

S

A

G

G

I

E MEMORIE
DI STORIA
DELL'ARTE



SAGGI E MEMORIE
di storia dell'arte

SAGGI E MEMORIE di storia dell'arte

44

(2020)

ISTITUTO
DI STORIA DELL'ARTE



fondazione
GIORGIO CINI ONLUS

Saggi e Memorie di storia dell'arte

COMITATO SCIENTIFICO

Luca Massimo Barbero, *direttore*
Rosa Barovier Mentasti
Ester Coen
Francesca Flores d'Arcais
Caterina Furlan
Lauro Magnani
Jean-Luc Olivié
Wolfgang Prohaska
Nico Stringa
Francesco Tedeschi
Giovanna Valenzano

REDAZIONE

Simone Guerriero
Sileno Salvagnini
Marzia Scalon
Sabina Tutone
Loredana Pavanello, *segreteria*

Istituto di Storia dell'Arte
Fondazione Giorgio Cini
Venezia
Tel. 041-27.10.230
Fax 041-52.05.842
redazione.arte@cini.it

© Copyright

Fondazione Giorgio Cini Onlus, Venezia

Direttore Responsabile
Gilberto Pizzamiglio

Registrazione Tribunale
di Venezia n. 1462

Distribuzione libraria: Leo S. Olschki Editore, Firenze
ISBN: 978 88 222 6746 7
ISSN: 0392-713X

NORME PER GLI AUTORI

I contributi critici – proposti dagli autori o frutto d'invito – sono sottoposti al vaglio del Comitato scientifico, della Redazione e del Comitato dei revisori anonimi della rivista.

Elementi necessari all'accettazione sono l'originalità dell'elaborato e l'esclusività della destinazione per la stampa alla rivista "Saggi e Memorie di storia dell'arte".

I saggi, composti secondo le Norme redazionali della rivista, devono pervenire in formato word (cartella di 2000 battute); le immagini di corredo in un file apposito, con relative didascalie, in formato digitale (minimo 300 dpi per 15×15 cm). Si chiede l'invio nella lingua madre per i testi in inglese, francese, tedesco e spagnolo.

Gli autori sono responsabili dell'assolvimento degli eventuali diritti di copyright per le immagini che illustrano il testo.

Il nome e il recapito dell'autore (indirizzo postale, numero di telefono, indirizzo mail) devono comparire in un foglio separato.

La consegna dei materiali deve avvenire entro il 31 marzo per poter essere presi in esame in relazione al Sommario del volume con uscita a dicembre dello stesso anno. Il materiale va indirizzato e spedito esclusivamente alla Redazione della rivista (redazione.arte@cini.it).

SOMMARIO

Francesca Girelli, <i>Il Maestro delle Virtù di sant'Ansovino: sei nuove statue in Romania e alcune riflessioni su uno scultore del Trecento adriatico</i>	7
Lorenzo Principi, <i>Una predella per il Sant'Andrea di Andrea Ferrucci nella cattedrale di Firenze</i>	35
Francesco Saracino, <i>Isabella d'Este e il "presepio con santo Zoanne Baptista"</i>	53
Antonella Chiodo, <i>Il testamento artistico di Orsola Maddalena Caccia e il ruolo delle sorelle Bottero pittrici nel monastero di Moncalvo</i>	75
Simone Guerriero, <i>"Sa temprar col scalpel anco la penna": per il profilo di Bernardo Falconi</i>	107
Gianpasquale Greco, <i>"Assai più credeva egli di sapere di quello che effettivamente sapesse": Oronzo Malinconico (1661-1709) pittore napoletano nella scia di Luca Giordano</i>	159
Enrico Noè, <i>Gli altari della demolita chiesa di Santa Lucia di Venezia</i>	177
Antonella Bellin, Elena Catra, <i>Anticipando Ruskin. Considerazioni sulla rivalutazione della Presentazione di Gesù al Tempio di Carpaccio nelle prime decadi dell'Ottocento</i>	201
Stefania Portinari, <i>"Oh Venezia!". Le intermittenze del cuore di Filippo de Pisis e i cieli alati di nuvole</i>	211
Ambra Cascone, <i>Un poeta alla Biennale: Attilio Bertolucci a Venezia nel 1948 e le cronache per la "Gazzetta di Parma"</i>	233
Abstract	256



V. Carpaccio dip.

Premiata Lit. Veneta
Diretta da G. Koenigsmeyer in Venezia

Dito. Busatto del.

Giovanni Busato (da Vittore Carpaccio), *Presentazione di Gesù al Tempio* (in *Quaranta quadri fra i più celebri della Scuola Veneta con illustrazioni storiche da pubblicarsi dallo stabilimento della Litografia Veneta di Carolina Gaspari in Venezia*, Venezia 1834-1835 ca.)

ANTICIPANDO RUSKIN CONSIDERAZIONI SULLA RIVALUTAZIONE DELLA *PRESENTAZIONE DI GESÙ AL TEMPIO* DI CARPACCIO NELLE PRIME DECADI DELL'OTTOCENTO

*Ma lasciati or da un canto i Bellini, e preso di mira Vittore Carpaccio,
faremo osservare doversi egli porre qual duce nella prima schiera dei veneti maestri,
per aver costantemente mantenute quelle massime che aveva attinte alla scuola degli antichi¹*

È cosa nota e ampiamente indagata come la rivalutazione ottocentesca di Carpaccio quale figura di spicco della tradizione veneziana tra Quattrocento e inizi del Cinquecento trovi la sua massima espressione negli scritti di John Ruskin di fine secolo². Al contrario poco accento fino ad oggi è stato posto sulle circostanze che favorirono e diedero inizio alla riscoperta del celebre pittore intorno agli anni trenta dell'Ottocento all'interno dell'Accademia di Belle Arti di Venezia.

Lo scopo di questo saggio è pertanto quello di rintracciare le primitive testimonianze di stima nei confronti del grande maestro partendo dall'esame del manoscritto redatto da Pietro Edwards nel 1813 dove egli esprime il suo giudizio su Carpaccio attraverso alcune note esplicative delle opere del celebre pittore che nel 1812 avevano fatto il loro ingresso in Accademia³. In qualità d'Intendente della Corona Edwards era stato autorizzato il 29 gennaio 1812 dal governo a trasferire in Accademia le opere da lui ritenute più consone agli scopi didattici del neoriformato Istituto, e per quanto riguarda le opere di Carpaccio a sua disposizione aveva scelto: il *Martirio dei diecimila martiri* proveniente dalla chiesa di Sant'Antonio di Castello in quanto "In quest'opera si ammira la variata molteplicità delle attitudini. Lo studio del vero e la forza del colorito", *Sant'Orsola in gloria* dalla Scuola di Sant'Orsola, poiché "tra i molti pregi di questa pittura meritano essere particolarmente notati quei della varietà e della bellezza delle teste di quelle Vergini" e "otto tele con le Storie di detta Santa della suddetta" in quanto

Se altro non ci fosse di lui basterebbero a far conoscere quanto ricca e verace fosse la sua immaginazione, aggiustatezza di pensieri sempre accordati con la severa imitazione della verità viva espressione non mai esagerata arie di volti ben adattate ai soggetti varietà ed abbondanza di vestiari con rettezza di pieghe efficacia di colorito e somma diligenza, sono tutte prerogative che si rinvennero in queste celebratissime opere.

