

# IL MISTERO del CANE TAGLIATO

STORIA DI UN ENIGMA

Musei Civici Veneziani  
Direttore Giandomenico Romanelli

DOSSIER PER DOCENTI  
a cura di Ufficio Attività Educative

responsabile Caterina Marcantoni  
Cristina Gazzola, Chiara Miotto, Gabriele Paglia, Francesca Pederoda

## IL MISTERO DEL CANE TAGLIATO STORIA DI UN ENIGMA

ricerca bibliografica e traduzioni Cristina Gazzola e Elisa Longo

coordinamento del progetto Caterina Marcantoni

grafica Fabrizio Berger - Venezia

con il contributo di Venice Foundation

info Musei Civici Veneziani  
San Marco 1, 30124 Venezia  
Tel. +39 0415236830  
Fax +39 0415285028  
[education.musei@comune.venezia.it](mailto:education.musei@comune.venezia.it)

©2008 Opera di proprietà dei Musei Civici Veneziani  
*Qualsiasi utilizzo al di fuori dei percorsi didattici  
dei Musei Civici Veneziani è soggetto ad autorizzazione*



---

**IL MISTERO DEL CANE TAGLIATO**  
**STORIA DI UN ENIGMA**



L'aggrovigliata vicenda critica del dipinto è ripercorsa cronologicamente, qui di seguito, attraverso uno studio bibliografico che dà conto delle diverse e contrastanti interpretazioni proposte a partire dalla metà dell'Ottocento fino ai giorni nostri.

Tale dibattito, che ha coinvolto notissimi studiosi e storici dell'arte italiani e stranieri, offre un chiaro esempio delle ambiguità comunicative presenti nel linguaggio visivo e delle difficoltà di lettura che si incontrano soprattutto nel passaggio dal piano iconico a quello iconografico e infine iconologico.

Nell'attività didattica la lettura dell'opera è offerta come un enigma da risolvere, utilizzando le differenti interpretazioni proposte per indagare le relazioni di rinvio tra significanti e significati dei messaggi visivi e comprendere come nelle operazioni di decodificazione delle immagini sia importante rapportare il loro significato al contesto in cui sono state create. In tal senso le fonti letterarie acquistano un rilievo particolare anche nell'aiutarci a svelare il complesso codice simbolico del dipinto: un esempio particolarmente efficace e illuminante è offerto dal passo di Boccaccio, tratto dal proemio del *Decameron*, che alleghiamo agli estratti bibliografici che seguono.

**1830**

*Inventario manoscritto della collezione di Teodoro Correr*

La prima notizia del dipinto si trova negli inventari manoscritti delle collezioni che il “nobil homo” Teodoro Correr (Venezia 1750-1830) morendo lasciava a beneficio della città perché venisse istituito un museo civico. La perizia della collezione Correr venne stesa dai pittori Antonio Florian e Giovanni Carlo Bevilacqua che descrissero il dipinto come “tavola, rappresentate due Donne che scherzano con due cani” con una valutazione pari a 12 lire, cifra assolutamente irrisoria anche per quell’epoca.

Nella casa di Correr era appeso in una delle stanze del primo piano accanto alla tavola con le *Tentazioni di Sant’Antonio* del Civetta, al *Ritratto di famiglia* attribuito a Cesare Vecellio, alla *Partenza da Tobolo* attribuita ad Andrea Schiamone.

**1852**

*P. Selvatico, V. Lazari, Guida di Venezia e delle isole circonvicine, Venezia, Milano, Verona*

Una descrizione del dipinto come facente ormai parte del Museo Correr compare nella *Guida di Venezia e delle isole circonvicine* in cui gli autori definiscono le due donne come *Due giovani maliarde*, interpretazione da cui fiorirà tutta una letteratura volta a definire lo *status* sociale delle due donne.

**1859**

*V. Lazari, Notizia delle opere d’arte e d’antichità della raccolta Correr, Venezia*

E’ ancora il Lazari che nel primo catalogo della

Raccolta di Teodoro Correr descrive il dipinto nel seguente modo: “Vittore Carpaccio. Due giovani dame siedono in un poggiolo, nel più ricco e curioso costume veneziano del secolo XV; una di loro scherza con due cani; di faccia ad esse un ragazzo gioca con un pavone; appo lui, un paio di pantofole con suola altissima, nel mezzo del piano un uccello; sul parapetto del poggiolo due colombe, due vasi di fiori ed un frutto; a sinistra in cartello: Opus uictorjs carpatjo venetj {...}”.

**1884**

*J. Ruskin, St. Mark’s Rest. The History for Venice Written for the Help of Few Travellers Who Still Care for Her Monuments, Kent*

Colui che per primo parla del dipinto in termini entusiastici decretandone la fortuna critica è John Ruskin nella sua celebre *The History of Venice* del 1884. Il poliedrico intellettuale lo definisce come “il più bel dipinto del mondo”. Infatti, correggendo le valutazioni da lui stesso fatte relativamente alla pala di San Zaccaria e alla pala nella sacrestia dei Frari di Giovanni Bellini, entrambe definite come i migliori dipinti del mondo, afferma che “guardando soltanto alla perfezione dell’esecuzione ed essenzialmente al potere artistico del disegno, io schiero questo Carpaccio davanti a questi come il più bel dipinto del mondo...”

Ma ciò che più ci colpisce è la definizione che Ruskin dà della scena: “Il soggetto in questo caso è un semplice studio di vita animale in tutte le sue fasi. Son sicurissimo che tale è il significato del dipinto nella mente di Carpaccio. Credo ch’egli avrà avuto commissione di fare un ritratto di due dame veneziane, che i modelli non gli

saran finiti col piacere, ma che, credendosi in obbligo di fare del suo meglio, si sarà ingegnato di contentare perfettamente le due dame e se stesso. Dipinse le loro facce carine e le loro spalle carine, i loro vestiti carini e gioielli carini, i loro modi carini ed i loro carini compagni di gioco – e cosa potevano volere di più? - Lui stesso segretamente avrà riso di loro tutto il tempo e volle che ne ridessero anche tutti gli spettatori futuri. Può darsi che io mi sbaglia nel supporre che il quadro sia un ritratto su commissione. Forse è semplicemente uno studio per esercizio, dove riuni ogni specie di oggetto che potè ottenere di far star fermo dinnanzi in posa, persuadendo le belle signore a posare in tutta la loro pompa e a tener tranquilli i loro prediletti, quanto più a lungo potevano. Ed egli attribuiva a questo nuovo gruppo di studi il valore di satira contro i vizi della società del tempo. Lo scopo satirico non può essere messo in dubbio un istante da chi conosce l'intonazione generale nella mente del pittore. Questo dipinto è soltanto l'elaborazione del ben noto simbolo della donna col cane; ma ci sono due donne – madre e figlia credo – e sei animali da compagnia, un cane grande, un cane piccolo, un pappagallo, una pavona, un bambino piccolo e un vaso di porcellana. La donna più giovane siede serena e superba, la testa eretta contro il cielo scuro - la donna più vecchia sta giocando con due cani; al più piccolo, un terrier bianco, sta insegnando a implorare, tenendolo per le zampe con la mano sinistra, mentre con la destra tiene un esile frustino la cui parte finale è afferrata con la bocca dal cane grande che non ha nessuna voglia di mollare: la sua padrona ha

