VITTORE CARPACCIO
DIPINTI E DISEGNI

PALAZZO DUCALE
18.03/18.06.2023

CARPACCIO

Mostra realizzata da / Exhibition produced by
Fondazione Musei Civici di Venezia
e / and National Gallery of Art, Washington

A cura di / Curated by
Peter Humfrey
con / with
Andrea Bellieni e / and Gretchen Hirschauer

Vittore Carpaccio (1465 ca. – 1525 o 1526) fu indubbiamente uno dei pittori più originali, fantasiosi e inventivi operanti nella Venezia del pieno Rinascimento, all'epoca straordinario crocevia economico e culturale. Allora la Serenissima era una vera potenza europea e mediterranea, benché colpita da gravi crisi, come fu la Guerra di Cambrai (1509-14) col papato, altri stati italiani, Regno di Francia e Sacro Romano Impero.

Carpaccio formò e alimentò la sua arte nella tradizione pittorica veneziana dei Bellini, dei Vivarini, nonchè di altre influenti personalità e tendenze, come la lezione dei toscani, dei ferraresi, di Antonello da Messina, dei tedeschi (Dürer) e dei 'primitivi' fiamminghi. Ne derivò una personalità subito originale e autonoma, soprattutto attratta dai particolari di flora, fauna e paesaggio, di architettura, arredo e decorazione, di abbigliamento ed esotismo. Il tutto composto con estro che spazia dal giocoso al teatrale, dall'aneddoto alla satira, ma giungendo anche a supremi vertici di poesia, psicologismo, drammaticità e profondità spirituale.

Grazie a questi molteplici 'registri' personali – per i quali Carpaccio fu di fatto uno degli inventori della pittura europea 'di genere' – egli fu soprattutto un insuperato 'raccontatore di storie'; infatti fu sempre celebrato soprattutto per i suoi cicli, serie coordinate di tele (*teleri*) che tramandano articolati racconti sacri: quasi cinematografici, perfettamente 'sceneggiati' nella loro eloquente narrazione visiva popolare, furono realizzati per le sale di riunione di confraternite religiose laicali, a Venezia dette *scuole*. Tali opere basilari di Carpaccio – alcune rimaste a Venezia, ma altre esulate all'inizio nel secolo XIX in musei italiani e internazionali - sono troppo grandi e fragili per essere condotte in mostra (solo si è potuto riunire integralmente il ciclo smembrato della *Scuola degli Albanesi*). Ma il visitatore potrà facilmente ritrovare in città tali essenziali capolavori (in particolare l'unico ciclo rimasto nella sede originaria, nella *Scuola Dalmata dei SS. Giorgio e Trifone*, detta *degli Schiavoni*).

In mostra sono state riunite soprattutto opere oggi in musei e collezioni internazionali, oppure in chiese degli antichi territori della Serenissima, dalla Lombardia all'Istria e alla Dalmazia: opere che illustrano compiutamente la varietà e l'altezza della pittura di Carpaccio, seguendone anche l'evoluzione; fino al capitolo conclusivo della sua carriera, tra secondo e terzo decennio del Cinquecento, quando l'arte del maturo maestro, pur rimanendo suggestiva e colta, pare non tenere il passo delle novità tematiche e tecniche introdotte da Giorgione.

Carpaccio era anche un disegnatore superlativo: dal notevole corpus dei suoi disegni - il maggiore pervenuto a noi di un pittore veneziano del suo tempo - in mostra sono presenti numerosi studi su carta, spesso straordinari di per sé, che spaziano da rapidi schizzi compositivi d'insieme ad accurati studi preparatori di teste e pose.

La mostra – la prima monografica a Venezia dopo la 'epocale' esposizione del 1963 – nasce dall'esigenza di guardare con occhi nuovi a questo grande pittore, soprattutto alla luce di recenti restauri rivelatori e della scoperta di significativi inediti: una preziosa opportunità per la Storia dell'Arte, ma anche per il pubblico, di fronte alla pittura di irresistibile fascino di un tale 'antico maestro'.

Vittore Carpaccio (c. 1465 – 1525 or 1526) was undoubtedly one of the most original, imaginative and inventive painters working during the high Renaissance in Venice, at the time an extraordinary economic and cultural crossroads. In those years, the Serenissima was a true European and Mediterranean power, albeit beset by serious crises, such as the War of Cambrai (1509-14) with the Vatican and other Italian states, the kingdom of France and the Holy Roman Empire allied against it.

Carpaccio formed and nurtured his art in the Venetian painting tradition of Bellini and Vivarini, but was also influenced by other figures and trends such as the Tuscan school, the painters of Ferrara, Antonello da Messina, German artists (including Dürer) and the Flemish 'Primitives'. The result was an immediately original and independent personality, particularly attracted by details of flora, fauna and landscape, architecture, furniture and decoration, clothing and exoticism. All of this was composed with a flair that ranged from the playful to the theatrical, from anecdote to satire, but also reached the highest heights of poetry, psychology, drama and spiritual depth.

Thanks to these multiple personal 'pointers' – which make of Carpaccio the de facto one of the inventor of European 'genre painting' – he was above all an unsurpassed 'storyteller'. Indeed, he has always been celebrated principally for his cycles, the coordinated series of canvases (*teleri*) depicting sacred narratives: almost cinematic, perfectly 'scripted' in their eloquent popular visual narrative, they were produced for the meeting rooms of lay religious confraternities, known in Venice as *scuole*. These fundamental works by Carpaccio – some of which have remained in Venice, while others were exiled to Italian and international museums at the beginning of the nineteenth century – are too large and fragile to be displayed in the exhibition (only the dismembered cycle of the *Scuola degli Albanesi* could be assembled in its entirety). However, visitors can easily find such essential masterpieces in the city (in particular, the only cycle that remains in its original location, in the *Scuola Dalmata dei SS. Giorgio e Trifone*, also known as the *Scuola degli Schiavoni*).

The exhibition has brought together works that are now in international museums and collections, or in churches in the former territories of the Serenissima, from Lombardy to Istria and Dalmatia: works that fully illustrate the variety and high level of Carpaccio's painting, following his evolution to the last chapter of his career between the second and third decade of the sixteenth century, when the master's mature art seems not to keep pace with the new themes and techniques introduced by Giorgione, despite remaining cultured and evocative.

Carpaccio was also a superlative draughtsman: from the considerable corpus of his drawings – the largest that has come down to us from a Venetian painter of his time – the exhibition presents numerous studies on paper, often extraordinary works in their own right, ranging from rapid compositional sketches to meticulous preparatory studies of heads and poses.

The exhibition is the first monographic show in Venice since the 'epochal' exhibition of 1963 and reflects the need to look at this great painter with new eyes, especially in the light of recent revealing restorations and the discovery of important unpublished works. It constitutes a precious opportunity for art history, but also for the public, to see the irresistibly fascinating painting of this Old Master'.

CARPACCIO
IL TEMPO, I LUOGHI
TIME, PLACES

1460-65 ca.
Vittore Carpaccio, di famiglia nobile, sposa la figlia di Pietro patrizio veneziano. Vittore nasce nella famiglia, con il Pietro, a Venezia

Chiesa di Santa Fosca

Chiesa di San Vidal

Scuola di Santo Stefano

Scuola degli Albanesi

1474-75
Carpaccio di Venezia a Venezia. Carpaccio a Palazzo Ducale. Carpaccio a Venezia. Carpaccio a Venezia. Carpaccio a Venezia

LE PRIME OPERE E IL *CICLO DI SANT'ORSOLA*

THE FIRST WORKS AND THE *SAINT URSULA CYCLE*

I

Due dipinti per devozione privata del giovane Carpaccio databili verso il 1490 ci mostrano la varietà dei suoi iniziali riferimenti culturali (l'ammirazione per il maestro Giovanni Bellini, la luminosa solidità formale dei Vivarini ecc.), ma anche il rapido raggiungimento dei suoi propri stile pittorico, tavolozza, cordiale espressività. Un inizio talentuoso e originale, che fece preferire il giovane Vittore per l'impegnativo incarico di realizzare l'ampio ciclo di tele destinato alla *Scuola di Sant'Orsola*; nel prolungato tempo della realizzazione (1490-1498 ca.) Carpaccio maturò la sua pienezza artistica e rivelò il suo genio. Se è impossibile la presenza in mostra di quei grandi fragili *teleri* (oggi presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia), qui sono riuniti alcuni interessantissimi disegni, studi preparatori per il ciclo: in diverse tecniche grafiche, dal veloce schizzo utile per fissare l'idea o provare la composizione, fino allo studio di dettaglio, soprattutto per provare gli effetti della luce sui volumi.

Two paintings for private devotion by the young Carpaccio datable to around 1490 show us the variety of his initial cultural references (the admiration for his master, Giovanni Bellini, the luminous formal solidity of the Vivarini family of artists, etc.), but also the rapid development of his own style pictorial style, palette and warm expressiveness. With this talented and original beginning, the young Carpaccio was selected for the demanding task of creating the large cycle of canvases destined for the *Scuola di Sant'Orsola*. During the long time it took to realise the cycle (circa 1490-1498) Carpaccio came to artistic maturity and revealed his genius. While it is impossible to display those large and frail *teleri* in the exhibition (but they may be seen in the Gallerie dell'Accademia in Venice), on show here are some highly interesting drawings that are preparatory studies for the cycle. They present different graphic techniques, from a quick sketch used to fix an idea or test a composition, to the study of a detail, and above all to test the effects of light on the volumes.

LA *SCUOLA* *DI SANT'ORSOLA*

THE *SCUOLA* *DI SANT'ORSOLA*

Primo grande ciclo narrativo dipinto da Carpaccio, era destinato alle pareti della sala di riunione della *Scuola di Sant'Orsola*, nella sede eretta nel secolo XIV accanto alle absidi della chiesa domenicana dei SS. Giovanni e Paolo. Rispetto alle disponibilità economiche della confraternita, gli otto grandi teleri furono realizzati gradualmente, tra 1490 e 1498 ca., senza seguire l'ordine narrativo della storia.

Questa era la vicenda tragico-romantica, popolarissima nella versione scritta da Jacopo da Varazze nella sua *Legenda Aurea*: la principessa bretone Orsola, promessa sposa del principe di Inghilterra, trova il martirio assieme a 11.000 vergini compagne e al papa, nel vano tentativo di convertire gli Unni occupanti la città di Colonia.

I dipinti rimasero nella Scuola fino alla sua soppressione napoleonica, quando nel 1812 furono trasferiti nelle nuove Gallerie dell'Accademia, nell'ex monastero della Carità. Qui sono esposti alcuni significativi disegni preparatori di studio per le tele del ciclo.

The first large narrative cycle painted by Carpaccio, this cycle was made for the walls of the meeting room of the *Scuola di Sant'Orsola*, in a building erected in the fourteenth century next to the apses of the Dominican church of SS. Giovanni e Paolo. Given the reduced financial resources of the confraternity, the eight large canvases were made over a fairly long period of time, between 1490 and 1498, without following the narrative order of the story.

The tragic and romantic events depicted were rendered popular in the version written by Jacopus de Voragine in his *Legenda Aurea*: Ursula, a Breton princess, was betrothed to the prince of England, but was martyred together with 11,000 virgin companions and the pope himself in a vain attempt to convert the Huns occupying the city of Cologne.

The paintings remained in the *Scuola* until its suppression by Napoleon, when in 1812 they were transferred to the new Gallerie dell'Accademia in the former Carità monastery. On display here are some interesting preparatory drawings for the canvases of the cycle.

Porto fortificato con navi mercantili

1495
penna e inchiostro bruno su matita rossa

Fortified harbour with shipping

1495
pen and brown ink over red chalk on paper

Londra / London, The British Museum, no. 1897, 0410.1

La maggioranza degli studiosi ritiene che questo affascinate disegno raffigurante una città portuale, fortificata da mura e torri, sia la prima idea, schizzata molto velocemente e con sovrapposte correzioni, per il telero del Ciclo di Sant'Orsola *Incontro e partenza dei fidanzati*. È stato anche evidenziato come lo spunto Carpaccio lo abbia trovato in una xilografia presente nel diffuso libro *Peregrinatio in Terram Sanctam* di Bernhard von Breydenbach, stampato a Magonza nel 1486.

The majority of scholars believe that this fascinating drawing depicting a port city, fortified by walls and towers, is the first idea, sketched very quickly and with superimposed corrections, for the telero of the St. Ursula cycle *Meeting and departure of the fiancés*. It has also been highlighted how Carpaccio found the idea in a woodcut present in the circulating book *Peregrinatio in Terram Sanctam* by Bernhard von Breydenbach, printed in Mainz in 1486.

Testa di uomo con zazzera e berretto (recto)

1496 / 1503 circa
pennello e inchiostro bruno, biacca e matita nera, su carta grigio-azzurra

Head of a man with a cap and long hair (recto)

c. 1496 / 1503
brush drawing in brown ink, heightened with white, over black chalk, on blue paper

Londra / London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, n. 1892,4.11.1

Su una faccia del foglio (recto) è la testa con capelli 'a zazzera' di un arcigno nobile veneziano. L'uso sciolto e sicuro di pennnello e biacca su carta azzurra dimostra una nuova sensibilità, cronologicamente sul volgere del secolo e nei primissimi anni del nuovo: le nuove ricerche sulla luce paiono risolte in chiave 'tonale', dove il tratto discontinuo non descrive rigidamente, ma evoca; la linea di contorno perde forza a favore di una forma modellata da una morbida luce.

On one face of the sheet (recto) is the head with 'zazzera hair' of a solemn Venetian nobleman. The loose and definite use of brush and white gouache on blue paper shows a new sensibility, chronologically at the turn of the century and in the very first years of the new: the new studies on light seems resolved in a 'tonal' key, where the discontinuous line does not rigidly describe, but evokes; the contour line loses strength in favor of a shape modeled by a soft light.

Madonna col Bambino e San Giovannino

1493 / 1496 circa
olio su paniforte trasferito da tavola

Virgin and Child with the young Saint John the Baptist

c. 1493 / 1496
oil on blockboard, transferred from wood panel

Francoforte / Frankfurt, Städel Museum, inv. N. 1075

La *Madonna con il Bambino* era un soggetto popolare nella pittura veneziana del Rinascimento, ma di solito le figure e l'ambientazione appaiono fuori dal tempo. In questo caso Carpaccio introduce un elemento narrativo, rappresentando le figure sacre quasi come fossero di abbienti veneziani del suo tempo. Gesù Bambino indossa un lussuoso cappello decorato di perle e sfoglia un libro di preghiere riccamente miniato.

The Virgin and Child was a popular subject in Venetian Renaissance painting, but usually the figures and setting have a timeless quality to them. Here, Carpaccio introduces an element of storytelling by visualising the holy figures as aristocratic Venetians of his own day. Jesus wears a luxurious cap studded with pearls as he leafs through a richly illuminated prayer book.

Figure in processione
1497 circa
penna, inchiostro bruno chiaro a pennello

Processing figures
c. 1497
pen and ink with light brown wash

Per concessione del / By permission of the Governing Body of Christ Church, Oxford

Le figure nitidamente evidenziate proiettano ombre mentre camminano in processione. Questi dettagli, uniti ad una composizione sobria, ci suggeriscono che si tratta di una giornata calda e soleggiata. Questo piccolo ma vivace schizzo è stato realizzato in preparazione per le figure di sfondo nella scena iniziale del ciclo della Vita di Sant'Orsola.

Boldly highlighted figures cast shadows as they walk in procession. Such details, in combination with a spare composition, successfully convince us that it is a hot, sunny day. This tiny but vivid sketch was created in preparation for background figures in the opening scene of the Life of Saint Ursula cycle.

Giovane uomo in piedi

1497 circa
penna e inchiostro bruno, acquerello grigio, biacca su carboncino, su carta azzurra

Young man standing

c. 1497
pen and brown ink, grey wash, and white body colour over charcoal on paper

Valletta Malta (prestito per gentile concessione di / loan by courtesy of Heritage Malta)
MUŻA, National Community Art Museum

Carpaccio coglie la pesantezza del costume della figura, illuminato da sinistra. In contrasto, i capelli e le dita trasmettono un senso di delicatezza e leggerezza. Come le *Figure in processione* nell'altro disegno, si tratta di uno studio preparatorio per l'*Arrivo degli ambasciatori*. Nella scena il personaggio qui studiato è una 'comparsa' posta appena in secondo piano; quindi la posa e costume dovevano essere piuttosto bene dettagliati.

