

# ATTI E MEMORIE

## DELLA SOCIETÀ ISTRIANA DI ARCHEOLOGIA E STORIA PATRIA

*Volume CXXI della Raccolta  
(LXIX della Nuova Serie)*



TRIESTE 2021

Iniziativa realizzata con il contributo di



Legge regionale 16/2014, art. 27

---

© Società Istriana di Archeologia e Storia Patria aps  
Sede legale: Archivio di Stato, via A. La Marmora 17, 34139 Trieste  
Sede operativa: via F. Crispi 5, 34122 Trieste  
<http://www.siasp-trieste.org>  
e-mail: [siasp@libero.it](mailto:siasp@libero.it); [siasp@pec.libero.it](mailto:siasp@pec.libero.it)

ISSN 0392-0321

Conto corrente postale 12681342, intestato alla Società  
IBAN IT 17 U 02008 02230 000034402502, intestato alla Società  
Pubblicazione registrata dal Tribunale di Trieste con decreto n. 710 del 26 agosto 1987

---

Direttore responsabile: CLAUDIO ZACCARIA

Comitato scientifico

† Fabrizio Bisconti (*Università degli Studi Roma Tre*), Giorgetta Bonfiglio-Dosio (*Università degli Studi di Padova*), Rajko Bratož (*Univerza v Ljubljani*), Ester Capuzzo (*Università di Roma "Sapienza"*), Paola Càssola Guida (*già Università degli Studi di Udine*), Reinhard Härtel (*Karl-Franzens-Universität Graz*), Robert Matijašić (*Sveučilište Jurja Dobrile u Puli / Università "Juraj Dobrila", Pola*), Giuseppe Trebbi (*Università degli Studi di Trieste*), Claudio Zaccaria (*già Università degli Studi di Trieste e Direttore della rivista*)

---

Comitato di redazione

Luca Caburlotto, Giuseppe Cuscito, Davide Di Paoli Paulovich, Annalisa Giovannini, Franca Maselli Scotti, Caterina Spinelli Zocconi, Grazia Tatò, Claudio Zaccaria

---

La proprietà letteraria è riservata agli autori dei singoli scritti.

Gli articoli presenti in questo numero della Rivista sono stati valutati dal Comitato di Redazione; in alcuni casi, al fine di ottemperare alle direttive dell'A.N.V.U.R., si è ricorsi, in mancanza di competenze interne, al referaggio esterno.

La rivista non assume responsabilità di alcun tipo circa le affermazioni e i giudizi espressi dagli autori.

---

Il presente volume è stato stampato  
presso Lithostampa srl - Via Colloredo 126 - 33037 Pasian di Prato (UD)  
per conto della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria aps

GIORGIO FOSSALUZZA

IL SAIO DI FRANCESCO SEGNO DI POVERTÀ  
PER I MINORI OSSERVANTI E CONVENTUALI  
ALL'EPOCA DELLA *BULLA UNIONIS*.

A PROPOSITO DELL'ICONOGRAFIA  
DELLA PALA DI VITTORE CARPACCIO DEL 1518 PER PIRANO

Il convegno tenutosi a Pirano nel 2018 nel cinquecentenario della consegna da parte di Vittore Carpaccio della pala per la chiesa conventuale di San Francesco della città istriana (fig. 1) ha aggiornato le conoscenze sugli aspetti storico-artistici e tecnico-conservativi non meno che sul contesto della commissione dell'opera e sulle sue vicende più recenti <sup>1</sup>.

Nei relativi atti, chi scrive ne ha precisato l'itinerario degli interessi più remoti della critica, rileggendo anche il dibattito ottocentesco sull'appartenenza culturale e nazionale del pittore <sup>2</sup>. Nello sviluppare più ampiamente di quanto non fosse occorso la lettura della susseguente letteratura, anche quale fondamento delle ricerche più recenti, si è lasciato tuttavia ancora spazio per ulteriori indagini iconografiche, i cui risultati si presentano nel testo che segue.

Come si è già segnalato, è rilevante osservare che nel 1502, fin dal momento di erezione della tribuna destinata a ospitare il dipinto nella chiesa di San Francesco, un privato offerente di Pirano mise a disposizione una somma riservata alla realizzazione della pala, con la clausola che non si potesse impegnare per altre finalità. Ci si riferisce al testamento nuncupativo di Gregorio barbitonsore di Pirano rogato in data 11 dicembre 1502 dal notaio e giudice ordinario Domenico Dalla Torre alla presenza di Peregrino Vitale, vicedomino del Comune (fig. 2) <sup>3</sup>.

(1) Gli studi più recenti sulla secolare storia della comunità francescana di Pirano, la chiesa di San Francesco e il suo convento comprendono i seguenti di riferimento generale: ŠAMPERL 1998; DOLINAR 2001; MARAČIĆ 2001; ZITKO 2001; ŠAMPERL 2001; ŠAMPERL 2002.

(2) FOSSALUZZA 2021. Per la fortuna critica si consenta anche il rinvio a FOSSALUZZA 2012, pp. 155-158, 220-223, ntt. 64-71.

(3) Pokrajinski Arhiv Koper/Archivio Regionale di Capodistria, segnatura SI\_PAK/0009/003, *Testamenti degli abitanti e residenti nel comune di Pirano*, unità archivistica 4480. Desidero ringraziare Matej Muženič dell'Archivio Regionale di Capodistria per aver generosamente facilitato lo studio del documento. Il cognome del notaio "ego Dominicus Aturi condam Nicolai" si indica nel testo tenendo conto dell'italianizzazione che si attesta più tardi riguardo alla famiglia



Fig. 1. Vittore Carpaccio, *Madonna con il Bambino in trono e i santi Ambrogio, Pietro apostolo, Francesco d'Assisi, Antonio da Padova, Chiara d'Assisi e Giorgio martire*, 1518, Padova, Museo Antoniano, già a Pirano, chiesa di San Francesco.

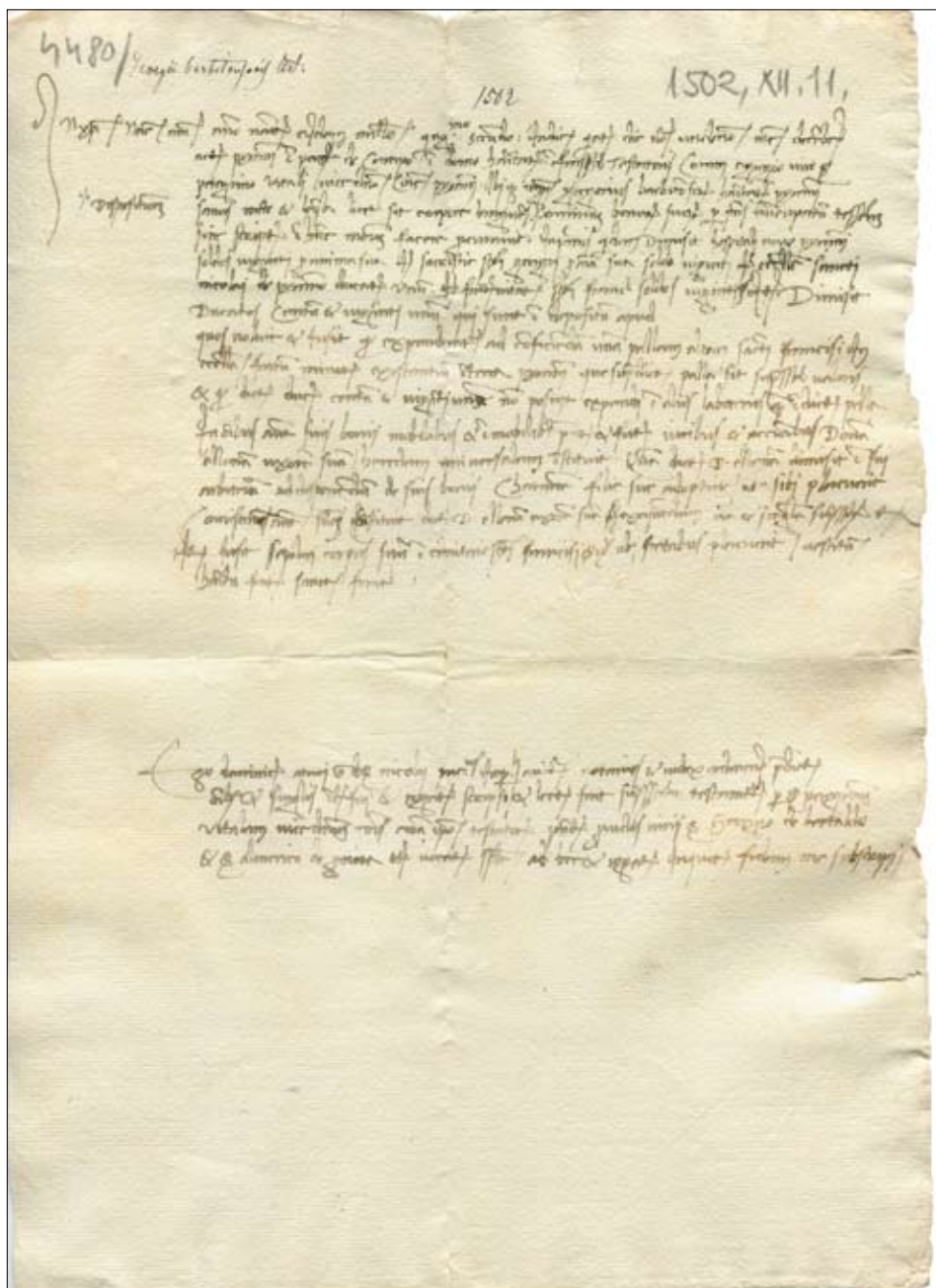


Fig. 2. Testamento nuncupativo di Gregorio barbitonsore di Pirano rogato in data 11 dicembre 1502, Pokrajinski Arhiv Koper/Archivio Regionale di Capodistria, segnatura SI\_PAK/0009/003, Testamenti degli abitanti e residenti nel comune di Pirano, unità archivistica 4480.

Il testamento, utilmente segnalato in un breve regesto da Janez Šamperl nel 2000, è proposto nella trascrizione integrale che è resa di nuovo disponibile in questa occasione (documento I) <sup>4</sup>. Come è consueto, del testatore emerge soprattutto la dimensione devozionale. Egli detta le sue ultime volontà obbedendo all'intimo bisogno di assicurarsi le celebrazioni eucaristiche di suffragio per la sua anima. In tale prospettiva, senza alcuna specifica circa le ricorrenze e i modi da osservarsi, sono destinate somme di denaro più modeste e di varia entità all'ospedale nuovo di Pirano, alla sacristia di San Giorgio, alla chiesa di San Nicolò e alla Fraternità di san Francesco, ossia ai confratelli del Terz'Ordine francescano. Ne risulta, da parte di Gregorio, una sorta di ritratto personale di una Pirano città caritatevole e con i suoi principali luoghi sacri. Alla medesima convinzione e necessità riguardo l'aldilà obbedisce implicitamente un'opera meritoria e di particolare impegno che il ricco barbitonsore piranese dispone venga portata a compimento: la realizzazione della pala d'altare della chiesa di San Francesco, ed è implicito che si tratti di quella dell'altare maggiore. A tale fine è messa a disposizione la somma straordinaria che tuttavia il notaio sul momento non è in grado di specificare dove sia depositata, per cui nell'atto è lasciato uno spazio in bianco. Pare logico pensare che, ammontando questo lascito a ben centoventuno ducati, si pensasse da subito a un incarico di grande prestigio. Infatti, per fare solo un paio di esempi, consapevoli che ogni volta si tratta di contesti e condizioni differenti, tale somma non eguaglia quella di centottanta ducati riconosciuti a Bartolomeo Montagna per la pala dell'altare maggiore della cattedrale di Vicenza del 1502, ma compete con quella di centotrenta ducati dati a Cima da Conegliano per l'*Incredulità di Tommaso* commissionata dalla Scuola di San Tommaso dei Battuti per il loro altare nel Duomo di Portogruaro realizzata tra il 1502 e il 1504 e supera di gran lunga quella di settanta ducati pagati per i soli scomparti, ma in tutto sono dieci, del polittico opera anch'esso del Cima della chiesa di Sant'Anna dei Minori Osservanti a Capodistria del 1513 <sup>5</sup>. Dall'atto, si ricava una sorta di insistenza nel fissare l'obiettivo: il dipinto ha da essere di pari valore della somma destinata, a fugare il rischio dell'impiego anche solo di una parte della cifra in altri lavori. Una specifica, questa, ancor più significativa in ragione della concomitante realizzazione della tribuna lapidea in cui la pala doveva essere allogata. Si potrebbe congetturare che la somma messa a disposizione, per essere definita con scrupolo, corrisponda a quanto previsto in negoziazioni contrattuali già intervenute tra il devoto committente e il pittore, se non anche con l'ovvio coinvolgimento, oltre che l'assenso, dei francescani.

“A Torre” importante a Pirano in età moderna. Sull'istituto straordinario e funzione del vicedomino in Istria cfr. DAROVEC 2010.

(<sup>4</sup>) ŠAMPERL 2000, in part. p. 307.

(<sup>5</sup>) Per questi dati e per le considerazioni su come debbano essere considerati si rinvia a HUMFREY 1986, pp. 65-82; HUMFREY 1993, pp. 151-157.

In chiusura, un'ultima umile volontà del testatore getta ancora luce sulle motivazioni personali che lo spingono a sostenere una simile commissione *post mortem*. Sono quelle che si scoprono dettate altresì dall'appartenenza a una comunità, alla famiglia francescana. Il segno esteriore, quello della veste, assume un valore profondo. Gregorio dispone che la sua sepoltura avvenga presso il cimitero di San Francesco e, mentre lascia ai frati la scelta del luogo, chiede che il suo corpo per la sepoltura sia rivestito del saio della fraternità posta sotto il titolo del Poverello d'Assisi.

Egli vive in tal modo con le sue ultime volontà la devozione per l'abito religioso. Una pratica antica e da ultimo saldata alla remissione dei peccati, ma che proprio i Francescani poterono motivare in una nuova ed esplicita prospettiva spirituale proposta a tutti nel legarla all'efficacia della testimonianza di povertà sull'esempio del loro Fondatore<sup>6</sup>.

Sul seguito di questa dotazione per via testamentaria nessun altro documento sembra, tuttavia, essere finora emerso; perciò non conosciamo la data di morte di Gregorio e se poté dettare di nuovo il suo testamento<sup>7</sup>. Una fortunata ricerca documentaria potrà chiarire con altri elementi le circostanze, i tempi e i nomi di eventuali protagonisti, ad oggi ancora sconosciuti, intervenuti poi nella realizzazione di tale progetto, così da giustificare il fatto che si attese il 1518 per dotare l'altare con la pala di Carpaccio<sup>8</sup>. In prossimità di tale data, nel 1512 e nel 1516, non mancarono lasciti in favore della chiesa dei Conventuali, il primo "pro ornamento et fabrica dicte ecclesie", altri riguardanti nello specifico l'altare di Santo Spirito in costruzione<sup>9</sup>. Tutti elementi che attestano un certo fervore di iniziative concomitanti, in una chiesa che risulta annoverare dieci altari negli atti della visita apostolica alla diocesi di Capodistria compiuta nel febbraio 1580 da

(6) Si deve ricordare come Clemente IV, Nicolò IV e Urbano V "concessero la remissione della terza parte dei loro peccati a chi moriva con abito dei Minori o chiedeva di essere seppellito con esso" (più tardi, tali indulgenze furono aumentate da Alessandro VI – per le donne che vestissero l'abito di s. Chiara – e da Leone X); Giovanni XXII concesse "a chi avesse baciato l'abito dei Mendicanti, l'indulgenza di 5 anni e altrettante quarantene", SAGGI 1974, col. 60. Si considera di riferimento al riguardo alla voce "Habitus" accresciuta in FERRARIS 1888, pp. 43-54. Per la veste dei terziari rimane utile MORONI 1844: "Quantunque i terziari secolari, che da vari Pontefici sono chiamati anche frati continenti, non abbiano una certa forma di vestire, determinata da s. Francesco, il quale nella sua regola si contenta di comandar loro che vestano modestamente e senza i vani ornamenti secolareschi, con tuttociò molti de' primi terziari, ed anche dei secoli posteriori, principi eziandio e principesse, portarono pubblicamente l'abito di quest'ordine, cioè una tonaca talare di color cenerino, come quella de' frati minori, cinta con una fune sparsa di nodi".

(7) Per inciso, non fa nessun riferimento a documenti o fonti padre Ljudevit Maračić quando riferisce che si ha così notizia che nel 1502 i frati invitarono il famoso pittore veneziano Vittore Carpaccio, al quale alcuni attribuiscono radici istriane, a realizzare l'importante dipinto. Cfr. MARAČIĆ 2001, p. 35.

(8) ŠAMPERL 2000, p. 307 è dell'avviso che "i frati stavano raccogliendo i fondi necessari da diversi anni".

(9) Si attinge ai registri di ŠAMPERL 2000, pp. 305-306.

Agostino Valier, vescovo di Verona, su incarico di papa Gregorio XIII che del presule riconosce anche in tal modo l'energica azione riformatrice attuata nella diocesi scaligera <sup>10</sup>.

La lettura integrale del testamento di Gregorio barbitonsore del 1502 si ritiene possa avere delle conseguenze riguardo l'interpretazione iconografica della pala di Carpaccio, non fosse altro che per verificare la motivazione generale delle scelte proposta da Girolamo Maria Granić, padre guardiano a Pirano dal 1881, ma anche segretario provinciale dell'antica provincia dalmato-istriana dei Minori Conventuali aggregata alla patavina di Sant'Antonio, il quale nel 1887 pubblica presso la Tipografia Morterra di Trieste l'*Album d'opere artistiche (...) illustrate con fotografie e descritte*, quelle conservate presso i Minori Conventuali della sua Provincia (figg. 3 e 4) <sup>11</sup>. Nel dare preponderante

(<sup>10</sup>) Lo segnala ŠAMPERL 2000, p. 307. Ci si avvale dello studio di LAVRIĆ 1986, pp. 82-85. L'altare maggiore è posto sotto il titolo di san Francesco, si specifica "habet palam magnam honorificam"; una considerazione che merita solo la pala dell'altare di sant'Andrea elencata con la stessa formula. Ad eccezione dell'immagine all'altare di santa Maria, non meglio qualificata, tutti gli altri altari risultano forniti di una "palam veterem", secondo il giudizio espresso dal presule nella fase post tridentina di profondo rinnovamento. In tali termini è elencata anche quella all'altare dello Spirito Santo, di cui conosciamo l'anno di erezione. La dedicazione degli altri altari riguarda i seguenti santi: Nicola, Elena, Sebastiano, Antonio di Padova, Girolamo, Tomaso. Sulla visita apostolica del Valier in generale basti qui il rinvio ad AGNELLI 1975-1976; LAVRIĆ 1989. Si trovano cenni e ulteriori indicazioni bibliografiche in ZITKO 2001, p. 44 e nt. 4; BONIN, DAROVEC 2001, p. 108.

(<sup>11</sup>) GRANIĆ 1887, p. 20: 30x41 cm. In realtà, riguardo quanto promette il titolo, Granić si dedica soprattutto alla chiesa e al convento di Pirano e solo nell'ultimo capitolo passa agli altri. Nelle venti pagine in apertura dell'album sono descritti i soggetti raffigurati nelle diciannove stampe fotografiche sotto i titoli: Tav. I - Facciata della Chiesa di S. Francesco e Porta d'Ingresso al Chiostro dei Minori Conventuali di Pirano; Tav. II - Prospetto dell'altare maggiore della Chiesa di S. Francesco in Pirano; Tav. III - Navata laterale della Chiesa di S. Francesco de' Min. Conv. in Pirano; Tav. IV - Quadro dipinto da Vittore Carpaccio [Madonna con Bambino e Santi]; Tavv. V, VI e VII - Fregi nello stile de' Lombardi sui pilastri, piedistalli e capitelli dell'antica tribuna fatta nel 1502 ed attuale Cappella del Carpaccio rifatta nel 1887 in S. Francesco di Pirano; Tav. VIII - Chiostro del Convento dei Minori Conventuali di Pirano; Tav. IX - Quadro rappresentante l'Ultima Cena; Tav. X - Due quadri nella Chiesa di S. Francesco; Tav. XI - Altri due quadri del Convento; Tav. XII - Altri due quadri della Chiesa e Sacrestia di S. Francesco; Tav. XIII - Due quadri del Lazzarini nella Sacrestia di S. Francesco in Pirano; Tav. XIV - Altri tre quadri del Convento; Tav. XV - Altre immagini nel detto Convento; Tav. XVI - I quattro Evangelisti del Lazzarini; Tav. XVII - I quattro simboli degli Evangelisti in bassorilievo; Tav. XVIII - Quattro statue di Santi; Tav. XIX - Altre opere d'arte a Pirano ed in altri Conventi della nostra Provincia. In chiusura l'autore giustifica l'iniziativa editoriale: "Così io ho compiuta la descrizione di questo Album fotografico, la quale diedi alle stampe non perché la giudicassi degna di pubblicarsi, ma per puro risparmio di tempo e denari a non farla copiare in scrittura per quei pochi esemplari che ora do alla luce in segno di gratitudine ai benefattori e di omaggio ad illustri personaggi, che ebbero qualche attinenza nei lavori eseguiti, dai quali chieggo benevolo compatimento per l'inesattezza in cui forse involontariamente incorsi". L'immediata recensione al volume, in realtà un accurato riassunto degli argomenti affrontati, è di TAMARO 1887a. L'album si conserva nella sua integrità in pochi esemplari: tra questi si segnala quello della Biblioteca Apostolica Vaticana (collocazione: R.G. Fotografie. Oblungo.I.629) con dedica a Leone XIII in occasione del suo Giubileo Sacerdotale (1887) da parte dei Frati Minori Conventuali della provincia dalmato-istriana di san Girolamo. Si segnala l'esemplare completo della Biblioteca civica di Trieste "Attilio Hortis" (Inv. 950 2607; Coll. R.P. Misc. 0600 00944), e quella





Fig. 3. *Album d'opere artistiche esistenti presso i minori conventuali della antica provincia dalmato-istriana ora aggregata alla patavina di S. Antonio, illustrate con fotografie e descritte da P. Girolamo M.a Granić*, Trieste: Tipografia Morterra, 1887: "Tav. III - Navata laterale della Chiesa di S. Francesco de' Min. Conv. in Pirano". Fotografia di Domenico Petener su carta albuminata con cornice a stampa. Biblioteca Apostolica Vaticana, R.G. Fotografie.Oblungo.I.629. Dall'esemplare offerto a Leone XIII in occasione del suo Giubileo Sacerdotale (1887) dai Frati Minori Conventuali della provincia dalmato-istriana di san Girolamo.

spazio alla pala di Carpaccio, padre Granić mostra un'apertura di interessi di fatto inediti. Pone per primi quelli delle vicende di costruzione della cappella in cui essa era ospitata originariamente.

Riserva poi particolare attenzione agli aspetti "interni", quelli squisitamente figurativi. Di tale contributo se ne comprende da subito il valore in sede locale sebbene questo avvenisse, a leggere ad esempio la recensione di Marco Tamaro, in un'ottica limitata alla questione della nascita del pittore a Capodistria,

della biblioteca dei Civici musei di storia e arte di Trieste (inv. 25/10952-10960 e 25/10965-10960); privo della raccolta di fotografie è invece quello della biblioteca dell'Istituto teologico S. Antonio Dottore di Padova.



