'impianto rimanda al ciclo di Sant'Orsola (e in effetti l'imperatore romano è un "riporto" del re di Bretagna del *Rimpatrio degli ambasciatori inglesi*) e a quello della *Presentazione al tempio* del ciclo degli Albanesi. L'architettura è divenuta qui decisamente classicheggiante, con profili di imperatori che occupano le basi delle colonne e lo zoccolo dell'edificio. Notevoli il loggiato a sinistra e le molte finestre del palazzo sulla destra, dove appare una miriade di figure protese ad ammirare l'evento.**

S. Gerolamo conduce il leone nel convento



S. Gerolamo conduce il leone nel convento

- **(circa 1502) Anche questo episodio prende lo spunto dalla *Legenda Aurea*, che narra del leone ammansito dal santo che gli ha estratto una spina dalla zampa. Il quadro è uno dei più tra i più arditi e inventivi del Carpaccio; gioca sulle forme e sui colori delle tonache dei frati che fuggono spaventati, su un'esuberante ricchezza di particolari e su una presenza sconfinata di animali, domestici ed esotici, tutti simbolici. Si vedono daini, castori, lepri, pavoni, faraone, pappagalli, e altri ancora. La concitazione della scena, in cui il meno agitato dei "personaggi" è il leone, perché anche S. Gerolamo è sbalordito dalla fuga dei confratelli, viene stemperata dalla tranquillità della scenografia, con un'architettura che trasmette tutta la pace del cortile di un convento**





**La preghiera
nell'orto di
Getsemani (1502)**

La preghiera nell'orto di Getsemani (1502)

- Questo dipinto fa parte, assieme alla *Vocazione di S. Matteo*, di un omaggio a un ricco donatore, il cui stemma appare in entrambe le tele. Volutamente arcaico nello schema che ricorda Mantegna e il primo Giovanni Bellini, contiene delle novità assolute nell'uso del colore, come il rosso della veste del Cristo e lo stacco tra il primo piano che appare illuminato dalle torce dei soldati in avvicinamento e lo sfondo crepuscolare che avvolge la città in lontananza. Anche le gambe realisticamente incrociate di Pietro, sdraiato oltretutto su un pendio, sono un particolare che ancora non si era visto nella pittura dell'epoca



**La vocazione
di S. Matteo
(1502)**

La vocazione di S. Matteo (1502)

- **Il futuro apostolo, riccamente vestito da gabelliere ebreo, viene invitato dal Cristo (in un manto rosso che prefigura la passione) a lasciare il suo banco e a seguirlo. Sembra che Carpaccio abbia ripreso un angolo del ghetto, dove abbondavano botteghe del genere, con le tipiche aperture medioevali e i parasole di legno. Nello sfondo, ma con peso notevole, la Cafarnao dei Vangeli si presenta con la porta di una città veneta, Treviso o forse Castelfranco. Tra i personaggi intorno al Cristo è riconoscibile il priore Sebastiano Michiel, committente diretto del ciclo della Scuola dei Dalmati.**



La visione di Sant'Agostino

- (1502) Datato dall'autore con l'aggiunta della dicitura *fingebat*, è il telero più ammirato di tutta la Scuola. Protagonista non è Gerolamo, ma un Sant'Agostino umanista che coniuga fede e scienza, trasportato con disinvoltura dal V al XV secolo, e colto (come narra non più la *Legenda aurea*, ma l'agiografia *Hieronimus: Vita et Transitu*) nel momento in cui una luce miracolosa gli comunica l'avvenuto trapasso del santo monaco cui sta scrivendo. Qui, tralasciando per il momento gli innumerevoli particolari, protagonista è la luce, che sorprende il santo come lo spettatore. Entra da una finestra, blocca il braccio di Agostino, illumina tutto il suo studio e scolpisce ogni oggetto. Sarebbe stato molto più facile, ma ingenuo, far apparire Gerolamo stesso in fase di ascensione alla beatitudine; ma Agostino non sarebbe rimasto altrettanto sbalordito, perché erano cose che accadevano nei quadri di tutti i giorni.

