



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARCHIVIO ISTITUZIONALE DELLA RICERCA

Alma Mater Studiorum Università di Bologna Archivio istituzionale della ricerca

A proposito di un nuovo libro su Giovanni Bellini

This is the final peer-reviewed author's accepted manuscript (postprint) of the following publication:

Published Version:

Calogero, G.A. (2022). A proposito di un nuovo libro su Giovanni Bellini. *PROSPETTIVA*, 183(Luglio 2021), 84-101.

Availability:

This version is available at: <https://hdl.handle.net/11585/901157> since: 2024-05-10

Published:

DOI: <http://doi.org/>

Terms of use:

Some rights reserved. The terms and conditions for the reuse of this version of the manuscript are specified in the publishing policy. For all terms of use and more information see the publisher's website.

This item was downloaded from IRIS Università di Bologna (<https://cris.unibo.it/>).
When citing, please refer to the published version.

(Article begins on next page)

Qualche considerazione a proposito di un nuovo libro su Giovanni Bellini

Giacomo A. Calogero

Il problema degli esordi di Giovanni Bellini: una questione di tempi e di opportunità

Oggi giorno la Storia dell'arte, come tutte le discipline umanistiche, sembra minacciata da un temibile Giano bifronte: da un lato, impera quella mentalità neopositivista che tende ad azzerare ogni stratificazione critica e punta tutto sull'accumulazione seriale di dati brutalmente empirici, il che si traduce nell'ormai diffusa idolatria nei confronti delle indagini diagnostiche o in quella sorta di "feticismo archivistico" che sembra ridurre la ricerca alla scoperta del documento inedito e risolutivo; dall'altro, prende sempre più piede una tendenza opposta e forse più inquietante che vorrebbe piegare la disciplina alle logiche del cosiddetto *storytelling* e della *fiction* narrativa.

Queste tendenze non risparmiano neppure un maestro di livello sommo come Giovanni Bellini, che non fu soltanto uno dei pittori più dotati della sua epoca (addirittura "il migliore di tutti", secondo Albrecht Dürer)¹, ma anche "uno dei grandi poeti d'Italia".² Così lo definì Roberto Longhi in un passo memorabile del suo 'Viatico' e non vi è dubbio che Bellini fu poeta vero e profondo, capace di trasfigurare l'umano e di naturalizzare il divino, di comporre inni sacri ed elegie silenziose. Non si conosce l'anno di nascita di Giovanni, una lacuna forse trascurabile di fronte all'universalità della sua arte, ma che ha suscitato un dibattito ormai secolare e a tratti perfino ideologico. La questione non è banalmente anagrafica, ma di stabilire i tempi precisi in cui la stella di Bellini sorse e maturò, soprattutto rispetto all'ascesa imperiosa del cognato Andrea Mantegna. Si tratta cioè di intendere chi fosse Bellini sul 1460, quando Andrea si accingeva a diventare il pittore dei Gonzaga, dopo quasi quindici anni di trionfi a Padova. Un nodo storiografico di assoluta rilevanza e anzi tra i più decisivi per comprendere il nostro Quattrocento pittorico. Negli ultimi decenni ha prevalso l'idea che Bellini

Ringrazio Massimo Medica e Antonio Mazzotta per aver discusso con me molti punti di questo articolo e per avermi fornito con estrema generosità idee e materiale fotografico di non facile reperimento. Sono altrettanto grato a Giovanni Agosti, Daniele Benati ed Emanuele Zappasodi per i numerosi consigli, nonché a Valerio Mosso e Gianmarco Russo per l'attenta lettura del mio testo.