Fig. 4. “Antica edicola ricostruita e nuovo altare per la pala della Madonna del Carmine in Pirano. Per cura del M. R. Pad[re] Guard[iano] G. M. Granich - 1886”. Padova, Biblioteca Antoniana.

come era scontato<sup>12</sup>. Non furono più prese in considerazione in seguito proprio le soluzioni riguardanti l'interpretazione iconografica, che sono ancora accattivanti: al primo posto la "veduta" di Pirano, al secondo il contesto storico e la committenza, da ultimo la scelta dei partecipanti alla sacra conversazione e la loro rappresentazione, un aspetto risultato particolarmente interessante nella presente circostanza.

È opportuno procedere da una considerazione del contributo di Granić in questo ordine dei temi affrontati.

Innanzitutto, con l'offrire l'ennesimo profilo di Carpaccio, Granić si riprometteva di definire il contesto specifico in cui l'opera si situava per esprimere quel carattere di tipicità che, in particolare, egli ritrovava nei suoi ultimi dipinti d'altare<sup>13</sup>. Proprio con la pala di Pirano Carpaccio sembra voler emulare,

(12) Non a caso TAMARO 1887a, p. 409, sostiene che l'intera operazione ricostruttiva era stata affrontata da Granić "coll'intendimento di in[n]alzare un monumento al celebre pittore Vittore Carpaccio", la nascita del quale a Capodistria sembrava cosa ben acquisita.

(13) GRANIĆ 1887, pp. 6-11. Non mancano di soffermarsi sul profilo di Carpaccio, mutando le notizie da Lanzi, soprattutto Pietro Stancovich e Ivan Kukuljević Sakeinski. Il primo ne pubblica il profilo nel 1829 (STANCOVICH 1829, pp. 106-122). Tale contributo del canonico originario di Barbana, forte di un *curriculum* di studi in crescendo a Rovigno, Udine e Padova dove si laurea in teologia, si prefigge di assicurare Vittore Carpaccio come di Capodistria, quale conseguenza del fatto che vi operò a lungo il figlio Benedetto e che qui si stabilì la sua famiglia. Egli si avvale della posizione di LANZI 1809, 3, pp. 35 e 40 nt. a. Il testo di Lanzi relativo a Carpaccio vi è riportato integralmente. Sulla biblioteca di Stancovich donata a Rovigno e il suo ordinamento si veda B. DOBRIĆ, in *Katalog* 1992. Nessun dato positivo si aggiunge da parte di Stancovich sulle opere dei due Carpaccio, per lui da considerarsi senza dubbio padre e figlio. Nessun documento diretto è prodotto. Si profila bensì una discussione, che si appunta soprattutto sul valore della loro cittadinanza data per certa dalle sottoscrizioni (ma anche da Vasari, Ridolfi e Zanetti), intese come ambivalenti. La qualifica di "veneti" delle loro firme, o l'essere chiamati "veneziani", persino "cittadini veneziani" e talora di ipotizzata nobile discendenza, non esclude che la patria fosse a tutti gli effetti proprio Capodistria, e pertanto volessero dirsi in realtà "di nazione e dominio veneto". Su un altro piano dimostrativo, evidentemente connesso implicitamente alla sistemazione lanziana, il chiamarsi veneti per Stancovich varrebbe a sottolineare da parte loro l'appartenenza a quella "scuola", sia per formazione e dunque per stile, che per l'esercizio svolto a Venezia. Infine, sarebbe motivato "per un certo amor proprio di maggiore celebrità ed importanza di professione", insito nell'accreditarsi per il loro legame con la capitale. Da sottolineare, soprattutto, come con Stancovich, considerato il suo strettissimo legame territoriale e il metodo di ricerca, si perda per sempre l'occasione di dare forza ad una specifica di Lanzi sulla "costante" tradizione non scritta che li voleva di Capodistria, su cui nulla è riportato di preciso. Si segnala qui un'osservazione di KNEZ 2010, p. 600, che ricorda come Caprin considerasse Stancovich impegnato in questa ricerca sul luogo natale di Carpaccio "per amore del suo paese", mentre all'opposto si sarebbe trattato di mero "campanilismo" per Gabrielle e Leon Rosenthal che considerano erroneamente l'autore di Capodistria. Cfr. CAPRIN 1907, p. 100; ROSENTHAL 1906, p. 8. Opposte motivazioni che non inducono a registrare la tradizione orale in proposito. Quanto agli aspetti documentari, l'albero genealogico di Carpaccio approntato da Stancovich, affatto inedito, valido come attestato di scrupolo e di sistematicità nella ricerca, è di fatto solo apparentemente rassicurante, spostato com'è in avanti nel seguire i cinque figli di Benedetto ivi residenti, a seguito della raccolta dei dati anagrafici presso l'archivio della cattedrale di Capodistria (nessuno quindi di fonte notarile) che, ovviamente, risultano disponibili solo da metà Cinquecento. Quanto alle fonti storiografiche sopra citate, Stancovich cita solo la torrentiniana: VASARI 1550, pp.

quanto a composizione, la grandiosità di Tiziano, mentre d'altro canto intende assumere "una maniera più perfetta" che è qualificata – ora riguardo una pala d'altare e non un soggetto narrativo "immaginoso" – secondo i consueti canoni interpretativi "accademizzanti" del tempo: circa la naturalezza, l'espressione del sentimento a cui si unisce, sotto più aspetti, la dettagliata esattezza<sup>14</sup>. Quanto alla tipicità, Carpaccio prevedeva che "quella sarebbe l'ultima sua opera in grande", pertanto "con un ultimo sforzo del suo genio vi ridusse tutte le bellezze che a dovizia seppe spargere nelle surriferite opere"<sup>15</sup>.

Nello specifico si affronta per la prima volta l'aspetto "vedutistico" che indubbiamente caratterizza l'opera quale testimonianza ideale della realtà urbana della Pirano cinquecentesca.

Tenuto debito conto dello stile letterario dell'epoca, si percepisce immediatamente l'approccio ben differente da quello "nostalgico" manifestato trent'anni prima da Vincenzo De Castro<sup>16</sup>. Sorprende in Granić, circa gli

538-539: Carpaccio è "capocordata" dei pittori veneziani, di coloro "che furono Veneziani, et ebbero dipendenza da la maniera di Giovan Bellino"; RIDOLFI 1648, I, p. 27: "nobile per antica cittadinanza, ma più chiaro per la sua virtù, fu quello che arrecò alla patria più degni fregi con le opere sue"; ZANETTI 1771, I, p. 33: "un ramo dell'antica Cittadinesca famiglia dei Scarpazza finì nel passato anno 1760"; p. 592: "pittore veneziano". Per completezza si veda anche ZANETTI 1733, pp. 18, 72: "cittadino Viniziano". Non tralascia l'*Indice primo* di Lanzi in cui Carpaccio figura come "veneziano": cfr. LANZI 1809, VI, p. 34. Per la personalità di Stancovich ci si avvale di un primo profilo, datato, ma ancora utile riguardo alla considerazione riservatagli, di TOMASIN 1876-1877. In seguito per il profilo e il contesto generale cfr. FRANOLICH 1952-1953; CERNECCA, 1960; CERNECCA 1970; BERTOŠA 1983-1984, pp. 245-250, con estesa bibliografia; TRAMPUS 1987; TRAMPUS 2008; BERTOŠA 2015, in part. p. 490, nt. 9, per la bibliografia generale. Il primo profilo di Carpaccio in lingua croata spetta a KUKULJEVIĆ SAKCINSKI 1858, II, pp. 137-145, in particolare p. 140, per la menzione della pala di Pirano. La polemica che tale contributo ebbe a scatenare per una trattazione nell'ottica di una visione panslava e dell'Illirismo si manifestò presso gli storiografi istriani in coincidenza alla pubblicazione in seconda edizione della biografia di Stancovich nel 1888, con nuove note di Anteo Gravisi, l'anno prima della morte dello studioso croato. Cfr. STANCOVICH 1888, pp. 416-420. Anteo Gravisi, che non si firma in tale occasione, usa solitamente lo pseudonimo di Gian Filippo Squinziani. Su tale problematica e i contenuti si consenta il rinvio a FOSSALUZZA 2021, pp. 216-219.

<sup>(14)</sup> GRANIĆ 1887, p. 8. Quanto a composizione fa riferimento alla tavola d'altare allora attribuita al Pordenone del Santuario di Santa Maria della Visione di Strugnano. Cfr. CAPRIN 1907, p. 134, nt. 1, con data 1519; e ora M. WALCHER, in A. ALISI, *Istria. Città minori*, trascrizione e note di aggiornamento a cura di M. WALCHER, Trieste 1997 [1937], p. 310 nt. 222. Attualmente riconosciuta, per la presenza della sigla, a Francesco Valerio Marini, alla data 1520.

<sup>(15)</sup> GRANIĆ 1887, p. 8.

<sup>(16)</sup> La pala di Pirano, giudicata in stato di buona conservazione, è descritta nella monografia di Vincenzo De Castro, che afferma in una delle prime "amplificazioni letterarie" come Carpaccio, considerato nativo di Capodistria, soggiornasse operosamente in città: "ove passò qualche tempo della sua vita, ritemperando l'ingegno e riconfortandosi a quell'aere così mite e purissimo della penisola Istriana": DE CASTRO 1848b, pp. 7e 16, preceduta da DE CASTRO 1848a. Cfr. COMBI 1864, p. 387, n. 2820. In questi termini l'autore – si direbbe per un'attrazione promozionale – asseconda solo apparentemente la sensibilità dei molti viaggiatori che, in un itinerario da lungo tempo tracciato, intrapresero la ricerca delle bellezze di questa penisola adriatica ricca di sorprese pittoriche, ma anche amena e salubre. In realtà, per De Castro si tratta con ogni probabilità

aspetti finalmente “interni”, la descrizione con risvolti di carattere vagamente “positivista” e la modalità “sperimentale” con cui analizza la rappresentazione urbana sullo sfondo della pala (figg. 5-6). In questo aspetto il suo apporto agli studi non è mai stato emulato ed è ancora utile. Si ritiene opportuno, pertanto, riportarne uno stralcio, anche perché tale analisi è stata a lungo trascurata:

oltre all'arco posteriore di mezzo dipinto, il celebre artista vi tracciò con una esattezza che direi fotografica, perché linea per linea corrisponde alla pianta, come io mi assicurai, la città di Pirano, com'era a quei tempi colle sue mura merlate e alte torri; il che denota che il Carpaccio ha lavorato a Pirano; per cui il quadro è pure un monumento di storia topografica. Kandler, ad esempio, vi avrebbe trovato il castello di S. Giorgio, che tanto gli premeva di vedere in qualche quadro di quell'epoca, posteriore ai viaggi di Marin Sanuto”<sup>17</sup>.

Dopo il restauro, questo aspetto del dipinto è considerato pari a una fonte topografica inedita, in grado di offrire una testimonianza figurativa che Kandler poteva suggerire nel 1879 solo in modo immaginifico, descrivendo il quadro mai

dell'espressione di un nostalgico stato d'animo, quello di un figlio di Pirano costretto ad emigrare altrove. Soprattutto, la personalità di Carpaccio trova uno spazio affatto particolare e una considerazione in una prospettiva di ben altro respiro nelle lezioni sull'arte tenute all'Università di Torino edite nel 1864, dove il pittore impersona un ideale nella sua visione estetica che “si ispirava alle correnti romantiche e spiritualistiche più avverse al sensismo (...), criticava ogni interpretazione edonistica ed utilitaristica dell'arte, per collegarla alla vita morale e alla tradizione cristiana”. DE CASTRO 1864, pp. 89-106: profilo di Carpaccio, in part. pp. 99-100 per la sua permanenza a Pirano e descrizione della pala in San Francesco. Per la biografia e la posizione estetica di De Castro basti qui il rinvio a CELLA 1987. Di riferimento possono essere le riflessioni dell'autore stesso, cfr. DE CASTRO 1864, pp. v-xv (*Introduzione*) e 1-22 (*Prelezione*). Per l'aspetto che qui interessa maggiormente cfr. DE CASTRO 1864, p. 95: “pochi meglio dei trecentisti e dei quattrocentisti, tra cui in principal modo i pittori fiorentini, i sanesi, gli umbri, e fra gli antichi veneti il Carpaccio, intesero lo squisito magistero dell'arte, che propongono a soggetto il simbolo e la parola religiosa; sebbene talvolta fallisca loro la eleganza e la correttezza della forma, e in ciò sieno a gran segno superati dai cinquecentisti”. Di conseguenza, per De Castro “Carpaccio chiude l'eletta schiera de' veneti pittori, che restano fedeli alle massime antiche e alla nuova poesia dell'arte cristiana”, *ivi*, p. 106. Si tratta di una lettura per certi aspetti conforme alla sensibilità della pittura di storia del romanticismo, indagata in questo momento tra gli altri da Pietro Selvatico, e, dunque, della pittura sacra contemporanea in cui, ugualmente, la naturalezza equilibrata, la nobiltà espressiva non sconfinano in purismo. Rivelatrice in proposito è l'immagine secondo la quale Giovanni Pagliarini, trae ispirazione proprio da Carpaccio, dal ciclo della Scuola degli Schiavoni, per il suo impegnativo telerò del *Martirio di san Giorgio* per il duomo di Pirano, ultimato nel 1844. DE CASTRO 1864, p. 95. Sull'opera di Pagliarini per Pirano si rinvia ad *Istria città maggiori* 2001, pp. 208-210, cat. 387 (A. Craievich). In generale, in ambito accademico, è proprio Carpaccio a essere “ora studiato con amore crescente da un'eletta gioventù che va fra noi preparando l'avvenire dell'arte”, DE CASTRO 1864, p. 98. Quindi, in virtù dell'attualità colta nel messaggio estetico, De Castro non può essere che grato per la recente riscoperta del pittore, che così sintetizza nella chiusa della sua trattazione, per il resto debitrice a Lanzi: “chiudiamo questi cenni sul Carpaccio ringraziando il nostro secolo del redivivo amore per questa antica gloria della veneta pittura, e congratolandoci con l'Atene dell'Istria, che può andar lieta di avergli dato i natali, e se non l'artistica educazione, ispirato certo col sorriso del suo cielo e coll'incanto della sua circostante natura il primo sentimento del bello”: DE CASTRO 1864, p. 105.

(17) GRANIĆ 1887, p. 9.



Fig. 5. Vittore Carpaccio, *Madonna con il Bambino in trono e i santi Ambrogio, Pietro apostolo, Francesco d'Assisi, Antonio da Padova, Chiara d'Assisi e Giorgio martire*, 1518, Padova, Museo Antoniano, già a Pirano, chiesa di San Francesco. Particolare con la "veduta" di Pirano.



Fig 6. Vittore Carpaccio, *Madonna con il Bambino in trono e i santi Ambrogio, Pietro apostolo, Francesco d'Assisi, Antonio da Padova, Chiara d'Assisi e Giorgio martire*, 1518, Padova, Museo Antoniano, già a Pirano, chiesa di san Francesco, particolare con la "veduta" di Pirano.

dipinto di un san Giorgio con ai piedi la “città-modello”, a sovrastarla il fortilizio dedicato al santo cavaliere distrutto proprio nel corso del Cinquecento <sup>18</sup>. Poteva



Fig 7. Vittore Carpaccio, *Madonna con il Bambino in trono e i santi Girolamo, Giuseppe, Rocco, Sebastiano, Nazario vescovo, Giorgio (?) e tre angeli musicanti*, 1516. Particolare del san Nazario che regge il “modello” urbano di Capodistria.

<sup>(18)</sup> Pietro Kandler, conservatore per il litorale austriaco fin dal 1856 quale componente della Commissione per l'Istria, sceglie un taglio prettamente archeologico e storico-documentario per la sua monografia su Pirano, in cui non vi è spazio per l'aspetto artistico. Ma riguardo al castello di San Giorgio, non tiene conto della rappresentazione della pala di Carpaccio ancora bisognosa di restauro, e reputa “non è fuor di possibilità di vederlo dipinto in qualche quadro del 1500, che rappresenta S. Giorgio martire, appiedi della figura del santo”, cfr. KANDLER 1879, p. 19.



avere in mente la restituzione “araldica” di Capodistria, secondo lo schema adottato da Carpaccio nella pala per la cattedrale del 1516, in cui il modello della città è favorito sul vassoio da san Nazario vescovo (fig. 7).

Quanto Carpaccio documenta di Pirano in modo, invece, corrispondente all’assetto urbanistico, già anticipato da Kandler con il suo scrupolo filologico, è messo in rapporto da Granić con la descrizione di carattere storico-descrittivo di Marin Sanudo nel suo *Itinerario per la Terraferma veneziana* del 1483<sup>19</sup>. I due personaggi potevano entrambi attingere all’edizione del 1847 a cura di Rawdon Brown che teneva conto solo di una redazione dell’opera<sup>20</sup>. In certa misura si può stabilire la collazione fra testo quattrocentesco e descrizione dell’immagine da parte di Granić. In sintesi, nello scorcio sul lato sinistro rispetto al trono si rappresenta il promontorio di San Giorgio con il campanile antistante l’antica fabbrica della chiesa patronale, con la piazza vecchia della città bassa, circondata dalle mura, su cui domina la torre dell’orologio che andò distrutta e l’affaccio sul mandracchio<sup>21</sup>. Nello scorcio sul lato destro si adotta invece un’altra angolatura che consente di restituire la visione delle mura della città alta, le chiese distrutte di San Nicolò e di Sant’Ermacora, il nucleo urbano tra il cimitero ebraico e la chiesa di San Francesco<sup>22</sup>.

L’associazione tra una ripresa fotografica e l’aspetto empirico dell’analisi di Granić si concretizza nella verifica dei “diversi punti prospettici” che il pittore poté adottare in conseguenza alla separazione della “veduta” in due brani inframmezzati dal trono su cui siede la Vergine con il Bambino. Egli si sarebbe posto sull’altura di Mogoron per la rappresentazione di destra, mentre per l’altra era possibile scegliere con tutto agio un punto di stazione in mare, anch’esso verificabile con precisione<sup>23</sup>.

(19) Il riferimento è all’edizione ottocentesca di Marin Sanudo, SANUDO 1847, pp. 150-151 (si veda ora SANUDO 2014). Tra le pubblicazioni di cronaca sono segnalate in più occasioni le seguenti: *Cappella del Carpaccio a Pirano*, in “L’Osservatore Triestino”, a. 183, 127 (7 giugno 1887) (1887), p. 1; TAMARO 1887b.

(20) SANUDO 1847, pp. 150-151.

(21) Sull’evoluzione dell’assetto urbanistico di Pirano basti qui il rinvio a BERNIK 2000.

(22) FOSSALUZZA 2012, p. 222, nt. 65.

(23) GRANIĆ 1887, p. 9: “Siccome poi la prospettiva della città è spezzata in due parti dal trono, così egli prese due diversi punti prospettici. Nella parte a mano destra egli si collocò sull’altura di Mogoron di faccia e sopra l’attuale casa della sanità, e restrinse la veduta fra il cimitero israelitico fuori delle mura esterne, e la chiesa di S. Francesco, comprendendo così tutta la parte della città detta Marzana, rilevando tutte le torri alla riva nonché in alto le chiesette di S. Nicolò e S. Ermagora, le une e le altre ora distrutte. A man sinistra si prese il punto di vista da una barchetta in mare lungi un terzo di chilometro dal primo punto verso Nord-Ovest, e da mezzo chilometro circa dalla Punta della Salute verso Sud-Ovest; vi si vede l’antica torre dell’orologio or demolita, e le mura che circuirano in varie direzioni la città dalla parte della Punta, specialmente quelle attorno la Piazza Vecchia, e la via della Pusterla, nonché l’antico campanile posto allora sul dinanzi nella Chiesa di S. Giorgio, ed altre interessanti particolarità”. Si è qui sintetizzato quanto detta una lettura che, in questa fase, risulta ormai condizionata dalla ripresa con l’obbiettivo fotografico. Partendo da essa, sembra si voglia asservire quel particolare adeguamento del telaio prospettico che Carpaccio

Tali aspetti di aderenza al vero della rappresentazione topografica si prestano, evidentemente, a essere ricondotti alla tesi che vuole la presenza di Carpaccio a Pirano, in cui si assomma più di una giustificazione. Granić ne aggiunge un'ulteriore, passando dal piano empirico a quello storico. In considerazione del dipinto di *San Paolo apostolo* della chiesa di San Domenico a Chioggia, firmato e datato 1520, prospetta la successione degli spostamenti del pittore. Il suo trasferimento da Pirano a Chioggia è ora collegato alla presenza nella città lagunare del vescovo Bernardo Venier originario di Pirano<sup>24</sup>. Sono forzature che indubbiamente hanno facile presa entro una visione dei fatti artistici condizionati da amor patrio. Non a caso, a riprendere la tesi della presenza a Pirano di Carpaccio fu Giuseppe Caprin che, nell'affermare, a proposito della descrizione del "paesaggio" sullo sfondo, che "la verità, con cui si è resa nota questa veduta, accerta che Vettor Carpaccio la colse sul luogo e sicuramente dal mare", avvalorava la tesi di Granić e lo manifesta anche attraverso la traduzione grafica di tale soggetto (figg. 8-9)<sup>25</sup>. Molto più tardi, Antonio Alisi non manca di riprendere questa ipotesi del soggiorno istriano del pittore con qualche libertà narrativa, del resto divenuta formulare, quella sulla rassegnazione a ritenersi un sorpassato:

Compiuta la sua pala nel 1516 e consegnata al Capitolato del Duomo di Capodistria, sembra che il Carpaccio, ormai anziano e rattristato dal sorgere di un'arte nuova così diversa dalla sua, entrasse in trattative coi P. P. Francescani di Pirano per una pala da porre nella loro chiesa"<sup>26</sup>.