lasciato cadere una lettera su cui il cane ha posto la zampa e non ha intenzione di lasciarla raccogliere dalla donna. Dietro di lui un pappagallo verde, dagli occhi rossi, alza il suo piccolo artiglio come se non gli piacesse il pavimento di marmo; quindi, dietro, sono raffigurati una balaustra di marmo con capitelli dorati, un uccello e un bambino dipinti con un marrone e un rosso brillante. Neppure Hunt o Turner possono superare la maestria con cui è dipinto il piumaggio dell'uccello; neppure Holbein può superare la precisione e neppure eguagliare la luminosità della porcellana e dei gioielli. Per accentuare il carattere satirico dell'insieme un paio di scarpe da donna sono poste in un angolo, di quelle pantofole dagli altissimi trampoli che erano l'espressione più grossolana e assurda della vanità femminile del XV secolo e di quelli a seguire”.

1906

G. Ludwig, P. Molmenti, *Vittore Carpaccio. La vita e le opere*, Milano

Nella prima esauriente monografia dedicata al Carpaccio, i due studiosi leggono il dipinto del Correr come l'opera che segna per il pittore “il volo più alto del suo genio”. Tuttavia, pur riconoscendo la straordinaria qualità pittorica del dipinto, già elogiata da Ruskin, i due studiosi riprendono l'interpretazione spregiativa del Lazzari e del Selvatico. Le due sorelle di Ruskin ritornano ad essere due signore non troppo per bene, la cui lascivia traspare “dalla mollezza della persona e dalla sensualità stanca dello sguardo”.

I due critici si soffermano a descrivere, con dovi-

zia di particolari e con opportuni riferimenti alla lingua veneziana, i costumi delle due protagoniste: “Il sommo del capo va adorno di un alto mazzocchio (*coconelo*), e i ricci (*bisse*) dei capelli cadono sulla fronte e sulle guance. Una delle due cortigiane [...], col capo eretto fissa lo sguardo velato nella lontananza, forse attendendo, forse amando o ricordando; l'altra, pur seduta, si china spensierata a giuocare con un cagnoulo bianco, un fox-terrier, che porta al collo un campanello, con *sonagi da sparovier*, come allora si diceva, mentre con una lunga verghetta stuzzica la bocca di un altro grosso cane di cui non si vedono che la testa e due zampe...”.

Tutti questi elementi sono interpretati dai due studiosi come vezzi alla moda, quasi folcloristici. Così il pappagallo è visto come un “uccello esotico allora molto in voga, che si portava, come cosa rara, sulle galee mercantili reduci da Alessandria e dal Cairo”.

1912

Crowe, G. B. Cavalcaselle, *A history of painting in North Italy*

E' uno sconcertante giudizio quello che nel 1912 compare in *A history of painting in North Italy* in cui i due studiosi, dopo aver dato una sintetica descrizione del soggetto: “Due donne ad un balcone, una gioca con i suoi cani; un bambino con un pavone, un paio di pantofole, un uccello e due colombe sul terrazzino completano il pannello (mt 0,94 di h per 0,64); firmato: “Opus Victoris Carpatio Veneti”, giungono addirittura a definirlo una “produzione debole, di tono sgradevole”!

1955

T. Pignatti, a cura di, *Carpaccio, Milano*

Ed ecco che il Pignatti, nel 1955, definisce ancora il dipinto con il titolo di *Cortigiane*, confuta l'ipotesi che la tavola sia il frammento di un'opera perduta affermando invece che la composizione della tavola (di cui tuttavia riconosce l'inusuale impaginazione) è frutto di “una ragionata composizione dell'artista”.

Lo studioso sottolinea come le due dame siano due signore che “prendono fresco su una terrazza veneziana”, magari “durante l'intervallo di una festa notturna... illuminate dal 'flash' di un fotografo mondano.”

Ma qui iniziano a sorgere i primi dubbi riguardo alla *location* in cui si trovano le due signore e il Pignatti si chiede se forse ci sia un significato sotteso vista la compresenza di elementi così insoliti: “gli animali curiosi, il paggetto ammiccante, il vaso con lo stemma”. Punti interrogativi che persistono a fianco di una definizione che ancora parla di una “sensualità ferina... nel silenzio che sa di rimpianto”.

1958

G. Fiocco, *Carpaccio, Novara*

Lo studioso riprende in modo sintetico e assai parziale la lettura di Ruskin: “C'è un largo sorriso nell'attenzione rivolta alle Cortigiane sull'altana, viste in tutta la pompa dei loro vezzi e delle loro ridicole mode; acconciate come idoli, pronte a calzare gli alti zoccoli che le faranno apparire più aitanti, ma anche tanto incerte nel passo. Quei volti melensi valgono un ritratto di psicologia”.



1963

**A. Busiri Vici, *Vicenda di un dipinto: la "Caccia in valle" di Vittore Carpaccio, in "Arte antica e moderna", XXIV***

Rammaricato che, in occasione della mostra di Carpaccio, curata da Pietro Zampetti a Palazzo Ducale nel 1963, non fosse stato possibile reperire ed esporre la *Caccia in valle*, ma soprattutto del fatto che la monografia di Fiocco del 1958 non avesse dato il dovuto rilievo alle notizie sull'opera che lui stesso gli aveva fornito, Busiri Vici si decide a raccontare la straordinaria scoperta di cui era stato il protagonista un ventennio prima. Correva l'anno 1944, nel giugno Roma era stata liberata e il giovane architetto Busiri Vici girovagava in bicicletta tra le botteghe antiquarie della capitale in cerca di qualche *trouvaille*. Fu così che l'antiquario Sebastì in via Campo Marzio lo invitò a entrare nel suo negozio: **"Venga un po' a vedere, architetto, una cosa buffa"**. Gli venne presentata una tavola, resa quasi illeggibile da una densa patina di sporcizia, ma **"allettante per la rara caratteristica della duplice pittura e per i soggetti, ché, mentre da un lato si vedeva una finestrella dipinta con dei foglietti appesi a cavallo di un nastro rigato, dall'altro su alcune barche degli arcieri cercavano di colpire, poco sportivamente da vicino, degli uccelli le cui teste sporgevano dall'acqua... In primo piano appariva un giglio, sul fondale delle capanne..."**.

