
“Un monumento di storia topografica”.

La pala di Vittore Carpaccio per S. Francesco a Pirano (1518)

LUCA CABURLOTTO

“Sanus mente et loquela”, ancorché “corpore languens”, il barbitonsore piranese Gregorio riceveva il giorno 11 dicembre 1502, nella sua casa posta “in Porta de Campo”, il notaio e giudice ordinario Domenico Dalla Torre, cui dettava il proprio testamento, presente tra gli altri anche Pellegrino Vitale, vicedomino del Comune. Nel documento egli esprimeva con convinzione - “voluit et ius[s]it”, dice il testo - il desiderio di vedere decorato l’altar maggiore della chiesa di S. Francesco da “unam pallam”, destinandovi la significativa quota di 121 ducati (da notare la precisione del “centum et vigintiunum”), rassicurandosi che essa “sit suprascripti valoris” e insistendo di seguito, a garanzia dell’adempimento, che questa somma - ripetendone il valore di “ducatos centum et vigintiunum” - “non pos[s]int expendi in aliis laboreriis, quam in dicta palla”.

Egli si esprimeva d’altra parte quale membro del Terz’Ordine secolare se chiedeva – anche qui con l’assertivo “ius[s]it” - che il suo corpo fosse seppellito “in cimiterio Sancti Francisci Pirani ubi fratribus placuerit vestitum habitu Fraternitatis sancti Francisci”; e alla stessa fraternita lasciava “solidos viginti”. Gregorio dichiarava erede universale la moglie Elena, la quale a sua volta destinava i propri beni alla figlia adottiva Caterina, conservando ella però il compito di vigilare sull’adempimento delle volontà testamentarie del consorte: “ad exigendum” - dichiarava al notaio rogante il barbitonsore - il loro rigoroso rispetto¹.

¹ Il testamento, reso noto per la prima volta da ŠAMPERL Janez, *La presenza francescana in Pirano al tempo del Carpaccio*, in: *La pala di Carpaccio del convento di S. Francesco di Pirano custodita presso il convento del Santo di Padova*, Atti del Seminario di studio (Padova, 18 maggio 2000), in “Il Santo”, 40 (2000), Padova, pp. 303-309, in part. p. 307, è riportato integralmente e discusso da FOSSALUZZA Giorgio, *La pala di Vittore Carpaccio per San Francesco a Pirano, 1518. Un’introduzione storiografica nella prospettiva delle ricerche più recenti*, in: G. Baldissin Molli - L. Caburlotto (a cura di), *Carpaccio a Pirano / Carpaccio v Piranu*, Convegno internazionale di studi / Mednarodni znanstveni simpozij (Piran-Pirano, 3-4 dicembre 2018), Padova, Centro Studi Antoniani, 2021, pp. 97-116. Nel testamento non è esplicitamente citato l’altare maggiore, ma non v’è altra possibilità se Gregorio indica “altari Sancti Francisci in ecclesia fratrum minorum existentium in terra Pirani”. Cfr. VISINTIN Denis - DI PAOLI PAULOVICH David - CIGUI Rino (a cura di), *Le confraternite istriane. Una sintesi*, Pirano, Società di studi storici e geografici, 2014. Cfr. ora la scheda di HUMFREY Peter (a cura di), *Vittore Carpaccio. Dipinti e disegni*, Catalogo della mostra (Washington, National Gallery, 20 novembre 2022 - 12 febbraio 2023, Venezia, Palazzo Ducale, 18 marzo - 18 giugno 2023), Venezia, Marsilio arte, 2022, cat. 77, pp. 281-283.

Saranno state queste cautele, tanto quanto lo scrupolo di Elena e Caterina, o l’attenzione dei francescani destinatari del lascito, a consentire la conservazione e la corretta destinazione della somma, nonostante il tempo intercorso tra il documento notarile e la consegna della pala da parte di Vittore Carpaccio, recante la data 1518 (fig. 1); tenuto conto che non conosciamo la data di morte del testatore, che potrebbe spostare in avanti il momento in cui il controllo delle disposizioni passava alla moglie, vanno poi comunque considerati il maturare della scelta del pittore da incaricare e le trattative svolte con questo, una volta individuato.

Non è indifferente a tale proposito considerare che il primo importante impegno istriano di Carpaccio risale al 1516, con la realizzazione della pala raffigurante *La Madonna col Bambino in trono e i santi Girolamo, Giuseppe, Rocco, Sebastiano, Nazario vescovo e Giorgio e tre angeli musicanti* (fig. 2) dell’altar maggiore della concattedrale dell’Assunta di Capodistria, in corrispondenza della quale può essere avvenuta la committenza del dipinto destinato alla chiesa francescana di Pirano, forse non essendoci stato modo prima di impegnare la rilevante somma, che meritava l’impiego di un artista non di second’ordine (ricordiamo la scrupolosa disposizione per la quale la pala “sit suprascripti valoris”).

Se non fosse invece stato individuato da subito, come si è pur ipotizzato, lo stesso Carpaccio, e i tempi di consegna dell’opera si fossero dilazionati in conseguenza degli impegni del pittore: tra questi i telari per palazzo Ducale (prima per la sala dei Pregadi, 1501-1502, poi per quella del Maggior Consiglio: *Papa Alessandro III incontra ad Ancona il doge Sebastiano Ziani e lo onora procurandogli l’insegna del parasole*, e *Papa Alessandro III concede l’indulgenza nel giorno dell’Ascensione ai visitatori della Basilica di S. Marco*, 1510 circa), perduti nell’incendio del 1577, il ciclo della Scuola dalmata di S. Giorgio e Trifone o degli Schiavoni (1502-1507), quelli di S. Maria degli Albanesi (1504-1508) e di Santo Stefano (1511-1520) e numerose altre opere tra le quali la *Meditazione sulla Passione* (1500-1510 circa, New York, Metropolitan Museum), il *San Tommaso in gloria tra i santi Marco e Ludovico di Tolosa* (1507, Stoccarda, Staatsgalerie, dalla chiesa di S. Pietro Martire di



Fig. 1: Vittore Carpaccio, *La Madonna col Bambino in trono con i santi Ambrogio, Pietro, Francesco, Antonio da Padova, Chiara e Giorgio e angeli musicanti*, Padova, Museo Antoniano (da Pirano, chiesa di S. Francesco)

Murano), *La presentazione di Gesù al tempio* (1510, Venezia, Gallerie dell'Accademia, dalla chiesa di S. Giobbe), il *Ritratto di Cavaliere* (1510, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza), la *Pala di San Vitale* (1514, Venezia, chiesa di S. Vitale), i *Diecimila martiri del Monte Ararat* (1515, Venezia, Gallerie dell'Accademia, da Sant'Antonio di Castello) e il *Leone di S. Marco* per Palazzo Ducale, opera anche questa del 1516².

La grandiosa dimensione della pala richiestagli per l'altar maggiore del Duomo di Capodistria - più che il mancato aggiornamento del pittore alle istanze 'moderne', con il conseguente drastico venir meno della committenza, che lo avrebbe costretto a ripiegare nella periferia, e di cui si è molto discusso³ - potrebbe davvero aver attratto il pittore nella penisola istriana: e talvolta val la pena dar seguito alle spiegazioni più semplici e banali e magari apparentemente meno nobili (o cattolicamente più colpevoli), quali l'interesse e il guadagno. Vittore, insomma, forse già sollecitato dai francescani piranesi fin dal momento, a noi ignoto, dall'esecuzione del testamento del barbitonsore Gregorio, avrebbe avviato l'attività per l'Istria con un lavoro di significativa qualificazione e di opportuna rendita economica, frutto dello sforzo della comunità cittadina per manifestare il ruolo di capitale culturale della penisola⁴, proseguendola poi con la meno magniloquente tela di Pirano e terminandola, a poco tempo dalla morte, con le portelle d'organo nuovamente destinate al duomo di Capodistria, firmate e datate 1523.

