



## *ESTRATTO*

L'autore ha il diritto di stampare o diffondere copie di questo PDF esclusivamente per uso scientifico o didattico. Il Centro Studi Antoniani si riserva di mettere in vendita il PDF, oltre alla versione cartacea. L'autore ha diritto di pubblicare in internet il PDF originale allo scadere di 12 mesi.

The author has the right to print or distribute copies of this PDF exclusively for scientific or educational purposes. Centro Studi Antoniani reserves the right to sell the PDF, in addition to the paper version. The author has the right to publish the original PDF on the internet at the end of 12 months.

---

**ASSOCIAZIONE CENTRO STUDI ANTONIANI**

Piazza del Santo, 11 I-35123 PADOVA (ITALIA)

Tel. +39 049.860.3234 - Fax +39 049.82.25.989

e-mail: [info@centrostudiantoniani.it](mailto:info@centrostudiantoniani.it) - Sito Web: [www.centrostudiantoniani.it](http://www.centrostudiantoniani.it)

# IL SANTO

RIVISTA FRANCESCA  
DI STORIA DOTTRINA ARTE

QUADRIMESTRALE

LXI, 2021, fasc. 1-2

CENTRO STUDI ANTONIANI  
BASILICA DEL SANTO - PADOVA

LUCA CABURLOTTO

**LO SPAZIO DENTRO E FUORI IL DIPINTO  
PROSPETTIVE, PERCEZIONI E CONTESTI  
DELLA “PALA DI PIRANO” DI VITTORE CARPACCIO**

Lamentava il letterato triestino Baccio Ziliotto, nella sua garbatissima guida di Capodistria del 1910, il perduto effetto che sulla maestosa pala raffigurante la *Madonna in trono col Bambino e i santi Gerolamo, Giuseppe, Rocco, Sebastiano, Nazario e Quirizio* del Duomo della città istriana (Tav. 1) doveva provocare l'altare che fino alla metà del Settecento la contornava, il quale «accoglieva il quadro di Vettor Carpaccio continuandone il colonnato prospettico con quella gradevole illusione che ancor oggi esce dall'edicola della chiesa di San Francesco nella vicina Pirano»<sup>1</sup>.

Lo faceva a buon diritto, stando all'eloquente descrizione di un secolo quasi esatto prima di Luigi Lanzi, il quale nella *Storia pittorica della Italia* del 1809, chiave di volta della storiografia artistica italiana tra Sette e Ottocento – e primo testo a stampa a citare la tela capodistriana di Carpaccio – lasciandosi andare a una per lui insolita colloquialità aneddotica, ricordava, a proposito di quella «gradevole illusione», che «i vecchi della città che videro il bello spettacolo, a' forestieri rammentano con desiderio, ed io volentieri ne scrivo prima che obliterata ne sia la memoria»: «conduce al trono un colonnato lungo – scriveva lo storico marchigiano – che una volta [...] partivasi dalla tavola e distendevasi in fuori per la cappella, formando all'occhio un inganno ed un quas'incanto di prospettiva, che poi si tolse, quando ne furono rimosse le colonne di pietra per aggrandire la tribuna»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> BACCIO ZILIOOTTO, *Capodistria*, Mayländer, Trieste 1910, p. 58.

<sup>2</sup> LUIGI LANZI, *Storia pittorica della Italia dalle origini fin presso alla fine del secolo XVIII*, II, Remondini, Bassano 1809, ed. a cura di MARTINO CAPUCCI, Olschki, Firenze 1968-1972, p. 24. Nel testo, trattando dei pittori veneti della seconda metà del Quattrocento, scrive come «si osserva ch'essi alcune volte adattandosi al pietrame e al disegno dell'altare fingevano una continuazione di esso per entro la tavola; onde la somiglianza del colore e del gusto inganna l'occhio, e fa che si dubiti ove termini l'esteriore ornamento e ove cominci la pittura». Precisa in nota che «di tal gusto fu la prospettiva che Giovanni Bellino pose alla rinomatissima tavola di San Zaccaria in Venezia. Nell'altar maggiore del duomo di Capo d'Istria un'altra ve ne pose il Carpaccio seniore; ed anche

Si trattava per Ziliotto di quel naturale rammarico che a fronte delle vicende umane – piccole e grandi, ineluttabili o meno, e tra queste anche il rifacimento d’una chiesa, come accadeva per Capodistria, inteso alla maggior bellezza dell’edificio sacro – ci trasmette la conoscenza di tesori d’ogni sorta che, un tempo esistenti per la gioia dell’animo di tutti coloro che avessero modo di goderne, sono per noi irrimediabilmente perduti. Nello specifico, lo studioso osservava semplicemente un dato storico, o se si vuole storico-visivo, la relazione cioè tra pala d’altare e cornice come sviluppata nel Quattro e Cinquecento veneti e non solo<sup>3</sup>, percepibile ancora per la *Madonna in trono col Bambino e santi* dello stesso Carpaccio nella chiesa del convento di San Francesco a Pirano. Leggendo tuttavia, centodieci anni dopo, quella nostalgica osservazione, salta all’occhio come il termine di paragone messo in evidenza non ha più possibilità, per mutato stato di fatto, di essere proposto all’ipotetico visitatore che avesse a mani la guida del letterato triestino: se il dipinto di Capodistria era ed è tuttora *in loco*, ma senza più l’invito prospettico creato a suo tempo dall’altare smembrato per la rifabbrica della chiesa, esiste invece oggi come allora l’altare piranese, altrettanto capace, a dire dell’autore, di creare «gradevole illusione», ma senza più la pala che esso custodiva, che pure ci è conservata, che di quell’effetto era insieme “destinataria” e controparte necessaria.

---

di più effetto. Nel fondo del quadro siede in trono maestosissimo Nostra Signora col divino Infante ritto su le ginocchia; e fan loro corona disposti sopra tre gradi sei de’ più venerati Protettori del luogo, variati egregiamente ne’ vestiti e negli atti, ed alcuni Angioletti che sonano, e con certa quale semplicità guatano insieme lo spettatore e lieti paion chiedere che gioisca con loro. Conduce al trono un colonnato lungo, beninteso, ben degradato, che una volta era unito a un bel colonnato di pietra, che partivasi dalla tavola e distendevasi in fuori per la cappella formando all’occhio un inganno e un quasi-incanto di prospettiva, che poi si tolse quando ne furono rimosse le colonne di pietra per aggrandire la tribuna. I vecchi della città, che videro il bello spettacolo, a’ forestieri il rammentano con desiderio, ed io volentieri ne scrivo prima che obliterata ne sia la memoria». Luigi Lanzi ebbe la notizia da Fabio di Maniago («delle due pitture di Vitto- re Carpaccio mi diede notizia il signor conte Maniago, che fu a Capo d’Istria»): cf. LUIGI LANZI, *Lettere a Mauro Boni 1791-1809*, a cura di PAOLO PASTRES, Deputazione di storia patria per il Friuli-Forum, Udine 2009, p. 240, Luigi Lanzi a Mauro Boni, Udine, 14 ottobre 1801: si tratta di una delle tante informazioni acquisite durante il soggiorno udinese di Lanzi, la cui fonte non sempre è riportata nell’opera a stampa; su questo periodo cf. *Luigi Lanzi a Udine (1796-1801). Storiografia artistica, cultura antiquaria e letteraria nel cuore d’Europa tra Sette e Ottocento*. Atti del convegno (Udine, 21-23 novembre 2018), a cura di PAOLO PASTRES, Olschki-Deputazione di storia patria per il Friuli, Firenze-Udine 2020. Sul dipinto cf. ora PETER HUMFREY, *Carpaccio’s Capodistria altarpiece: a Venetian Sacra Conversazione*, in *Carpaccio. Sacra conversatio. Contesto, iconografia, indagini*. Relazioni della giornata di studio (Koper Capodistria, Duomo, 30 settembre 2016), a cura di SARA MENATO, Società umanistica Histria, Koper Capodistria 2019, pp. 155-166 con bibliografia precedente. Sulle vicende degli altari cf. SARA TURK, *Baročni oltarji v koprski stolnici in njihova provenienca / Gli altari del duomo di Capodistria e la loro origine*, «Zbornik za umetnostno zgodovino», 53 (2017), pp. 99-129.