Carpaccio captures the heaviness of the figure's costume, brightly lit from the left. In contrast, hair and fingers convey a sense of delicacy and lightness. Like *Processing Figures* nearby, this is a preparatory study for the *Reception of the Ambassadors*. In the scene, the character studied here is an 'appearance' placed just in second plane; so the pose and costume had to be quite detailed.

Tre vescovi (recto)

1490 / 1491 circa
matita nera, pennello con inchiostro
grigio bruno,biacca su carta azzurra

Three studies of a bishop (recto)

c. 1490 / 1491
Brush drawing in grey-brown wash,
heightened with white, on blue-grey paper

Londra / London, The British Museum, n. 1946, 7.13.3

Lo studio a disegno *Tre vescovi* (recto) è in relazione col Ciclo di Sant' Orsola (telero con *L'arrivo a Roma*). L'insistenza sulle linee di contorno e i forti contrasti luminosi dati dal bianco di biacca dimostrano la grande sensibilità del pittore per l'esaltazione dei volumi nello spazio e nella luce.

The *Three studies of a bishop* (recto) can be linked to the St. Ursula cycle (and specifically *The Arrival in Rome*). The reworking of the contour lines and the strong luminous contrasts provided by the white lead reveal the painter's close interest in stressing volume in space and light.

Torso nudo maschile (verso)
1483 / 1485 circa (?)
matita nera, pennello e inchiostro bruno

Body of a seated nude man (verso)
c. 1483 / 1485 (?)
black chalk, brush and brown wash

Londra / London, The British Museum, n. 1946, 7.13.3

Lo studio a disegno con *Torso maschile* (verso) per la sua sottile analiticità è probabilmente uno studio dal vero, applicato ad un noto dipinto con *Cristo in pietà* (Coll. privata) variamente datato agli inizi oppure alla tarda maturità del pittore.

The study of a *Body of a seated nude man* (verso) is, given its subtle analysis, probably a study from life and was used for a well-known painting depicting a *Pietà* (private collection), variously dated to the painter's early or late maturity.

Vescovo che regge una candela (recto)

1493
pennello e inchiostro bruno, biacca
e matita nera, su carta azzurra

Bishop holding a candle (recto)

1493
brush and brown wash, heightened with
white gouache, black chalk, on blue paper

Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, n. 88.GG.89 (recto)

Figura del *Funerale di Sant' Orsola* – dal ciclo di storie della santa – questo foglio è un eloquente dimostrazione della tecnica di Carpaccio: dopo aver creato compositivamente l'immagine, qui, con sapiente uso di inchiostro a pennello e bianco di biacca, studia soprattutto la volumetria e gli effetti della luce e delle ombre sulle complesse pieghe del piviale vescovile.

A figure from the *Funeral of St. Ursula*– from the cycle of stories of the saint – this sheet is an eloquent demonstration of Carpaccio's technique: here, after creating the bare composition for the image, and making skilful use of a wash applied with a brush and white gouache, he focuses on the volumes and the effects of light and shade on the complex folds of the bishop's cope.

Madonna col Bambino
1488 / 1489 circa
olio su tavola

Madonna and Child
c. 1488 / 1489
oil on panel

Venezia / Venice, Fondazione Musei Civici di Venezia,
Museo Correr, Cl. I n. 0216

Recentemente ritrovata nei depositi del Museo Correr (2012), il restauro ne ha evidenziato sul davanzale inferiore la firma VETOR SCHARPAÇO, con l'originario nome *Scarpaza* della famiglia, successivamente latinizzato in *Carpathius* - *Carpatio*. Se iconograficamente è palese la dipendenza dai modelli di Giovanni Bellini, nello stile dimostra rimandi anche ai più anziani maestri Lazzaro Bastiani e Alvise Vivarini. Tali caratteri compositi la dimostrano opera giovanile, la prima oggi nota di Vittore, databile verso il 1488/89, non molto prima dell'avvio del ciclo di Sant'Orsola.

Recently discovered in the storerooms of the Museo Correr (2012), restoration has revealed the signature of VETOR SCHARPAÇO on the lower sill, with the family's original name of *Scarpaza*, later Latinised to *Carpathius* - *Carpatio*. Iconographically, the work is clearly indebted to Giovanni Bellini, but stylistically it also bears references to the older masters Lazzaro Bastiani and Alvise Vivarini. The composite figures show that this is an early work by Vittore, the first we know of, dating from around 1488/89, just before the beginning of the Saint Ursula cycle.

UN DIPINTO IN DUE PARTI TAGLIATE (RIUNITE!)

A PAINTING IN TWO SEPARATE PARTS (NOW JOINED!)

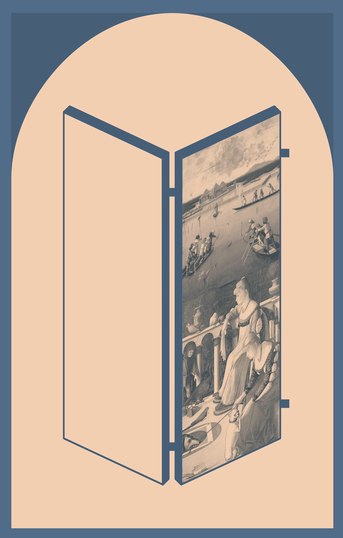
II

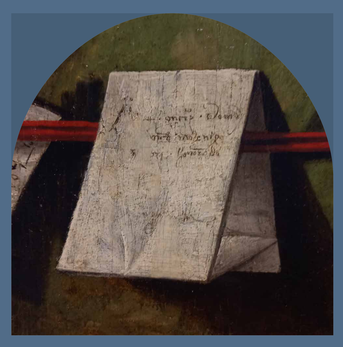
La mostra offre l'occasione, davvero unica, per ammirare, finalmente riunite, le due parti di una scena già compiuta ed unitaria, in origine non un semplice 'quadro' da parete: le *Due dame* del Museo Correr si ricongiungono con la *Caccia in laguna*. Le due parti, separate in circostanze sconosciute verso la fine del Settecento, riformano la conturbante scena in cui due nobildonne veneziane sono in annoiata attesa del ritorno dei mariti dalla caccia in laguna. Elegantissime, stanno oziando su un balcone popolato da cani, uccelli e varie altre presenze, concretamente 'oggettive', ma evidentemente simboliche; una 'storia' raccontata da Carpaccio con sottile sensibilità psicologica e sublime fascino immaginativo e descrittivo. Il grande storico inglese John Ruskin – pur solo vedendo la parte con le *Dame* – ne fu letteralmente rapito, tanto da definirlo "*il quadro più bello del mondo ...; non conosco nessun altro dipinto al mondo che possa reggere il confronto*" (*St Mark's Rest*, 1884). Il dipinto è databile intorno al 1492-94, all'epoca delle prime tele del *Ciclo di Sant'Orsola*.

The exhibition offers a truly unique opportunity to admire, finally reunited, the two parts of a once complete and single scene that originally was not a simple 'picture' to be hung on a wall: the *Two Venetian ladies* of the Museo Correr is reunited with *Fishing and fowling on the lagoon*. The two parts, separated under unknown circumstances towards the end of the eighteenth century, recreate the scene of two bored Venetian noblewomen waiting for their husbands to return from hunting in the lagoon. Elegantly dressed, they are lounging on a balcony surrounded by dogs, birds and various other creatures, which are concretely 'there', but evidently have a symbolic value too. Here is a 'story' told by Carpaccio with subtle psychological sensitivity and sublime imaginative and descriptive charm. The great English historian John Ruskin, who only saw the part with the *Ladies*, was literally enraptured by it, so much so that he defined it "*the best picture in the world... and I know no other picture in the world which can be compared with it*" (*St Mark's Rest*, 1884). The painting can be dated to around 1492-94, at the same time as the first canvases of the *Saint Ursula Cycle*.

SOLO UNA RAFFINATISSIMA ‘PORTA’ DIPINTA

JUST A VERY FINE PAINTED ‘DOOR’





L’unitaria tavola dipinta fu segata orizzontalmente e divisa in due parti verso la fine del Settecento, a Venezia: le *Due dame* acquisite da Teodoro Correr; la *Caccia in laguna*, già presso i fratelli Francesco e Bonomo Algarotti, fu poi a Roma nella collezione del Cardinal Fesch, zio di Napoleone.

La scena unitaria era in origine raffigurata su quella che doveva essere ‘solo’ un’anta di porta a soffietto, posta tra due ambienti, a chiusura di un immaginabile raffinato, privatissimo studiolo. Porta formata da due ante uguali, reciprocamente legate da cerniere (visibili le tracce), è superstite e qui ricomposta la metà destra, mentre è ignoto il destino della mancante anta sinistra, dove la ‘messa in scena’ doveva logicamente completarsi.

Anche il retro, con la giocosa rappresentazione a *trompe l’oeil* di lettere appese ad un nastro, era dunque visibile a porta chiusa dal secondo ambiente.

The originally single painted panel was sawn horizontally and divided into two parts towards the end of the eighteenth century in Venice: the *Two womens* was acquired by Teodoro Correr; the *Fishing and fowling on the lagoon*, formerly owned by the Algarotti brothers Francesco and Bonomo, was later to be found in Rome in the collection of Cardinal Fesch, Napoleon’s uncle.

The single scene was originally depicted on what must have been just one side of a double door between two rooms, closing off what must have been a refined and very private study. The door would have been formed of two identical panels, each with its hinges (the traces are visible). The right half has survived and is reassembled here, while the fate of the missing left door, where the ‘story’ would logically have been completed, is unknown.

When closed, the back of the door, with the deceptively playful *trompe l’oeil* representation of letters hanging from a ribbon, would have been visible from the second room.

CACCIANDO IN LAGUNA

FOWLING ON THE LAGOON

In una tersa giornata invernale, i nobili mariti delle *Due dame* sono usciti sulle loro *fisolere*, condotte dai valletti *de casada* (di famiglia) di origine africana, per quello che doveva essere uno sport molto diffuso tra i patrizi fino al secolo XVIII: la caccia alla selvaggina di laguna praticata con *balotte* (proiettili di terracotta) lanciati con speciali archi. Siamo nella laguna sud; in lontananza si scorgono i Colli Euganei, a sud-ovest, oltre Padova.

Le specie cacciate sono *svassi* e *strolaghe* (le prede uccise sono distese sulle sponde delle imbarcazioni). Lo stupendo paesaggio, tuttora perfettamente riconoscibile, mostra sul fondo le *peschiere di valle*, delimitate da incannicciati; dietro sono tipici *casoni* (ricoveri per cacciatori e pescatori) anch'essi fatti di canne palustri.
Il cielo è attraversato da uno stormo di anatidi che svernano in laguna. Anche alcuni aironi punteggiano la scena.

On a clear winter day, the noble husbands of the *Two Venetian ladies* are rowed out on their *fisolere*, assisted by the servants *de casada* (family's) of African origin, for what must have been a very popular sport among the patricians until the eighteenth century: fowling on the lagoon with *balotte* (terracotta-tipped projectiles) fired with special bows. We know we are in the southern lagoon for in the distance we can see the Colli Euganei to the south-west, beyond Padua.

The species hunted are grebes and loons (the killed prey is spread out on the sides of the boats). The stupendous landscape, still perfectly recognisable, shows the *peschiere di valle* (fish traps) in the background, bordered by reeds; behind, there are some typical *casoni* (shelters for fowlers and fishermen) also made of marsh reeds.
The sky is crossed by a flock of ducks that spend the winter in the lagoon. Some herons also appear in the scene.

Due dame
1492 / 1494 circa
olio su tavola

Two ladies on a balcony
c. 1492 / 1494
oil on panel

Fondazione Musei Civici di Venezia, Museo Correr;
inv. Cl. I n. 0046

—

Caccia in laguna (recto); Lettere appese ad un nastro (verso)
1492 / 1494 circa
olio su tavola

Fishing and fowling on the lagoon (recto); Letter rack (verso)
c. 1492 / 1494
oil on panel

Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 79.PB.72

Le due parti dell'originario dipinto qui riunite riformano la scena dove, su un immaginario balcone, due elegantissime nobildonne veneziane sono in annoiata attesa dei mariti usciti a caccia in laguna; una situazione psicologica raccontata da Carpaccio con sottile sensibilità e sublime fascino immaginativo. Oggetti, cani, uccelli, fiori, frutti, hanno valore simbolico riferito al legame matrimoniale, ma anche dimostrano la capacità mimetica e di dettaglio del pittore; così anche, sulla faccia posteriore della *Caccia*, l'ingannevole rappresentazione dipinta a *trompe l'oeil* di lettere sospese ad un nastro.

The two parts of the original painting brought together here reform the scene where, on an imaginary balcony, two very elegant Venetian noblewomen are bored waiting for their husbands who have gone out hunting in the lagoon; a psychological situation told by Carpaccio with subtle sensitivity and sublime imaginative charm. Objects, dogs, birds, flowers, fruits, have symbolic value referring to the marriage bond and demonstrate the painter's mimetic and detailing ability; so also, on the rear face of *Fishing and fowling*, the deceptively painted *trompe l'oeil* representation of letters suspended from a ribbon.

PITTURA NARRATIVA E RITRATTI

NARRATIVE PAINTING AND PORTRAITS

III

La personale facilità e freschezza narrativa di Carpaccio, che si manifestò al massimo grado nei cicli per le *Scuole* veneziane, era supportata da innate doti complementari: acuta capacità di osservazione, servita da sapiente tecnica descrittiva della realtà, sia naturale che architettonico-ambientale; speciale spirito poetico, unito a spiccata propensione visionaria e fantastica. Insomma: realtà, poesia, fantasia. Tali doti risaltano anche in rare opere narrative di destinazione domestica qui esposte, come i pannelli con le storie di *Ceice* e *Ippolita*, o addirittura utilitarie (i piccoli riquadri, forse con *Ercole* e *Virtù*, già di un mobile). Doti che anche nel campo della ritrattistica generano esiti molto personali per sensibile approccio al soggetto, sia esso l'energico *Doge Loredan*, oppure la *Gentildonna con libro* (forse una nota poetessa). Anche nel ritratto lo stadio preliminare del disegno condotto dal vero, con analitica verità d'occhio e sottile introspezione, era parte essenziale del metodo di lavoro di Carpaccio.

Carpaccio's personal facility and narrative freshness, which manifested itself to its greatest extent in the cycles for the Venetian *Scuole*, was supported by innate complementary qualities: acute observational skills, which served as a fine descriptive technique of both natural and architectural or environmental situations; a high poetic spirit, combined with a great visionary and fantastic propensity. In short: reality, poetry, fantasy. These qualities also stand out in the rare narrative works exhibited here which were made for domestic use, such as the panels with the stories of *Ceyx* and *Hippolyta*, or even utilitarian (the small panels, perhaps with *Hercules* and *Virtue*, formerly from a piece of furniture). These qualities were also adopted in the field of portraiture, resulting in very personal results due to a sensitive approach to the subject, be this the forceful *Doge Loredan*, or the *Lady with a book* (perhaps a well-known poetess). When painting a portrait, the preliminary phase of drawing from life with an analytical eye for truth and acute introspection, was an essential part of Carpaccio's working method.

SACRE STORIE PER LE *SCUOLE*: I CICLI

SACRED STORIES FOR THE *SCUOLE*: THE CYCLES

Seguendo la tradizione aperta dopo la metà del Quattrocento da pittori come Gentile e Giovanni Bellini, Lazzaro Bastiani, Giovanni Mansueti ecc., Carpaccio realizzò ben quattro cicli narrativi completi per *Scuole* veneziane: *di Sant'Orsola*, *Dalmata dei Santi Giorgio* e *Trifone* (o *degli Schiavoni*), *degli Albanesi*, *di Santo Stefano*.

Le *Scuole* erano confraternite devozionali laicali dove soprattutto la classe borghese, mercantile e imprenditoriale, affiancandosi a quella patrizia, trovava riconoscimento di prestigio sociale e di immagine.

Destinati a decorare le pareti delle rispettive sedi, realizzati non ad affresco, ma su più durevoli tele, i racconti sacri si prestarono perfettamente ad essere programmaticamente attualizzati nella Venezia contemporanea, sia per le ambientazioni, sia per ospitare, mescolati ai protagonisti, veri ritratti di confratelli delle scuole, certo i principali patrocinatori e finanziatori.

