

VERONA ILLUSTRATA, 2012, n. 25
Rivista del Museo di Castelvecchio

Direzione: Sergio Marinelli, Paola Marini
Comitato di redazione: Gino Castiglioni, Alessandro Corubolo
Sergio Marinelli, Giorgio Marini, Paola Marini, Francesca Rossi
Indirizzo: Corso Castelvecchio, 2 – 37121 Verona



© Museo di Castelvecchio, Verona 2012
ISSN 1120-3226, Aut. Trib. Verona n. 1809, 11 luglio 2008
Edizione veduta e corretta da Gianni Peretti e Giorgio Marini
Progetto grafico di Alessandro Corubolo e Gino Castiglioni
Carattere Custodia (Fred Smeijers)
Composizione e stampa di Trifolio

In copertina: Jacopo Bassano, *Battesimo di Cristo (particolare)*

*Pubblicazione realizzata con il finanziamento della
Regione del Veneto e con il contributo della*



Una Imago pietatis di Vittore Carpaccio agli esordi

GIORGIO FOSSALUZZA

DUE TAVOLE di piccole dimensioni del Museo di Castelveccchio,¹ provenienti nel 1871 dalla collezione Bernasconi, l'una raffigurante *Santa Caterina d'Alessandria* e l'altra *Santa Dorotea* (ciascuna 54,5 × 21,5 cm), sono incluse da tempo – a partire dagli studi moderni avviati nel primo Novecento da Ludwig e Molmenti – nella problematica sulla giovinezza di Carpaccio, ancora irrisolta per quanto riguarda il suo alunnato avvenuto per alcuni presso Lazzaro Bastiani, per altri presso Gentile e Giovanni Bellini. Non sono mancati su di esse giudizi diversi e talora contraddittori, per quanto sia prevalsa la disponibilità a riconoscerne l'autografia. Ciò riguarda soprattutto la datazione, e in proposito basti ricordare il divario tra la posizione assunta da Giuseppe Fiocco, che sostenne in più occasioni l'appartenenza alla fase giovanile, e quella di Roberto Longhi, convinto su quella tarda.² Tale discordanza di posizioni, che assunse all'epoca toni polemici, non è che un esempio delle difficoltà che si perpetuano nella ricostruzione del percorso di Carpaccio per molte altre opere. 10-11, 17-18

Nel recente catalogo generale dei dipinti delle civiche raccolte veronesi si è avuta l'occasione di ribadire e motivare la tesi della collocazione delle due tavole nel gruppo dei primi quattro numeri di Carpaccio, *ante* 1490, data apposta al telerò dell'*Arrivo di sant'Orsola a Colonia* (Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 579), il primo del celebre ciclo a essere eseguito. Anzi, si prospettava la soluzione che esse potessero posizionarsi addirittura al primo posto rispetto alle altre: al *Salvator Mundi e quattro santi* (*Evangelisti?*), opera firmata, già in collezione Stanley Moss, Riverdale-on-Hudson, ora nella collezione Sorlini di Carzago di Calvagese (Brescia), datata circa 1485; al *Compianto di Cristo* già in collezione Contini Bonacossi, ora sul mercato antiquario statunitense; al polittico su due 14
III, 16

1. Sulle quali si veda ora G. FOSSALUZZA, in *Museo di Castelveccchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi*, 1, *Dalla fine del X all'inizio del XVI secolo*, a cura di P. Marini, G. Peretti, F. Rossi, Cinisello Balsamo (Milano) 2010, pp. 182-184, cat. 129.

2. G. FIOCCO, *Carpaccio*, Roma 1931, pp. 17, 59; R. LONGHI, *Per un catalogo del Carpaccio*, «Vita Artistica. Studi d'Arte», III, 1932, 1, p. 4 (ora in R. LONGHI, *Me pinxit e quesiti caravaggeschi. 1928-1934*, Firenze 1968, p. 75).

ordini attualmente composto da sei tavole (una delle quali firmata) eseguito per la cattedrale di Sant'Anastasia di Zara, in passato spesso assegnato tra il 1480 e il 1487 (ma con proiezioni addirittura al 1520 circa) in relazione al contesto in cui fu pubblicato per volontà del canonico Martino Mladošić.¹