A queste aggiunge l'*Incontro di Anna con Gioacchino* dalla chiesa di San Francesco di Treviso poiché "in essa scorgersi ad evidenza i progressi fatti da Vittore negli esempi della nuova maniera che

si andava rendendo comune distinguendosi dai modi antichi, tutto sommato ben conservata". Avrebbe voluto anche trasferire il *Miracolo della croce a Rialto* dalla Scuola di San Giovanni Evangelista essendo "piena di figure, di fabbricati e di ritratti, ogni cosa lavorata con attenzione ma si è alquanto annerita" e per questo decide di lasciarla per il momento nella Scuola.

Da queste brevi note emerge chiaramente il giudizio molto positivo nei confronti del maestro da parte di Edwards soprattutto per quanto riguarda i teleri di sant'Orsola; nelle pale invece egli rileva una certa secchezza nel tratto e debolezza nella resa del colorito allineandosi quindi con il giudizio espresso in precedenza sia da Zanetti sia da Lanzi⁴. Al momento della compilazione delle schede la *Presentazione di Gesù al Tempio* (fig. 2) era ancora collocata sul terzo altare a destra della chiesa di San Giobbe, dedicato alla Purificazione della Vergine; la pala, tuttavia, assieme alla *Madonna con il Bambino in trono, angeli musicanti e i santi Francesco, Giovanni Battista, Giobbe, Domenico, Sebastiano e Ludovico da Tolosa* di Giovanni Bellini e l'*Orazione nell'orto con i santi Ludovico da Tolosa, Francesco, Domenico e Marco* di Marco Basaiti, era già stata segnalata proprio da Edwards come opera che necessitava un immediato intervento di rimozione e restauro.

In un documento datato 19 settembre 1812 firmato da Edwards, si parla di alcune decisioni importanti da prendere in merito allo stacco delle tre pale della chiesa di San Giobbe e in particolare della scelta del restauratore più qualificato per riportarle al loro originale splendore ma, soprattutto, della scelta dei dipinti più idonei a sostituire le opere originali:

Passando ai quadri da porsi in S. Giobbe ove ora si veggono il Bellino, ed il Carpaccio, si avverte che dovendosi ricostruire le due muraglie, sulle quali si dovranno appoggiare i quadri sostituiti, sarà di mestieri attendere che l'opera di muratore siasi perfettamente stazionata; ritardo che avuto riflesso alla poca ventilazione del sito non mai soleggiato, importerà circa un anno di tempo. Per questo motivo si è fatto estendere separatamente il secondo preventivo del Baldissini segnato C che importa £ 380 riguardanti le spese, e fatture per le due sostituzioni a S. Giobbe, alle quali si provvederà con un'opera di Michiel Desubleo



1 Pietro Paoletti, *Ritratto di Vittore Carpaccio*, particolare della *Camera dei poeti e degli artisti*. Roma, villa Torlonia Nomentana

representante l'Orazione di Cristo nell'Orto, e con un'altra di Dario Varotari ch'esprime la Coronazione di S. Chiara nel cielo, con musica d'angeli⁵.

A sostituire, quindi, la pala di Carpaccio viene proposta un'opera di Dario Varotari⁶ (fig. 3) prontamente rifiutata dal parroco e dai parrocchiani della chiesa, che preferiscono risparmiare sia sul restauro del quadro del Varotari sia su quello del Basaiti, accettando volentieri in cambio un'opera moderna, come si evince da un successivo documento datato 5 aprile 1816:

i parrochiani suddetti si offrono di sostituire a loro spese l'immagine necessaria per riempire il vacuo lasciato dall'altra importantissima opera del Carpaccio che venne già trasportata, giacché risparmierebbe il quadro di Dario Varotari che era destinato per compenso di quello di Carpaccio; ed oltre ciò offrono pure il quadro del Basaiti sebbene assai deperito, accontentandosi di accettare in suo luogo un'opera quasi moderna la di cui riduzione costerà assai meno di quello che importerebbe il restauro dell'altro quadro sopraccennato del Varotari⁷.

La *Presentazione al Tempio*, entrata ufficialmente in Accademia il 12 luglio 1815, viene restaurata da Giovanni Baldissini giusto in tempo per essere esposta il giorno dell'inaugurazione della Pinacoteca nel 1817 accanto alla pala di Bellini, come testimonia il celebre quadro di Giuseppe Borsato (fig. 4). La Pinacoteca, così fortemente voluta da Cicognara, doveva svolgere il duplice ruolo di galleria aperta al pubblico e di aula di studio per gli studenti della scuola di pittura che dovevano esercitarsi nella copia delle opere dei grandi maestri veneti⁸. Dallo spoglio dei lavori eseguiti dagli alunni nelle prime decadi dell'Ottocento esposti in occasione della consegna dei premi,



2 Vittore Carpaccio, *Presentazione di Gesù al Tempio*. Venezia, Gallerie dell'Accademia

emerge tuttavia, il fatto che la pala di Carpaccio non era oggetto di studio da parte degli alunni che venivano indirizzati dai loro docenti a studiare soprattutto l'*Assunta* di Tiziano, destinata a diventare l'opera in assoluto più ammirata, copiata ed incisa per tutta la prima metà dell'Ottocento⁹. Tiziano era stato il primo maestro ad essere ricordato e proposto come guida per gli alunni attraverso il suo elogio pronunciato in Accademia nel 1807, cui erano seguiti quelli dei Bellini (1812), di Tintoretto (1813), di Veronese (1815) e dei Vivarini nel 1817¹⁰. Fino ad allora nessuna parola era stata ancora spesa per rendere omaggio a Carpaccio e di questo si era stupito un articolista anonimo che nel 1823 scrivendo in "Biblioteca italiana, giornale di letteratura scienze ed arti" in occasione della pubblicazione in italiano della *Biografia universale antica e moderna* [...] nell'appendice dedicata agli autori italiani aveva posto questa domanda: "Come mai una scelta società di biografi veneti ha potuto dimenticare il celebre pittore?"¹¹.



3 Dario Varotari, *Incoronazione di santa Chiara*. Aviano, duomo di San Zenone

Una grave dimenticanza secondo l'anonimo autore, a cui si porrà rimedio solamente nel 1833 quando Luigi Carrer, incaricato di recitare l'elogio di un famoso artista, sceglierà proprio Carpaccio come maestro da celebrare.