Following the tradition started after the mid-fifteenth century by painters such as Gentile and Giovanni Bellini, Lazzaro Bastiani, Giovanni Mansueti and others, Carpaccio created as many as four complete narrative cycles for the Venetian *Scuole*: that of *Sant'Orsola*, the *Scuola Dalmata dei Santi Giorgio* e *Trifone* (or *degli Schiavoni*), the *Scuola degli Albanesi* and the *Scuola di Santo Stefano*.

These *Scuole* were devotional lay confraternities in which burghers, the mercantile and entrepreneurial class above all, as well as patricians, acquired social prestige and reputation. Intended to decorate the walls of the respective headquarters, they were created not in fresco, but on more durable canvases.

The sacred tales lent themselves perfectly to being programmatically updated in a contemporary Venice, both in terms of the settings and for presenting true portraits amidst the biblical protagonists of the scuole's members, who were undoubtedly the work's main sponsors and financial backers.

Figura allegorica (Virtù?)
1498 circa
olio su tavola

Allegorical figure (Virtue?)
c. 1498
oil on panel

Private collection, courtesy of Robilant&Voena

—

Giovane (Ercole?) in un paesaggio
1498 circa
olio su tavola

Youth (Hercules?) in a landscape
c. 1498
oil on panel

Bergamo, Accademia Carrara, inv. no. 06AC00985

Questi due piccoli pannelli erano probabilmente inseriti in un mobile domestico, forse una raffinata piccola cassa. Nonostante l'aspetto snello e giovanile e il costume rinascimentale, la figura maschile potrebbe rappresentare il mitico eroe greco Ercole; sta considerando se seguire la via dell'austera virtù o quella del seducente vizio, oggetto di un terzo pannello, ora mancante. La figura femminile con la lancia e la cornucopia rappresenta probabilmente la virtù. È lei, naturalmente, quella che Ercole preferisce, indicando la scelta corretta per i giovani uomini veneziani.

These two small panels were probably inset into a piece of domestic furniture, such as a small chest. Despite his slim, youthful appearance and Renaissance costume, the male figure may represent the mythical Greek hero Hercules. He is debating whether to follow the path of austere virtue or seductive vice, which would have been the subject of a third panel, now missing. The female figure, with her spear and cornucopia, probably represents virtue. She is, of course, the one Hercules prefers, stressing the correct choice for young Venetian men.

Gruppo di armati
1492 / 1494 circa
olio su tavola

Group of soldiers and foreigners
c. 1492 / 1494
oil on panel

Firenze / Florence, Gallerie degli Uffizi, inv. no. 901

Si tratta di un frammento di un dipinto molto più grande, il cui soggetto generale è sconosciuto. Le figure, variamente abbigliate in abiti contemporanei e antichi, paiono mostrare la pluralità della Venezia rinascimentale: soldati in armatura, che rappresentano antichi Romani, si mescolano a un anziano ebreo (in oro) e a un musulmano (con un alto turbante). Due africani subsahariani, sulla destra, sono anch'essi vestiti da soldati.

This is a fragment of a much larger painting, and its overall subject is unknown. The figures, attired variously in contemporary and ancient garb, signal the diversity of Renaissance Venice: soldiers in armour, representing ancient Romans, mingle with a Jewish elder (in gold) and a Muslim (wearing a tall turban). Two sub-Saharan Africans, on the right, are also dressed as soldiers.

L'ambasciata di Ippolita, regina delle Amazzoni, a Teseo re di Atene

1495 circa
olio su tavola

The embassy of Hippolyta, queen of the Amazons, to Theseus, king of Athens

c. 1495
oil on panel

Parigi / Paris, Musée Jacquemart-André, Institut de France

Ispirato alla *Teseida* di Boccaccio, il dipinto mette in scena l'ambasciata di pace guidata da Ippolita, regina delle Amazzoni, a Teseo re di Atene. Carpaccio trasforma l'episodio storico-mitologico in una scena cortese, fondendo contemporanei spunti veneziani con invenzioni decorative e fantasiose: davanti ad un incantato paesaggio collinare Ippolita e le compagne sembrano abbigliate per una festa fastosa, come dovevano esservi a Venezia e nelle corti italiane di fine Quattrocento. Sia l'atmosfera che il punto di stile paiono ricondurre agli stessi anni giovanili del Ciclo di Sant'Orsola.

Inspired by Boccaccio's *Teseida*, the painting depicts the message of peace sent by Hippolyta, Queen of the Amazons, to Theseus, King of Athens. Carpaccio transforms the historical-mythological episode into a courtly scene, mixing contemporary Venetian references with decorative and imaginative inventions: in front of an enchanted hilly landscape, Hippolyta and her companions seem to be dressed for a sumptuous feast, as if they were actually in Venice or an Italian court of the late fifteenth century. Both the atmosphere and the style point to the same youthful years as the Saint Ursula cycle.

Partenza di Ceìce da Alcione
1498 / 1503 circa
olio su tavola

The departure of Ceyx
c. 1498 / 1503
oil on panel

Londra / London, The National Gallery,
Layard Bequest, 1916 inv. no. NG 3085

Figure in raffinati costumi rinascimentali si salutano sulla banchina di un porto. Carpaccio ha trasposto questo racconto dalla mitologia classica nella Venezia della sua epoca. Il re Ceìce abbraccia con affetto la sua regina, Alcione, prima di partire per un viaggio in mare. La storia non ha un lieto fine: la sua nave naufraga e, dopo aver trovato il suo corpo spiaggiato sulla riva, Alcione si uccide. Non è chiaro se le lettere posate sul davanzale in primo piano dovessero essere leggibili e se il vicino cardellino alluda alla trasformazione in uccelli della tragica coppia reale.

Figures in elaborate Renaissance costumes bid farewell to each other at the edge of a harbour. Carpaccio has transposed this tale from classical mythology to contemporary Venice. King Ceyx fondly embraces Queen Alcyone before he departs on a sea voyage. The story does not end happily: his ship is wrecked, and after discovering his body washed up on the shore, Alcyone commits suicide. It is unclear whether the letters on the front ledge were meant to be legible, and if the nearby goldfinch refers to the transformation of the tragic couple into birds.

Ritratto di gentildonna con un libro

1500 / 1505 circa
olio e tempera su tavola

Portrait of a lady holding a book

c. 1500 / 1505
oil paint and tempera on panel

Denver (CO) Art Museum Collection,
Gift of the Samuel H. Kress Foundation

Si tratta di un raro esempio di ritratto femminile nella pittura veneziana dell'epoca. Sebbene non si conosca l'identità della protagonista, le perle e i ricami in oro del suo costume indicano che si trattava di una persona indubbiamente facoltosa. Non è chiaro se il libro che tiene in mano sia religioso o laico; questo dettaglio ha fatto ipotizzare possa trattarsi della nota poetessa Girolama Corsi Ramos, che con suo sonetto celebra la bravura di Carpaccio proprio per avere eseguito il suo ritratto.

This is a rare example of a female portrait in Venetian painting of the period. Although the identity of the sitter is unknown, the pearls and gold embroidery on her costume indicate that she was a person of wealth. It is not clear whether the book she holds is religious or secular; this detail has led to the hypothesis that she may be the well-known poet Girolama Corsi Ramos, who in a sonnet celebrates Carpaccio's skill in painting her portrait.

Ritratto del doge Leonardo Loredan

1501 / 1504 circa
olio e tempera su tavola

Doge Leonardo Loredan

c. 1501 / 1504
oil and tempera on panel

Venezia / Venice, Fondazione Musei Civici di Venezia,
Museo Correr, Cl. I no. 43

L'energico doge Loredan fu a capo dello Stato veneziano dal 1501 al 1521. Il potere e la ricchezza di Venezia si riflettono nel magnifico costume ufficiale del personaggio, che ne accentua la astratta dignità. Il doge indossa il 'corno ducale' e una cappa di broccato ornata di bottoni d'oro. Il panorama alle sue spalle, verso l'isola di San Giorgio, è esattamente quello che il doge vedeva dalle finestre di Palazzo Ducale.

The determined Doge Loredan served as Venetian head of state from 1501 to 1521. Venice's power and wealth are reflected in the sitter's magnificent official costume. The doge wears a horned ducal cap and a brocaded cape adorned with gold buttons.
The view behind him, towards the island of San Giorgio, is exactly what he would have seen from the windows of the Doge's Palace.

Testa di giovane con berretto

1496 / 1497 circa
matita nera, pennello con inchiostro bruno,
e biacca su carta azzurra

Head of a young man in a cap

c. 1496 / 1497
black chalk, brush and a little pale-brown wash
on blue paper, heightened with white

Per concessione del / By permission of the
Governing Body of Christ Church, Oxford, JBS 710

Questo studio dal vero fu probabilmente realizzato come schizzo preparatorio per uno dei cicli narrativi di Carpaccio, anche se non è individuabile la figura corrispondente. Il ritratto rispecchia l'abilità dell'artista nel rendere i dettagli con cura e precisione, dalle pesanti pieghe della veste ai riccioli vivaci dell'uomo e ai suoi occhi profondamente segnati.

This study from life was probably made in preparation for one of Carpaccio's narrative cycles, although no corresponding figure is known. The portrait reflects the artist's ability to render details with care and precision, from the heavy folds of the robe to the man's rich curls and deeply lined eyes.

Testa di uomo barbuto di profilo (verso)

1495 / 1500 circa
matita nera, tracce di gesso bianco

Head of a bearded man in profile (verso)

c. 1495 / 1500
black chalk, traces of white chalk

Firenze / Florence, Gallerie degli Uffizi,
Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n. 1470 E

La fama di ritrattista di Carpaccio pare confermata da questo disegno, realizzato integralmente a matita nera e solo pochi tocchi di gesso bianco, con magistrale sensibilità di pressione e tocco grafico; la luce giunge da dietro, lasciando in ombra collo, guancia e parte della fronte.

Carpaccio's reputation as a portrait painter appears confirmed by this drawing, executed entirely in black chalk and only a few touches of white chalk, with masterly sensitivity of pressure and touch; the light comes from behind, leaving the neck, cheek and part of the forehead in shadow.

SENTIMENTO E DRAMMA PER LA FEDE: LA PITTURA SACRA

SENTIMENT AND DRAMA FOR THE FAITH: SACRED PAINTING

IV

Quando Carpaccio affronta con personale approccio i soggetti religiosi, gli esiti sono nel contempo coerenti e diversificati. Nei dipinti di soggetto sacro destinati alla devozione personale, nell'intima dimensione domestica, il pittore è teso ad instaurare tra sacri protagonisti e devoto (il committente o comunque il destinatario) un dialogo semplice e diretto, muto, ma eloquente per circolazione sentimentale, autenticamente poetica (sguardi, gesti dei sacri personaggi; significanti presenze di realtà e natura). Ma si può giungere fino al dramma, benché trattenuto, come nel *close up* del *Cristo morto* sorretto dai due trepidi angeli. Specifiche sono le soluzioni carpaccesche per la pala d'altare, con le connesse esigenze pubbliche, le aspettative popolari e della tradizione, talvolta le richieste auto-celebrative (il canonico orante assieme a San Girolamo nel dipinto di Zara); oppure le necessità di chiara dimostrazione teologica per via iconografica (la pala udinese del *Sangue del Redentore*).

When Carpaccio dealt with religious subjects adopting his personal approach, the results are both coherent and diversified. In the paintings of sacred subjects intended for personal devotion, made for a intimate domestic setting, the painter tended to establish a simple and direct dialogue between the sacred protagonists and the worshipper (the client or in any case the observer): a silent but eloquent in terms of heartfelt sentiment and authentically poetic (the looks and gestures of the sacred characters; the significant presences of real-world details and nature). But there could also be drama, albeit restrained, as in the close-up of *The dead Christ* supported by two nervous angels. Carpaccio's solutions for the altarpiece were specifically aimed to meet the associated popular and traditional public expectations, and sometimes the self-celebratory requests of the patron (as in the case of the praying canon appearing in the scene with Saint Jerome in the Zadar painting); or the need for a clear theological demonstration by iconography (the Udine altarpiece of *The Blood of the Redeemer*).

Madonna con il Bambino
1502 / 1505 circa
olio su tavola

Virgin and Child
c. 1502 / 1505
oil on panel

Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, 1961.9. 8

La Vergine Maria, seduta con Gesù in grembo, sembra essere stata interrotta nella sua lettura mentre il Bambino si volta per benedire un devoto al di là della scena. Dietro le figure, un paesaggio illuminato dal sole della sera si estende verso le montagne lontane. Piccoli animali punteggiano il centro e il primo piano. Se alcune creature possono essere simboliche (i cardellini con il fronte rosso si riferiscono al sangue del sacrificio di Gesù) esse riflettono anche la gioia di Carpaccio nel rappresentare la natura.

The Virgin Mary, seated with Jesus on her lap, has apparently been interrupted in her reading as the child turns to bless an unseen devotee. Behind the figures, a landscape, lit by the evening sun, stretches back towards distant mountains. Small animals dot the middle and foreground. While some creatures may be symbolic (goldfinches with red faces refer to Jesus's sacrificial blood) they also reflect Carpaccio's delight in depicting nature.

Il Sangue del Redentore
1496
olio su tela

The Blood of the Redeemer
1496
oil on canvas

Venezia / Venice, Gallerie dell'Accademia, cat. 1479
In deposito presso / on loan at Musei Civici, Udine

Dipinto nel 1496 per la chiesa dei Domenicani di San Pietro Martire a Udine, era probabilmente destinato all'altare dove era venerata una reliquia della Santa Spina della corona di Cristo. La complessa simbologia si lega chiaramente al contemporaneo dibattito teologico sostenuto dai Dominicani: la Redenzione operata da Cristo mediante il suo sacrificio (gli 'strumenti' della passione sorretti dagli angeli) e attualizzata nell'Eucaristia (il sangue di Cristo raccolto dal calice e l'ostia consacrata). Al sacrificio alludono anche dettagli del paesaggio (cervo aggredito dal leopardo), nonché la grande varietà di fiori ed erbe in primo piano (passiflora).

Painted in 1496 for the Dominican church of San Pietro Martire in Udine, it was probably intended for the altar where a relic of the Holy Thorn of Christ's crown was venerated. The complex symbolism is clearly linked to the contemporary theological debate of the Dominicans: the Redemption attained by Christ through his sacrifice (the instruments of the Passion borne by the angels) and repeated in the Eucharist (the blood of Christ collected in the chalice and the consecrated host). Details of the landscape also allude to the sacrifice (the stag attacked by the leopard), as does the variety of flowers and grasses in the foreground (including passiflora, the passion flower).

Cristo morto sorretto da due angeli
1500 circa
olio su tavola

Dead Christ with two angels
c. 1500
oil on panel

Mamiano di Traversetolo (Parma),
Fondazione Magnani Rocca

Per la rappresentazione del Cristo morto, seduto sul bordo del sepolcro e sorretto dagli angeli, Carpaccio non poteva che ispirarsi ai modelli insuperati del suo maestro Giovanni Bellini; la sua personale sensibilità mitiga la cruda drammaticità, volgendola in una atmosfera dolorosa, ma anche dolcemente elegiaca e amorevole; si osservi l'angelo a destra, che si affretta a sostenere la testa cadente del Salvatore. Non è chiaro se la tavola sia un dipinto per devozione privata, oppure la cimasa di un polittico d'altare. L'esecuzione pittorica è di grande qualità e raffinatezza.

For the representation of the dead Christ, seated on the edge of the tomb and supported by angels, Carpaccio could only be inspired by the unsurpassed models of his master Giovanni Bellini; his personal sensitivity mitigates the raw drama, turning it into a painful atmosphere, but also sweetly elegiac and loving; note the angel at right, who hastens to support the Savior's drooping head. It is not clear whether the panel is a painting for private devotion, or the top of an altar polyptych. The pictorial execution is of great quality and refinement

Salvator Mundi
1503 / 1508 circa
olio su tavola

Salvator Mundi
c. 1503 / 1508
oil on panel

New York, Robert Simon Fine Art

Il Salvatore del Mondo qui raffigurato regge una sfera che rappresenta il mondo e alza la mano nell'atto di benedire. Pur avendo un tono altrettanto maestoso, la sua scala ridotta si addice all'intimità della casa, forse di una camera da letto.