Le opere di questo gruppo corrispondono a tipologie diverse – per inciso va sottolineato che non tutte sono state o sono oggi giorno facilmente accessibili – e presentano punti di debolezza del testo pittorico a causa di drastici interventi di pulitura effettuati in passato, come si riscontra anche nelle due tavole veronesi.² La valutazione e collocazione cronologica al primo posto si fondavano, nella scheda di catalogo, sulla nobiltà d'impianto compositivo, sullo stabilirsi del modulo base di respiro monumentale per le figure stanti, destinato a iterarsi in modo più descrittivo come già nel politico di Zara, sugli stilemi disegnativi affatto personali ravvisati nella conduzione secca e angolosa dei panneggi, la cui geometrizzazione è esaltata da effetti come di traslucido, tutte formule ancor più o diversamente complicate nelle altre opere comprese nel gruppo iniziale. L'analisi si fondava altresì, non da ultimo, sull'adozione di una piena luminosità di ascendenza di certo belliniana, più naturalmente modulata anziché versata a una sinteticità e incidenza propriamente antonelliane, alle quali neppure la resa plastica sembra corrispondere in coerenza.

L'opportunità, ora, della verifica su quanto espresso in quell'occasione deriva dal fortunato rinvenimento di un'opera di Vittore Carpaccio di straordinaria qualità qual è *Il Cristo morto sostenuto sul sepolcro da due angeli*, un'*Imago pietatis* (tavola, 53 × 32,2 cm) apparsa sul mercato antiquario inglese nel 2010, acquisita dalla collezione Alana, Newark, Delaware, e qui pubblicata in anteprima per gentile concessione. Non si dispone di dati sulla provenienza collezionistica.³ Per quanto riguarda i pronunciamenti critici riportati nel catalogo d'asta, sono sinto-

1. In sostanza, pur con varianti nella sequenza, si tratta della composizione del catalogo in termini più restrittivi proposta, in particolare, da P. HUMFREY, *Carpaccio. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1991, p. 17, cat. 3. Non si è invece dell'avviso di includere in questa fase, come propone lo studioso (*ibidem*, pp. 23-24, cat. 5), la discussa *Madonna con il bambino in trono* collocata nell'Ottocento nella sala della Scuola di San Giorgio degli Schiavoni che si ritiene problema da iscrivere nei rapporti tra Vittore e il figlio Benedetto. Per la tavola in collezione Sorlini si veda E.M. DAL POZZOLO, *Torna in Italia, esposta nella Pinacoteca della Fondazione Sorlini, la prima opera firmata di Vittore Carpaccio*, s.l. [2010]. Per il dipinto già Contini Bonacossi e la sua fortuna si rinvia alla scheda di G. PINNA, *Catalogo delle opere*, in V. SGARBI, *Carpaccio*, Milano 1994, p. 221, cat. 35: databile al 1508-1511. La pubblicazione spetta a G. FIOCCO, *News Carpaccios in America*, «Art in America», XXII, 1934, 4, p. 117, quando l'opera si trovava nella collezione di Oreste Basilio a Trieste, ed è importante sottolinearne la provenienza da Capodistria. Per la datazione del politico di Zara si fa riferimento in questa occasione alla puntuale ricostruzione delle diverse posizioni critiche, le quali giustificano datazioni nell'arco di un quarantennio, affrontata da PINNA, *Catalogo delle opere* cit., pp. 237-238, cat. 59.

2. I restauri documentati sono stati effettuati da Ferruccio Bragantini nel 1949 e da Giovanni Pedrocchi nel 1963. Quest'ultimo separò i due scomparti, unificati in precedenza per ragioni collezionistiche.

3. *Old Master & 19th Century Paintings, Drawings & Watercolors*, Christie's, London, 7 December 2010, Lot. 2.

matici (pur considerati i limiti dovuti alle circostanze) di una problematica che da sempre, come sopra osservato, riguarda la cronologia dell'opera di Carpaccio. Peter Humfrey propone una cauta datazione al 1490 circa, con riferimento al citato *Compianto* già Contini Bonacossi, Mauro Lucco al 1520 circa, in base al confronto con il polittico di Pozzale di Cadore, firmato e datato 1519, del quale lo studioso ipotizza possa trattarsi della cimasa o di uno scomparto superiore.¹

