

Saint George degli Schiavoni and the Cycle of the Dalmatian School of Vittore Carpaccio
(about 1465-1526)

The flourishing Dalmatian community resident in Venice obtained permission to build its own brotherhood, with the "school" as its physical and symbolic meeting place, thanks to a decree issued by the Council of Ten on the 19th May, 1451. Initially placed in the Hospice of St. Catherine, the School was rebuilt in 1551 by Giovanni De Zan, guardian of the Arsenal and a pupil of Sansovino. The two ordered facade, crowned by a tabernacle with an octagonal window, displays the serene Sansovinian composition, as well as the ceiling of the lower hall with its tempera-painted rafters which recalls the Sansovino style, interrupted only by an original assymetricity between the two windows on either side of the doorway, one mullioned and the other square. Centrally, above the door, appear two marble altar-pieces. The upper one dates back to the 15th century and represents the Virgin Mary and Child and St. John the Baptist presenting a brother to St.Catherine, painted by an unknown artist ,and supposedly belonged to the old School. The lower one, dating back to 1552, is the work of Pietro di Salò and shows St. George in the act of killing the dragon, a painting which displays similar characteristics to those painted by Carpaccio.

A fortunate peculiarity of the School of St. George degli Schiavoni is that it survived the fall of the Venetian Republic, which had abolished all schools and the appropriation of their wealth, including their works of art. Therefore, a visit to the building reveals one of the best conserved and authentic interiors in Venice and the refined simplicity of the Renaissance Venetian house adds an even greater charm to the canvasses created by Vittore Carpaccio between 1502 and 1507 which constitute the main interest of the School. It is obvious why John Ruskin in his long search for lost atmospheres remained particularly fascinated by the School and by Carpaccio himself to whom he dedicated some of his more enthusiastic pages. In front of the "Triumph of Saint George" , he invited the viewers to use binoculars to better admire the "supreme, serene, sincere, and firm sweetness of the perfect pictorial art".

The richness of the narrative, allegoric, architectonic and landscape details in this cycle dedicated to the saints George, Jerome and Trifone merits patient attention and good eyesight. The Dalmatian brotherhood probably commissioned Carpaccio to paint these new canvasses without giving him any other indication apart from that of narrating some episodes in the life of the three saints, particularly worshipped in Dalmatia, leaving him free to choose the themes

San Giorgio agli Schiavoni e il ciclo della Scuola Dalmata di Vittore Carpaccio
(circa 1465 – 1526)

La consistente comunità dalmata residente a Venezia ottenne l'autorizzazione a costituire la propria confraternita, con la "scuola" come luogo fisico e simbolico di aggregazione, grazie a un decreto del Consiglio dei Dieci del 19 maggio 1451. Collocata inizialmente negli spazi dell'ospizio di S. Caterina, la scuola fu ricostruita nel 1551 a opera di Giovanni De Zan, proto dell'Arsenale e allievo del Sansovino. La facciata a due ordini, coronata da un'edicola con finestra ottagonale, ha infatti una serena compostezza sansoviniana (e anche il soffitto della sala inferiore, con travi dipinte a tempera, ricorda lo stile del Sansovino), interrotta solo dall'originale asimmetria tra le due finestre ai lati del portale: una a bifora, l'altra squadrata. In posizione centrale, sopra la porta, appaiono due pale marmoree. Quella superiore è del XV secolo e rappresenta la Madonna col Bambino e S. Giovanni Battista che presenta un confratello a S. Caterina; di autore ignoto, doveva appartenere alla Scuola più antica. Quella inferiore risale al 1552, opera di Pietro di Salò, e mostra un S. Giorgio nell'atto di uccidere il drago che ha molti tratti in comune col dipinto del Carpaccio.

Una fortunata peculiarità della Scuola degli Schiavoni è quella di essere sopravvissuta alla caduta della Repubblica veneziana, che aveva comportato l'abolizione di tutte le scuole e l'avocazione dei loro beni, opere d'arte comprese. Visitandola, perciò, ci si trova in uno degli interni meglio conservati e autentici di Venezia, e la raffinata semplicità della casa veneziana del Rinascimento conferisce un fascino ancora maggiore ai *teleri* realizzati da Vittore Carpaccio tra il 1502 e il 1507, che costituiscono il maggior motivo d'interesse della Scuola. Non è un caso che John Ruskin, nella sua lunga ricerca di atmosfere perdute, sia rimasto particolarmente affascinato dalla Scuola e dal Carpaccio e vi abbia dedicato alcune delle sue pagine più entusiaste. Di fronte al *Trionfo di San Giorgio* invitava a servirsi di un binocolo per meglio ammirare la "suprema, serena, sincera, sicura dolcezza della perfetta arte pittorica." E in realtà la ricchezza di particolari narrativi, allegorici, architettonici e paesaggistici del ciclo dedicato ai santi Giorgio, Gerolamo e Trifone merita un'attenzione paziente e richiede una vista acuta.