The Saviour of the World depicted here holds an orb representing the world and raises his hand in blessing. While similarly majestic in tone, its smaller scale befits the intimacy of the home, perhaps a bedroom.

San Girolamo nel deserto e il donatore, canonico Martin Mladošić
1497 / 1498 circa
olio su tavola

St Jerome in the desert and the donor, Canon Martin Mladošić
c. 1497 / 1498
oil on panel

—

San Martino e il povero
1497 / 1498 circa
olio su tavola

St. Martin and the pauper
c. 1497 / 1498
oil on panel

Zara, Croazia, Arcidiocesi di Zara, Cattedrale di Santa Anastasia, Mostra Permanente di Arte Sacra / Zadar, Croatia, Archdiocese of Zadar, St Anastasia Cathedral, Permanent Exhibition of Sacred Art

Sono i due maggiori dipinti, posti al centro, uno sopra l'altro, di un grande polittico di sei tavole, commissionato per un proprio altare nella Cattedrale di Zara dal canonico Martin Mladošić (è ritratto orante, in ginocchio di fronte al S. Girolamo). Da vari documenti indiretti si può stabilire la data di esecuzione a Venezia dei dipinti al 1497-98, benchè la cornice intagliata e dorata del polittico, su disegno di Carpaccio stesso, fosse già in lavorazione a Zara nel 1496. Il modello per *San Martino e il povero* è ritrovabile in più anziani maestri come Jacopo Bellini e Bartolomeo Vivarini.

Placed at the centre one above the other, these are the two largest paintings forming part of a large polyptych of six panels commissioned by Canon Martin Mladošić for his own altar in Zadar Cathedral (he is depicted praying, kneeling before St Jerome). Various indirect documents establish the date of execution of the paintings in Venice as 1497-98, although the carved and gilded frame of the polyptych, based on a design by Carpaccio himself, was worked on in Zadar (formerly Zara) as early as 1496. The model for *St Martin and the Pauper* can be found in older masters such as Jacopo Bellini and Bartolomeo Vivarini.

I DISEGNI E IL *CICLO DI SAN GIORGIO DEGLI SCHIAVONI*

THE DRAWINGS AND THE *SCUOLA DEGLI SCHIAVONI CYCLE*

V

In questa sala sono riuniti, tra gli altri, alcuni significativi disegni relativi al Ciclo della *Scuola Dalmata dei Santi Giorgio e Trifone* (o *degli Schiavoni*). Sono studi preparatori, a diversi livelli di definizione: dalla prima idea compositiva d'insieme, fino allo studio di dettaglio per singole figure, o dettagli di figura. Tra i capolavori della maturità dell'artista (1502-1507 ca.), i *teleri* degli Schiavoni contengono alcune delle sue immagini più iconiche. I nove dipinti del ciclo, creati da Carpaccio tra 1502 e 1507, di dimensioni più contenute rispetto ai precedenti di Sant'Orsola, sono dedicati a più devozioni: Cristo, Girolamo, Giorgio e Trifone (i tre santi 'nazionali' dalmati), con alcuni episodi emblematici per ciascuno. È l'unico dei cicli carpacceschi a conservarsi nella sede per la quale fu realizzato (benché pare non più nella esatta situazione d'origine), coi dipinti destinati a far fregio continuo nella parte alta delle pareti della non grande sala di riunione al piano terreno.

Among other works, this room presents some significant drawings relating to the cycle for the *Scuola Dalmata di San Giorgio e Trifone* (or *degli Schiavoni*). They are preparatory studies at different levels of definition: from the initial overall compositional idea, up to the detailed study for single figures, or details of figures. Among the masterpieces of the artist's maturity (c. 1502-1507), the Schiavoni canvases contain some of his most iconic images. The nine paintings in the cycle, painted by Carpaccio between 1502 and 1507, are smaller in size than the previous ones for the *Saint Ursula Cycle* and are dedicated to various figures: Christ, Jerome, George and Tryphon (the three 'national' Dalmatian saints), with some emblematic episodes for each. It is the only one of the Carpaccio cycles to be preserved in the location for which it was made (although it seems no longer in the exact original setting), with the paintings made to form a continuous frieze on the upper part of the walls of the small meeting room on the ground floor.

LA *SCUOLA DI SAN GIORGIO DEGLI SCHIAVONI*

THE *SCUOLA DI SAN GIORGIO DEGLI SCHIAVONI*

La devozionale *Scuola Dalmata dei Santi Giorgio e Trifone*, detta degli Schiavoni (slavi) era – e tuttora è – soprattutto un luogo di aggregazione nazionale per gli immigrati dalla Dalmazia, regione di antica presenza veneziana lungo la costa orientale dell'Adriatico (attuali Croazia e Montenegro).

Numerosa comunità eterogenea, unita dalla fede cattolica e dalla comune minaccia turca, fin dal Trecento faceva capo all'Ospedale dei Cavalieri di San Giovanni di Gerusalemme, nel sestiere di Castello. Là presso, dal 1451 eresse la propria sede, grazie ai frutti di ripetute indulgenze concesse da cardinali e dai papi Pio II e Sisto IV.

I nove dipinti di Carpaccio (1502-1507), unico tra i suoi cicli conservato nella sede d'origine, sono dedicati a Cristo e ai tre santi nazionali dalmati Girolamo, Giorgio e Trifone.

The devotional *Scuola Dalmata dei Santi Giorgio e Trifone*, known as *degli Schiavoni* ('of the Slavs') was and still is first and foremost a meeting place for immigrants from Dalmatia, a region marked by centuries of Venetian presence along the eastern coast of the Adriatic (now Croatia and Montenegro).

A large heterogeneous community, united by the Catholic faith and the common Turkish threat, had been headed by the Hospital of the Knights of St. John of Jerusalem since the fourteenth century, in the Castello district. Nearby, from 1451 it erected its headquarters, thanks to the fruits of repeated indulgences granted by cardinals and by Popes Pius II and Sixtus IV.

The nine paintings by Carpaccio (1502-1507), the only one of his cycles preserved in the original site, are dedicated to Christ and the three Dalmatian national saints, Jerome, George and Tryphon.

Testa di uomo con barba

1502 / 1504 circa
matita nera, pennello con inchiostro bruno e biacca

Head of a bearded man

c. 1502 / 1504
black chalk, brush, and brown wash, with white bodycolour on paper

Parigi / Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, inv. no. 5070

I cicli narrativi di Carpaccio sono ricchi di figure con teste simili a ritratti. Questo disegno, realizzato per la *Chiamata di San Matteo* nel ciclo per la Scuola Dalmata dei SS. Giorgio e Trifone, è uno dei più efficaci di questo tipo.

Carpaccio's narrative cycles are full of figures with portrait-like heads. This drawing, made for the *Calling of Saint Matthew* in the cycle at the Scuola Dalmata dei SS. Giorgio e Trifone, is one of the most accomplished of this type.

Studi per un giovane seduto in armatura

1500 / 1505 circa
pennello e inchiostro grigio, biacca su carta azzurra

Studies of a seated youth in armour

c. 1500 / 1505
black chalk, point of brush and grey wash,
highlighted with white gouache, on blue paper

New York, The Metropolitan Museum of Art,
The Elisha Whittelsey Collection,
The Elisha Whittelsey Fund, 1954 (54,119)

Questo dettagliato studio di giovane cavaliere in armatura è completato da studi aggiuntivi della testa e del gomito. Il cavaliere è in posa come se fosse a cavallo, con il braccio alzato che regge una lancia. Lo sguardo è rivolto verso il basso, come se stesse attaccando un nemico sottostante. L'insieme di questi dettagli suggerisce che il disegno fosse un'idea preliminare per un *San Giorgio e il drago*.

A precise study of a youthful knight in armour is complemented by additional studies of his head and elbow. The knight is posed as if riding a horse, with his raised arm holding a spear. His eyes are cast down, as if attacking an enemy below. Together, these details suggest that the drawing was a preliminary idea for *Saint George and the Dragon*.

La Vergine con quattro donne e figura maschile

1510 circa
penna e inchiostro bruno con acquerello grigio e carboncino su carta

The Virgin with four other holy women and a male figure

c. 1510
pen and brown ink with grey wash over charcoal on paper

Washington, National Gallery of Art, Woodner Collection, Gift of Dian Woodner, 2017.111.2

In questo foglio il modo corsivo di rendere i corpi sotto i panneggi, a tipici tratti spezzati, ma anche i volti e gli occhi, fa credere che si tratti di una idea, molto rapida, per un dipinto il cui soggetto, per il rapporto con un altro foglio oggi presso gli Uffizi di Firenze e per una nota pala di Carpaccio presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia, potrebbe essere una *Presentazione di Gesù al tempio*.

In this sheet the shortened way of rendering the bodies under the draperies, with typical broken lines, but also the faces and eyes, leads us to believe that we are dealing with a very rapid idea for a painting whose subject, due to the relationship with another sheet now in the Uffizi in Florence and for a well-known altarpiece by Carpaccio in the Gallerie dell'Accademia in Venice, could be a *Presentation of Jesus in the temple*.

Studio per la Vergine inginocchiata (recto)

1505 circa
pennello e inchiostro bruno, matita nera
e biacca su carta grigio-azzurra

Study of the Virgin kneeling (recto)

c. 1505
brush with brown wash, black chalk, heightened with
white gouache, on faded blue-grey paper

Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, n. 87.GG.8

È da ritenersi lo studio preparatorio di dettaglio per l'immagine di Maria della *Adorazione di Gesù bambino e donatori* del Museo Gulbenkian di Lisbona.

This is most probably a preparatory sketch focusing on details for the image of Mary from the *Adoration of the Infant Jesus and Donors* in the Gulbenkian Museum in Lisbon.

Due gruppi di monaci
1502 circa
penna e inchiostro bruno su matita rossa

Two groups of monks
c. 1502
pen and brown ink over red chalk on paper

The Syndics of the Fitzwilliam Museum,
University of Cambridge, inv. PD.3-1979

In linea con la sua pratica abituale, Carpaccio ha prima realizzato uno schizzo approssimativo in gesso rosso, poi lo ha completato a penna e inchiostro. L'artista indugia con l'inchiostro per creare aree più scure che esaltano dettagli ed espressioni.

In keeping with his customary practice, Carpaccio first made a rough sketch in red chalk, then completed it in pen and ink. The artist goes over the same area with ink to create darker areas that enhance details and expressions.

Funerali di San Girolamo

1502
penna e pennello con inchiostro bruno

The funeral of Saint Jerome

1502
pen and brown ink, with brown wash on paper

Uppsala University Library (Svezia / Sweden),
inv. Italian Drawing no. 14a

Questo studio per una delle tre scene della vita di San Girolamo lo mostra subito dopo la sua morte, pianto dai suoi compagni monaci. Le figure in primo piano sono disegnate in modo più sommario rispetto al cortile rustico retrostante, probabilmente perché Carpaccio aveva eseguito dal vero degli studi separati e più accurati delle pose dei monaci. L'artista riesce a rendere perfettamente l'aria e la luce circostanti.

This study for one of three scenes from the life of Saint Jerome shows him immediately after he has died, mourned by his fellow monks. The figures in the foreground are drawn more sketchily than the rustic courtyard behind, probably because Carpaccio made separate, more careful studies of their poses from life. The artist evokes the surrounding air and light.

CARPACCIO E IL DISEGNO

CARPACCIO AND DRAWING

VI

Carpaccio era anche un disegnatore magistrale. Lo sappiamo perché la sorte ha voluto che, pur disperso in molteplici collocazioni odierne, rimanesse di lui quello che è il maggiore *corpus* grafico di un pittore del suo tempo. La mostra, specie in questa saletta, espone numerosi fogli, talvolta utilizzati su entrambe le facce, sempre funzionali a dipinti progettati o poi effettivamente realizzati. Spesso opere per loro conto ammirabili e suggestive, i disegni ci consentono di seguire le fasi del processo creativo del maestro: rapidi schizzi a penna o a gessetto rosso (studi di composizione per impostare la costruzione dello spazio, nonché l'articolazione generale di scene e figure), per poi proseguire con lo studio dei singoli dettagli (una figura, o una sua parte, un panneggio, una posa ecc.), al fine di definire i particolari e soprattutto le luci più corrette e 'reali'; ciò, con l'abile uso simultaneo di gessetto nero, inchiostro e bianco di biacca dati a pennello, magari anche sfruttando il fondo cromatico della carta grigio-azzurra.

Carpaccio was also a masterful draftsman. We know this because fate has decreed that, although dispersed in many locations today, the largest graphic *corpus* of a painter of his time is that of Carpaccio. In this room especially, the exhibition displays numerous sheets, sometimes used on both sides, which were always functional to paintings planned or then actually realised. Often admirable and charming works in their own right, these include rapid sketches in pen and ink or red chalk (studies of a composition to establish the construction of space, as well as the general articulation of scenes and figures) and then move on to the study of individual details (a figure, or a part of it, a drapery, a pose, etc.), in order to define the details and above all the most correct and 'real' light; this is achieved by the skilful use of black chalk, ink and white lead applied with a brush, at times also exploiting the chromatic background of the grey-blue paper.

Papa Alessandro III consegna un ombrello cerimoniale al Doge Sebastiano Ziani ad Ancona (verso)

1507 / 1508 circa
penna e inchiostro bruno,
acquerello bruno su carta

Pope Alexander III presenting a ceremonial umbrella to Doge Sebastiano Ziani at Ancona (verso)

c. 1507 / 1508
pen and brown ink, with brown wash on paper

Sacramento (CA), Crocker Art Museum,
E.B. Crocker Collection, no. 1871.220

Su raccomandazione dell'anziano maestro Giovanni Bellini nel 1507 Carpaccio ebbe l'importante commissione per raffigurare un antico episodio storico, fondamentale per la Serenissima, in un grande dipinto destinato alla sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale. Su questo foglio a doppia faccia, Carpaccio ha disegnato due versioni del soggetto. È immaginabile abbia prima fatto uno schizzo generale e approssimativo, con largo uso di soffice matita rossa (verso).

Recommended by the elderly master Giovanni Bellini, in 1507 Carpaccio obtained the important commission to depict an ancient historical episode, a fundamental one for the Serenissima, in a large painting intended for the Sala del Maggior Consiglio in the Doge's Palace. On this double-sided sheet, Carpaccio drew two versions of the subject. It is conceivable that he first made a general and rough sketch, with extensive use of soft red chalk pencil (verso).

Papa Alessandro III consegna un ombrello cerimoniale al Doge Sebastiano Ziani ad Ancona (recto)

1507 / 1508 circa
penna e inchiostro bruno su matita rossa su carta (verso)

Pope Alexander III presenting a ceremonial umbrella to Doge Sebastiano Ziani at Ancona (recto)

c. 1507 / 1508
over red chalk on paper (verso)

Sacramento (CA), Crocker Art Museum,
E.B. Crocker Collection, no. 1871.220

Successivamente l'artista girò il foglio (recto) per realizzare il disegno più accurato del gruppo di figure centrali, con inchiostro e ombre rese con il pennello. Le tre figure principali sono i leader mondiali dell'epoca: il papa al centro, l'imperatore del Sacro Romano Impero (o imperatore tedesco) a sinistra, il doge di Venezia a destra. Dei servitori reggono i baldacchini, o ombrelli, da cerimonia per ciascun sovrano.

Subsequently, the artist turned the sheet of paper over to make the more careful drawing of the central group of figures, with ink and shadows rendered with the brush (recto). The three principal figures are the world leaders of their day: the pope at centre, the Holy Roman (or German) emperor to the left, and the doge of Venice at right. Attendants hold ceremonial baldachins, or umbrellas, for each ruler.

Vergine col Bambino e santi in un paesaggio (Sacra conversazione)

1502 / 1505 circa
penna e pennello con inchiostro bruno

Holy Family in a landscape (Sacra Conversazione)

c. 1502 / 1505
pen and brown ink with wash

Washington, National Gallery of Art, Patrons' Permanent Fund, n. 1990.43.1

Disegnato in modo rapido, vigoroso e con pochissime ombreggiature, questo disegno mostra la Vergine Maria seduta al centro, con il Bambino accanto a lei appoggiato a un albero. Le altre figure sono i membri della Sacra Famiglia allargata: san Giovannino con i suoi genitori, Elisabetta e Zaccaria, a sinistra; i genitori della Vergine, Anna e Gioacchino, alla sua destra; Giuseppe all'estrema destra. Non si conoscono dipinti correlati.