I due dipinti istriani sono ricordati congiuntamente per la prima volta da Luigi Lanzi nell'edizione del 1809 della *Storia pittorica della Italia*, chiave di volta della storiografia artistica italiana a cavallo tra Sette e Ottocento: l'informazione gli era stata passata dal conte Fabio Di Maniago, come egli scrive all'amico Mauro Boni il 14 ottobre 1801.

² FOSSALUZZA Giorgio, *La pala*, cit., p. 111 sulla possibile immediata individuazione di Carpaccio all'indomani del testamento; sul valore economico del lascito, a confronto di altre testimonianze contemporanee, cfr. FOSSALUZZA Giorgio, *Il saio di Francesco segno di povertà per i minori osservanti e conventuali all'epoca della Bulla unionis. A proposito dell'iconografia della pala di Vittore Carpaccio del 1518 per Pirano*, in "Atti e memorie della Società istriana di archeologia e storia patria", CXXI (n.s. LXIX), 2021, Trieste, pp. 73-121, in part. p. 76. Sul dipinto di Capodistria cfr. HUMFREY Peter, *Carpaccio's Capodistria altarpiece: a Venetian Sacra Conversazione*, in: S. Menato (a cura di), *Carpaccio. Sacra Conversatio. Kontekst, ikonografija, raziskave / Contesto, iconografia, indagini / Kontekst, ikonografija, istraživanja, Prispjevki študijskega dneva / Relazioni della giornata di studio* (Koper-Capodistria, 30 settembre 2016), Koper - Capodistria, Histria Editiones, 2019, pp. 155-166, con bibliografia precedente.

³ Cfr. FOSSALUZZA Giorgio, *Vittore Carpaccio a Pozzale di Cadore 1519. Le ultime opere per Venezia, Istria e Cadore*, Zero Branco, Stilus, 2012, in particolare pp. 129-239 (per la pala di Pirano cfr. pp. 155-158 e pp. 220-223); ROMANELLI Giandomenico (a cura di), *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), Venezia, Marsilio, 2015; BALDISSIN MOLLI Giovanna, *Foresto, elegante e incompreso: Ambrogio nella pala carpaccesca di Pirano*, in: G. Baldissin Molli - L. Caburlo (a cura di), *Carpaccio a Pirano* cit. pp. 127-131; TOSATO Debora, *Il percorso critico e filologico degli studi su Carpaccio nel contesto della pittura veneziana del Rinascimento*, in "Il Santo", Vol. 61 (2021), nro. 1/2, Padova, pp. 117-118.

⁴ Sul contesto religioso e culturale istriano del momento cfr. BALDISSIN MOLLI Giovanna, *Foresto*, cit., pp. 136-140; SALMIĆ Igor, *Il convento di S. Francesco a Pirano dai primordi alla metà del secolo XVI*, in: G. Baldissin Molli - L. Caburlo (a cura di), *Carpaccio a Pirano*, cit., pp. 9-24; su di un piano più generale cfr. FOSSALUZZA Giorgio, *Il saio*, cit. pp. 89-110.



Fig. 2: Vittore Carpaccio, *La Madonna col Bambino in trono e i santi Girolamo, Giuseppe, Rocco, Sebastiano, Nazario vescovo e Giorgio e tre angeli musicanti*, Capodistria, Duomo

Delle due pitture di Vittore Carpaccio mi diede notizia il signor conte Maniago, che fu a capo d'Istria, non però di quelle di Benedetto [Carpaccio] né di altro di que' paesi, ai quali per esser fuor d'Italia non si è dato luogo dal Vasari, né dal Ridolfi, né da altri nella storia, ma veggo bene che ivi e in Dalmazia si potria ripescare qualche nome italiano almeno mediocre, perché i buoni credo essersi fermati in Italia⁵.

Saranno pertanto espressioni del nobiluomo quelle che Lanzi riporta a proposito della prima fra le due pale d'altare carpaccesche nel discutere di alcuni aspetti della pittura veneziana all'aprirsi dell'età di Tiziano e Giorgione, benché entrambe le due opere di Vittore Carpaccio per l'Istria siano successive di più di un lustro alla morte di Giorgione. Si tratta, insieme ad altri di maggior portata - quali la resa delle figure, delle loro pose, dei volti e dei panneggi, nonché del cromatismo conseguente alla "indole nazionale lieta e festosa [che] fin d'allora si sviluppò in un colore più brillante che in altra scuola" - di alcuni aspetti di dettaglio - "certi acces-

⁵ LANZI Luigi, *Lettere a Mauro Boni 1791-1809* (a cura di P. Pastres), Udine, Forum, 2009, p. 240. Fa riflettere, oggi, quel "fuor d'Italia" ribadito dal "fermati in Italia", nell'illuminista Lanzi, pochi anni prima che Napoleone, il 14 ottobre 1809, istituisse il governatorato delle Province Illiriche, comprendente l'Istria, con capitale Lubiana: cfr., VISINTIN Denis (a cura di), *Nel bicentenario del Codice napoleonico (1806-2006)*, Atti del convegno di studi (Pirano, 25 novembre 2006), Pirano, Società di studi storici e geografici, 2010.



Fig. 3: *Megalopsychia*, particolare del fregio perimetrale, Antiochia, Museo archeologico, mosaico

sori” - di frequente messi in vista dai pittori di quel momento, quali i troni della Vergine e dei santi “che componevano ricchi e pomposi”, i paesaggi “che stupendamente ritraevano dal vero” e le architetture “che spesso costruivano a foggia di portico o di tribuna”.

Si osserva ch'essi alcune volte - prosegue Lanzi - 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 pittura⁶.

A questo proposito egli cita quale esempio, in nota, la grande pala del Duomo di Capodistria, mettendola a confronto nientemeno che con la *Pala di San Zaccaria* di Giovanni Bellini, opera del 1505, e segnalandone l'ancor maggior risultato di inganno prospettico.

Nell'altar maggiore del duomo di Capo d'Istria un'altra ve ne pose il Carpaccio seniore; ed anche 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 puerile 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 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. 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 memoria⁷.

Poco oltre, Lanzi cita, parimenti in nota, le iscrizioni presenti nei due dipinti, nell'occasione di riferire, con un certo fastidio, la pretesa nascita istriana del pittore: “Il paese è imbevuto di questa persuasione, malgrado le sue sottoscrizioni, anche ne' quadri dipinti nell'Istria”⁸.

Questione, quella della nascita istriana di Carpaccio, fonte di una babele quasi sempre sconsiderata e dilettesca da parte di storici (o presunti tali) di questa terra, prima per onor di campanile poi anche per espliciti propositi di

preminenza etnica⁹. Ancora nel 1904 Pompeo Molmenti e Gustav Ludwig, dopo aver accennato a come fossero “vivissime, sopra tutte, le discussioni sul luogo natio” del pittore, riferivano 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”: parole non prive di retorica per due studiosi comunque non imputabili di nazionalismo, e che anzi, con lo stesso articolo, procuravano di smentire una volta per tutte le fantasie degli autori locali¹⁰.

Invero, la pala piranese lascia pensare, se non ad un lungo soggiorno in Istria negli ultimi anni di vita del pittore, ad una presenza almeno temporanea *in loco*, stante la qualità ‘topografica’ del ‘ritratto’ della città che fa da sfondo: se, addirittura, non si vuol considerare questa veduta come una vera e propria comprimaria del tema della *Vergine col Bambino e santi*, accompagnando e accogliendo il sacro consesso senza sopraffarlo.

