

Intorno a Carpaccio 2023

John Ruskin, *Guide to the Principal Pictures in the Academy of Fine Arts at Venice. A Critical Edition, with Other Texts on Carpaccio and Venetian Painting*

Valentina Sapienza
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract This article considers briefly the main academic news on Vittore Carpaccio that has appeared in recent years. It then focuses on the recent publication of John Ruskin's volume, *Guide to the Principal Pictures in the Academy of Fine Arts at Venice*, edited by Paul Tucker (Edizioni Ca' Foscari, 2023). The article in particular examines the relationship between Ruskin and Carpaccio, analysing the evolving perspective of the English art historian on this remarkable painter, who was profoundly influenced by his personal experiences.

Keywords Critical review. Vittore Carpaccio. John Ruskin. Gallerie dell'Accademia. Scuola Dalmata dei Santi Giorgio, Girolamo e Trifone. Palazzo Ducale. Venice.

Il 2023 è stato un anno fortunato per Carpaccio. Dopo qualche decennio, l'attenzione degli specialisti e del grande pubblico è tornata a rivolgersi a questo pittore straordinario, sapiente organizzatore di discorsi per immagini caratterizzati da una densità semantica inconfondibile, strutturata intorno all'uso di simboli di tradizione antichissima e metafore create per l'occasione.¹ Non che mancassero naturalmente gli studi su Carpaccio, ma era senza dubbio tempo di guardarsi un po' intorno, tirare le somme e magari tentare di spingersi un po' più avanti.

Fuori dal coro e fuori anche dagli appuntamenti dell'agenda carpaccesca stravolta dal Covid,² ci

aveva, a dire il vero, già pensato Gabriele Matino che agli specialisti riserva due preziosi contributi: il primo, comparso su *Colnaghi Studies Journal* nel 2020 (Matino 2020), identifica attraverso una serie di documenti inediti che qui non abbiamo il tempo di dettagliare l'abitazione di Carpaccio, a contare almeno dal 1513: una *casa da statio* in parrocchia di San Maurizio, con tanto di accesso al Canal Grande, pozzo e un giardino coltivato ad orto, impiegato forse dal pittore per far asciugare le sue gigantesche tele – almeno questa è l'ipotesi dello studioso. La casa era di proprietà della famiglia Pin, che comprendeva personalità di riguardo nella Scuola Grande di San Giovanni Evangelista.

¹ Su questo tema che sconfessa l'etichetta di *storyteller* attribuita recentemente al pittore per amor di 'divulgazione' – come se divulgare significasse necessariamente appiattare – si veda Gentili 1996, 11-26.

² Mi riferisco sia alla mostra tenutasi prima a Washington, D.C. (National Gallery of Art, 22 novembre 2022-12 febbraio 2023), poi a Venezia (Palazzo Ducale, 18 marzo-18 giugno 2023), ritardata di molti anni a causa della pandemia, così come al convegno internazionale di studi *Vittore Carpaccio: contesto, iconografia, fortuna*, tenutosi presso la Fondazione Giorgio Cini (14-15 giugno 2023).



Peer review

Submitted 2024-06-18
Accepted 2024-07-05
Published 2024-12-10

Open access

© 2024 Sapienza | © 4.0



Citation Sapienza, V. (2024). "Intorno a Carpaccio 2023. John Ruskin, *Guide to the Principal Pictures in the Academy of Fine Arts at Venice. A Critical Edition, with Other Texts on Carpaccio and Venetian Painting*". MDCCC 1800, 13, 91-102.



Figura 1 Vittore Carpaccio, *Miracolo della reliquia della croce a Rialto*. Venezia, Gallerie dell'Accademia

Non è affatto escluso che proprio la relazione privilegiata con i Pin abbia favorito la commissione all'artista del celebre *Miracolo della reliquia della croce a Rialto*, oggi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia [fig. 1]. In un articolo del 2022 dedicato invece alla *Vocazione di San Matteo* [fig. 2] dipinta per la Scuola Dalmata dei Santi Giorgio, Gerolamo e Trifone (Matino 2021),³ Matino lavora da fine iconografo e iconologo, accorgendosi che l'evangelista, ritratto prima della sua conversione, viene raffigurato da Carpaccio non tanto come un esattore ebreo, ma come un cambiavalute

veneziano nel suo luogo di lavoro. Quel banchetto descritto così distintamente dal pittore altro non è che un *banco da tapeto*, come tanti ne esistevano - e qualcuno ancora ne esiste - in campo San Giacomo a Rialto: su di esso poggiano non a caso monete sparse, d'oro e d'argento, che sarebbero state riposte nei sacchetti con l'apposito 'imbutto' - la paletta che si intravede quasi all'altezza della mano del santo - da Matteo in persona, se nel frattempo costui non avesse ricevuto la chiamata [fig. 3]. Carpaccio inserisce una modifica sostanziale dell'iconografia tradizionale di questo

³ Gabriele Matino ha presentato in anteprima i suoi studi sulla *Vocazione di San Matteo* in un seminario del Centro Studi RiVe (Rinascimento Veneziano) del Dipartimento di Filosofia e Beni culturali dell'Università Ca' Foscari di Venezia (17 dicembre 2020), *Appunti per Vittore Carpaccio: novità, proposte e problemi*. A esso si rimanda per ulteriori approfondimenti: <https://www.youtube.com/watch?v=f2e8RHJRW6s>.