- **Superato l'abbagliamento, restano da cercare i dettagli: libri aperti lasciati a terra, uno scrittoio felicemente ingombro di forbici, campanelli, calamai e conchiglie (attenzione: la conchiglia serviva a spianare le pergamene), spartiti musicali tanto leggibili da poter essere eseguiti e che contengono composizioni sacre e profane, una mensola con vasi e bronzetti probabilmente di valore archeologico, la sfera armillare, il leggio girevole in un'altra piccola stanza, sul fondo, assieme agli astrolabi, gli strumenti sacri come la mitra, il turibolo e il bastone pastorale appoggiati sull'altare dello studio. Ma nulla è in disordine, nemmeno lo stipo lasciato aperto sotto l'altare o i libri sparsi, perché ogni oggetto ha una vita sua, quella conferitagli dalla luce nel momento esatto del miracolo.**

- **Il cagnolino bianco, unico essere vivente oltre al santo, è invece immobilizzato; non tanto dalla luce-messaggio probabilmente o canonicamente da lui non percepibile, ma dall'improvviso arrestarsi a mezz'aria della mano di Sant'Agostino. Si può provare a prolungare la linea del suo sguardo, con la punta del naso come ideale tacca di mira, e vedere che non giunge al volto del santo e che, pur essendo rivolto alla finestra, sembra terminare tra la penna e il braccio. Forse sono solo suggestioni, o giochi di lettura; comunque un divertimento che Carpaccio avrebbe sicuramente autorizzato.**



I funerali di S. Gerolamo (1502)

- Raramente si può osservare un funerale tanto sereno, e qui la famosa “indipendenza sentimentale” di Carpaccio è ben dimostrata. La scena principale occupa solo il terzo inferiore del quadro: il resto è scenografia tipicamente veneta, con in sovrappiù la chioma di una palma che sembra voler uscire dalla tela e insieme sostenerla. Si può ammirare il ritmo del bianco e dell’azzurro delle vesti dei frati, o lasciarsi perdere nell’atmosfera quasi da cascina dello sfondo (animali da cortile, persone affaccendate in attività o chiacchiere quotidiane); la tela lascia comunque straniati perché contiene un che di mistero. E il cartiglio con la firma recita *fingebat* anziché *pingebat* o *pinxit*, e di certo non è un errore di scrittura, anche perché si ripeterà

Scuola di Sant'Orsola

Venezia

- Il 15 luglio 1300 veniva istituita la Scuola laica di devozione dedicata ai santi Domenico, Pietro martire e Orsola, che diverrà poi la vera patrona della Confraternita, costruita accanto alla parete absidale destra della basilica di San Giovanni e Paolo. Fu nel dicembre del 1488 che i confratelli decisero di decorare la loro sede con grandi dipinti, ad imitazione del ciclo di Jacopo Bellini della Sala dell'Albergo della vicina Scuola Grande di San Marco, e ancor più di emulare lo schema della Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale.

- Un progetto ambizioso per una scuola piccola, che annoverava, tuttavia, molti nobili ed era particolarmente legata al patronato dell'aristocratica famiglia Loredan, che si distinse particolarmente nella lotta contro i turchi e che desiderava essere autocelebrata in un'impresa pittorica di grande novità, raffinatezza ed importanza, completamente realizzata da Vittore Carpaccio. L'artista, pittore di storie, ha realizzato altri cicli pittorici per le scuole veneziane: degli Albanesi, di Santo Stefano, di San Giorgio degli Schiavoni, l'unica con l'intera decorazione ancora *in situ*, e un telero per San Giovanni Evangelista.
- . La Scuola fu soppressa il 16 maggio 1806 e l'edificio fu in seguito incluso entro la canonica della basilica di San Giovanni e Paolo

- [Il ciclo](#), ora esposto alle Gallerie secondo la disposizione originaria dell'allestimento museografico realizzato da Carlo Scarpa nel 1959-60, illustra la storia di Sant'Orsola.
- Le origini della vicenda nascono intorno al 975, con una *Passio* che si deve probabilmente al monaco Enrico di San Bertino, secondo cui Orsola, pia e bella figlia di un re bretone, che aveva consacrato a Dio la sua verginità, venne chiesta in matrimonio da Ereo, figlio di un re pagano. La principessa chiese una dilazione di tre anni, e la promessa che Ereo si sarebbe convertito

- Trascorso questo periodo, con una flotta di undici trireme, fuggì assieme ad undicimila vergini. Ma la flotta fu sorpresa da una tempesta e dovette approdare alla foce del fiume Waal. Il corteo risalì quindi il fiume fino a Colonia, da dove, invitato da un angelo ad andare in pellegrinaggio a Roma, navigò fino a Basilea, facendo il resto del viaggio a piedi; ritornato a Colonia, nel frattempo invasa dagli Unni, furono da loro tutti trucidati, compresa Orsola che non aveva acconsentito a sposarne il capo. Gli abitanti della città, liberata dai barbari grazie al loro sacrificio, recuperarono le spoglie di Orsola e, nel luogo della sepoltura, Clematius, venuto dall'Oriente, costruì una basilica dedicata alle martiri. In una seconda *Passio* del secolo XI compare un papa Cyriacus, che avrebbe subito il martirio assieme a loro.