¹ "Sehr alt, aber noch der Best in Gemäl", così si legge esattamente nella famosa lettera spedita da Venezia all'amico Willibald Pirckheimer, in data 7 febbraio 1506 (*Dürer. Schriftlicher Nachlass*, 3 volumi, a cura di H. Rupprich, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin 1956, I, pp. 43-45, n. 2. La traduzione italiana si può leggere in *Albrecht Dürer. lettere da Venezia*, a cura di G.M. Fara, Electa, Milano 2007, pp. 32-33 n. 2; M. Barausse, *I documenti*, in *Giovanni Bellini. Catalogo ragionato*, a cura di M. Lucco, ZeL Edizioni, Treviso 2019, pp. 12-78, in particolare p. 65 doc. 107).

² R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Sansoni Editore, Firenze 1946, riedito nell'*Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, volume X, *Ricerche sulla pittura veneta. 1946-1969*, Sansoni Editore, Firenze 1978, pp. 3-63, in particolare p. 9.

fosse molto più giovane di Mantegna, al punto da esordire quando questi si trasferiva a Mantova, con la fama indiscussa di primo pittore d'Italia. Una posizione che come è ben noto fu inaugurata da Mauro Lucco nel 1990,³ anche in conseguenza dell'ipotetica e mai dimostrata ricostruzione della pala Gattamelata proposta da Colin Eisler. La revisione della cronologia di Bellini, ribadita da Lucco anche nel suo recentissimo catalogo ragionato scritto a più mani con Peter Humfrey e Giovanni Carlo Federico Villa,⁴ avrà pure guadagnato negli anni molti consensi, ma resta comunque assai problematica e ben lontana dalla visione di Longhi e di altri studiosi, tra cui Rodolfo Pallucchini e Giles Robertson, ovvero gli autori delle due migliori monografie belliniane tuttora esistenti.⁵

Il problema non è tanto quello di contraddire una così illustre tradizione critica, perché nella scienza non dovrebbe mai esistere il delitto di lesa maestà, bensì il rischio concreto di alterare il senso della storia realmente accaduta e ancora misurabile sulle opere superstiti della giovinezza di Bellini. In linea teorica nulla vieta che Giovanni possa essere nato dieci anni dopo Mantegna, se non fosse che tutte le sue opere più precoci ci appaiono come reazioni indubitabili e scottanti a certi esiti maturati da Andrea, sulla scia di Donatello, nel corso degli anni cinquanta. Se davvero si vuole ritardare l'avvio di Bellini verso la soglia del 1460, bisogna perciò ammettere un caso ben strano, ovvero pensare che egli sia stato impegnato, almeno agli inizi, in un recupero retrospettivo e perfino un po' insulso di quanto Mantegna aveva già elaborato nel corso del decennio precedente. Il rischio non è soltanto quello di trasformare Bellini in un giovane goffo e dotato di scarso tempismo, ma di diminuirne di fatto anche il peso storico, condannandolo al rango di epigono subalterno ed emulo del genio altrui. Insomma, un fraintendimento totale della vocazione originaria di Giovanni, che fu quella di rifondare la pittura su valori alternativi al feticismo archeologico e cerebrale di Mantegna, per inventare una modernità diversa, più sensibile e aperta a *les raisons du cœur*.

Che Bellini sia stato “dalla prima all'ultima opera, un vero *anti Mantegna* per la propria personalissima inclinazione sentimentale” era invece chiaro a Carlo Volpe, che pure ebbe il coraggio di contestare l'idea longhiana dell'assoluto primato belliniano,⁶ ma questo ruolo fondamentale di

³ M. Lucco, *Venezia 1450-1500*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, II, Electa, Milano 1990, pp. 395-480, in particolare pp. 410-440.

⁴ Idem, *Gli anni giovanili (circa 1460-1480)*, in *Giovanni Bellini* cit., pp. 268-427.

⁵ R. Pallucchini, *Giovanni Bellini*, Martello Editore, Milano 1959; G. Robertson, *Giovanni Bellini*, Oxford at the Clarendon Press, Oxford 1968.