Figura 2 Vittore Carpaccio, *Vocazione di San Matteo*. Venezia, Scuola Dalmata dei Santi Giorgio, Gerolamo e Trifone



Figura 3 Vittore Carpaccio, *Vocazione di San Matteo* (particolare)

soggetto, rappresentando il momento che precede, anziché seguire, la decisione dell'evangelista di abbandonare la sua professione e seguire Cristo. Il santo in questa nuova veste dovrebbe perciò funzionare quale *exemplum* per eccellenza di carità cristiana, virtù centrale nelle pratiche devozionali della Scuola Dalmata, come di tutti i sodalizi veneziani a carattere filantropico. A Matino si deve anche un prezioso volume (Matino, Fortini Brown 2020), pubblicato in previsione della mostra tenutasi a Palazzo Ducale nel 2023, raro esempio di quell'alta divulgazione cui dovrebbero mirare costantemente i nostri studi. Il volume avrebbe dovuto incoraggiare gli appassionati di Carpaccio, una volta usciti dal Palazzo, dove sono stati riuniti per l'occasione alcune - ma meno di quante avremmo voluto - importanti opere del

pittore, a visitare quei luoghi imprescindibili per la conoscenza della sua pittura: dalla Scuola Dalmata, al ciclo delle storie di Sant'Orsola - sfortunatamente inaccessibile in tempo di mostra per improcrastinabili lavori strutturali da intraprendersi nell'ala Scarpa delle Gallerie dell'Accademia - tanto per citare un paio di occasioni imperdibili. E invece...

Tra le novità più rilevanti degli ultimi tempi su Carpaccio vanno inoltre menzionati gli studi di Valentina Piovani. In un articolo breve ma densissimo (Piovani et al. 2022), la studiosa e restauratrice ha presentato i risultati di una ricerca condotta con metodo e rigore tra le carte d'archivio della Scuola Dalmata, che le ha consentito di risolvere brillantemente un dilemma su cui ci si interrogava da molto tempo: l'originaria disposizione del

ciclo.⁴ Contrariamente a quanto ipotizzato dalla maggior parte della storiografia sulla scorta della prima monografia dedicata al pittore da Ludwig e Molmenti (Ludwig, Molmenti 1906, 161-2; Perocco 1961; 1975), l'impresa di Carpaccio per il sodalizio è stata pensata proprio per la sala terrena, in cui ancor oggi si trova. La Scuola Dalmata è infatti impegnata in un lungo contenzioso con il Priorato di San Giovanni al Tempio per l'uso della sala superiore - ipotizzata in passato come sede originaria del ciclo - conflitto esploso proprio nel 1502, anno di avvio della campagna decorativa di Carpaccio a San Giorgio degli Schiavoni. È perciò impensabile che proprio quell'ambiente in cui coabitavano i due sodalizi, oggetto di tante tensioni, fosse stato scelto dalla scuola quale luogo di destinazione della più grande campagna decorativa che mai si sarebbe compiuta. Del resto, i vincoli sull'uso dello spazio imposti ad ambo le associazioni lo vietavano tassativamente. Meglio si dovrà ragionare sulla data di esecuzione dei teleri, solitamente ancorata al lungo decennio 1501-02/1511-12: Piovan rileva infatti, dall'alto delle sue competenze tecniche, che le pezze di tela su cui Carpaccio ha dipinto le storie di Giorgio, Girolamo e Trifone sembrerebbero presentare una tale similitudine per cui è difficile pensare che siano state acquistate in momenti tanto lontani nel tempo.⁵

Non si può naturalmente non accennare in questo contesto alle mostre di Washington e Venezia - due: perché affatto identiche, ahimè a discapito di Venezia, dove molti dei dipinti importanti esposti oltreoceano non sono mai giunti in laguna, ma che soltanto per i disegni e le due *Dame* che hanno ritrovato la loro *Caccia in laguna* e il ciclo ricomposto per la Scuola degli Albanesi valeva assolutamente la pena - e al rispettivo catalogo a cura di Peter Humfrey (2022), nonché ai numerosi restauri che sono stati condotti in questi anni sulle opere di Carpaccio grazie ai generosi finanziamenti di Save Venice: penso a quello dedicato al ciclo di Sant'Orsola, conservato alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, a cura dell'Istituto Superiore

per la Conservazione e il Restauro di Roma e del Laboratorio Scientifico delle Gallerie, sotto la direzione scientifica dell'attuale Direttore dell'Accademia Giulio Manieri Elia; e naturalmente a quello, importantissimo, che ha riguardato (e ancora riguarda: i restauri sono in corso) i dipinti della Scuola Dalmata dei Santi Giorgio, Gerolamo e Trifone, a opera della già menzionata restauratrice e storica dell'arte Valentina Piovan. In ultimo, alla Fondazione Cini si è svolto a giugno scorso l'attentissimo convegno dedicato al pittore,⁶ in cui sono intervenute alcune grandi personalità della storia dell'arte italiana e internazionale - attendiamo ora di leggere gli atti - con cui a corollario si è chiuso l'anno, anzi gli anni di Carpaccio.