<sup>3</sup> Cf. PETER HUMFREY, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, Yale University Press, New Haven and London 1993.

Ora possiamo trascurare, per quanto riguarda il pensiero che qui si intende sviluppare, che quell'altare – e l'estensore della guida ne era forse inconsapevole – fosse in realtà una creatura ottocentesca, che ricostruiva nell'ultima cappella a sinistra della navata e con tutta la possibile verosimiglianza l'effetto che doveva apprezzarsi nella originaria collocazione della pala sull'altar maggiore della chiesa conventuale: quel che conta è che i frati francescani che officiavano e – dopo il lungo intermezzo postbellico – ancor oggi officiano la chiesa e i fedeli che partecipavano – e, parimenti, partecipano – alle sacre funzioni, e che ne erano allora, gli uni e gli altri, – e diciamo: ancorché *in absentia*, ne sono ancor oggi – i custodi, avevano determinato per quel loro preziosissimo bene un'intensa relazione di contesto con l'edificio sacro, funzionale al decoro della chiesa e al godimento dell'opera non meno che all'elevazione spirituale, per il valore che nella sensibilità e nella cultura cattolica ha la rappresentazione della storia e dei personaggi sacri attraverso l'opera d'arte (Tav. 2).

Ma se non ci turba l'irrimediabile perdita dell'altare maggiore del Duomo di Capodistria, quale episodio storico consolidato, frutto comunissimo di uno sviluppo della sensibilità artistica – oltre che di un ampliamento e di un arricchimento dell'edificio ecclesiastico – che ben conosciamo nel tempo (e che questa volta salvaguardava l'opera pittorica: il che potrebbe costituire un altro caso della *fortuna dei primitivi* preraffaelleschi nel Settecento), non possiamo disconoscere che diversamente accade per il reciproco effetto tra la pala carpaccesca di Pirano e il suo altare, a seguito delle vicende, già note nel quadro generale, ma in questi atti scrupolosamente precisate e verificate sulla base dei documenti, cui l'opera è andata incontro in occasione del secondo conflitto mondiale: quello che qui ci turba è che, materialmente, l'accaduto, la perdita della "gradevole illusione", non è irrimediabile; ma non per questo s'è posto il rimedio che l'arte richiede.

Lo sguardo che, educato alle cose d'arte, era da parte di Baccio Ziliotto puramente oggettivo, e da parte nostra indiscutibile in quanto all'effetto allora segnalato – quale che sia il tempo della *ri*-costruzione di quella illusione – non è oggi per noi, a rimedio mancato, altrettanto limpido, o si voglia dire vergine, anche solo per il voler discutere di quella stessa illusione percettiva non più esistente, e sia pure, come s'è fatto, in un consesso scientifico fra storici e storici dell'arte di diverse nazionalità: o meglio, fra concittadini della repubblica delle lettere, per dirla in termini illuministici, non meno che tra confratelli nella religione.

Ognuno infatti s'avvede sin da subito che Baccio Ziliotto scriveva nell'estrema età di quel secolare stato europeo che era l'Impero asburgico, ultima epoca sovranazionale per l'Istria dopo quella veneziana (ma anche dopo la *Venetia et Histria* romana e il patriarcato di Aquileia): età della quale conosciamo le inquietudini e le rivendicazioni, sfociate nel primo conflitto mondiale, e che non avevano mancato di toccare, in ambito istriano, le opere e la figura storica di Vittore Carpaccio; mentre, dal secolo precedente – già Luigi Lanzi faceva cenno nel 1809 all'infondata rivendicazione municipalistica – gli storici locali s'accaloravano, spesso scompostamente,

per tentar d'attestare come Capodistria fosse la patria natale del pittore (vicenda in questi atti narrata, non senza brio), poco contando quale fosse l'appartenenza statale moderna della patria presunta, non sono mancati studiosi che si siano preoccupato anche di questo aspetto, sensibile ai nazionalismi, a quella data emergenti con sempre maggior vigore.

Scrivevano infatti due illustri nomi della storia dell'arte, che di nazionalismo nessuno imputerebbe, Pompeo Molmenti e Gustav Ludwig, sei anni appena prima della guida di Ziliotto – dopo aver accennato come fosse «vivissime, sopra tutte, le discussioni sul luogo natio» del Carpaccio – che «in recenti feste patriottiche, dove alto, forte, nobilissimo vibrò il sentimento d'italianità delle terre ancora non nostre, s'inneggiò all'Istria, alla patria del Carpaccio»: un uso strumentale, certamente, in forma di simbolo d'appartenenza geo-culturale (come spesso accade al patrimonio artistico) che va però contestualizzato nella sua epoca; e una presunzione, quella dell'origine istriana del pittore, che d'altra parte i due stessi studiosi s'erano incaricati di sfatare, e per la quale anzi appositamente si disturbavano a scrivere l'articolo in cui queste notizie cronachistiche di contesto erano riportate<sup>4</sup>, tanto era il subbuglio campanilistico da sedare. Ma inutilmente, se non per la scienza.

Il letterato capodistriano Bruno Maier, mentre infuriava la Seconda guerra mondiale, scrivendo delle opere di Vittore Carpaccio a Capodistria, segnalava l'intenzione, in un breve ma elegante articolo che riportava il testo di una sua conferenza, di voler successivamente approfondire lo studio quando le opere di cui si fa discorso, ritornate al loro posto, potranno consentire una critica più apertamente estetica di esse [...] che sinora mi è stata pressoché impossibile, per aver dovuto fondarmi non già sulle singole opere, portate lontano al sicuro, in seguito alle contingenze belliche, ma sulle riproduzioni fotografiche delle stesse<sup>5</sup>.

In qualche modo, le parole di Ziliotto e di Maier si corrispondono: perché l'aspetto apprezzato dal primo, sarebbe stato (e sarebbe) tuttora apprezzabile ove si fosse concretizzato (e si concretizzasse) l'auspicio del secondo, con tutte le conseguenti ragioni della storia dell'arte e che per tutti e due gli studiosi, in momenti diversi tra loro e del nostro, erano evidenti.

Nel frattempo, come sappiamo, Capodistria e Pirano, figlie per secoli della Repubblica Serenissima e fra i gioielli del suo *Stato da mar* (Tav. 3), sono transitate, caduta l'Austria-Ungheria con la Prima guerra mondiale, al Regno d'Italia (e al regime fascista) e, durante la Seconda guerra mondiale, subito dopo l'armistizio con le potenze alleate, alla Zona d'operazioni del Litorale adriatico sotto diretto governo tedesco (che copriva le pro-

<sup>4</sup> POMPEO MOLMENTI - GUSTAV LUDWIG, *Arte retrospettiva. La patria dei pittori Carpaccio*, «Emporium», 20 (1904), n. 116, p. 111.