Sketched rapidly, vigorously, and with minimal shading, this drawing shows the Virgin Mary seated at the centre, with the infant Christ leaning against a tree beside her. The other figures are members of the extended Holy Family: the infant John the Baptist with his parents, Elizabeth and Zachariah on the left; the Virgin's parents, Anne and Joachim, to her right; and Joseph at the far right. No related painting is known.

Adorazione dei Magi

1505 circa
inchiostro marrone e inchiostro acquerellato
su gesso nero su carta vergata; riquadro in gesso nero,
steso su carta, linea di inquadramento in oro

Adoration of the Magi

c. 1505
brown ink and wash over black chalk
on laid paper; squared in black chalk,
laid down on paper, framing line in gold

Cambridge (MA), Harvard Art Museum, Fogg Museum,
Bequest of Charles A. Loeser, n. 1932.281

Il disegno **è un progetto,** sicuro e sintetico, ma piuttosto 'finito' nella composizione e studiato nella distribuzione delle luci, per una *Adorazione dei magi* certamente destinata alla devozione privata. Le tracce di quadrettatura sovrapposta suggerisce che il pittore, soddisfatto (e così anche il committente al quale il disegno fu mostrato), decise di ingrandirlo portandolo alla misura definitiva. Non conosciamo il destino del relativo dipinto, ne se esso sia stato effettivamente eseguito. Nella composizione, svolta in aggiornati modi cinquecenteschi, vi sono significative coincidenze con un dipinto di Dürer del medesimo tema.

The drawing is a definite and synthetic project, but rather 'complete' in the composition and studied in the effects of light, for an *Adoration of the Magi* certainly intended for private devotion. The traces of a overlapped squares suggest that the painter, satisfied (and so was the client to whom the drawing was shown), decided to enlarge it to the definitive size. We don't know the fate of the related painting, nor if it was executed. In the composition, carried out in updated sixteenth-century style, there are significant coincidences with a painting by Dürer in the same theme.

Adorazione dei Magi (recto)

1502 / 1505 circa
penna e inchiostro bruno, acquerello bruno
su matita nera

Adoration of the Magi (recto)

c. 1502 / 1505
pen and brown ink, brown wash over black chalk

Firenze / Florence, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n. 1692 F

Con tratti di penna rapidi e sicuri Carpaccio compone la sacra scena in un contesto paesaggistico lacustre di ampio respiro; tale matura libertà compositiva spaziale avvalora una datazione ai primi anni del Cinquecento ed è chiaro indizio dell'interesse del pittore per le novità che il giovane Giorgione iniziava ad introdurre.

With swift and sure strokes of a pen, Carpaccio sketches out the sacred scene, depicted in a broad landscape with a lake. This mature spatial compositional freedom supports a dating to the early sixteenth century and is a clear indication of the painter's interest in the innovations that the young Giorgione was beginning to introduce.

Vergine col Bambino e santi in un paesaggio (Sacra conversazione)

1495 circa (?)
penna e pennello con inchiostro bruno
su matita rossa e nera

Virgin and Child in a landscape, with saints (Sacra conversazione)

c. 1495 (?)
pen and brown ink and wash
over red and black chalk

New York, Morgan Library & Museum, Department of Drawings and Prints, Thaw Collection, n. 2006.46

Studio preparatorio per il dipinto *Le famiglie di Cristo e San Giovanni Battista* (Avignone, Petit Palais), mostra la felicità creativa di Carpaccio, servita da una veloce tecnica a gessetto rosso con ripassi a penna e ombre a pennello. Invenzione fantastica è il grande arco roccioso, abitato da figurine che illustrano popolari storie di santi, a fare 'cannocchiale' verso una fascinosa veduta di città lacustre. In primo piano i sacri protagonisti, più numerosi nel dipinto realizzato, sono qui solo tre donne: la Vergine e le sante Maria Maddalena ed Elisabetta, coi bambini Gesù e Giovanni.

A preparatory study for the painting showing *The Families of Christ and St John the Baptist* (Avignon, Petit Palais), it reveals Carpaccio's creative virtuosity, served by a rapid technique using red chalk overlaid with pen, and shadows added with a brush. A fantastic invention is the large rocky arch, dotted with figures illustrating popular stories of saints, which acts as a 'telescope' revealing a fascinating view of a city by the sea. In the foreground, the protagonists, who are more numerous in the finished painting, comprise three holy women, the Virgin and the Saints Mary Magdalene and Elizabeth, with the infant Jesus and John.

Tre filosofi
1500 / 1510 circa
penna e inchiostro bruno

Three scholars
c. 1500 / 1510
pen and black ink on paper

Washington, National Gallery of Art, Woodner Collection,
Gift of Andrea Woodner, 2006.11.26

Sfugge il reale soggetto di questo disegno – uno schizzo sommario e rapido, ma vivace ed espressivo – peraltro non unanimemente attribuito alla mano del maestro per alcune debolezze: una disputa fra tre filosofi antichi ? O fra tre eretici ? Comunque è specchio della vivacità intellettuale, quindi anche degli accesi confronti dialettici tra umanisti, o tra uomini di chiesa, nella Venezia di primo Cinquecento. A ciò Carpaccio dovette essere, se non protagonista, interessato e partecipe testimone.

The real subject of this drawing escapes understanding – a summary and rapid sketch, but lively and expressive, moreover not unanimously attributed to the master's hand due to some weaknesses: a dispute between three ancient philosophers? Or between three heretics? However it is the mirror of the intellectual vivacity, therefore also of the heated dialectical confrontations between humanists, or between men of church, in early sixteenth-century Venice. To this Carpaccio had to be, if not protagonist, an interested and participating witness.

Un monaco e tre musici in un interno (recto)

1502 / 1505 circa
penna e inchiostro bruno,
acquerello bruno su carta azzurra

A monk and three musicians in a room (recto)

c. 1502 / 1505
pen and brown ink, with brown wash, on paper

Londra / London, British Museum, no. 1895,0915.806

La scena d'interno sul recto del foglio – un raffinato piccolo 'studiolo' veneziano – mostra tre personaggi intenti all'esecuzione musicale (uno sta accordando il liuto, spunto che Carpaccio riprenderà in un angelo della tarda pala di Pirano); altri strumenti sono visibili sullo sfondo. Eppure, questa lieta scena musicale è stata anche interpretata negativamente, ipotizzando un severo giudizio morale sulla musica stessa, espresso dalla muta presenza del monaco (San Girolamo?) all'estrema sinistra.

The interior scene on the *recto* of the sheet – a refined little Venetian 'studiolo' – shows three characters intent on playing music (one is tuning the lute, a cue that Carpaccio would take up again in an angel from the late Pirano altarpiece); other musical instruments are visible in the background. Yet, this happy musical scene has also been interpreted negatively, assuming a severe moral opinion about the music itself, expressed by the mute presence of the monk (St. Jerome?) at the extreme left.

Figura femminile in piedi

1502 / 1508 circa
penna e inchiostro bruno, pennello e acquerello grigio-marrone su disegno a carboncino; contorni tracciati per il trasferimento

Standing female figure

c. 1502 / 1508
pen and brown ink, brush and grey-brown wash over charcoal, with outlines pricked for transfer

The Metropolitan Museum of Art
Donazione parziale e promessa di / Partial and promised gift of Mr. and Mrs. David M. Tobey in onore di / in honour of George R. Goldner, 2013 (2013.641)

Tra i 'materiali di lavoro' grafici di Carpaccio questo è un pezzo eccezionale, l'unico giunto e noto a noi; infatti, le dimensioni 'al vero' e le forature presenti sulle linee di contorno della figura, ci assicurano che si tratta di un 'cartone' per lo 'spolvero', ossia per trasferire l'immagine sul definitivo supporto – in tavola o tela - del dipinto, utile traccia per l'esecuzione pittorica. Non è giunto a noi il dipinto corrispondente; tuttavia il catone fu certamente conservato nella bottega e riutilizzato con varianti per una figura del Ciclo degli Albanesi verso il 1502.

Among Carpaccio's graphic 'working materials' this is an exceptional piece, the only one known to us; in fact, the 'true dimensions' and the holes present on the contour lines of the figure, assure us that it is a 'cartone' for the 'spolvero', to transfer the image to the definitive support – on panel or canvas – of the painting, a useful trace for the pictorial execution. The corresponding painting has not come down to us; however the cartone was certainly kept in the workshop and reused with variations for a figure of the Ciclo degli Albanesi, around 1502.

IL *CICLO DELLA SCUOLA DEGLI ALBANESI*

THE *CYCLE OF THE SCUOLA DEGLI ALBANESI*

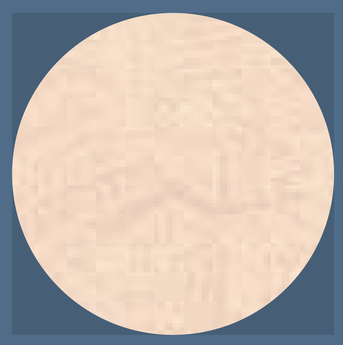
VII

La mostra ha offerto l'eccezionale opportunità di riunire il ciclo carpaccesco della *Scuola degli Albanesi*, smembrato dopo il 1806. Carpaccio realizzò i sei dipinti tra 1502 e 1508 ca., ossia in contemporanea con le tele per gli Schiavoni, seguendo la popolare narrazione, ricca di particolari aneddotici, ispirata ai Vangeli apocrifi e contenuta nella *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze. Per giustificare la disomogenea tenuta stilistica delle tele si è ipotizzato un discontinuo intervento diretto del maestro, che delegò parte dell'esecuzione a collaboratori. È altresì vero che la personale estrosa fantasia creativa di Carpaccio qui dovette essere limitata da prevalenti esigenze didattiche e devozionali; come se al tono umile della Vergine protagonista abbia corrisposto l'adozione di uno stile pittorico semplificato. Tuttavia non mancano le tipiche piacevolezze descrittive scenografiche e di dettaglio, così come delicati tocchi di umanità. È qui esposta anche la tavola *Vergine Maria che legge* (1510 ca.): un felice modello in comune con una figura del ciclo, nella tela *Nascita della Vergine*.

The exhibition has offered the exceptional opportunity to bring together Carpaccio's cycle for the *Scuola degli Albanesi*, dismembered after 1806. Carpaccio executed the six paintings between 1502 and 1508, at the same time as the canvases for the Schiavoni cycle, following the popular narrative full of anecdotal details inspired by the apocryphal Gospels and contained in Jacobus de Voragine's *Golden Legend*. To justify the uneven stylistic results of the canvases, it has been hypothesised that the master was not responsible for the entire execution but delegated part of this to assistants. It is also true that Carpaccio's personal creative imagination here must have been limited by the didactic and devotional needs required of these works; as though the humble tone of the Virgin had to be represented by a simplified pictorial style. However, there is no shortage of the typical scenographic and detailed descriptive pleasures typical of Carpaccio, as well as delicate touches of humanity. Also exhibited here is the panel of the *Virgin Mary reading* (circa 1510). This was a popular subject taken from a figure from the cycle, in the canvas *The Birth of the Virgin*.

LA *SCUOLA DEGLI ALBANESI*

THE *SCUOLA DEGLI ALBANESI*



La comunità degli immigrati dall'Albania, terra nel secolo XV pesantemente minacciata e invasa dai Turchi ottomani e storicamente legatissima alla Serenissima, fu fondata nel 1442 presso il monastero di San Gallo. Si trasferì poi accanto alla chiesa di San Maurizio, dove intorno all'anno 1500 eresse la propria piccola sede (tuttora esistente, con facciata marmorea del 1532 ca.).

Subito dal 1502 fu presa l'iniziativa per un ciclo pittorico dedicato alla Vergine, principale ed identitario culto devozionale albanese. La luce proveniente in tutte le sei tele da sinistra, suggerisce come in origine esse fossero allineate sulla medesima parete della sala superiore della *Scuola*, dove rimasero fino alla requisizione napoleonica del 1806, quando il ciclo fu smembrato tra gallerie pubbliche di Venezia, Milano e Bergamo.

The community of immigrants from Albania, a land frequently threatened by the Ottoman Turks in the fifteenth century and at times invaded, had historically close links with the Serenissima. Its *Scuola* was founded in 1442 at the monastery of San Gallo. It then moved to the church of San Maurizio, where around the year 1500 it erected its own small headquarters (this still exists and has a marble facade from around 1532).

In 1502 the initiative was taken to commission a cycle dedicated to the Virgin, for whom the Albanian community felt a great devotion. The light enters all six canvases from the left side, suggesting that they were originally arranged on the same wall in the upper room of the *Scuola*, where they remained until the Napoleonic requisition of 1806, when the cycle was dismembered and sent to public galleries in Venice, Milan and Bergamo.

La Vergine Maria che legge
1510 circa
olio su tela trasferito da tavola

The Virgin Mary reading
c. 1510
oil on canvas transferred from panel

Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, 1939.1.354

La donna in questo dipinto indossa un abito veneziano alla moda invece del tradizionale mantello blu della Vergine Maria. Altrettanto inconsueta è la sua posa di profilo. Per questi motivi, alcuni studiosi in passato avevano ipotizzato che rappresentasse una santa. Tuttavia, la recente scoperta della presenza del Bambino Gesù (il restauro ha ritrovato una parte del suo braccio presso il bordo sinistro; il resto della figura fu tagliata), conferma che si tratta di una innovativa rivisitazione del tema della *Madonna col Bambino*.

The woman in this painting wears fashionable Venetian dress instead of the traditional blue cloak of the Virgin Mary. Equally unconventional is her pose in profile. For these reasons, some scholars in the past had assumed she represents a female saint. However, the partial presence of the infant Jesus (the restoration found a part of his arm near the left edge; the rest of the figure was cut away) confirms she is likely the Virgin, and that the surprising composition presents an innovative rethinking of the Madonna and Child theme.

Dormizione della Vergine
1504 / entro il 1508
olio su tela

Dormition of the Virgin
1504 / by c. 1508
oil on canvas

Direzione Regionale Musei Veneto,
su concessione del / by permission of
Ministero della Cultura - Venezia / Venice
Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, cat. no. d. 20

Maria giace su un feretro prima della sua Assunzione. Questo evento è noto come la Dormizione. A piangerla sono un gruppo di apostoli e angeli, mentre in alto Gesù riceve la sua anima in forma di bambina. Le tre figure in abito nero a sinistra sono probabilmente i ritratti dei principali membri della comunità albanese che commissionò il ciclo a Carpaccio. Tengono in mano lunghe candele, come farebbero nei comuni riti veneziani dell'epoca.

Mary lies on a bier before her Assumption. This event is known as her Dormition. Mourning her are a group of apostles and angels, while above, Jesus receives her spirit, depicted in the form of a small girl. The three black-robed figures at left are probably portraits of leading members of the Albanian community that commissioned Carpaccio's cycle. They hold long candles, as they would have done for other contemporary Venetian rites.

Visitazione
1504 / entro il 1508
olio su tela

Visitation
1504 / by c. 1508
oil on canvas

Venezia / Venice, Gallerie dell'Accademia, cat. 1617
in deposito presso / on loan to
Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro

In un altro episodio raccontato nel Vangelo di Luca, Elisabetta visita la cugina Maria e la stringe in un abbraccio affettuoso. Entrambe le donne erano miracolosamente incinte: Maria di Gesù ed Elisabetta del futuro Giovanni Battista. Accanto a loro sono gli anziani mariti, Giuseppe e Zaccaria. Ancora una volta, elementi dell'architettura veneziana del tardo Quattrocento si mescolano a dettagli che riportano a Gerusalemme (le palme) e ad altre culture, come i tappeti turchi ai balconi del palazzo. I numerosi animali possono avere un significato simbolico, ma riflettono anche la speciale passione del pittore per il mondo naturale.

In another episode recounted in the Christian gospel of Luke, Elizabeth visits her cousin Mary and holds her in a loving embrace. Both women were miraculously pregnant: Mary with Jesus, and Elizabeth with the future John the Baptist. Their elderly husbands, Joseph and Zachariah, are shown on either side of them. Once more, elements of late fifteenth-century Venetian architecture are mixed with details that reflect Jerusalem (the palm trees) and other cultures, including the Turkish carpets draping the palace balconies. The many animals may hold symbolic meanings, but they also reflect the painter's delight in the natural world.