All'inizio Carrer cerca di giustificare l'oblio in cui era caduto il maestro a causa di quelle "invincibili tenebre" che avevano avvolto la sua vita a cominciare dal luogo della sua nascita, da alcuni ritenuta a Venezia da altri a Capodistria, e dalla sua stessa data di nascita, sottolineando tuttavia come molte notizie sull'artista le "potremmo aver dai suoi quadri quand'anche le penne de suoi biografi fossero mute"¹². Nel prendere pertanto in rassegna tutta la produzione artistica di Carpaccio egli cita letteralmente il giudizio espresso da Edwards nelle sue note tessendo le lodi dei teleri di sant'Orsola¹³, della *Presentazione di Gesù al Tempio* e dell'*Incontro tra Gioacchino ed Anna*, sottolineando come "la maestria del dipingere e specialmente del colorire"¹⁴ raggiunta con la maturità avvenne "per aver avuto a contem-



4 Giuseppe Borsato, *Leopoldo Cicognara recita l'orazione funebre davanti alla salma di Canova all'Accademia di Venezia*. Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro

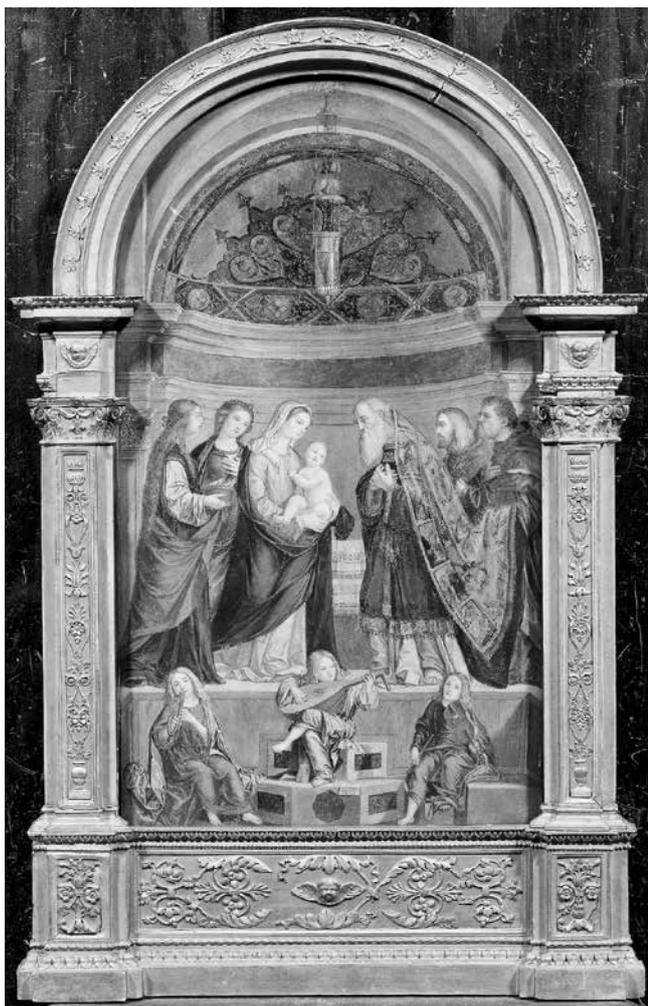
poraneo se non di tutti degli ultimi anni il Tiziano"¹⁵. Secondo Carrer opere come *l'Incontro di Anna con Gioacchino* dimostrano appieno come fosse stato colmato definitivamente il divario tra "la tenerezza artificiosa e il sapor di colore"¹⁶ espressi nei teleri e quelli delle pale d'altare.

Nello stesso anno dell'*Elogio* veniva esposta in Accademia una copia della *Presentazione al Tempio* eseguita da una pittrice che aveva studiato presso l'istituto veneziano e dopo un soggiorno di studio a Roma sotto la guida di Canova, si era cimentata nella riproduzione in miniatura di grandi opere dei maestri veneziani attraverso una tecnica particolare di sua invenzione¹⁷ (fig. 5). Si tratta di Marianna Pascoli della quale ci riferisce il Missirini:

E già fermata per la buona via dell'arte, e dato argomento di valore si condusse a Venezia ove ritrasse in tele a olio belle copie di alcuni quadri di quella scuola. Se non che rammentando il consiglio dello stesso Canova essere malagevole a donna poter consacrarsi alla pittura di storia sì per la difficoltà dell'arte, sì per la mancanza di alcuni studi, ed opportunità necessarie al dipintore storico, e alle quali una femmina non può intendere, applicarsi unicamente alle copie si deliberò¹⁸.

Egli ricorda il successo raggiunto dalla Pascoli grazie alle miniature tratte da Tiziano, da Tintoretto, da Bellini ed anche da Carpaccio¹⁹, talmente fedeli agli originali che "Sei tentato con l'inganno della perfetta similitudine di crederli originali medesimi impiccioliti per l'effetto di uno specchio concavo"²⁰.

L'elogio del 1833 segna una svolta decisiva nel recupero della memoria dell'antico maestro, risvegliando l'interesse di artisti e di uomini di cultura che inizieranno a disegnare e ad incidere le opere più famose di Carpaccio per poi inserirle all'interno di importanti pubblicazioni come stava facendo Francesco Zanotto con la *Pinacoteca Veneta*, un'opera a fascicoli dedicata all'illustrazione delle opere più rappresentative della tradizione veneziana presenti nelle sale dell'Accademia. Il primo volume,



5 Marianna Pascoli, *Presentazione di Gesù al Tempio* (da Vittore Carpaccio). Collezione privata

pubblicato nel 1830 conteneva tre opere di Carpaccio disegnate da Marco Comirato: “La Presentazione di Gesù al Tempio”, “Li Santi Gioachino ed Anna” e “Gli inviati del Re d’Inghilterra chiedono in sposa Santa Orsola” (figg. 6-8).

Ogni incisione è accompagnata da un testo dove Zanotto analizza l’opera sia da un punto di vista iconografico che stilistico con l’aggiunta di alcune note biografiche sull’artista. Egli si dilunga nell’apprezzamento de “Li Santi Gioachino ed Anna” in quanto, in quest’opera, Carpaccio dimostra “una tale forza ed armonia del colorito e purezza e castità del disegno”, da poterla scambiare per una di Giovanni Bellini a cui sarebbe stata attribuita “se il Carpaccio, quasi presago dell’avvenire, non avesse lasciato il suo nome e l’anno in cui pose termine a questa sua illustre fatica”. Il telerò *Gli inviati del re d’Inghilterra* invece è stato scelto dall’autore perché “In questa rilevasi, più che in altre, ricchezza di composizione, sfarzo di vesti, espressione e bellezza di volti, e magnificenza di fabbriche”²¹. Ma è la *Presentazione di Gesù al Tempio* per Zanotto il capolavoro di Carpaccio in quanto