La pulitura del dipinto, affidata all'esperto restauratore Matteucci, fece emergere la qualità pittorica della tavola e la sua possibile assegnazione a Vittore Carpaccio. La curiosità di Busiri Vici lo spinse non solo a cercare conferme circa

l'attribuzione e la datazione, ma anche a ripercorrere la vicenda collezionistica della tavola. Le sue minuziose ricerche lo portarono a scoprire che il pezzo aveva fatto parte dell'importantissima collezione del cardinale Fresch, zio di Napoleone, e che lo stesso Fresch lo aveva portato a Roma dalla Francia alla caduta di Napoleone nel 1815. Quando, nel 1845, la collezione del cardinale fu messa all'asta, il dipinto venne acquistato dal grande collezionista romano, il marchese Gian Paolo Campana e, infine, passò al pronipote Camillo Benucci, che lo affidò all'antiquario Sebastì per la vendita.

Sfortunatamente le ricerche, condotte con tanta passione e zelo dal giovane architetto, diedero troppa pubblicità alla sua scoperta, tanto che l'antiquario Benucci gli intentò una causa e ottenne la restituzione della tavola. La *Caccia in valle* sparirà, a questo punto, dall'Italia per riapparire in una collezione privata in Svizzera e, dal 1972, al Getty Museum, prima di Malibù, infine, a Los Angeles.

1963

**C. L. Raghianti, *Vittore Carpaccio in "Selearte 9", fasc. 64***

Raghianti per primo avanza l'ipotesi del dipinto unico tagliato, come dimostra il giglio che fa da *trait d'union* delle due tavole. È notevole che lo studioso scorga nello sfondo del dipinto **"acqua di laguna"** e non cielo, intuizione straordinaria che sarà confermata solo più di trent'anni dopo grazie al restauro e alle indagini tecnico-scientifiche della tavola. Riguardo alla scena raffigurata lo studioso afferma che, molto probabilmente **"si tratta di una gita da diporto, e magari**

con donne di Carampane, in attesa pigra sul terrazzo del ritorno stanco dei cacciatori.”

1963

V. Branca, R. Weiss, *Carpaccio e l'iconografia del più grande umanista veneziano (Ermolao Barbaro)*, in “Arte Veneta”, XVII

I due studiosi non fanno menzione delle tavole in oggetto, ma l'articolo è importante ai fini del nostro discorso in quanto è una delle prime analisi che tende a rovesciare l'immagine di Carpaccio come semplice e vivace cronista della realtà sociale veneziana e a considerarlo, al contrario, pienamente partecipe della cultura umanistica del suo tempo. Tale prospettiva aprirà la strada agli studi di carattere iconologico che offriranno una lettura diametralmente opposta alle interpretazioni fin qui esaminate delle *Due Dame*.

1970

T. Pignatti, a cura di, *Carpaccio, Brescia*

E' significativo come lo stesso Pignatti, nel 1970, venga a rovesciare la sua precedente lettura iconografica del soggetto, definendolo, ora, un doppio ritratto. Riconoscendo inesatta la definizione di *Cortigiane*, scorge nel dipinto “un senso di rilassato abbandono, quasi di profonda malinconia”.

1992

F. Polignano, *Maliarde e cortigiane: titoli per una damnatio. Le Dame di Vittore Carpaccio*, in “Venezia Cinquecento” Anno II, N. 3

La struttura iconologica e l'ermeneutica della tavola con le *Due Dame* vengono decodificate dal saggio di Flavia Polignano che propone due

livelli contestualmente presenti “il piano del reale (vale a dire il ritratto) e quello del simbolico (tutto ciò che gli sta attorno)”.

Il quadro è caratterizzato da una “mutilazione evidente di tutta una serie di elementi iconografici [...] da mettere in relazione con le vicende materiali della tavola [...] tutta l'organizzazione del codice simbolico sapientemente allestito procede secondo un itinerario mirato [...] delineando con grande lucidità e chiarezza l'abito morale della donna. La loggia su cui si attardano le dame non è un bestiario animato, né una stanza delle meraviglie: oggetti, animali e persone, pur fissati nella forzata presentificazione di esseri veri, valgono a proiettarci nell'universo mirabile di una allegoria matrimoniale minuziosamente concertata, che però non manca di funzionare come ritratto di famiglia”.

E' soprattutto la giovane donna che concentra in sé il maggior numero di significati simbolici: “Le sue virtù di sposa promessa appaiono finemente concatenate in tutti gli elementi figurati che le sono spazialmente più prossimi, allineati sulla balaustra: una coppia di colombe, l'arancia dorata, i due vasi, contenenti una pianta di mirto, un giglio...”.

Immediatamente riconoscibile la valenza simbolica dell'arancia dorata definita nelle fonti *malus aureus*, frutto prelibato e profumatissimo che accentua il significato della purezza già delineato dalle colombe, rimandando chiaramente all'iconografia mariana.

Il giglio oggi reciso doveva svettare sopra tutto l'insieme: si tratta del *lilium convallium* quale segno più evidente della castità della sposa, ma soprattutto simbolo supremo dell'Annunciazione

a Maria. Il giglio è, inoltre, “punto d’incontro tra l’allegoria matrimoniale e la scena di caccia”. In questo senso, la Polignano lo definisce il ‘giglio delle valli’ per antonomasia, proprio come valli lagunari sono quelle dove si svolge la scena di caccia. Anche la pianta di mirto collocata alle spalle della sposa promessa è ancora una volta simbolo coniugale: *myrtus coniugalis*, come la definisce Plinio, pianta sacra a Venere e in questo senso carica di significati allegorici e profani ma, nel contempo, simbolo mariano ancora una volta. Non solo, anche tutto l’abbinamento delle due dame assume un preciso significato simbolico che denuncia la profonda cultura del Carpaccio.

1993

A. Gentili, F. Polignano, *Vittore Carpaccio. Due dame veneziane*, in “Carpaccio, Bellini, Tura, Antonello e altri restauri quattrocenteschi della Pinacoteca del Museo Correr”, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 1993), Milano  
 “Lo spazio dell’attesa è quello spazio femminile per eccellenza, fisico e mentale, che è la dimora, universo chiuso e appartato, in cui tutto il tempo è dedicato al pensiero dominante, all’aspettativa che nutre amore.