In questo contesto tuttavia vorrei dedicare la mia attenzione (e quella del lettore che avrà pazienza di seguirmi) a un contributo di tutt'altra natura. Mi riferisco al volume di John Ruskin, *Guide to the Principal Pictures in the Academy of Fine Arts at Venice. A Critical Edition*, a cura di Paul Tucker, uscito nel 2023 nella sua edizione in lingua originale. Il mio interesse per questo testo si è concentrato, naturalmente, su quel che Ruskin dice di Carpaccio e soprattutto su quel che vede, o meglio crede di vedere, nelle opere di questo pittore all'apparenza così accessibile, eppure così complesso. L'orizzonte mi è parso subito frammentato, articolato, talvolta contraddittorio, ma le parole di Ruskin continuano ad esercitare un certo fascino anche sul lettore contemporaneo, proprio perché lo invitano a riflettere, a scrutare ancora quelle tele pur arcinote, non accontentandosi mai di uno sguardo d'insieme, soprattutto insistendo - e questo è certamente un merito - sulla densità delle invenzioni del nostro artista.

Il merito più grande di questo libro, insieme alla sua edizione italiana del 2014 (Tucker 2014),⁷ è senza dubbio il fatto di aver riunito in un'unica opera, attraverso un lavoro sapiente di elevatissimo valore scientifico,⁸ i più significativi testi in cui Ruskin parla di Carpaccio. La conseguenza più rilevante è che oggi lo studioso di Ruskin, ma anche

⁴ Su questi temi, Valentina Piovan ha tenuto un seminario per il Centro Studi RiVe in data 21 aprile 2022, consultabile al link: <https://www.youtube.com/watch?v=Mod4RScNrw4&list=PLEYqF9RbsZqPv5VoKwFfL54PU-62Ru4a3&index=5>. I risultati delle sue ricerche sono stati naturalmente presentati anche al già citato convegno *Vittore Carpaccio: contesto, iconografia, fortuna*, intervento in cui la studiosa si è maggiormente concentrata sui restauri ancora in corso dei teleri della Scuola Dalmata.

⁵ A meno che l'acquisto dei materiali non fosse stato fatto dal pittore nel momento in cui ricevette la commissione per tutti i teleri, difficile ma non impossibile. Non sappiamo quasi nulla, in ogni caso, sul commercio di tele a Venezia nel Rinascimento e attendiamo con ansia la pubblicazione della tesi di dottorato di Cleo Nisse, *Unraveling Canvas: from Bellini to Tintoretto*, discussa alla Columbia University nel 2024, sotto la supervisione della Prof.ssa Diane Bodart (<https://doi.org/10.7916/w2w2-p664>).

⁶ *Vittore Carpaccio: contesto, iconografia, fortuna*, a cura di Peter Humfrey (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto di Storia dell'arte, 14 e 15 giugno 2023). Per il programma completo si veda: <https://www.cini.it/eventi/convegno-internazionale-di-studi-vittore-carpaccio-contesto-iconografia-fortuna>.

⁷ Per comodità, in questo contributo le citazioni dal volume edito a cura di Paul Tucker saranno tratte dall'edizione italiana del 2014: Tucker 2014.

⁸ Sulla *Guida* Paul Tucker era già intervenuto, oltre che nell'introduzione all'edizione italiana per i tipi di Electa (Tucker 2014, 9-69), nel prezioso saggio Tucker 2020.

lo specialista di Carpaccio, potrà percorrere agilmente testimonianze sparse, altrimenti di non facile reperimento. L'effetto che ne deriva è forse ancora più interessante di quel che ci si potrebbe aspettare: questa operazione di sapiente *collage* non semplifica il compito del lettore, appassionato o specialista che sia. Al contrario, egli si trova talvolta spaesato, costretto a un andirivieni continuo tra le diverse *versioni e visioni* che Ruskin ha di Carpaccio e delle sue creazioni, i suoi 'pentimenti' - di Ruskin, non di Carpaccio -, i suoi ripensamenti. Queste visioni si nutrono per forza di cose delle vicende personali dell'autore, nonché della sua stessa concezione dell'arte veneziana. L'effetto di frammentarietà perciò non si annulla approfondendo le questioni, risulta semmai potenziato. E scopriamo così la complessità e la *varietas* del Carpaccio di Ruskin: non c'è un Carpaccio di Ruskin, ce ne sono tanti, tanti quanti ogni volta Ruskin sente l'esigenza di crearne per rispondere a questioni diverse e talvolta lontanissime. Il risultato, come accennavo, è in un certo senso destabilizzante: Carpaccio e la sua opera risultano, potremmo dire per assurdo, 'assenti'. Ma per fortuna a riempire questo vuoto ci sono i meravigliosi disegni, strumenti preziosi che Ruskin impiega anche nel suo lavoro di insegnante, capaci di raccontare più di tante parole.

«Siluro esplosivo»: così definisce Ruskin il volume dedicato alla collezione dei dipinti dell'allora Accademia di Belle Arti di Venezia, scrivendo alla cugina Joan Severn, un'arma che avrebbe dovuto esplodere nella «Mente dell'Artista come un uovo di Pasqua» (Tucker 2014, 9).