La fortunata circostanza di poter seguire le delicate e fruttuose operazioni di restauro della tavola, dovute alla perizia di Lucia Biondi sotto la direzione di Serena Padovani, ha portato alla convinzione che si tratti della lunetta posta sulla cimasa di un polittico di ridotte dimensioni di cui facevano parte anche le due sante di Castelvecchio. Tale proposta di ricostruzione risolve il quesito sulla funzione di queste ultime, che ha dato adito a diverse ipotesi, come quella dell'appartenenza a uno stipo o a un altarolo a sportelli.² Accerta, altresì, che manca all'appello solo lo scomparto centrale del registro principale di quello che si ritiene essere stato un trittico dotato di cimasa. La lunetta individuata presenta il campo delle figure ben distinto dall'incisione, gli spicchi sono lasciati in verde perché destinati a essere coperti dalla cornice; si congettura una decurtazione di pochissimo lungo i lati, che di poco sopravanza su quello superiore (circa 1/1,5 cm), tenendo conto del bordo dipinto di scuro che si conserva sugli altri tre lati. La ricostruzione consente di calcolare che la base dell'intero complesso dovesse raggiungere all'incirca i settanta od ottanta centimetri, considerando nel computo la variabile dovuta alla tipologia dei pilastri della perduta cornice originaria, e che lo scomparto centrale potesse raggiungere una larghezza superiore di circa un terzo rispetto ai laterali superstiti, in modo da far salve le proporzioni.

Tale ricostruzione mette sulle tracce di una Madonna con il bambino in trono, come conviene al più consueto rapporto iconografico che è istituito in tali circostanze tra la rappresentazione del Verbo incarnato manifestato da Maria, contemplato dai santi, e il mistero della passione, morte e risurrezione di Cristo propria della *Imago pietatis*, che rinvia, in particolare, al suo attuarsi nel sacrificio eucaristico, per cui nella cimasa, ora individuata, si assiste quasi all'elevazione dell'ostia da parte degli angeli.

L'interesse precipuo che viene ad assumere la lunetta di tale complesso devozionale riguarda l'opportunità che si offre di verificare i valori formali già ravvisati nelle due tavole veronesi, ma con qualche limitatezza dovuta allo stato di conservazione, a fronte di uno scomparto che si è rivelato invece in condizioni più che buone. In esso sono ancora pienamente esaltate le virtù di una personalità che dimostra, per quanto ancora agli inizi, doti ideative di respiro monumentale

1. Su quest'opera tarda di Carpaccio si consenta il rinvio a G. FOSSALUZZA, *Vittore Carpaccio a Pozzale di Cadore, 1519*, Zero Branco (Treviso), 2012.

2. Le ritengono i battenti di uno stipo G. TRECCA, *Catalogo della Pinacoteca Comunale di Verona*, Bergamo 1912, p. 122, e FIOCCO, *Carpaccio* cit., p. 59.

perseguite senza indugio anche ‘in piccolo’, capacità esecutive di notevole perizia che consentono sottigliezze particolarissime e dedizione nella ricerca di gamme cromatiche non formulari. Il rosso violaceo (rosso porpora) delle ali degli angeli è raro nella modulazione; per la sua densità consente un effetto descrittivo minuzioso di superficie, per tratti sottilissimi più chiari tutti a punta di pennello, come se la luce incidesse sul piumaggio per accensioni appena percettibili. Una spiccata caratterizzazione riguarda l’elaborazione del giallo della veste dell’angelo di sinistra di forte sbalzo plastico, come pure quella della lacca rosacea del mantello dell’angelo di destra che si avviluppa nella ricaduta in modo più sciolto e addirittura virtuosistico, certo insospettabile a osservare il disegno e la cristallizzazione delle vesti delle due sante veronesi. Anche il perizoma del Cristo, orlato d’azzurro, manifesta una stesura sorvegliata nel disporre le pennellate allungate per cui si fa salva la percezione di morbidezza e levità materica, e soprattutto dei veli d’ombra. Le inserzioni di azzurro lapislazzuli e di verde profondo delle vesti degli angeli contribuiscono all’equilibrata complessità dell’orchestrazione cromatica, in cui la risonanza è data dall’azzurro brillante del cielo che ha come accesi qua e là leggeri cumuli di nubi. Considerata la difforme conservazione, che riguarda anche gli sfondi di cielo, è motivo di conforto alla proposta di ricostruzione il fatto che tra la lunetta e i due scomparti veronesi ogni colore impiegato trovi perfetta e giustificata corrispondenza. Non manca nella lunetta la prova di una cura descrittiva, quella destinata a impegnare per sempre il pittore, che qui si coglie nella fascia azzurra arricchita da perle applicata alla manica dell’angelo di sinistra, o nei diademi di entrambi gli angeli che fermano i capelli sul capo, consentendo di sciogliersi in vaporosi riccioli fin sulle spalle. La composizione complessa e serrata, davvero monumentale, riceve forza dalla luce diffusa e comunque orientata dall’alto e da sinistra, così da accentuare i valori plastici e da attenuare, a un tempo, l’incidenza delle ombre. Anche il cielo riflette, e le ali degli angeli, disponendosi in modo da assecondare l’andamento curvilineo dello scomparto, si percepiscono quasi come in controluce a motivo del passaggio di tono dovuto alla loro concavità.