⁶ Longhi osteggiò risolutamente l'idea di una possibile “Mantegnesque” phase” del primo Bellini, non solo per antipatia nei confronti di Berenson che l'aveva formulata e difesa, ma anche in virtù della profonda convinzione che “Giovanni Bellini stands higher as an example of independence of spirit than Mantegna, and *a fortiori* than every other Venetian or Paduan” (R. Longhi, *Giovanni Bellini Exhibition*, in ‘The Burlington Magazine’, XCI, 559, 1949, pp. 274-283, riedito nell'*Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, volume X, *Ricerche* cit., pp. 99-109, in particolare p. 102). Fu proprio a causa di questa predilezione che Longhi finì addirittura per credere che Bellini fosse più anziano di Mantegna, accettando dunque che Giovanni fosse nato intorno al 1425, come ipotizzato senza molte prove da Giuseppe Fiocco (*Giovanni e la famiglia Bellini alla luce dei nuovi documenti*, in ‘Vernice’, IV, 33-34, 1949, p. 6). Per comprendere a pieno la presa

Giovanni può essere veramente inteso solo se si ammette che fu proprio il rapporto immediato e in “libera sintonia” col suo grande cognato a fornire “il senso più vivo, il sale della storia culturale veneziana e padovana”, già a partire dal sesto decennio del Quattrocento.⁷ Sfalsare gli esordi di Giovanni, per porli a indebita distanza rispetto a quelli di Mantegna, comporta dunque conseguenze più generali, che vanno ben oltre la pur grave incomprendimento dei primi tempi del maestro. Per fortuna non sono mancate voci anche molto autorevoli ed esplicitamente contrarie a questa tendenza distorsiva: *in primis* quelle di Alessandro Conti, Giovanni Agosti e Ferdinando Bologna,⁸ ma soprattutto quella assai cristallina di Luciano Bellosi,⁹ autore di un saggio generoso e illuminato, che esprime il massimo sforzo di contrasto all’implacabile revisionismo che sembra dominare gli studi belliniani da almeno un trentennio.¹⁰

Come aveva intuito perfettamente Longhi, una cronologia troppo ritardata degli inizi di Giovanni rischia poi di ingenerare una serie di conseguenze paradossali e di alterare non solo il legame dialettico tra il giovane Bellini e Andrea Mantegna, ma anche i rapporti di forza con maestri

di distanza di Carlo Volpe (*Per gli inizi di Giovanni Bellini*, in ‘Arte veneta’, XXXII, 1978, pp. 56-60), non nuocerà riportare qui un intero passo del suo articolo, che è forse uno dei brani più lucidi mai scritti sul difficile rapporto fra Andrea e Giovanni: “Il più convinto negatore di una fase mantegnesca del giovane Bellini fu, e sembra inutile ricordarlo, il Longhi, che forse non poteva ammettere che ciò che egli giudicava una realtà poetica tanto alta, ossia la comparsa del grande pittore veneziano, potesse essere sorretta, e dunque nutrita, da un altro evento che egli valutava, con tanta minor simpatia mentale, e, forse a torto, di minor rilevanza storica di quanto non si volesse e si voglia comunemente assumere. Nessuno dubiterebbe, tuttavia, che la realtà del giovane Mantegna non è comunque riducibile in termini di maggiore o minore importanza storica commisurandola ad una precedenza o meno sul Bellini. [...] Che il Bellini sia, dalla prima all’ultima opera, un vero *anti Mantegna* per la propria personalissima inclinazione sentimentale, e che quella sua ispirata propensione espressiva lo porti ad essere sempre più ammirato ed amato, massime in vista del suo ruolo di artista aperto e *in progress*, è cosa certa; ma sarebbe mera iperlettura, e discutibile metodo storiografico, se codeste predilezioni, che non si possono non avere, alterassero il senso dei rapporti provati dal materiale storico” (ivi, p. 57). E se “fu Andrea a detenere il merito della prima apertura, come si dice, rinascimentale e i vantaggi perciò di uno storico maggiorascato” (ivi, p. 59), a Giovanni “basterà giusto un decennio, o poco più, per giungere all’assoluto poetico della ‘Pietà’ di Brera e del polittico di San Giovanni e Paolo, ossia per toccare i primi vertici dell’arte sua” (ivi, p. 60).