La confraternita dalmata avrebbe commissionato a Carpaccio le nove tele senza dare altra indicazione se non quella di narrare degli episodi le vite di quei tre santi, particolarmente venerati in Dalmazia, lasciandolo libero di scegliere i temi e le fonti cui ispirarsi; questo ha permesso all'artista di svincolarsi dai canoni dell'agiografia tradizionale, ancora visibile nell'opera del suo maestro Giovanni Bellini in cui permaneva un

and sources of inspiration; This allowed the artist to free himself from the canons of traditional agiography still to be found in the work of his teacher, Giovanni Bellini, whose paintings displayed a medeoval character, to follow the narrative which resembled a Renaissance story-writer, made up of popular legends, (the Golden Legend, for Saint George and Saint Jerome), of a humanistic culture such as in the Vision of Saint Augustine, of the love for his Venice, and of painting as a means of self-search. In the famous cycle of Saint Ursula, Carpaccio had already demonstrated great autonomy ("sentimental independence" as well as "supreme epic indifference", according to Longhi) in the construction of his stories on the canvas, ranging from the fairy-tale landcape to that of a precise architectinic referral, as well as an abundance of details which recall the analytic Flemish paintings, made known to Carpaccio at that time by his probable inspirator, Antonello da Messina. It is of general opinion that Carpaccio did not follow any teacher but had the good fortune to live at a particularly fruitful moment in Venetian painting, rich in diverse contributions and new influences, always remaining true to himself and therefore absolutely original.

1. Saint George killing the Dragon (dated about 1504-1507)

According to the legend, this epic encounter took place in the fourth century near the city of Selene in Lybia. Immediately noticeable are horses' armour, his weapons and the trappings which resemble the arms of the era of chivalry, memories of Ariosto and the French tales popular at that time in the cultural circles of Venice. What is more important is the insertion of action into the landscape, explored to the horizon with far-off sailing ships on one side and the oriental city on the other, where an incredibly carved and decorated minaret, a medeoval fortress and a walled turret recall the cities of inland Veneto. The vastness of the landscape distracts ones' view of the foreground amongst snakes and lizards and weeds, human remains and dismembered corpses with absurd skulls and unreasonably "standing up" heads and busts; a tribute to the necessary macabre of the myth but treated as a more free- exercise in anatomy and the placing of objects in space. It is more interesting to observe the crowd lining the various floors of the minaret and scattered through the city, they are all spectators, desired by Capaccio as a testimony to the scene he has created.

2. The Triumph of Saint George (dated about 1504-1507)

The Saint allows himself to hold the dragon on a leash (the princess's belt, according to the legend) as if it were a dog and is ready to kill it in

sentimento religioso di natura medioevale, per ricorrere a una narrazione che sa di novellistica rinascimentale, fatta di leggende popolari (la *Legenda aurea*, per San Giorgio e San Gerolamo), di cultura umanistica come nella *Visione di Sant'Agostino*, di amore per la sua Venezia, e di pittura come ricerca in sé. D'altra parte, già nel celebre ciclo di Sant'Orsola Carpaccio aveva dimostrato una grande autonomia ("indipendenza sentimentale" e anche "suprema indifferenza epica", secondo Longhi) nella costruzione dei suoi racconti su tela, con ambientazioni da un lato fiabesche e dall'altro ricche di precisi riferimenti architettonici, e con un'abbondanza di particolari che ricordava la pittura analitica dei fiamminghi fatta conoscere, in quegli anni, da quello che forse era un ispiratore di Carpaccio, Antonello da Messina. È opinione diffusa, comunque, che Carpaccio non abbia avuto maestri da seguire, ma la fortuna di vivere in un momento particolarmente fecondo della pittura veneziana, ricco di apporti diversi e di influenze nuove; e che sia rimasto sempre fedele a se stesso, e così assolutamente originale.