Oltre che per questa ricerca formale, il giovane autore si qualifica in quest’opera, forse ancor più o in modo finora inedito, per la dimostrazione di una sensibilità espressiva vibrante. È immediato il confronto sul piano tipologico con il citato *Compianto* ‘in paesaggio’ già Contini Bonacossi, dal quale si evincono comunque i registri espressivi differenti. Di contro al sereno abbandono della figura di Cristo di quest’ultimo dipinto, all’accurata e misurata partecipazione dei dolenti in atteggiamenti distinti, i personaggi dello scomparto che qui si illustra sono pervasi da maggiore tensione drammatica. La figura di Cristo nella sua magrezza quasi s’inarca; il volto riverso, colto di sott’in su, è come proteso al riguardante. Nel presentarlo con la bocca dischiusa, Carpaccio sembra voler far partecipe l’osservatore, con devoto turbamento, agli ultimi istanti del crocifisso, sul cui corpo non manca di segnare il sangue sgorgato.

Dunque, gli aspetti di stile rilevati nella lunetta di questa *Imago pietatis* si prestano abbondantemente a integrare i valori originari delle due sante di Castelvecchio e, soprattutto, a sottolineare la fondamentale componente belliniana (anziché propriamente antonellesca) dell'iniziale ricerca formale di Carpaccio, che pure manifesta già le capacità di perseguire valori affatto personali. A Gentile possono riferirsi le tipologie dei volti degli angeli e delle due sante che appaiono come semplificati, di un'espressività indubbiamente caratterizzata, ma in termini che si direbbero un poco 'puristi', ma sono quelli destinati a fissarsi già nel ciclo di San'Orsola. A tale maestro può essere ricondotto anche il gusto per i dettagli minuti e lucidi, come i monili. Ma è Giovanni che ispira la sostanza: l'ideazione monumentale, il senso del colore e indubbiamente della luce, l'accorata partecipazione e l'alto sentire.

Possiamo ora prendere in esame il recente recupero al catalogo del giovane Carpaccio legato a Giovanni Bellini della *Madonna con il bambino* del Museo Correr di Venezia (inv. CLI 216), il cui restauro ha portato in luce la firma «VETOR SCARPAÇO OPV(S)». ¹ Si dispone finalmente di un'opera certa che mette in crisi la coraggiosa ricostruzione di William Rearick, fondata su un gruppo di dipinti selezionati attorno all'*Annunciazione* e al *San Pietro apostolo*, le superstiti portelle d'organo della chiesa di Santa Maria dei Miracoli a Venezia (ora alle Gallerie dell'Accademia). ² Tale opera conferma, secondo le intenzionalità espresse dal gruppo di Rearick, l'evidente derivazione da modelli di Giovanni Bellini, quelli di grande moda e fortuna sul mercato. Carpaccio accondiscende ad essi, e palesa per correttezza la sua paternità a caratteri capitali, mentre manifesta agli intendenti chi fosse il suo modello. Si possono precisare le fonti iconografiche d'ispirazione per un elaborato personale, a meno che non sia riprodotto un prototipo perduto del maestro, simile alle tavole della Galleria Sabauda (inv. 157) e della Gemäldegalerie di Berlino (inv. 10), nelle quali si trovano assonanze specie per il tema del bambino rivestito della tunica bianca e in atto benedicente. ³

Evidente appare lo studio, questa volta diretto, della Madonna della pala di San Giobbe, anche nella posizione della mano destra della Vergine; fuga ogni dubbio in proposito la ripresa delle pieghe del velo. ⁴ È intrigante, soprattutto, che quest'ultimo aspetto fissi anche l'ancoraggio cronologico poco prima o al 1487,

1. Ritrovata nei depositi del museo e riconosciuta al vero autore da Giandomenico Romanelli e Andrea Bellieni. L'esposizione in galleria e la presentazione pubblica risalgono al 25 agosto 2011. Il restauro che ha consentito il rinvenimento della firma è di Antonio Bigolin.