⁷ Ivi, p. 59.

⁸ A. Conti, *Giovanni nella bottega di Jacopo Bellini*, in *Hommage à Michel Laclotte. Etudes sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, Electa-Réunion des musées nationaux, Milano-Paris 1994, pp. 260-271, in particolare pp. 260-271; F. Bologna, *Un nuovo Giambellino alla svolta, del 1470*, in ‘Confronto’, I, 2003, pp. 31-35; G. Agosti, *Su Mantegna, I (All’ingresso della mostra del 1992, a Londra)*, in ‘Prospettiva’, 71, Luglio 1993, pp. 42-52, in particolare pp. 45, 49-52 note 28-29; Idem, *Un amore di Giovanni Bellini*, in *Ad Alessandro Conti*, a cura di F. Caglioti, M. Fileti Mazza, U. Parrini, Scuola Normale Superiore, Pisa 1996, pp. 45-84, riedito in G. Agosti, *Un amore di Giovanni Bellini*, Officina Libraria, Milano 2009, pp. 9-90; Idem, *Al bar delle Scuderie*, ivi, pp. 93-156.

⁹ L. Bellosi, *Giovanni Bellini e Andrea Mantegna*, in *Mantegna 1431-1506*, catalogo della mostra a cura di G. Agosti, D. Thiébaud (Paris, Musée du Louvre, 26 settembre 2008-5 gennaio 2009), Officina Libraria, Milano 2008, pp. 103-109.

¹⁰ Le proposte cronologiche di Bellosi sono state difese in questi anni anche da Antonio Mazzotta (di cui si veda, da ultimo, la raccolta di saggi: *Con Giovanni Bellini. Dodici esercizi di lettura*, Officina Libraria, Milano 2020).

indubbiamente minori¹¹ È sintomatico che la questione sia stata posta, anche se da una prospettiva totalmente rovesciata, dallo stesso Mauro Lucco, ovvero dal principale fautore di una posticipazione degli avvii di Bellini: lo studioso ha più volte dichiarato di essere perfettamente consapevole che “di fronte alla presenza ingombrante di un Giovanni Bellini giovane e geniale già sulla scena”, artisti come lo Zoppo siano destinati ad apparire inevitabilmente come perdenti “ed il verso degli scambi intellettuali già scritto dal fato”, salvo che “oggi invece la forza della cronologia apre prospettive diverse”.¹² E se all’inizio del settimo decennio Bellini fosse stato davvero un novellino alle prime armi, ancora sotto la disciplina severa del padre e quasi al traino del fratello Gentile, avrebbe avuto in effetti da imparare da un artista come Marco Zoppo, giunto in laguna all’apice della carriera e nel pieno delle sue forze espressive, ma anche da maestri come Bartolomeo Vivarini e Lazzaro Bastiani, già in grado di intercettare con molta più coerenza le novità padovane.

La mancanza di un preciso indizio circa l’anno di nascita di Bellini non è peraltro l’unica lacuna documentaria che rende il campo d’indagine oggettivamente aleatorio, considerato che la più antica attestazione archivistica a noi nota del nome di Bellini risale solamente al 1459¹³ e che la prima opera datata con certezza, ovvero la ‘Madonna degli alberetti’ di Venezia (Gallerie dell’Accademia), riporta un’iscrizione in cui si legge l’anno 1487. Di fronte a questo panorama drammaticamente spoglio qualcuno si è domandato se non sia forse il caso di rassegnarsi al fatto che “più di cento anni d’intense ricerche d’archivio non ci hanno restituito nessuna evidenza pubblica del maestro nel settimo decennio, per non parlare del sesto”.¹⁴ Ciò potrebbe apparire a tutta prima ragionevole, ma prendendo a prestito le parole espresse da Millard Meiss in relazione all’altrettanto nota questione giottesca, si può forse dire che “nel momento in cui si debba operare una scelta” è sempre preferibile “ammettere