Soprattutto due aspetti, quelli più "prosaici", si possono cogliere in tali interpretazioni, al fine di lasciare aperta l'ipotesi. Il primo, di carattere generale, sta nell'espressione di Caprin che ricorda le "quotidiane comunicazioni" fra Pirano e Venezia, di certo usuali per le rotte commerciali e ogni sorta di traffici. L'altro è di Alisi che si persuade di tale presenza non solo per l'esattezza e lo scrupolo della rappresentazione urbana, quindi finalizzata "a vedere e a ispirarsi", ma anche utile "a contrattare"<sup>27</sup>. Non è fuori luogo, infatti, spostare il problema dal piano della rappresentazione topografica, intesa come un suo rilievo *en plein air* di Pirano, a quello della presa in visione del particolarissimo contesto in cui l'opera doveva essere allogata. Carpaccio poté definire il "modelletto" disegnativo della pala in base a un rilevamento della tribuna, a suo tempo ideata forse a Venezia, pertanto commissionato appositamente e fatto a lui pervenire in quanto indispensabile alla formulazione dell'impianto architettonico da adottarsi nel dipinto. Altrimenti, si rese necessario proprio un suo sopralluogo, del tutto

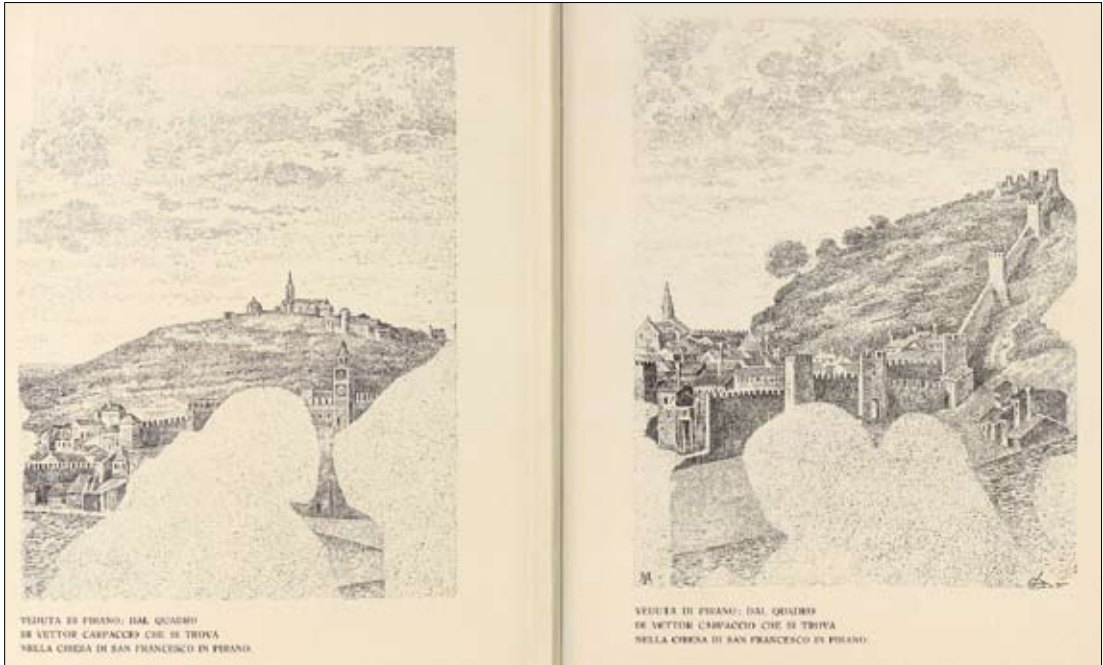
escogita per l'inserimento degli elementi topografici verosimili, quelli più rappresentativi e immancabili, elencati ad esempio da Sanudo.

<sup>(24)</sup> Un profilo del Venier vescovo di Chioggia a partire dal 1487 e per quarantotto anni si ricava dallo studio di DE ANTONI 1974.

<sup>(25)</sup> CAPRIN 1907, pp. 106, 108, 109.

<sup>(26)</sup> ALISI 1972, pp. 77-78.

<sup>(27)</sup> Va notato che Alisi per la descrizione della veduta urbana non si riferisce a Granić ma a Caprin.



Figg. 8-9. “Veduta di Pirano: dal quadro di Vettor Carpaccio che si trova nella chiesa di San Francesco in Pirano”, da Giuseppe Caprin, *L'Istria Nobilissima*, I, Trieste 1905, pp. 126-127. Incisioni in zintotipia su disegni di Giulio de Franceschi tratti dalla fotografia della pala di Alfredo Pettener.

plausibile considerata la facilità di comunicazioni fra la Dominante e la città istriana<sup>28</sup>.

Oltre che per l'aspetto “vedutistico”, il contributo di Granić assume particolare importanza, come anticipato, per l'avvio di una prima riflessione sul significato delle scelte e i messaggi riguardo l'iconografia della pala di Carpaccio.

Secondo l'interpretazione proposta sarebbe san Pietro, che medita sulla scrittura e tiene le chiavi d'oro e d'argento, simbolo del primato petrino, della sua autorità e della missione universale della chiesa, a ispirare in san Francesco

(28) Sulla problematica riguardante l'invio delle opere da Venezia alle periferie, sulle rotte adriatiche, si rinvia a HUMFREY 1986; HUMFREY 1993, pp. 157-159. Nonostante riguardi il Settecento, si consenta di ricordare il caso specifico del dipinto di Angelo Trevisani per il Duomo di San Giorgio, cfr. FOSSALUZZA 2009.

“l’idea di fondare i suoi tre ordini, rimettendo alla pratica la vita apostolica”<sup>29</sup>. I suoi gesti sono interpretati quale predicazione della povertà, dell’umiltà e della Croce, e in particolare nell’impartire la benedizione egli istituirebbe i tre Ordini. È quanto faceva vedere, ad esempio, il Cavazzola nelle tre scene della predella della grande pala eseguita per la cappella dei terziari in San Bernardino a Verona nel 1522 grazie al lascito di Bartolomea Baialotti<sup>30</sup>. Di fronte al Fondatore, sullo stesso piano e ugualmente senza sandali ai piedi, sant’Antonio di Padova sta presso la Vergine con il Bambino “a rappresentare il primo Ordine dei frati Minori”. Il Santo è immerso nella lettura, si privilegia così il riferimento alla sua dottrina, reca il giglio (*lilium candidum*), consueto simbolo di “innocenza”. Non va trascurato un dato, a quanto risulta non ancora messo in rilievo, riguardante il saio marrone dell’Osservanza di san Francesco, mentre sant’Antonio indossa quello grigio-cinerino scuro dei francescani della prima ora, come conviene ai frati “della comunità”, o conventuali<sup>31</sup>.

Questa distinzione non può essere il frutto di casualità, o di una scelta estetica di *variatio* in una pala che data al 1518. Ci si coglie bensì un messaggio da leggersi alla luce di quanto notoriamente avvenuto l’anno prima, quando si assiste al passaggio da una difficile ricerca di complementarità di concezione di vita tra le principali famiglie minoritiche alla distinzione giuridica in seno all’Ordine. Quella tra Frati Minori Osservanti (o anche semplicemente Frati Minori) e Frati Minori Conventuali, nelle circostanze dell’indizione a Roma di un Capitolo generalissimo per volontà papale, con obbligo di partecipazione per tutte le Congregazioni francescane, e a seguito della promulgazione da parte di Leone X, il 29 maggio 1517, della bolla “*Ite vos*” o “*Bulla unionis*”<sup>32</sup>.

Di conseguenza, nell’interpretazione di Granić, “un gradino in giù, il secondo Ordine delle Clarisse è rappresentato da S. Chiara”; inoltre “giù al piano inferiore il terzo Ordine è designato da S. Luigi IX re di Francia, vestito in acciaio da Crociato coll’orifiamma in mano”<sup>33</sup>.

Il riferimento storico congiunturale per motivare la scelta non casuale del saio di Francesco e di Antonio consente un’apertura alle ipotesi circa lo

(<sup>29</sup>) GRANIĆ 1887, pp. 8-9.

(<sup>30</sup>) Lo scomparto centrale con san Francesco che detta la regola ai terziari si conserva allo Szépművészeti Múzeum di Budapest, quello di destra con san Francesco consegna la regola alle clarisse al Museo di Castelvecchio di Verona assieme alla pala; manca quindi lo scomparto di sinistra con l’istituzione del primo Ordine. In breve, l’iconografia della pala che merita ancora un approfondimento, prevede la Vergine con il Bambino in gloria affiancata dai santi Francesco e Antonio di Padova e circondata dalla Virtù Teologali e Cardinali; in basso si dispongono i santi Elisabetta d’Ungheria, Bonaventura, Luigi IX di Francia, Ivo, Ludovico da Tolosa ed Eleazaro. Si rinvia a PERETTI 1998, pp. 13-20, n. 11; PERETTI 2010.

(<sup>31</sup>) BISOGNI 1985.

(<sup>32</sup>) FOIS 1985; SELLA 2001, in part. pp. 301-31 (storia istituzionale dell’osservanza); quindi pp. 91-200 (vicende storiche dei rapporti tra Minori osservanti e Minori conventuali); BARTOCCI 2015. Si consenta di segnalare la sintesi proposta da MORONI 1844, pp. 109-116.

(<sup>33</sup>) GRANIĆ 1887, p. 9.

specifico contesto della commissione della pala di Pirano, anticipata dal lascito testamentario di un terziario nel 1502. È sempre Granić a riferire, senza chiosa alcuna, che questa avvenne “in tempo che era [Maestro] Generale dell’Ordine un Chersino P. M. Antonio Marcello de Petris (poi vescovo di Cittanova)”<sup>34</sup>. L’obiettivo dell’autore è solo quello di sottolineare le attenzioni dimostrate per questa chiesa dai maestri generali dell’Ordine, in particolare dai due originari di Cherso, vissuti in ben diversi momenti della storia: all’epoca di Carpaccio per l’appunto il Marcello de Petris e, al presente, il padre maestro Bonaventura Soldatich. Anche se l’intento risulta evidente, tale indicazione è stata ben presto forzosamente interpretata come rivelatrice del committente diretto dell’opera di Carpaccio<sup>35</sup>. Un dato che riaffiora a tutt’oggi, nonostante la ricerca documentaria non abbia prodotto nel frattempo un indizio concreto. Si può solo osservare, per non smentire categoricamente la tesi non supportata, che padre Antonio Marcello de Petris, una personalità che si vuole mettere in luce per la sua autorità in seno all’Ordine e poi come vescovo, dovette assolvere per un lungo arco temporale a una funzione di collegamento importante fra Venezia, l’Istria e la Dalmazia proprio per il suo ministero, mentre gli era riconosciuta la massima autorità nell’attuazione delle risoluzioni romane<sup>36</sup>. Oltre questo aspetto innegabile, una sua implicazione diretta nella commissione del convento di Pirano, avanzata per congettura, è per il momento non dimostrata. Ed è solo una pura coincidenza il fatto che essa verrebbe a cadere, nello specifico, con la sua presenza a Venezia presso il convento dei Frari, alla “Cha’ Grande”, attestata tra il 1517 e il 1519, con i suoi uffici di maestro generale dell’Ordine. Entro una parabola di governo assai breve: il 2 settembre 1517 “per esser *noviter* venuto di Roma” fu ricevuto dal doge Loredan in Consiglio dei X nell’occasione della sua elezione al generalato, circostanza nella quale, dando prova delle capacità oratorie per

(<sup>34</sup>) GRANIĆ 1887, p. 9. Per il profilo di rinvia a DOBROVICH 1895; TOMASIN 1898-1899, pp. 65-72 e 105. Di recente, sulle iniziative di committenza nella sua Cherso, con particolare riferimento al palazzetto gotico-rinascimentale di proprietà familiare e la sua decorazione, intervengono BORIĆ, GUDELJ 2002. Sul titolo di ministro generale per i Minori e di maestro generale per i Conventuali riguardo gli eletti nelle congregazioni del 1517 per decisione di Leone X si veda MORONI 1844, p. 114.

(<sup>35</sup>) PETRIS 1892, p. 155. Interpreta in questo modo l’indicazione di Granić sul Marcello: “munifico mecenate del Carpaccio, è da credersi commettesse quei dipinti che fregiano i nostri conventi d’Istria e Dalmazia”. Gli fa eco N. LEMESSI 1979, pp. 174, 178-179, nt. 5. Un profilo di padre Marcello de Petris è di RADOSSI 2017, pp. 535-536, nt. 41. L’autore nel riportare tra le fonti il testo virgolettato di Ughelli comprende ancora una volta il nome di Carpaccio del quale padre Marcello de Petris sarebbe stato il committente dei dipinti “che fregiano i nostri Conventi d’Istria e Dalmazia”. È opportuno segnalare che il testo così riproposto risulta interpolato scorrettamente a verificare sia l’edizione di *Italia Sacra* del 1653, sia quella del 1720 con annotazioni di Sebastiano Coleti, ad una delle quali si attinge. In essa però il nome di Carpaccio non figura. Cfr. UGHELLI 1653, V, col. 228; UGHELLI, COLETI 1720, V, col. 251.

(<sup>36</sup>) In questo ufficio di Provinciale d’Istria, Dalmazia ed Epiro lo si trova dal 1496, mentre nel 1514 è eletto in tale ufficio per la Provincia Veneta di S. Antonio di Padova. Cfr. DOBROVICH 1895, pp. 11-12; TOMASIN 1898-1899, pp. 65-72 e 105.

cui andava famoso, pronunciò un discorso in cui si definisce “veneziano”<sup>37</sup>. Si concluse di fatto solo due anni dopo con la questione della vendita degli argenti dei conventi della Provincia veneta dei Minori per finanziare la crociata voluta da papa Leone X che vedeva ostile la Repubblica<sup>38</sup>. La conseguenza non si fece attendere, com’è da ritenersi la sua nomina prima ad arcivescovo titolare di Patrasso, cui seguì nel 1521 l’assegnazione della cattedra di Cittanova<sup>39</sup>.

In definitiva, il momento congiunturale della realizzazione a Venezia e collocazione a Pirano dell’opera di Carpaccio, illuminato dall’autorevole figura di collegamento del de Petris, sostiene la tesi di una scelta consapevole nel distinguere il saio del Fondatore da quello di sant’Antonio da Padova.

Quanto all’identificazione di santa Chiara quale monaca di clausura, per essere caratterizzata dai consueti attributi e dunque di immediata riconoscibilità, non ha mai dato adito a dubbi per la corrispondenza a quanto recita al capitolo quarto la Regola dell’*Ordo Sanctae Clarae* dettata da papa Urbano IV nel 1263, in cui si stabilisce puntualmente quale dovesse essere l’abito delle clarisse<sup>40</sup>.

(37) Le testimonianze sulla sua presenza a Venezia, le occasioni di incontro con il doge Leonardo Loredan, e le problematiche di governo che egli dovette affrontare in questo torno d’anni si ricavano da SANUDO 1889, XXIV, 12 giugno 1517, si apprende l’avvenuta elezione, col. 353; 5 giugno, informative da Roma sull’elezione e circa il fatto che anche gli Osservanti ottennero di poter eleggere il loro ministro Generale (padre Girolamo Numai), col. 355; 2 settembre 1517, “vene in Collegio il General di frati Minori, don Antonio da Cherso, over Marzelo, acompagnato con assa’ frati dil suo ordine, per esser *noviter* venuto di Roma. Et sentato apresso il Principe, fece una oration bella (...), oferendosi per la Signoria nostra, per esser, se pol dir, venetian, ni cognoscer altra patria che questa, qual prima fo educato in casa dil domino Hironimo Marzelo”, coll. 624-625; 22 settembre 1517, ricevuto in Collegio dei X invita il doge alle funzioni religiose per lucrare l’indulgenza del Perdono d’Assisi, col. 690; XXV, 4 ottobre 1517, presiede le funzioni del Perdono d’Assisi alla chiesa della “cha’ grande”, quindi doveva risiedere al Convento dei Frari, col. 20.; XXVI, 4 ottobre 1518, Perdono d’Assisi, erroneamente chiamato Francesco, il Marcello “si trova in questa terra, in la chiesa de frati Minori”, col. 102; ottobre 1518, da Venezia raggiunge a Ceneda il vescovo cardinale Domenico Grimani protettore dei Conventuali, col. 143.

(38) SANUDO 1889, XXVI col. 209: “novembre 1518, ammalato, affronta la questione dei argenti dei conventi da alienare per il finanziamento della crociata indetta dal papa, riguardante anche il Generale degli Osservanti Francesco Lichetto; ferma contrarietà del governo veneto”; 10 gennaio 1519, dopo la malattia in Collegio dei X spiega al doge la questione della vendita degli argenti, ivi, col. 357; XXVII: aprile 1519, col. 196, la questione della alienazione degli argenti investe il Generale degli Osservanti, padre Francesco Lichetto, e il Marcello proprio per i suoi rapporti con il governo interviene il papa; si registra come quest’ultimo si decida per l’elezione del successore di Marcello. Nessun cenno alla questione si trova in DOBROVICH 1895: egli confuta Farlati circa la storia del convento di Cherso e Sanudo riguardo i natali del Marcello; corregge Farlati anche riguardo alla sua elezione nel 1517, laddove lo dice primo dei generali eletti dopo la “scissione” dei Conventuali dagli Osservanti, posizione non accettata in questi termini, cfr. FARLATI 1775, pp. 184, 210, 212.

(39) La nomina del Marcello quale vescovo titolare di Patrasso è del 21 maggio 1520 e la nomina a vescovo di Cittanova si data 6 settembre 1521; dopo essersi ritirato a Cherso muore presso il convento di San Francesco nel 1526, cfr. DOBROVICH 1895, p. 24, con toni encomiastici. Non si ha riscontro che fosse titolare dell’arcidiocesi di Malta, come riporta RADOSSI 2017, p. 536, nt. 41.

(40) SALVI 1954; OMAECHEVARRÍA 1975; BLASUCCI 1975.

La santa è colta in preghiera a mani giunte, in contemplazione come si conviene alla vita monastica claustrale. La benda o soggólo candido le incornicia il volto. Il velo che le ricopre il capo è nero, in ossequio alla Regola “né prezioso né ricercato, steso sulla testa, così ampio e lungo che scenda fino alle spalle da entrambe le parti e dietro scenda un poco oltre il cappuccio della tonaca”<sup>41</sup>. Ma il suo saio è marrone e qui si associa a quello del Fondatore. In particolare, non previsto dalla Regola, porta quel mantello rigato, qui giallo e cremisi, che aveva assunto una connotazione negativa, quasi un’ostentazione di lusso, ma che per altri, all’opposto, nel francescanesimo delle origini diviene un richiamo agli ideali di povertà, per essere un tessuto confezionato con stoffe di risulta, indifferentemente impiegato per coprirsi<sup>42</sup>. La santa stessa chiedeva alle sorelle vesti vili per amore del Bambino e di sua Madre<sup>43</sup>. Tali sono quelle che indossa quando, convertita dal beato Francesco, passò dal mondo alla vita religiosa, come precisa la *legenda* ufficiale scritta dopo la sua canonizzazione per volere di papa Alessandro IV: infatti in Santa Maria della Porziuncola “per mano dei frati

(41) ACQUADRO 2004, p. 1964.

(42) GRANIĆ 1887, p. 9 così la descrive: “vestita da monaca, ma ammantata da un drappo, che la ricchezza ne denoti dei meriti”. Per le implicazioni negative del tessuto rigato cfr. PASTOREAU 1991; per le testimonianze nella pittura del nord est d’Italia fino a tutto il Quattrocento, BISOGNI 1980. Per l’interpretazione si rinvia a WARR 1998; si vedano altresì le osservazioni a proposito del culto della santa nel contributo di BEN-ARYEH DEBBY 2017. Per l’iconografia di santa Chiara, in termini generali, si rinvia a GIEBEN 1993; RIGAUX 1995, pp. 184-185; FRUGONI 2006; FRUGONI 2011; FRUGONI 2015, pp. 11-15. Riguardo quest’ultimo contributo sono utili le considerazioni generali sulle origini di tale iconografia. La precoce attestazione di un San Francesco con mantello a righe orizzontali affrescato su di un pilastro del Santuario dei Santi Vittore e Corona ad Anzù di Feltre, con datazione ancora entro il Duecento, è per la studiosa l’occasione ancora una volta per proporre considerazioni più generali sul significato che lo stesso attributo ha nell’iconografia di Chiara d’Assisi, non solo alle origini. È utile riportare alcuni passaggi del testo della studiosa (FRUGONI 2015, pp. 12-13): “Adottando da subito l’abito e il mantello di rigatino, Chiara e le compagne avevano scelto la povertà e la vita dei Penitenti; intendevano vivere nel mondo ed erano lontanissime dall’idea di rinchiudersi in un monastero di clausura”. Ma a proposito della celebre tavola del 1283, con l’immagine cultuale della santa e otto storie della sua vita, spettante al Maestro di Santa Chiara (Assisi, Basilica di Santa Chiara) il mantello a strisce che la santa indossa al momento del taglio dei capelli, e che anche la sorella Agnese indossa nell’episodio del rapimento dei famigliari, è ritenuto “un silenzioso messaggio da parte delle consorelle volto a sottolineare che l’adesione alla proposta di vita di Francesco escluse, almeno nei primi momenti, l’idea di rinchiudersi in un monastero di clausura. Il mantello a strisce è un importante particolare che ci permette di ascoltare la voce delle discepolo di Chiara, che avevano mantenuto la memoria di un progetto di vita in contatto con il mondo esterno”. Sono osservazioni precedentemente sviluppate in FRUGONI 2011. Quanto alle fasi successive della storia delle Clarisse, lo sviluppo del second’Ordine in più rami farà sì che diventi più articolata sia la foggia che il colore dell’abito rigato. Si diffonde il mantello dalle diverse tonalità del marrone o del grigio. In proposito sono utili le osservazioni riguardo quello di santa Margherita proposte da BISOGNI 1998. Tale mantello rigato, come noto, distingue spesso anche santa Elisabetta d’Ungheria, cfr. ANCELET-HUSTACHE 1951; RÉAU 1958, pp. 417-421.

(43) Cfr. ACQUADRO 2004, p. 1964, nt. 9. Il richiamo al Bambino avvolto in poveri pannicelli e adagiato nel presepio (Lc 2,7-12) è nella Regola di santa Chiara d’Assisi, LAINATI 2004, p. 1763, n. 2765.

depose i suoi capelli e abbandonò i suoi abiti variegati”, coprì più che proteggere “il suo piccolo corpo con una sola tunica e con un mantello di panno rude”<sup>44</sup>.

Tale significato originario di una veste, che non corrisponde a prescrizioni e non trova motivazioni scritte ma che è tuttavia destinata a divenire distintiva, per Chiara e per le sante del second’ordine, doveva essere ancora còlto all’epoca della pala di Carpaccio.

Quanto all’immediatezza del riconoscimento, non si può dire altrettanto per san Luigi IX, il primo a destra, e per il santo vescovo in primo piano sul lato opposto con cui si completa il numero dei partecipanti alla sacra conversazione, allietata dalla musica prodotta dai due angeli. Quest’ultimo santo, già identificato con Ludovico da Tolosa e ritenuto da Granić impugnare lo scettro del regno di Sicilia, ora è riconosciuto giustamente come sant’Ambrogio grazie alla ricerca di Giovanna Baldisin Molli<sup>45</sup>.

Oltre le insegne previste della mitria e del pastorale, conviene al vescovo che è baluardo delle libertà della Chiesa lo staffile a tre corde, il bastone lustrale che diviene simbolo della sua lotta contro l’arianesimo<sup>46</sup>. Un attributo quest’ultimo di per sé sufficiente a facilitare il riconoscimento del dottore della Chiesa, anche se il significato originario poteva presentare oramai scarsa immediatezza didascalica e comunicativa. Ma evidentemente non poté essere individuato come tale. Del resto, non ha trovato ancora una motivazione diretta, sul piano storico e devozionale, la scelta di rappresentare questo dottore della Chiesa con l’attributo identificativo dello staffile nel contesto della pala improntata all’immaginario della spiritualità francescana e della tradizione religiosa cittadina. Pertanto, non è facile stabilire se dipenda da una intenzione di patronato particolare ignota a Granić e ad altri, da riferimenti dottrinali o etico morali, oppure se proprio per il suo attributo distintivo possa assumere nuovamente un’accezione “antiereticale”, seppure generica. Un indirizzo di ricerca non sembra offerto dalla selezione dei santi rappresentati nello stolone del piviale indossato sopra la cotta bianca, tutti, tranne uno, identificabili sia nella parte sinistra “più illuminata” che “nella parte

(44) BARTOLI 2004, pp. 1905 e 1912. Particolarmente efficace è la descrizione delle vesti che la santa indossa quando Francesco le taglia i capelli in cui indugia la leggenda umbra datata fra Tre e Quattrocento analizzata da BOCCALI 2007, p. 458: “Et vestita de una soctana grossa, sancto Francesco con le sue manj sì li moçço et tondi li soi capelli, et cènseli una grossa corda, et puseli in capo uno velo bianco et uno negro de grosso et materiale panno. - Porresti pensare piosamente, che era ad vedere una fanciulla tanto dilicata de xiiij anni andare con una soctana grossa et così grosamente velata con quillo angelico volto, et acompagnata da così poveri frati”.