2. W.R. REARICK, *La dispersione dei dipinti già a Santa Maria dei Miracoli*, in *Santa Maria dei Miracoli a Venezia. La storia, la fabbrica, i restauri*, a cura di M. Piana e W. Wolters, Venezia 2003, pp. 185-190.

3. T. PIGNATTI, *L'opera completa di Giovanni Bellini detto Giambellino*, Milano 1969, p. 96, catt. 86-87.

4. Ringrazio Andrea Bellieni per avermi richiamato questo dettaglio.

in base alla discussa datazione del capolavoro belliniano.¹ Ma la vera sorpresa sta nel fatto che, proprio mentre si documentano i diretti e inequivocabili legami con Bellini, l'interpretazione personale di Carpaccio, ancora una volta, sia in ogni aspetto palese: nelle tipologie stranite e nella semplificazione plastica in presenza di una luce tersa (semmai dal carattere alvisiano, più che antonellesco), nello studio articolato di comporre il mantello azzurro (altro motivo firma), nella qualificazione del cielo e persino nei radi alberi che si ergono sul fondo di cielo rosato, descritti a pennellate un poco informi. A tutto questo si aggiunga l'annunciarsi di una sensibilità espressiva rivolta a cogliere un momento contingente, un aspetto 'di cronaca', come si vede nell'orientamento degli sguardi, anziché una sacralità solenne fissata per sempre, per quanto 'naturale', come in Bellini.²

Del resto, anche nel *Salvator mundi con quattro santi* ora Sorlini la caratterizzazione formale ed espressiva di Carpaccio è affatto personale, per quanto incontestabilmente ispirata dai due Bellini. La forte impronta ritrattistica dei quattro santi consente di rinviare, ad esempio, al *Ritratto del doge Agostino Barbarigo* di Gentile, in collezione eredi Viscount Harcourt, Nuneham Park, soggetto che egli affrontò più volte durante il dogado ricoperto dal 1486 al 1501.³ Questo stesso confronto, valido sul piano compositivo, sottolinea anche la prevalenza ormai del magistero di Giovanni, come prova il confronto, ad esempio, per altri santi con i ritratti della Gemäldegalerie di Berlino (inv. S12), e del Philbrook Art Center di Tulsa (inv. K1710), per scegliere tra quelli su fondo scuro e dallo sguardo distratto della prima metà del nono decennio.⁴ Non è solo una questione tipologica e formale, ma pure di capacità espressive, la cui polarità si nota specie nei due santi sulla destra: quello giovane dallo sguardo introspettivo (l'evangelista Giovanni?) che indossa una veste bianca anch'essa di indubitabile cifra belliniana; l'altro, invece, vigile e curioso, di un'inclinazione che contraddistingue assolutamente il suo autore.

Si conferma lo studio diretto da Bellini in un secondo caso, questa volta riguardante proprio l'*Annunciata* della chiesa dei Miracoli, nella tavola della *Madonna con il bambino e san Giovannino* del Museo Correr (inv. CLI 356), sagacemente attribuita a Carpaccio da Rearick, il quale argomenta essere stata eseguita nel 1489-1490 e preludere alla nota versione del tema dello Städelches Kunstinsti-

1. Sulla questione si rinvia alla ricostruzione di L. FINOCCHI GHERSI, *Il Rinascimento veneziano di Giovanni Bellini*, Venezia 2003/2004, in part. pp. 50-53.

2. Una tale distinzione è ben espressa ad esempio da M. MURARO, *Carpaccio*, Firenze 1966, p. 22; IDEM, *I disegni di Vittore Carpaccio*, Firenze 1977, pp. 12-13.