- Sul successivo sviluppo della storia ebbero influenza nel XII secolo le *Revelationes* di suor Elisabetta di Schonau, contemporanea della grande mistica Hildegard von Bingen, a cui si aggiunsero altre rivelazioni che arricchirono la vicenda di nomi, personaggi, avvenimenti.
- Inoltre, la scoperta, avvenuta nel 1106, di una necropoli romana presso la chiesa di Colonia dedicata a sant'Orsola, aveva contribuito sicuramente a consolidare la leggenda, così che la storia di Orsola, nata a Colonia, si diffonde e finisce con l'appartenere al patrimonio leggendario comune a tutta l'Europa medievale. Carpaccio sicuramente conosce la vicenda di Orsola attraverso la divulgazione della *Legenda Aurea* del domenicano Jacopo da Varagine, della seconda metà del XIII secolo, un testo il cui grande successo è testimoniato a Venezia dalle varie compilazioni che ne derivano, fino all'edizione del monaco camaldolese Nicola de'Minerbi, dal 1492 anche illustrata

- Il grande artista veneziano attinse anche ad altre fonti iconografiche, in primis le pitture eseguite tra il 1355 e il 1358. da Tommaso da Modena per la cappella di Sant'Orsola nella chiesa di Santa Margherita a Treviso.
- Ma è chiaro che la trasposizione carpacesca della vicenda di Orsola è condizionata dalla specifica storia veneziana, dallo stesso contesto, dal cerimoniale ducale, dalle ambascerie, dalle feste cittadine, dalle rappresentazioni teatrali e forse anche dalla suggestione di uno straordinario avvenimento contemporaneo.

- Nel giugno del 1489, infatti, i veneziani assistono al ritorno trionfale in città di Caterina Cornaro, regina di Cipro, il cui lungo fidanzamento fin da giovanetta e la missione politica, modello esemplare di fedeltà patrizia allo stato, costituiscono un parallelo significativo con la vicenda di Orsola, martire consenziente, e con la stessa Venezia, la sua duplice vocazione: mercantile e baluardo della cristianità

- La scelta di Carpaccio dimostra indubbiamente la precisa volontà dei committenti di creare un documento pittorico di avanguardia, in grado di confrontarsi con un modello prestigioso come quello della decorazione della Sala del Maggior Consiglio. È probabile, anche, che nel ciclo si conservi memoria di una sacra rappresentazione dedicata alla santa.
- Tra i confratelli della Scuola vi erano molti Compagni della Calza e membri dell'aristocrazia, tra cui esponenti della **grande famiglia Loredan, il cui stemma appare nel telero col *Martirio e i funerali di Orsola***.
- Un obiettivo audace, quindi, quello di Carpaccio, una sorta di autocelebrazione attraverso testi figurativi di grande novità e raffinatezza, realizzati da un artista attento ai dettagli dei costumi e agli aspetti del cerimoniale, capace di evocare fiabe cavalleresche per illustrare la storia della santa, insieme al mito della città.
- Il grande artista veneziano attinse anche ad altre fonti iconografiche, in primis le pitture eseguite tra il 1355 e il 1358. da Tommaso da Modena per la cappella di Sant'Orsola nella chiesa di Santa Margherita a Treviso.
- Ma è chiaro che la trasposizione carpaccesca della vicenda di Orsola è condizionata dalla specifica storia veneziana, dallo stesso contesto, dal cerimoniale ducale, dalle ambascerie, dalle feste cittadine, dalle rappresentazioni teatrali e forse anche dalla suggestione di uno straordinario avvenimento contemporaneo.