<sup>5</sup> BRUNO MAIER, *Le pitture di Vittore Carpaccio a Capodistria*, «La Porta Orientale», 12 (1943), nn. 7-12, pp. 169-177; e IDEM, *Le pitture di Vittore Carpaccio a Capodistria*, Tipografia Giuliana, Trieste 1944: si tratta del testo della conferenza tenuta al liceo Carlo Combi di Capodistria il 20 marzo 1942.

vince di Trieste, Gorizia, Udine, Lubiana, Fiume e Pola, solo formalmente appartenenti alla Repubblica sociale italiana), poi alla zona B del Territorio libero di Trieste sotto amministrazione jugoslava alla fine della Seconda guerra mondiale, alla Repubblica socialista federale di Jugoslavia (e al regime comunista) e infine, al dissolversi di questa, alla Repubblica di Slovenia, nel quadro, pochi anni dopo, dell'Unione europea: quanto basta per dire della complessità della storia recente di quest'area, da sempre di confine tra mondo latino slavo e germanico, e delle sue non sopite conseguenze, che esulano da questi atti (per quanto incidano invero sulla storia attuale della nostra pala d'altare) ma che è dovere ricordare.

Stringendo lo sguardo, il convento dei frati Minori conventuali di San Francesco di Pirano, teatro diretto di fatti di guerra dopo l'armistizio (anch'essi qui narrati, e dai quali il Carpaccio fu salvato per le premure della Soprintendenza di Trieste che lo aveva messo al riparo), poi oggetto della nazionalizzazione da parte del regime comunista che lo aveva trasformato in un ospedale – benemerito all'interesse pubblico alla salute ma non certo confacente alle ragioni dell'arte – è tornato a ospitare i religiosi, ma non il gioiello pittorico di cui andiamo parlando: gioiello realizzato da Vittore Carpaccio nel contesto di una fervida attività dedicata all'Istria veneziana, che acquista senso proprio entro ben circoscritte coordinate di tempo e di spazio ovvero, per quanto ci attestano le date certe sottoscritte ai dipinti, fra 1516 e 1523, e fra Capodistria e Pirano<sup>6</sup>; nel dipinto che in quest'ultima si conservava, lo *spazio* è ancor più fortemente marcato, dentro e fuori l'opera, per la straordinaria veduta della città istriana che fa da sfondo alla sacra conversazione (o meglio, ne è comprimaria), e che non si può comprendere, pur in assenza di altri dati esterni, senza la fisica presenza del pittore a trarne un così preciso ed efficace "ritratto"; un brano poetico altissimo, verificabile dal visitatore (che la vedesse ipoteticamente nella sede per la quale fu dipinta) a poca distanza dalla chiesa stessa: insomma, lo *spazio* reale, topografico, anch'esso come salda cornice, d'altro genere, ma non meno rilevante, di quella invocata da Baccio Ziliotto; e il dipinto come specchio di quello *spazio*. Un inestricabile viluppo di *appartenenza*.

Non a caso si erano dilungati su questo aspetto a cavallo fra Otto e Novecento padre Girolamo Granić, segretario provinciale della Provincia dalmato-istriana dei frati Francescani conventuali, aggregati allora alla provincia padovana di Sant'Antonio, e Giuseppe Caprin, giornalista, letterato, storico e animatore culturale triestino.

Descriveva Granić, dopo aver affermato che il dipinto era

---

<sup>6</sup> Sull'attività di Vittore Carpaccio per l'Istria cf. GIORGIO FOSSALUZZA, *Vittore Carpaccio a Pozzale di Cadore 1519. Le ultime opere per Venezia, Istria e Cadore*, Stilus, Zero Branco 2012, in particolare pp. 129-239 (per la pala di Pirano cf. pp. 155-158 e pp. 220-223); *Carpaccio. Vittore e Benedetto da Venezia all'Istria. L'autunno magico di un maestro*. Catalogo della mostra (Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 7 marzo - 28 giugno 2015), a cura di GIANDOMENICO ROMANELLI, Marsilio, Venezia 2015 (per la pala di Pirano: pp. 50-53 e scheda 8, pp. 142-143).

il più prezioso oggetto non solo del Convento, ma della città di Pirano» [che] «il celebre artista vi tracciò con esattezza che direi fotografica, perché linea per linea corrisponde alla pianta, come io mi assicurai, la città di Pirano, com'era a quei tempi colle sue mura merlate e alte torri; il che denota che il Carpaccio ha lavorato a Pirano; per cui il quadro è pure un monumento di storia topografica<sup>7</sup>.

Giuseppe Caprin, nella sua *Istria nobilissima*, trattando degli artisti attivi nella penisola, precisava altri dettagli, ritenendo che «la verità, con cui è resa questa veduta, accerta che Vettor Carpaccio la colse sul luogo e sicuramente dal mare»<sup>8</sup>; e della stessa veduta produceva due stampe, relative alle due parziali vedute a sinistra e a destra della Vergine, delle quali, sottraendo le figure, si serviva, a proposito della sezione sulle «Città e terre murate» istriane, per illustrare la topografia piranese<sup>9</sup> (Tavv. 4-6).

Dopo il secondo conflitto mondiale, il ritorno invocato da Bruno Maier rimane vittima delle traumatiche modifiche geopolitiche dell'area di confine, per la quale transita ora la cortina di ferro, e la pala piranese di Vittore Carpaccio, assente dal suo altare, presenza pur sempre, con indicazione di collocazione "ignota", nelle opere monografiche dedicate al pittore: la foto in bianco e nero d'anteguerra, che in esse è puntualmente riportata, prende vita e colore, si può dire – perché a colori viene finalmente riprodotta dall'inizio del nuovo secolo – grazie allo "svelamento" che dell'opera viene fatto,

<sup>7</sup> GIROLAMO MARIA GRANIĆ, *Album d'opere artistiche esistenti presso i Minori conventuali della antica provincia Dalmato-Istriana ora aggregata alla patavina di S. Antonio*, Tipografia Morterra, Trieste 1887, p. 9; così proseguiva l'autore: «Siccome poi la prospettiva della città è spezzata in due parti dal trono, così egli prese due diversi punti prospettici. Nella parte a mano destra egli si collocò sull'altura di Mogoron di faccia e sopra l'attuale casa della sanità, e restrinse la veduta fra il cimitero israelitico fuori delle mura esterne, e la chiesa di S. Francesco, comprendendo così tutta la parte della città detta Marzana, rilevando tutte le torri alla riva nonché in alto le chiesette di S. Nicolò e S. Ermagora, le une e le altre ora distrutte. A man sinistra si prese il punto di vista da una barchetta in mare lungi un terzo di chilometro dal primo punto verso Nord-Ovest, e da mezzo chilometro circa dalla Punta della Salute verso Sud-Ovest; vi si vede l'antica torre dell'orologio or demolita, e le mura che circuirano in varie direzioni la città dalla parte della Punta, specialmente quelle attorno la Piazza vecchia, e la via della Pusterla, nonché l'antico campanile posto allora sul dinanzi della Chiesa di S. Giorgio, ed altre interessanti particolarità».