Come ricorda Paul Tucker, la *Guida* è uno scritto che suscita ancora oggi una certa diffidenza, interpretato spesso come «una distrazione dal compito principale» su cui l'autore avrebbe dovuto concentrarsi, e cioè la revisione dell'immensa opera *Le Pietre di Venezia* che aveva portato Ruskin di nuovo a Venezia nel 1876 (Hewison 2009, 331; Tucker 2014, 11). Senza dubbio, la *Guida* di Ruskin rigetta il modello degli *Handbooks*, secondo cui le informazioni di carattere storico-contestuale andavano relegate a un sezione introduttiva, facoltativa dunque per il lettore; Ruskin sceglie per la sua opera un tono direttivo - ordina quasi allo spettatore di dirigersi là e là, di meditare proprio su quell'oggetto e non su un altro... - e il registro comunicativo, pur simulando l'incontro con l'opera, l'esperienza diretta, non risparmia al visitatore considerazioni di carattere estetico o storico, direttamente iscritte nel percorso dello spettatore, quindi obbligatorie. D'altro canto, secondo Tucker - e già secondo Jeanne Clegg - il volume si qualificerebbe come una «*pilgrim's guide*» (Clegg 1981, 174), aspetto che tuttavia giustifica solo in parte le scelte estreme dell'autore. Non sono pochi infatti gli

studiosi che stigmatizzano la parzialità della *Guida*: essa non rappresenterebbe affatto gli interessi autentici di Ruskin per la pittura veneziana, perché rimangono fuori, letteralmente esclusi, quasi preclusi alla vista del lettore e in maniera evidentemente provocatoria, giganti come Tiziano, Tintoretto e Veronese. Anche su Bellini, perfino su Carpaccio, Ruskin dice poco e niente: del ciclo di Sant'Orsola, tanto per dirne una, l'autore analizza praticamente soltanto un dipinto, senza quasi menzionare la sua protagonista. Le ragioni - precisa il nostro curatore - sarebbero da ricercare, secondo quanto di nuovo evidenziato da Jeanne Clegg (1981, 167-71), «nella crisi di follia», di cui Ruskin fu vittima alla fine del 1876.

Tucker stesso ammette nella sua introduzione che indubbiamente il giudizio severo che la critica ha riservato a questo volume, divenuto rapidamente «inutile» anche da un punto di vista pratico per il riallestimento delle sale dell'Accademia, è in parte fondato. Il curatore sottolinea tuttavia la necessità di rileggere la *Guida*, rilevando «i rapporti intertestuali» con un'altra opera praticamente coeva, cioè *Il Riposo di San Marco*, quell'affresco mistico abilmente definito nell'introduzione di Tucker una «storia cattolica di Venezia» (Tucker 2014, 13-14). Sullo sfondo c'è anche una lettera importante, che questo volume insieme alla traduzione italiana mette a disposizione del lettore più curioso. Si tratta di un testo inedito con cui Ruskin ringrazia per la sua elezione a membro onorario dell'Accademia di Belle arti di Venezia, datata 3 marzo 1877. Sarà il caso di rileggere un passaggio saliente:

Poiché, invero, tutto ciò che ho appreso su quanto vi sia di eccelso nell'arte e di nobilissimo nel comportamento mi è stato insegnato dai dipinti e dalla storia di Venezia e giacché conoscere l'arte eccelsa e la nobiltà dell'agire significa anche apprendere quanto di più vero vi sia nella Religione, è lecito affermare in maniera decisiva che tutto quanto oggi mi possa in qualunque modo rendere adeguato all'incarico di docente universitario nel mio Paese mi è stato insegnato da Maestri veneziani e ha trovato rispondenza in me grazie alle testimonianze scritte da quella Fede vitale che risedette nei cuori dei Nobili e del Popolo di questa città e che diede una Vittoria affatto miracolosa ai Dogi di Venezia e un talento altrettanto miracoloso ai suoi artigiani. (14)

Che l'Arte veneziana sia stata per Ruskin maestra non tanto di vita quanto di fede e verità, lo ribadisce poche righe dopo: il pittore veneziano è definito addirittura «istruttore», è colui che consente allo specialista di «imparare e insegnare sempre la



Figura 4 John Ruskin (copia da Vittore Carpaccio), *Battesimo dei Seleniti* (particolare). Oxford, Ashmolean Museum

Verità riguardo le Arti». Così l'accoglienza da parte degli artisti veneziani diviene addirittura, per Ruskin, un segno di grazia. Tornando a Venezia, lo storico dell'arte inglese si ritrova accolto e nel contempo protetto sotto il manto benevolo della Venezia-Vergine, «nell'alveo della sacra legge della sua Mariegola dei Pittori» (Tucker 2014, 14-15). Nei ringraziamenti ai membri dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, Ruskin menziona inoltre un unico artista, proprio il nostro Carpaccio, ammettendo di essere particolarmente grato a chi gli aveva aperto le porte per le facilitazioni concesse «nello studio delle divine opere» di questo immenso protagonista dell'arte veneziana (15).