-

La leggenda di Sant'Orsola

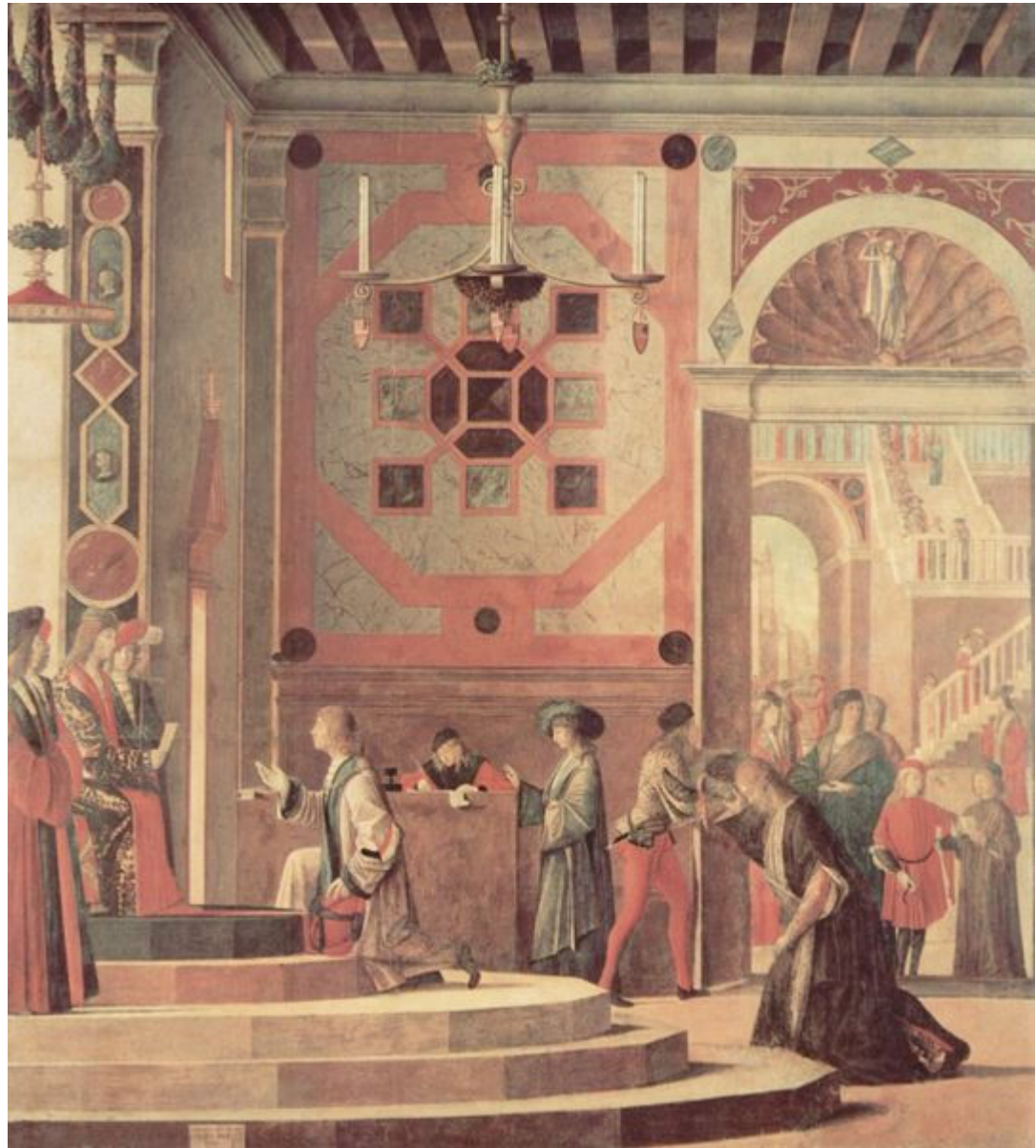
cm 278 x 589 a



Gli ambasciatori

- *Per primi due teleri del ciclo la critica non è ancora giunta a una sicura identificazione della narrazione rappresentata: i cartellini trompe-l'oeil che Carpaccio usava dipingere sulle sue opere con data di esecuzione e firma sono ormai illeggibili a causa di restauri poco accorti o della semplice usura del tempo. Sono stati eseguiti per ultimi, nonostante descrivano i momenti iniziali della vicenda, tra il 1497 e il 1498.*
- *I dipinti rappresentano gli ambasciatori del re d'Inghilterra nella loro missione presso il re di Bretagna. Alle Gallerie dell'Accademia si trovano indicati come Arrivo degli ambasciatori (fig. 1), Commiato degli ambasciatori (fig. 2) e Ritorno degli ambasciatori (fig. 3).*
- *(Figura 1) La scena è ambientata in un padiglione aperto, che ricorda gli apparati effimeri del teatro sacro dell'epoca: lo spazio è diviso in tre parti e la lettura iconografica va da destra a sinistra verso il fondo, come una specie di palcoscenico diviso in vari momenti. A destra, in un interno, si svolge il colloquio tra il padre della santa, re di Bretagna, e Orsola stessa; seduta sul primo gradino di una scaletta che conduce all'interno, sta la nutrice. Nel teatro dell'epoca tutti i personaggi erano in scena e seduti sulle rispettive sedie sul palco: quelli che dovevano recitare si alzavano in piedi e andavano al centro della scena. Si può dedurre, quindi, che mentre si svolge il colloquio tra padre e figlia, la nutrice stia aspettando il momento di entrare in scena.*