In questo contesto fa pensare il legame con la propria città che traspare limpidamente nel testamento del barbitonsore Gregorio: nel quale egli precisa, in riferimento a S. Francesco, che si tratta della chiesa “fratrum minorum existentium in terra Pirani”, così come precisa, al di là della parte formulare e notarile sul luogo di rogazione e sulla di lui residenza, che enti e chiese destinatari del suo lascito sono di Pirano (l'ospedale nuovo e le chiese di S. Giorgio e di S. Nicola).

La *terra Pirani* citata nel testamento, come che sia, è pertanto l'oggetto del ritratto topografico che ha comprensibilmente attratto l'attenzione tra la fine dell'Otto e primi del Novecento di Girolamo Granić, guardiano del convento dal 1881 al 1885, e di Giuseppe Caprin, che poterono basarsi su una scrupolosa ricostruzione delle vicende anche urbanistiche di Pirano proposta da Pietro Kandler¹¹.

Se straordinari episodi di ritratto di città ci sono tramandati già dai mosaici tardoantichi, come il fregio a bordura della *Megalopsychia* del Museo archeologico di Antiochia (fig. 3), che sembra non essere stato danneggiato dal tragico terremoto

⁹ KNEZ Kristjan, *La questione della patria di Carpaccio. L'origine del pittore tra ipotesi, polemiche e discussioni storiografiche*, in *Carpaccio a Pirano* cit., pp. 55-70; FOSSALUZZA Giorgio, *La pala*, cit., pp. 101-105.

¹⁰ MOLMENTI Pompeo - LUDWIG Gustav, *Arte retrospettiva. La patria dei pittori Carpaccio*, in “Emporium”, vol. XIX (1904), nro. 110, Bergamo, p. 111.

¹¹ KANDLER Pietro, *Pirano. Monografia storica*, Parenzo, Coana, 1879; GRANIĆ Girolamo, *Album d'opere artistiche esistenti presso i minori conventuali della antica provincia dalmato-istriana ora aggregata alla patavina di S. Antonio, illustrate con fotografie e descritte*, Trieste, Tipografia Morterra, 1887; CAPRIN Giuseppe, *L'Istria Nobilissima*, Trieste, Tipografia F.H. Schimpff, 1907.

⁶ LANZI Luigi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, (a cura di P. Pastres), Torino, Einaudi, 2022, p. 25.

⁷ Ivi, p. 25, nota.

⁸ Ivi, p. 28, nota.



to del 6 febbraio 2023, quelli di Kastron Mefà in Giordania¹², e quelli celeberrimi di S. Apollinare in Classe a Ravenna, il tema del ritratto della città acquisisce una vastissima estensione nell'arte italiana ed europea. Proprio Vittore Carpaccio è tra quei pittori che - con il *Miracolo della reliquia della croce a Rialto* della Scuola grande di S. Giovanni evangelista, più ancora che con le fantasiose architetture delle celeberrime *Storie di Sant'Orsola* per l'omonima confraternita (sia il primo che le seconde alle Gallerie dell'Accademia di Venezia: in queste ultime tuttavia compare Castel Sant'Angelo, nell'*Incontro dei pellegrini col Papa sotto le mura di Roma*, conosciuto attraverso stampe disegni) - insieme al Gentile Bellini della *Processione in piazza San Marco* e del *Miracolo della reliquia della croce al ponte di S. Lorenzo* (ivi) e al particolarissimo caso della xilografia *Venetia MD* di Jacopo de Barbari (Venezia, Museo Correr), apre la lunga storia della raffigurazione di Venezia, destinata a sfociare nel vedutismo settecentesco: che nella città lagunare, in Napoli e in Roma troverà i soggetti più suggestivi e congeniali, nei quali l'evocazione dell'umore e della particolare luce dei luoghi convive con la verità della loro descrizione, in un equilibrio altissimo e mai più raggiunto dall'esperienza artistica successiva in questo genere pittorico¹³.

¹² ARCHUT Stefanie - KREMSER Patrick, *Stadt, Architektur und Figur: Anmerkungen zur topographischen Borte des Megalopsychia-Mosaiks aus Yakto*, in "Jahrbuch für Antike und Christentum", Jhrg. 62 (2019), Bonn, pp. 158-218; MANGIAMELI Santo, *Kastron Mefà, città tra le città nel mosaico della chiesa di Santo Stefano ad Umm el-Rasas*, in "Spazi e Culture del Mediterraneo", Reggio Calabria, Centro Stampa di Ateneo, vol. 3 (2011) = https://www.unirc.it/documentazione/materiale_didattico/1464_2021_527_38395.pdf. cfr. in generale BELLIPASQUA Roberta, *La città rappresentata. Contributo all'analisi dell'immagine della città nella cultura figurativa greca e romana*, in "Thiasos. Rivista di archeologia e architettura antica", Convegni, nro. 5.2 (2016), Roma, pp. 49-62.

¹³ SICA Paolo, *L'immagine della città da Sparta a Las Vegas*, Bari, Laterza, 1970; ZERI Federico, *La percezione visiva dell'Italia e degli italiani attraverso la pittura*, in: R. Romano - C. Vivanti (a cura di), *Storia d'Italia*, 6, *Atlante*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 51-114; NUTI Lucia, *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento*, Venezia, Marsilio, 1996; DE SETA Cesare (a cura di), *L'immagine delle città italiane dal XV al XIX secolo*, Catalogo della mostra (Napoli, Palazzo reale, appartamento storico, 30 ottobre 1998-17 gennaio 1999), Milano, De Luca, 1998; BIADENE Susanne - TONINI Camillo (a cura di), *A volo d'uccello. Jacopo de' Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa del Rinascimento*, Catalogo della mostra (Venezia, 1999-2000), Venezia, Arsenale, 1999; PAOLUCCI Antonio, *Il paesaggio come ritratto dell'Italia antica*, in: *Il paesaggio italiano. Idee e contributi immagini*, Milano, Touring Club Italiano, 2000, pp. 147-158; DE VECCHI Pierluigi - VERGANI Graziano Alfredo (a cura di), *La rappresentazione della città nella pittura italiana*, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2003; SEGRE L., TORRI G., *Viaggio storico nella forma e nella vita dei luoghi*, in *Campagna e città. Dialogo fra due mondi in cerca di nuovi equilibri*, Milano, Touring Editore, 2011, pp. 37-87; NUTI Lucia, *Popolarità e diffusione dell'immagine di città*, in: C. de Seta (a cura di), *L'immagine della città europea dal Rinascimento al Secolo dei Lumi*, Catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 8 febbraio - 18 maggio 2014), Milano, Skira, 2014, pp. 95-107.

Se tuttavia la città è più frequentemente raffigurata nei cicli profani ad affresco - come accade per l'eccezionale e giustamente famosa rappresentazione degli *Effetti del buon governo sulla città e sulla campagna*, affrescata da Ambrogio Lorenzetti sulle pareti del Palazzo pubblico di Siena (1338-1339), o in un racconto sacro esposto tuttavia in un palazzo pubblico, come per le *Storie di S. Ludovico da Tolosa e Sant'Ercolano* affrescate nella cappella del Palazzo dei Priori di Perugia da Benedetto Bonfigli (1454-1480) - e se numerosi saranno nel tempo i ritratti delle città in riferimento ai reggenti (ad esempio: Jacopo Palma il Giovane, *L'esaltazione dei rettori di Padova Jacopo e Giovanni Soranzo*, Padova, Musei civici, dal Palazzo del Podestà, 1590-1595) e soprattutto in pale votive (tra i molti casi, si pensi almeno a Francesco Francia, *Madonna del terremoto*, Bologna, Palazzo Comunale, Sala d'Ercole, 1505; Guido Reni, *Madonna col Bambino in gloria e i Santi Protettori di Bologna Petronio, Francesco, Ignazio, Francesco Saverio, Procolo e Floriano*, detta *Pala della Peste*, Bologna, Pinacoteca nazionale, 1631-32; Giambattista Tiepolo, *Santa Tecla che prega l'Eterno Padre*, Este, Duomo di S. Tecla, 1758-1759), più rara è la rappresentazione di una città o di luoghi e monumenti identificabili all'interno di dipinti sacri destinati agli altari e non legati ad eventi particolari: ricorderemo però la commovente *Annunciazione* di Federico Barocci, con la facciata dei torrioncini del Palazzo Ducale di Urbino, oggi nella Pinacoteca Vaticana, proveniente dalla cappella di Francesco Maria II Della Rovere nella Basilica di Loreto (1582-1584).