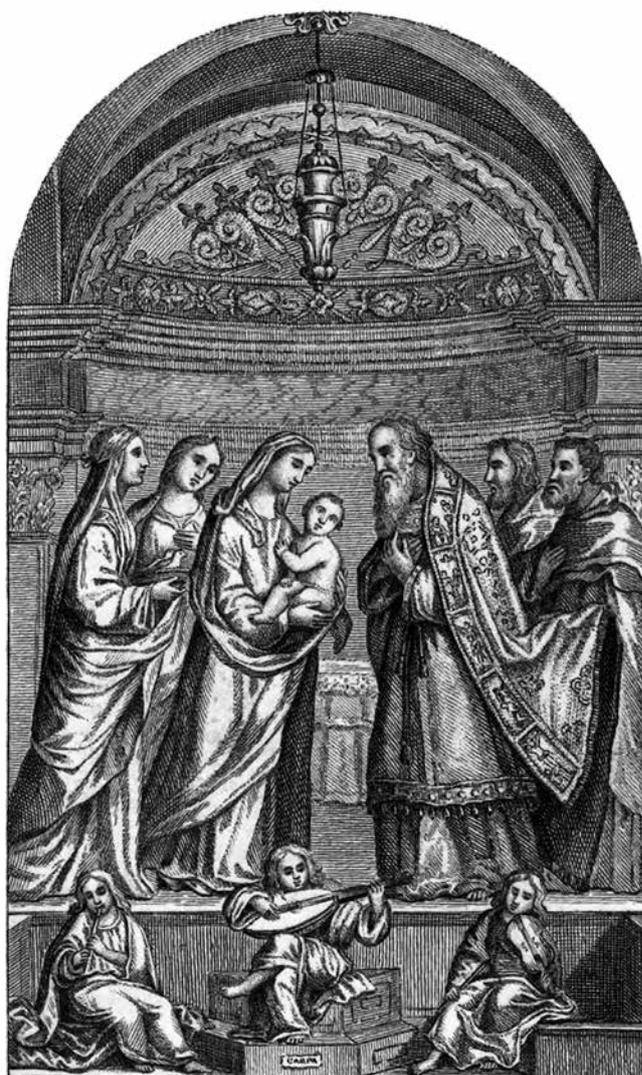
in essa mostrò Vittore tutta la sua valentia, tanto nella purità e castigatezza del disegno, quanto nella saggia e ben intesa



6 Marco Comirato (da Vittore Carpaccio), *La Presentazione di Gesù al Tempio* (in *Pinacoteca della I. R. Accademia Veneta delle Belle Arti*, I, Venezia 1830)

maniera di comporre, vincendo in ciò, se non nella forza del colorito e nella sfumatura delle tinte, l’emulo Bellini, il quale in concorso di lui dipinse per la chiesa de’ minimi in San Giobbe la tavola con la Vergine in trono cinta de’ celesti compresori, e festeggiata dagli angeli²².

Il suo giudizio viene ampiamente condiviso da Giannantonio Moschini in “Almanacco” del 1834 dove a proposito di Giovanni Bellini e dei pittori a lui contemporanei definisce “il disegno, la forza di colorito e la sfumatezza di tinte” della *Presentazione* “eccellenti” (fig. 9). Trova quindi troppo severi i giudizi di Lanzi e di Zanetti sull’inferiorità di Carpaccio rispetto a Bellini perché attraverso le loro parole “quasi parrebbe che il pittore non avesse saputo né dar sangue alle carni né mettere tenerezza ai contorni”²³.



Carpaccio dipv. Vicari dis. Aliprandi inc.

- 7 Marco Comirato (da Vittore Carpaccio), *Li Santi Gioachino ed Anna* (in F. Zanotto, *Pinacoteca della I. R. Accademia Veneta delle Belle Arti*, I, Venezia 1830)
- 8 Marco Comirato (da Vittore Carpaccio), *Gli inviati del Re d'Inghilterra chiedono in sposa Santa Orsola* (in F. Zanotto, *Pinacoteca della I. R. Accademia Veneta delle Belle Arti*, I, Venezia 1830)

- 9 Antonio Aliprandi, Domenico Vicari (da Vittore Carpaccio), *Presentazione di Gesù al Tempio* (in G. Moschini, *Giovanni Bellini e pittori contemporanei. Almanacco per l'anno 1834*, Venezia 1834)

Ed è ancora la *Presentazione di Gesù al Tempio* ad essere scelta tra tutte le opere di Carpaccio, da Angelo Gaspari per i *Quaranta quadri*²⁴ (tav. in apertura), un'opera in fascicoli pubblicata tra il 1830 e il 1837, dove in ogni uscita venivano illustrate due tra le più significative opere del patrimonio artistico della città. I disegni per la traduzione in incisione delle opere dovevano essere eseguiti dagli studenti più meritevoli e dovevano passare attraverso l'approvazione della commissione incaricata e la supervisione di Cicognara. La *Presentazione* fu l'unica opera di Carpaccio ad essere scelta per la pubblicazione affidandone il disegno a Giovanni Busato nel 1834.

Allo stesso anno risale uno studio della *Presentazione* della pittrice Elisabetta Benato (fig. 10) e un'altra versione della miniatura della Pascoli esposta in occasione della visita dell'imperatore all'istituto veneziano nel 1838. Ed è proprio in questo periodo che il pittore bellunese Pietro Paoletti, orgoglioso delle sue ori-

gini venete, celebra sul soffitto del Casino nobile di villa Torlonia²⁵ i grandi maestri della tradizione veneziana senza dimenticarsi di Carpaccio (figg. 1, 11).

Nel 1848, in un momento di grandi lotte e rivolgimenti politici, esce a Venezia una monografia dedicata a Carpaccio del patriota Vincenzo De Castro²⁶. L'autore, istriano di nascita, ricorda Carpaccio come un connazionale che ha dato lustro alla sua terra e alla sua città "l'Atene dell'Istria che può andar lieta di avergli dato i natali e se non l'artistica educazione ispirato almeno col sorriso del suo cielo e coll'incanto della sua circostante natura il primo sentimento del bello"²⁷. Dopo aver elogiato la produzione artistica di Carpaccio e soprattutto il discorso tenuto in Accademia da Carrer, egli conclude la monografia con un ringraziamento speciale al "nostro secolo del redivivo amore per questa antica gloria della veneta pittura"²⁸ avendo notato come in Accademia, "conservatrice delle più splendide



10 Elisabetta Benato (da Vittore Carpaccio), *Presentazione di Gesù al Tempio*. Padova, Musei Civici agli Eremitani

produzioni del nostro pittore, ora viene studiato con amore crescente da un'eletta gioventù che va fra noi preparando l'avvenire dell'arte"²⁹.

A suggellare visivamente la memoria di Carpaccio, nella prima sala della Pinacoteca dell'Accademia di Belle Arti, viene collocata nel 1849 una lunetta con il suo ritratto realizzata da Luigi Speranza³⁰ (fig. 13). L'opera faceva parte di un ciclo di sessantaquattro ritratti che celebrava i grandi maestri della pittura veneziana.

Una volta sancita l'appartenenza di Carpaccio ai grandi maestri della tradizione veneziana, la produzione artistica del pittore diverrà oggetto di studio da parte degli allievi su invito dell'allora presidente dell'Accademia Pietro Estense Selvatico, a cui spetta il merito di aver trasformato il tradizionale corso di Estetica in vere lezioni di storia dell'arte³¹. Nella lezione tenuta nel 1856 su Bellini, Cima e Carpaccio³² Selvatico mette in evidenza come il terzo superi gli altri due "nella fantasia in lui fertilissima sempre perché è forse il più valente fra suoi coevi ad arricchire di florida varietà le scene allietandole di architetture sontuose di vesti di accessori vaghissimi" ma dove

Più rifulge l'ingegno del Carpaccio è in quella Presentazione al tempio capo lavoro del suo pennello [...]. Dipinto è questo di tale bellezza che ogni parola diventa fiacca a dimostrarne la dolcezza dell'affetto perché il merito si chiude in quell'arcana e non descrivibile poesia di sentimenti che raggia dai volti divini della Vergine e di san Simeone e da quell'angioletto che seduto nel mezzo sta accordando il liuto. In esso l'arte seppe così accostarsi al naturale da far quasi credere che quel gentil corpicino si mova e mandi fra breve dall'accomodato istrumento armonie



11 Pietro Paoletti, *Camera dei poeti e degli artisti*, particolare. Roma, villa Torlonia Nomentana

di paradiso come un paradiso di grazie è il suo volto in cui leggi non umana fralezza ma lo spirito immortale degli angeli³³.