(45) BALDISSIN MOLLI 2000, pp. 314-315), che individua san Ludovico nella decorazione del piviale, tra gli altri santi identificati. Il santo vescovo era stato ritenuto Ludovico da Tolosa ad esempio da CROWE, CAVALCASELLE 1871, p. 213, nt. 2.

(46) Per l’iconografia di Ambrogio e i suoi sviluppi si tiene conto dei contributi di COURCELLE 1973; ZUFFI 1998, pp. 13-21; ROVETTA 2010. Per le origini e il significato dello staffile rimane di riferimento lo studio di CALLIGARIS 1897. Sui significati civici assunti dalla figura e dal culto di Ambrogio a Milano nel basso medioevo rimane fondamentale il contributo di BOUCHERON 2003.



velata dall'ombra"<sup>47</sup>. Nella prima ritroviamo soprattutto in coerenza i principali dell'immaginario francescano: dal basso Bernardino da Siena, ancora una volta Antonio di Padova, Ludovico da Tolosa, Francesco d'Assisi, si aggiunge in questa occasione l'identificazione di san Benedetto<sup>48</sup>. Sull'altro lato dello stolone si vedono rappresentati dal basso Antonio abate, Sebastiano, Girolamo e un santo non identificabile, non parrebbe uno dei due dottori della Chiesa mancanti (Agostino, Gregorio)<sup>49</sup>.

Riguardo san Luigi IX re di Francia, qui identificato secondo tradizione per poi trovare una motivata conferma da parte di Granić, si è più di recente proposto invece di riconoscervi san Giorgio martire sulla base di più elementi<sup>50</sup>. Con tale soluzione verrebbe innanzitutto a cadere proprio la tesi di Granić dell'identificazione dei tre Ordini. È Luigi IX di Francia, infatti, a essere riconosciuto quale patrono del terz'Ordine francescano, assieme a santa Elisabetta d'Ungheria e a san Ludovico di Tolosa, poiché la sua santità è vista fondarsi sulla radicale povertà e umiltà, di cui è sempre san Francesco a offrire l'esempio<sup>51</sup>. Tuttavia, a considerare le sue immagini cultuali precedenti alla fase che qui interessa non si ha riscontro della sua rappresentazione in armatura con riferimento alla settima e ottava crociata alla cui testa egli si pose nel 1248 e nel 1270. Se fosse lui a essere rappresentato, l'orifiamma sarebbe quella ricevuta dalle mani di Eudes de Châteauroux il 12 giugno 1248 a Saint-Denis, assieme al bastone e alla bisaccia del pellegrino, così che almeno un attributo risulterebbe qui associato al sovrano, presentato in veste di crociato, senza altri simboli evidenti della sua alta dignità<sup>52</sup>. Tuttavia, in questo caso, quella che dovrebbe essere l'orifiamma è avvolta in modo tale da lasciare il dubbio che si tratti della croce rossa in campo bianco o d'argento, come conviene a san Giorgio, anziché corrispondere allo stendardo di Saint Denis del sole e delle fiamme d'oro su

(47) GRANIĆ 1887, p. 9. Per quelli della parte sinistra offre l'elenco BALSISIN MOLLI 2001, p. 11. San Benedetto si distingue per la lunga barba canuta, la veste di colore nero fornita di cappuccio (*cuculla*) che gli ricopre il capo; la spalla sinistra è tuttavia ricoperta da una veste di colore chiaro.

(48) L'identificazione dei santi del lato di sinistra dello stolone è proposta da BALDISSIN MOLLI 2000, p. 315; BALDISSIN MOLLI 2001, p. 11.

(49) All'identificazione, a completamento di quelli della parte di destra, giunge BALDISSIN MOLLI 2000, p. 316.

(50) BALDISSIN MOLLI 2001, p. 11; BALDISSIN MOLLI 2000, pp. 314-315 e 317-318: qui la studiosa fornisce il regesto delle identificazioni proposte in alcune delle principali voci bibliografiche.

(51) I presupposti di questo patronato e devozione stanno nei rapporti del sovrano con i francescani favoriti nel loro insediarsi nel Regno di Francia, cfr. LE GOFF 1996; GAPOSCHKIN 2008, pp. 154-180.

(52) A meno che non si ravvisino in un dettaglio affatto secondario, in quella sorta di gigli di Francia (fiordaliso) del ricamo in oro a formare come delle corone all'altezza dell'impugnatura dell'asta del vessillo dell'orifiamma, o crocesignato. Su questo simbolo araldico del Regno di Francia cfr. LOMBARD-JOURDAN 1991.

campo rosso, pur considerando la sua evoluzione secolare come simbolo regale, prima di diventare già nel Quattrocento il vessillo dell'Inghilterra<sup>53</sup>.

Permane inoltre un ostacolo di carattere generale a voler confermare l'identificazione di san Luigi IX. Sta nel fatto che Carpaccio raffigura il santo in abiti regali e con lo scettro e la corona nella pala dell'*Incontro di Gioacchino ed Anna alla Porta d'oro e i santi Luigi IX e Libera* del 1514 destinata a un altare della chiesa di San Francesco a Treviso, officiata anch'essa dai Conventuali<sup>54</sup>. In linea con un'altra delle rare rappresentazioni in ambito veneziano: quella del polittico di Sant'Ambrogio di Bartolomeo Vivarini messo in opera nel 1477 per volontà di alcuni confratelli della Scuola dei Tagliapietra che possono far raffigurare i loro rispettivi santi patroni<sup>55</sup>. Non si può ammettere che lo stesso santo possa assumere sembianze diverse in base alle esigenze della committenza e ai contesti particolari, così da richiedere a Carpaccio ideazioni affatto differenti. Non è da trascurare poi che si assiste a un riporto disegnativo. È da ricordare, ancora una volta, che il santo ripete evidentemente la postura con la quale si presenta nella pala della chiesa di San Vidal del 1514, così da risultare nella versione di Pirano una vera e propria replica con varianti. Con il riconoscimento di san Giorgio in luogo di san Luigi IX, come anticipato, si esclude però la funzione rappresentativa del terz'Ordine francescano, indubbiamente molto significativa nell'economia del programma iconografico, almeno per com'è indicato da Granić. Anche questo è un aspetto non trascurabile, potendosi a maggior ragione aggiungere un'altra considerazione derivante dalla lettura del testamento di Gregorio barbitonsore, come è qui sopra proposta, la cui volontà si vuole porre alla base della realizzazione della pala. Si tratta della sua appartenenza alla fraternità laicale di San Francesco, si può dedurre al terz'Ordine, alla quale lascia una piccola somma di denaro. A conferma si pone l'ultima delle sue disposizioni testamentarie con la volontà di essere sepolto rivestito del saio che ne esprime l'affiliazione, come si è voluto sottolineare<sup>56</sup>. Un desiderio dell'animo devoto, una disposizione che è affatto eloquente.

(<sup>53</sup>) Sulla tipologia dell'orifiamma e la sua evoluzione secolare cfr. CONTAMINE 1973; CONTAMINE 1983, p. 54-63; LOMBARD-JOURDAN 1991; BOUZY 1995; PINOTEAU 2004.

(<sup>54</sup>) GENTILI 1986. I santi Luigi IX e Libera sono scelti quali patroni di Libera de Claudis e di Alvise da Prato giurista. La commissione a Carpaccio si deve a Libera in memoria del marito Alvise. Non si specifica se i committenti dell'opera precisamente individuati appartenessero al terz'Ordine francescano. Il confronto con la rappresentazione di san Luigi IX della citata pala del Cavazzola sembra indicare come non vi fosse un modello iconografico di riferimento. Anche nella soluzione adottata dal pittore veronese mancano i più espliciti attributi regali (semmai vi sono la catena d'oro, lo spadone e l'anello). Per umiltà il sovrano indossa una veste che, per colore, si associa al mantello di santa Elisabetta d'Ungheria e dell'offerente in abisso, cioè a quello dei terziari.

(<sup>55</sup>) MOSCHINI MARCONI 1955, pp. 159-160 cat. 180; NEPI SCIRÈ, VALCANOVER 1985, p. 184; HUMFREY 1993, tab. 13, pp. 114 e 218; STEER, 2003, pp. 161-194, cat. 5. Sulla rappresentazione del santo in area veneta cfr. KAFTAL 1978, coll. 621-622. Non ha riscontro l'identificazione attraverso il titolo nella predella del politico Proti di Lorenzo Veneziano della cattedrale di Vicenza, cfr. GUARNIERI 2006, pp. 190-192, cat. 20.

(<sup>56</sup>) In margine vi è un altro aspetto da aggiungersi riguardante i molti patronati di san Luigi

Tra le motivazioni finora addotte per identificare in modo del tutto pertinente a san Giorgio, vi è quella di riconoscerlo quale *defensor fidei*, come evidenzia il vessillo dei crociati, più generale emblema della vittoria della fede, in coerenza, si può notare, con il messaggio di cui è portatore sant'Ambrogio che in alcuni contesti, in luogo dello staffile a tre corde, presenta la stessa insegna crucisignata<sup>57</sup>. A queste motivazioni non si può certo trascurare di aggiungere il patronato del santo cavaliere sulla città di Pirano<sup>58</sup>. Mentre si raccolgono tutti questi aspetti iconografici e devozionali, viene però a cadere il supporto documentario all'identificazione di San Giorgio a seguito dell'erronea identificazione del testatore: in luogo di Gregorio è stato indicato un inesistente "Zorzi barbier", poiché risponde a questo nome solo uno dei due testimoni al rogito delle ultime sue volontà che si aggiungono al vicedomino di Pirano<sup>59</sup>.

Riguardo l'iconografia della pala di Carpaccio per Pirano del 1518, sollecitati dalle passate e recenti problematiche, si possono aggiungere, a margine, altre implicazioni derivanti da analoghi problemi identificativi. In particolare quelli suscitati dalla grandiosa pala della Cappella dei Milanese ai Frari realizzata da Alvise Vivarini, da lui datata 1503, ma ultimata da Marco Basaiti poco dopo la morte del maestro nel 1505, e nonostante questo riconosciuta dalle fonti a partire da Vasari proprio a Carpaccio<sup>60</sup>. Vi è raffigurata l'Incoronazione della Vergine

IX, tra i quali va ricordato, oltre a quello dei tagliapietra, anche quello dei barbieri, il cui riconoscimento e diffusione è da precisare riguardo l'epoca di Carpaccio. Il riferimento è alla cura da loro prestata ai crociati ripiegati su Damietta nel 1249, dove furono colpiti da una violenta epidemia che contagiò anche il re. Il racconto testimoniale è di Jean de Joinville: "la malattia cominciò a infierire nel campo, e tanto ai nostri uomini marcivano le gengive, che i barbieri dovevano tagliare la carne morta, acciòché potessero masticare e inghiottire", cfr. DE JOINVILLE 1995.

(<sup>57</sup>) Il vessillo crocegnato di Ambrogio, quale "defensor civitatis Mediolani", fa la sua comparsa nel XII secolo, quando gli è attribuito il vessillo dei crociati e del Carroccio di Milano nella battaglia di Legnano, destinato a diventare il simbolo cittadino, cfr. BOLOGNA 1981.

(<sup>58</sup>) BALDISSIN MOLLI 2000, p. 318: tratta in generale le attestazioni diffuse in ambito dalmata e veneziano della devozione per san Giorgio di conseguenza alla difesa della fede all'epoca delle crociate.

(<sup>59</sup>) ŠAMPERL 2000, p. 307; BALDISSIN MOLLI 2000, pp. 317-318. Quest'ultima studiosa accoglie con cautela la proposta, perché ritenuta un'ipotesi l'identificazione con la pala compiuta poi da Carpaccio. Tale suggerimento di Šamperl è accolto anche da chi scrive, prima dell'opportuna verifica del documento qui proposto integralmente, FOSSALUZZA 2012, pp. 156-158.

(<sup>60</sup>) VASARI 1971, p. 622. Francesco Sansovino la riteneva iniziata da tale Guarino "pittore milanese", forse mal leggendo il nome "Vivarine" dell'iscrizione e giustificandolo con una provenienza scontata; egli segnala invece correttamente il completamento da parte di Basaiti. Cfr. SANSOVINO 1581, p. 66v. Ridolfi sceglie di compendiare le due letture errate e indica succedersi Guarino e Carpaccio, RIDOLFI 1914, I, p. 47. Boschini pensa al solo Carpaccio, come pure Zanetti: BOSCHINI 1674, p. 40; ZANETTI 1733, p. 296; ZANETTI 1771, p. 34: ritiene Guarino un errore di indicazione in luogo di Guariento. Sulla buona strada del corretto riconoscimento si pone Moschini che indica autori uno dei Vivarini, non precisato, e Basaiti. Spetta a Cavalcaselle e Crowe la corretta valutazione di quest'opera con il riconoscimento ad Alvise Vivarini e a Basaiti. CROWE, CAVALCASELLE 1871, pp. 68 e nt. 1, 71 e nt. 1. Per una completa rassegna bibliografica cfr. STEER 1982, pp. 162-164, cat. 36. Lo studio più recente spetta a TEMPESTA 2006. Si consenta anche il rinvio a FOSSALUZZA 2008:

nella parte superiore, mentre in basso sant’Ambrogio in cattedra è affiancato da dieci santi, tra i quali gli altri dottori della Chiesa (fig. 10). Accanto a sant’Ambrogio, i due “accoliti” in armatura, con spadone e croce astile, sono stati identificati in passato come i santi Giorgio e Liberale, in alternativa quest’ultimo anche come san Vitale<sup>61</sup>. Difatti, nella citata pala di San Vidal di Carpaccio, il santo è in armatura e a cavallo con accanto proprio san Giorgio. Ma si potrebbero riconoscere anche Vitale e Agricola, il cui culto è tradizionalmente legato al vescovo di Milano che nel 392 assistette all’invenzione dei corpi santi nel cimitero giudaico della loro città, offrendo poi una testimonianza scritta che lo lega alla loro memoria<sup>62</sup>.

Di recente si è meglio motivata, invece, l’identificazione più pertinente ai santi martiri Gervasio e Protasio, i cui corpi furono rinvenuti a Milano da sant’Ambrogio nel 386, pertanto da secoli venerati accanto alle reliquie di quest’ultimo nella basilica ambrosiana<sup>63</sup>. Come già prospettato da Crowe e Cavalcaselle, i due martiri sarebbero tuttavia da potersi riconoscere anche nei due giovani santi sulla sinistra, in vesti civili, posti alle spalle di san Sebastiano e a fianco del Battista, qui raffigurato quale patrono di Monza<sup>64</sup>. Ma per essi è stata proposta da ultimo, anche in questo caso in modo convincente, l’identificazione dei santi Naborre e Felice<sup>65</sup>. Con tali risultati di accertamento iconografico, più aderenti all’immaginario del santorale ambrosiano, non trova posto proprio san Luigi IX, già identificato alle spalle di san Sebastiano in colui che si presenta con lo spadone e la palma del martirio, che pur non gli compete e neppure è attribuibile a san Martino di Tours che viene proposto in alternativa<sup>66</sup>.

A parte questo aspetto particolare dell’esclusione dal novero dei santi del patrono dei terziari francescani, il richiamo alla pala della Scuola dei Milanesi può riservare altre implicazioni per quella di Pirano. Riguarda la raffigurazione

non vi si tiene conto del saggio di Tempesta, pertanto risultano interessanti le soluzioni a cui si è giunti in modo indipendente.

(61) CROWE, CAVALCASELLE 1871, I, pp. 66, 264 (Giorgio e Vitale); anche STEER 1982, p. 162, ravvisa san Vitale in luogo di san Liberale. A Vitale martire è dedicata la chiesa veneziana di San Vidal. Carpaccio nella pala del 1514 per l’altare maggiore raffigura il santo titolare armato e a cavallo.

(62) GORDINI 1968.

(63) TEMPESTA 2006, pp. 19-22.

(64) CROWE, CAVALCASELLE 1871, I, p. 265. Il primo si presenta in lunga veste violacea e mantello paonazzo con spadone e palma del martirio, l’altro in secondo piano in lunga veste indaco e mantello azzurro senza altri segni distintivi.

(65) TEMPESTA 2006, pp. 22-24, 35 nt. 71.

(66) San Martino è indicato, ad esempio, da STEER 1982, p. 162. San Luigi IX è riconosciuto da GOFFEN 1991, p. 128 nt. 103. La studiosa annota come altre figure non siano identificabili. Luigi IX si trova indicato anche nella recente edizione della guida, LORANDI, FIOR 2006, p. 49. Se così fosse, anche in questo caso san Luigi non presenterebbe le insegne regali che non ha neppure il giovane santo in armatura alle sue spalle, solitamente non identificato. Manca il riconoscimento certo anche per il santo alle spalle di Gregorio Magno e Agostino solitamente non citato. È da confermare con molta cautela trattarsi di san Francesco in saio grigio come propone TEMPESTA 2006, p. 26.



Fig. 10. Alvise Vivarini e Marco Basaiti, *Incoronazione della Vergine Maria*, sant' Ambrogio in cattedra fra i santi Gervasio e Protasio, i santi Sebastiano, Naborre, Felice, Giovanni Battista, Girolamo, Agostino, Gregorio Magno e Francesco d'Assisi (?), Venezia, Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari, Cappella dei Milanesi.

di sant'Ambrogio in rapporto all'incoronazione della Vergine. L'accostamento è stato giustamente collegato all'applicazione in una dimensione "araldica", come dimostrano, ad esempio, le sculture delle porte medioevali di Milano dedicate al santo patrono e alla Vergine<sup>67</sup>. Un aspetto questo di carattere "esterno" che poteva essere compreso solo dagli affiliati alla confraternita veneziana per la loro provenienza. In realtà esso sottende, in termini invece sostanziali, un valore ben più generale e importante di quello identitario cittadino. Ai Frari l'abbinamento iconografico doveva trovare immediata giustificazione nel contesto della spiritualità francescana ed essere illuminato dalla dottrina sull'Immacolata Concezione di Maria<sup>68</sup>. Entro la quale si coltivava il riconoscimento tradizionale del rilevante magistero di sant'Ambrogio che sarà eletto "Padre della Mariologia latina" e "Patrono della Venerazione di Maria"<sup>69</sup>. Nonostante le sue riflessioni, al riguardo, non si presentino in modo sistematico o affidate a uno scritto o trattato in particolare, assieme a quelle dei Padri e degli altri Dottori della Chiesa rimanevano un punto di riferimento su cui si fondava, specie in seno all'Ordine francescano, la complessa e dibattuta elaborazione secolare della dottrina immacolista<sup>70</sup>. Per argomentala, molto spesso esse ne costituivano la base, ma entro quel metodo invalso di una sorta di "interpolazione" testuale, quando la libera parafrasi era applicata anche ai testi ambrosiani<sup>71</sup>. In

(67) VERGANI 1998.

(68) Il collegamento, in verità affatto normale, tra la rappresentazione dell'incoronazione della Vergine e l'Immacolata Concezione è proposto e analizzato da TEMPESTA 2006, pp. 25-26, nt. 79. Il riferimento è a GOFFEN 1986, p. 230, che ricorda, aspetto in sé evidente, come per i francescani l'assunzione fosse considerata prova fondamentale dell'assenza di peccato originale nella Vergine Maria. Fa riferimento a Goffen anche CAVICCHI 2012, p. 24, nt. 48. Si tratta, a ben vedere, di una soluzione iconografica ben diffusa e resa ancor più celebre grazie a Raffaello che rappresenta gli apostoli riuniti nella parte inferiore dell'opera attorno alla tomba fiorita sia nella pala Oddi per San Francesco al Prato di Perugia (1502-1504) che in quella per le Francescane Osservanti di Monteluce da lui ideata, ma dalla lunga e complessa realizzazione (1503-post 1523). In quest'ultima fa da sfondo la grotta aperta su di un paesaggio che richiama la Vergine delle rocce di Leonardo con il suo significato legato per l'appunto alla Immacolata Concezione. Al riguardo e per le osservazioni sull'iconografia in generale si fa riferimento a *Raffaello in Vaticano* 1984, pp. 14-18 cat. 1, 286-296 cat. 108a-b; FERINO-PAGDEN 1986; ZENTAI 1978; ZENTAI 1979; KREMS 1996; SARTORE 2011; KÁRPÁTI 2013. Sul tema iconografico e i due privilegi corporali accordati a Maria, l'Immacolata Concezione e l'Assunzione, si veda in generale SCHMITT 2006.

(69) Rimane di riferimento il lavoro di PAGMENTA 1932; ma si veda anche, tra i contributi pregressi, CAMPANA 1928. Sull'importanza del pensiero di Ambrogio al riguardo cfr. GAMBERO 1991, p. 210. Per una visione di sintesi si veda ora la tesi di magistero in scienze religiose di Grazia Maria Contarino, CONTARINO 2010-2011, pp. 53-67.

(70) Nella vastissima letteratura al riguardo, per gli aspetti generali trattati in sintesi si fa riferimento ad APOLLONIO 1997; CECCHIN 2003; RICOSSA 2012. Per l'elaborazione iconografica in termini generali rimane di riferimento il contributo di LEVI D'ANCONA 1957. Ma si tiene conto anche del capitolo specifico di VLOBERG 1958; SORANZO 2004. Per la selezione tipologica e i riferimenti testuali si rinvia a DE MAHUET 1965; FRANCIA 2005. Si veda, inoltre, per il contesto veneziano, GOFFEN 1986, pp. 57-61, 146-154; SIMI VARANELLI 2008, in part. pp. 191-229. Sulle controversie e gli aspetti iconografici si veda DAL PRÀ 1988, pp. 267-281; DESSI 1991; APPUHN-RADTKE 1992.

(71) Un caso specifico, tale da trarre in inganno in sede di analisi iconografica, è trattato da

questa stessa prospettiva, tra Quattro e Cinquecento sono molte le rappresentazioni dell'Immacolata Concezione il cui schema prevede Maria incoronata dal Figlio, altre volte "in sole" accolta in cielo dal Creatore, unitamente a una sacra conversazione, o meglio una "disputa" alla quale partecipano i santi e tra essi soprattutto i dottori della Chiesa<sup>72</sup>. In alcuni casi questi ultimi esibiscono cartigli le cui sentenze legittimano l'assenza di peccato originale in Maria nel suo concepimento, a suggellare l'autorevolezza di tale dottrina ancora oggetto di discussione teologica<sup>73</sup>. Se ne trova il riscontro, oltre che nelle immagini, nelle manifestazioni cultuali e nei testi liturgici promossi e approvati da papa Sisto IV<sup>74</sup>. Ad esempio, nell'Ufficio della Concezione della Beata Vergine Maria approvato nel 1477, composto dal teologo e protonotario apostolico di origine veronese Leonardo de' Nogarolis<sup>75</sup>. Subito dopo se ne ha conferma nell'impe-

POZZI 1989; si cita qui di seguito dall'edizione, POZZI 1993. All'interpolazione si aggiunge la scelta di testi apocrifi o spuri come emerge dagli studi di JOUSSARD 1947; JOUSSARD 1949; KOROŠAK 1958, pp. 29-53; JOUSSARD 1958, pp. 51-85. Per una considerazione generale al riguardo si veda FRANCA 2005, pp. 27-31. Per il riscontro nell'iconografia si veda, ad esempio, LORA 2007, pp. 239-270; GALIZZI KROEGEL 2012, pp. 208-209.