Nella pittura veneta, oltre al singolarissimo caso del grande affresco con *Sant'Antonio annuncia al beato Luca Belludi la liberazione di Padova dalla tirannia di Ezzelino III da Romano* di Giusto de Menabuoi al Santo (1382), il precedente più rilevante del paesaggio cittadino di Carpaccio è la straordinaria veduta dei laghi di Mantova presente nella *Morte della Vergine* di Andrea Mantegna ora al Prado, proveniente dalla cappella del Palazzo dei Gonzaga a Mantova, opera del 1461 circa. Vanno però tenuti presenti anche i monumenti (più che le città) più volte raffigurati da Giovanni Bellini nello sfondo delle sue opere, talvolta assemblandone da più località, tuttavia soprattutto in dipinti per collezioni private e non per chiese, salvo che per la *Trasfigurazione di Cristo* della Galleria nazionale di Capodimonte (1480 circa), proveniente dalla cappella Fioccardo del Duomo di Vicenza (si vedano la *Crocifissione in un cimitero ebraico*, ora a Prato in

Palazzo degli Alberti, dalla collezione Niccolini di Camugliano di Firenze, 1480 circa; il *S. Girolamo nel deserto*, degli Uffizi, proveniente dalla collezione Papafava di Padova, 1490 circa; la *Pietà* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, dalla collezione Donà delle Rose, 1500 circa) o quelli ripresi da Cima da Conegliano, come nella *Sant'Elena* della National Gallery of Art di Washington, del 1495 circa, opera anche questa con una storia collezionistica privata, nella quali egli raffigura la città natale con sullo sfondo l'ulteriore veduta del castello di S. Salvatore di Susegana.

Un caso particolare, in quanto a pala d'altare, è quello presentato dalla *Madonna delle stelle* della chiesa di S. Corona a Vicenza, nella quale, nel 1520, Marcello Fogolino amplia la trecentesca *Madonna dell'umiltà* di Lorenzo Veneziano, integrandone la gloria d'angeli, modificandone il carattere iconografico e aggiungendo nella parte bassa una luminosa, limpida veduta della città berica; un'altra veduta - ma in predella, luogo di racconti più liberi, e non nella pala - aveva raffigurata lo stesso artista appena prima (1517-1518 circa) per la chiesa vicentina di S. Francesco Nuovo, delineando la città ai piedi di Monte Berico, delle Prealpi e dell'Altopiano di Asiago quale sfondo al *San Francesco d'Assisi che riceve le stigmate tra i santi Chiara e Pietro, Bartolomeo di Breganze (?) e i santi Paolo e Bernardino* (Vicenza, Museo Civico; fig. 4). Siamo dunque negli stessi anni della presenza di Carpaccio, o comunque dell'arrivo delle sue opere, nella penisola istriana.

Proprio nella grande pala raffigurante la *Madonna col Bambino e santi* del Duomo di Capodistria, Vittore Carpaccio si era adoperato in uno dei più classici esempi di descrizione della città, ovvero il 'modello' urbano sorretto dal protettore S. Nazario, e offerto all'intercessione della Vergine, ove, nella densissima cittadina all'interno della cerchia muraria, spicca il campanile del Duomo, a qualificare e identificare il luogo rappresentato. Questa specifica iconografia era stata utilizzata nella pittura veneta nella spettacolare *Annunciazione* di Carlo Crivelli per la SS. Annunziata di Ascoli Piceno (Londra, National Gallery, firmata e datata 1495), in cui il protettore S. Emidio offre un modellino della città all'arcangelo Gabriele e, circa un decennio prima del dipinto per S. Francesco di Pirano, da Lorenzo Lotto nella pala dell'altar maggiore della chiesa di S. Cristina del Tiveron a Quinto di Treviso, raffigurante *La Madonna col Bambino e i santi Pietro, Cristina, Liberale e Girolamo* (fig. 5), nella quale Liberale, protettore di Treviso, regge con la mano sinistra un modellino della città.

La veduta che sta alle spalle dei protagonisti sacri del dipinto piranese, tuttavia, non si apparenta né con questa tipologia né con quella, strettamente dedicata alla veduta cittadina, che Carpaccio e Gentile Bellini avevano esercitato nella Scuola grande di S. Giovanni evangelista, costituendo invece come s'è visto, in quanto sfondo di una pala d'altare, un caso abbastanza singolare e per questo degno di attenzione. Non è un sigillo decorativo (ma andrà ricordato che il sigillo vero e proprio, dal medioevo in poi, è uno dei lu-

ghi privilegiati per la rappresentazione simbolica della città, e tuttora in auge), come quello retto in mano da S. Nazario a Capodistria, alquanto generico, così come in molti altri casi consimili, né è una celebrazione laica dei fasti e della grandezza di una città.

Non è da escludere che a monte di una volontà rappresentativa così marcata come quella realizzata da Carpaccio a Pirano vi sia anche, cogliendo una suggestione di Cesare De Seta sugli strumenti di conoscenza che hanno portato alla rappresentazione dei 'ritratti di città', la consapevolezza della struttura del territorio data dalla formazione di quegli straordinari documenti rappresentativi che sono i catastici. Osserva lo studioso che "la riforma di questo strumento analitico di conoscenza del territorio ha un eminente valore giuridico, patrimoniale, fiscale ed economico per ogni tipo di commercio o transazione, ma è pure il diretto antecedente per la formazione di una nuova scienza che si dirà circa due secoli dopo topografia"¹⁴. Non è infatti da escludersi l'uso di uno strumento topografico da parte di Carpaccio: che molti pittori non abbiano contemplato, per volontà o sconoscenza, tale possibilità, non implica che tutte le vedute urbane caratterizzate da questa volontà descrittiva siano state dipinte soltanto servendosi dell'occhio nudo, posto che quella stessa cultura umanistica che adottava la geometria anche per disegnare il corpo umano non poteva non affrontare un tema complesso come un organismo urbano, che aveva la finalità di rappresentare la *magnificentia* della città, affidandosi solo alle attitudini percettive dell'occhio e alla destrezza della mano"¹⁵.

Se la raffigurazione carpaccesca tuttavia non appartiene all'ambito delle rappresentazioni volte a presentare la *magnificentia* e lo *splendor*, preferibilmente di una capitale, qualità caratteristica del 'ritratto di città', come di seguito argomenta lo stesso studioso, sicuramente va considerata la qualità urbana raffigurata, messa bene in evidenza da Giuseppe Caprin ne *L'Istria Nobilissima* dalle due incisioni su disegno di Giulio de Franceschi in cui sono scontornate le figure dei sacri personaggi (fig. 6a, 6b)¹⁶. Al legame sopra evidenziato di Gregorio barbitonsore con Pirano, va aggiunta la presenza al suo testamento del vicedomino della città e, nondimeno, il carattere della predicazione francescana, che nasce e si matura proprio nel contesto dello sviluppo dei comuni e in generale delle nuove conurbazioni basso medievali. Osserva ancora lo studioso che "nell'ideologia e nella coscienza storica dei contemporanei, così come nelle intenzioni della committenza, i testi figurati assumono valo-

¹⁴ DE SETA Cesare, *Ritratti*, cit., p. 11. "Alla creazione del 'ritratto di città' contribuiscono in egual misura arte e scienza: esso è frutto da un lato dell'invenzione della prospettiva e della sempre più elaborata strumentazione topografica per la misurazione a distanza, dall'altro dei progressi compiuti dall'istituzione dei catasti e della nuova cartografia che rappresenta il territorio": ivi, p. 49. In generale per l'evoluzione degli strumenti e metodi di conoscenza e descrizione del territorio e sulla cartografia fra Quattro e Cinquecento, si veda l'ampia bibliografia richiamata in nota dallo studioso.