Carpaccio, come si sa e come il curatore ricorda bene, è un amore recente di Ruskin. A far da tramite, a guidarlo in questo percorso che potremmo definire una sorta di rimediazione, c'è la passione dell'amico pittore preraffaellita Edward Burne-Jones, che gli insegna a vedere davvero le sue opere. In *Pittori moderni* Carpaccio era, verrebbe da dire, semplicemente l'artista che insieme a Gentile Bellini era stato maggiormente capace di produrre «le uniche rappresentazioni fedeli che ancora esistono dell'architettura antica

di Venezia». Dei pittori attivi per il ciclo dei Miracoli della reliquia della croce loda «il lavoro sommatamente curato» (Tucker 2014, 17), insomma tutto sembra esaurirsi all'insegna di quell'adesione alla realtà di cui questi artisti sarebbero maestri. Segue quel che potremmo definire una sorta di 'ribaltamento mistico': scrivendo all'amico Burne-Jones, Ruskin si rende conto di non aver mai guardato davvero Carpaccio, di non averlo mai visto per l'appunto, di non aver riflettuto sulle sue pitture, quasi accecato dallo studio di Tintoretto, maestro di nuvole e di monti.

Questa prima svolta si consuma tra il 1869 e il 1870, dopo la sua nomina a *Slade Professor of Fine Arts* a Oxford. Ruskin torna a Venezia e comincia allora a disegnare: disegna «le bestie e gli uccelli canonizzati da Carpaccio» (Cook, Weddenburn 1906, 229): la vipera del *San Giorgio e il drago*, il papagallo del *Battesimo dei seleniti* (fig. 4), ancora la lucertola dei *Funerali di San Girolamo* della Scuola Dalmata dei Santi Giorgio, Gerolamo e Trifone. I disegni sono destinati a costruire quella galleria di immagini, coronamento di un metodo di insegnamento innovativo, in cui teoria e prassi vanno di pari passo. Per Ruskin, si tratta di strumenti di lavoro indispensabili che gli consentono di proporre approfondimenti su una *varietas* di argomenti durante i suoi corsi: dal disegno stesso, alla storia, dalla teoria dell'arte, alla botanica e alla zoologia. L'arte, riprendo ancora le parole più che calzanti del curatore, diviene ora amica «benevola e nobilitante» della «scienza naturale» e i disegni di Carpaccio altro non sono che «esempi di osservazione lieta e serena di vita animale, nociva o virtuosa che fosse» (Tucker 2014, 18).

Quando Ruskin giunge a Venezia nel settembre del 1876 per rimettere le mani su *Le pietre di Venezia*, erano accadute molte cose. La visita al ciclo di Sant'Orsola si svolge in condizioni affatto ottimali: Ruskin lamenta che le sale sono «illuminate come degli scantinati», e il *Sogno* è appeso nella Sala XVI a «un'altezza di sette piedi, in un punto niente affatto visibile». Ma poi la fortuna gli viene incontro e scrive soddisfatto alla cugina: «Stanno per tirarmi giù la mia piccola principessa e darla solo a me perché me la possa stare a guardare tutto il giorno» (Cook, Weddenburn 1907, 507). Il dipinto viene messo a sua disposizione in una stanza chiusa, e per di più con un'illuminazione perfetta. Ruskin lo contempla per sei mesi e naturalmente lo disegna (fig. 5). Per comprendere il ruolo capitale di questa opera e più in generale il rapporto complesso di Ruskin con Carpaccio, che emerge tanto nella sua *Guida* che negli altri scritti, bisogna indagare cosa era accaduto nel corso degli anni Settanta.

Non era certo la prima volta che Ruskin si trovava a contemplare la 'sua' principessa: l'aveva



Figura 5
John Ruskin
(copia da Vittore Carpaccio),
Sogno di Sant'Orsola. Oxford,
Ashmolean Museum.

già osservata per una mattinata intera nel 1869 e ci aveva dovuto ragionare a lungo, se nella lettera nr. 20 pubblicata in *Fors Clavigera* del 1872 (Tucker 2014, 149), Orsola viene addirittura a incarnare tre condizioni distinte dell'esistenza umana: la vita positiva-benedetta, la vita negativa-maledetta e la morte, intesa come condizione neutra rispetto alle prime due.

Tornato dalla sua principessa a distanza di pochi anni, Ruskin vede di fatto un nuovo Carpaccio, completamente reinventato sulla scorta delle sue vicende personali, e in particolare dell'amore infelice per Rose La Touche. Orsola e Rose finiscono per confondersi, giacché il rifiuto di Rose di sposarlo immediatamente è accompagnato dalla richiesta di attesa espressa da parte della donna, allora diciottenne. Ruskin avrebbe dovuto aspettare tre anni, gli stessi che Orsola nella leggenda chiede al principe Ereo o Etereo prima di accettare di diventare sua moglie. Ma come sappiamo bene, nessuno di questi due matrimoni si celebrò mai, né quello di Orsola con il principe inglese, e neppure quello di Rose con Ruskin. Rose scomparve nove anni dopo, ancora giovanissima - aveva

ventisette anni - consumata da un male psichico per l'epoca incurabile.

Non è possibile che la *Guida* e soprattutto il rapporto fra lo storico dell'arte inglese e Carpaccio non rechi qualche segno di queste vicende, che certo dovettero consumare anche il nostro autore e secondo alcuni spingerlo addirittura verso la follia. Leggiamo allora alcuni dei brani più salienti che celebrano il più grande narratore per immagini che Venezia abbia mai partorito per entrare ancor di più nello spirito con cui questo interessante testo fu composto.