3. J. MEYER ZUR CAPELLEN, *Gentile Bellini*, Stuttgart 1985, pp. 22-23, 132-133, cat. A.16, figg. 32, 149.

4. Sui ritratti di Bellini del nono decennio basti qui il rinvio a R. PALLUCCHINI, *Giovanni Bellini*, Milano 1959, pp. 90-94. Le modalità di recupero di un modello belliniano non sono molto differenti nella *Madonna con il bambino tra le sante Cecilia e Orsola* già in collezione Morosini, da datare circa il 1490: V. SGARBI, *Vittore Carpaccio: poetica e committenza*, «Prospettiva», 14, luglio 1978, pp. 31-35; HUMFREY, *Carpaccio* cit., pp. 62-63, cat. 15; REARICK, *La dispersione* cit., p. 186 nota 28.

tut di Francoforte sul Meno (inv. 38) che, di conseguenza, è datata tra il 1493 e il 1495.¹ Quest'altra opera del Museo Correr aggiunta al catalogo da qualche anno, anche nel rapporto con quella di Francoforte, prospetta utilmente il proseguimento della sua attività rispetto al primo nucleo, quando oramai è possibile instaurare il confronto con i primi teleri del ciclo narrativo per la Scuola di Sant'Orsola, l'unico a fornire le prime date sicure. Inoltre, consente di introdurre un ulteriore elemento valutativo che è di notevole importanza, quello dello stile disegnativo. Rearick conferma il collegamento con il dipinto di Francoforte di un disegno sul *verso* di un foglio oggi al Courtauld Institut di Londra (dalla collezione Wildenstein) che ora, in virtù della sua nuova proposta, si può giudicare quale rielaborazione compositiva del dipinto del Museo Correr in vista della replica, come ovvio più evoluta, quale risulta essere anche la variante sul *recto* dello stesso foglio.² Si manifesta il tale modo, in un arco di tempo giustificato (dal 1488-1489 al 1493-1495), uno stile disegnativo peculiare: quello del 'concetto' compositivo fissato a sola penna, ma su traccia a gessetto nero o a gessetto rosso.³ Tuttavia, esso può essere attribuito, in generale, alla fase iniziale di Carpaccio che qui interessa.

Prima di documentare questo aspetto, è da sottolineare come, in ogni caso, esso risulti diverso dall'*Uomo nudo e studio per un perizoma*, sul *verso* di un foglio del British Museum (inv. 1946-13-3), che è da porre in relazione con la figura di Cristo del *Compianto* Contini Bonacossi, nel quale, con altra tecnica, egli raggiunge un risultato di morbida qualificazione dei valori plastici e luministici anche mediante il raddensare di ombre sensibili, tutto ciò sempre all'insegna del modello belliniano.⁴ Va sottolineato, in proposito, che si tratta di un momento di stile diverso, come si deduce anche dal dover tener conto che il foglio nel *recto* presenta lo studio di *Tre vescovi*, da riferirsi al teleri con *Papa Ciriaco accoglie i fidanzati fuori le porte di Roma* del ciclo della Scuola di Sant'Orsola, collocato circa il 1493, cioè mediano tra i primi e gli ultimi a essere consegnati.⁵ Un aspetto che si aggiunge a quello stilistico nel sostenere ora una datazione più avanzata, cioè la contemporaneità con il teleri, anche del *Compianto* già Contini Bonacossi. Nel contempo se ne ribadisce lo strettissimo collegamento di stile già evidenziato con il polittico di Zara, a proposito del sentimento del colore, delle affinità di resa del paesaggio e del cielo screziato. Proprio nel 1496 risulta si stesse provvedendo alla cornice lignea dell'articolato complesso da parte dell'intagliatore Giovanni

1. Ivi, pp. 187, 188 nota 36 (con bibliografia e fortuna critica); *Save Venice Inc. Four Decades of Restoration in Venice*, Robegano di Salzano (Venezia) 2011, pp. 356-357.

2. REARICK, *La dispersione* cit., pp. 182 fig. 42, 189. Per la descrizione e riproduzione si rinvia a MURARO, *I disegni* cit., pp. 64-65, figg. 20-21.