1. S. Giorgio uccide il drago (databile circa 1504-1507)

Secondo la leggenda l'epico scontro avvenne nel IV secolo dopo Cristo nei pressi della città di Selene, in Libia. Si può notare subito come l'armatura del cavaliere, le sue armi, e la bardatura del cavallo siano una ripresa della moda d'arme dell'età cavalleresca, memore dell'Ariosto e anche dei romanzi francesi in voga nei circoli culturali veneziani. Quello che più importa è l'inserimento dell'azione nel paesaggio, esplorato fino all'infinito, coi lontanissimi velieri da un lato e la città orientaleggiante dall'altro, in cui convivono un minareto decorato con incredibili tarsie, una fortezza medioevale e una turrita cinta muraria che ricorda alcune città dell'entroterra veneto. La vastità del paesaggio distoglie dal primo piano cosparso, tra serpenti e ramarri e squallide erbacce, di resti umani e cadaveri smembrati, con teschi assurdi e teste e busti irragionevolmente "in piedi"; un omaggio al macabro necessario del mito, ma trattato un po' come libero esercizio di anatomia e di disposizione di oggetti nello spazio. Più interessante osservare la folla accalcata ai vari piani del minareto e sparsa per la città: sono tutti spettatori, voluti da Carpaccio come testimoni della scena da lui raccontata.

2. Il trionfo di S. Giorgio (databile circa 1504-1507)

Il Santo si permette di tenere il drago al guinzaglio (la cintura della principessa, vuole la leggenda) come se fosse un cagnolino, e sta per giustiziarlo di fronte a una folla in lussuosi abiti orientali e al variopinto corteo aperto dal re e dalla regina a cavallo, con la figlia che li accompagna a piedi.

front of the crowd which is dressed in oriental clothes and the multi- coloured procession led by the king and queen on horseback, with their daughter accompanying them on foot. A band of musicians with trumpets and drums adds a musical comment to the scene. In respect to the former painting, in this there is a predominance of decorative style, an exhibition of costumes enough to rival the canvasses of Gentile Bellini. The feeling of space is given by the reproduced architecture: the temple placed almost centrally which recall the Sainted Sepulchre and the Temple of Soloman in Jerusalem, whilst to the left of the picture appears an almost exact replica of the Sainted Spulchre Bell Tower, near to a perspective of houses which recalls the work of Piero della Francesca. Here too is a public crowd, on the galleries and terraces, assisting the scene.

3. The Baptism of the Selenites (1502 or 1503)

Saint George baptizes the king and princess of Selene, devoutly on their knees, on the steps of what was probably a temple or the palace. Behind them stand the queen and a lady-in-waiting who holds the princess's headdress, further back are the dignitaries with large turbans who wait their turn, whilst one of them, kneeling, has left his turban on one of the steps, almost stealing the limelight. The band of musicians arranged above the podium on the left is the same as that present in the episode of the killing of the dragon and this has been considered by some to be a sign of weariness, almost a "copying" by Carpaccio. The animals at the front of the steps are obviously symbolic: the parrot representing redention, the dog the chivalrous loyalty to Saint George. The architecture no longer uses the simple oriental elements but, apart from the towers which are similar to minarets, the scene recalls the architecture of inland Veneto.

4. The Exorcism of Saint Trifone (1507)

The young Trifone, martyr and protector of the city of Cattaro in Dalmatia, was called by Emperor Gordian to exorcise his daughter. The painting shows the moment when the demon has abandoned the young girl to take the form of a basilisk, a heraldic animal often used in coats of arms, but here does not really appear monstrous. This canvas, one of the least preserved of them all, was also painted with less care: the implant was left for the cycle of Saint Ursula (the Roman Emperor is in effect a "copy" of the King of Brittany in "Repatriation of the English Ambassadors") and that in the "Presentation at the Temple" from the cycle of the Albanians. Architecture here became decisively classical with profiles of emperors occupying the base of the columns and the skirting boards of the building. Worthy of interest is the loggia on the left and the

Una banda di suonatori con trombe e tamburo fornisce il commento musicale alla scena. Rispetto alla precedente, in quest'opera c'è un predominio di gusto decorativo, un'esibizione di costumi forse in rivalità con le tele di Gentile Bellini. L'unità spaziale è data dalle architetture riprodotte: il tempio posto in posizione quasi centrale ricorda il Santo Sepolcro e il Tempio di Salomone a Gerusalemme, mentre alla sinistra del quadro appare quasi alla lettera il campanile del Santo Sepolcro, vicino a una prospettiva di case che fa pensare a Piero della Francesca. Anche qui un folto pubblico, su spalti e terrazze, assiste alla scena.