Selvatico invita pertanto i giovani ad apprendere da Carpaccio "i modi acconci a dar grazia e finezza e vita all'affetto".

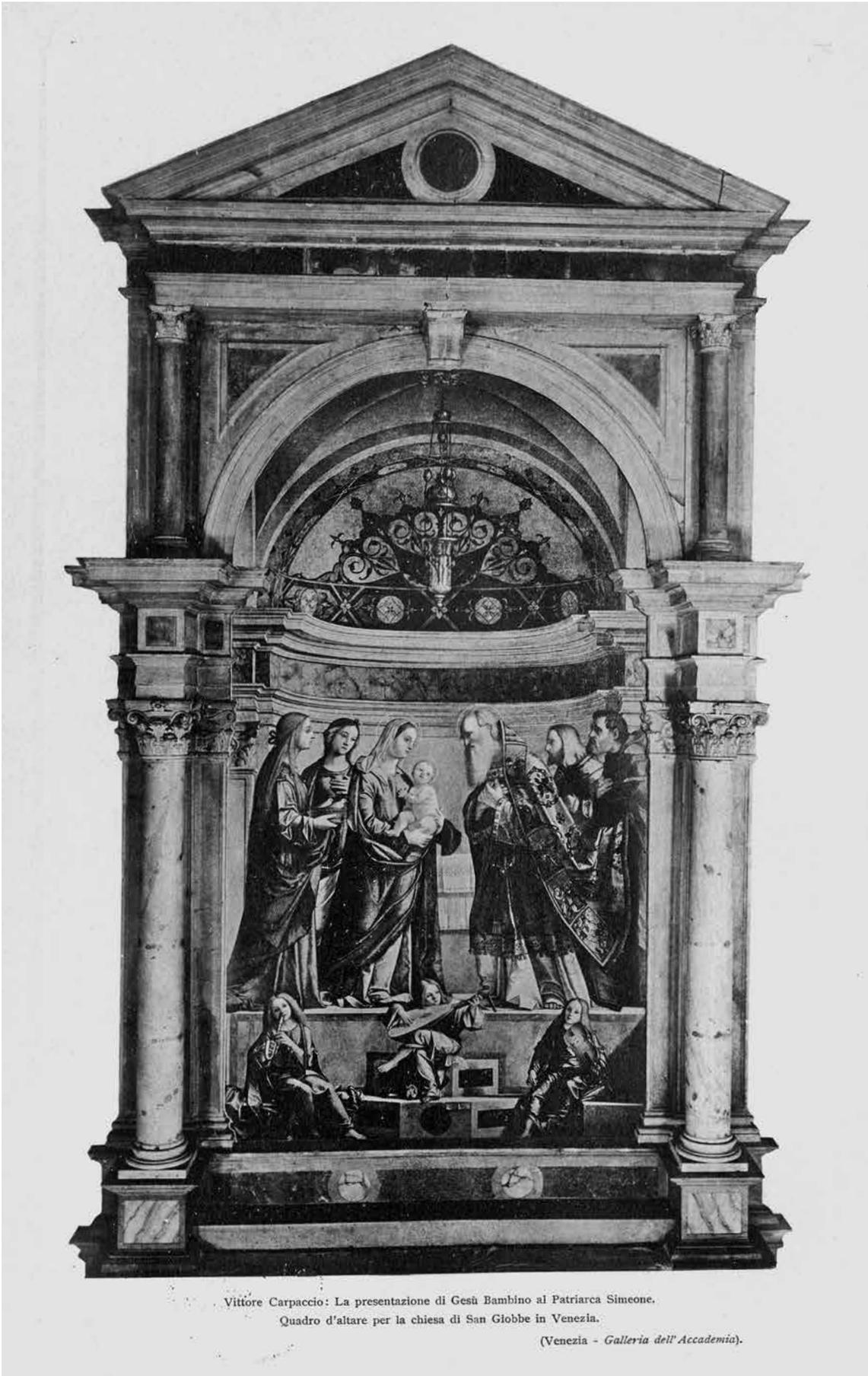
A distanza di vent'anni dall'intervento di Selvatico, sempre dall'interno dell'Accademia, verrà rivolto un altro invito questa volta non agli studenti ma ai visitatori della Pinacoteca da parte di un altro personaggio illustre, membro dell'Accademia veneziana, amante della storia e del patrimonio artistico della città: lo scrittore, pittore, poeta e critico d'arte inglese John Ruskin³⁴. Nella *Guida alla pinacoteca* del 1877 Ruskin, in una sorta di colloquio immaginario con un visitatore, lo esorta a procedere nelle sale senza perdere tempo per poi permettergli di fermarsi davanti alla *Presentazione*:

Qui, caro spettatore comune, non sei libero di criticare alcunché! Anzi, avrai la misura di te stesso, dentro e fuori – della tua religiosità, del tuo gusto, della tua conoscenza dell'arte, degli uomini e delle cose – secondo il grado di ammirazione che, in tutta onestà e impiegandoci un tempo adeguato, potrai provare per questo dipinto³⁵.

Questo entusiasmo nei confronti delle opere di Carpaccio e nello specifico per la pala proveniente dalla chiesa di San Giobbe lo porta a dichiarare che la *Presentazione di Gesù al Tempio* è "il dipinto migliore dell'Accademia"³⁶. Una considerazione ampiamente condivisa ed espressa in più occasioni negli anni a venire da Pompeo Molmenti³⁷ che nel 1906 sceglierà proprio la *Presentazione di Gesù al Tempio* come immagine d'apertura dell'imponente monografia dedicata al grande maestro³⁸ (fig. 13).



12 Luigi Speranza, *Ritratto di Vittore Carpaccio*. Venezia, Gallerie dell'Accademia



Vittore Carpaccio: La presentazione di Gesù Bambino al Patriarca Simeone.
Quadro d'altare per la chiesa di San Giobbe in Venezia.

(Venezia - Galleria dell'Accademia).