3. REARICK, *La dispersione* cit., pp. 187-188.

4. MURARO, *I disegni* cit., p. 54, fig. 16.

5. Ivi, p. 54, figg. 3-3a.

da Curzola, un documento che rende affatto attendibile la vecchia testimonianza di Ivan Kukuljević che riteneva l'opera zaratina proprio del 1493.¹

La corrispondenza tra lo stile del disegno del Courtauld Institut, sia sul *verso* sia sul *recto* del foglio, e quella che doveva essere una diversa tecnica (tipica ma 'secondaria' per Rearick), adottata fin dagli inizi da Carpaccio, si deduce dai risultati delle indagini riflettografiche eseguite sulle tavole del Museo di Castelvechio e sulla *Imago pietatis* che qui si illustra.² Anche in tali casi, ora associati in un unico complesso, emerge un segno nero nitido, essenziale, per lo più condotto con continuità e fermezza, specie nei contorni delle figure, i quali solo in alcune parti si compongono alternativamente per segmenti ravvicinati che di rado chiudono in modo uncinato, in corrispondenza di qualche piega delle vesti. Pentimenti si notano nel profilo della chioma di Cristo e nella resa dello scorcio dell'avambraccio sinistro. Sul capo della *Santa Dorotea* l'acconciatura prevedeva un cerchiello che attraversava la fronte, sostituito dalla corona. Manca il tratteggio parallelo per lo più in diagonale nei disegni del foglio Courtauld per indicare le zone in ombra. Come nei disegni che fissano il solo 'concetto', compare altresì la brevità d'indicazione delle fisionomie che si risolve in un unico tratto deciso, senza continuità, o con una sequenza di punti come, ad esempio, si vede almeno una volta nel delineare l'ovale del volto di Cristo di sotto la rada barba. Una rara testimonianza sulla prassi operativa di Carpaccio riguarda le autografe indicazioni del colore da impiegarsi sulle vesti delle due sante veronesi, aspetti non rilevati nella lunetta, come emerge dall'indagine riflettografica.³ Sul ricercato manicotto di *Santa Caterina* si legge «lacca (...)», altra scritta s'intravede sulla veste verde. Sulla figura di *Santa Dorotea* si legge «paona(zzo)» in corrispondenza del piatto del libro, altre scritte sono individuate sul corsetto giallo-aranciato («rancio»), e sul mantello dove sembrano in parte sovrapposte («rosso/paonazzo»).⁴ Che si tratti di annotazioni autografe lo conferma il confronto grafologico con le scritte identificative del disegno del Louvre inv. 437 *verso*.⁵

L'assieme di questi dati sul disegno soggiacente delle prime opere di Carpaccio, i nuovi e concreti accertamenti sul suo rapportarsi a Bellini, proprio a proposito delle due sante veronesi, inducono a riconsiderare la questione attributiva del disegno di *Santa martire* dell'Ashmolean Museum di Oxford (inv. C501 *ver-*

1. I. KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, *Putne uspomene iz Hrvatske, Dalmacije, Arbanije, Krfa i Italije*, Zagreb 1873, p. 36.

2. Le analisi riflettografiche all'infrarosso delle due sante veronesi sono state eseguite nel 2003 da Giovanni Villa e Gianluca Poldi, quelle sul dipinto americano da Anna Pelagotti e Manuela Massa (Art-Test arte e diagnostica, Firenze).

3. Ringrazio per il prezioso aiuto nella decifrazione paleografica Lucia Biondi.

4. Il colore rosso violaceo corrisponde pertanto al «pagonazzo» che C. CENNINI, *Libro dell'arte*, a cura di F. Brunello, Vicenza 1993, cap. XLII, attribuisce a un pigmento denominato «rosso amatisto».

5. Sul quale MURARO, *I disegni* cit., pp. 69-70, fig. 59.

so), che presenta nel *recto* l'immagine di *Gesù bambino disteso*, comparato a quello della tavola raffigurante la *Madonna con il bambino* già Winthrop, ora al Fogg Art Museum di Cambridge (Mass.), assegnata a Bellini ma che figura tra quelle riconosciute al giovane Carpaccio da Rearick.¹ La quadrettatura del disegno della *Santa martire*, pratica rara nel *corpus* grafico di Carpaccio, indica un'ideazione già definita atta al trasporto in scala, pertanto non può trattarsi di un disegno preparatorio in senso stretto per una delle due sante di Verona. La concezione strutturale della figura è più complessa rispetto a quelle di Carpaccio, pertanto il disegno può essere confermato all'ambito di Bellini. Non si esclude tuttavia che il modello figurativo che esso esprime abbia costituito un richiamo nel percorso di Carpaccio, il quale nelle due sante veronesi lo interpreta con una personale e asciutta formulazione sia grafica sia di intuizione spaziale. Al di là del problema aperto del disegno di Oxford, va sottolineato che anche sotto il profilo dello stile disegnativo, pur in presenza di diversificate modalità, la *Imago pietatis* e le due sante di Castelvechchio contribuiscono a definire i rapporti del giovane Carpaccio con Giovanni Bellini, se si tiene conto che anch'egli annovera nel suo *corpus* grafico disegni di solo 'conchetto'.²