3. Il battesimo dei seleniti (1502 o 1503)

S. Giorgio battezza il re e la principessa di Selene devotamente inginocchiati sulla scalea di quello che potrebbe essere un tempio o forse la reggia. Alle loro spalle, in piedi, la regina e un'ancella che regge il copricapo della principessa; più dietro, dei dignitari con grandi turbanti attendono il loro turno, mentre uno di essi, inginocchiato, ha lasciato il proprio turbante su un gradino, quasi a rubare la scena. La banda di musicanti disposta sopra un podio a sinistra è quella già presente nell'episodio dell'uccisione del drago, e questo è stato considerato da qualcuno un "riporto", un segno di stanchezza. Gli animali che appaiono ai piedi della scalinata sono ovviamente simbolici: il pappagallo indica redenzione, il cane allude alla fedeltà cavalleresca di Giorgio. L'architettura non riprende più elementi orientali ma, a parte le torri svettanti simili a minareti, richiama con precisione l'edilizia della terraferma veneta.

4. Esorcismo di San Trifone (1507)

Il giovane Trifone, martire protettore della città di Cattaro in Dalmazia, era stato chiamato dall'imperatore Gordiano a esorcizzare la figlia. Il quadro lo riprende quando già il demonio ha abbandonato la fanciulla per prendere la forma del basilisco, bestia araldica molto in uso negli stemmi, qui in verità non molto mostruosa. Questo telero, il peggio conservato della serie, è anche ritenuto quello realizzato con minor cura: l'impianto rimanda al ciclo di Sant'Orsola (e in effetti l'imperatore romano è un "riporto" del re di Bretagna del *Rimpatrio degli ambasciatori inglesi*) e a quello della *Presentazione al tempio* del ciclo degli Albanesi. L'architettura è divenuta qui decisamente classicheggiante, con profili di imperatori che occupano le basi delle colonne e lo zoccolo dell'edificio. Notevoli il loggiato a sinistra e le molte finestre del palazzo sulla destra, dove appare una miriade di figure protese ad ammirare l'evento.

5. La preghiera nell'orto di Getsemani (1502)

buildings many windows, where a myriad of people with arms outstretched admire the event.

5. Prayer in the Garden of Gethsemane (1502)

Together with the “Vocation of Saint Matthew” this painting was part of a gift to a rich doner, whose coat of arms appears on both canvasses. Intentionally archaic in its form recalling Mantegna and the first Giovanni Bellini, this painting contains an absolute novelty in the use of colour such as the red in Christ’s robe and the distance between the foreground which appears illuminated by soldier’s torches as they advance and the background at dusk which covers the city in the distance. Even Peter’s realistically crossed legs as he lies on a slope are a characteristic which had not yet been seen in paintings of this period.

6. The Vocation of Saint Matthew (1502)

The future apostle, richly dressed as a Jewish excise-man, is invited by Christ (in a red robe which prefigures the Passion) to leave his bench and follow him. It seems that Carpaccio had represented a corner of the Ghetto with its many shops and the typical medeoval wooden openings and awnings. In the background, but of notable interest, the “Carfanao” of the Gospels presents the gates to the Venetian city of either Treviso or Castelfranco. Of all the crowd of people around Christ one recognises the Prior Sebastian Michiel, the direct purchaser of the cycle from the Dalmatian School.

7. Saint Jerome leads the lion into the Convent (about 1502)

This episode was also inspired by the Golden Legend, which told of the lion tamed by the saint who had extracted a thorn from its paw. This canvas is one of the most lively and inventive of those painted by Carpaccio; a play on form and the colour of the monks’ tunics as they flee terrified, on a rich exuberance of detail and an infinite presence of domestic and exotic animals, all symbolic. Deer, beavers, hares, peacocks, guinea-hens, parrots and others may be seen. The excitement of the scene in which the least excited of the “characters” is the lion, perhaps because even Saint Jerome is startled by the fleeing of his brothers, is tempered by the tranquility of the scenography, by an architecture that transmits all the peace found in the courtyard of a convent.

8. The Funerals of Saint Jerome (1502)

Rarely may one find such a calm funeral and it is here that Carpaccio’s famous “Sentimental independence” is evident. The main scene occupies only the lower third of the canvas: the rest is a typical Veneto landscape with an overhanging palm which seems to literally burst

Questo dipinto fa parte, assieme alla *Vocazione di S. Matteo*, di un omaggio a un ricco donatore, il cui stemma appare in entrambe le tele. Volutamente arcaico nello schema che ricorda Mantegna e il primo Giovanni Bellini, contiene delle novità assolute nell’uso del colore, come il rosso della veste del Cristo e lo stacco tra il primo piano che appare illuminato dalle torce dei soldati in avvicinamento e lo sfondo crepuscolare che avvolge la città in lontananza. Anche le gambe realisticamente incrociate di Pietro, sdraiato oltretutto su un pendio, sono un particolare che ancora non si era visto nella pittura dell’epoca.