¹⁵ Ivi, pp. 27-28.

¹⁶ CAPRIN Giuseppe, *L'Istria*, cit., I, pp. 126-127.



Fig. 4: Marcello Fogolino, *San Francesco d'Assisi che riceve le stigmate tra i santi Chiara e Pietro, Bartolomeo di Breganze (?) e i santi Paolo e Bernardino*, Vicenza, Museo Civico



Fig. 5: Lorenzo Lotto, *La Madonna col Bambino e i santi Pietro, Cristina, Liberale e Girolamo*, Quinto di Treviso, chiesa di S. Cristina del Tiverone

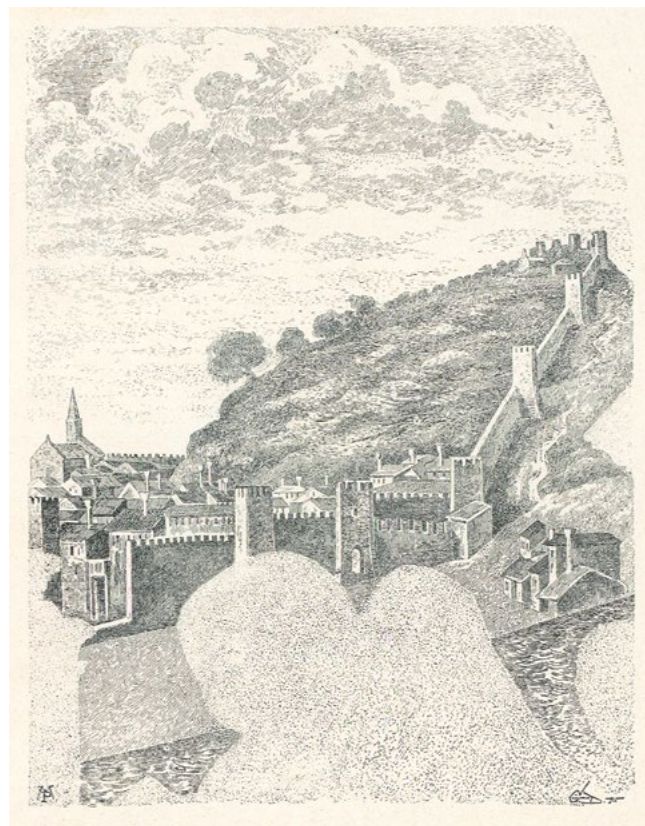
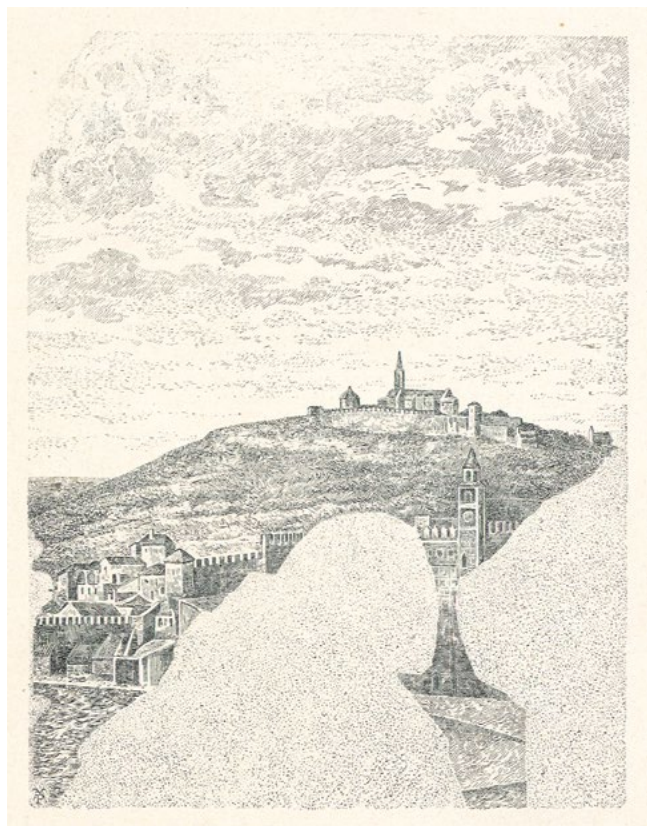


Fig 6a, 6b: Veduta di Pirano: dal quadro di Vettor Carpaccio che si trova nella chiesa di San Francesco in Pirano, disegno di G. de Franceschi, incisione in zinco tipa Stabilimento M. Perlmutter, Vienna (da G. Caprin, *L'Istria Nobilissima*, 1907)

re analogo a quello letterario nella *laudatio* rinascimentale: testo volto a esaltare la storia, i commerci, la ricchezza e la bellezza della città narrata. (...) La città diventa un manufatto reale con le sue emergenze dislocate nello spazio proprio della topografia urbana e del paesaggio geografico¹⁷. Volontà del testatore e delle eredi che ne furono garanti, orgoglio municipale e rappresentazione del *buon governo* da parte della potestà comunale e attitudini sociali dell'ordine francescano convergono dunque nella raffigurazione della pacifica città che elegantemente si adagia sulle emergenze orografiche istriane sull'alto del mare, che appare in un minuscolo spicchio all'estrema sinistra della veduta, a fianco delle modanature del capitello che sostiene l'arco dell'edicola in cui la sacra conversazione è ospitata.

La raffigurazione nel dipinto per S. Francesco della *terra Pirani*, in ogni caso, è il luogo in cui s'incardina con natu-

ralezza la rappresentazione sacra, come se esso la comprendesse sin dall'esterno dell'edicola dipinta: e questo doveva essere l'effetto reso dall'integrazione con l'architettura reale che accoglieva l'opera, l'inganno e il "quas'incanto di prospettiva" pari a quello evocato da Luigi Lanzi a proposito della pala di Capodistria, e che s'intravede nell'incisione raffigurante la cappella riportata nuovamente ne *L'Istria nobilissima* di Giuseppe Caprin (fig. 7).

Nello spazio originario della navata principale che conduce l'occhio sino al punto focale del dipinto, non è difficile intuire il gruppo sacro raccolto intorno alla Vergine come avvolto da quello stesso paesaggio in cui la chiesa di S. Francesco è immersa: dimesso, silente, in rispettosa distanza, ma rassicurante e continuo dietro al drappo che protegge la Vergine e affettuosamente prossimo alle teste dei santi Antonio e Francesco, che si stagliano sulle sue mura.