NOTE

- 1 F. Zanotto, *La presentazione di Gesù al Tempio*, in *Pinacoteca della I.R. Accademia Veneta delle Belle Arti*, Venezia 1830, I, s.p. L'autore negli anni sessanta pubblica *Il Fiore della pittura veneta* dove al suo interno inserisce le opere migliori della tradizione veneziana e per quanto riguarda Carpaccio è la *Presentazione al Tempio* l'opera scelta a rappresentarlo. L'opera è accompagnata dal medesimo testo pubblicato in *Pinacoteca*.
- 2 J. Ruskin, *Guide to the Principal Pictures in the Academy of Fine Arts at Venice*, Kent 1877 (per questo testo si veda la nuova versione italiana: Id., *Guida ai principali dipinti nell'Accademia di Belle Arti di Venezia*, a cura di P. Tucker, Verona 2014); J. Ruskin, *St. Mark's Rest. First Supplement, the Shrine of the Slaves. Being a Guide to the principal pictures by Victor Carpaccio in Venice*, Kent 1877. Sulla riscoperta e la fortuna critica di Carpaccio si veda anche A. Del Puppo, *Vittore Carpaccio. La fortuna moderna di un maestro antico (parte prima)*, in "Saggi e Memorie di storia dell'arte", 40, 2016, pp. 204-221.
- 3 Venezia, Archivio di Stato (d'ora in poi ASVe), *Governo Veneto, Sezione Politica*, b. 1638, fasc. "Elenco ed illustrazioni delle pitture consegnate alla R. Accademia di Belle Arti di Belle Arti dal Delegato della corona per la scelta degli oggetti spettanti alle arti stesse". In generale su Edwards si veda G. Mazzaferro, *Le Belle Arti a Venezia nei manoscritti di Pietro e Giovanni Edwards*, Firenze 2015.
- 4 A.M. Zanetti, *Della pittura Veneziana e delle opere pubbliche di Veneziani maestri libri V*, Venezia 1771 e L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dell'ab. Luigi Lanzi antiquario della r. corte di Toscana*, II, Bassano 1795-1796.
- 5 ASVe, *Demanio, Buste Edwards*, b. 2, n. 83.
- 6 L'opera, originariamente collocata sull'altare maggiore del convento di Santa Chiara a Padova, in seguito alla demolizione dell'edificio, nel settembre 1843 venne spostata nella pieve di San Zenone ad Aviano, a questo proposito si veda: A. De Nicolò Salmazo, *La catalogazione del patrimonio artistico nel XVIII secolo 1793-95: Giovanni De Lazara e l'elenco delle pubbliche pitture della provincia di Padova. Attualità di un sistema*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXII, 1973, pp. 29-104 (in part. pp. 63-103) e *Opere d'arte di Venezia in Friuli*, catalogo della mostra (Pordenone, ex convento di San Francesco), a cura di G. Ganzer, Udine 1978, p. 91, cat. 1.
- 7 ASVe, *Governo Veneto*, 1816, b. 711, f. XXV/16, c. n. 11733/611.
- 8 Per questo si veda A. Bellin, E. Catra, *L'Accademia di Belle Arti di Venezia e «gli autori del miglior tempo» Tiziano, Tintoretto, Veronese... tra didattica, celebrazione, memoria e promozione*, in "MDCCC 1800", 8, 2019, pp. 9-26 (<http://doi.org/10.30687/MDCCC/2280-8841/2019/01/001>) e *Canova, Hayez e Cicognara. L'ultima gloria di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia), a cura di R. De Feo, P. Marini e F. Mazzocca, Milano 2017 (con bibliografia precedente).
- 9 A. Bellin, E. Catra, *L'Accademia di Belle Arti*, cit.
- 10 Su questo argomento si veda A. Bellin, E. Catra, *Giovanni Bellini e l'Accademia di Belle Arti di Venezia come luogo della memoria e della trasmissione del sapere*, in *Giovanni Bellini "...il migliore nella pittura"*, atti del convegno (Venezia, 27-28 ottobre 2018), a cura di P. Humfrey, V. Mancini, A. Tempestini e G.C.F. Villa, Venezia 2019, pp. 251, 253 e F. Bernabei, *I "discorsi" all'Accademia nell'Ottocento*, in *L'Accademia di Belle Arti di Venezia. L'Ottocento*, a cura di N. Stringa, I, Crocetta del Montello 2016, pp. 35-65.
- 11 *Appendice*, in *Biografia universale antica e moderna ossia storia per alfabeto della vita pubblica e privata di tutte le persone che si distinsero per opere azioni talenti virtù e delitti. Opera affatto nuova compilata in Francia da una Società di dotti ed ora per la prima volta recata in italiano con giunte e correzioni*, Venezia 1823, p. 390 ("Biblioteca italiana, giornale di letteratura scienze ed arti, XXXII, 1823").
- 12 L. Carrer, *Elogio di Vittore Carpaccio*, in *Discorsi letti nella I.R. Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione dei premi dell'anno 1833*, Venezia 1833, p. 29. L'elogio, viste le numerose richieste, venne ripubblicato l'anno seguente apportando alcune modifiche e aggiornamenti: Id., *Elogio di Vittore Carpaccio*, Venezia 1834.
- 13 I teleri di sant'Orsola, eccettuato il *Sogno* che verrà esposto nel 1856, erano stati esposti dopo un lunghissimo restauro nel 1828. Per l'ampia bibliografia relativa ai teleri si rimanda ai recenti G. Nepi Scirè, *Carpaccio. Storie di Sant'Orsola*, Milano 2000 (con bibliografia precedente) e G. Manieri Elia, *Storie di Sant'Orsola*, Venezia 2020 (con bibliografia precedente).
- 14 L. Carrer, *Elogio*, cit., p. 32.
- 15 *Ibidem*.
- 16 A.M. Zanetti, *Della pittura Veneziana*, cit., I, p. 45.
- 17 Per un profilo generale sulla pittrice si veda: L. Geroni, *Marianna e Luigia Pascoli due donne e l'ambiente artistico italiano dell'800*, Cordenons 2011; mentre per quanto riguarda la sua tecnica innovativa si veda in particolare: M. Missirini, *Nuova maniera di dipingere di Marianna Pascoli*, in "Antologia", settembre 1830, pp. 167-169.
- 18 *Ibidem*.
- 19 Marianna Pascoli esegue tre copie di Carpaccio, tra cui l'opera presentata in Accademia nel 1833: si veda L. Geroni, *Marianna e Luigia Pascoli*, cit., p. 45.
- 20 M. Missirini, *Nuova maniera*, cit., p. 169.
- 21 F. Zanotto, *Pinacoteca*, cit., s.p.
- 22 Ivi, s.p.
- 23 G. Moschini, *Giovanni Bellini e pittori contemporanei. Almanacco per l'anno 1834*, Venezia 1834, p. 99.
- 24 Angelo Gaspari, fondatore della "Premiata litografia veneta", fin dal 1820 aveva maturato il progetto di pubblicare le opere più significative della tradizione artistica veneziana in quanto, a differenza di città meno celebri nelle arti, Venezia non vantava "un'opera ad uso dei forestieri e lontani [dove] tutte si veggano le varie e sparse ricchezze, fermate in carta col bulino, o con altra opera d'intaglio" (*Quaranta quadri fra i più celebri della Scuola Veneta con illustrazioni storiche da pubblicarsi dallo stabilimento della Litografia Veneta di Carolina Gaspari in Venezia*, Venezia 1820, s.p.). Su questo argomento si veda: A. Bellin, E. Catra, *L'Accademia di Belle Arti*, cit., pp. 16-17 e in specifico Eaed., "Quaranta quadri fra i più celebri della scuola veneziana". Il progetto di Leopoldo Cicognara per la conoscenza del patrimonio pittorico veneziano, in *La storia dell'arte illustrata e la stampa di traduzione tra XVIII e XIX secolo*, atti della giornata di studi (Chieti, 10-11 giugno 2021), in corso di stampa.
- 25 Lo studio di Elisabetta Benato risale agli anni di frequenza del corso di Elementi di figura e testimonia l'evoluzione del gusto dei professori che, rispetto agli anni precedenti, fanno studiare agli allievi anche Carpaccio. Per il disegno della Benato si veda: *Da Giovanni De Min a Emilio Greco. Musei Civici di Padova. Disegni del Museo d'Arte. Secoli XIX-XX*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani), a cura di F. Pellegrini, Padova 2005, pp. 256-257, cat. 450. Per gli affreschi di Paoletti si veda G. Dal Mas, *Pietro Paoletti (1801-1847)*, Belluno 1999, pp. 116-118, 124.
- 26 V. De Castro, *Monografia di Vittore Carpaccio*, Venezia 1848.
- 27 Id., *Monografia*, cit., p. 21.
- 28 *Ibidem*.
- 29 Ivi, p. 15.
- 30 Su questo tema si veda E. Catra, *Venezia e il "Governo rivoluzionario" per le arti. Da Paolo Veneziano ad Hayez: il ciclo dei "ritratti di antichi pittori illustri di Venezia" per le Gallerie dell'Accademia (1849-1856)*, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", CLXXV, 2016-2017, Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti, 3-4, pp. 223-273.
- 31 La prima scuola di storia dell'arte con nomina di un docente verrà istituita nel 1865.
- 32 P. Selvatico, *Storia estetico-critica delle arti del disegno: ovvero l'architettura, la pittura e la statuaria considerate nelle correlazioni fra loro e negli svolgimenti storici, estetici e tecnici; lezioni dette nella I.R. Accademia di belle arti in Venezia*, Venezia 1856, II, pp. 477-500. Su Selvatico e le sue teorie artistiche si vedano: A. Auf der Heyde, *Per l'avvenire dell'arte in Italia: Pietro Selvatico e l'estetica applicata alle arti del disegno nel XIX secolo*, Ospedaletto 2013 e *Pietro Selvatico e il rinnovamento delle arti nell'Italia dell'Ottocento*, atti del convegno di studi (Venezia, 22-23 ottobre 2013), a cura di A. Auf der Heyde, F. Castellani e M. Visentin, Pisa 2016.
- 33 *Ibidem*.
- 34 Sulle opere dedicate a Venezia di Ruskin si veda: J. Ruskin, *Seven lamps of architecture*, London 1849; *The Diaries of John Ruskin*, a cura di J. Evans e J. Howard Whitehouse, 3 voll., Oxford 1956-1959; J. Ruskin, *Le pietre di Venezia* [Milano 1982], a cura di A. Brillì, Milano 2000; Id., *Résumé of Italian Art and Architecture (1845)*, a cura di P. Tucker, Pisa 2003; J. Ruskin, *Il riposo di San Marco / St. Mark's Rest*, a cura di M. Pretelli, Santarcangelo di Romagna 2010 e J. Ruskin, *Guida ai principali dipinti*, cit.
- 35 Id., *Guida ai principali dipinti*, cit., p. 81.
- 36 *Ibidem*.
- 37 Si veda P.G. Molmenti, *Vittore Carpaccio: discorso letto nella R. Accademia di Belle Arti in Venezia il giorno 7 agosto 1881*, Bologna 1881; P.G. Molmenti, *Il Carpaccio e Il Tiepolo. Studi d'arte Veneziana*, Torino 1885.
- 38 G. Ludwig, P.G. Molmenti, *Vittore Carpaccio. La vita e le opere*, Milano 1906.