¹¹ Questo argomento era stato già sviluppato da Longhi nelle sue *Escursioni belliniane* del 1925-26 (pubblicate in *Il palazzo non finito. Saggi inediti 1910-1926*, a cura di F. Frangi, C. Montagnani, Electa, Milano 1995, pp. 365-400, in particolare pp. 374-375), ma poi esplicitato anche nelle note del ‘Viatico’ (Longhi, *Viatico* cit., p. 50 n. 37), dove appunto si legge, circa la questione del primo Bellini, che “occorrerà prender partito decisamente e dichiarare cioè se si intenda ritardarne l’attività e così farne soltanto un seguace di Bartolomeo Vivarini o del Crivelli giovane o, invece, credere alla sua naturale precocità, capace di esprimersi in prima persona anche innanzi il ’60”. Parole che non hanno molto a che vedere con un “approccio ideologico”, come vorrebbe M. Lucco (*Un’opera dimenticata di Giovanni Bellini (e qualche considerazione sulla sua data di nascita)*, in *Giovanni Bellini “... il migliore nella pittura”*, a cura di P. Humfrey, V. Mancini, A. Tempestini, G.C.F. Villa, Lineadacqua, Venezia 2019, pp. 3-15, in particolare p. 5 nota 4), ma che rispondono semmai a una lucidissima visione della storia come trama di relazioni e reciprocità, in cui la precedenza o meno di certi fatti rispetto ad altri costituisce la sostanza stessa del divenire storico.

¹² M. Lucco, *Marco Zoppo nella pittura veneziana*, in *Marco Zoppo. Cento 1433-1478 Venezia*, atti del convegno internazionale di studi sulla pittura del Quattrocento padano (Cento, 8-9 ottobre 1993), a cura di B. Giovannucci Vigi, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1993, pp. 107-120, in particolare p. 108.

¹³ Barausse, *I documenti* cit., pp. 29-30 doc. 19.

¹⁴ M. Vinco, *Frammenti innovativi: le prime pale d’altare di Giovanni Bellini a Venezia*, in *Giovanni Bellini “... il migliore* cit., pp. 58-73, in particolare p. 61.

lacune di carattere storico, concepibilmente rimediabili, piuttosto che accettare le presenti contraddizioni stilistiche, eternamente inconciliabili”.¹⁵

Bisogna dire che aporie, contraddizioni e falsi indizi hanno spesso influenzato il dibattito sulla giovinezza di Bellini. Quando Bernard Berenson formulava la sua “new theory” sulla fase mantegnesca di Giovanni,¹⁶ sdegnosamente rigettata da Longhi,¹⁷ era convinto di poter contare su alcuni punti fermi cronologici, ovvero un documento del 1471 a cui ancorare i trittici della Carità¹⁸ e la notizia settecentesca di Zanetti che fissava la data di esecuzione della ‘Pietà’ di Palazzo Ducale al 1472. Attorno a queste date, per nulla certe, Berenson radunava tutta una serie di opere abbastanza acerbe e apertamente filopadovane come la ‘Madonna’ Johnson o quella Lehman.¹⁹ A giustificare questo cronico ritardo interveniva l’idea che Bellini non avesse avuto l’opportunità, fino a quel momento, di perseguire una carriera indipendente e di sviluppare uno stile personale, poiché impegnato col fratello Gentile “in their father’s employs as his assistants”.²⁰ Le successive indagini di Gino Fogolari e Rodolfo Gallo hanno in realtà dimostrato che le quattro ancone per il parco della Carità furono commissionate e dipinte tra il 1462 e il 1464, comunque ben prima della consacrazione di tutti gli altari della chiesa, celebrata all’inizio di agosto del 1471.²¹

¹⁵ Il passo originale di M. Meiss (*Giotto and Assisi*, New York University Press, New York 1960, p. 25) suona così: “Where a choice must be made, however, I certainly prefer historical lacunae, conceivably remediable, to present contradictions of style, forever irreconcilable”.