Se è difficile dimostrare che Vittore Carpaccio sia stato a Pirano mediante prove documentarie, nemmeno poi tanto necessarie per una traversata di una notte sulle antiche e frequentatissime rotte del sale, è tuttavia difficile negare per converso che la rappresentazione sia stata colta sul vivo dal pittore, con l'aiuto o meno di strumenti topografici. Sembra troppo infatti pretendere che un anonimo perito, pur aduso alla raffigurazione cartotecnica dei terreni ad uso dei catastici allora nascenti - per richiamare la suggestione sopra richiamata a questi strumenti di conoscenza - o anche un frate della comunità piranese, abbia recato a Venezia un

¹⁷ DE SETA Cesare, *Ritratti*, cit., pp. 25-26. "La *Laudatio urbis* a partire dal settimo decennio del XV secolo, si inverte in testi figurativi che hanno il proposito di rappresentare in modo analitico non solo le *res gestae* della comunità cittadina e del suo Signore, ma la scena paesistica, la struttura urbana e l'architettura di ogni fabbrica civile, militare, religiosa, manifatturiera o residenziale. (...) A partire dunque dagli anni Settanta del Quattrocento disponiamo di testi iconografici che illustrano non parti o ambiti di un organismo cittadino, ma vedute globali, vale a dire strumenti analitici di conoscenza che segnano per la prima volta il primato di Tolomeo su Erodoto. (...) La verosimiglianza e, in altre parole, il raddoppiamento della realtà in un'astrazione che la simbolizza, è un altro nodo significativo e cruciale, perché crea un discrimine nell'analisi del soggetto. Ma vi è anche un altro aspetto significativo: costruire una copia della realtà esterna è garantirne (ma anche garantirsi) l'eternità, è un modo per assicurarsi la sopravvivenza contro il trascorrere del tempo e così difendersi dalla caducità umana": ivi, pp. 27-29. Cfr. LE GOFF Jacques, *L'immaginario urbano nell'Italia medievale (secoli V-XV)*, in: C. De Seta (a cura di), *Il paesaggio, (Storia d'Italia, Annali, 5)*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 3-43.

disegno di tale precisione, riprendendo *ad hoc* le due parziali e non continue vedute della città, con i "due diversi punti prospettici" di cui, come vedremo, parla Girolamo Granić, in modo tale da prevederne l'armonico inserimento nel dipinto, senza provocarne visibili distorsioni. Anche la stretta integrazione visiva tra l'opera in pietra e il dipinto, contribuisce a rafforzare l'idea di un sopralluogo *in situ* del pittore¹⁸.

In ogni caso è chiaro, discendesse direttamente o meno dalle volontà di Gregorio barbitonsore, che la dettagliata descrizione della *terra Pirani* non poté non essere una precisa richiesta formulata dalla committenza, molto probabilmente, oltre che per i motivi sopra segnalati, per invocarvi la protezione della Vergine, attraverso la mediazione, prima di tutto, dei santi Francesco e Antonio, poi delle altre sacre figure convenute e quindi dei frati del convento la cui chiesa veniva decorata nel luogo principale con il dipinto, richiesto ad un celeberrimo pittore della Dominante.

Strenuamente impegnato ad ottenere il restauro del dipinto di Carpaccio allora in cattive condizioni¹⁹, padre Granić lo celebrava legittimamente nella sua opera sul patrimonio artistico dei conventuali piranesi, quale "il più prezioso oggetto non solo del Convento, ma della città di Pirano". In esso, argomentava,

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. Kandler, ad esempio, vi avrebbe trovato il castello di S. Giorgio, che tanto gli premeva di vedere in qualche quadro di quell'epoca, posteriore ai viaggi di Marin Sanudo²⁰.

Accertata, secondo il suo parere, la presenza del pittore a Capodistria, il frate precisava i due punti di vista dai quali Vittore avrebbe tratto le due parti di raffigurazione di Pirano.

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.

In quanto alla parte a sinistra del drappo retrostante la Vergine col Bambino, Carpaccio avrebbe ripreso la veduta cittadina dal mare. Così precisa infatti Granić:

¹⁸ HUMFREY Peter, *Madonna col Bambino*, cit., p. 283; lo studioso osserva che la "assunzione di commissioni in lontane località non implicava necessariamente o abitualmente un sopralluogo, ma un'ulteriore prova del fatto che in questo caso Carpaccio potrebbe essere effettivamente andato a Pirano è fornita dal paesaggio urbano sullo sfondo, che si è dimostrato essere insolitamente accurato nella topografia, il che porta a supporre che sia basato su un disegno fatto sul posto".

¹⁹ FANTON Alberto, *Carpaccio al riparo. La pala e il suo trasferimento in Italia, in alcuni documenti d'archivio*, in *Carpaccio a Pirano* cit., in part. pp. 167-171 e pp. 181-204; FOSSALUZZA Giorgio, *La pala*, cit., pp. 106-110; ivi, pp. 110-111, la discussione sull'ulteriore spunto per Granić a provare il soggiorno del pittore a Pirano, consistente nella relazione tra Carpaccio e l'allora vescovo di Chioggia Bernardo Venier, originario di Pirano, città per la quale dipinge nel 1520 il suggestivo *San Paolo* della chiesa di S. Domenico.

²⁰ GRANIĆ Girolamo, *Album d'opere*, cit., p. 9; ivi le citazioni che seguono.

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 ora 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.

Come ha precisato Giorgio Fossaluzza, se la parte destra, veduta dal mare, consente di restituire la visione delle mura della città alta, le chiese distrutte di S. Nicolò e S. Ermagora e il nucleo urbano tra il cimitero ebraico e la chiesa di S. Francesco, la parte sinistra presenta il promontorio di S. Giorgio, con il campanile antistante l'antica chiesa e la piazza vecchia della città bassa con le mura, la distrutta torre dell'orologio e l'affaccio sul mandracchio²¹. La separazione delle due vedute tramite il drappo retrostante la Vergine avrebbe pertanto consentito di modificare il punto di vista, ottenendo così la raffigurazione di quanto premeva alla committenza senza turbare la coerenza prospettica, interrompendo la continuità dello sguardo.

Non va trascurata, nuovamente ricorrendo agli studi di Cesare De Seta, la strategia visiva volta a rendere più efficace il messaggio propagandato dall'immagine, sia per supporto materiale che per collocazione dell'opera e relativa funzione dell'ambiente, così come per la tecnica di rilievo e rappresentazione: per vedute come quella piranese, lo studioso, rammentando che "l'immagine è frontale e si risolve in vero e proprio *skyline* della città", segnala che in tal caso essa è piatta "e il disegnatore schiaccia sul piano orizzontale tutti gli elementi tridimensionali. L'angolazione non esiste, perché i punti di vista sono disposti all'infinito. In taluni casi si succedono numerosi punti di vista e ciascuno di essi ha una variabile angolazione"²². Lo stratagemma sfruttato da Carpaccio per superare l'incoerenza dei due diversi punti di vista è elementare ma efficace ed è, come già illustrato, il drappo posto alle spalle della Vergine sopraelevata in trono.

Ne *L'Istria nobilissima* Giuseppe Caprin aggiungeva ulteriori dettagli sulla descrizione pittorica della città, ritenendo che

la verità, con cui è resa questa veduta, accerta che Vettor Carpaccio la colse sul luogo e certamente dal mare. Nello sfondo scende da una parte il colle, con le mura e le torri merlate, che abbraccia 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. Pietro²³.

La raffigurazione della *terra Pirani*, quale che sia la fonte utilizzata da Carpaccio, diretta o indiretta, è insieme un

²¹ FOSSALUZZA Giorgio, *Il saio*, cit. p. 87.

²² DE SETA Cesare, *Ritratti*, cit., p. 31.

²³ CAPRIN Giuseppe, *L'Istria*, cit., II, pp. 106-109.

brano d'arte e la rappresentazione di una appartenenza, tanto naturale quanto sentita e vissuta, perché vista con la semplicità dello sguardo quotidiano e non con l'enfasi solenne della celebrazione. Solo la ricollocazione dell'opera di Vittore Carpaccio nella cornice, che ancora è la sua, potrà restituire l'espressione della ricchezza di significati conte-

stuali che essa porta con sé, testimoniando sia il sentimento religioso locale che il riferimento culturale a Venezia, con tutto l'arricchimento conseguente per la storia delle relazioni tra luoghi e persone nella quale noi stessi siamo immersi, contribuendo a riannodare qualche filo che s'era slacciato.