<sup>8</sup> GIUSEPPE CAPRIN, *L'Istria nobilissima*, II, Libreria F.H. Schimpff, Trieste 1907, pp. 106-109: «Nello sfondo scende da una parte il colle, con le mura e le torri merlate, che abbracciano il quartiere di Marzana; dall'altra parte il quartiere di Punta, signoreggiato dalla chiesa di S. Giorgio, si distende, serrato dalla cinta, sino alla bocca del porto. Nell'arco del piccolo mandracchio emergono dal caseggiato il palazzo pubblico, la torre dell'orologio e la chiesetta di S. Pietro».

<sup>9</sup> *Ivi*, I, pp. 126-127; e commenta, centrando sul tema della sezione del libro, come nella «tela del Carpaccio, eseguita per il convento di S. Francesco, vediamo sorgere presso la porta di terra la chiesetta di S. Nicolò, di cui ancora poco fa erano visibili gli ultimi ruderi. In fianco al palazzo del Consiglio s'erge la torre del Comune; le mura sono coronate di merli ghibellini, cioè a coda di rondine, come li ritroviamo nel Pretorio di Capodistria, nella città di Muggia e a Cittanova». Sul "ritratto" di Pirano nella tela cf. ora FOSSALUZZA, *Vittore Carpaccio*, pp. 155-156.

giusto venti anni or sono, nel Museo Antoniano di Padova, e al contestuale convegno che a essa viene ivi dedicato. I cui atti, che ricostruiscono l'antica commissione e le recenti vicende del periodo bellico e ne indagano lo stile e l'iconografia, sono stati pubblicati anche in estratto da questa rivista: a dar coraggiosamente luce pubblica, per la prima volta, a una vicenda sulla quale lo Stato italiano, detentore (qualsiasi se ne giudichi il titolo) delle opere allora ritirate, ancorché non di quella piranese, manteneva il silenzio. A fronte invece della relazione tra le comunità francescane di Padova e Pirano, parlante proprio tramite la presenza di padre Janez Šamperl, frate del convento piranese, quale relatore al simposio, e significativo di per sé, allora come oggi, la volontà tra confratelli di ricostruire le antiche relazioni di fede e di cultura che si stringevano intorno alla pala<sup>10</sup>.

Non sarà irrilevante riportare i frutti della ricerca archivistica esposti al seminario di studio padovano da padre Šamperl in quanto all'appartenenza di cui, sotto altro profilo, si discuteva sopra: i frati Francescani piranesi, infatti, al momento della consegna della pala da parte di Carpaccio, stavano da tempo raccogliendo, con l'aiuto della cittadinanza, i fondi necessari: ne è prova il testamento datato 11 dicembre 1502 mediante il quale mastro Gregorio barbiere lasciava l'ingente cifra di 121 ducati al convento, con il vincolo a utilizzarli esclusivamente per il quadro dell'altar maggiore<sup>11</sup>,

<sup>10</sup> *La pala di Carpaccio del convento di S. Francesco di Pirano custodita presso il convento del Santo di Padova*. Atti del seminario di studio in occasione della esposizione della pala presso il Museo Antoniano della Basilica del Santo, 18 luglio 2000, «Il Santo», 40 (2000), pp. 303-335 (anche in estratto: Centro studi antoniani, Padova 2000). Il dipinto viene citato per la prima volta nella collocazione padovana in *Istria. Città maggiori. Capodistria, Parenzo, Pirano, Pola. Opere d'arte dal Medioevo all'Ottocento*, a cura di GIUSEPPE PAVANELLO - MARIA WALCHER, Edizioni della Laguna, Mariano del Friuli 2001, p. 214. Cf., per una "anticipazione" di carattere generale della vicenda delle spese già in Istria, LEANDRO VENTURA, *Cima da Conegliano: il Polittico di Capodistria "ritrovato". Per la riapertura di un capitolo post-bellico*, «Venezia Cinquecento. Studi di storia dell'arte e della cultura», 4 (1994), 8, pp. 167-179.

<sup>11</sup> JANEZ ŠAMPERL, *La presenza francescana in Pirano al tempo del Carpaccio*, in *La pala di Carpaccio*, p. 307; *ivi*, a p. 308 le vicende del recupero della chiesa e del convento di San Francesco di Pirano, nazionalizzati nel 1954, dopo la restituzione integrale del complesso alla comunità francescana avvenuta nel 1996, compreso il restauro dell'edicola che ospitava il dipinto di Carpaccio: commovente che padre Lino Biasi, al momento del prelievo del dipinto, il 10 giugno 1940, vi avesse lasciato «16 viti grandi per invitare il Quadro del Carpaccio alla Cornice», anch'essa tuttora *in loco*, come testimoniato da un foglietto autografo rintracciato in occasione dei lavori di recupero insieme alla scatoletta con le viti stesse. Preziose, in merito all'identità culturale di cui quest'opera forniva uno dei maggiori punti focali, le osservazioni di Fabrizio Magani sul contributo di Giuseppe Caprin, in riferimento al rapporto dell'Istria con la madrepatria veneziana «che il pittore aveva contribuito a mantenere vivo nelle terre della periferia orientale con le sue numerose opere»: FABRIZIO MAGANI, *Sulle tracce del Carpaccio. Vicende della pala di Pirano (e alcune note sulla storia della protezione delle opere d'arte in Istria)*, in *La pala di Carpaccio*, pp. 329-334; *ivi* anche le vicende degli interventi ottocenteschi sulla pala, da leggere insieme a MARIA WALCHER, *Chiesa e convento di San Francesco e*

espressione dunque d'una committenza condivisa fra comunità religiosa e comunità cittadina.

Il primo maggio 2004 la Repubblica di Slovenia, da tredici anni indipendente, è accolta nel seno dell'Unione europea e sembra tanto più in tempestivo, forse a vederlo col senno di poi e con la prospettiva storica alle spalle, che giusto l'anno dopo una selezione delle opere d'arte riparate dalla Soprintendenza di Trieste nel 1940 da Capodistria, Isola d'Istria e Pirano – e nel frattempo portate a Roma, nei depositi prima del Museo nazionale romano, nel 1948, e poi in quelli di palazzo Venezia, nel 1972 – venga esposta a Trieste al Museo Revoltella nella mostra *Histria. Opere restaurate da Paolo Veneziano a Tiepolo*, con l'intenzione espressa nel catalogo di mantenervela, realizzata poi con la collocazione in una apposita sezione del Civico Museo Sartorio<sup>12</sup>: permettendo sì la fruibilità a tutti (anche a chi, entrata la Slovenia il 21 dicembre 2007 nello *spazio Schengen*, avrebbe poi potuto, senza più dover esibire documenti all'ex confine, apprezzarle in mezz'ora di macchina dai loro luoghi originari), ma forzando lo stallo delle trattative a suo tempo intercorse con la Jugoslavia e, unilateralmente, chiudendo le trattative stesse con la “acquisizione” delle opere allora esposte in mostra al demanio statale italiano, la cui tutela giuridica, statuita dal Codice civile, è la massima a cui possa essere soggetto un bene pubblico. Acquisizione, peraltro, non determinata da un atto di legge o da un provvedimento amministrativo esplicito, ma piuttosto da un mero *comportamento* della pubblica amministrazione (l'allora Soprintendenza) che, aggiungendo nei propri elenchi alle collezioni già possedute anche le opere istriane esposte alla mostra, ha *attratto* ovvero *assorbito* nella sfera giuridica delle prime anche le seconde, conferendone la medesima condizione demaniale<sup>13</sup>. Il che, in ogni caso, non è occorso, e

---

ALBERTO CRAIEVICH, *Cappella del Carpaccio*, in *Istria. Città maggiori*, rispettivamente pp. 214-215 e pp. 226-227. Su Giuseppe Caprin cf. KRISTJAN KNEZ, “L'Istria nobilissima” di Giuseppe Caprin. *Retaggio del passato e patrimonio artistico-culturale della penisola istriana*. «Atti del Centro di ricerche storiche», 41 (2011), pp. 285-312, e 42 (2012), pp. 449-480. Sulla commissione dell'opera cf. le conclusioni di GIORGIO FOSSALUZZA, *Vittore Carpaccio a Pozzale*, pp. 156-158.