¹⁶ B. Berenson, *Venetian Painting in America: The Fifteenth Century*, F.F. Sherman, New York 1916, pp. 60-74.

¹⁷ Longhi, *Giovanni Bellini* cit., p. 102.

¹⁸ B. Berenson, *Les quatre triptyques bellinesque de l’église de la Carità à Venise*, in ‘Gazette des Beaux-Arts’, LV, X, 1913, pp. 191-202, in particolare p. 200.

¹⁹ Idem, *Venetian* cit., pp. 60-74. Al nutrito gruppo di madonne filopadovane di Bellini, che a mio giudizio andrebbe più o meno scalato tra il 1455 e il 1460 e non oltre la soglia del 1460 come ha sostenuto ancora di recente Lucco (*Gli anni* cit., pp. 299-308 catt. 7-14, 322-323 cat. 20), va senz’altro aggiunta quella conservata nel Monastero delle monache benedettine di Santa Margherita a Pag, in Croazia, già riferita a Mantegna e perfino a Bartolomeo Vivarini (S. Matejčić, in *Tizian, Tintoretto, Veronese: veliki majstori renesanse*, catalogo della mostra a cura di L. Dulibić, R. Tomic (Zagreb, Galerija Klovičevi Dvori, 22 novembre 2011-22 gennaio 2012), Galerija Klovičevi dvori, Zagreb 2011, pp. 70-72 cat. 3). Non conoscevo l’esistenza di questa tavola (54,5 x 44,5 cm; superficie dipinta 51 x 32 cm) prima di riceverne la foto da Beatrice Tanzi nel luglio del 2021, ma già dal primo sguardo mi è sembrato evidente che si trattasse di un’opera sicura di Giovanni Bellini sul 1455-1460, sia per la composizione distesa del paesaggio, sia perché nei brani meglio leggibili come la testa del bambino dai boccoli metallici e arrovellati è facile leggere certi tratti donatelliani e mantegneschi che si ritrovano tali e quali nelle opere di quel periodo, per esempio la ‘Madonna’ del Rijksmuseum di Amsterdam o la ‘Trasfigurazione’ del Museo Correr di Venezia. Beatrice Tanzi, a cui si deve il merito di aver colto la grande qualità di questo dipinto oramai ridotto ai minimi termini, è pervenuta autonomamente alla stessa conclusione attributiva, di cui ha già dato istantaneamente notizia in un breve articolo *on line* (B. Tanzi, *Una reliquia di Giovanni Bellini in Dalmazia*, in AboutArtonline.com, 25/07/2021).

²⁰ Ivi, p. 62.

²¹ G. Fogolari, *La chiesa di Santa Maria della Carità di Venezia (ora sede delle Regie Gallerie dell’Accademia). Documenti inediti di Bartolomeo Bon, di Antonio Vivarini, di Ercole del Fiore e di altri artisti*, in ‘Archivio Veneto Tridentino’, V, 1924, pp. 57-119, in particolare pp. 80-84, 105-118; R. Gallo, *I polittici già nelle cappelle del coro di Santa Maria della Carità*, in ‘Arte veneta’, 3, 1949, pp. 136-140, in particolare pp. 136-137. Anche Rodolfo Pallucchini (in *Giovanni Bellini*, catalogo della mostra a cura di R.

