



7.2012

Bollettino dei Musei Civici Veneziani, III serie

Le cere nelle collezioni dei Musei Civici Veneziani

**Presidente**

Walter Hartsarich

Consiglio di Amministrazione

Vicepresidente
Giorgio Orsoni

Consiglieri
Alvise Alverà
Emilio Ambasz
Carlo Fratta Pasini

Direttore

Gabriella Belli

Segretario Organizzativo

Mattia Agnetti

Comitato Scientifico

Jean Clair
Timothy Clifford
Paolo Galluzzi
Tomàs Llorens

Comitato di Direzione

Daniela Andreozzi,
Antonella Ballarin, Andrea Bellieni,
Mauro Bon, Monica da Cortà Fumei,
Daniela Ferretti, Silvio Fuso,
Caterina Marcantoni, Luca Mizzan,
Lorenzo Palmisano, Filippo Pedrocco,
Barbara Poli, Chiara Squarcina,
Camillo Tonini

Bollettino dei Musei Civici Veneziani
2012, III serie

In copertina
Ceroplasta sconosciuto
Manichino a grandezza naturale:
bambina (particolare)
1790-1795 ca.
cera policroma, vetro, capelli, tessuti,
altri materiali; Cl. XXIV, 201
[cat. 16]

Redazione Fondazione Musei Civici Venezia
Camillo Tonini
Cristina Crisafulli

Centro di Catalogazione e Produzione Multimediale della Fondazione Musei Civici di Venezia
Camillo Tonini
Acquisizioni digitali a cura di Andrea Marin

Archivio Fotografico
Dennis Cecchin

Progetto grafico
Tapiro, Venezia

Impaginazione
Marina Boer

Redazione
Giorgio Bigatti

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore

© 2012 Fondazione Musei Civici Venezia
© 2012 Skira editore, Milano
© Felice Casorati, Giorgio Morandi by SIAE 2012
Tutti i diritti riservati

Finito di stampare nel mese di dicembre 2012
a cura di Skira, Ginevra-Milano
Printed in Italy

www.skira.net

Ancora una primizia di Vittore Carpaccio nella raccolta Correr: la Pietà n. 1088*

Giorgio Fossaluzza

54

È merito di William R. Rearick la scoperta avvenuta una decina d'anni fa della *Madonna con il Bambino e san Giovannino* del Museo Correr (Cl. I, 356) quale opera di Vittore Carpaccio in grado di occasionalmente una nuova impostazione della problematica fase giovanile all'insegna del maestro di Gentile e Giovanni Bellini¹. Lo studioso, indicandone l'esecuzione nel 1489-90, ravvisava in essa il prototipo della nota versione dello Städelches Kunstinstitut di Francoforte sul Meno (n. 38) collocata tra il 1493 e il 1495². Una seconda scoperta sempre tra i dipinti Correr è più recente. Riguarda la *Madonna con il Bambino* (Cl. I, 216) di evidente derivazione da modelli di Giovanni Bellini di grande successo sul mercato, il cui restauro ha portato in luce la firma "VETOR SCARPAÇO OPV(S)"³. Si dispone finalmente di un'opera certa dallo stile sorprendente che senza dubbio precede quelle del gruppo giovanile finora accettato, pertanto da riconsiderare.

Anche a chi scrive nel contempo arrideva la fortuna di poter studiare su invito di Miklós Boskovits un dipinto ancora inedito in sede scientifica, subito riconosciuto della prima fase d'attività di Vittore Carpaccio. Tale risulta la lunetta raffigurante *Il Cristo morto sostenuto sul sepolcro da due angeli* (*Imago pietatis*), tavola (cm 53 x 32,2) apparsa sul mercato antiquario inglese nel 2010, acquisita dalla Collezione Alana (Newark, Delaware, USA) che non si è indugiato a collegare in una ricostruzione ai due scomparti laterali di altareo raffiguranti *Santa Caterina d'Alessandria* e *Santa Dorotea* (ciascuno cm 54,5 x 21,5) del Museo di Castelvecchio di Verona⁴.