FRANCESCA GIRELLI

THE MASTER OF THE VIRTUES
OF SANT'ANSOVINO: SIX NEW STATUES FROM
ROMANIA AND SOME INSIGHTS ON A 14TH
CENTURY SCULPTOR FROM THE ADRIATIC AREA

The essay is devoted to a previously unknown group of six stone statues, preserved at the Royal Castle of Peleş, in Sinaia, Romania, which depicts the *Madonna and Child* and some Apostles, whose identification is made possible, in some cases, by the inscriptions on the bases.

The author assigns the sculptures to the mysterious and still anonymous Master of Sant'Ansovino, or of the Virtues of Sant'Ansovino; the name comes from the eponymous work, the *Arca di Sant'Ansovino*, located in the crypt of the cathedral of the Santissima Annunziata in Camerino. The discovery of these statues offers an opportunity to retrace the artistic path of the Master, and to re-discuss the chronology of the Arca, usually dated between 1390 and 1418, and for which the author proposes a chronology around the mid-14th century.

girellif@gmail.com

LORENZO PRINCIPI

A PREDELLA FOR THE *SAINTE ANDREW*
BY ANDREA FERRUCCI IN THE CATHEDRAL
OF FLORENCE

The article focuses on an unfinished bas-relief depicting the *Martyrdom of Saint Andrew*, preserved in the storage of the Museo Nazionale del Bargello; while formerly assigned to Michelangelo and Niccolò Tribolo, the author suggests a new attribution to Andrea Ferrucci, from Fiesole.

This theory is based on the stylistic analysis of the sculpture and on its origin from the Opera del Duomo, in Florence. The most likely hypothesis is that the *Martyrdom of Saint Andrew* was made by Ferrucci to match the statue, by the same name, that he realised for the Cathedral of Florence (1512-1514) to be part of an incomplete cycle with apostles to which Michelangelo and Jacopo Sansovino, among others, also collaborated. Although none of the other nine statues features a predella, the discovery of this bas-relief makes it highly probable that, between 1512 and 1514, a project with hagiographic reliefs at the base of the statues was designed, according to the arrangement of the 15th century niches of Orsanmichele.

lprincipi@uniior.it

FRANCESCO SARACINO

ISABELLA D'ESTE AND THE "NATIVITY SCENE
WITH *SANTO ZIO ANNE BAPTISTA*
(ST. JOHN THE BAPTIST)"

The *Nativity* that Isabella d'Este commissioned to Giovanni Bellini in 1502 is one of the most renowned and informative cases about the relationship between clients and artists during the Renaissance. The Marquise of Mantua wanted the figure of Giovanni Battista to appear in the painting, but Bellini refused to grant the request, thus starting an exhausting series of negotiations. Aside from the factors already examined by historians, this study tries to retrace the ideological reasons that led, during the 15th century, to the establishment of the iconography of a "nativity scene" with San Giovannino, and to investigate both the personal reasons that prompted Isabella d'Este to demand this specific subject, and the reasons behind the Venetian painter's refusal.

yfdssa@tin.it

ANTONELLA CHIODO

THE ARTISTIC LEGACY OF ORSOLA MADDALENA
CACCIA AND THE ROLE OF THE BOTTERO SISTERS,
PAINTERS IN THE MONCALVO MONASTERY

The artistic legacy of Orsola Maddalena Caccia (Moncalvo, 1596-1676) is the main subject of her will (1671), written in her own hand by the artist, and of her final donation (1674) in favour of the monastery of Sant'Orsola in Moncalvo, where she spent her life and worked as a painter for fifty years.