<sup>12</sup> *Histria. Opere restaurate da Paolo Veneziano a Tiepolo*. Catalogo della mostra (Trieste, Museo Revoltella 23 giugno 2005 - 6 gennaio 2006), Electa, Milano 2005. Cf. A. AMENDOLA, *Giuseppe Fiocco alla scoperta dell'Istria e della Dalmazia (1914)*, in *Vedere e rivedere e potendo godere. Allievi di Adolfo Venturi in viaggio tra l'Italia e l'Europa 1900-1925*, a cura di LOREDANA LORIZZO - ADRIANO AMENDOLA, Campisano, Roma 2014, pp. 237-251; LUCA CABURLOTTO, *Appunti dimenticati. Giuseppe Fiocco a Capodistria, in Carpaccio. Sacra conversatio*, pp. 127-48; DORIT RAINES, *Un uomo e il suo archivio: Francesco Semi (1910-2000) e gli studi sull'Istria*, in FRANCESCO SEMI, *L'oste in Istria*, a cura di ROBERTO CASSANELLI - ROSSELLA SCOPAS SOMMER, Editreg, Trieste 2020, pp. XIX-XXXIII. L'esposizione è in buona parte finanziata mediante la legge 16 marzo 2001, n. 72, *Interventi a tutela del patrimonio storico e culturale delle comunità degli esuli italiani dall'Istria, da Fiume e dalla Dalmazia*.

<sup>13</sup> Le opere di provenienza istriana esposte alla mostra *Histria* sono state formal-

questo ne conferisce una posizione giuridicamente del tutto differente, alla pala di Vittore Carpaccio di San Francesco a Pirano, in custodia da parte dei religiosi dello stesso ordine francescano a Padova sin dal tempo della Seconda guerra mondiale<sup>14</sup>.

mente aggregate alla Galleria nazionale d'arte antica di Trieste, in consegna alla Soprintendenza archeologia belle arti e paesaggio del Friuli Venezia Giulia, andando a far parte di un insieme disciplinato dal secondo comma dell'art. 822 del Codice civile, rubricato *Demanio pubblico*: «Fanno parimenti parte del demanio pubblico, se appartengono allo Stato [...] le raccolte dei musei, delle pinacoteche, degli archivi, delle biblioteche». Tali raccolte sono quelle contabilmente normate dal secondo comma dell'art. 7 del regio decreto 23 maggio 1924, n. 827, *Regolamento per l'amministrazione del patrimonio e per la contabilità generale dello Stato*: «Sono considerati beni immobili, agli effetti della compilazione degli inventari, anche i musei, le pinacoteche, le biblioteche, gli osservatori ed altri istituti congeneri colle raccolte artistiche e scientifiche che vi si contengono»: si tratta, in particolare, delle schede denominate *Modello 15 C.G.* [Contabilità Generale] *Prospetto riassuntivo delle variazioni nel materiale considerato immobile agli effetti dell'art. 7 del Regolamento di contabilità generale dello Stato*, che vengono aggiornate di anno in anno e trasmesse al Ministero dell'economia e delle finanze. Cf. PAOLO CASADIO - FRANCESCA CASTELLANI, *Per introdurre*, in *Histria*, p. 29: nel 2002, la Soprintendenza speciale per il polo museale romano affida «in consegna» le opere al soprintendente del Friuli-Venezia Giulia e «le procedure per la presa in carico venivano avviate in ottobre». Va altresì precisato, a questo proposito – ferma restando la legittimità, ed anzi l'opportunità dell'azione di protezione svolta dalla Soprintendenza nel 1940 in virtù della allora recentissima legge di tutela (art. 14, legge primo giugno 1939, n. 1089, *Tutela delle cose d'interesse artistico e storico*: «1. Il ministro [dell'Educazione Nazionale], sentito il Consiglio nazionale dell'educazione, delle scienze e delle arti, ha facoltà di provvedere direttamente alle opere necessarie per assicurare la conservazione ed impedire il deterioramento delle cose indicate negli articoli 1 e 2, appartenenti a province, comuni, enti o istituti, legalmente riconosciuti, e, se trattasi di cose mobili, di farle anche trasportare e temporaneamente custodire in pubblici istituti. 2. In caso di urgenza il ministro può adottare senz'altro i provvedimenti conservativi di cui al comma precedente») e della specifica legge 6 luglio 1940, n. 1041, *Protezione delle cose d'interesse artistico, storico, bibliografico e culturale della Nazione in caso di guerra* – che le opere da Capodistria, Isola e Pirano esposte alla mostra *Histria* erano sì soggette alla tutela dello Stato italiano, allora esteso a quei territori, ma *non proprietà* dello stesso, alla quale, come detto, sono state tuttavia assegnate in occasione della mostra stessa, quanto invece dei vari enti, ecclesiastici soprattutto, da cui provenivano.

<sup>14</sup> Va segnalato che non corrisponde alle condizioni giuridiche effettive quanto affermato dall'ambasciatore Massimo Baistrocchi, membro della Commissione interministeriale per il recupero delle opere d'arte, nel saluto introduttivo al catalogo della mostra *Histria* che «l'opera del Carpaccio citata [da S. Francesco di Pirano], [è] proprietà dei frati della Pontificia basilica del Santo», né che le opere ritirate fossero «provenienti da collezioni pubbliche di Capodistria e Pirano» ovvero, più avanti nello stesso testo, «provenienti da raccolte pubbliche e da edifici demaniali»: in ogni caso, per quanto riguarda le raccolte pubbliche, si trattava di raccolte *non statali*: *Histria*, pp. 20-21. Risulta evidente, nello stesso saluto, il ruolo “propulsore” (e, sembrerebbe, perturbatore) avuto, nella “emersione” dei dipinti istriani, dall'esposizione al pubblico al Museo Antoniano della pala piranese di Vittore Carpaccio con il relativo seminario cinque anni prima: «Si può dire che l'interesse per le opere in questione si sia riaperto nel 2000 con la presentazione a Padova, a cura del Centro Studi Antoniani e dei Musei Antoniani, della

Nonostante le conseguenze dell'operazione materiale e giuridico-amministrativa della mostra *Histria*, nei testi del catalogo venivano riscoperte le aspettative formulate da parte di due degli studiosi italiani che alle operazioni di tutela del periodo bellico avevano presieduto, rimaste sino a quella data affidate a resoconti privati, che essi avevano rivolte al futuro recupero della condizione contestuale delle opere, in un caso, o quantomeno, nell'altro, alla condivisione della relativa conoscenza.