È significativo che più o meno gli stessi equivoci (quasi dei *bias*) su cui si poggiava la ricostruzione proposta da Berenson circa un secolo fa siano stati ripresi da molti studiosi successivi e mi sembra anzi sintomo di una certa decadenza il fatto che il paradigma vincente negli ultimi anni si sia potuto fondare su elementi così malfermi, eppure spacciati per acquisiti. Negli ultimi tempi sono emerse però delle novità rilevanti che sembrano sgombrare il campo da alcune false certezze, consentendo così di impostare il discorso su basi un po' meno fallaci. La datazione tarda della 'Pietà' dogale era stata già contestata da più parti e per ottime ragioni stilistiche, ma solo di recente Antonio Mazzotta ha potuto dimostrare, direi inconfutabilmente, che tutto nasce da un banale equivoco generato dalle fonti: quando Antonio Maria Zanetti diceva che il "quadro di Gian Bellino con Cristo morto" che si trovava in una delle stanze dell'Avogaria di Comun in Palazzo Ducale venne "fatto, come sta scritto nell'anno 1472".²² non si riferiva a una presunta data che egli leggeva sul dipinto, ma a quanto "sta scritto" nelle 'Maraviglie dell'Arte' di Carlo Ridolfi.²³ Solo che Ridolfi, è questo è chiaro leggendo soprattutto l'edizione originale secentesca, indicava il millesimo 1472 per il "Crocifisso con le Marie, & i Dottori della chiesa" che Bellini fece "nel Refettorio de' Padri della Carità à chiaro scuro" e non per la 'Pietà' del "Magistrato dell'Avogaria", di cui invece accenna subito prima senza precisare alcuna data.²⁴ Una vera liberazione per coloro che credevano impossibile collocare un dipinto tanto

Pallucchini, Venezia, Palazzo Ducale, 12 giugno-5 ottobre 1949, Alfieri Editore, Venezia 1949, p. 38, catt. 6-21) era convinto, proprio alla luce dei documenti discussi da Fogolari e Gallo, che l'esecuzione delle pale del barco "cadrebbe quindi tra il 1462 e il 1464". Anche in questo caso Lucco (*Gli anni* cit., pp. 315-320 cat. 18) ha provato però a forzare la mano e a differire la cronologia dei quattro polittici della Carità, spostandone la realizzazione addirittura al 1464-1468. Fatto sta che il 13 ottobre del 1462 un tale Andrea da Molin, che aveva ottenuto in concessione la cappella della Natività "soto el barcho apresso la intrada nel choro de man sinistra", rinnovava "l'obligation de far la pala per lo altar *al presente* cum li compagni", ovvero quei Lorenzo Dolfin e Zaccaria Vitturi che si erano già assicurati le due cappelle di San Lorenzo e San Sebastiano. Se si considera che il significato dell'espressione "al presente" è appunto quello di 'ora' e 'subito' (così secondo il *Dizionario del dialetto veneziano* di Boerio, 1867, e Cortelazzo, 2007, peraltro citato proprio da Lucco), davvero non si intende perché i titolari delle cappelle, già pavimentate nel settembre del 1462, avrebbero dovuto disattendere questa indicazione così perentoria che li spingeva alla massima solerzia, procrastinando per anni l'ordinazione delle pale. Se è poi vero che gli altari marciani commissionati ad Antonio Rizzo dal doge Cristoforo Moro intorno al 1465 (anche se saldati entro il 1469) riflettono almeno in parte l'impianto dei trittici della Carità è più logico pensare che queste quattro ancone fossero allora già ben visibili sugli altari del barco, non in uno stato larvale di "lavorazione" e ancora nel chiuso della bottega belliniana, come invece vorrebbe Lucco. Il fatto poi che le figure bellissime della lunetta con la 'Trinità' che sovrasta il polittico della Natività siano incontestabilmente vicine ai santi del registro principale del polittico di San Zanipolo non impone alcunché, visto che la stessa datazione del polittico di San Vincenzo Ferrer al 1468-1470, spesso avanzata come un dato assolutamente assodato, è in realtà del tutto ipotetica ed anzi senz'altro infondata, soprattutto se come presunto termine *post quem* si sceglie il polittico realizzato da Marco Zoppo nel 1468 per l'altare maggiore di Santa Giustina a Venezia, opera diversissima per stile e intenti dal polittico di San Zanipolo di Bellini (Lucco, *Gli anni* cit., p. 327 cat. 22).