(<sup>72</sup>) Per una lucida visione d'assieme si rinvia a VAN BÜHREN 2009, pp. 59-89 (figg. 9-27).

(<sup>73</sup>) Per l'arco temporale che qui interessa si veda ad esempio la *Disputa* di Vincenzo Frediani del 1503 per la chiesa di San Francesco a Lucca, ora Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi; Bernardo Zenale, *Madonna con il Bambino, i santi Ambrogio, Girolamo e Giuseppe*, 1510 circa, Denver, Denver Art Museum Collection. Per altre opere oggetto di studio approfondito nel contesto di una particolare attenzione per questo tema che si manifesta specie in ambito toscano, emiliano e marchigiano si rinvia ai seguenti contributi in aggiunta a quelli già citati a proposito della "disputa" (si rimanda a nt. 70), che riguardano anche opere di anni successivi rispetto a quelli che qui interessano. Quale studio antesignano per l'apertura metodologica si ricorda CARMICHAEL 1909. Si tiene conto, pertanto, dei contributi di BARBIERI 1993, pp. 53-98; GALIZZI KROEGEL 2004, pp. 75-100; GALIZZI KROEGEL 2005, pp. 215-251; MORESCHINI 2005; MUSSOLIN 2003-2005; LORA 2007; LORA 2012; CAVICCHI 2012, pp. 17-20; GALIZZI KROEGEL 2012; GALIZZI KROEGEL 2013a; GALIZZI KROEGEL 2013b; GALIZZI KROEGEL 2017.

(<sup>74</sup>) Sisto IV approvò col breve *Libenter ad ea* del 4 ottobre 1480 l'ufficio dell'Immacolata Concezione. Era allora Ministro Generale dell'Ordine frate Francesco Sansone protagonista della disputa che si tenne pubblicamente in Vaticano nel 1477, cfr. DI FONZO 2000. Sulle iniziative di Sisto IV e il contesto, con bibliografia pregressa, basti qui il rinvio a SÖLL 1981, pp. 293-318; CECCHIN 1943; PIANA 1954; BERTI 1954; Si veda inoltre: BOUMAN 1958, pp. 153-154; BLACKBURN 1999. Sul mecenatismo del pontefice al riguardo AURIGEMMA 2000, pp. 458-474.

(<sup>75</sup>) L. NOGAROLUS, *Ad sanctissimum ac beatissimum dominum D. Sixtum. IIII. pontificem summum sacrumque consistorium*. [f. 6v:] *Incipit officium immaculate conceptionis virginis Marie, editum per reverendum patrem dominum Leonarduum Nogarolum [...], per ingeniosum virum Magistrum Udalricum Gallum Alamanum, Rome, die X mensis Decembris*, 1477. All'edizione romana del prototipografo Ulrich Han, segue l'anno dopo quella vicentina: L. NOGAROLUS, *Incipit officium immaculate conceptionis Virginis Marie (...)*, Vicenza 1478. Anche in questa edizione precede l'*Officium* la Bolla di Sisto IV *Cum praexcelsa* introdotta dal de Nogarolis. A carta 1: *De conceptione Virginis Marie ad missam: introitus*. Esemplare alla Biblioteca Angelica, Roma. Cfr. SERICOLI 1945, pp. 27-35, 153-154; BRLEK 1954; BLACKBURN 1999. Per lo studio di questi testi, CAVICCHI 2012. La studiosa osserva come "Nella prima orazione dell'ufficio, Nogarolo dichiara il presupposto fondamentale contro ogni confutazione circa l'immacolato concepimento della Vergine. In previsione della morte redentrice di Cristo, la Vergine era stata preservata dal peccato originale",

gno di predicatore del milanese Bernardino de Busti dei Minori Osservanti che a sua volta compone l'Ufficio e la Messa per la festa dell'Immacolata Concezione, ottenendo l'approvazione dal papa nel 1480, anche se i nuovi formulari si diffondono maggiormente dopo essere stati dati alle stampe a Milano nel 1492 e dall'anno seguente, quando essi compaiono anche nel suo dovizioso *Mariale* che assume la veste completa <sup>76</sup>.

e che “le lectiones, invece, propongono una selezione di *dicta sanctorum* mirati a comprovare la tesi dell'immacolato concepimento di Maria”. Sant'Ambrogio compare, accanto ai santi Agostino, Anselmo, Domenico, Origene, Riccardo da san Vittore, Tommaso d'Aquino. Nell'Ufficio dell'Immacolata Concezione altre volte è ricordato assieme agli altri dottori della Chiesa, ma non assume una rilevanza al pari di quella di sant'Agostino e dei suoi scritti.

(<sup>76</sup>) B. DE BUSTIS, *Incipit deuotissimum officium immaculate conceptionis gloriose virginis Marie*, Milano, Ulrich Scinzenzeller, 1492; B. DE BUSTIS, *Mariale. Add: Officium et missa Immaculate Conceptionis Beatae Mariae Virginis*, Milano, Ulrich Scinzenzeller, 7 maggio 1492; B. DE BUSTIS, *Mariale de excellentiis Regine celi*, Milano, Leonardo Pachel, 1493. L'opera completa esce dai torchi di Pachel a un anno di distanza dalla pubblicazione, avvenuta nel 1492, della prima parte, per i tipi di Scinzenzeler. Si compone di sessantatré trattati in forma di sermone, il numero dichiaratamente fa memoria degli anni della vita terrena di Maria. In essi sono trasferiti nuovamente quei temi tipologici che erano già stati a loro volta trattati in termini di facile comunicazione nel *Mariale* di Jacopo da Varagine, con il quale è opportuno stabilire sistematicamente confronto. Cfr. DA VARAGINE 2006. A suggellare il collegamento fra questi testi liturgici per la festa dell'Immacolata Concezione e la scelta iconografica dell'Incoronazione della Vergine in una pala dedicata a sant'Ambrogio si può osservare, a puro titolo d'esempio, come all'Ufficio del de Nogarolis segua la messa il cui introito *Egredimini*, ispirato al *Cantico dei Cantici*, celebra Maria proprio come regina, il titolo d'obbligo della sua persona accanto a quello di Vergine e Madre di Dio. “Egredimini et videte filie Sion reginam vestram quam laudant astra matutina, cuius pulcritudinem sol et luna mirantur et iubilant omnes filii dei”; con riferimento a Ct 3,11; Gb, 38,7. CAVICCHI (CAVICCHI 2012, pp. 5, 11 fig. 4, 22, ntt. 21 e 22) sottolinea comunque come “l'utilizzo del versetto *Egredimini* in concomitanza con la Concezione della Vergine non era usuale per quei tempi”. Il De Bustis, infatti, apre la liturgia con l'introito *Gaudeamus omnes in domino*. La studiosa (*ibid.*, p. 15) aggiunge una notizia che interessa la diffusione e il favore riscontrato dal nuovo formulario quando ricorda come per l'ufficio e l'introito del de Nogarolis siano stati composti dei canti propri, pubblicati a Venezia in due splendide raccolte del 1499-1500 e del 1503 a cura del francescano Francesco de Brugis. Si tratta del seguente incunabolo in tre tomi e di una cinquecentina: *Graduale secundum morem sancte Romane ecclesie integrum et completum videlicet dominicale, sanctuarium, commune et cantorium siue kyriale... Correctum per fratrem Franciscum de Brugis ordinis minorum de obseruantia*. Tomo II. Impressum Venetijs, impensis Luceantonij de giunta florentini, arte Ioannis emerici de spira 1499-1500, [Giunta, Lucantonio; Emerich, Johann], pp. 220-226. Esemplare consultato: Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, Inv. ANT 55122; segnatura: RARI VEN. 709; *Antiphonarium secundum morem sancte Romane ecclesie completum continens dominicale: sanctuarium: commune: et hymnarium: et quedam officia noua:...* *Correctum per fratrem Franciscum de Brugis ordinis minorum de obseruantia*. Tomo I, Impressum Venetijs, Impressum Venetijs, impensis Luce Antonij de giunta florentini, 1503 [Venezia; Giunta, Lucantonio], Esemplare consultato: Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, Inv. ANT 70546; segnatura: RARI VEN. 710. I tre volumi del *Graduale* stampato da Emerich Speier per Lucantonio Giunta, sono arricchiti da raffinati capilettera istoriati eseguiti in xilografia da Benedetto Bordon (ciascuno mm. 118x100ca.), negli esemplari della Biblioteca Marciana sono miniati. Più rari sono i capilettera della stessa mano dell'*Antiphonarium*. Nel capolettera dell'introito *Egredimini et videte filie Sion* presenta l'*Incontro di Anna e Gioacchino alla Porta Aurea di Gerusalemme*, si ravvisa la presenza altresì di Elisabetta, nipote di Anna che, sterile per molti anni, concepì Giovanni il Battista in età avanzata. Cfr. CAVICCHI 2012,



Indicazioni di percorso come queste, raccolte a Venezia in un contesto francescano di primario riferimento per la vita dei conventi istriani appartenenti alla stessa Provincia, forse possono aiutare a comprendere la presenza di sant'Ambrogio anche nella pala di Pirano, la cui esecuzione, programmata nel 1502, si pone in anni contigui a quella di Alvise Vivarini.

Valgono come suggerimenti utili, tanto più che al momento non vi sono in campo altre motivazioni più dirette o di carattere contingente. Il dottore della Chiesa, nel caso istriano, partecipa non a una "disputa" bensì a una sacra conversazione che si svolge entro uno spazio architettonico allusivo, il "tempio materiale", al centro del quale la Vergine Maria siede in trono e manifesta il Figlio di Dio fatto uomo. Tale assunto, il più consueto per una sacra conversazione, richiede comunque lo sforzo di "riunire sotto una classe omogenea una quantità di figuranti", con sobrietà e in modo concettualmente coerente<sup>77</sup>. In questo caso, tra altri possibili, sembra pertinente all'applicazione dello schema riproposto da Bernardino de Busti nel *Mariale*, e precisamente nel *Sermo V. De nominatione Mariae*, poco più tardi ripreso e, in certo qual modo, completato dal teologo valenciano Jaime Pérez, entrambi impegnati nell'esegesi del Salmo 45, 5: "Sanctificavit tabernaculum suum Altissimus"<sup>78</sup>. Seguendo i loro commenti, nel rispetto delle osservazioni di Giovanni Pozzi, possiamo reperire nella metafora del tabernacolo l'espressione consona riguardo le prerogative della Madre e del Figlio in questo contesto<sup>79</sup>. Ma unitamente, passando su un altro piano concettuale, si apprende altresì il valore che è invece allegorico o simbolico dell'architettura entro cui sono presentati. Al primo posto de Busti pone la seguente definizione: "Tabernaculum dicitur domus Deo dicata... et propter hoc ecclesia dicitur tabernaculum Christi". Per Jaime Pérez si tratta del quarto e ulti-

pp. 7-8, nt. 34, figg. 3.4. Sull'edizione e i capilettera di Bordon basti qui il rinvio a ARMSTRONG 1998, pp. 161-183, in part. p. 177. L'introito *Egredimini* vede la sua diffusione anche con la ripresa nel *Missale secundum consuetudinem Gallicorum et Messanensis Ecclesiae* del 1499, curato dal messinese Matteo Caldo edito a Venezia per i tipi di Emerich, Ioannes de Spira. Cfr. CAVICCHI 2012, pp. 7 e 23, nt. 29. Ora disponibile in edizione anastatica, SORCI, ZITO 2009.

(<sup>77</sup>) Si parafrasano gli inviti di carattere metodologico che si raccolgono nei testi di POZZI 1989, in part. p. 44; POZZI 1987; sintetizzato in POZZI 1988, pp. 69-78; si cita di seguito dalla riedizione integrale: POZZI 1993, pp. 185-213, in part. p. 190.

(<sup>78</sup>) POZZI 1989, pp. 44-45. Si cita qui e di seguito da B. DE BUSTIS, *Mariale de excellentiis Regine celi*, s.p.; dal fortunato testo di J. PÉREZ, *Commentaria in Psalmos*, Valencia 1484; attingendo a Pozzi ci si avvale dell'edizione seguente J. PÉREZ DE VALENTIA, *Divine plane expositiones in centum & quinquaginta psalmos Davidicos ... Cantica ferialia ... Cantica evangelica (...)*, [Giunta], Lugduni 1521.

(<sup>79</sup>) A margine, riguardo al valore allusivo degli elementi architettonici si possono ricordare i casi della rappresentazione di Maria Immacolata posta su un piedistallo, così da sovrastare i santi che l'affiancano. Un esempio è quello della ceramica invetriata di Benedetto Buglioni raffigurante l'*Immacolata Concezione*, datato 1500-1505, del Museo della Collegiata di Empoli, dove a lato di Maria stanno i santi Anselmo e Agostino. Nei cartigli da loro esibiti si leggono i pronunciamenti del mistero dell'Immacolata, si aggiunge quello di sant'Ambrogio in assenza della sua rappresentazione, si tratta di quello sopra richiamato: "Haec est virga in qua nec nodo originalis nec corex venialis culpe fuit". Cfr. CAVICCHI 2012, pp. 18-19.

mo tabernacolo che è il tempio materiale e del terzo che è il tempio “mysticale”, ossia tutta la Chiesa. Per de Busti, inoltre, si deve a maggior ragione qualificare la beata Vergine come tabernacolo “que etiam denominatur thalamus Christi”. Per Pérez si tratta però del secondo, del tabernacolo materno: ossia l’anima e il corpo della vergine ricolmato di grazie secondo il disegno divino<sup>80</sup>. Rispetto a de Busti, Pérez pone al primo posto il “tabernaculum personale”, ossia “ipsa humanitas Christi in qua Verbum Dei habitat personaliter in unitate suppositi”, riferendosi alla natura divina e umana di Cristo. Sant’Ambrogio, nei cui scritti si trovano accreditate alcune di queste prerogative su fondamento della scrittura, così da essere recepite ben più tardi in libere parafrasi, può ispirare di nuovo l’interpretazione dottrinale e il culto che è dovuto a questa rappresentazione<sup>81</sup>. Assume significato, ad esempio, lo staffile a tre corde simbolo della sua azione contro l’arianesimo (ma anche contro gli Gnostici) a difesa del dogma trinitario, nella cui prospettiva trova fondamento la verginità di Maria e la sua divina maternità<sup>82</sup>.

La lettura dei testi di sant’Ambrogio, che presenta Maria come la “pre-redenta” da Cristo, suo Figlio, offre più di un elemento utilizzato poi, in altro contesto, per sostenere nel suo lungo e dibattuto percorso la dottrina dell’Immacolata Concezione. Il dottore della Chiesa rimane di riferimento nel celebrare la venuta all’esistenza della futura Madre di Dio, vedendo già in essa il mistero di suo Figlio e la sua opera redentrice per l’intervento della Santissima Trinità, che intendeva preparare “la casa” del Verbo che si incarnava. Non a caso il pronunciamento che de Busti sceglie per l’Ufficio dell’Immacolata Concezione, precisamente per la *Lectio I*, offre una conferma di questa particolare considerazione, trattandosi di un testo che, interpolato anch’esso in modo funzionale, conosce già un’importante fortuna:

*Beatus Ambrosius quodam in sermone de gloriosa Virgine Maria exponens propheticum illud. Egredietur virga de radice Iesse sic de eius innocentia protestatur dicens: Hec est virga, in qua nec nodus originalis, nec cortex venialis culpe fuit*<sup>83</sup>.

<sup>(80)</sup> PÉREZ DE VALENTIA, *Divine plane expositiones*, s.p.; cfr. POZZI 1989, pp. 44-45.

<sup>(81)</sup> In ambito ambrosiano esprime questo aspetto in maniera più esplicita, per scelte iconografiche e la scrittura esposta, la citata pala di Zenale ora a Denver. Cfr. GALIZZI KROEGEL 2017, in part. pp. 206-210.

<sup>(82)</sup> Tra gli gnostici vi sono i doceti o fantasiasti, si aggiungono gli apollinaristi e i valentiniani. Per il contesto della discussione cristologica che Ambrogio affronta cfr. PAGNAMENTA 1932, p. 4.

<sup>(83)</sup> B. DE BUSTIS, *Incipit devotissimum officium immaculate conceptionis gloriose virginis Marie*, Milano, Ulrich Scinzenzeller, 1492, s.p. L’*Officium* è edito in “Acta Ordinis Fratrum Minorum”, XXI, 1902, pp. 401-420, in part. p. 403. Questa espressione attribuita ad Ambrogio è altre volte proposta. Ad esempio, nel trattato di Riccardo di San Lorenzo – si è nel XIII secolo – che passa sotto il nome di sant’Alberto Magno, “primo e ricchissimo collettorio che abbina l’enciclopedia a un’articolata glossa espositiva”, secondo POZZI 1987, pp. 189-190. Cfr. ALBERTI MAGNI, *De laudibus b. Mariae Virginis Libri XII*, (*Opera omnia*, vol. XXXVI), Parisiis 1898, lib. XII, cap. 6,

Si aggiunga come sant’Ambrogio fosse riconosciuto quale difensore entusiasta della perpetua verginità di Maria. Ebbe un seguito anche l’istituzione da parte sua del parallelismo tipologico tra Maria e la Chiesa, tra la sua maternità e i sacramenti, tra lei e ogni fedele, con riguardo appunto alla verginità di fede e alla fecondità nello Spirito. È questo il significato al quale sembra alludere nella pala di Pirano, come osservato, la presentazione dei personaggi sacri entro un “tempio materiale”.

Per tutti questi contenuti, oltre l’aspetto tipologico e in assenza di una scrittura esposta come in altri casi, è veicolata anche la dimensione simbolica. Alcuni elementi di maggior attrazione, perché resi con quell’esattezza documentaria che è propria di Carpaccio, richiedono un’interpretazione coerente. Il significato di alcuni è ormai formulare, per altri è scontato solo a un primo livello, o solo apparentemente. Il Bambino tiene sul palmo della mano sinistra le ciliegie, “frutto delle delizie del paradiso”, allusive per il loro colore del sangue versato sulla croce, dunque simbolo dell’incarnazione e della redenzione<sup>84</sup>. La lampada votiva pende sui personaggi, quale manifestazione di letizia spirituale e venerazione, segno del prolungarsi della preghiera, di offerta di sé da parte dei devoti e di richiesta di intercessione, ma anche assimilata a Maria, a più aspetti della sua persona<sup>85</sup>. Più impegnativa è l’interpretazione di un altro elemento: sul terzo gradino del trono è posto in evidenza come su di un altare, con accanto i due angeli musicanti, il grande vaso in metallo sbalzato, che è d’oro e di smalto rosso, arricchito da “collane” di grani d’oro applicate al modo di un festone da cui pende un medaglione con la testa di profilo di un Cesare su fondo nero<sup>86</sup>.

p. 788. L’origine problematica di questa frase che non trova la precisa corrispondenza nei testi di Ambrogio è discussa da KOROŠAK 1958, pp. 34-35; APPUHN-RADTKE 1992, pp. 225 e 235 ntt. 65-66. È riferita a un sermone di sant’Ambrogio da DAL PRÀ 1988, p. 275; LORA 2007, p. 270. Ne accerta la mancata corrispondenza letterale nei testi ambrosiani anche GALIZZI KROEGEL 2012, pp. 210-211 nt. 60. Quanto alla diffusione, è da ricordare a titolo d’esempio la sopra citata ceramica invetriata di Benedetto Buglioni del Museo della Collegiata di Empoli, cfr. ivi nt. 79. All’immagine di Isaia (11,1) del germoglio dalla radice di Jesse, Ambrogio ricorre in numerose occasioni per designare la Madre di Dio, ma non con questa definizione. Cfr. ad esempio S. AMBROSII, *Apologiae altera prophetae David, Opera Omnia, Patrologiae cursus completus, Series latina*, ed. J.-P. MIGNE, Parisiis 1845 (= PL), XIV, col. 905; *Commentarium in cantica canticorum*, PL, XV, Parisiis 1845, col. 1885; Idem, *Expositio Evangelii secundum Lucam*, I, *ibidem*, col. 1561; *De institutione virginis liber unus*, PL, XVI/2, cap. IX, 263, 59, col. 321; *De Fide*, V, cap. VIII, *ibidem*, col. 671; *De Spiritu Sancto, Liber secundus*, *ibidem*, cap. V, 38, col. 751; *Commentaria in epistolam ad Romanos*, *ibid.*, col. 175; *Sermones S. Ambrosii hactenus ascripti, Sermo XXVIII, De Sancta Quadragesima XII*, *ibidem*, col. 663: “virgo enim erat Maria, nitida, subtilis et virgo, quae Christum velut florem integritate sui corporis germinavit”.

<sup>(84)</sup> LEVI D’ANCONA 1977, pp. 89-93.

<sup>(85)</sup> B. DE BUSTIS, *Mariale de excellentiis Regine celi*, 1493, Pars IX, *Sermo quartus* (“Quod beata virgo dicitur lampas accensa assimilatio tertia”). È ancora utile il compendio dei significati di MORONI 1846, pp. 127-137.

<sup>(86)</sup> È ricordato da CAVICCHI 2012, pp. 1-2, come “a partire dal primo quarto del Cinquecento l’iconografia dell’Immacolata s’arricchì dell’immagine degli angeli musicanti, evocazione

Il vaso contiene tre serti di iris con fiore e boccioli dal colore diverso (fig. 11). Un “componente d’arredo liturgico” indubbiamente attrattivo per scrupolo mimetico, così da favorire l’avvicinamento tra lo spazio dell’osservatore e



Fig. 11. Vittore Carpaccio, *Madonna con il Bambino in trono e i santi Ambrogio, Pietro apostolo, Francesco d’Assisi, Antonio da Padova, Chiara d’Assisi e Giorgio martire*, 1518, Padova, Museo Antoniano, già a Pirano, chiesa di San Francesco. Particolare del vaso con iris.

certamente dell’armonia celeste, ma anche testimoni della pratica musicale legata alla devozione dell’Immacolato concepimento della Vergine”.

quello della rappresentazione sacra. Ma che tuttavia richiede, volutamente, anche un'interpretazione complessa nel tentativo di individuare i messaggi del contenitore e del contenuto, cioè di un sistema, al fine di ricondurli senza contraddizione all'assunto generale dell'opera, almeno in un'ipotesi interpretativa non facile da individuare tra le molte plausibili. Si tratta, infatti, ancora una volta di simboli variamente riferiti, in base ai contesti, sia alla persona di Cristo che a quella di Maria, in una situazione di impareggiabile polinomia che risaputamente ne contraddistingue il culto<sup>87</sup>. Il richiamo più immediato è alle litanie mariane: Maria il cui corpo ospita il Verbo Incarnato, il Dio Vivente, è “vas electionis”, il titolo che prima aveva come significante il tabernacolo, altre volte il tempio, l'arca, ma anche il talamo<sup>88</sup>. Nel vastissimo impiego conosciuto da questo attributo della persona di Maria basti ricordare in questa occasione l'esegesi in sant'Ambrogio che chiama la divina Madre vaso celeste<sup>89</sup>. Se il vaso qui rappresentato si considera assimilato a lei, di conseguenza le iris dovrebbero intendersi, a rigore, riferibili alla persona di Cristo, tanto più se si ritengono equiparabili, come nel corso dei secoli precedenti, ai significati attribuiti al giglio, le cui attestazioni sono innumerevoli<sup>90</sup>. Tuttavia, si tratta per l'appunto non di gigli ma di iris e precisamente dell'*iris albicans* o *florentina* a sinistra, qui screziata di rosso, probabilmente dell'*iris germanica* al centro, anziché di colore paonazzo (viola/rosso) qui sembrerebbe “nigra” solo con qualche screziatura di blu, almeno nell'attuale stato conservativo del testo pittorico (con il rischio che si giudichi oramai solo una base sulla preparazione bruna), e a destra dell'*iris pseudacorus* che corrisponde nella forma e nel colore dei tepali superiori, ma qui di colore “cangiante”, o che stinge dall'arancio rossastro al giallo<sup>91</sup>. Da ricordare in via preliminare come l'iris, non riscontrabile nella Bibbia come tanti altri simboli, per colore come per morfologia sia “un fiore dedicato tanto

(87) Sul metodo da adottare in tale situazione interviene lucidamente in più occasioni POZZI 1987; POZZI 1993b, pp. 190-192, 215-220 e 278-282

(88) Sulla metafora del vaso riguardo Cristo, ad esprimere la sua umanità che contiene la sua divinità, e riguardo Maria, ossia la sua maternità divina, la perpetua verginità, la pienezza di grazia si veda POZZI 1987, pp. 202-210.