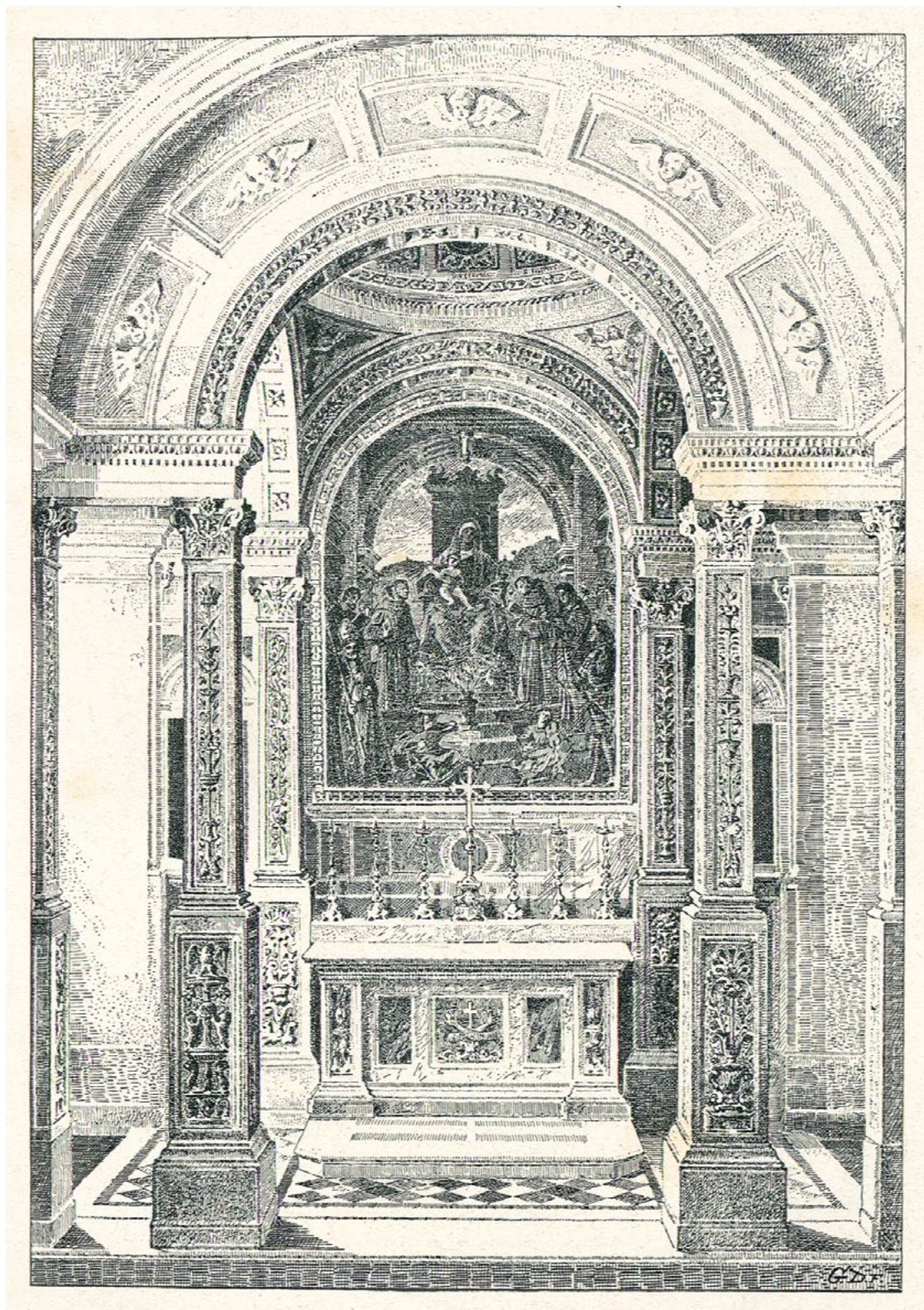


Fig. 7: Pirano: edicola che accoglie il quadro di Carpaccio nella chiesa di S. Francesco (da G. Caprin, *L'Istria Nobilissima*, 1907)