Il primo dipinto di Carpaccio descritto da Ruskin è la *Presentazione di Gesù al tempio* [fig. 6], la grande pala eseguita dal pittore nel 1510 per la chiesa francescana di San Giobbe, che affiancava originariamente il capolavoro di Giovanni Bellini destinato alla stessa parrocchia (*Madonna in trono con angeli musicanti e i Santi Francesco, Giovanni Battista, Giobbe, Domenico, Sebastiano e Ludovico da Tolosa*, Venezia, Gallerie dell'Accademia). E Ruskin inizia con un'affermazione del tutto provocatoria: «Qui, caro spettatore, non sei libero di criticare alcunché». L'invenzione diventa quasi



Figura 6 Vittore Carpaccio, *Presentazione di Gesù al tempio*. Venezia, Gallerie dell'Accademia

strumento di misura delle qualità dell'osservatore: tanto più grande sarà la tua ammirazione, tanto più ciò sarà prova «della tua religiosità, del tuo gusto, della tua conoscenza dell'arte, degli uomini e delle cose» (Tucker 2014, 81). La *Presentazione*, definita «il miglior quadro dell'Accademia», diviene anche strumento di rivolta o almeno di controllo contro la visione che va per la maggiore dell'arte veneziana: in questa pala «prosaica e franca», Carpaccio non ha ceduto alle lusinghe del colore, ha semmai

domato la sua passione e moderato la sua facilità coloristica [...] proprio per evitare che, trovandoti davanti a questo quadro tu possa subito esclamare come fai guardando Paris Bordone, 'Che brano di colore'!

Perché il pittore non vuole «che tu pensi al suo colore, ma al tuo Cristo». E continua poche righe oltre: «se non ti dà piacere, vuol dire che ti manca la capacità di apprezzare la buona arte» (Tucker 2014, 82). La *Presentazione* secondo Ruskin è un saggio di perfetto equilibrio che cela dietro la semplice apparenza, un lavoro straordinario tanto sulla composizione, restituita con grande semplicità, quanto sui dettagli, a proposito dei quali ricorda naturalmente le meravigliose scene dipinte sul piovale del gran sacerdote Simeone. All'abilità dell'artefice deve corrispondere l'abilità e la raffinatezza dello spettatore, che dovrà essere capace cogliere un'evidenza a cui i più non prestano sufficiente attenzione: se

Tiziano dipinge come va a cavallo un circense, Carpaccio dipinge invece come un buon cavaliere, per il quale saper cavalcare è il meno che sappia fare, e per di più per lui è di una facilità inconsapevole. (Tucker 2014, 82)

Nella seconda parte della *Guida*, l'attenzione di Ruskin si sposta quasi unicamente su Carpaccio, oltre che sulla sede che ospita l'Accademia, la Scuola Grande della Carità. L'autore cita molti artisti e dipinti, senza tuttavia descriverli o analizzarli nel dettaglio: non dimentica tuttavia l'enorme *Cena* di Veronese destinata in origine al convento domenicano dei Santi Giovanni e Paolo, e naturalmente l'*Assunta* di Tiziano, a proposito della quale, quasi snobbandola, non esita a ripescare un brano da lui stesso scritto trent'anni prima:

Il viaggiatore è generalmente troppo colpito dalla grande *Assunzione* di Tiziano per poter prestare la giusta attenzione alle altre opere che si trovano in questa Galleria. (Tucker 2014, 76)

Segue un rapido accenno al *Miracolo dello schiavo* di Tintoretto, definito senza mezzi termini «molto sopravvalutato», giacché a quest'opera, com'è noto, lo storico dell'arte inglese preferisce *Adamo ed Eva* e *Caino e Abele* per la Scuola della Trinità, esempi più caratteristici a suo dire dell'arte di Robusti.

Al ciclo di Sant'Orsola sono invece dedicate proporzionalmente molte pagine: dopo aver elencato i soggetti dei teleri nella loro antica disposizione – il *Sogno di Sant'Orsola* è il secondo in ordine di apparizione – ed aver praticamente espunto l'*Arrivo a Colonia* giudicato «privo di interesse» «per i suoi difetti curiosi e l'indegnità» (Tucker 2014, 101-2), Ruskin sottolinea quel che definisce un «fatto strano»: «le figure sono vere e naturali e il paesaggio è falso e innaturale e per questo errore viene completamente subordinato alle figure». La ragione è semplice, continua: «I pittori di questa epoca non si interessano al suolo, ma solo alle creature che ci camminano sopra» (102). Il ciclo di Sant'Orsola è per Ruskin un immenso affresco della 'Religione dell'Umanità', in cui l'Universo val la pena di essere guardato solo se si mette «al servizio o dà risalto ad un bipede». E prosegue: «Se è tra i capelli di una fanciulla, un fiore va dipinto come si deve, ma nei campi sarà solo una macchiolina». Secondo Ruskin, Carpaccio non riserva nessuna attenzione alla sua laguna: il mare piatto e senza onde non riflette nulla di ciò che si trova sulla riva, e sembra quasi di sentire riecheggiare il motto «*Mare sub pede pono*», che come spiega in nota lo stesso Ruskin si legge sul cartiglio che tiene in mano la celebre personificazione di Venezia con la spada in trono di Palazzo Ducale sulla facciata della Piazzetta, attribuita a Filippo Callendario [fig. 7]. L'iscrizione completa cita: «*Fortis, justa, trono furias, mare sub pede pono*», che Ruskin traduce con: «Forte e giusta, pongo le furie sotto il mio trono, il mare sotto il mio piede» (Tucker 2014, 103).