(89) Non perché non fosse terrena per natura, come sostenuto dagli eretici; ma celeste per grazia, superiore agli angeli in santità e pureità: “Non de terra utique, sed de coelo vas sibi hoc per quod descenderet Christus elegit, et sacravit templum pudoris”, S. AMBROSII, *De institutione virginis*, cap. V, 257, 33, col. 313.

(90) L'applicazione al giglio di innumerevoli sensi allegorici quando è chiamato a figurare Cristo, ad esempio in sant'Ambrogio, e successivamente anche Maria, è oggetto dell'indagine esemplare di POZZI 1987; POZZI 1993, pp. 202-210, 289-295. Per il repertorio dei significati rimane di riferimento LEVI D'ANCONA 1957, pp. 210-220.

(91) Ringrazio Massimo Palma, curatore del Civico Orto Botanico di Trieste, e Fabrizio Martini, dell'Università degli Studi di Trieste, per la loro consulenza nell'individuazione botanica. Si osserva che l'*iris germanica* rappresentata da Carpaccio nel *Ritratto di cavaliere* del 1510 in collezione Thyssen-Bornemisza di Madrid presenta effettivamente una “preparazione” di colore nero su cui è steso l'azzurro.

spesso dai pittori a Maria e trascurato dagli scrittori”<sup>92</sup>. Il suo significato è collegato prevalentemente al nome, all’equivalenza dei suoi colori con l’arco celeste (l’arcobaleno), questo sì assimilato alla vergine Maria “gloriosam propter generationem, dispositionem et colorationem, primo propter generationem”<sup>93</sup>.

Fatti salvi i rispettivi significati del vaso e delle iris, nello specifico si può assegnare a questo elemento simbolico nel suo assieme innanzitutto il più generale significato dell’omaggio, com’è consueto in molti contesti di rappresentazione della Vergine Maria con il Figlio, dove sono gli angeli spesso a offrire alla Maestà vasi di fiori<sup>94</sup>. Con un’aggiunta, comunque problematica, che deriva dalla presenza delle collane e del medaglione come si riscontra, ad esempio, nella *Madonna con il Bambino in trono e i santi Giovanni Battista, Caterina d’Alessandria, Daniele profeta e Pietro apostolo* di Giovanni Antonio de’ Sacchis detto il Pordenone, realizzata per la chiesa parrocchiale di Santa Elisabetta di Susegana poco prima della pala di Carpaccio per Pirano<sup>95</sup>. In tal caso, gli stessi elementi servono a legare simbolicamente le colonne di sinistra di un edificio classico solo in questa porzione intatto, mentre per il resto è in rovina, laddove anche la statua di un idolo sembra crollare. È stata ravvisata, nell’aspetto di una costruzione della romanità, l’immagine del tempio di Gerusalemme, la cui fine è sancita dalla profezia di Daniele, richiamata dai vangeli, e che ora si avvera con l’avvento di Cristo<sup>96</sup>.

A quelle che sono individuate come le corone del Rosario e al medaglione (o gemma) con il profilo di un imperatore – per quest’ultimo non senza incertezze – è stata assegnata la funzione di sottolineare questa “metafora architettonica”: la Chiesa che viene a sostituire l’antico ordine, una prospettiva che verrebbe elaborata anche nei rapporti tra i personaggi sacri prescelti<sup>97</sup>.

(92) Pozzi 1993, pp. 226-227, 292-295. Ma va tenuto conto che per tutto il Medioevo la parola giglio abbracciava sia le iris (famiglia delle *Iridaceae*) che i gigli (famiglia delle *Liliaceae*), ciascuna famiglia con molti generi, specie e varietà. Cfr. KOCH 1964.

(93) B. DE BUSTIS, *Mariale de excellentiis Regine celi*, 1493, Pars IX, *Sermo secundus* (“Quod beata virgo dicitur archus celestis assimilatio decima”). Non si parla del fiore, ma si fa riferimento al significato allusivo dei quattro colori (*rubeum, ceruleum, iacintium, gramineum seu viridem*) che si riferiscono ai quattro elementi, come già indicava Beda il Venerabile. A questo collegamento si attiene, in sostanza l’analisi di Pozzi 1993, pp. 292-295.

(94) Veca esemplifica con insigne dipinti del Trecento il tema degli angeli offerenti, altre volte colti mentre producono musica, cfr. *Parádeisos* 1982, pp. 54-67: “il fiore e la Maestà”. Sul gesto propiziatorio e votivo si veda POZZI 1993, pp. 246-247.

(95) Per la pala di Susegana, databile al 1514 circa, basti qui il rinvio a FURLAN 1988, pp. 69-73, cat. 14: ante 1516; COHEN 1996, I, pp. 91, 100, 110; nt. 72; II, pp. 538-540, cat. 18: 1515-1516. Si veda ora *Susegana* 2017.

(96) I riferimenti scritturali sono Dn 9, 24-27; Mt 24,1-15; Lc 21,5-24. La problematica è affrontata da COHEN 1978, pp. 107-119; COHEN 1996, I, pp. 538-540 cat. 18.

(97) COHEN 1978, pp. 107-119, ravvisa l’allusione al nuovo tempio, al tempio spirituale, sia alla Chiesa Militante dei cristiani viventi sulla terra che alla Chiesa Trionfante che comprende i cristiani che sono in cielo, il cui fondamento è proprio nell’incarnazione, morte e risurrezione di Cristo. Quanto al medaglione sotto il Rosario lascia dapprima nell’incertezza il significato. Si

Di conseguenza, nell'omaggio del vaso con fiori di iris recisi si può ravvisare l'allusione al vecchio e nuovo ordine che, nel disegno di salvezza, si avvera tramite la persona della vergine Maria.

A esprimere simbolicamente le sue prerogative sono ora delegate le iris, come spesso si riscontra nella pittura tra Quattro e Cinquecento, e a favorire questa direzione interpretativa possono servire di guida i loro colori<sup>98</sup>. È stato rappresentato un fiore individuo, ma di diversa varietà e dunque colore, simbolicamente anche in deroga a quanto si riscontra in natura, per quanto per definizione onomastica esso copra le gamme cromatiche dell'iride. Anziché attingere alle consuete equivalenze dei repertori iconografici, a rischio di astrattezza, anche per questo aspetto della simbologia dei colori sembra più pertinente trovare soccorso nella polinomia mariana, nella lunga tradizione interpretativa che si riferisce non necessariamente al giglio o alle iris, ma che è facile e legittimo trasferire a queste ultime. Guardando indietro si può ricorrere, ad esempio, ai diffusi *Sermones dominicales per totum annum* di Jacopo da Varagine, la cui interpretazione è attualizzata in maniera affatto sistematica proprio nel *Mariale* di Bernardino de Busti. Laddove, nel citato *Sermo V de nominatione*, a proposito della casa o dell'edificio che è Maria, il predicatore assegna al Creatore l'immagine dell'"artifex", e precisamente del pittore:

Tertio postquam celestis artifex tam stabile fundamentum posuit et tam pulchrum edificium erexit ipsum edificium ornavit atque depinxit triplicem, scilicet colorem imponendo, idest album colorem puritatis, nigrum humilitatis et rubeum charitatis. Ideo ipsa inquit *Cant. I. Nigra sum ecce color niger humiliatis, sed formosa, ecce color albus puritatis, sicut pelles Salomonis ecce color rubeus charitatis*. Dicit enim glossa quod Salomon fecit sibi tabernaculum de pellibus rubricatis. Pulchra ergo est permixtio, scilicet color

spinge però a ipotizzare trattarsi di Costantino, perché chiamato nuovo Salomone da Eusebio e da altri, in quanto costruì la Chiesa come Salomone eresse il Tempio. In tal caso sta alla base la considerazione del Tempio quale prototipo della Chiesa. Cfr. COHEN 1978, pp. 108, 117-118, nt. 18. Riguardo al contesto sembra questa un'ipotesi interpretativa più motivata, al di là dell'identificazione specifica di Costantino, rispetto a quella alternativa che ravvisa il ritratto ideale del committente, o forse genericamente il profilo di un imperatore romano. Cfr. COHEN 1978, pp. 92, 110, nt. 70.

(<sup>98</sup>) Per un repertorio e ricerca di significati si veda Veca *Parádeisos* 1982. Una classificazione sistematica di riferimento, distinta da quella del giglio, è offerta da LEVI D'ANCONA 1977, pp. 185-189. In calce, è da fare almeno menzione della presenza dell'*iris florentina* e *germanica* nel paesaggio "moralizzato" del *Ritratto di Cavaliere* di Vittore Carpaccio (1510), Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza. Secondo una prima interpretazione, la presenza assieme al giglio e ad altre piante è dovuta al fatto di essere fiori legati per eccellenza alla persona di Maria, alla quale si fa richiamo in quanto coincide la ricorrenza della solennità dell'Annunciazione con la data di nascita di Francesco Maria I della Rovere, con cui si identifica il personaggio raffigurato. Cfr. ROSENBAUM 1980. Venendo in seguito a cadere tale identificazione, il significato viene a spostarsi sulle proprietà curative di tali piante, iris compresa. Cfr. GOFFEN 1983. Da ultimo, rimanendo sulla sintesi, con l'identificazione del personaggio nel veneziano Francesco Barbaro il Giovane, da parte di Lino Moretti, si precisano anche le virtù curative. Cfr. MORETTI 2001; PARIS 2012.

albus niger et rubeus quia pulchra coniunctio est puritas cum humilitate et charitate<sup>99</sup>.

Tra i colori di Maria il bianco permane stabilmente a significare la purezza, il rosso la carità. Ma per quest'ultima, in quanto inestinguibile, si esprime anche l'oro che è incorruttibile:

beata virgo fuit extra in carne candida per virginitatem (...) intus in mente fuit aurea per caritatem

mentre per l'umiltà si ricorre talvolta non all'associazione cromatica, ma a quella olfattiva in quanto è "virtù odorosa"<sup>100</sup>. C'è da chiedersi, entro questo possibile e non certo facile tracciato interpretativo, se la seconda iris di colore nero screziato di blu stia a indicare l'umiltà e la terza di colore "giallo aranciato", la *pseudacorus* o giaggiolo d'acqua che in natura sfoggia un giallo brillante, esemplifichi il valore di un colore "permixtum", la somma delle virtù, o quello dell'oro a simboleggiare la carità, in luogo del rosso.

Il contributo di padre Girolamo Granić del 1886 risulta, come dimostrato, fondamentale per la conoscenza della pala di Carpaccio per Pirano. Lo è anche nella prospettiva di stimolare un approfondimento di molti aspetti, quello del contesto di appartenenza e quello iconografico che per la sua indubbia complessità non può che considerarsi ancora oggetto di verifiche e interpretazioni.

## Documento I

In Christi nomine amen. Anno nativitatís eiusdem millesimo quingentesimo secundo, indictione quinta, die iovis undecimo mensis decembris, actum Pirani in Porta de Campo, in domo habitationis infrascripti testatoris, coram egregio viro ser Peregrino Vitali vicedomino Comunis Pirani.

Ibique magister Gregorius barbitonsor habitator Pirani, sanus mente et loquela licet sit corpore languens, dispositurum omnium bonorum suorum

(<sup>99</sup>) Si riporta il brano da B. DE BUSTIS, *Mariale de excellentiis Regine celi*, Mediolani 1493, Tertia pars, Sermo V, *De nominatione Marie*. Va posto a confronto quello di J. DA VARAGINE, *Mariale. De Laudibus Deiparae Virginis*, Lugduni 1688, p. 492: *Sermo I. Thalamus Christi fuit Maria*, dove si legge "ille thalamus virginalis fuit variis coloribus depictus, colore nigro humilitatis, albo puritatis, et rubeo charitatis, *Nigra sum*, ecce nigredo humilitatis; *sed formosa*, ecce albedo puritatis, *sicut pelles Salomonis*, quae errant rubricatae, ecce rubedo charitatis. Sicut enim color niger iuxta album positus, ipsum album commendat, sic ipsa humilitas virginitatis magis exornat". Non è contemplato il colore "permixtum". Per quanto riguarda il riferimento al cantico dei cantici ("Nigra sum") si veda POZZI 1987, p. 202.

(<sup>100</sup>) B. DE BUSTIS, *Mariale de excellentiis Regine celi*, 1493, Tertia pars, Sermo V, *De nominatione Marie*. Per inciso, in precedenza, sempre riguardo l'edificio che è Maria si fa richiamo a Sant'Ambrogio: "circa perfectionem autem domus sive atrum tria secundum Ambrosius possunt considerari".



per presentem nuncupativum testamentum sine scriptis in hunc modum facere procuravit. In primis quidem dimisit hospitali novo Pirani solidos viginti pro anima sua. Item sacristie Sancti Georgii pro anima sua solido<s> viginti. Item ecclesie Sancti Nicolai de Pirano ducatum unum. Item Fraternitati Sancti Francisci solidos viginti.

Item dimisit ducatos centum et vigintium qui sunt in depositum apud [...] quos voluit et iusit quod expenderentur ad conficiendam unam pallam altari Sancti Francisci in ecclesia fratrum minorum existentium in terra Pirani, que supradicta palla sit suprascripti valoris et quod dictos ducatos centum et vigintium non posint expendi in aliis laboreriis, quam in dicta palla.

In omnibus autem suis bonis mobilibus et immobilibus presentibus et futuris, iuribus et accionibus dominam Ellenam uxorem suam heredem universalem constituit. Quam dictam d(ominam) Ellenam dimisit in sui arbitrium ad disponendum de suis bonis Chaterine filie sue adoptive, ut sibi placuerit. Comissariam autem quoque constituit dictam d(ominam) Ellenam uxorem suam ad exigendum omnia et singula suprascripta, etc.

Item iusit sepeliri corpus suum in cimiterio Sancti Francisci Pirani ubi fratribus placuerit vestitum habitu Fraternitatis sancti Francisci.

Ego Dominicus Aturi condam Nicolai publicus imperiali auctoritate notarius et iudex ordinarius predictus omnibus et singulis interfui et rogatus scripsi, et lectum fuit suprascriptum testamentum per ser Peregrinum Vitalem vicedominum Comuni coram ipso testatore, presentibus providis viris ser Georgio de Bertalelo et ser Americo de Zoiosa. Item vocatus scripsi ad hoc et rogatus in quorum fidem me subscripsi <sup>101</sup>.

## BIBLIOGRAFIA

- AGNELLI 1975-1976 = A. AGNELLI, *Recenti studi sulla visita in Istria di Agostino Valier*, in "Atti del Centro di Ricerche Storiche di Rovigno", 6, pp. 202-211.
- ALISI 1972 = A. ALISI, *Pirano. La sua chiesa, la sua storia*, Trieste.
- ANCELET-HUSTACHE 1951 = J. ANCELET-HUSTACHE, *Les attributs de Sainte Élisabeth de Hongrie dans l'art medieval*, Paris.
- APOLLONIO 1997 = A.M. APOLLONIO, *Mariologia francescana. Da san Francesco d'Assisi ai francescani dell'Immacolata*, Roma.
- APPUHN-RADTKE 1992 = S. APPUHN-RADTKE, *Thesenschrift und Merkbild: franziskanische Katechese in der Disputation über die Immacolata Conceptio von Giovanni Antonio Sogliani, in Kunst des Cinquecento in der Toskana*, a cura di M. CÄMMERER, Italienische Forschungen, Dritte Folge, 17, München, pp. 219-236.

(101) Pokrajinski Arhiv Koper/Archivio Regionale di Capodistria, segnatura SI\_PAK/0009/003, *Testamenti degli abitanti e residenti nel comune di Pirano*, unità archivistica 4480.

- ACQUADRO 2004 = C.A. ACQUADRO, *Regola di Urbano IV. Introduzione e traduzione*, in *Fonti francescane. Scritti e biografie di san Francesco d'Assisi, cronache e altre testimonianze del primo secolo francescano, scritti e biografie di santa Chiara d'Assisi, testi normativi dell'Ordine francescano secolare*, a cura di E. CAROLI, Padova, pp. 1959-1984.
- ARMSTRONG 1998 = L. ARMSTRONG, *Benedetto Bordon, Aldus Manutius and Lucantonio Giunta: old links and new*, in *Aldus Manutius and Renaissance culture: essays in memory of Franklin D. Murphy*, Atti della Conferenza Internazionale (Venezia-Firenze, 14-17 giugno 1994), a cura di D.S. ZEIDBERG, Firenze.
- AURIGEMMA 2000 = M.G. AURIGEMMA, *Osservazioni sulla cappella dell'Immacolata Concezione in S. Pietro*, in *Sisto IV. Le arti a Roma nel primo Rinascimento*, Atti del Convegno internazionale di studi (Roma, 23-25 ottobre 1997), a cura di F. BENZI, Roma, pp. 458-474.
- Ave Eva* 2013 = *Ave Eva. Ein wiederentdecktes Hauptwerk des Renaissance meisters Guillaume de Marcillat*, Catalogo della mostra (Berlino, 12 dicembre 2013-11 maggio 2014), a cura di A. GALIZZI KROEGEL e R. CONTINI, Petersberg.
- BALDISSIN MOLLI 2000 = G. BALDISSIN MOLLI, *La pala carpacesca già a Pirano: appunti di lettura stilistica e iconografica*, in "Il Santo. Rivista francescana di storia, dottrina e arte", 40, 2-3, pp. 311-319.
- BALDISSIN MOLLI 2001 = G. BALDISSIN MOLLI, *La pala pirenese di Carpaccio al Museo Antoniano*, in "Padova e il suo territorio", VI, 89, pp. 9-11.
- BARBIERI 1993 = C. BARBIERI, *Sicut nebula. Il tema dell'Immacolata Concezione nel ciclo del Pordenone a Cortemaggiore*, in "Venezia Cinquecento", 3, 6 (luglio-dicembre), pp. 53-98.
- BARTOCCI 2015 = A. BARTOCCI, *La bolla Ite vos di Leone X. Lettura ed esegesi di un atto di separazione tra Francescani Conventuali e Osservanti*, in "Studi Francescani", 112, 3-4, pp. 359-397.
- BARTOLI 2004 = M. BARTOLI, *Vita di santa Chiara vergine. Introduzione, traduzione e note*, in *Fonti Francescane* 2004, pp. 1891-1940.
- BEN-ARYEH DEBBY 2017 = N. BEN-ARYEH DEBBY, *Iconografia di Santa Chiara d'Assisi in Italia tra Medioevo e Rinascimento*, Milano (ed. it.).
- BERNIK 2000 = S. BERNIK, *Urbanesimo nel gotico a Capodistria, Isola e Pirano*, in *Dioecesis Justinopolitana. L'arte gotica nel territorio della diocesi di Capodistria*, a cura di S. ŠTEFANAC, R. CUNJA, M. GUČEK, E. GARDINA, S. ŽITKO, Koper, pp. 38-51.
- BERTI 1954 = G. BERTI, *La liturgia e il dogma dell'Immacolata*, in *Immacolata Concezione* 1954, pp. 126-138.
- BERTOŠA 1983-1984 = M. BERTOŠA, *Frammento di una autotestimonianza (Pietro Stancovich nel 1850 - par lui même)*, in "Atti del Centro di ricerche storiche di Rovigno", 14, pp. 245-250.
- BERTOŠA 2015 = S. BERTOŠA, *Contributi per la conoscenza della storia della chiesa parrocchiale di San Nicolò a Barbana*, in "Atti del Centro di ricerche storiche di Rovigno", 45, pp. 487-499.
- BISOGNI 1980 = F. BISOGNI, *Per un census delle rappresentazioni di santa Chiara nella pittura in Emilia, Romagna e Veneto sino alla fine del Quattrocento*, in *Movimento religioso femminile e Francescanesimo nel secolo XIII*, Atti del VII Convegno internazionale della Società internazionale di studi francescani (Assisi, 11-13 ottobre 1979), Assisi, pp. 131-165.
- BISOGNI 1985 = F. BISOGNI, *Iconografia dei predicatori dell'Osservanza nella pittura dell'Italia del Nord fino agli inizi del Cinquecento*, in *Rinnovamento* 1985, pp. 229-255.
- BISOGNI 1998 = F. BISOGNI, *L'abito di Margherita*, in *Margherita da Cortona. Una storia emblematica di devozione narrata per testi e immagini*, Catalogo della mostra (Cortona, 1998), a cura di L. CORTI e R. SPINELLI, Milano, pp. 33-43.
- BLACKBURN 1999 = B.J. BLACKBURN, *The Virgin in the Sun. Music and Image for a Prayer Attributed to Sixtus IV*, in "Journal of the Royal Musical Association", 124, pp. 157-195.
- BLASUCCI 1975 = A. BLASUCCI, *Clarisse innocenziane e urbaniste*, in *Dizionario degli Istituti di Perfezione*, II, Torino, coll. 1142-1146.
- BOCCALI 2007 = G. BOCCALI, *Una legenda minore umbra di santa Chiara d'Assisi in italiano (sec. XIV-XV)*, in "Archivum franciscanum historicum", 100, 3-4, 2, pp. 433-510.
- BOLOGNA 1981 = G. BOLOGNA, *Milano e il suo stemma*, Milano.
- BONIN, DAROVEC 2001 = Z. BONIN, D. DAROVEC, *Oris gospodarstva pirankega minoritskega samostana, in Sedem stoletij* 2001, pp. 197-139.
- BORIĆ, GUDELJ 2002 = L. BORIĆ, J. GUDELJ, *Gotičko-renesansna kuća Marcello-Petris u Cresu*, in "Peristil", 45, pp. 97-106.