Ma dove sono gli uomini lontani e attesi? Sono a caccia in laguna”. Lo stesso *trompe l’oeil* sul retro del dipinto di Malibù richiama il soggetto “lettere chiamate a riempire il tempo sospeso della lontananza e dell’attesa”.

Per Augusto Gentili inconfutabile è il fatto che si tratti di un ritratto o meglio un doppio ritratto a “canone lungo”, cioè “con le figure intere, sedute di profilo” in un atteggiamento che scarta le

regole dell’ufficialità e privilegia le cifre “dell’identità e dell’intimità”. Il riferimento è puntuale e preciso: Gentili richiama le steli funerarie greche dove effettivamente compaiono “donne a figura intera, sedute, di profilo, colte nel momento del commiato dai familiari e spesso circondate di frutti, animali, oggetti simbolici”.

Una cultura da erudito quindi quella di Carpaccio, ben lontano dall’immagine di colorato ‘fumettista’ dell’età contemporanea trasmessa fino a pochi anni fa, in realtà profondo conoscitore della cultura e dei testi classici.

1994

V. Sgarbi, *Carpaccio, Milano*

L’interpretazione del soggetto nel suo complesso come facente parte di un unico dipinto è, per lo studioso, ormai inconfutabile tant’è che non più di due soggetti - *Due Dame* e *La Caccia in Valle* - si può parlare, ma di un unico soggetto definibile come *L’attesa*. Nella simbiosi tra architettura e natura il dipinto “ricorda, in parte, la Sacra Conversazione/Allegoria di Giovanni Bellini agli Uffizi”. Riprendendo l’analisi di Polignano e di Gentili è anche riconfermata l’allusione “alle cristalline virtù delle matrone: la castità (il fazzoletto, la collana di perle, il giglio, reciso arbitrariamente nella divisione dei due pannelli) e la fedeltà coniugale (il mirto, l’arancia, le tortore, il pappagallo, il pavone femmina, certo anche i caccagnini rossi) della più giovane, autentica protagonista della figurazione; la vigilanza (il levriero) e il senso della compagnia (il cagnetto ‘da salotto’) dell’anziana... Forse sua madre per via della marcata somiglianza”.

1995

**Yvonne Szafran, *Carpaccio's "Hunting on the lagoon": a new perspective*, in "The Burlington Magazine", Vol. 137, No. 1104**

La ricostruzione effettuata dalla studiosa Yvonne Szafran in occasione del restauro delle due tavole è stata in grado di fornire tutta una serie di dettagli tecnici di fondamentale importanza.

*La Caccia in Valle* è stata dipinta sulla base di un dettagliato progetto preliminare come rivelano gli esami a raggi infrarossi che rendono evidente un considerevole disegno preparatorio sul fronte del pannello del Getty con, soltanto, minimi cambiamenti al disegno durante l'esecuzione.

Cambi evidenti sono, ad esempio, rilevabili nelle posizioni dei 'cacciatori' sulle barche, cambiamenti che, analoghi per modalità esecutive, sono visibili dall'esame ad infrarossi delle *Due Dame* e che palesano aggiustamenti nelle posizioni delle teste delle donne e delle collane.

Altrettanto significative le osservazioni relativamente alla struttura prospettica dei due dipinti: il riflessogramma ha mostrato infatti linee orizzontali che recedono visibili nel mezzo della sezione dedicata all'acqua. Queste sono chiaramente connesse all'uso, proprio del Carpaccio, del sistema formale della prospettiva. Sono, inoltre, presenti anche alcune frammentarie linee diagonali.

Collegando queste con le linee orizzontali è possibile identificare il punto di fuga stabilito da Carpaccio esattamente dietro il bordo sinistro del dipinto. Ed è proprio la posizione del punto di fuga a suggerire alla studiosa l'ipotesi che i due dipinti rappresentino, in realtà, solamente metà

della composizione originale (supportato maggiormente dal frammento di cane levriere presente nel pannello del Correr).

Questo venne confermato durante la pulitura del pannello del Getty quando venne scoperta una traccia di una quarta figura sull'imbarcazione di sinistra.

Risulta pertanto chiaro come lo schema prospettico adottato dal Carpaccio segua il sistema descritto da Leon Battista Alberti nel *De Pictura* del 1435: la misura e la disposizione delle figure sono chiaramente collegate alle linee orizzontali che recedono.

Benché la funzione originale dei due dipinti rimanga poco chiara, possono essere avanzate osservazioni sulla natura del pannello dalle indagini relative ai pigmenti utilizzati. Le incisioni sulla parte sinistra di entrambi i pannelli indicano, infatti, che c'erano dei cardini, piuttosto che chiavistelli; tali incisioni, i cardini esistenti e l'evidenza aggiuntiva della pittura sui bordi inducono ad una costruzione a doppia anta (battente).

I pannelli potevano, forse, formare la porta di un piccolo studiolo, come quello dipinto da Carpaccio in la *Visione di Sant'Agostino* nella Scuola di San Giorgio degli Schiavoni. Nel disegno preliminare di questo dipinto, ora al British Museum, c'è una traversa di porta o striscia di rinforzo sulla parte superiore e inferiore della porta dello studiolo e la presenza di una traversa spiegherebbe la mancanza di pittura nella sezione superiore del retro della *Caccia in Valle*.

L'altezza combinata dei due pannelli è di circa 170 cm: quanto basta per un piccolo vano di una

porta. Se, dunque, i pannelli erano porte, la linea orizzontale sarebbe stata al livello dell'occhio. Tale ipotesi è supportata dal particolare soggetto del *trompe l'oeil* sul retro della *Caccia in Valle*: lettere appese ad un nastro.

Un soggetto simile è visibile nella *Chiamata di San Matteo* di Carpaccio sempre nella Scuola di San Giorgio degli Schiavoni con note attaccate al muro con un nastro in un piccolo studiolo esteriore.

Dall'interno dello studiolo, con le porte chiuse, il *trompe l'oeil* avrebbe costituito una parte integrale della decorazione interna. La stanza adiacente, altresì, avrebbe mostrato le due donne sul balcone con la scena di caccia sullo sfondo (assieme al soggetto dipinto sul pannello mancante), provvedendo già per conto suo ad un *trompe l'oeil* atto a rendere l'effetto di finestra aperta.

Con le porte aperte probabilmente una delle scene era visibile, o forse soltanto i fianchi dei pannelli (in questo modo si spiegano i bordi dipinti).