6. La vocazione di S. Matteo (1502)

Il futuro apostolo, riccamente vestito da gabelliere ebreo, viene invitato dal Cristo (in un manto rosso che prefigura la passione) a lasciare il suo banco e a seguirlo. Sembra che Carpaccio abbia ripreso un angolo del ghetto, dove abbondavano botteghe del genere, con le tipiche aperture medioevali e i parasole di legno. Nello sfondo, ma con peso notevole, la Cafarnao dei Vangeli si presenta con la porta di una città veneta, Treviso o forse Castelfranco. Tra i personaggi intorno al Cristo è riconoscibile il priore Sebastiano Michiel, committente diretto del ciclo della Scuola dei Dalmati.

7. S. Gerolamo conduce il leone nel convento (circa 1502)

Anche questo episodio prende lo spunto dalla *Legenda Aurea*, che narra del leone ammansito dal santo che gli ha estratto una spina dalla zampa. Il quadro è uno dei più tra i più arditi e inventivi del Carpaccio; gioca sulle forme e sui colori delle tonache dei frati che fuggono spaventati, su un’esuberante ricchezza di particolari e su una presenza sconfinata di animali, domestici ed esotici, tutti simbolici. Si vedono daini, castori, lepri, pavoni, faraone, pappagalli, e altri ancora. La concitazione della scena, in cui il meno agitato dei “personaggi” è il leone, perché anche S. Gerolamo è sbalordito dalla fuga dei confratelli, viene stemperata dalla tranquillità della scenografia, con un’architettura che trasmette tutta la pace del cortile di un convento.

8. I funerali di S. Gerolamo (1502)

Raramente si può osservare un funerale tanto sereno, e qui la famosa “indipendenza sentimentale” di Carpaccio è ben dimostrata. La scena principale occupa solo il terzo inferiore del quadro: il resto è scenografia tipicamente veneta, con in sovrappiù la chioma di una palma che sembra voler uscire dalla tela e insieme sostenerla. Si può ammirare il ritmo del bianco e dell’azzurro delle vesti dei frati, o lasciarsi perdere

out of the painting and at the same time support it.

To be admired is the rhythm of white and blue in the friar's robes, or lose oneself in the almost farmyard atmosphere in the distance (courtyard animals, people busy at work or daily chatter); however, the canvas leaves one a little alienated due to a certain sense of mystery. And the scroll with the signature "fingebat" instead of "pingebat" or "pinxit" which was certainly not a mistake because it was repeated.

9. The vision of Saint Augustine (1502)

This canvas, with the words "fingebat" added to the signature, is the most admired of all the School. The protagonist is not Jerome, but a certain Saint Augustine, a humanist who combined faith and science, transported with unselfconsciousness from the 5th to the 15th centuries and accepted (as told not in the Golden Legend but in the agiograph Hieronimus: Vita et Transitu) at the moment when a miraculous light communicated the passage of the Sainted monk about whom he is writing. Here, leaving for one moment the infinite detail, the protagonist is the light which surprises the saint as much as the spectators. It enters through a window, blocking Augustine's arm, illuminating all his studio and carving each object. It would have been much easier, but ingenious, to make Jerome appear to be ascending in a state of beatification; but Augustine would not have been equally amazed because these things happened every day. Overcoming this amazement, there remains only to search for details: open books left on the ground, a writing desk littered with scissors, bells, ink wells and shells (attention: the shell serves to smooth the parchment) music scores so easily read that the music might be played, containing both sacred and profane music, a shelf with vases and bronzes probably of archaeological value, an armillary sphere, a revolving reading-desk in another room, in the background, together with astrolabes, sacred instruments such as the mitre, a thurible and the pastoral staff leaning against the altar in the studio. But nothing is out of place, not even the cabinet left open under the altar or the scattered books because each object has its own life, that conferred on it by the light at the exact moment of the miracle. The white dog, the only living thing apart from the Saint, is however immobile; not perhaps due to the light-message which is unperceptible, but by Saint Augustine's hand remaining in the air. Try to prolong the line of your vision, with the point of your nose as an ideal point of reference and see that it does not reach the Saint, even though he is facing the window, but seems to end between the pen and the arm. Perhaps these are only suggestions or games, however, it is a pleasure that Carpaccio would have surely authorised. Numerous other works of art of various eras

nell'atmosfera quasi da cascina dello sfondo (animali da cortile, persone affaccendate in attività o chiacchiere quotidiane); la tela lascia comunque straniati perché contiene un che di mistero. E il cartiglio con la firma recita *fingebat* anziché *pingebat* o *pinxit*, e di certo non è un errore di scrittura, anche perché si ripeterà.