- BOSCHINI 1674 = M. BOSCHINI, *Le ricche minere della pittura veneziana*, Venezia.
- BOUCHERON 2003 = P. BOUCHERON, *La mémoire disputée: le souvenir de saint Ambroise, enjeu des luttes politiques à Milan au XV<sup>e</sup> siècle*, in *Memoria, Communitas, Civitas. Mémoire et conscience urbaines en Occident à la fin du Moyen Âge*, a cura di H. BRAND, P. MONNET, M. STAUB, Beihefte der Francia, 55, Ostfildern, pp. 203-223.
- BOUMAN 1958 = C.A. BOUMAN, *The Immaculate Conception in the Liturgy*, in *Dogma* 1958, pp. 153-154.
- BOUZY 1995 = O. BOUZY, *Les armes symboles d'un pouvoir politique: l'épée du sacre, la Sainte Lance, l'Oriflamme, aux VIII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles*, in "Francia. Forschungen zur westeuropäischen Geschichte", 22, 1, pp. 45-54.
- BRLEK 1954 = P.M. BRLEK, *Legislatio ordinis fratrum minorum de Immaculata Conceptione B.V.M.*, in "Antonianum", 29, pp. 3-44; 497-522.
- VAN BÜHREN 2009 = R. VAN BÜHREN, *Die Immaculata Conceptio in der Malerei des 15. bis 18. Jahrhunderts. Ikonographische Innovation und dogmenhistorischer Kontext*, in "Sedes Sapientiae. Mariologisches Jahrbuch", 13, pp. 59-89.
- CALLIGARIS 1897 = G. CALLIGARIS, *Il flagello di S. Ambrogio e le leggende delle lotte Ariane*, in *Ambrosiana. Scritti vari nel XV centenario della morte di S. Ambrogio*, I, Milano, pp. 1-63.
- CAMPANA 1928 = E. CAMPANA, *Maria nel dogma cattolico*, Torino-Roma.
- CAPRIN 1907 = G. CAPRIN, *L'Istria nobilissima*, II, Trieste.
- CARMICHAEL 1909 = M. CARMICHAEL, *Francia's Masterpiece. An Essay on the Beginnings of the Immaculate Conception in Art*, London.
- CAVICCHI 2012 = C. CAVICCHI, *Osservazioni in margine sulla musica per l'immacolato concepimento della Vergine, al tempo di Sisto IV*, in "L'Atelier du Centre de recherches historiques. Revue électronique du CRH".
- CECCHIN 1943 = A.M. CECCHIN, *La Concezione della Vergine nella liturgia della Chiesa occidentale anteriore al XIII secolo*, in "Marianum", 5, pp. 63-114.
- CECCHIN 2003 = S.M. CECCHIN, *L'Immacolata Concezione. Breve storia del dogma*, Città del Vaticano.
- CELLA 1987 = S. CELLA, *De Castro, Vincenzo Bernardino*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, 33, pp. 481-483.
- CERNECCA 1960 = D. CERNECCA, *Petar Stanković*, in "Jadranski zbornik", 4, pp. 5-50.
- CERNECCA 1970 = D. CERNECCA, *Pietro Stancovich*, in "Atti del Centro di ricerche storiche di Rovigno", 1, pp. 163-175.
- COHEN 1978 = CH. E. COHEN, *Meaning in Pordenone's Susegana Alterpiece*, in *Essays presented to Myron Gilmore*, a cura di S. BERTELLI e G. RAMAKUS, II, Firenze, pp. 107-119.
- COHEN 1996 = CH.E. COHEN, *The Art of Giovanni Antonio da Pordenone between Dialect and Language*, I-II, Cambridge-New York.
- COMBI 1864 = C. COMBI, *Saggio di bibliografia istriana pubblicato a spese di una società patria*, s.l. [ma Capodistria].
- CONTAMINE 1973 = PH. CONTAMINE, *L'oriflamme de Saint-Denis aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. Étude de symbolique religieuse et royale*, in "Annales de l'Est, Nancy, Berger-Levrault", s. V, 25, 3, pp. 3-72.
- CONTAMINE 1983 = PH. CONTAMINE, *Le drapeau rouge des rois de France*, in "L'Histoire", 61 (novembre), pp. 54-63.
- CONTARINO 2020-2011 = G.M. CONTARINO, *Il mistero della Vergine Madre negli scritti di Sant'Ambrogio*, Facoltà Teologica di Sicilia - Istituto Superiore di Scienze Religiose "San Luca" - Catania, a.a. 2010-2011.
- COURCELLE 1973 = P. COURCELLE, *Recherches sur Saint Ambroise. Vies anciennes, culture, iconographie*, Paris.
- CROWE, CAVALCASELLE 1871 = J.A. CROWE, G.B. CAVALCASELLE, *A History of Painting in North Italy, Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the Fourteenth to Sixteenth Century*, I-II, London.
- DAL PRÀ 1988 = L. DAL PRÀ, "Pubblica disputatio peracta est". *Esiti iconografici della controversia sull'Immacolata concezione a Firenze*, in "Medioevo e Rinascimento. Annuario del Dipartimento di Studi sul Medioevo e il Rinascimento dell'Università di Firenze", 2, pp. 267-281.
- DAROVEC 2010 = D. DAROVEC, *Ruolo dei vicedomini istriani nella redazione degli atti notarili in rapporto ad uffici affini dell'area adriatica*, in "Acta Histriae", 18, 4, pp. 789-822.

- DE ANTONI 1974 = D. DE ANTONI, *La società religiosa clodiense nel secolo XV attraverso il Sinodo Veniero (1490)*, in "Ricerche di storia sociale e religiosa", 5-6, pp. 189-227.
- DE CASTRO 1848a = V. DE CASTRO, *Vittore Carpaccio*, in "Il Preludio. Strenna istriana per l'anno 1848", pp. 155-170.
- DE CASTRO 1848b = V. DE CASTRO, *Monografia di Vittore Carpaccio di Capodistria*, Venezia.
- DE CASTRO 1864 = V. DE CASTRO, *Dell'arte. Lezioni lette nella r. Università di Torino*, Milano.
- DE MAHUET 1965 = J. DE MAHUET, *Immaculée conception. III. Iconographie*, in "Catholicisme", 3, pp.1279-1284.
- DESSÌ 1991 = R.M. DESSÌ, *La controversia sull'Immacolata concezione e la "propaganda" per il culto in Italia nel XV secolo*, in "Cristianesimo nella storia. Ricerche storiche, esegetiche, teologiche", 12, 2, pp. 265-293.
- DE VECCHI, MANCINELLI 1984 = P. DE VECCHI, F. MANCINELLI, *Raffaello in Vaticano*, Catalogo della mostra (Città del Vaticano, 16 ottobre 1984-16 gennaio 1985), Milano, pp. 14-18.
- DI FONZO 2000 = L. DI FONZO, *Il P. Francesco Sansone da Brescia OFM Conv Ministro Generale e mecenate francescano (1414-1499)*, in *Frate Francesco Sansone "de Brixia". Ministro Generale OFM Conv (1414-1499). Un mecenate francescano del Rinascimento*, a cura di G. BALDISSIN MOLLI, "Quaderni del Museo Antoniano", 4, Padova, pp. 9-49 (= in "Miscellanea Francescana", 100, 2000, pp. 261-315).
- DOBROVICH 1895 = F. DOBROVICH, *Cenni storici sull'origine e fondazione del convento di S. Francesco in Cherso nonché sulla vita e famiglia del generale dell'ordine dei francescani Minori conventuali P. Antonio Marcello*, Padova.
- Dogma* 1958 = *The Dogma of the Immaculate Conception, its history and significance*, a cura di E.D. O'CONNOR, Notre Dame (Indiana).
- DOLINAR 2001 = F.M. DOLINAR, *Od Frančiška Asiškega do ustanovitve minoritskega samostava v Piranu*, in *Sedem stoletij* 2001, pp. 13-22.
- FARLATI 1775 = D. FARLATI, *Illyrici sacri. Tomus quintus. Ecclesia Jaderina cum suffraganeis, et ecclesia zagrabensis*, Venetiis.
- FERINO-PAGDEN 1986 = S. FERINO-PAGDEN, *Iconographic demands and artistic achievements: the genesis of three works by Raphael*, in *Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*, Atti del Convegno internazionale (Roma, Città del Vaticano, 21-28 marzo 1983), a cura di Ch.L. FROMMEL e M. WINNER, Roma, pp. 13-29.
- FERRARIS 1888 = L. FERRARIS, *Prompta Bibliotheca canonica, iuridica, moralis, theologica nec non ascetica polemica rubricistica historica*, IV, Roma.
- FOIS 1985 = M. FOIS, *I papi e l'Osservanza minoritica*, in *Rinnovamento* 1985, pp. 29-105.
- Fonti Francescane* 2004 = *Fonti Francescane*, a cura di E. CAROLI, Padova.
- FOSSALUZZA 2008 = G. FOSSALUZZA, *La Scuola e la cappella dei Milanesi ai Frari*, in *Svizzeri a Venezia nella storia nell'arte nella cultura nell'economia: dalla metà del Quattrocento ad oggi*, in "Arte e storia", 8, 40 (settembre-ottobre), pp. 250-261.
- FOSSALUZZA 2009 = G. FOSSALUZZA, *Lettere pittoriche fra l'Istria e Venezia: il conte Pietro Petronio Caldana, Rosalba Carriera e Angelo Trevisani*, in *Sic ars deprenditur arte. Zbornik u počast 70. godišnjice rođenja akademika Vladimira Markovića*, a cura di S. CVETNIĆ, M. PELC, D. PREMIERL, Zagreb, pp. 191-214.
- FOSSALUZZA 2012 = *Vittore Carpaccio a Pozzale di Cadore, 1519. Le ultime opere per Venezia, Istria e Cadore*, Zero Branco (Treviso).
- FOSSALUZZA 2021 = G. FOSSALUZZA, *La pala per San Francesco a Pirano di Vittore Carpaccio: 1518. Un'introduzione storiografica nella prospettiva delle ricerche più recenti*, in *Carpaccio a Pirano/Carpaccio v Piranu*, Atti del Convegno internazionale di studi/Mednarodni Znanstveni Simpozij (Pirano, 3-4 dicembre 2018), "Il Santo. Rivista francescana di storia, dottrina e arte", 61, pp. 97-116.
- FRANCIA 2005 = V. FRANCIÀ, *L'Immacolata Concezione: alla ricerca di un modello iconografico*, in *Una donna vestita di sole. L'Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri*, Catalogo della mostra (Città del Vaticano, 11 febbraio-13 maggio 2005), a cura di G. MORELLO, V. FRANCIÀ, R. FUSCO, Milano, pp. 33-39.
- FRANOLICH 1952-1953 = P. FRANOLICH, *Lo storiografo Pietro Stancovich di Barbana d'Istria nel centenario della morte*, in "Atti dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti", 65, pp. 263-267.
- FRUGONI 2006 = C. FRUGONI, *Una solitudine abitata. Chiara d'Assisi*, Bari .
- FRUGONI 2011 = C. FRUGONI, *Storia di Chiara e Francesco*, Torino.

- FRUGONI 2015 = C. FRUGONI, *Chiara, Francesco e il mantello rigato*, in "Rivista Feltrina", 35, pp. 11-15.
- FURLAN 1988 = C. FURLAN, *Il Pordenone*, Milano.
- GALIZZI KROEGEL 2004 = A. GALIZZI KROEGEL, *A misunderstood iconography: Girolamo Genga's altarpiece for S. Agostino in Cesena*, in *Drawing relationships in northern Italian Renaissance art: patronage and theories of invention*, a cura di G. PERITI, Aldershot (Hampshire, UK), pp. 75-100.
- GALIZZI KROEGEL 2005 = A. GALIZZI KROEGEL, *Quando il centro usa prudenza e la periferia osa: l'iconografia dell'Immacolata Concezione in Emilia e nelle Marche (con una postilla sulla Vergine delle rocce di Leonardo)*, in *Emilia e Marche nel Rinascimento. L'identità visiva della "periferia"*, Atti del Convegno (Macerata, luglio 2005), a cura di G. PERITI, Azzano San Paolo (Bergamo), pp. 215-251.
- GALIZZI KROEGEL 2012 = A. GALIZZI KROEGEL, *The Dispute over the Immaculate Conception by Guillaume de Marcillat at the Gemäldegalerie Berlin*, in *Gift in Return. Essays in Honour of Charles Dempsey*, a cura di M. SCHLITT, Toronto-Centre for reformation and Renaissance studies. Essays and studies, 30, Toronto, pp. 194-231.
- GALIZZI KROEGEL 2013a = A. GALIZZI KROEGEL, "Der Disput über die Unbefleckte Empfängnis" von Guillaume de Marcillat als Instrument religiöser Propaganda, in *Ave Eva* 2013, pp. 6-19.
- GALIZZI KROEGEL 2013b = A. GALIZZI KROEGEL, *Battista Luteri, Gen. Dossi: disput von vier Kirchenvätern über die Unbefleckte Empfängnis*, in *Ave Eva* 2013, pp. 97-100.
- GALIZZI KROEGEL 2017 = A. GALIZZI KROEGEL, *The Altarpieces by Bernardo Zenale at the Getty and Denver Art Museums. Two Case Studies for the Iconography of the Immaculate Conception*, in "Ikon. Journal of Iconographic Studies", 10, pp. 201-216.
- GAMBERO 1991 = L. GAMBERO, *Maria nel pensiero dei Padri della Chiesa*, Cinisello Balsamo (Milano).
- GAPOSCHKIN 2008 = M.C. GAPOSCHKIN, *The Making of Saint Louis. Kingship, Sanctity, and Crusade in the Later Middle Ages*, Ithaca-London.
- GENTILI 1986 = A. GENTILI, *Nuovi documenti e contesti per l'ultimo Carpaccio. I. L'Incontro di Gioacchino e Anna per San Francesco in Treviso*, in "Artibus et Historiae", 8, 13, pp. 55-65.
- GIEBEN 1993 = S. GIEBEN, *L'iconografia di Chiara d'Assisi*, in *Chiara d'Assisi*, Atti del XX Convegno Internazionale di Studi Francescani (Assisi, 15-17 ottobre 1992), Spoleto, pp. 187-236.
- GOFFEN 1983 = R. GOFFEN, *Carpaccio portrait of a young Knight: identity and meaning*, in "Arte Veneta", 37, pp. 37-48.
- GOFFEN 1986 = R. GOFFEN, *Friar Sistus IV and the Sistine Chapel*, in "Renaissance Quarterly", 39, 2, pp. 218-262.
- GOFFEN 1991 = R. GOFFEN, *Devozione e committenza. Bellini, Tiziano e i Frari, Venezia (= Piety and Patronage in Renaissance Venice. Bellini, Titian and the Franciscan*, New Haven-London 1986).
- GORDINI 1968 = D. GORDINI, *Vitale e Agricola*, in *Bibliotheca Sanctorum*, 12, Roma, coll. 1225-1228.
- GRANIĆ 1887 = G. GRANIĆ, *Album d'opere artistiche esistenti presso i minori conventuali della antica provincia dalmato-istrianica ora aggregata alla patavina di S. Antonio, illustrate con fotografie e descritte da P. Girolamo Ma Granić*, Trieste.
- GUARNIERI 2006 = C. GUARNIERI, *Lorenzo Veneziano*, Cinisello Balsamo (Milano).
- HUMFREY 1986 = P. HUMFREY, *The Venetian altarpiece of the Early Renaissance in the light of contemporary business practice*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 15, pp. 63-82.
- HUMFREY 1993 = P. HUMFREY, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven-London.
- Immacolata Concezione* 1954 = *L'Immacolata Concezione. Storia ed esposizione del dogma, VIII Settimana di spiritualità promossa dall'Università Cattolica del Sacro Cuore* (9-16 maggio 1954), Milano.
- Istria città maggiori* 2001 = *Istria città maggiori. Capodistria, Parenzo, Pirano Pola. Opere d'arte dal Medioevo all'Ottocento*, a cura di G. PAVANELLO e M. WALCHER, Mariano del Friuli (Gorizia).
- JOUSSARD 1947 = G. JOUSSARD, *Le problème de la sainteté de Marie chez les Pères*, in "Etudes Mariales", 5, pp. 13-31.

- JOUSSARD 1949 = G. JOUSSARD, *Marie à travers la patristique: maternité divine, virginité, sainteté*, in H. DU MANOIR, *Maria*, I, Paris, pp. 70-157.
- JOUSSARD 1958 = G. JOUSSARD, *The Fathers of the Church and the Immaculate Conception*, in *Dogma* 1958, pp. 51-85.
- KAFTAL 1978 = G. KAFTAL, *Iconography of the Saints in the Painting of north east Italy, with the collaboration of F. Bisogni*, Firenze.
- KANDLER 1879 = P. KANDLER, *Pirano. Monografia storica*, Parenzo.
- KÁRPÁTI 2013 = Z. KÁRPÁTI, *Seven Studies*, in Z. KÁRPÁTI, E. SERES, *Raphael. Drawings in Budapest*, Catalogo della mostra (Budapest, 18 dicembre 2013-30 marzo 2014), Budapest, pp. 12-25.
- Katalog 1992 = *Katalog izložbe Stancoviciana - spomenička biblioteka, Zavičajni muzej Rovinj*, Rovinj.
- KOCH 1964 = R.A. KOCH, *Flower Symbolism in the Portinari Altar*, in "Art Bulletin", 46, 1 (Mars), pp. 70-77.
- KNEZ 2010 = K. KNEZ, *La Patria di Vittore Carpaccio. Ipotesi, discussioni e polemiche sul luogo natio del pittore tra Ottocento e primo Novecento*, in "Atti del Centro di ricerche storiche di Rovigno", 40, 1, pp. 595-636.
- KOROŠAK 1958 = J. KOROŠAK, *Doctrina de immaculata B.V. Mariae conceptione apud auctores Ordinis fratrum minorum qui Concilio Tridentino interuerunt*, Bibliotheca immaculatae conceptionis, 6, Roma.
- KREMS 1996 = E.B. KREMS, *Raphael Marienkrönung im Vatican*, Frankfurt am Main.
- KUKULJEVIĆ SAKCINSKI 1858 = I. KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, *Slovník umjetnikah Jugoslavenskih*, II, Zagreb.
- DE JOINVILLE 1995 = J. DE JOINVILLE, *Vie de Saint Louis. Texte établi, traduit, présenté et annoté avec variantes par Jacques Monfrin*, Paris.
- LAINATI 2004 = C.A. LAINATI, *Regola di Santa Chiara d'Assisi, introduzione, traduzione e note*, in *Fonti Francescane* 2004, pp. 1751-1776.
- LANZI 1809 = L. LANZI, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, III, Bassano.
- LAVRIČ 1986 = A. LAVRIČ, *Vizitacijsko poročilo Agostina Valiera o Koprski škofiji iz leta 1579/ Istriae visitatio apostolica 1579 visitatio iustinopolitana Augustini Valerii*, Ljubljana.
- LAVRIČ 1989 = A. LAVRIČ, *Podobra Kopra v vizitacijskem poročilu veronskega škofa Agostina Valiera, in Koper med Rimom in Benetkami. Prispevki k zgodovini Kopra / Capodistria tra Roma e Venezia. Contributi per la storia di Capodistria*, Ljubljana, pp. 65-72.
- LE GOFF 1996 = J. LE GOFF, *Saint Louis*, Paris.
- LEMESSI 1979 = N. LEMESSI, *Cherso. Note storiche geografico artistiche sull'isola di Cherso*, a cura di p. A.V. BOMMARCO, Roma.
- LEVI D'ANCONA 1957 = M. LEVI D'ANCONA, *Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and the Early Renaissance*, New York.
- LEVI D'ANCONA 1977 = M. LEVI D'ANCONA, *The Garden of the Renaissance. Botanical symbolism in Italian painting*, Firenze.
- LOMBARD-JOURDAN 1991 = A. LOMBARD-JOURDAN, *Fleur de lis et oriflamme. Signes célestes du royaume de France*, Paris.
- LORA 2007 = M. LORA, *Quand l'image ne suffit pas. Les inscriptions dans les figurations peintes de l'Immaculée Conception en Italie (fin du XVe - première moitié du XVIe siècle)*, in *Le lisible et le visible*, Actes du colloque (Paris, 29-30 juin 2006), a cura di J. BARRETO, J. CERMAN, G. SOUBIGOU, V. TOUTAIN, Paris pp. 239-270.
- LORA 2012 = M. LORA, *"Ut rosa spineti compensans flore rigorem". La Vierge Immaculée comme Nouvelle Eve dans la peinture italienne du XVIe siècle*, in *L'Immaculée Conception de la Vierge. Histoires et représentations figurées du Moyen Age à la Contre-Réforme*, Actes du colloque sous la direction d'E. Fournié et S. Lepape (Paris, 1<sup>er</sup>-2 octobre 2009), mis en ligne le 05 juin 2012.
- LORA 2017 = M. LORA, *The Altarpieces by Bernardo Zenale at the Getty and Denver Art Museum. Two Case Studies for the Iconography of the Immaculate Conception*, in "Ikona-Journal of Iconographic Studies", 10, pp. 201-216.
- LORANDI, FIOR 2006 = M. LORANDI, L. FIOR, *Basilica Santa Maria Gloriosa dei Frari. Guida storico-artistica*, Padova.