E' stato difficile per alcuni critici accettare che la parte superiore delle *Due Dame* fosse acqua anziché cielo, cosa che è stata rivelata solo dalla pulitura recente che ha rimosso la pittura d'eccesso con cui i 'restauratori' del passato avevano completamente ridipinto l'area in questione.

### 1999

**E. M. Dal Pozzolo, *Due Dame, Caccia in valle*, in "Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Durer, Tiziano", catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 1999) Milano**

E' solo in occasione della mostra *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini,*

*Durer, Tiziano* tenutasi a Palazzo Grassi nel 1999 che i due dipinti, per la prima volta, vengono straordinariamente ricomposti. Dal Pozzolo, nel suo saggio, conferma la lettura iconologica data qualche anno prima da Flavia Polignano e da Augusto Gentili. Egli sottolinea, a proposito delle *Due Dame*, come "la tavola risulti ridotta di spessore, tagliata in alto, con vari pentimenti e con caratteristiche analoghe a quella americana (nei supporti, nei legni, nella tecnica e nelle tracce di cardini a tergo)".

Si tratta molto probabilmente di una delle due ante di una struttura a dittico di cui mancherebbe, chiaramente, il comparto sinistro: "la porta di un piccolo studio umanistico, con le dame visibili dall'esterno e la natura morta dall'interno".

Gli oggetti collocati nella terrazza sono simbolicamente attribuibili a Venere ma anche alla Vergine Maria, il giglio indica, senza ombra di dubbio, la purezza virginale, concerto rimarcato dalle bianche colombe sotto di esso. Il mirto nell'angolo è pianta che nella letteratura classica era definita *coniugalis* e non mancava nei coevi cortei nuziali. Quanto agli animali, i due cani segnalerebbero, attraverso la loro distanza di razza, le due significanze che per antonomasia sono associate al cane: la vigilanza e la fedeltà.

La femmina di pavone rappresenta la concordia coniugale e la naturale fecondità sorvegliata dal pudore; il pappagallo capace di salutare Maria con il suo Ave ma anche di accompagnare vicende amorose di vario tipo, perfettamente funzionale, in questo contesto, a segnalare i poli opposti del destino femminile e la loro convergenza nell'istituto matrimoniale.

Evidenti sono poi le forti influenze nordiche, fiamminghe in *primis*: una cultura di cui Carpaccio è permeato. E qui Dal Pozzolo riprende ciò che Ruskin, più di un secolo prima e con straordinario acume critico, aveva sottolineato: la matrice nordica del soggetto. La concezione ritrattistica delle *Due Dame* sembra rimandare inevitabilmente ai celeberrimi *Coniugi Arnolfini* di Van Eyck. Medesimo è il gusto del dettaglio, il valore simbolico degli oggetti intimi e quotidiani solo apparentemente disposti in modo casuale nella stanza dei due sposi. L'esempio più evidente è rappresentato dalle scarpette: gli altissimi calcagnetti delle due dame veneziane e gli affilati zoccoli della sposa fiamminga. Si tratta molto probabilmente di una consuetudine nuziale diffusa in tutta Europa e attestata per quest'epoca.

Vicino agli echi ponentini è anche il particolare del *trompe l'oeil* sul verso della *Caccia in Valle* che a tutti gli effetti può essere definita "la prima natura morta a noi pervenuta".

Dettagliata e puntale, secondo Dal Pozzolo, anche la descrizione paesaggistica della *Caccia in Valle*: "dalle barche affusolate che solcano la laguna (denominate fisolere o fisoli) agli uccelli cacciati (non folaghe, come si è spesso detto, ma svassi piccoli), dai casoni sulle isole arenose con sbarramenti per la pesca (le palade) al cielo invernale su cui si stagliano in volo a sinistra una gru solitaria e a destra una formazione di anatre selvatiche (forse codoni)". Un chiaro indizio della committenza 'nobile' di questa veduta, basti pensare all'origine del rito delle oselle che il doge distribuiva ai patrizi veneziani.

2003

G. Romanelli, *Vittore Carpaccio. Le due dame veneziane, Milano*

Oltre a fare il punto sulla vicenda critica del dipinto, fondamentale è la ricostruzione del percorso collezionistico offerta dallo studio di Romanelli. Da questo punto di vista, infatti, misteriosa ed enigmatica appare l'avventura del dipinto per il semplice motivo che prima di pervenire alla raccolta Correr le *Due Dame* sono circondate da un buio assoluto.

Il carteggio di Teodoro Correr è andato, infatti, totalmente distrutto e con esso la possibilità di ricostruire le vicende precedenti del dipinto: "Troppo compromettenti apparvero ai primi reggitori delle collezioni i maneggi e i traffici di Correr per tollerare che fossero divulgati, troppo scandalose le tracce epistolari che li documentavano perché non ne risultasse infangata la memoria di un così munifico mecenate ("la origine di questo Museo si confonde con un cumulo di estorsioni fraudolente e di usure" scriveva il 30 novembre del 1851 al sindaco di Venezia il direttore Vincenzo Lazari chiedendo - e ottenendo - l'autorizzazione a bruciare il carteggio)".

L'analisi di Romanelli aggiunge nuovi dati e indizi alla vicenda collezionistica ricostruita da Busiri Vici, percorrendo una nuova pista: l'analisi del noto catalogo di una collezione veneziana del Settecento, quella appartenuta ai fratelli Francesco e Bonomo Algarotti. Si tratta di un catalogo "compilato e pubblicato senza data (ma Cicogna fa sapere che si tratta del 1780), per incarico della figlia di Bonomo Algarotti, da un ancor giovane Gianantonio Selva (proprio il futuro

architetto del teatro La Fenice!)”. Così a pagina V del capitolo dedicato alla “Descrizione dei quadri” si legge: “Carpaccio Vittore, Veneziano. Fiori unitamente ai Bellini. *Caccia di Smergi sull’acqua per mezzo di battelli, diligentemente eseguita. In tavola, alto p. 2 onc. 6 ?, l. p. 1. onc. 10*”.

Non vi possono essere dubbi che si tratti della *Caccia del Getty*: descrizione e figure coincidono perfettamente”. Sono rilevanti due circostanze: la presenza in casa Algarotti, innanzi tutto, cosa che non stupisce visto che Francesco Algarotti era un conoscitore fine e di assodata esperienza, legato strettamente ad una rete di collezionismo e mercato d’arte di dimensioni continentali. In secondo luogo l’assoluta assenza di incertezze attributive: il dipinto è di Vittore Carpaccio, senza ombra di dubbio. E questo è, per certi versi, sconcertante, se pensiamo alle difficoltà attributive che tanto hanno angustiato i critici novecenteschi.