Se secondo Ruskin Carpaccio ha soffocato l'esistenza del paesaggio, la sua inventiva raggiunge livelli altissimi nella rappresentazione delle architetture, tanto reali quanto ideali. La fantasia del pittore tocca il suo apice nel cosiddetto *Paradiso*, cioè l'*Apoteosi di Sant'Orsola* e nella rappresentazione del palazzo paterno della martire.

L'unico dipinto descritto con dovizia di particolari è il *Ritorno degli ambasciatori*, immagine perfetta di una corte prospera, quella di Bretagna-Venezia, e del 'campo' così come lo si dovrebbe intendere: uno spazio in cui architettura e natura si compenetrano, «giardino e città [sono] uniti indissolubilmente», dice Ruskin, «con le fragole selvatiche fin su i gradini della corte di giustizia del re, e con il marmo liscio e lucente che spunta dalle zolle» (111).



Figura 7 Filippo Calendario (attribuito), Venezia Giustizia. Venezia, Palazzo Ducale

Misteriosamente, percorrendo le pagine della *Guida*, Orsola non compare mai. Mai Ruskin si sofferma sulla 'sua' principessa, come se il rapporto con lei fosse da destinarsi ad altri luoghi e ad altri intenti, almeno idealmente più nobili. Verrebbe quasi da chiedersi, un po' provocatoriamente, quale fosse la considerazione di Ruskin rispetto a questo testo in una sorta di scala valoriale. Orsola appare invece in tre lettere di *Fors Clavigera*, opportunamente riunite in questo volume.⁹ Ci interesseremo soprattutto alla prima, che abbiamo già menzionato, che risale a un periodo precedente la pubblicazione della *Guida*. Siamo nell'agosto del 1872 e qui Ruskin fornisce una bella e accurata descrizione proprio del *Sogno* della principessa [fig. 8], dimostrando l'attenzione riservata a questo testo pittorico durante il soggiorno veneziano del 1869. L'obiettivo dell'invenzione di Carpaccio secondo Ruskin - lo abbiamo già accennato - sarebbe quello di dimostrare la «natura della beatitudine» (Tucker 2014, 149-51). L'opera diviene, nella mente di Ruskin, uno strumento finissimo destinato a 'informare' lo spettatore sul tipo di vita condotto dalla principessa, attraverso la rappresentazione minuziosa della sua stanza da

letto. Ci sono, oltre al baldacchino su cui riposa Orsola, le finestre spalancate sulla luce del mattino, le due piante che ornano i davanzali, il tavolino dello studio con tanto di sgabellino a tre piedi, l'armadietto pieno di libri alle sue spalle, e poi naturalmente c'è l'angelo, più piccolo di quanto ci si possa aspettare, «con un ramo di palma nella mano destra e un rotolo nella sinistra» - vedremo che per l'identificazione di quest'ultimo particolare, Ruskin sbaglia. Ma quel che colpisce di più è senza dubbio il brano finale della lettera: «Come si può capire che la principessa è operosa?», si chiede Ruskin, non dimenticando che in *Fors Clavigera* si rivolge principalmente ai lavoratori inglesi. Con un altro dipinto del ciclo, risponde al suo lettore: quello in cui la principessa discute col padre, dettando le condizioni per quel matrimonio sconveniente che tanto impensierisce il genitore. Mentre re Noto è ritratto nella posa del malinconico, Orsola, continua Ruskin, «parla con calma, continuando nel frattempo il suo lavoro di cucito» - e anche qui lo storico dell'arte sbaglia. Insomma per Ruskin, la principessa è una lavoratrice, una principessa sì, ma operosa. Ecco io credo che nonostante gli errori di interpretazione commessi da

⁹ Le lettere sono la nr. 20, la nr. 71 e la nr. 74, pubblicate in *Fors Clavigera*, rispettivamente nel 1872, nel 1876 e nel 1877. Vedi Tucker 2014, 149-58.



Figura 8 Vittore Carpaccio, *Sogno di Sant'Orsola*. Venezia, Gallerie dell'Accademia

Ruskin - Orsola nel dipinto raffigurante il *Congedo degli ambasciatori dalla corte di Bretagna* (Venezia, Gallerie dell'Accademia) secondo l'interpretazione di Zorzi (1988, 21-3) non cuce ma è ritratta nel gesto del computo, enumera cioè le condizioni imposte al futuro sposo; così l'angelo del *Sogno* non tiene in mano un rotolo ma stringe la cintura, quasi a rimarcare l'eterna verginità della futura martire Orsola - la sua intuizione rimane preziosa. Il nostro autore coglie infatti un aspetto fondamentale, che ancor oggi torna utile allo studioso di Carpaccio, cioè la postura attiva della principessa, capace addirittura di comandare il suo destino e quello di undicimila vergini, con tanto di papa al