- MARAČIĆ 2001 = L. MARAČIĆ, *Franjevački počeci u Istri i samostan sv. Franje u Piranu*, in *Sedem stoletij 2001*, pp. 23-39.
- MORESCHINI 2005 = B. MORESCHINI, *Committenza ed evoluzione iconografica dell'Immacolata Concezione nella Toscana del XVI secolo: una panoramica e qualche caso*, in *Una donna vestita di sole. L'Immacolata Concezione delle opere dei grandi maestri*, Catalogo della mostra (Roma, 12 febbraio-13 marzo 2005), a cura di G. MORELLO, V. FRANCA, R. FUSCO, Milano, pp. 52-63.
- MORETTI 2001 = L. MORETTI, *Due Note Carpaccesche. Il Giovane guerriero Thyssen e la Madonna dei Tesseri da panni di lana*, in "Arte Veneta", 58, pp. 7-21.
- MORONI 1844 = G. MORONI, *Francescano, Ordine religioso. V. Del terz'ordine di s. Francesco*, in *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, XXVI, Venezia, pp. 48-197.
- MORONI 1846 = G. MORONI, *Lume, lumi, luminarie*, in *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da san Pietro sino ai nostri giorni*, 60, Venezia, pp. 127-137.
- MOSCHINI MARCONI 1955 = S. MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, I, Roma.
- MUSSOLIN 2003-2005 = M. MUSSOLIN, *Il culto dell'Immacolata Concezione nella cultura senese del Rinascimento: tradizione e iconografia*, in *Forte fortuna. Religiosità e arte nella cultura senese dalle origini all'umanesimo di Pio II ai restauri del XIX secolo. Leggere l'arte della chiesa*, a cura di M. LORENZONI e R. GUERRINI, "Quaderni dell'Opera", 7-9, pp. 131-307.
- NEPI SCIRÉ, VALCANOVER 1985 = G. NEPI SCIRÉ, F. VALCANOVER, *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Milano.
- OMAEHEVARRÍA 1975 = I. OMAEHEVARRÍA, *Clarisse*, in *Dizionario degli Istituti di perfezione*, II, Torino, coll. 1116-1128.
- PAGNAMENTA 1932 = A. PAGNAMENTA, *La mariologia di S. Ambrogio*, Milano.
- Parádeisos 1982 = *Parádeisos. Dall'universo del fiore*, Catalogo della mostra, (Bergamo, 1982), a cura di P. LORENZELLI e A. VECA, Bergamo.
- PARIS 2012 = L. PARIS, *La flora del ritratto di cavaliere di Vittore Carpaccio. Una conferma iconografica per Francesco Barbaro il Giovane*, in "Arte in Friuli. Arte a Trieste", 30, pp. 9-20.
- PASTOREAU 1991 = M. PASTOREAU, *L'Etoffe du Diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris.
- PERETTI 1998 = G. PERETTI, *Appunti su Paolo Morando*, in "Verona Illustrata", 11, pp. 13-20.
- PERETTI 2010 = G. PERETTI, *Schede 360-361*, in *Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi*. I, *Dalla fine del X all'inizio del XVI secolo*. Cinisello Balsamo (Milano), pp. 457-459.
- PETRIS 1892 = S. PETRIS, *Spoglio dei Libri consiglieri della città di Cherso*, I, Capodistria.
- PIANA 1954 = C. PIANA, *Il privilegio dell'Immacolata nelle battaglie e nelle discussioni dei secoli*, in *Immacolata Concezione 1954*, pp. 1-24.
- PINOTEAU 2004 = H. PINOTEAU *La symbolique royale française, Ve-XVIIIè siècles, avec la collaboration de J. de Vaulchier*, La Roche-Rigault (Vienne).
- POZZI 1987 = G. POZZI, *Rose e gigli per Maria. Un'antifona dipinta*, Bellinzona.
- POZZI 1988 = G. POZZI, *Des roses et des lis pour Marie. Une antienne peinte*, in "XVIIè siècle", 40, pp. 69-78.
- POZZI 1989 = G. POZZI, *Maria tabernacolo*, in "Italia Medioevale e Umanistica", 32, pp. 263-326.
- POZZI 1993 = G. POZZI, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano.
- RADOSSI 2017 = G. RADOSSI, *Inventario dei beni del convento di S. Francesco di Cherso (ottobre 1944)*, in "Atti del Centro di ricerche storiche di Rovigno", 47, pp. 525-566.
- Raffaello in Vaticano 1984 = *Raffaello in Vaticano*, Catalogo della mostra (Città del Vaticano, 16 ottobre 1984-16 gennaio 1985), a cura di P. DE VECCHI e F. MANCINELLI, Milano.
- RÉAU 1958 = L. RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien. III. Iconographie des saints. I. A-F*, Paris.
- RICOSSA 2012 = L. RICOSSA, *L'Immaculée Conception: une croyance avant d'être un dogme, un enjeu social pour la Chrétienté*, in *L'atelier du centre de recherches historiques*, 10 [<http://acrh.revues.org/4378>]
- RIDOLFI 1648 = C. RIDOLFI, *Le maraviglie dell'arte, ouero le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello Stato (...)*, Venezia.
- RIDOLFI 1914 = C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'Arte Ovvero le vite degli illustri Pittori Veneti e dello Stato*, I, Berlino (III ed.).

- RIGAUX 1995 = D. RIGAUX, *Claire d'Assise: naissance d'une image (XIIIe-XVe siècle, in Sainte Claire d'Assise et sa postérité, Actes du colloque international organisé à l'occasion de la naissance de sainte Claire (29 septembre - 1<sup>er</sup> octobre 1994), Nantes, pp. 155-185.*
- Rinnovamento 1985 = *Il rinnovamento del Francescanesimo: L'Osservanza, Atti dell'XI Convegno internazionale di studi francescani (Assisi, 20-22 ottobre 1983), a cura di R. RUSCONI, Perugia-Assisi.*
- ROSENBAUM 1980 = A. ROSENBAUM, *Old Master paintings from the collection of baron Thyssen-Bornemisza, Catalogo della mostra (Washington, 18 novembre 1979-17 febbraio 1980), Zurich.*
- ROSENTHAL 1906 = G.-L. ROSENTHAL, *Carpaccio. Biographie critique, Paris.*
- ROVETTA 2010 = A. ROVETTA, *Sant' Ambrogio in Pinacoteca Ambrosiana: attestazioni iconografiche di età borromaica, in "Studia Ambrosiana", 4, pp. 155-186.*
- SAGGI 1974 = L. SAGGI, *Abito religioso. II. Altri tipi di abito religioso sino al medioevo, in Dizionario degli Istituti di perfezione, I, Torino, coll. 57-61.*
- SALVI 1954 = G. SALVI, *La Regola di San Benedetto nei primordi dell'ordine di Santa Chiara, in "Benedictina", 8, pp. 71-121.*
- ŠAMPERL 1998 = J. ŠAMPERL, *Novi prispevki za kroniko samostana sv. Frančiška v Piranu, Piran.*
- ŠAMPERL 2000 = J. ŠAMPERL, *La presenza francescana in Pirano al tempo del Carpaccio, in La pala di Carpaccio del Convento di S. Francesco di Pirano custodita presso il Convento del Santo di Padova, Atti del Seminario di Studio (Padova, 18 maggio 2000), "Il Santo. Rivista francescana di storia, dottrina e arte", s. II, 40, 2-3 (maggio-dicembre), pp. 303-309.*
- ŠAMPERL 2001 = J. ŠAMPERL, *Prispevek k zgodovini opisju samostana Sv. Frančiška Asiškega v Piranu (od leta 1900 do yelikega jubileja), in Sedem stoletij 2001, pp. 65-84.*
- ŠAMPERL 2002 = J. ŠAMPERL, *Še Nekaj prispevkov za kroniko samostana Sv. Frančiška v Piranu, Piran.*
- SANSOVINO 1581 = F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare. Descritta in XIII. Libri [...], Venezia.*
- SANUDO 1847 = *Itinerario di Marin Sanuto per la terraferma veneziana nell'anno 1483, a cura di R. BROWN, Padova.*
- SANUDO 1889 = MARIN SANUDO, *I Diarii, Venezia.*
- SANUDO 2014 = *Itinerario per la terraferma veneziana. Edizione critica e commento a cura di G. M. VARANINI, Roma.*
- SARTORE 2011 = A.M. SARTORE, *Begun by Master Raphael: The Monteluze Coronation of the Virgin, in "The Burlington Magazine", 153, pp. 387-391.*
- SCHMITT 2006 = J.-C. SCHMITT, *L'exception corporelle: à propos de l'Assomption de Marie, in The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages, a cura di J.F. HAMBURGER e A.-M. BOUCHÉ, Princeton, pp. 151-185.*
- Sedem stoletij 2001 = Sedem stoletij minoritskega samostana sv. Franciska Asiškega v Piranu, 1301-2001, a cura di F.M. DOLINAR e M. VOGRIN, Ljubljana.*
- SELLA 2001 = P. SELLA, *Leone X e la definitiva divisione dell'ordine dei Minori (O. Min.): la bolla ite vos (29 maggio 1517), Grottaferrata (Roma).*
- SERICOLI 1945 = CH. SERICOLI, *Immaculata B. M. Virginis Conceptio Iuxta Xysti IV Constitutiones [Bibliotheca Mariana Medii Aevi, Textus et Disquisitiones; Collectio Edita Cura Institutii Theologici Makarskensis (Croatia)], Bibliotheca Mariana Medii Aevi, 5, Sibenici-Romae.*
- SIMI VARANELLI 2008 = E. SIMI VARANELLI, *Maria l'Immacolata. La rappresentazione nel Medioevo. Et macula non est in te (con contributi di B. CARMIGNOLA, C.M. PAOLUCCI), Roma.*
- SÖLL 1981 = A SÖLL, *Storia dei dogmi mariani, Roma.*
- SORANZO 2004 = M. SORANZO, *Evoluzione iconografica dell'Immacolata Concezione, in "Pontificia Academia Theologica", 3, 2, pp. 635-670.*
- SORCI, ZITO 2009 = P. SORCI, G. ZITO, *Il messale gallicano di Messina. Missale secundum consuetudinem Gallicorum et Messanensis Ecclesie della Biblioteca Agatina del Seminario di Catania (1499), Monumenta studia instrumenta liturgica, 53, Città del Vaticano.*
- STANCOVICH 1829 = P. STANCOVICH, *Biografia degli uomini distinti dell'Istria, Trieste.*
- STANKOVICH 1888 = P. STANKOVICH, *Biografia degli uomini distinti dell'Istria, seconda edizione con saggio di annotazioni, Capodistria.*
- STEER 1982 = J. STEER, *Alvise Vivarini. His Art and Influence, Cambridge.*
- STEER 2003 = S.R. STEER, *"Ell maistro dell anchona": the Venetian altarpieces of Bartolomeo Vivarini and their commissioners, Doctoral Thesis, Supervisor Mary Rogers, The University*



- of Bristol, Department of History of Art, School of Humanities, 2003 [https://research-information.bris.ac.uk/ws/portalfiles/portal/34498411/396698\_VOL1.pdf].
- Susegana 2017 = *Susegana, il Pordenone, i Collalto*, Atti della Giornata di Studio nel quinto centenario della pala nella chiesa arcipretale (Susegana, 10 settembre 2016), Crocetta del Montello (Treviso).
- TAMARO 1887a = M. TAMARO, *Album d'opere artistiche esistenti presso i minori conventuali della antica provincia dalmato-istriana ora aggregata alla patavina di S. Antonio, illustrate con fotografie e descritte da P. Girolamo M.a Granić, Trieste, Morterra e C. 1887*, in "Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria", 3, pp. 408-415.
- TAMARO 1887b = M. TAMARO, *Opere d'arte a Pirano*, in "L'Istria. Periodico settimanale", a. VI, n. 286 (4 giugno), p. 2.
- TEMPESTA 2006 = L. TEMPESTA, *La "Pala di sant'Ambrogio dei Milanesi": Alvise Vivarini e Marco Basaiti ai Frari*, in "Venezia Cinquecento", 16, 32 (luglio-dicembre), pp. 5-36.
- TOMASIN 1876-1877 = P. TOMASIN, *Pietro canonico Stancovich. Cenzo biografico*, in "Archeografo triestino", 8, pp. 134-142.
- TOMASIN 1898-1899 = P. TOMASIN, *Notizie storiche intorno all'Ordine dei frati Minori conventuali in S.ta Maria del Soccorso e nella Cella Vecchia in Trieste e in S.ta Maria di Grignano* [parte II], in "Archeografo triestino", 26, pp. 5-116.
- TRAMPUS 1987 = A. TRAMPUS, *Alcuni documenti su Pietro Stancovich*, in "Atti del Centro di ricerche storiche di Rovigno", 18, pp. 121-129.
- TRAMPUS 2008 = A. TRAMPUS, *Tradizione storica e rinnovamento politico. La cultura nel litorale austriaco e nell'Istria tra Settecento e Ottocento*, Trieste.
- UGHELLI 1653 = F. UGHELLI, *Italia Sacra Sive De Episcopis Italiae, Et Insularum adiacentium. Tomus Quintus, Complectens Patriarchales in Italia singularis dignitatis Ecclesias, earumque Suffraganeos Episcopatus, qui in Foro-Julii, Venetorumque Dominio enumerantur, Romae*.
- UGHELLI, COLETI 1720 = F. UGHELLI, S. COLETI, *Italia sacra sive De Episcopis Italiae, et insularum adiacentium (...), Venetiis*.
- DA VARAGINE 2006 = J. DA VARAGINE, *Mariale aureo*; versione italiana, introduzione e dizionario di Valerio FERRUA, Bologna.
- VASARI 1550 = G. VASARI, *Le vite de più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri...*, I, parte seconda, Firenze [Lorenzo Torrentino].
- VASARI 1971 = G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori, nelle redazioni del 1550 e del 1568, testo a cura di R. Bettarini, Commento secolare a cura di P. Barocchi*, III, Firenze.
- VERGANI 1998 = G.A. VERGANI, *Defensor civitatis: l'iconografia di sant'Ambrogio negli apparati scultorei delle Porte medievali di Milano (secoli XII-XIV)*, in *Ambrogio. L'immagine e il volto. Arte dal XIV al XVII secolo*, Catalogo della mostra (Milano, 17 marzo-14 giugno 1998), a cura di P. BISCOTTINI, Venezia, pp. 117-132.
- VLOBERG 1958 = M. VLOBERG, *The iconography of the Immaculate Conception*, in *Dogma 1958*, pp. 463-512.
- WARR 1998 = C. WARR, *The Striped Mantle of the Poor Clares. Images and Text in Italy in the Later Middle Ages*, in "Arte Cristiana", 86, 789, pp. 415-430.
- ZANETTI 1733 = A. M. ZANETTI, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine. Osia rinnovazione delle Ricche Minere di Marco Boschini (...)*, Venezia.
- ZANETTI 1771 = A.M. ZANETTI, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de veneziani maestri*, Venezia.
- ZENTAI 1978 = L. ZENTAI, *Considerations on Raphael's Composition of the Coronation of the Virgin*, in "Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae", 24, pp. 195-199.
- ZENTAI 1979 = L. ZENTAI, *Contribution à la période ombrienne de Raphaël*, in "Bulletin du Musée Hongrois de Beaux-Arts", 53, pp. 69-79.
- ZITKO 2001 = S. ZITKO, *Zgodovina samostana od 17. do 19. stoletja*, in *Sedem stoletij 2001*, pp. 41-64.
- ZUFFI 1998 = S. ZUFFI, *Un volto che cambia, una figura che si consolida: l'iconografia ambrosiana dalle origini all'età sforzesca*, in *Ambrogio. L'immagine e il volto. Arte dal XIV al XVII secolo*, Catalogo della mostra (Milano, 17 marzo-14 giugno 1998), a cura di L. CRIVELLI e P. BISCOTTINI, Venezia, pp. 13-21.

## RIASSUNTO

La pala di Vittore Carpaccio collocata nel 1518 sull'altare della chiesa dei Minori conventuali di San Francesco di Pirano, ora al Museo Antoniano di Padova, è oggetto di studi recenti. In questa occasione si propongono ulteriori indagini specie riguardo l'iconografia, il contesto storico e la committenza dell'opera.

Riguardo questi ultimi aspetti si dà valore al fatto che tale Gregorio, ricco barbiere di Pirano, con il suo testamento del 1502 mise a disposizione una somma riservata alla realizzazione della pala. Nel contempo chiede che il suo corpo per la sepoltura sia rivestito del saio della fraternità posta sotto il titolo del Poverello d'Assisi. Doveva quindi appartenere al terz'ordine francescano.

Si indaga inoltre sul significato del saio di Francesco segno di povertà per i Minori Osservanti e Conventuali. In particolare, si sottolinea il fatto che Carpaccio rappresenta di colore diverso quello di san Francesco e di sant'Antonio da Padova. Una distinzione questa che si ritiene significativa all'epoca della bolla *«Ite vos»* o *«Bulla unionis»* promulgata da papa Leone X, il 29 maggio 1517, quando si assiste alla distinzione giuridica tra le principali famiglie minoritiche.

Largo spazio è dato alla valorizzazione e verifica dell'interpretazione iconografica offerta da padre Girolamo Granić del 1886, a lungo trascurata. L'autore prospetta che si rappresenti san Francesco che istituisce i tre Ordini, il secondo rappresentato da santa Chiara, il terzo da san Luigi IX re di Francia. In realtà quest'ultimo è da identificarsi con san Giorgio patrono di Pirano. Si indaga sull'iconografia di tutti questi santi e in aggiunta su quella di sant'Ambrogio, già identificato con san Ludovico da Tolosa, e sulle ragioni della sua presenza in questo contesto.

Le problematiche di identificazione iconografica e il significato complessivo dell'opera di Carpaccio di Pirano nello specifico contesto francescano portano a stabilire un confronto con la pala della Cappella dei Milanesi in Santa Maria Gloriosa dei Frari a Venezia. Realizzata da Alvise Vivarini e da lui firmata e datata 1503, fu ultimata da Marco Basaiti poco dopo la morte del maestro nel 1505. Nonostante questo è stata riconosciuta dalle fonti a partire da Vasari proprio a Carpaccio. L'iconografia riguarda la tematica dell'Immacolata Concezione a cui allude verosimilmente per più aspetti anche la pala di Pirano, opera autografa importante della sua fase tarda.

Parole chiave: Vittore Carpaccio; chiesa di San Francesco di Pirano; Girolamo Maria Granić; Marco Tamaro; Vincenzo De Castro; Pietro Kandler; Giuseppe Caprin; Paolo Morando detto il Cavazzola; Frati Minori Osservanti; Frati Minori Conventuali; Antonio Marcello De Petris; Bernardino de Busti; Leonardo de' Nogarolis; Francesco d'Assisi; sant'Antonio da Padova; santa Chiara d'Assisi; san Luigi IX re di Francia; sant'Ambrogio; san Giorgio Martire; Alvise Vivarini; Marco Basaiti; Pirano; Capodistria; Santa Maria Gloriosa dei Frari di Venezia.

FRANCIS' HABIT AS A SIGN OF POVERTY FOR THE OBSERVANT AND CONVNTUAL MINORS AT THE TIME OF THE *BULLA UNIONIS*. ABOUT THE ICONOGRAPHY OF VITTORE CARPACCIO'S 1518 ALTARPIECE FOR PIRAN

## ABSTRACT

This paper proposes an in-depth study of Vittore Carpaccio's altarpiece, placed in 1518 on the altar of the church of the Friars Minor Conventual of St. Francis in Piran and now in the Museo Antoniano in Padua. The study focuses on the iconography, the historical context and the commissioning of the work, which was offered in 1502 in the will of a certain Gregorio, a wealthy barber from Pirano. In exchange, he, who must have belonged to the Franciscan Third Order, asked that his body be buried in the habit of Saint Francis of Assisi, a sign of poverty for the Observant and Conventual Friars Minor. It is particularly noteworthy that Carpaccio depicts St. Francis and St. Anthony of Padua in different colours. This distinction is considered significant at the time of the bull "Ite vos" or "Bulla unionis" promulgated by Pope Leo X on 29 May 1517, when there was a legal distinction between the main Minorite families. Ample space is given to evaluating and verifying the iconographic interpretation offered by Father Girolamo Granić in 1886 and long

neglected. The author assumes that it is the representation of St Francis establishing the three orders, the second represented by St Clare and the third by St Louis IX, King of France. In reality, the latter is to be identified with Saint George, the patron saint of Piran. The iconography of all these saints was investigated, as well as that of St. Ambrose, already identified with St. Louis of Toulouse, and the reasons for his presence in this context.

The problems of iconographic identification and the overall significance of Carpaccio di Pirano's work in the specific Franciscan context lead to a comparison with the altarpiece in the Cappella dei Milanesi in Santa Maria Gloriosa dei Frari in Venice. Painted by Alvise Vivarini and dated 1503, it was completed by Marco Basaiti shortly after the master's death in 1505. Despite this, it has been attributed by sources, starting with Vasari, to Carpaccio himself. The iconography concerns the theme of the Immaculate Conception, to which the Piran altarpiece, an important autograph work from his late phase, probably alludes in several respects.

**Keywords:** Vittore Carpaccio; Church of St. Francis of Piran; Girolamo Maria Granić; Marco Tamaro; Vincenzo De Castro; Pietro Kandler; Giuseppe Caprin; Paolo Morando known as Cavazzola; Friars Minor Observant; Friars Minor Conventual; Antonio Marcello De Petris; Bernardino de Busti; Leonardo de' Nogarolis; Francis of Assisi; St. Anthony of Padua; St. Clare of Assisi; St. Louis IX King of France; St. Ambrose; St. George Martyr; Alvise Vivarini; Marco Basaiti; Piran; Koper; Santa Maria Gloriosa dei Frari of Venice

**Giorgio Fossaluzza**

Università degli Studi di Verona - Dipartimento di Culture e Civiltà  
giorgio.fossaluzza@univr.it

## INDICE

<i>Editoriale</i> , CLAUDIO ZACCARIA .....	p.	8
--	----	---

### **Atti - Abbigliamento in Istria nel corso del tempo**

ANNALISA GIOVANNINI, <i>L'abito "fa" il soldato. II-V secolo d.C.: osservazioni su alcuni elementi di cingulum militiae dal Civico Museo d'Antichità "J.J. Winckelmann" di Trieste</i> .....	»	13
GIUSEPPE CUSCITO, <i>Dall'abito profano a quello liturgico nell'iconografia monumentale della Tarda Antichità. Con particolare riferimento all'Arco Adriatico e all'oratorio lateranense di S. Venanzio</i> .....	»	35
GIORGIO FOSSALUZZA, <i>Il saio di Francesco segno di povertà per i minori osservanti e conventuali all'epoca della Bulla unionis. A proposito dell'iconografia della pala di Vittore Carpaccio del 1518 per Pirano</i> .....	»	73
ROBERTO CURCI, <i>Donne, moda, pubblicità: spunti grafici giuliani</i> .....	»	123

### **Memorie**

FULVIO COLOMBO, STANKO FLEGO, LIDIA RUPEL, <i>Via Sancti Palagii, Staribrech, Monte Spaccato. Indagini su una strada di origine romana fra Trieste e il Carso</i> .....	»	159
DIANA DE ROSA, <i>Viaggio in Istria del Governatore Karl von Zinzendorf e di Lord Duncannon (8-13 giugno 1778)</i> .....	»	193
DONATO D'URSO, <i>Eugenio Vincenzo Fasciotti prefetto di Udine</i> .....	»	209
FRANK WIGGERMANN, <i>Lodovico Rizzi. Un Capitano provinciale dalla periferia istriana a Vienna. Secondo Quaderno del Diario (1904-1905)</i> .....	»	221
LUCA CABURLOTTO, <i>I bombardamenti ai cantieri navali di Trieste, Monfalcone e Muggia durante la Seconda guerra mondiale e la loro ricostruzione in tre mappe nuovamente scoperte</i> .....	»	285
PIETRO ZOVATTO, <i>Tra identità, storia ed esilio: note su Maria Pasquinelli. A proposito di due libri recenti</i> .....	»	309

### **Recensioni**

F. Semi, <i>L'arte in Istria. Ristampa anastatica dell'edizione 1937</i> , a cura di R. Cassanelli, R. Scopas Sommer (numero speciale dei Quaderni del Segretariato regionale del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo per il Friuli Venezia Giulia), Trieste 2020, Editreg, pp. LXXVI + 253, ill., ISBN: 978-88-3349-034-2 (Enrico Lucchese) .....	»	322
--	---	-----

Flavio Tossi, <i>Cesare Dell'Acqua 1821-1905. Catalogo generale 2021.</i> Prefazione di Franco Firmiani, Istituto regionale per la cultura istriano-fiumano-dalmata Trieste e Società di studi storici e geografici Pirano, Trieste 2021, Mosetti tecniche grafiche, pp. 256, ill. ISBN: 9788894502978 (Franco Firmiani) .....	p.	329
Michele Zacchigna, <i>Piccolo elogio della non appartenenza. Una storia      istriana.</i> Postfazione di Paolo Cammarosano, Bologna 2021, Marietti, pp. 58, ISBN: 978-88-21-11117-4 (Raoul Pupo) .....	»	330

### **Attività sociali**

<i>Attività sociali 2021</i> .....	»	335
<i>Verbale dell'Assemblea generale dei Soci</i> .....	»	341
<i>Relazione morale del Presidente della Società Istriana di Archeologia e      Storia Patria aps</i> .....	»	343
<i>Rendiconto consuntivo per l'anno 2020</i> .....	»	350
<i>Bilancio preventivo per l'anno 2021</i> .....	»	351

<b>Norme redazionali</b> .....	»	352
--------------------------------	---	-----

<b>Pubblicazioni della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria ...</b>	»	356
--	---	-----