Annunciazione
1504
olio su tela

Annunciation
1504
oil on canvas

Direzione Regionale Musei Veneto,
su concessione del / by permission of
Ministero della Cultura - Venezia / Venice
Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, cat. no. d. 19

In questo noto episodio del Vangelo di Luca, l'angelo Gabriele annuncia a Maria che Dio (raffigurato in una nuvola, in alto a sinistra) l'ha scelta per dare alla luce Gesù. Maria è inginocchiata al suo banco di preghiera mentre la luce entra, portando una colomba che simboleggia lo Spirito Santo.
Gabriele si avvicina entrando in un giardino veneziano, ricco di piante e popolato da uccelli, simboli della vita di Gesù. In basso, un'iscrizione indica la data e il nome del capo della confraternita, ricordando ai visitatori chi ha commissionato e pagato il dipinto.

In this well-known episode from the gospel of Luke, the angel Gabriel announces to Mary that God (shown in a cloud, top left) has chosen her to give birth to Jesus. Mary kneels at her prayer desk as light streams in, bearing a dove representing the Holy Spirit.
Gabriel approaches through a Venetian garden dotted with birds and plants, symbols of the life of Jesus.
At bottom, an inscription indicates the date and name of the chief officer of the confraternity, reminding viewers of who requested and paid for the painting.

Sposalizio della Vergine
1502 / 1504 circa
olio su tela

Betrothal of the Virgin
c. 1502 / 1504
oil on canvas

Milano / Milan, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 348

La leggendaria storia della giovane Maria continua con la scena del suo fidanzamento con Giuseppe. Accanto a Maria, Giuseppe tiene in mano un bastone ricoperto di fiori. Tutti i pretendenti portarono dei bastoni al tempio, ma solo quello di Giuseppe miracolosamente fiorì, segno divino che era lui il prescelto per sposare Maria. A destra, i pretendenti delusi rompono i loro bastoni in segno di frustrazione. Carpaccio identifica l'ambiente del tempio inserendo oggetti del rituale ebraico, come la *menorah* a sette braccia, in alto.

The story of Mary's early life continues with the scene of her engagement to Joseph. Standing close toMary, Joseph holds a stick topped with flowers. All her suitors brought sticks to the temple, but only Joseph's miraculously burst into bloom, a sign that he was chosen by heaven to wed Mary. To the right, unsuccessful suitors break their sticks in frustration. Carpaccio identifies the temple setting by including items from Jewish ritual, such as the seven-armed *menorah*, at the top.

Presentazione di Maria al tempio

1502 / 1504 circa
olio su tela

Presentation of the Virgin

c. 1502 / 1504
oil on canvas

Milano / Milan, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 355

Mentre i genitori e altre donne la guardano, la giovane Maria sale i gradini di marmo del tempio di Gerusalemme. Ad accoglierla c'è il sommo sacerdote, vestito con i paramenti cerimoniali ebraici. Anche in questo caso, Carpaccio crea un ambiente urbano ispirato alla Venezia del suo tempo: le finestre del palazzo in alto a destra ricordano quelle di un palazzo veneziano. Tuttavia, include anche dettagli che alludono all'ambiente di Gerusalemme, come i minareti e le palme.

While her parents and other holy women look on, a young Mary ascends the marble steps of the temple in Jerusalem. She is welcomed by the high priest, clothed in Jewish ritual vestments. Again, Carpaccio creates a setting based on the Venice of his own day: the palace windows at the top rigth mirror those of a Venetian palace. Yet he also incorporates details reminiscent of a Jerusalem setting, such as minarets and palm trees.

Nascita della Vergine
1502 / 1503 circa
olio su tela

Birth of the Virgin
c. 1502 / 1503
oil on canvas

Bergamo, Accademia Carrara, inv. n. 81LC00235

Carpaccio immagina la nascita di Maria in un interno domestico della sua epoca. La camera con pavimento a piastrelle e il soffitto a travi lascia intravedere sullo sfondo uno scorcio di campagna, mentre l'anziana madre di Maria, Anna, riposa in un letto veneziano coevo.
Il padre di Maria, Gioacchino, appoggiato a un bastone, osserva la nutrice che sta per lavare la neonata, che ha l'aureola. La coppia di conigli all'ingresso potrebbe simboleggiare la miracolosa fertilità di Anna in età avanzata. Carpaccio evoca l'epoca biblica incidendo una targa con versi ebraici dall'Antico Testamento.

Carpaccio imagines Mary's birth in a domestic interior of his own day. The tiled chamber and beamed ceiling give way to glimpses of the countryside, while Mary's elderly mother Anne rests in a contemporary Venetian bed. Mary's father Joachim, leaning on a cane, watches a maidservant prepare to bathe the haloed infant.
The pair of rabbits in the doorway may symbolise Anne's miraculous fertility in old age. Carpaccio further evokes biblical times by inscribing a plaque with Hebrew verses from the Old Testament.

MESTIERE DI PITTORE: PER LO STATO E PER IL SACRO

THE PAINTER'S PROFESSION: FOR THE STATE AND FOR THE CHURCH

VIII

Tra 1510 e 1520 Carpaccio proseguì la sua versatile attività, per importanti commissioni sia 'di Stato', sia di genere sacro. Tra le prime spicca la fornitura del grandioso *Leone di San Marco* (1516) qui esposto, destinato al *Dazio del vin* a Rialto: è il potente simbolo dell'orgoglio della Serenissima e del suo senso di divina predestinazione, riaffermato sull'Europa dopo la grave crisi aperta nel 1509 dagli alleati anti-veneziani della Lega di Cambrai. Nel campo della pittura narrativa sacra il pittore diede ancora egregia prova, benché di tono pittorico diverso dai precedenti, con il ciclo per la *Scuola di Santo Stefano* (1511-1520; ora a Milano, Berlino, Parigi e Stoccarda). Tra varie pale per chiese cittadine (San Giobbe, 1510; San Vidal, 1514) impegnativa fu quella grandiosa per la chiesa di Sant'Antonio Castello con *Il Martirio dei diecimila crocifissi del Monte Ararat*, composta da svariati modelli, da Dürer a Michelangelo (1515, oggi a Venezia, Gallerie dell'Accademia); quest'ultima opera si lega al singolare dipinto *La visione del priore Francesco Ottobon*, più 'nelle corde' di Carpaccio e qui presente.

Between 1510 and 1520 Carpaccio continued his varied activity, working for important commissions both from the State and for the Church. It was for the former that he produced the grand *Lion of St Mark* (1516) on display here, destined for the *Dazio del vin* at Rialto; it is the powerful symbol of the pride of the Serenissima and of its sense of divine predestination, reaffirmed in Europe after the grave crisis that erupted in 1509 from the anti-Venetian alliance of the League of Cambrai. In the field of sacred narrative painting, the painter still gave excellent proof of his skills, albeit of a different pictorial tone from the earlier works, with the cycle for the *Scuola di Santo Stefano* (1511-1520; now in Milan, Berlin, Paris and Stuttgart). Among various altarpieces for city churches (San Giobbe, 1510; San Vidal, 1514) the most demanding was the grandiose one for the church of Sant'Antonio Castello with the *Martyrdom of the ten thousand*, which made use of various models, from Dürer to Michelangelo (1515, now in Venice, Gallerie dell'Accademia). This last work linked to the singular painting of *The vision of the prior Francesco Ottobon*, which was closer to Carpaccio's way of seeing things and is present here.

IL *LEONE DI SAN MARCO* E L'ORGOGLIO DELLA SERENISSIMA

THE *LION OF ST. MARK* AND THE PRIDE OF THE SERENISSIMA

Destinato al *Dazio del vin* a Rialto, il simbolo dell'Evangelista e della Serenissima giganteggia orgogliosamente '*andante*', con le zampe posteriori immerse nel mare, le anteriori già poggiate sul lido (straordinaria l'impronta sulla sabbia della zampa poi sollevata a sostenere il Vangelo). "*Leon da tera e da mar*", rappresenta visivamente il dominio di Venezia sua terraferma e sui possedimenti oltremarini nell'Egeo e in Oriente.

Verso sinistra uno scorcio di vegetazione, indagato con precisione botanica, è reso con densità pittorica debitrice di Giorgione; dietro si profilano in lontananza, inconfondibili, Palazzo Ducale, le due colonne, le cupole della Basilica, il campanile e la Torre dell'orologio. Sulla destra la veduta si allontana, oltre la Punta della Dogana e l'isola di San Giorgio, verso il Lido e il mare aperto, ove veleggiano i galeoni, evocativi di prosperità e ricchezza.

Made for the *Dazio del vin* (bonded wine warehouse) at Rialto, the lion represents the symbol of the Evangelist and of the Serenissima. The gigantic '*andante*' lion (seen from the side 'walking') has its hind legs immersed in the sea and the front ones on the shore (the imprint on the sand of the paw which is then raised to support the Gospel is extraordinary). This is a "*Leon da tera e da mar*", visually representing the dominion of Venice on its mainland (*tera*) and on its overseas possessions in the Aegean and in the East (*mar*).

To the left, a glimpse of vegetation, investigated with botanical precision, is rendered with a pictorial density indebted to Giorgione; behind it in the distance, rises the unmistakable outline of the Doge's Palace, the two columns and domes of the Basilica, the bell tower and the clock tower.
On the right, the view moves away, beyond the Punta della Dogana and the island of San Giorgio, towards the Lido and the open sea, where galleons sail, evocative of prosperity and wealthy trade.

Apparizione dei Crocifissi nella Chiesa di S. Antonio a Castello (Visione del Priore Ottobon)

1513 circa
olio su tela

Apparition of the Crosses in the Church of S. Antonio a Castello (Vision of Prior Ottobon)

c. 1513
oil on canvas

Venezia / Venice, Gallerie dell'Accademia, Cat. n. 91

È raffigurata una visione soprannaturale avuta dal priore del monastero veneziano di Sant'Antonio a Castello. Vestito di bianco, il priore è inginocchiato davanti a un altare a sinistra. Volge la testa per osservare una processione di martiri che portano delle croci. Il loro intervento avrebbe impedito alla peste di infettare il monastero. Il dipinto è anche eccezionale documento per una chiesa ormai scomparsa. La grande pala incorniciata in marmo bianco che si scorge sul fondo mostra una versione prima dell'imponente *Martirio dei diecimila crocifissi del monte Ararat* di Carpaccio stesso.

Depicted here is a supernatural vision experienced by the prior, a superior of the Venetian monastery of Sant'Antonio a Castello. Dressed in white, the prior kneels at an altar at left. He turns his head to witness a procession of martyrs carrying crosses. Their intervention prevented plague from infecting the monastery. The painting also serves as a record of a now-demolished church. The large altarpiece framed in white marble shows a preliminary version of Carpaccio's huge *Martyrdom of the Ten Thousand*.

Giovane in adorazione
1511 / 1520 circa
penna e pennello con inchiostro bruno
e biacca su carta azzurra

Youth in adoration
c. 1511 / 1520
pen and ink and brown wash,
with white body colour, on paper

Ginevra / Geneva, Jean Bonna Collection

L'energia della posa del modello trova un riscontro nei rapidi tratti della penna di Carpaccio. Una drammatica cascata di luce illumina la schiena e getta il volto nell'ombra. Il disegno era stato probabilmente realizzato come schizzo preparatorio di una delle tele della *Vita di Santo Stefano*, forse per uno dei diaconi inginocchiati che si vedono nella *Ordinazione di Santo Stefano*.

The energy of the model's pose is matched by the rapid strokes of Carpaccio's pen. A dramatic fall of light illuminates his back and casts his face in shadow. The drawing was probably made in preparation for one of the Life of Saint Stephen canvases, perhaps for one of the kneeling deacons seen in the *Ordination of Saint Stephen*.

Dodici studi di teste
1511 / 1520 circa
pennello e inchiostro bruno, biacca su matita nera, su carta azzurra

Twelve studies of heads
c. 1511 / 1520
brush and brown ink, with white body colour, over black chalk, on paper

Londra / London, British Museum,
Department of Prints and Drawings, 1892,0411,2

Le teste corrispondono ad alcune di quelle presenti nel disegno compositivo del *Processo di Santo Stefano*, un dipinto oggi perduto. Rappresentano studi ravvicinati utilizzati per gli accusatori di Stefano. Il santo stesso è raffigurato di profilo in basso al centro.

The heads correspond to several of those in the compositional drawing of the *Trial of Saint Stephen*, a painting now lost. They represent close-up studies used for Stephen's accusers. The saint himself is shown in profile at bottom centre.

Sant'Antonio Abate
1514 / 1516 circa
olio su tavola

Saint Anthony Abbot
c. 1514 / 1516
oil on panel

—

San Girolamo
1514 / 1516 circa
olio su tavola

Saint Jerome
c. 1514 / 1516
oil on panel

Grumello de' Zanchi (Zogno, Bergamo),
Chiesa Parrocchiale di Santa Maria Assunta

Nei due pannelli dipinti sono raffigurati due santi eremiti in un paesaggio. Il santo a sinistra è Antonio Abate, identificabile per i propri attributi distintivi (il maiale e la stampella). Nell'altro pannello è raffigurato San Girolamo, identificato dal leone domestico e dagli occhiali sull'erba accanto al libro. Carpaccio realizzò i dipinti per un polittico destinato alla chiesa di un piccolo villaggio sulle Prealpi a nord della città di Bergamo, dove tuttora si trovano, benché l'insieme sia stato smembrato.

Shown here are two saintly hermits in landscapes. The saint on the left is Anthony Abbot, identifiable by his attributes of a pig and a crutch. The companion panel features Saint Jerome, identified by his pet lion as well as by his spectacles in the grass beside the book. Carpaccio made the paintings for an altarpiece destined for a village church north of Bergamo, Italy, in the Alpine foothills, where they remain to this day.

Due donne in piedi, una in abito mamelucco (recto)

1502 circa
matita nera, pennello con inchiostro bruno e biacca su carta

Two standing women, one in Mamluk Dress (recto)

c. 1502
black chalk, with brown wash and white body colour on paper

Princeton University Art Museum, Gift of Frank Jewett Mather Jr., no. 1944-274

Il grande interresse di Carpaccio per gli aspetti dell'abbigliamento è notissimo, specie per insoliti abiti 'esotici'; è il caso di questo famoso disegno, che sembra colto dal vero; invece, deriva da una incisione di Erhard Reuwich contenuta in una famosa cronaca di viaggi stampata; questo dettaglio, rielaborato da Carpaccio, è stato poi inserito in uno dei teleri per la Scuola di San Giorgio degli Schiavoni.

Carpaccio's great interest in aspects of clothing is well known, especially for unusual 'exotic' clothes; this is the case of this famous drawing, which seems to have been taken from life; instead, it derives from a woodcut by Erhard Reuwich contained in a famous printed travel chronicle; this detail, reworked by Carpaccio, was then inserted in one of the canvases for the Scuola di San Giorgio degli Schiavoni.

Testa di uomo e testa di leone (verso)

1495 e 1516 circa
matita nera, pennello con inchiostro bruno
e biacca su carta

Head of a man and Head of a lion (verso)

c. 1495 and c. 1516
black chalk, with brown wash
and white body colour on paper

Princeton University Art Museum, Gift of Frank Jewett Mather Jr., no. 1944-274

Su questo lato del foglio vi sono due disegni distinti, studi per dipinti diversi. Carpaccio li ha probabilmente realizzati in momenti diversi della sua carriera. A questo riguardo si confrontino i tratti delicati della testa dell'uomo (per un dettaglio del ciclo di Sant'Orsola, 1495 ca.) con quelli rapidi e decisi usati per delineare la testa del leone. Il leone è probabilmente legato al grande dipinto su tela *Leone di San Marco*, del 1516.

On this side of the sheet of paper there are two separate drawings, studies for different paintings. Carpaccio probably made them at various times in his career. Compare, for example, the delicate lines of the man's head (for a detail of the St. Ursula cycle, c. 1495) with the quick, forceful lines used to compose the lion's head. The lion is probably a study for the large painting of the *Lion of Saint Mark* (1516).