“Poiché non è certo il giovane architetto che si poteva prendere la libertà di fare una simile attribuzione, risulta chiaro che egli raccoglieva la notizia all’interno della famiglia, cioè dalla figlia di Bonomo, la “Nobile Signora Contessa Maria Algarotti Corniani unica figlia erede del fu Signor Conte Bonomo Algarotti (e dello zio

Francesco notoriamente senza discendenza). Morto Bonomo, a lei era toccata la collezione, di cui aveva deciso (in previsione della vendita all’incanto?) di far compilare il catalogo, dandone l’incarico al Selva.

Che cosa se ne ricava a questo punto in ordine alla possibile e probabile storia del nostro dipinto? Alcune certezze, qualche ipotesi e molte domande.

Prima di tutto che esso nel medio Settecento già era stato tagliato; ma che probabilmente la certezza dell’attribuzione al Carpaccio del frammento oggi anonimo derivava dal cartiglio delle *Dame*: gli Algarotti, cioè, avevano conosciuto il dipinto unito; ovvero con maggior azzardo ipotetico: avevano essi stessi provveduto a tagliarlo? [...]

Infine, e torniamo alle nostre *Due Dame*: il primo direttore del neoistituito museo civico veneziano con le collezioni donate dal Correr nel 1830 fu proprio il marito della contessa Maria Algarotti Corniani, Marc’Antonio. [...]

Si tratta di un caso? Ovvero Correr aveva avuto commerci, relazioni, traffici con la famiglia Algarotti così da potersi assicurare opere dalle loro collezioni? Anche le *Due Dame*? Quando, se il dipinto non compare nel catalogo del Selva?”

1351

G. Boccaccio, *Decameron*, Proemio, 9-12

*“E chi negherà questo, quantunque egli si sia, non molto più alle vaghe donne che gli uomini convenirsi donare? Esse dentro a dilicati petti, temendo e vergognando, tengono l’amorose fiamme nascose, le quali quanto più di forza abbian che le palesi coloro il sanno che l’hanno provate: e oltre a ciò, ristrette da voleri, da’ piaceri, da’ comandamenti de’ padri, delle madri, de’ fratelli e de’ mariti, il più del tempo nel piccolo circuito delle loro camere racchiuse dimorano e quasi oziose sedendosi, volendo e non volendo in una medesima ora, seco rivolendo diversi pensieri, li quali non è possibile che sempre sieno allegri. E se per quegli alcuna malinconia, mossa da focoso disio, sopravine nelle lor menti, in quelle conviene che con grave noia si dimori, se da nuovi ragionamenti non è rimossa: senza che elle sono molto men forti che gli uomini a sostenere; il che degli innamorati uomini non avviene, sì come noi possiamo apertamente vedere. Essi, se alcuna malinconia o gravezza di pensieri gli affligge, hanno molti modi da alleggiare o da passar quello, per ciò che a loro, volendo essi, non manca l’andare a torno, udire e veder molte cose, uccellare, cacciare, pescare, cavalcare, giocare o mercature: dè quali modi ciascuno ha forza di trarre, o in tutto o in parte, l’animo a sé e dal noioso pensiero rimuoverlo almeno per alcuno spazio di tempo, appresso il quale, con un modo o con l’altro, o consolazion sopravviene o diventa la noia minore”.*

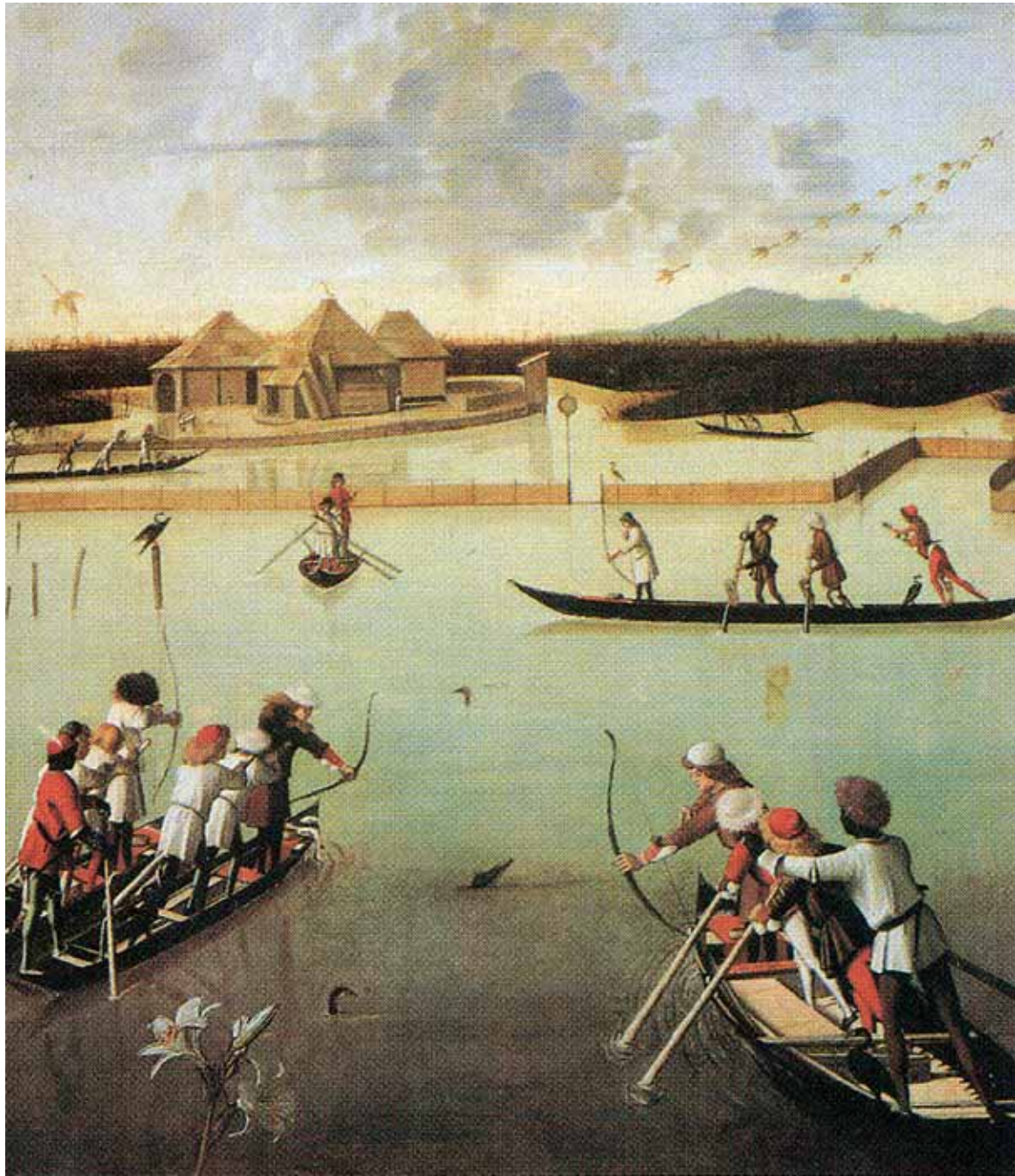




► Vincenzo Lazari, *Ordinamento Primitivo della Raccolta del N. U. Teodoro Correr e disegni vari di oggetti conservati nella stessa* (Inv. Nr. Ms. Correr 1472), 1859, Biblioteca del Museo Correr, Venezia