Il quesito sugli esordi di Carpaccio trova risposta, dunque, in nuovi motivi che avvalorano il legame specie con Giovanni Bellini nella prospettiva definita dall'aggiornata sequenza del catalogo che vede al primo posto la *Madonna con il bambino* recentemente scoperta al Museo Correr, la quale deriva da modelli del maestro alla data approssimativa del 1485-1487. Al più alto grado qualitativo Carpaccio si esprime subito dopo, in tutta la sua personalità, nel complesso ora ricostruito abbinando alle due sante veronesi la lunetta della *Imago pietatis* qui illustrata. Si approssima a queste opere soprattutto la seconda tavola rinvenuta al Museo Correr, databile circa 1487-1488, tenendo conto del distinto esito della parte di stretta derivazione belliniana che manifesta un maggior schematismo rispetto a quella del bambino leggente. Chiude il decennio, o addirittura apre il successivo, anche il *Salvator mundi con quattro santi* ora Sorlini, già posto in apertura di catalogo, per un presunto carattere antonelliano. Lo varca certamente il *Compianto* già Contini Bonacossi da collegarsi, circa il 1493, al politico di Zara.

1. Il giudizio di paternità sul dipinto è sospeso a motivo dello stato di conservazione documentato dalla foto edita da F. HEINEMANN, *Giovanni Bellini e i belliniani*, III, *Supplemento e ampliamenti*, Hildesheim-Zürich-New York 1991, p. 2, fig. 43. Che il disegno di Oxford sul *verso* possa spettare alla prima maniera di Carpaccio era opinione dubitativa di G. FIOCCO, *I disegni di Giambellino*, «Arte Veneta», III, 1949, p. 51. Si vedano le diverse posizioni critiche successive in MURARO, *I disegni* cit., pp. 66-67, che respinge implicazioni con Carpaccio. Per l'attribuzione a Carpaccio del dipinto e ulteriore bibliografia si veda REARICK, *La dispersione* cit., p. 186, nota 29.

2. Si può richiamare, in proposito, il giudizio sul disegno di *Madonna con il bambino* del British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 5227-101, attribuito a Bellini o a Carpaccio: MURARO, *I disegni* cit., p. 55, fig. 128. Su questi disegni di Bellini si veda H. TIETZE, E. TIETZE CONRAT, *The Drawings of the Venetian Painters in the 15th and 16th Centuries*, New York 1944, p. 88, n. 313; FIOCCO, *I disegni di Giambellino* cit.



11. Vittore Carpaccio, *Cristo morto sostenuto da due angeli*. Newark (Delaware), collezione Alana



III. Vittore Carpaccio, *Compianto di Cristo*. Stati Uniti, collezione privata



10. Vittore Carpaccio, *Santa Caterina d'Alessandria*. Verona, Museo di Castelvecchio

11. Vittore Carpaccio, *Santa Dorotea*. Verona, Museo di Castelvecchio



12. Vittore Carpaccio, *Cristo morto sostenuto da due angeli*. Newark (Delaware), collezione Alana



13. Vittore Carpaccio, *Madonna con il bambino*. Venezia, Museo Correr



14. Vittore Carpaccio, *Salvator Mundi e quattro santi*. Carzago di Calvagese (Brescia), Fondazione Luciano e Agnese Sorlini



15. Vittore Carpaccio, *Madonna con il bambino e san Giovannino*. Venezia, Museo Correr



16. Vittore Carpaccio, *Compianto di Cristo*. Stati Uniti, collezione privata



17. Vittore Carpaccio, *Santa Caterina d'Alessandria* (riflettografia all'infrarosso). Verona, Museo di Castelvecchio

18. Vittore Carpaccio, *Santa Dorotea* (riflettografia all'infrarosso). Verona, Museo di Castelvecchio



19. Vittore Carpaccio, *Cristo morto sostenuto da due angeli* (riflettografia all'infrarosso). Newark (Delaware), collezione Alana