Si aggiunge a corollario delle tre scoperte il riapparire del *Salvator mundi con quattro santi* acquisito dalla Collezione Sorlini (Carzago di Calvagese, Brescia) valutabile dopo il restauro, inoltre l'individuazione presso una collezione statunitense del *Compianto di Cristo* già Contini Bonacossi, da ultimo la nuova prospettiva di valutazione che riservano i sei scomparti del polittico di Zara, che si ritiene del 1493 e

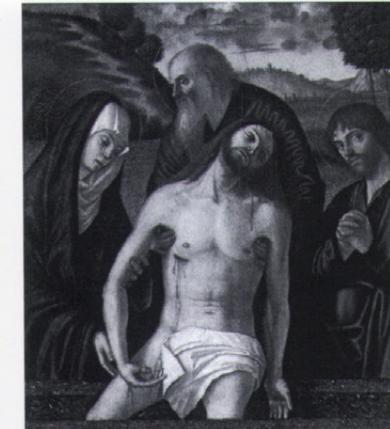
semmai precedente, in occasione del restauro per alcuni di essi ancora in corso⁵. Scoperte, acquisizioni, ricostruzioni e restauri hanno dato materia a chi scrive per proporre un primo consuntivo e una nuova seriazione del catalogo del giovane Carpaccio. Proprio quando quel contributo è ancora fresco di stampa si aggiunge un ulteriore ritrovamento occorso ancora una volta nei depositi del Museo Correr, dove ha condotto il consueto caso di "filologia" fotografica⁶. Si annovera nel *corpus* del giovane Carpaccio (con riferimento per le comparazioni probanti al repertorio delle illustrazioni appena pubblicato in "Verona illustrata") la *Pietà* n. 1088 (tavola, cm 60,1 x 82,2) (fig. 1) sulla quale si dispone, oltre ai pareri attributivi di Heinemann e Tempestini in favore rispettivamente di Francesco Rizzo da Santacroce e di Luca Antonio Busati, delle considerazioni contenute nella scheda inventariale interna a firma di Giovanni Mariacher risalente al 1955 che la assegna a scuola veneta belliniana, con un'aggiunta dubitativa che possa trattarsi di copia da Basaiti, con riferimento al dipinto delle Gallerie dell'Accademia n. 1087. In calce alla scheda è apposta altresì la seguente annotazione: "di evidente ispirazione belliniana; (*Pietà* già Donà dalle Rose. Cfr. *Pietà* già Agnew a Londra (Gronau, 96)". Riferimenti qui di seguito sciolti.

Il dipinto è prima di tutto individuabile con buon margine di sicurezza in quello n. 714 dell'inventario-perizia della Raccolta Correr stilato dagli accademici Antonio Florian e Giovanni Carlo Bevilacqua nel 1830-31, nel quale non si riporta un'attribuzione ma solo una quantificazione del valore che risulterà modesto⁸. Lo stato di conservazione in cui si è rinvenuta la nuova opera non è certo buono, tuttavia aspetti tipologici inequivocabili non lasciano dubbi nell'avanzare la proposta attributiva in favore di Vittore Carpaccio, sulla cui fase giovanile rara di esempi, nonostante i recenti recuperi, essa apre prospettive indubbiamente inedite. Non più impegnato

in una pur stranita traduzione di un tema belliniano, come nella prima *Madonna con il Bambino* firmata in cui affronta già un'ambientazione atmosferica, in questo caso Carpaccio giovane esprime capacità ideative ben più personali con soluzioni complesse. Riguardano l'impostazione designativa del gruppo figurativo di risultato monumentale, con indugi virtuosistici nel comporre il velo bianco (a lutto) della Vergine e la veste rossa laddove si avviluppa nel ricadere sul terreno. Riguardano l'immediatezza e sobrietà della resa espressiva, concentrata in particolare nel gesto eloquente di Maria. La solida struttura compositiva dei protagonisti portati in primo piano è esaltata dalla collocazione spaziale, in particolare dallo stacco prospettico con il piano ribassato su cui è impostato l'ampio paesaggio e, soprattutto, dal suo scalarsi con notevole respiro in profondità sulla diagonale, soluzione tale da imprimere una tensione dinamica all'insieme. Quanto alla minuzia descrittiva che si accompagna a un'esecuzione "alla prima" del fondale roccioso il riscontro è quanto mai puntuale nel telerò dell'*Apoteosi di sant'Orsola e delle sue compagne* del 1491 e in quello subito successivo con *Papa Ciriaco che accoglie i fidanzati fuori le porte di Roma*, tra i primi del ciclo dedicato alla santa bretone ora alla Gallerie dell'Accademia di Venezia.

Anche l'orchestrazione cromatica corrisponde alla perfezione ai modi iniziali, per come si può giudicare l'opera nello stato attuale. La forte direzionalità della luce tenuta alta sul corpo di Cristo e sulla Madre occasiona effetti di contrasto chiaroscuro, come indicano anche le ombre lunghe proiettate a terra. Viceversa una luminosità ancora diffusa pervade il paesaggio anche più in lontananza.