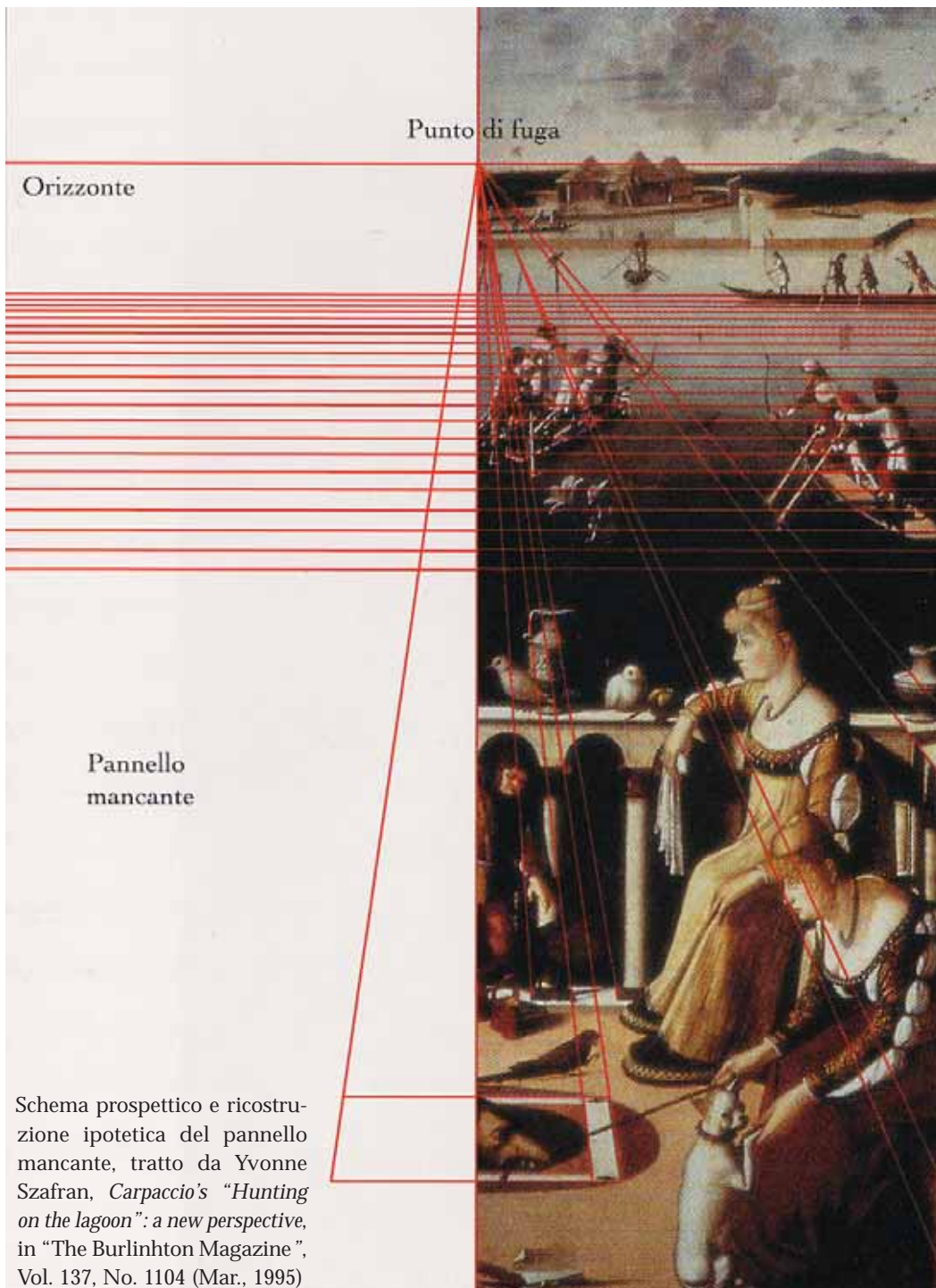
► Vittore Carpaccio, *Caccia in valle*, 1495 circa, Paul Getty Museum, Los Angeles



► Vittore Carpaccio, *Caccia in valle*, 1495 circa, Paul Getty Museum, Los Angeles, retro della tavola con *trompe l'oeil*



► Vittore Carpaccio, *Due Dame - Caccia in valle*,  
ricomposizione delle due tavole