- *Al centro avviene il dialogo tra il re e gli ambasciatori. Sullo sfondo, un tempio a pianta centrale e altri palazzi immaginari ricordano per l'architettura la città lagunare. A sinistra, in primo piano sotto una loggia, si apre una veduta marina con un [galeone](#): fuori dal [proscenio](#) si trova un uomo vestito con una toga rossa, allusione alla figura del [Festaiolo](#) o [didascalos](#), cioè il narratore che nel teatro rinascimentale presentava e commentava le rappresentazioni, di solito impersonificato da un angelo, e che restava sulla scena durante tutto lo spettacolo come tramite tra il pubblico e le vicende rappresentate. Tra gli spettatori si riconoscono dei personaggi con l'insegna della [Compagnia della Calza](#), incaricata di organizzare feste e spettacoli in occasione del [Carnevale](#) o di feste solenni. Il tutto viene unificato sia dalla prospettiva che da una chiara disposizione spaziale, che raccordano gli infiniti particolari di cui si compone la scena.*
- *(Figura 2) In un sontuoso interno descritto dettagliatamente viene rappresentato un altro incontro di corte: solitamente è spiegata come una scena di commiato degli ambasciatori dal re di Bretagna, con uno scrivano sullo sfondo che stila la risposta per re Etereo. Una seconda interpretazione [\[1\]](#) spiega che i costumi dei personaggi indicherebbero la corte pagana inglese e che quindi il dipinto descriverebbe la partenza degli ambasciatori per la loro missione.*
- *(Figura 3) Gli ambasciatori inglesi vengono accolti in un padiglione all'aperto, sullo sfondo di una città immaginaria che ricorda le architetture veneziane. Il cerimoniale è ispirato a quello della Serenissima.*