Con riferimento alla *Imago Pietatis* della Collezione Alana e alla *Madonna con il Bambino e san Giovannino* Correr, la *Pietà* di nuova attribuzione è collocabile sul finire degli anni Ottanta, preceduta unicamente alla metà del decennio all'incirca dalla pri-



1. Vittore Carpaccio
Pietà, Venezia, Museo Correr, Cl. I 1088

2. Vittore Carpaccio
Compianto di Cristo, collezione privata

55

ma opera firmata: la citata *Madonna con il Bambino* delle medesime raccolte civiche veneziane. Il confronto con il *Compianto* (fig. 2) già Contini Bonacossi è tuttavia utile a motivo degli inequivocabili riscontri stilistici e tipologici, per quanto se ne sostenga una datazione di poco avanzata, a fianco del polittico di Zara (cimasa dello stesso?), dunque contemporanea all'avvio del citato ciclo con *Storie di sant'Orsola* con i primi due teleri (*Arrivo a Colonia*, 1490; *Apoteosi*, 1491) e al terzo e quarto di essi (*Martirio e funerale di Orsola*, 1493; *Papa Ciriaco accoglie i fidanzati*, ante 1493). Più in generale, punto di riferimento in questa fase è il magistero di Giovanni Bellini che non preclude un esito stilistico personale in grado di accomunare tutte queste prime opere di Carpaccio per quanto diversificate nella tipologia. Si può accreditare per ora alla sua personale inventiva la scelta del tema, che ovviamente non dipende dalla *Pietà* Donà dalle Rose di Bellini la quale riceve una datazione ai primi del nuovo secolo (Venezia, Gallerie del-

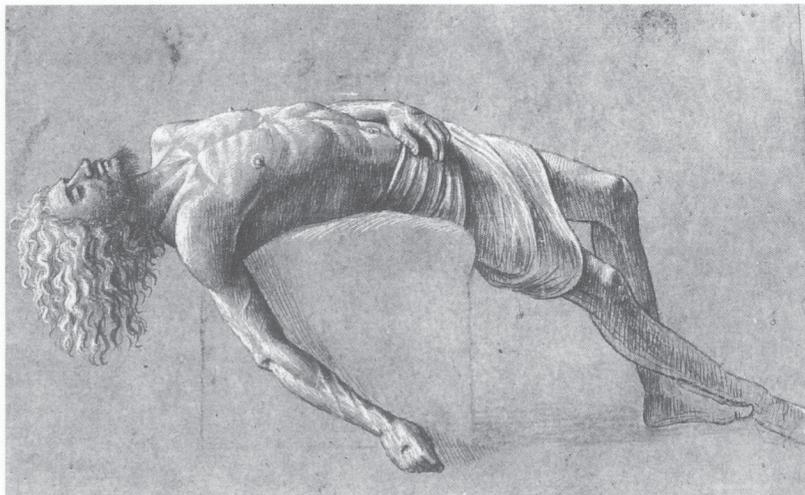
l'Accademia), unico esempio in cui il grande maestro interpreta il tema conforme alla tradizione gotica del *Vesperbild*, legato alla pratica dell'orazione dei vesperi liturgici⁹. Bellini solitamente aveva affrontato come noto la *Imago Pietatis* sulla scia della tradizione dell'antica "icona-ritratto" dove sono i due dolenti che sostengono il corpo di Cristo, il quale può ergersi anche solo dal sepolcro, o che si configura come *Engelpietà*¹⁰. Dunque è proprio Carpaccio, invece, interessato ad attingere a un modello devozionale relativamente più recente e di altra matrice, quella nordica per quanto fosse largamente diffuso in Italia specie in immagini plastiche. Egli sembra aver tradotto proprio una di queste, desumendo la postura tipica del gruppo figurale e forse anche il gesto tanto efficace della Vergine.

Si potrebbe obiettare, in base alle leggi genetiche dell'immagine e in una schematizzazione del metodo di Ringboom (1965; ed. 1985), che anche Bellini abbia potuto affrontare il tema, che si potrebbe confi-