Sono, prima, quelle di Carlo Someda de Marco, allora direttore del Museo Civico di Udine e ispettore onorario della Soprintendenza di Trieste, che nel suo *Diario*, rimastoci ancora dattiloscritto, aveva riportato il succedersi di tutte le attività di salvaguardia e che, chiudendolo il 25 maggio 1945, auspicava per quei dipinti che «si approssimi il giorno in cui si possa riportarli senza timori alle loro sedi alle luci della pace e della libertà»<sup>15</sup>; poi quelle più tarde di Bruna Forlati Tamaro, che aveva allora appena terminato il suo ruolo di soprintendente alle antichità delle Venezie, e che si leggono nel verbale dell'assemblea generale ordinaria dei soci della Società istriana di archeologia e di storia patria, tenutasi nella sala del Consiglio comunale di Grado, presente anche il sindaco della cittadina, il 20 maggio 1962, al termine della sua relazione in merito agli accordi bilaterali Italia-Jugoslavia riguardanti i beni di proprietà della medesima società, avente sede fino a prima della Seconda guerra mondiale a Parenzo: parole che, tuttavia, acquisiscono in parte un tono diverso a leggerle integralmente nella fonte manoscritta, senza la pietosa censura che se ne fa nel catalogo *Histria* dell'affermazione circa la «superiorità» della civiltà italiana: atteggiamento che, anche senza dir altro, tanti danni ha procurato; e tuttavia, con una aspirazione profetica finale di grande apertura e umanità.

Consentitemi però di chiudere con un personale ricordo: nel momento in cui si stavano caricando le casse degli oggetti tanto a noi cari e che senza di noi tornavano alla terra dei nostri padri, pensai che forse non era male che questo avvenisse: essi erano e saranno sempre degli ambasciatori della nostra cultura, testimoni di un glorioso, indistruttibile passato. Sta ora a noi far sì che anche di fronte agli Jugoslavi – e non mancano neanche fra essi chi è in grado d'intenderlo – essi continuino a parlare, attraverso l'arte dei paleoveneti, dei romani, dei veneziani, il superiore linguaggio della nostra italiana civiltà preannunciando il giorno, forse non lontano, in cui anche in Europa cadranno tutti i confini<sup>16</sup>.

---

Pala di Vittore Carpaccio denominata *Madonna con Bambino e Santi*, proveniente dalla chiesa di San Francesco di Pirano» (*ivi*, p. 20).

<sup>15</sup> Cf. FABRIZIO MAGANI, 1940-1946. *La Soprintendenza ai monumenti e alle gallerie della Venezia Giulia e del Friuli e la protezione delle opere d'arte in Istria*, in *Histria*, p. 37: il dattiloscritto è in Soprintendenza archeologia belle arti e paesaggio del Friuli-Venezia Giulia, Trieste, Archivio "Istria", b. 35, fasc. 1446, c. 119.

<sup>16</sup> Società istriana di archeologia e storia patria, Trieste, *Libro dei verbali della Società istriana di archeologia e storia patria con sede temporanea a Venezia*; BRUNA FORLATI TAMARO, *Relazione sulla trattativa italo-jugoslava per i beni culturali riguardante le pro-*

Due anni dopo la mostra *Histria* – continuandosi quell'opera di ricostruzione delle relazioni avviata a Venezia con le terre dell'antico *Stato da mar*, su presupposti condivisi e paritari fra le due sponde adriatiche fin dagli anni cinquanta del secolo scorso, con Giuseppe Fiocco prima e Rodolfo Pallucchini poi in qualità di direttori dell'Istituto di storia dell'arte della Fondazione Giorgio Cini, e proseguite dagli anni Novanta anche all'Università di Trieste con Giuseppe Pavanello e Maria Walcher<sup>17</sup> – si svolge proprio alla Fondazione Cini il convegno *Le arti in Istria*, tra i cui atti è significativo sin dal titolo il saggio di Massimo Degrassi<sup>18</sup>.

Insomma, lo sguardo degli storici dell'arte, complice il nuovo senso di condivisione storica e culturale europea e anche il superamento di qualche timidezza e diffidenza reciproca, comprensibile dopo tanto tempo, si stringe sempre di più anche sulla penisola istriana, e in particolare sull'attività per quella terra di Vittore Carpaccio: ne sono tra gli esiti maggiori gli studi di Giorgio Fossaluzza<sup>19</sup> e, a quindici anni dal convegno di Padova sulla pala piranese di Carpaccio e a dieci dalla mostra *Histria* (lo si annota per scandire i tempi recenti), avviene il passaggio determinante che porta al convegno di cui questi atti pubblicano le relazioni: e, forse, a una nuova storia. Si tratta della mostra tenutasi a Conegliano, *Carpaccio. Vittore e Benedetto da Venezia all'Istria*, per la quale l'artista realizza, come s'è accennato, una buona parte delle sue ultime opere, tra le quali le portelle d'organo del duomo di Capodistria, raffiguranti la *Presentazione al tempio* e la *Strage degli Innocenti*, estremi lavori del pittore, datati 1523 – concesse in prestito dalla parrocchia, con un importante effetto di "disgelo", con il determinante contributo e supporto dato dall'Istituto sloveno di tutela dei beni culturali di Lubiana –, successivamente sottoposte a un ottimo restauro dallo stesso Istituto.

Lo stesso parroco del duomo di Capodistria, Primož Krečič – cogliendo insieme l'importante spunto di valorizzazione offerto dalla mostra con-

---

prietà della Società, cc. 94-95; cf. lo stesso testo "censurato" da FRANCESCA CASTELLANI, "Nel fascino di una visione di storia e d'arte". *Appunti per una fortuna delle opere istriane tra Ottocento e Novecento*, in *Histria*, p. 77. Il verbale così prosegue: «Applausi di consenso, qualche protesta e un accenno di discussione fan seguito alla relazione della professoressa Forlati», che viene poi ringraziata dal presidente della Società, l'archeologo Attilio Degrassi.

<sup>17</sup> Cf. MARIA WALCHER, *Il contributo dell'Università di Trieste allo studio del patrimonio artistico dell'Istria*, in *Histria*, pp. 81-86; per i tempi antecedenti a quelli ivi citati e per le ricerche successive cf. LUCA CABURLOTTO, *Appunti dimenticati. Giuseppe Fiocco a Capodistria*, pp. 121-122, e *ivi*, note 3 e 5.

<sup>18</sup> MASSIMO DEGRASSI, "Ch'essa possa ritornare presto": *l'arte dell'Istria nelle pagine di "Vernice" (1946-1949)*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», n. 30 (2006), pp. 337-346.