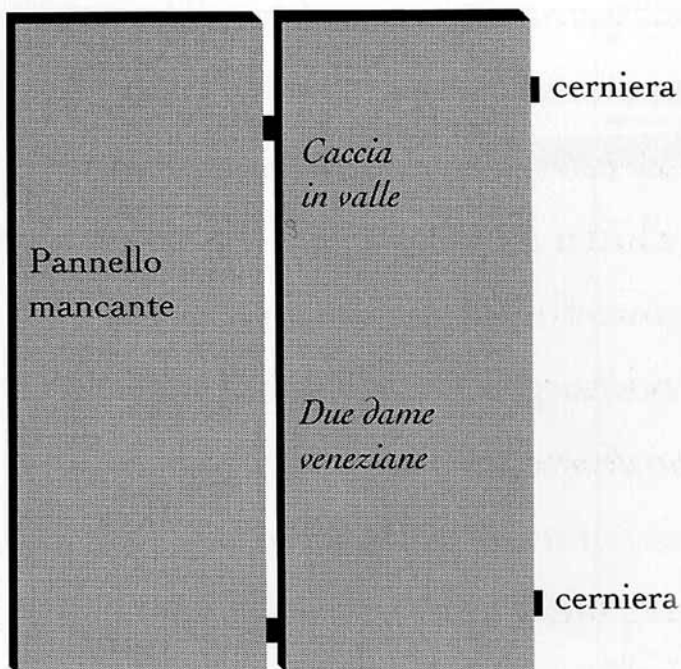


Punto di fuga

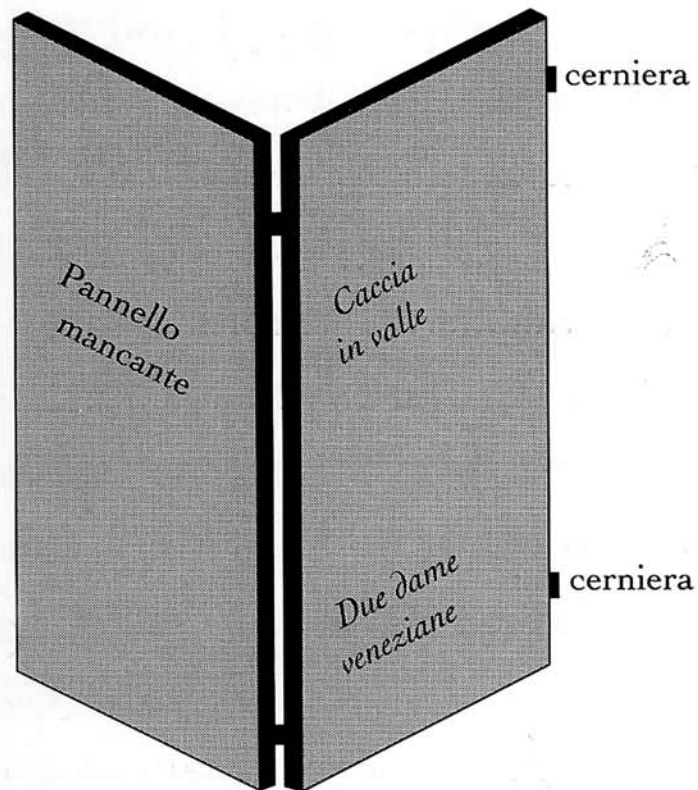
Orizzonte

Pannello  
mancante

- Schema prospettico e ricostruzione ipotetica del pannello mancante, tratto da Yvonne Szafran, *Carpaccio's "Hunting on the lagoon": a new perspective*, in "The Burlington Magazine", Vol. 137, No. 1104 (Mar., 1995)



Pannelli aperti



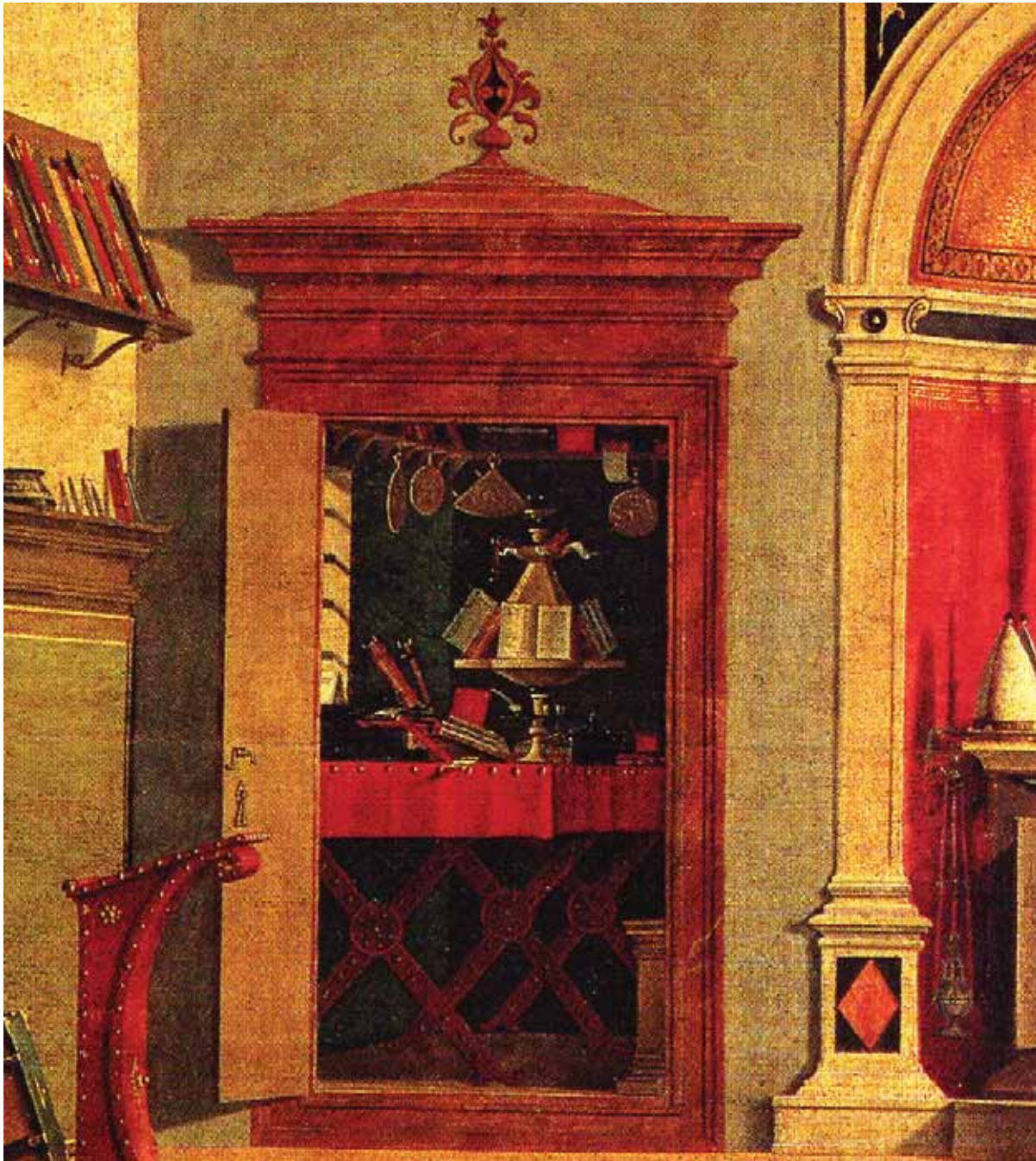
Pannelli chiusi

- Ricostruzione ipotetica dei due pannelli aperti, tratto da Yvonne Szafran, *Carpaccio's "Hunting on the lagoon": a new perspective*, in "The Burlington Magazine", Vol. 137, No. 1104 (Mar., 1995)





► Vittore Carpaccio, *Sant'Agostino nello studio*, 1503, Scuola Dalmata dei Santi Giorgio e Trifone, Venezia



► Vittore Carpaccio, *Sant'Agostino nello studio*, 1503, Scuola Dalmata dei Santi Giorgio e Trifone, Venezia, particolare della porta