gurare come un compianto, ben prima della versione Donà dalle Rose, in un'opera perduta servita da modello all'allievo¹¹. Tuttavia non abbiamo prove migliori. Anzi, la conseguente esclusione al momento di una tale ipotesi suggestiva induce a considerare un'opera singolarissima della stessa tipologia: la *Pietà* (fig. 3) di piccole dimensioni (cm 25,5 x 21,5), già presso la collezione Volterra di Firenze, poi presso Tho. Agnew a Londra, in seguito in collezione privata di Bergamo da dove si sono perse le tracce, la quale ha ricevuto l'attribuzione a Bellini a partire da Gronau, mantenuta ancora autorevolmente da Pallucchini nel 1959 con una datazione circa il 1460¹². La lettura formale entusiastica che ne offre lo studioso è inappuntabile e a essa si rinvia, volendo qui cogliere solo un passaggio marginale: quello che avverte come la pulitura che ne ha forse sgranato il tessuto pittorico, mettendo in luce in taluni punti persino il disegno, abbia tolto "una certa aria carpaccesca" ritenuta fuorviante. In realtà, dopo il riconoscimento di questo *tableautin* a Bellini di Gronau nel 1926 e 1930 non mancò chi, come Fiocco nel 1934, avanzasse l'attribuzione proprio a Carpaccio, seppure in fase piuttosto tarda, collegando a esso il discusso disegno con studio di *Cristo morto disteso su un masso* (fig. 4) del Kupferstichkabinett degli Staatliche Museen di Berlino che aveva richiamato l'attenzione perché esposto come opera di Ercole de' Roberti (preparatorio della *Pietà* di Liverpool) alla celebre mostra ferrarese del 1933, ma subito passato con



sagacia a Carpaccio da Carlo Gamba¹³. Pur giudicando oggi la *Pietà* già a Bergamo in una comparazione problematica dei risultati fotografici e delle riproduzioni prima e dopo il restauro del quale riferisce Pallucchini, si è maturata la convinzione che si debba assegnare al giovane Carpaccio. La *Pietà* Correr, qui resa nota per la prima volta con la stessa attribuzione, ne costituisce l'appoggio migliore, tale da sciogliere la perplessità (non l'esclusione) di Roberto Longhi nella nota a *Officina ferrarese*¹⁴. Quest'altra indisponibile traduzione pittorica di un *Vesperdild* d'ispirazione oltralpina che probabilmente precede solo di poco quella Correr mostra un paesaggio del quale Pallucchini evidenzia gli aspetti per l'appunto nordici (la veduta di Gerusalemme), altri "ancora nei modi mantegneschi", ma da intendere ovviamente mediati da Bellini, come la tipologia delle rocce appuntite del Golgota¹⁵. Fa seguito a tale proposta attributiva il riconoscimento del disegno di Berlino (per alcuni solo memorativo) quale primo caso in ordine cronologico, in tutto il nutrito *corpus* grafico di Carpaccio di possibile abbinamento a un'opera pittorica. La comparazione con le due *Pietà*, quella Correr e già a Bergamo, fa escludere che possa essere preparatorio per una di esse, semmai consente di sostenere che possa essere uno studio forse da un gruppo scultoreo da intendersi, per quanto molto finito, come prima idea (ma Fiocco insiste sul fatto che sia "dal vero")¹⁶. Quanto alla tecnica e stile esso rispecchia quel carattere giudicato prettamente man-

tegnesco dell'uso della penna e delle lummeggiature a biacca stese in questa prima fase con minore metodicità su carta azzurra¹⁷. Corrisponde difatti a quanto si vede in quello con *Messaggero* della Staatliche Graphische Sammlung di Monaco di Baviera (n. 2947), nel foglio con *Studi per tre figure di santi (recto)* di tipologia belliniana e con "*Compagno della calza*" e *fanciullo di profilo (verso)* dell'Albertina di Vienna (n. 20)¹⁸. A essi fanno seguito quelli di un *ductus* più alleggerito, rispondente a una ricerca formale più lievitante, in particolare del foglio del British Museum preparatorio per il Cristo passo (*verso*) del *Compianto* già Contini Bonacossi e con *Studio di tre figure di vescovi (recto)*, giudicato preparatorio per il telerò del ciclo di sant'Orsola con *Papa Ciriaco che accoglie i fidanzati fuori le porte di Roma*¹⁹.

* Sono grato ad Andrea Bellieni per la prontezza con cui ha consentito lo studio dell'opera qui per la prima volta illustrata con attribuzione a Carpaccio, e a Camillo Tonini per la cortese disponibilità a renderla nota in queste pagine. Il presente contributo è pensato come continuazione di quello recentemente edito sulla fase iniziale di Vittore Carpaccio. Pertanto i riferimenti bibliografici sono ridotti all'essenziale, per essi e per le immagini di confronto si rinvia a G. Fossaluzza, *Una Imago pietatis di Vittore Carpaccio agli esordi*, in "Verona illustrata", 25, 2012, pp. 21-29, tavv. II, III, figg. 10-18.

¹ W.R. Rearick, *La dispersione dei dipinti già a Santa Maria dei Miracoli*, in *Santa Maria dei Miracoli a Venezia. La storia, la fabbrica, i restauri*, a cura di M. Piana e W. Wolters, Venezia 2003, pp. 185-190.