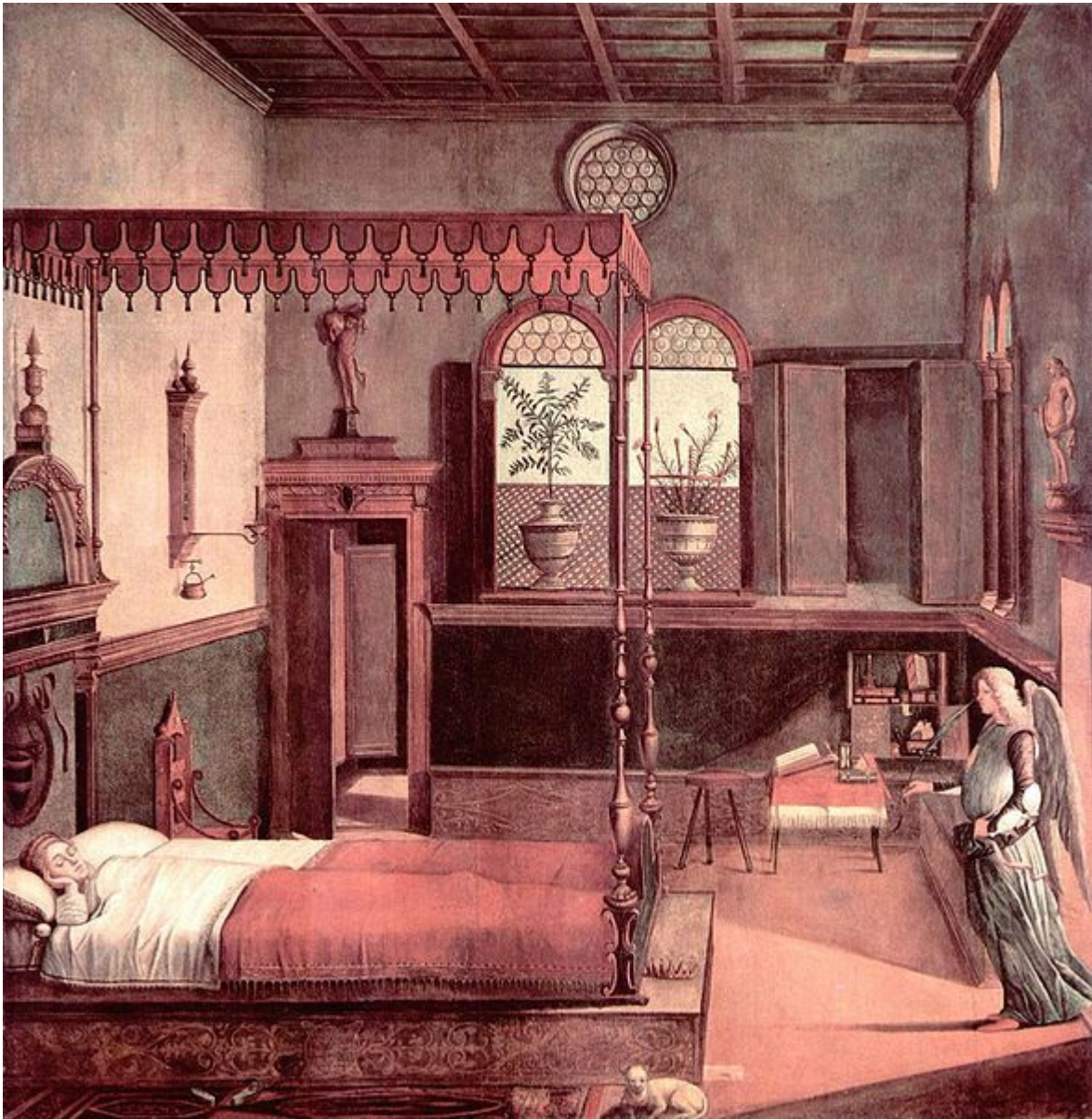




L'incontro dei fidanzati e la partenza in pellegrinaggio



- *Il pennone, leggermente spostato sulla destra, divide in due la scena: sull'immediata sinistra, seduto sul parapetto, siede **Antonio Loredan**, membro della Compagnia della Calza e massimo finanziatore dell'opera. La divisione ottenuta con questo stratagemma permette al pittore di contrapporre due tipi di paesaggi:*
- *a sinistra l'Inghilterra con i suoi castelli e le sue rupi scoscese, dove Etereo prende congedo dal padre;*
- *a destra, invece, con l'incontro dei due fidanzati e il commiato dal padre di Orsola in primo piano. Sullo sfondo della partenza per il pellegrinaggio, si staglia una fantastica città della Bretagna con architetture rinascimentali e Veneziane.*



- *Il **telero** rappresenta il momento in cui la santa dorme nel letto matrimoniale, lasciato intatto dalla parte dello sposo, chiara allusione all'impossibilità della promessa. Durante il sonno un angelo entra nella stanza e un fascio di luce rosata illumina l'ambiente, rivelando i sobri arredi dell'interno: il messaggero divino è latore del prossimo martirio della fanciulla.*
- *Tra i dettagli curatissimi, il mirto e i garofani simboleggiano la fedeltà nel matrimonio; la scritta diva fausta (gli annunci divini sono propizi), posta sotto la statua di Ercole, indica il carattere di redenzione del messaggio divino.*

Incontro dei pellegrini con il Papa



L'arrivo dei pellegrini a Colonia



- *Etereo rispetta il patto con la sposa, accompagnandola in pellegrinaggio a Roma: fuori dalle mura della città, i pellegrini vengono accolti da papa Ciriaco, che battezzerà il re pagano e incoronerà gli sposi.*
- *Anche in questo caso, il cerimoniale riprende quello in uso a Venezia E' presente il **didascalos**, di fianco al papa, in toga rossa, che ha le fattezze dell'umanista Ermolao Barbaro.*