Il leone di San Marco
1516
olio su tela

The Lion of Saint Mark
1516
oil on canvas

Venezia / Venice, Fondazione Musei Civici di Venezia, Palazzo Ducale

San Marco è il patrono di Venezia e il suo simbolo, il leone alato, lo era anche della Repubblica Serenissima. Il leone regge il libro, aperto alla pagina con la frase “Pace a te, Marco, mio evangelista”, che gli preannunciava che Venezia sarebbe stata la sua definitiva dimora. La rappresentazione del leone, per metà in mare e per metà sulla terraferma, allude al dominio veneziano esteso dal Mediterraneo orientale fino alla terraferma veneta e lombarda. Le navi sulla destra alludono alla potenza commerciale della Repubblica, mentre sulla sinistra si apre uno scorcio dettagliato e realistico di Palazzo Ducale e Piazza San Marco, cuore politico della città.

Saint Mark was the patron saint of Venice, and his symbol of the winged lion also represented the Republic Serenissima. The lion holds open a book, turned to the prophetic inscription “Peace to you, Mark my Evangelist,” which foretold that Venice would be Mark’s final resting place. The depiction of the lion, half in the sea and half on land, alludes to the Venetian empire extending from the eastern Mediterranean far westward into the Italian mainland. The ships on the right refer to the commercial power of the Republic, while the buildings on the left provide an accurate view of the Doge’s Palace and Saint Mark’s Square, political heart of the city.

Martirio dei diecimila crocifissi del monte Ararat (recto)

1513 / 1515 circa
gesso rosso su carta, con brevi tratti
di penna non correlati

The martyrdom of the Ten Thousand (recto)

c. 1513 / 1515
red chalk on paper, with unrelated
short pen strokes

Washington, National Gallery of Art, Prints and Drawings,
Woodner Collection, no. 1991.182.15

Il lato anteriore (recto) del foglio presenta uno schizzo preliminare, ora molto tenue, per la pala dei *Diecimila crocifissi del monte Ararat*, già per la chiesa di Sant'Antonio di Castello (oggi Venezia, Gallerie dell'Accademia).

The front side (recto) of the sheet shows a preliminary sketch, now very faint, for the altarpiece of *The Ten Thousand Crucifixes of Mount Ararat*, formerly for the church of Sant'Antonio di Castello (now Venice, Gallerie dell'Accademia).

Gruppo di figure maschili (verso)

1513 / 1515 circa
gesso rosso con penna e inchiostro marrone
su carta vergata

Group of male figures (verso)

c. 1513 / 1515
red chalk with pen and brown ink on laid paper

Washington, National Gallery of Art, Prints and Drawings, Woodner Collection, n. 1991.182.15

Sul verso del foglio Carpaccio ha raffigurato uno o più modelli maschili, che indossano camicie e calze attillate dell'epoca, in una serie di pose. Queste figure sono studi per *Predica di Santo Stefano a Gerusalemme*, una delle tele del ciclo per la omonima scuola (oggi a Parigi, Louvre).

On the reverse of the sheet, Carpaccio has depicted one or more male models, wearing contemporary shirts and tight hoses of the time, in a range of poses. These figures are studies for Santo Stefano's Preaching in Jerusalem, one of the canvases of the cycle for the homonymous Scuola (today in Paris, Louvre).

LA TARDA ATTIVITÀ: PALE D'ALTARE PER VENEZIA E LO *STATO DA TERRA*

LATE WORKS: ALTARPIECES FOR VENICE AND THE *STATO DA TERRA*

IX

Durante l'ultimo decennio della sua carriera Carpaccio restò ben presente sul mercato artistico veneziano, forte del proprio consolidato prestigio, con collaudato mestiere e accorta gestione della bottega; quest'ultima animata dalla presenza di collaboratori (tra essi anche il figlio ed erede Benedetto) e dotata del grande 'capitale' costituito dagli svariati modelli grafici pregressi del maestro (disegni e *cartoni*) 'pronti all' uso' in abili adattamenti. Quindi, tanto più dopo la scomparsa del grande Giovanni Bellini nel 1516 e nonostante la discontinuità stilistica 'moderna' proclamata da più giovani pittori competitori, Carpaccio, fedele a se stesso, continua a 'far poesia' in pittura in modo assolutamente personale. Come nell'amato *San Giorgio* e *il drago* dell'omonima abbazia in isola, immerso nell'ombra dorata di un paesaggio incantato al tramonto; oppure nella *Madonna* di Krk (Croazia), posta al limite di una densa foresta.

During the last decade of his career Carpaccio remained well represented on the Venetian art market, thanks to his consolidated prestige, with a proven craftsmanship and shrewd management of the workshop, animated by the presence of assistants (among them also his son and heir Benedetto) and endowed with the great 'capital' formed of the master's various earlier graphic models (drawings and *cartoni*) 'ready for use off the shelf' in skilful adaptations. Thus, all the more so after the death of the great Giovanni Bellini in 1516 and despite the 'modern' stylistic changes heralded by younger competing painters, Carpaccio remained true to himself and continued to 'make poetry' in painting in a wholly personal way. As in the splendid *Saint George and the dragon* from the abbey of the same name, immersed in the golden shade of an enchanted landscape at sunset; or in the *Madonna* from Krk (Croatia), shown on the edge of a dense forest.

LE ULTIME OPERE E UNA 'LUNGA' EREDITÀ

THE LAST WORKS AND A 'LONG-LASTING' LEGACY

Nell'ultimo periodo di attività dopo il 1510, oltre a proseguire la produzione di immagini di devozione domestica per una varia clientela sempre affezionata (alcune significative qui presenti), Carpaccio continuò a ricevere importanti commissioni, specie per dipinti d'altare, che gli giungevano anche dalla terraferma di Veneto, Lombardia, Istria e, con speciale preferenza, dalla Dalmazia.

In tali ultime tipologie Carpaccio non fu innovatore; infatti continuò a proporre i modelli quattrocenteschi del polittico, anche a registri sovrapposti e con cimasa, o della *sacra conversazione* in unitario ambiente rigorosamente prospettico. Eppure, benché la qualità pittorica ceda ai suoi precedenti standard, per l'intervento dei collaboratori e per sua diminuita tensione sui dettagli, Carpaccio riesce sempre ad inserire elementi di originalità e di semplice, cordiale poesia.

Una eredità raccolta, assieme ai suoi modelli, dalla bottega del figlio Benedetto, favorita 'in provincia' e molto attiva proprio nelle terre tra Istria e Dalmazia per il successivo ventennio.

In his last years of activity after 1510, in addition to the production of images of domestic devotion for a clientele always affectionate (some significant of which are here), Carpaccio continued to receive important commissions, especially for altar paintings, which came to him also from the Veneto, Lombardy, Istria and, with special preference, from Dalmatia.

In terms of typologies Carpaccio was not an innovator: indeed, he continued to propose fifteenth-century models of the polyptych, complete with rows of figures on several registers and an uppermost panel; or a *sacra conversazione* in a single rigorously perspective setting. And yet, although the pictorial quality is less than in the past, because of the intervention of his assistants and his diminished attention to detail, Carpaccio always manages to insert elements of originality and a simple, warm poetry.

This legacy, together with his models from the workshop, were taken up by his son Benedetto, who was much sought after 'in the provinces' and was very active in Istria and Dalmatia for the next twenty years.

San Giorgio che uccide il drago e quattro scene del suo martirio

1516
olio su tela

Saint George and the dragon and Four scenes from his martyrdom

1516
oil on canvas

Venezia / Venice, Abbazia di San Giorgio Maggiore, Benedicti Claustra Onlus

Un decennio dopo aver raffigurato *San Giorgio che uccide il drago* nel ciclo per la Scuola Dalmata dei SS. Giorgio e Trifone, Carpaccio rivisitò il soggetto in questa pala d'altare per la chiesa di San Giorgio Maggiore. Le piccole figure sullo sfondo rappresentano episodi della vita dei santi Benedetto e Girolamo (a sinistra) e Stefano (a destra). I quattro pannelli sottostanti formano la 'predella': immagini impressionanti raccontano come San Giorgio fu torturato prima di essere martirizzato.

A decade after depicting *Saint George slaying the dragon* in the cycle for the Scuola Dalmata dei SS. Giorgio e Trifone, Carpaccio revisited the subject in this altarpiece for the church of San Giorgio Maggiore. The small figures in the background represent episodes from the lives of saints Benedict and Jerome (on the left) and Stephen (on the right). The four panels below form the 'predella': gruesome images recount how Saint George was tortured before being martyred.

San Pietro martire
1514, olio su tavola

Saint Peter Martyr
1514, oil on panel

Venezia / Venice, Fondazione Musei Civici di Venezia, Museo Correr, Cl. I no. 2179

—

San Sebastiano
1514, olio su tavola

Saint Sebastian
1514, oil on panel

Zagabria / Zagreb, Strossmayer Gallery, inv. n. 269

—

San Rocco con un donatore (Antonio Lippomano?)
1514, olio su tavola

Saint Roch with a donor (Antonio Lippomano?)
1514, oil on panel

Bergamo, Accademia Carrara, inv. n. 81LC00190

Questi pannelli, oggi separati in tre diversi musei, facevano parte del medesimo polittico, per l'altare della chiesa di Santa Fosca a Venezia costruito per volontà di Pietro Lippomano e fatto eseguire successivamente dal nipote Antonio. Per *San Pietro martire* è meno certa l'appartenenza originaria all'insieme. San Pietro martire, frate domenicano, è raffigurato con il pugnale e l'accetta usati per assassinarlo. San Sebastiano, nudo e legato a un albero, è trafitto da frecce. San Rocco indica un bubbone sulla parte superiore della coscia; in basso, accanto ai suoi piedi, si intravede un uomo calvo, probabilmente il ritratto di Antonio Lippomano che pagò Carpaccio per il dipinto.

These panels, now separated and conserved in three different museums, were part of the same polyptych for the altar of the church of Santa Fosca in Venice, built by Pietro Lippomano and later commissioned by his nephew Antonio. That of Saint Peter Martyr shows him as a Dominican friar with the dagger and hatchet used to assassinate him. Saint Sebastian, naked and tied to a tree, is pierced with arrows. Saint Roch points to a plague sore on his upper thigh; below, next to his feet, a bald man can be glimpsed, probably the portrait of Antonio Lippomano who paid Carpaccio for the painting.

Studio per polittico con la Vergine e i santi Lorenzo, Sebastiano, Rocco, Francesco d'Assisi e Gerolamo
1514 circa
penna e inchiostro bruno con acquerello grigio (cornice); matita nera e penna, inchiostro bruno con acquerello grigio (figure)

Study for a polyptych with the Virgin and Saints Lawrence, Sebastian, Roch, Francis of Assisi and Jerome
c. 1514
pen and brown ink with grey wash (the frame); black chalk with pen, brown ink, and grey wash (the figures)

Copenhagen, Statens Museum for Kunst,
National Gallery of Denmark, KKSgb6269

Questo disegno rappresenta il tipo di studio, completo di cornice disegnata, che Carpaccio realizzava in preparazione delle sue pale d'altare. Le due figure in basso al centro e a destra, i *santi Sebastiano* e *Rocco*, potrebbero riferirsi a pannelli di pale coevi. Qui la cornice e le figure sono eseguite con mezzi diversi: penna e inchiostro, incisivi e precisi, assieme morbido gesso nero. È possibile che la cornice sia stata progettata e disegnata dall'intagliatore. Di solito le cornici venivano commissionate contemporaneamente all'opera d'arte e i due elementi erano spesso concepiti e sviluppati insieme.

This drawing represents the kind of study, complete with drawn frame, that Carpaccio made in preparation for his altarpieces. The two figures at bottom centre and right, *Saints Sebastian* and *Roch*, may relate to coeval altarpiece panels. Here the frame and figures are executed in different media – hard, precise pen and ink versus soft black chalk. It is possible that the frame was designed and drawn by the woodcarver. Frames were usually commissioned at the same time as the picture itself, and the two elements were often conceived and developed together.

Studio per una pala con l'Incoronazione della Vergine

1519 circa
penna e pennello con inchiostro bruno e biacca su carta

Study for an altarpiece with the Coronation of the Virgin

c. 1519
pen and brown ink, brown wash, white body colour on paper

Copenhagen, Statens Museum for Kunst, National Gallery of Denmark, KKSgb8412

Nel progetto di pala d'altare, completo di cornice, Carpaccio mostra un gruppo di santi al livello inferiore e l'*Incoronazione della Vergine in cielo* al livello superiore. Questa cornice era probabilmente destinata a essere scolpita in pietra piuttosto che in legno. Assomiglia molto a quella della grande pala che si vede nel dipinto con la *Visione del priore Francesco Ottobon*.

In the design for an altarpiece, complete with frame, Carpaccio shows a group of saints on the lower level, and the *Coronation of the Virgin in heaven* on the upper level. This frame was probably meant to be carved in stone rather than wood. It closely resembles that of the large altarpiece seen in the nearby the *Vision of Prior Francesco Ottobon*.

Pietà
1515 circa
olio su tavola

Pietà
c. 1515
oil on wood

Venezia / Venice, Fondazione Musei Civici di Venezia,
Museo Correr, Cl. I no. 1088

L'immagine senza tempo del Cristo morto disteso in grembo alla madre addolorata, nota come *Pietà*, è un motivo ripreso dalla scultura del Nord Europa. Carpaccio, uno dei primi a Venezia a svolgerlo in pittura, contribuì a renderlo popolare nel XVI secolo. Questo intenso dipinto, pervaso di trattenuta drammatità e umanissima compassione, è stato recentemente scoperto nei depositi del Museo Correr; la sua attribuzione a Carpaccio è stata accolta dagli studiosi, tuttavia non concordi sulla datazione precoce, oppure, come in questa esposizione, agli anni della maturità.

The timeless image of the dead Christ stretched over the lap of his grieving mother, known as the *Pietà*, is a motif derived from northern European sculpture. Carpaccio, an early adopter of the theme in Venice, helped to popularise it in the sixteenth century. This intense painting, pervaded by restrained drama and very human compassion, was recently 'discovered' in the deposits of the Correr Museum; its attribution to Carpaccio has been accepted by scholars, however they do not agree on the early dating, or, as in this exhibition they have preferred, to the years of maturity.

Madonna in trono con i santi Ambrogio, Pietro, Francesco, Antonio, Chiara e Giorgio e due angeli musicanti

1518
olio su tela

Madonna enthroned with Saints Ambrose, Peter, Francis, Anthony, Clare and George, and two musician angels

1518
oil on canvas

Padova / Padua, Museo Antoniano – Basilica di Sant'Antonio di Padova

Nella grande pala d'altare per la chiesa dei francescani di Pirano (Slovenia, antica città veneziana) Carpaccio adotta lo schema architettonico perché pare che già fosse in opera una complessa incorniciatura prospettica in pietra che a tale schema, benché 'vecchio' di un quarantennio, obbligava. Tuttavia, la estrosa cordiale freschezza del pittore rimane intatta; lo dimostrano particolari come gli angeli musicanti in primo piano (uno ha interrotto l'esecuzione per accordare il liuto!) e la veduta di Pirano, che si intravvede sullo sfondo, forse colta dal vero dal pittore in occasione di un suo sopralluogo.

In the large altarpiece for the church of the Franciscans in Pirano (Piran, now Slovenia, but formerly a Venetian town), Carpaccio adopts an architectural layout, apparently obliged to do so because a complex stone perspective setting, constructed some forty years earlier, was already in place in the church. Nevertheless, the painter's whimsical freshness remains intact; this is demonstrated by details such as the musician angels in the foreground (one has interrupted his playing to tune his lute!) and the view of Pirano, glimpsed in the background, perhaps captured from life by the painter during one of his on-site visits.

Dio Padre
1518 / 1520 circa
olio su tela

God the Father
c. 1518 / 1520
oil on canvas

Sirtori (Lecco), Chiesa Parrocchiale
dei Santi Nabore e Felice

Questa maestosa immagine di Dio Padre (una mano che regge il globo del mondo, l'altra alzata nell'atto di benedire) è stata riscoperta solo di recente.
Il taglio delle figure degli angeli in volo ai lati conferma che il pannello è un frammento di un'opera molto più grande, forse una pala d'altare.

This majestic image of God the Father – one hand holding the orb of the world, the other raised in blessing – has only recently been rediscovered. The cropping of the flying angels on either side confirms that the panel is a fragment of a much larger work, perhaps an altarpiece.