seguito, perché opportunamente ispirata dalla fede. Ed è proprio Carpaccio il protagonista di questa rivoluzione dell'iconografia tradizionale della martire, in particolare proprio attraverso questa scena: il *Sogno* è infatti un'invenzione assoluta del pittore che sembra non avere eguali nel Rinascimento europeo. Del sogno della santa infatti non v'è traccia nella tradizione agiografica che narra le prodezze di Orsola e del suo esercito - almeno in quella più nota e accessibile a Carpaccio - e neppure nella tradizione iconografica, di cui l'esempio più famoso in area veneta è il grande ciclo di Tommaso da Modena, risalente al 1355-58, conservato ai Musei Civici di Treviso. Il sogno non compare

neppure nel celebre reliquiario di Hans Memling o nelle invenzioni di vari pittori fiamminghi più o meno noti. Un motivo simile si rintraccia semmai in un paliotto della maniera di Paolo Veneziano (già Parigi, collezione privata) del 1350, ma il sonno e il sogno di Orsola non riguardano l'avvento ormai prossimo del martirio, riguardano semmai la scelta di concedersi in sposa al principe pagano Ereo (o Etereo), pronto a convertirsi per amore. A sognare del martirio, tanto nelle fonti vicine a Carpaccio quanto nelle invenzioni che hanno preceduto la sua impresa, è invece un uomo: papa Ciriaco. Il pittore compie allora un'operazione arida per trasformare la nobile principessa Orsola

in un autentico *miles christianus*, capace di muovere flotte, studiare strategie militari e conquistare i cieli scegliendo la 'morte bella', la più alta forma d'amore cristiano che si possa immaginare. Perciò il pittore prende letteralmente in prestito dal *Sogno di papa Ciriaco* di Tommaso da Modena gli stessi 'attributi' che ormai saranno di Orsola: il letto a baldacchino, lo studiolo da umanista, i libri... La figura di Orsola subisce dunque un processo di 'mascolinizzazione' eroica, unica strada possibile per sottolineare l'eccezionalità della figura femminile, per quanto santa, prima dell'avvento del grande dibattito cinquecentesco sull'ecceellenza delle donne (Sapienza 2023, 397-411).

Bibliografia

- Clegg, J. (1981). *Ruskin and Venice*. London: Junction Books.
- Hewison, R. (2009). *Ruskin on Venice. 'The Paradise of Cities'*. New Haven; London: Yale University Press.
- Humphrey, P. (a cura di) (2022). *Vittore Carpaccio. Dipinti e disegni = Catalogo della mostra* (Washington, D.C., National Gallery of Art, 22 novembre 2022-12 febbraio 2023; Venezia, Palazzo Ducale, 18 marzo-18 giugno 2023). Venezia: Marsilio.
- Ludwig, G.; Molmenti, P. (1906). *Vittore Carpaccio. La vita e le opere*. Milano: Ulrico Hoepli.
- Matino, G. (2020). «"Et de presente habita ser vetor scarpaza depentor": New Documents on Carpaccio's House and Workshop at San Maurizio». *Colnaghi Studies Journal*, 6, 8-21.
- Matino, G.; Fortini Brown, P. (a cura di) (2020). *Carpaccio a Venezia: itinerari*. Venezia: Marsilio.
- Matino, G. (2021). «Standing in the Threshold: Carpaccio's Calling of Saint Matthew Reconsidered». *Confraternitas*, 32(1), 55-79.
- Piovan, V. et al. (2021). «Carpaccio's Original Painting Installation in the Scuola Dalmata: Where». *Confraternitas*, 32(1), 6-25.
- Tucker, P. (a cura di) (2014). *John Ruskin. Guida ai principali dipinti nell'Accademia di Belle Arti di Venezia*. Trad. di E. Sdegno. Milano: Mondadori Electa.
- Tucker, P. (ed.) (2023). *John Ruskin. Guide to the Principal Pictures in the Academy of Fine Arts at Venice. A Critical Edition*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari.
- Cook, E.T.; Wedderburn, A. (eds) (1906). *The Works of John Ruskin*. Vol. 24, *Giotto and his Works in Padua; The Cavalli Monuments, Verona; Guide to the Academy, Venice; St. Mark's Rest*. London: George Allen.
- Cook, E.T.; Wedderburn, A. (eds) (1907). *The Works of John Ruskin*. Vol. 30, *The Guild and Museum of St. George: Reports, Catalogues and Other Papers*. London: George Allen.
- Perocco, G. (1961). «Appendice». Pallucchini, R., *I teletri del Carpaccio in San Giorgio degli Schiavoni*. Milano: Rizzoli, 67-98.
- Perocco, G. (1975). *Carpaccio nella Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni*. 2a ed. Treviso: Canova.
- Sapienza, V. (2023). «Orsola e l'annuncio del martirio. Un sogno di donna nella pittura veneziana del Rinascimento». Barbieri, C. et al. (a cura di), *Giardino di conversazioni. Scritti in onore di Augusto Gentili*. Roma: Bardi, 397-411.
- Tucker, P. (2020). «A 'New Clue': Ruskin's *Guide to the Principal Pictures in the Academy of Fine Arts at Venice (1877)*, The History of Venetian Art and the Idea of the Museum». *Journal of Art Historiography*, 22, 1-38.