These two fundamental, newly discovered documents describe the management and the practice of her studio, the tools and materials used, as well as the presence of her works in the different rooms of the monastery, thus revealing new insights into the artistic context in 17th-century Piedmont.

The will clearly portrays the professional status of Orsola Maddalena Caccia, as an artist, and the role played by the sisters Laura and Angelica Bottero (religious names: Candida Virginia and Angela Guglielma), both painters from Casale Monferrato who, upon entering the monastery, brought an unusual "artistic dowry", consisting of a large group of drawings, engravings, and paintings that belonged to their family.

antonellachiodo2020@gmail.com

SIMONE GUERRIERO

“SA TEMPRAR COL SCALPEL ANCO LA PENNA”:
FOR A PROFILE OF BERNARDO FALCONI

The first section of this essay offers additional pieces of knowledge about Bernardo Falconi, which were obtained from a so far neglected source: the volume *Ultimi Accidenti della China*, printed in Padua in 1685 and translated from the original Spanish version by the sculptor himself. The dedication and the five sonnets that follow, are indeed full of useful information to pinpoint Falconi's biographical, cultural, and artistic profile. Then, the contribution describes two important projects carried out by Falconi in Palazzo Leoni Montanari in Vicenza, which are here attributed, for the first time, to the artist: we refer to the cycle of sculptures depicting the *Seasons*, located in the Palace staircase, and to the pairs of caryatids and telamons, combined with the putti on top, which frame the entrances to the Apollo Hall. Lastly, the essay presents some of the works created by Falconi, both during his stay in Veneto and in Piedmont, which are related to his production meant for art collectors: among them, a series of putti, some of which are signed, some busts, and a terracotta model that shows significant similarities with the bronze portrait of Giovan Battista Trucchi, Count of Levaldigi, on display at Palazzo Madama, Turin, are worth mentioning.

simone.guerriero@cini.it

ENRICO NOÈ

THE ALTARS OF THE DEMOLISHED CHURCH
OF SANTA LUCIA IN VENICE

The Venetian church of Santa Lucia, rebuilt in 1609-1611, was eventually demolished in 1860-1861, to make room for the local train station. While the body of the saint martyr was moved (1863) to San Geremia, in a chapel realised by Pietro Saccardo using the original chapel's materials, the other altars were instead sold and then dispersed. Today, the main altar is located in Mestrino, near Padua; it was built in 1625-1628 by a previously unknown sculptor, Gian Maria del Condantadio, who reused the small bronze statues (one that here is assigned to the workshop of Giulio del Moro and two others, in line with an old suggestion, to Tiziano Aspetti's circle) which were made for a previous altar dated to 1598. A 17th-century altar, coming from a minor chapel in Santa Lucia, has been found in a Venetian charity. Three other altars were purchased in 1861 by the Cathedral of Adria, in which three other pieces have now been identified: one altar, formerly consecrated to Santa Lucia and now to the Crucifix, another one, formerly dedicated to Saint Thomas Aquinas, now to San Bellino, and a last altar, formerly consecrated to Saint Augustine, now to Sant'Apollinare (with details on its author, the sculptor Anzolo Panizza).

enoe.3@alice.it

GIANPASQUALE GRECO

“ASSAI PIÙ CREDEVA EGLI DI SAPERE
DI QUELLO CHE EFFETTIVAMENTE SAPESSSE”:
ORONZO MALINCONICO (1661-1709)
NEAPOLITAN PAINTER IN THE WAKE
OF LUCA GIORDANO

This essay aims to offer a preliminary analysis of the biography and works of Oronzo Malinconico (1661-1709). Despite his non-negligible activity in the Neapolitan area and elsewhere, the painter has never been the subject of scholarly studies, except for a few occasions in which he was briefly mentioned. The purpose is collecting all data from documents, analytical studies, and the catalogue of his surviving and non-surviving works, to provide a complete overview of the artist, of his critical reception, and of his impact on the art scene.

gianpasqualegreco.gp@gmail.com

ANTONELLA BELLIN, ELENA CATRA

ANTICIPATING RUSKIN. OBSERVATIONS
ON THE RE-EVALUATION OF CARPACCIO'S
PRESENTATION OF JESUS AT THE TEMPLE
IN THE FIRST DECADES OF THE 19TH CENTURY

It is well-known and widely investigated how the 19th century re-evaluation of Carpaccio as a prominent figure of the Venetian art scene between the 15th and the early 16th century, has its peak in the works of John Ruskin, written during the second half of the 19th century. Conversely, to date the circumstances that favoured and initiated the rediscovery of the famous painter around the 1830s, within the framework of the Academy of Fine Arts, have received little attention. The essay traces the earliest evidence of Carpaccio's fortune in the 19th century, with a focus on the role played by his altarpiece, portraying the *Presentation of Jesus at the Temple*, in the process of re-evaluation of this great master.

anto.b@fastwebnet.it
elena.catra@gmail.com

STEFANIA PORTINARI

“OH, VENEZIA!”. THE CHANGES OF HEART
OF FILIPPO DE PISIS AND HIS ETHEREAL SKIES
FULL OF CLOUDS

Filippo de Pisis lived in Venice between 1943 and 1947, but he fell in love with the city when he was young; his joy when he looked at the paintings by Tiepolo and Francesco Guardi, he recalled the editions of the Biennale, or he just admired Lagoon water and its colours, was apparent.

An investigation on what changed over time in his Venetian landscapes and how that place affected his spirit, allows us to delve into some concurrent themes, from the relationship with London's landscapes to the *en plein air* technique. The dialogue with critics and art historians, and the perception of his work as an evolution of the 18th century Venetian landscape style, or as a descendant of the Impressionism, enriched the art scene and gave him fame and fortune, in fact he was invited to the exhibitions of the most celebrated artists of the time. For him – who, according to Lionello Venturi, was a “poet all day long” – the parting from the house in San Sebastiano was also closely related to his parting from life.

stefania.portinari@unive.it

AMBRA CASCONI

A POET AT THE BIENNALE: ATTILIO BERTOLUCCI
IN VENICE IN 1948 AND THE ARTICLES
FOR THE “GAZZETTA DI PARMA”

One of the greatest Italian poets of the 20th century, Attilio Bertolucci (San Prospero Parmense, 1911 - Rome, 2000) was able to follow the most relevant teachings of Longhi yet adding his fully original analysis, deepening his historical-artistic research beyond all technicalities, while taking academic studies into account. This essay investigates a significant part of his long path as an art critic through the exam of the reviews he wrote for the 24th Venice Biennale in “La Gazzetta di Parma”; it is a set of articles that, in addition to providing the poet's point of view about the art scene of the time, offers the opportunity to accurately contextualise it within the framework of the heated debate that begun in the aftermath of World War II; here, the readers can guess the internal dynamics of the alignments, the relationships, the research, and the controversies that engaged the most important Italian critics and artists in the post-war years.

ambra.cascone@pbd.unipd.it