Madonna col Bambino
1516 / 1518 circa
tempera e olio su tavola

Madonna and Child
c. 1516 / 1518
tempera and oil on panel

Isola di Veglia (Krk, Croazia), Convento di San Francesco / Krk, Croatia, Monastery of Saint Francis

Solo dal 1920 presso il convento francescano nell'isola di Krk (Veglia), con buona probabilità non era un dipinto di destinazione privata, bensì, come dimostrerebbe il punto di vista ribassato, il coronamento superiore di un piccolo polittico d'altare, per una chiesa di un'ignota isola della Dalmazia settentrionale. La rigida immagine tradizionale della Vergine adorante in Bambino è resa fascinosa dallo sfondo d'alberi di una misteriosa foresta.

Only owned by the Franciscan monastery on the island of Krk since 1920, this picture was most probably not a painting intended for private devotion, but was actually the uppermost panel of a small altar polyptych, as is suggested by the lowered viewpoint, and made for an island church in northern Dalmatia (then in Venetian hands) but which is unknown). The rigid, traditional image of the adoring Virgin and Child is rendered fascinating by the background of trees in a mysterious forest.

L'UMANISSIMA SACRA FAMIGLIA IN *FUGA IN EGITTO*

THE VERY HUMAN HOLY FAMILY IN *FLIGHT INTO EGYPT*

X

Dipinto tematicamente insolito per la devozione privata a cui formato e impostazione lo indicano destinato, cronologicamente tardo secondo le più recenti proposte, ossia databile tra 1516 e 1518. Eppure, in esso il maturo Carpaccio pare ritrovare le qualità della sua giovanile pittura 'quattrocentesca'; si direbbe – a tale altezza cronologica, ben oltre la lezione moderna di Giorgione che muore nel 1510 – 'fuori dal tempo', o meglio 'al di là del tempo'. Sorprende la capacità di dettaglio (lo straordinario mantello della Madonna, damascato d'oro e blu) e il nitore del paesaggio, irradiato dalla luce dorata del tramonto. Se, come è stato rilevato, la composizione deve il suo schema ad una nota xilografia di Dürer, tutto di Carpaccio è l'umanissimo afflato sentimentale che unisce in muto dialogo i sacri protagonisti, presaghi del destino di sacrificio del piccolo Salvatore. La sua esposizione in una sala dedicata intende valorizzare al massimo qualità della pittura e intensità poetica di questo tardo capolavoro di Carpaccio.

This is an unusual theme for a painting intended for private devotion to which format and setting indicate it was destined, and it is a late work according to the most recent proposals, that set it to between 1516 and 1518. Yet, in it the mature Carpaccio seems to recover the qualities of his youthful 'fifteenth-century' painting; one might say that it goes well beyond the modern lesson of Giorgione who died in 1510 and is 'out of time', or rather 'beyond time'. The attention to detail is surprising (note the extraordinary cloak of the Madonna, a damask of gold and blue) and the clarity of the landscape, irradiated by the golden light of the sunset. If, as has been pointed out, the composition owes its layout to a well-known woodcut by Dürer, the very human sentimental touch that unites the sacred protagonists in silent dialogue, presages of the infant Redeemer's sacrifice, is wholly Carpaccio. The display of this work in a dedicated room has been decided in order to enable the observer to appreciate to the full the quality of the painting and poetic intensity of this late masterpiece by Carpaccio.

I TESSUTI NEI DIPINTI DI CARPACCIO

FABRICS IN CARPACCIO'S PAINTINGS

Per Vittore Carpaccio i tessuti non sono semplici citazioni estetiche bensì colti e raffinati riferimenti ad un mondo a lui noto, quello della prestigiosa produzione tessile veneziana, che gli servono non solo a catturare il curioso interesse dell'osservatore ma ad avviare con lo stesso una sfidante ricerca di parallelismi tra simboli cromatici ed estetici.

In questo dipinto il manto che indossa la Madonna è un elemento narrativo di particolare importanza in quanto si rivela come un preziosissimo velluto tagliato su teletta d'oro. Più della complessa tecnica esecutiva si percepisce la ricchezza del manufatto, così estraneo dal contesto narrativo della fuga, che individua volutamente la protagonista di questa scena.

La Madonna e il suo bambino si celano sotto un manto prezioso e pesante tant'è che il panneggio è rigido proprio per la trama in filo dorato ma la vera unicità di questo tessuto è sottinteso abilmente dal Carpaccio che lascia ad uno sguardo attento la possibilità di intuire, grazie ad un lembo inferiore rialzato, che l'interno del manto è altrettanto prezioso e particolare perché completamente di velluto blu, il colore mariano.

For Vittore Carpaccio, fabrics are not simple aesthetic quotations, but cultured and refined references to a world he knew, the milieu of the prestigious textile production in Venice. Materials are necessary to Carpaccio not only to capture the curious interest of the observer, but to start with him a challenging search for parallelisms between chromatic and aesthetic symbols as well.

In this painting, the cloak worn by the Madonna represents a narrative element of great importance as it appears as a very precious velvet cut on a golden canvas. Beyond the complex executive technique, we perceive here the richness of the artefact, being so far from the narrative context of the escape and deliberately identifying the protagonist of this scene.

The Madonna and her child are hidden under a precious and heavy mantle, so much so that the drapery is rigid due to the weft in golden thread, but the true uniqueness of this fabric is cleverly implied by Carpaccio, who leaves to a careful eye the possibility of perceiving, through a raised lower flap, that the inside of the mantle is equally precious and particular because it is wholly made of blue velvet, the Marian colour.

La fuga in Egitto
1516 / 1518 circa
olio su tavola

The Flight into Egypt
c. 1516 / 1518
oil on panel

Washington, National Gallery of Art, Andrew W. Mellon Collection, 1937.1. 28

La narrazione della fuga della Sacra Famiglia in Egitto per sfuggire alle persecuzioni del re Erode si basa su un breve accenno nel Vangelo di Matteo.
Qui l'artista ritrae Giuseppe mentre conduce con piglio esperto un asino che trasporta Maria e Gesù Bambino. Il talento tecnico di Carpaccio è qui molto evidente, con la morbida peluria dell'asino che contrasta con il netto aspetto metallico del prezioso mantello di Maria. Un soggetto adatto a essere esposto nell'ambiente più prestigioso della nobile casa.
Fuse in un dolcissimo paesaggio veneto, le figure principali sono tratte da modelli di Dürer.

The story of the flight of the Holy Family into Egypt to escape persecution by King Herod is based on a brief mention in the gospel of Matthew. Here the artist portrays Joseph confidently leading a donkey carrying Mary and the baby Jesus. Carpaccio's technical talent is in full play, with the soft fuzziness of the donkey fur contrasting with the crisp metallic appearance of Mary's ornate cloak. Subject suitable to be exhibited in the most prestigious room of the noble house. Merged into a sweet Venetian landscape, the main figures are taken from models by Dürer.

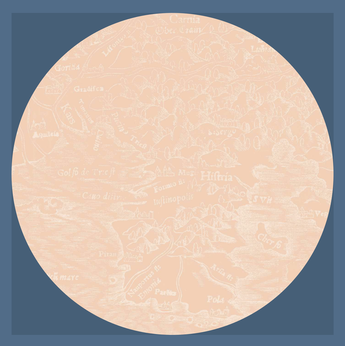
EPILOGO DI VITTORE CARPACCIO: LE TELE PER L'ORGANO DI CAPODISTRIA

EPILOGUE BY VITTORE CARPACCIO: THE CANVASES FOR THE KOPER ORGAN

XI

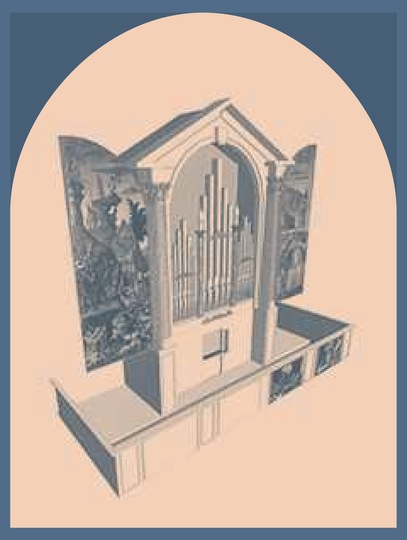
Assieme all'intenso *San Paolo Apostolo* di Chioggia, sono qui presenti, dopo il recente impegnativo restauro, due grandi tele verticali dipinte (altre due sono probabilmente perdute): costituivano le portelle dell'organo dell'antica Cattedrale di Capodistria (Koper, Slovenia) e raffigurano *La Strage degli innocenti* e la *Presentazione di Gesù al Tempio*. Assieme sono esposte, per la prima volta dopo il 1945, altre due tele con impressionanti mezze-figure di *Profeti*, già applicate al parapetto della cantoria dello stesso organo. Il complesso di dipinti, datato 1523, è l'ultima opera nota del sessantenne Carpaccio, dove per l'ultima volta il grande pittore-narratore mise in scena il suo 'teatro sacro'. Forse poco stimolato nell'impegno, assolse al compito nella maniera più pratica, ossia facendo ricorso al 'capitale di bottega': i vecchi modelli propri (ma anche le stampe di Dürer e da Raffello) per le composizioni; i suoi collaudati sfondi di paesaggio e di città veneto-orienteleggianti; i collaboratori per l'esecuzione. Un commiato, parrebbe, in 'tono minore', dove però la forza della pittura è ancora notevole e coinvolgente.

Together with the intense *Saint Paul the Apostle* from Chioggia, after a recent difficult restoration, two large vertical painted canvases (two others are probably lost) are presented here: they constituted the *portelle* (doors) of the organ of the old Cathedral of Capodistria (Koper, Slovenia) and depict *The Massacre of the Innocents* and the *Presentation of Jesus at the Temple*. Together for the first time since 1945, there are two other canvases with impressive half-figures of *Prophets*, formerly part of the parapet of the choir loft of the same organ. The group of paintings, dated 1523, is the last known work by the sixty-year-old Carpaccio, and here for the last time the great painter-storyteller staged his 'sacred theatre'. Perhaps, lacking stimulation for this commission, he fulfilled the task in the most practical way possible, by resorting to his 'workshop capital': the old models from his own hand (but also prints by Dürer and Raphael) for the compositions; his tried-and-tested settings of landscape and of Veneto-Oriental cities; and assistants for the actual execution. A farewell, it would seem, in a 'minor tone', in which, however, the strength of the painting is still remarkable and engaging.



UN ORGANO CON INNOVATIVE *PORTELLE* DIPINTE

AN ORGAN WITH INNOVATIVE PAINTED *PORTELLE*



L'organo della cattedrale di Capodistria, nell'assetto deciso nel 1516 e concluso nel 1523 con le tele carpaccesche, doveva essere un grande mobile ligneo, montato su una cantoria balconata, sospesa lateralmente nella navata centrale. Secondo la tradizione veneta le canne anteriori erano chiudibili con *portelle* incernierate lateralmente, utili anche per produrre all'occasione un suono più smorzato e 'soffice'.

Si è ipotizzato che le due scene esistenti dovessero essere visibili a portelle aperte, lateralmente alle canne. In tal caso, quando le portelle chiudendosi si fossero accostate, è probabile che le tele perdute, applicate sulle opposte facce, avrebbero composto una visione resa unitaria dalla continuità dell'ambientazione di sfondo. Tale soluzione ad effetto, qui innovativamente anticipata da Carpaccio, diventò molto usuale solo successivamente.

The organ in Koper cathedral, as commissioned in 1516 and concluded in 1523 with Carpaccio's canvases, was to be a large wooden piece, mounted on a balcony choir loft, erected to the side of the central nave. In line with the Venetian tradition, the front pipes could be closed with side-hinged *portelle* (doors), which were useful also for producing a more muffled and 'softer' sound on occasion.

It has been hypothesised that the two existing scenes would have been visible with the doors open to the side of the pipes. In this case, when the doors closed, it is probable that the lost canvases, applied on the rear, would have composed a vision unified by the continuity of the background setting.
This effective solution, here innovatively anticipated by Carpaccio, became very common only later.

Il profeta Geremia
1523
olio su tela

The Prophet Jeremiah
1523
oil on canvas

—

Il profeta Zaccaria
1523
olio su tela

The Prophet Zechariah
1523
oil on canvas

Venezia / Venice, Gallerie dell'Accademia,
già Capodistria (Slovenia), cattedrale dell'Assunta
e di San Nazario / formerly Koper (Slovenia), Cathedral of
the Assumption of the Blessed Virgin Mary and St. Nazario

In origine applicati al parapetto della cantoria dell'organo della cattedrale di Capodistria (con altri due simili oggi scomparsi), i busti dei profeti biblici Geremia e Zaccaria giganteggiano imponendosi come le probabili ultime opere autografe di Carpaccio, ancora di sorprendente forza spaziale e volumetrica grazie alla netta illuminazione che le sbalza impressionanti dal buio delle strette finestre prospettiche da cui si sporgono.

These busts of the biblical prophets Jeremiah and Zechariah, which were originally placed on the balustrade of the choir of the organ in the Cathedral of Koper (along with two similar ones that are now lost), stand out as probably the last of Carpaccio's autograph works, and are still of surprising spatial and volumetric strength thanks to the clear lighting that impressively emerges from the darkness of the narrow perspective windows from which they lean out.

Strage degli innocenti
1523
olio e tempera su tela

Massacre of the Innocents
1523
oil and tempera on canvas

—

Presentazione del Bambino Gesù al tempio
1523
olio e tempera su tela

Presentation of the Infant Jesus in the temple
1523
oil and tempera on canvas

Capodistria (Koper, Slovenia), Cattedrale dell'Assunta e di San Nazario / Koper, Slovenia, Cathedral of the Assumption of the Blessed Virgin Mary and St. Nazario

Nella cattedrale antica di Capodistria i due alti dipinti erano molto probabilmente applicati alle facce interne delle ante (portelle) che chiudevano l'organo, così che le scene fossero visibili ai lati delle canne quando le ante erano aperte. Giunto alle ultime opere della sua carriera, per la composizione Carpaccio riutilizzò sia suoi vecchi modelli, sia quelli di altri pittori 'moderni' (es. Dürer e Raffaello), traendoli da diffuse incisioni a stampa. L'esecuzione, semplificata e non priva di sproporzioni, fu in gran parte delegata agli allievi di bottega, in primis al figlio Benedetto.

In the old cathedral of Koper (in Carpaccio's time the Venetian town: Capodistria), the two tall paintings were most probably the inner panels of the doors that closed the organ, so that the scenes would be visible on either side of the pipes when the doors were open. In one of the last works of his career, for this composition Carpaccio reused both his old models and those of other 'modern' painters (such as Dürer and Raphael), learning of them from widely distributed printed engravings. The execution, here simplified and not without some imbalances, was largely delegated to his workshop pupils, primarily his son Benedetto.

San Paolo Apostolo

1520
olio su tela

St Paul the Apostle

1520
oil on canvas

Patrimonio del Fondo Edifici di Culto,
amministrato dal / administered by the
Ministero dell'Interno, Dipartimento per le Libertà Civili
e l'Immigrazione, Direzione Centrale degli Affari dei Culti
e per l'Amministrazione del Fondo Edifici di Culto
Chioggia, Chiesa di / Church of San Domenico

Brandendo all'aria la spada-emblema, l'apostolo giganteggia ammantato di rosso acceso, stagliandosi severo nel paesaggio tra un fioritissimo prato e il cielo terso. L'eccezionalità iconografica è il Crocifisso, che penetra nel suo petto e sul quale Paolo punta uno sguardo di impressionante intensità. Il significato si comprende dal libro sorretto dalla mano sinistra del santo: "*Cristo vive in me; [...] io infatti porto nel mio corpo le stimmate di Gesù*" (Lettera di S. Paolo ai Galati). Nel primo Cinquecento il tema delle stimmate era vivissimo nel dibattito teologico tra Domenicani e Francescani.

Brandishing the sword that is his emblem in the air, the apostle stands out, cloaked in bright red, shown before the landscape between a flowery meadow and the clear sky. An iconographic exception to the image is the Crucifix, which transfixes the apostle's chest and on which Paul casts a gaze of impressive intensity. The meaning can be understood from the book held up in the saint's left hand: "*Christ liveth in me [...] for I bear in my body the marks of the Lord Jesus*". (Letter of St Paul to the Galatians). In the early sixteenth century, the subject of the stigmata was a hotly-argued one in the theological debate between Dominicans and Franciscans.