9. La visione di Sant'Agostino (1502)

Datato dall'autore con l'aggiunta della dicitura *fingebat*, è il telero più ammirato di tutta la Scuola. Protagonista non è Gerolamo, ma un Sant'Agostino umanista che coniuga fede e scienza, trasportato con disinvoltura dal V al XV secolo, e colto (come narra non più la *Legenda aurea*, ma l'agiografia *Hieronimus: Vita et Transitu*) nel momento in cui una luce miracolosa gli comunica l'avvenuto trapasso del santo monaco cui sta scrivendo. Qui, tralasciando per il momento gli innumerevoli particolari, protagonista è la luce, che sorprende il santo come lo spettatore. Entra da una finestra, blocca il braccio di Agostino, illumina tutto il suo studio e scolpisce ogni oggetto. Sarebbe stato molto più facile, ma ingenuo, far apparire Gerolamo stesso in fase di ascensione alla beatitudine; ma Agostino non sarebbe rimasto altrettanto sbalordito, perché erano cose che accadevano nei quadri di tutti i giorni. Superato l'abbagliamento, restano da cercare i dettagli: libri aperti lasciati a terra, uno scrittoio felicemente ingombro di forbici, campanelli, calamai e conchiglie (attenzione: la conchiglia serviva a spianare le pergamene), spartiti musicali tanto leggibili da poter essere eseguiti e che contengono composizioni sacre e profane, una mensola con vasi e bronzetti probabilmente di valore archeologico, la sfera armillare, il leggio girevole in un'altra piccola stanza, sul fondo, assieme agli astrolabi, gli strumenti sacri come la mitra, il turibolo e il bastone pastorale appoggiati sull'altare dello studio. Ma nulla è in disordine, nemmeno lo stipo lasciato aperto sotto l'altare o i libri sparsi, perché ogni oggetto ha una vita sua, quella conferitagli dalla luce nel momento esatto del miracolo. Il cagnolino bianco, unico essere vivente oltre al santo, è invece immobilizzato; non tanto dalla luce-messaggio probabilmente o canonicamente da lui non percepibile, ma dall'improvviso arrestarsi a mezz'aria della mano di Sant'Agostino. Si può provare a prolungare la linea del suo sguardo, con la punta del naso come ideale tacca di mira, e vedere che non giunge al volto del santo e che, pur essendo rivolto alla finestra, sembra terminare tra la penna e il braccio. Forse sono solo suggestioni, o giochi di lettura; comunque un divertimento che Carpaccio avrebbe sicuramente autorizzato. Numerose altre opere d'arte di varie epoche completano la ricca dotazione della scuola, anche se soccombono necessariamente di fronte alla

complete the rich collection of the school, even if one necessarily succumbs to the overwhelming presence of Carpaccio's paintings. Of great interest, also for its central collocation above the altar of the lower hall, is the altar-piece of the Virgin Mary and Child. It is the work of Benedetto Carpaccio, Vittore's son, dated about 1540. It is a regal Virgin Mary with a robe richly decorated in arabesques, a cushion to support the Blessed Child and two angels which hold the crown over her head. The great throne on which she sits appears to be placed in the open countryside, on a hillside: and the clouds from which the angels emerge seem, at least in part, to spring from the landscape.



prepotente presenza delle tele del Carpaccio. Noto anche per la collocazione centrale sopra l'altare della sala inferiore, la pala della *Madonna col Bambino*. È opera di Benedetto Carpaccio, figlio di Vittore, databile intorno al 1540. Si tratta di una Madonna regale, con un mantello riccamente arabescato, un cuscino per sorreggere il Bambino benedicente, e due angeli che le sorreggono la corona sul capo. Il grande trono su cui siede appare posato in aperta campagna, su uno sfondo di colline; e le nuvolette da cui emergono gli angeli sembrano, almeno in parte, scaturire dal paesaggio.