BIBLIOGRAFIA

- ARCHUT Stefanie - KREMSER Patrick, *Stadt, Architektur und Figur: Anmerkungen zur topographischen Borte des Megalopsychia-Mosaiks aus Yakto*, in "Jahrbuch für Antike und Christentum", Jhrg. 62 (2019), Bonn, pp. 158-218.
- BALDISSIN MOLLI Giovanna, *Foresto, elegante e incompreso: Ambrogio nella pala carpaccesca di Pirano*, in: G. Baldissin Molli - L. Caburlo (a cura di), *Carpaccio a Pirano / Carpaccio v Piranu*, Convegno internazionale di studi / Mednarodni znanstveni simpozij (Piran-Pirano, 3-4 dicembre 2018), Padova, Centro Studi Antoniani, 2021, pp. 127-131.
- BELLI PASQUA Roberta, *La città rappresentata. Contributo all'analisi dell'immagine della città nella cultura figurativa greca e romana*, in "Thiasos. Rivista di archeologia e architettura antica", Convegni, nro. 5.2 (2016), Roma, pp. 49-62.
- BIADENE Susanne - TONINI Camillo (a cura di), *A volo d'uccello. Jacopo de' Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa del Rinascimento*, Catalogo della mostra (Venezia, 1999-2000), Venezia, Arsenale, 1999.
- CAPRIN Giuseppe, *L'Istria Nobilissima*, Trieste, Tipografia F.H. Schimpff, 1907.
- DE SETA Cesare (a cura di), *L'immagine delle città italiane dal XV al XIX secolo*, Catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, appartamento storico, 30 ottobre 1998-17 gennaio 1999), Milano, De Luca, 1998.
- DE SETA Cesare, *Ritratti di città. Dal Rinascimento al secolo XVIII*, Torino, Einaudi, 2011.
- DE VECCHI Pierluigi - VERGANI Graziano Alfredo (a cura di), *La rappresentazione della città nella pittura italiana*, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2003.
- FANTON Alberto, *Carpaccio al riparo. La pala e il suo trasferimento in Italia, in alcuni documenti d'archivio*, in: G. Baldissin Molli - L. Caburlo (a cura di), *Carpaccio a Pirano / Carpaccio v Piranu*, Convegno internazionale di studi / Mednarodni znanstveni simpozij (Piran-Pirano, 3-4 dicembre 2018), Padova, Centro Studi Antoniani, 2021, pp. 165-204.
- FOSSALUZZA Giorgio, *La pala di Vittore Carpaccio per San Francesco a Pirano, 1518. Un'introduzione storiografica nella prospettiva delle ricerche più recenti*, in: G. Baldissin Molli - L. Caburlo (a cura di), *Carpaccio a Pirano / Carpaccio v Piranu*, Convegno internazionale di studi / Mednarodni znanstveni simpozij (Piran-Pirano, 3-4 dicembre 2018), Padova, Centro Studi Antoniani, 2021, pp. 97-116.
- FOSSALUZZA Giorgio, *Il saio di Francesco segno di povertà per i minori osservanti e conventuali all'epoca della Bulla unionis. A proposito dell'iconografia della pala di Vittore Carpaccio del 1518 per Pirano*, in "Atti e memorie della Società istriana di archeologia e storia patria", CXXI (n.s. LXIX), 2021, Trieste, pp. 73-121.
- FOSSALUZZA Giorgio, *Vittore Carpaccio a Pozzale di Cadore 1519. Le ultime opere per Venezia, Istria e Cadore*, Zero Branco, Stilus, 2012.
- GRANIĆ Girolamo, *Album d'opere artistiche esistenti presso i minori conventuali della antica provincia dalmato-istriana ora aggregata alla patavina di S. Antonio, illustrate con fotografie e descritte*, Trieste, Tipografia Morterra, 1887.
- HUMFREY Peter, *Carpaccio's Capodistria altarpiece: a Venetian Sacra Conversazione*, in: S. Menato (a cura di), *Carpaccio. Sacra Conversatio. Kontekst, ikonografija, raziskave / Contesto, iconografia, indagini / Kontekst, ikonografija, istraživanja*, Prispelki študijskega dneva / Relazioni della giornata di studio (Koper-Capodistria, 30 settembre 2016), Koper - Capodistria, Histria Editiones, 2019, pp. 155-166.
- HUMFREY Peter (a cura di), *Vittore Carpaccio. Dipinti e disegni*, Catalogo della mostra (Washington, National Gallery, 20 novembre 2022 - 12 febbraio 2023, Venezia, Palazzo Ducale, 18 marzo - 18 giugno 2023), Venezia, Marsilio arte, 2022.
- KANDLER Pietro, *Pirano. Monografia storica*, Parenzo, Coana, 1879.
- KNEZ Kristjan, *La questione della patria di Carpaccio. L'origine del pittore tra ipotesi, polemiche e discussioni storiografiche*, in: G. Baldissin Molli - L. Caburlo (a cura di), *Carpaccio a Pirano / Carpaccio v Piranu*, Convegno internazionale di studi / Mednarodni znanstveni simpozij (Piran-Pirano, 3-4 dicembre 2018), Padova, Centro Studi Antoniani, 2021, pp. 55-70.
- LANZI Luigi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII Secolo*, (a cura di P. Pastres), Torino, Einaudi, 2022.
- LE GOFF Jacques, *L'immaginario urbano nell'Italia medievale (secoli V-XV)*, in: C. De Seta (a cura di), *Il paesaggio*, (Storia d'Italia, Annali, 5), Torino, Einaudi, 1982, pp. 3-43.
- MANGIAMELI Santo, *Kastron Mefāa, città tra le città nel mosaico della chiesa di Santo Stefano ad Umm el-Rasas*, in "Spazi e Culture del Mediterraneo", Reggio Calabria, Centro Stampa di Ateneo, vol. 3 (2011) = https://www.unirc.it/documentazione/materiale_didattico/1464_2021_527_38395.pdf.
- MOLMENTI Pompeo - LUDWIG Gustav, *Arte retrospettiva. La patria dei pittori Carpaccio*, in "Emporium", vol. XIX (1904), nro. 110, Bergamo, pp. 111-122.
- NUTI Lucia, *Popolarità e diffusione dell'immagine di città*, in: C. De Seta (a cura di), *L'immagine della città europea dal Rinascimento al Secolo dei Lumi*, Catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 8 febbraio - 18 maggio 2014), Milano, Skira, 2014, pp. 95-107.
- NUTI Lucia, *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento*, Venezia, Marsilio, 1996.
- LANZI Luigi, *Lettere a Mauro Boni 1791-1809* (a cura di P. Pastres), Udine, Forum, 2009.
- PAOLUCCI Antonio, *Il paesaggio come ritratto dell'Italia antica*, in: *Il paesaggio italiano. Idee contributi immagini*, Milano, Touring Club Italiano, 2000, pp. 147-158.
- ROMANELLI Giandomenico (a cura di), *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), Venezia, Marsilio, 2015.
- SALMIĆ Igor, *Il convento di S. Francesco a Pirano dai primordi alla metà del secolo XVI*, in: G. Baldissin Molli - L. Caburlo (a cura di), *Carpaccio a Pirano / Carpaccio v Piranu*, Convegno internazionale di studi / Mednarodni znanstveni simpozij (Piran-Pirano, 3-4 dicembre 2018), Padova, Centro Studi Antoniani, 2021, pp. 9-24.
- SEGRE L., TORRI G., *Viaggio storico nella forma e nella vita dei luoghi*, in: *Campagna e città. Dialogo fra due mondi in cerca di nuovi equilibri*, Milano, Touring Editore, 2011, pp. 37-87.
- SICA Paolo, *L'immagine della città da Sparta a Las Vegas*, Bari, Laterza, 1970.
- ŠAMPERL Janez, *La presenza francescana in Pirano al tempo del Carpaccio*, in: *La pala di Carpaccio del convento di S. Francesco di Pirano custodita presso il convento del Santo di Padova*, Atti del Seminario di studio (Padova, 18 maggio 2000), in "Il Santo", a. XL 40 (2000), Padova, pp. 303-335.
- TOSATO Debora, *Il percorso critico e filologico degli studi su Carpaccio nel contesto della pittura veneziana del Rinascimento*, in: G. Baldissin Molli - L. Caburlo (a cura di), *Carpaccio a Pirano / Carpaccio v Piranu*, Convegno internazionale di studi / Mednarodni znanstveni simpozij (Piran-Pirano, 3-4 dicembre 2018), Padova, Centro Studi Antoniani, 2021.
- VISINTIN Denis (a cura di), *Nel bicentenario del Codice napoleonico (1806-2006)*, Atti del convegno di studi (Piran, 25 novembre 2006), Pirano, Società di studi storici e geografici, 2010.
- VISINTIN Denis - DI PAOLI PAULOVICH David - CIGUI Rino (a cura di), *Le confraternite istriane. Una sintesi*, Pirano, Società di studi storici e geografici, 2014.
- ZERI Federico, *La percezione visiva dell'Italia e degli italiani attraverso la pittura*, in: R. Romano - C. Vivanti (a cura di), *Storia d'Italia, 6, Atlante*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 51-114.

Riassunto

LUCA CABURLOTTO: “Un monumento di storia topografica”. La pala di Vittore Carpaccio per S. Francesco a Pirano (1518)

La pala d'altare raffigurante la Madonna in trono col Bambino e Santi di Vittore Carpaccio per S. Francesco a Pirano (ora Padova, Museo Antoniano) lascia supporre la presenza almeno temporanea dell'artista *in loco* per la qualità 'topografica' del 'ritratto' della città che fa da sfondo: si può anzi considerare questa veduta come una vera e propria comprimaria del tema sacro. A supportare tale ipotesi è il legame con la propria città che traspare nel testamento del committente, il barbitonsore Gregorio, nel quale egli, tra altre indicazioni, precisa, in riferimento a S. Francesco, che si tratta della chiesa “*fratrum minorum existentium in terra Pirani*”. La veduta ha attratto l'attenzione tra fine Otto e inizio Novecento di Girolamo Granić e Giuseppe Caprin, che poterono basarsi sulla ricostruzione delle vicende anche urbanistiche di Pirano di Pietro Kandler. Si intende altresì presentare il dipinto nel contesto del 'ritratto di città' e dei suoi significati nell'arte italiana e veneta in particolare.

Povzetek

LUCA CABURLOTTO: “Spomenik topografske zgodovine”. Oltarna pala Vittoreja Carpaccia za Sv. Frančiška v Piranu (1518)

Oltarna pala Vittoreja Carpaccia, ki upodablja Marijo z otrokom na prestolu in s svetniki za sv. Frančiška v Piranu (sedaj v Padovi, Museo Antoniano) kaže na vsaj začasno prisotnost umetnika na kraju samem; to nakazuje 'topografska' kvaliteta 'portreta' upodobitve mesta v ozadju tako, da veduto lahko celo obravnavamo kot stranski motiv svete teme. V prid te hipoteze priča povezanost komitenta, brivca Gregorija z rojstnim mestom, ki izhaja iz njegove oporoče, kjer med drugimi, za sv. Frančiška navaja, da gre za cerkev «*fratrum minorum existentium in terra Pirani*». Veduta je med koncem 19. in začetkom 20. stoletja vzbudila pozornost Girolama Granića in Giuseppeja Caprina in bi se lahko skladala s Kandlerjevo rekonstrukcijo urbanistične geneze Pirana na katero sta se lahko oprla. Slika je predstavljena tudi v kontekstu 'mestnega portreta' in pomenu tega motiva v italijanski, posebno pa v beneški umetnosti.