<sup>19</sup> GIORGIO FOSSALUZZA, *Scultura gotica in Istria: un antesignano percorso tra presenze e modelli di Venezia e del centro Europa*, in VANDA EKL, *La scultura gotica in Istria*, edizione italiana a cura di GIORGIO FOSSALUZZA - MARIA WALCHER, Edizioni Italo Svevo, Trieste 1999, pp. 9-48; IDEM, *Tracciato di storiografia dell'Istria Pittorica*, in VISNJA BRALIĆ - NINA KUDIŠ BURIĆ, *Istria Pittorica. Dipinti dal XV al XVIII secolo. Diocesi di Parenzo - Pola*. «Atti del Centro di ricerche storiche di Rovigno», 25 (2005), pp. I-LXXII; IDEM, *Vittore Carpaccio*.

glianese e l'occasione del cinquecentenario della *Madonna in trono col Bambino e i santi Gerolamo, Giuseppe, Rocco, Sebastiano, Nazario e Quirizio* – ha ideato il convegno internazionale, sviluppato poi grazie a plurimi contributi, tenutosi nel 2016 proprio dirimpetto al grande dipinto, del quale sono stati editi gli atti qui più volte citati; e, di seguito, la comunità piranese, perché di un apporto corale si deve parlare – proprio come era stato cinquecento anni prima per la commissione del dipinto – guidata dal Museo del mare - Pomorski Muzej Sergej Mašera e dal suo direttore Franco Juri e, nondimeno, dai frati del convento di San Francesco, cogliendo due anni dopo l'analogo centenario della consegna del dipinto da parte di Vittore Carpaccio, ha promosso e curato il convegno, tenutosi nello stesso convento, di cui il volume presente è frutto: con l'effetto di riunire simbolicamente intorno all'opera tanto la comunità civile che quelle religiosa e scientifica: nell'attesa che dal simbolo sbocci la realtà.

## SOMMARIO

La fortuna critica della *Madonna in trono col Bambino e santi* di Vittore Carpaccio della chiesa conventuale di San Francesco a Pirano ha messo spesso in evidenza il legame tra lo spazio illusorio della pala e la sua amplificazione tramite l'architettura dell'altare e della cappella, ma anche tra la raffigurazione dell'eccezionale "ritratto" di Pirano nello sfondo e la storia topografica della cittadina. Il ricovero a prevenzione dei danni di guerra nel 1940 da parte della Soprintendenza di Trieste e la nazionalizzazione del convento francescano hanno interrotto quel legame, che la comunità scientifica, ad avvenuta restituzione della chiesa ai padri minori e nel contesto dell'Unione europea, concordemente rilegge in termini nuovi.

*Parole chiave:* Pala d'altare; Spazio architettonico/spazio dipinto; Contesto; Cornice topografica; Seconda guerra mondiale; Tutela artistica vs. Diritti di proprietà.

## ABSTRACT

The criticism on Vittore Carpaccio's *Madonna in trono col Bambino e santi* in San Francesco conventual church in Pirano often showed the links between illusionistic space of the painting and its amplification by architecture of the altar and cappella, but also between the exceptional portrait of Pirano in the background and the topographical story of the city. The protection from war dangers by Soprintendenza of Trieste in 1940 and the nationalisation of franciscan convent stopped those links, that scientific community, after restitution of the Church to minorites and in the context of European Union, agrees in reading by new ways.

*Keywords:* Altarpiece; Architectural/painted space; Context; Topographical frame; Second World War, Art protection vs. Rights of ownership.

Luca Caburlotto  
Soprintendenza archivistica del Friuli-Venezia Giulia  
Via Alessandro Lamarmora, 19  
34139 Trieste  
luca.caburlotto@beniculturali.it



**Tav. 1:** Capodistria, Cattedrale, VITTORE CARPACCIO, *La Madonna in trono col Bambino e i santi Girolamo, Giuseppe, Rocco, Sebastiano, Nazario e Quirizio*, olio su tela, 1516.



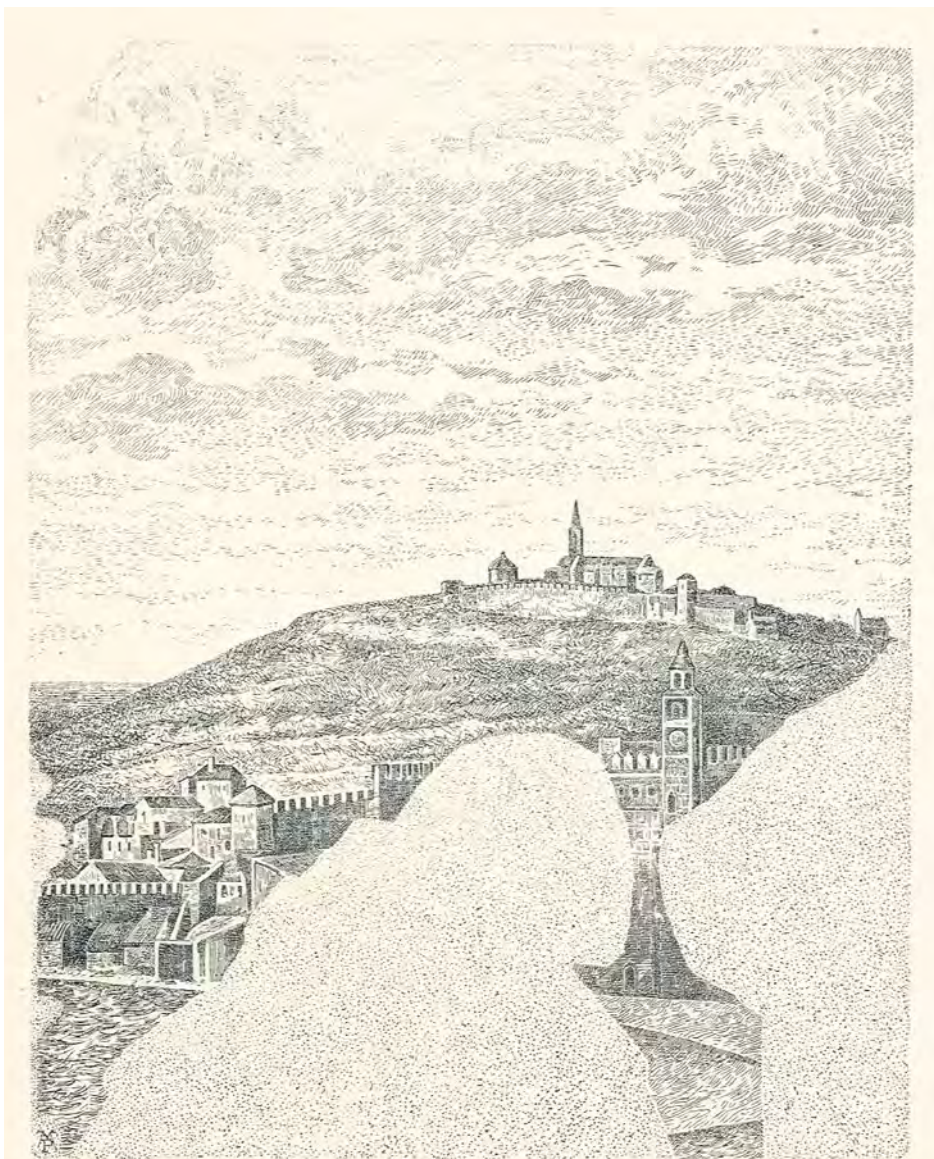
PIRANO: EDICOLA CHE ACCOGLIE  
IL QUADRO DI CARPACCIO, NELLA  
CHIESA DI SAN FRANCESCO.

**Tav. 2:** DA GIUSEPPE CAPRIN, *L'Istria Nobilissima*, Libreria F.H. Schimpff editore, 1905-1907, II, p. 145: Pirano: edicola che accoglie il quadro di Carpaccio nella chiesa di S. Francesco.



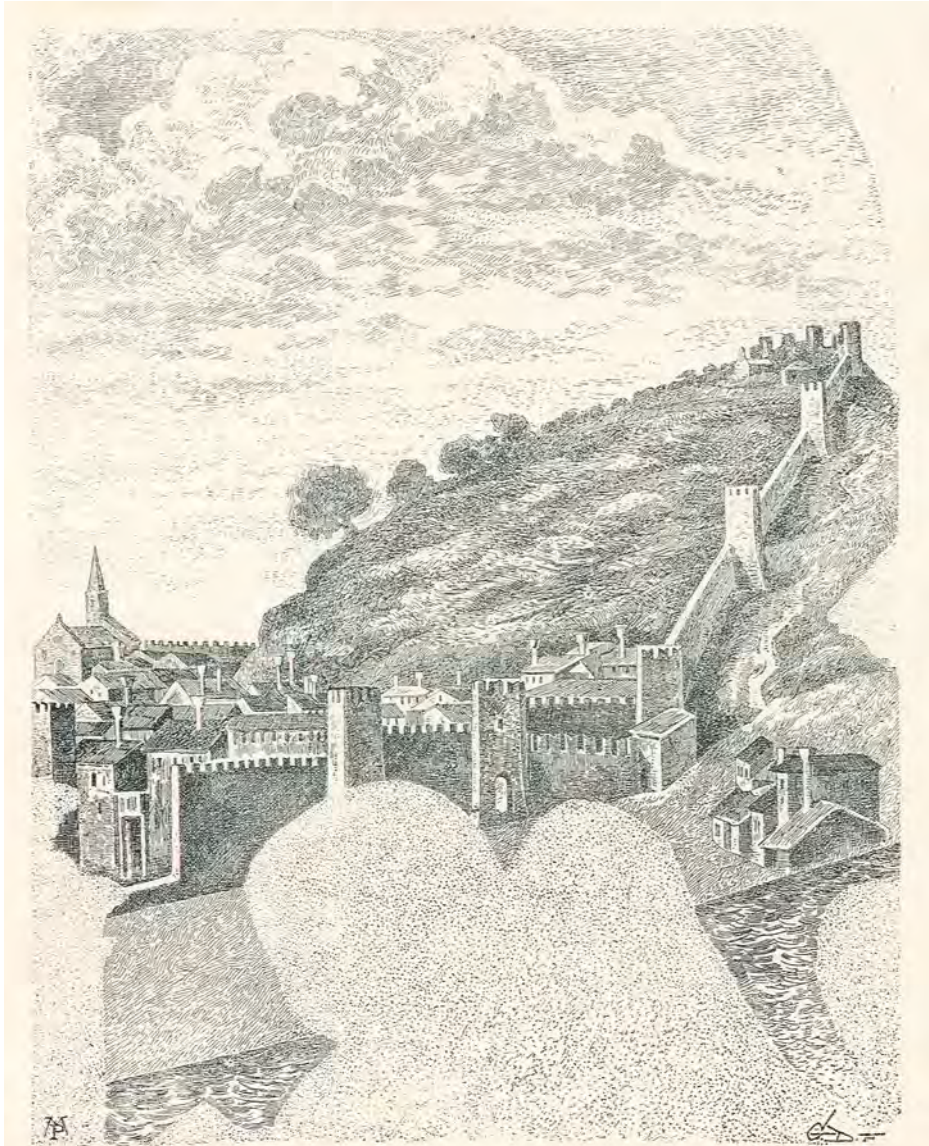
PIRANO: Leone sul Palazzo del Comune.

**Tav. 3:** DA GIUSEPPE CAPRIN, *L'Istria Nobilissima*, Libreria F.H. Schimpff editore, 1905-1907, I, p. 206, Pirano. Leone sul Palazzo del Comune.



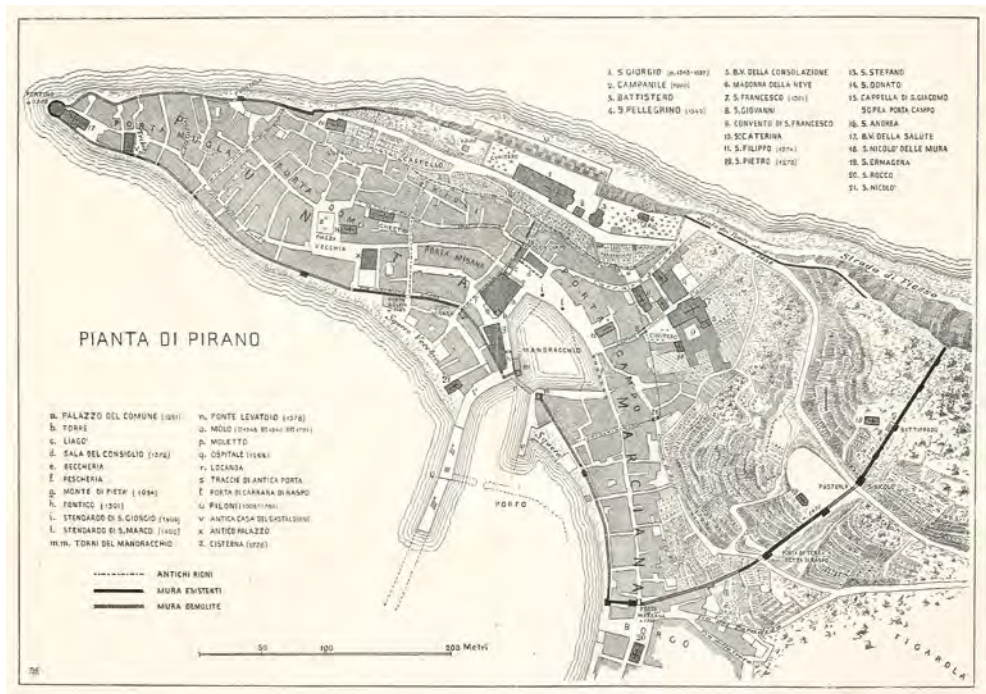
VEDUTA DI PIRANO: DAL QUADRO  
DI VETTOR CARPACCIO CHE SI TROVA  
NELLA CHIESA DI SAN FRANCESCO IN PIRANO.

**Tav. 4:** DA GIUSEPPE CAPRIN, *L'Istria Nobilissima*, Libreria F.H. Schimpff editore, 1905-1907, I, p. 126: Veduta di Pirano: dal quadro di Vettor Carpaccio che si trova nella chiesa di San Francesco in Pirano, parte sinistra (disegno di Giulio de Franceschi, incisione in zincotipia Stabilimento M. Perlmutter, Vienna).



VEDUTA DI PIRANO: DAL QUADRO  
DI VETTOR CARPACCIO CHE SI TROVA  
NELLA CHIESA DI SAN FRANCESCO IN PIRANO.

**Tav. 5:** DA GIUSEPPE CAPRIN, *L'Istria Nobilissima*, Libreria F.H. Schimpff editore, 1905-1907, I, p. 127: Veduta di Pirano: dal quadro di Vettor Carpaccio che si trova nella chiesa di San Francesco in Pirano, parte destra (disegno di Giulio de Franceschi, incisione in zincotipia Stabilimento M. Perlmutter, Vienna).



**Tav. 6:** DA GIUSEPPE CAPRIN, *L'Istria Nobilissima*, Libreria F.H. Schimpff editore, 1905-1907, I, pp. 124-125, Pianta di Pirano (incisione in zincotipia Stabilimento M. Perlmutter, Vienna).