²² A.M. Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*, Giambattista Albrizzi, Venezia 1771, pp. 48-49.

²³ Mazzotta, *Con Giovanni* cit., pp. 173-175.

²⁴ C. Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte, ovvero le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello Stato*, 2 volumi, Giovanni Battista Sgava, Venezia 1648, I, p. 64.

acerbo, ancora infarcito di crisografie jacobesche e metallurgie padovane, a ridosso della modernissima pala di Pesaro.

Io stesso ho contribuito a mettere quantomeno in discussione la presunta identificazione della pala Gattamelata proposta da Colin Eisler negli anni ottanta del Novecento²⁵ e poi divenuta, con qualche significativa eccezione, moneta corrente negli studi, se non proprio dogma assodato e definitivo. Invece è assai contestabile che Giovanni Bellini abbia avuto qualcosa a che fare con l'esecuzione delle tre tavolette iperjacobesche oggi conservate tra Padova, Venezia e Ferrara (fig. 11),²⁶ né tantomeno è sicuro che queste formassero la predella dell'ancona eseguita e firmata dai Bellini per il Santo di Padova, di cui avrebbe fatto parte anche la tavola con i 'Santi Bernardino e Antonio abate' ora a Washington.²⁷ Comunque è indubbio che l'ipotesi di Eisler abbia giocato un ruolo cruciale nello slittamento in avanti della carriera di Giovanni, perché se intorno al 1460 egli non era altro che un timido traduttore delle idee grafiche del padre, giocoforza "tutta la sua attività dovrà andare presumibilmente scalata a partire da questo momento".²⁸ Esistono però molte ragioni, rafforzate da un'attenta lettura dei documenti e dalle fonti storiche, per supporre che la perduta pala Gattamelata avesse in realtà un contenuto iconografico e un aspetto complessivo ben diverso rispetto a quanto mostrato dal trittico parzialmente ricostruito da Eisler.²⁹

²⁵ C. Eisler, "Saints Anthony Abbot and Bernardino of Siena", *Designed by Jacopo and Painted by Gentile Bellini*, in 'Arte Veneta', 39, 1985, pp. 32-40.

²⁶ Sulle tre tavole, ossia l'Adorazione dei Magi' della Pinacoteca Nazionale di Ferrara (inv. 327), la 'Crocifissione' del Museo Correr di Venezia (inv. 29) e il 'Cristo al Limbo' del Museo Civico di Padova (inv. 416): S. Fumian, in *Mantegna e Padova. 1445-1460*, catalogo della mostra a cura di D. Banzato, A. De Nicolò Salmazo e A. Maria Spiazzi (Padova, Musei Eremitani, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007), Skira, Milano 2006, pp. 290-295 cat. 69-71.

²⁷ Sulla tavola, ora alla National Gallery of Art di Washington (inv. 1990.118.1): M. Boskovits, in *Italian Paintings of the Fifteenth Century, the collections of the National Gallery of Art*, a cura di M. Boskovits, D. Alan Brown, Washington, National Gallery of Art, New York 2003, pp. 88-94.

²⁸ Lucco, *Venezia* cit., p. 411. Bisogna inoltre ricordare che Miklós Boskovits (*Per Jacopo Bellini pittore (Postilla ad un Colloquio)*, in 'Paragone', 419-423, 1985, pp. 113-123, in particolare pp. 114, 119), pur accorgendosi per primo dello stretto nesso stilistico che sembra legare i due santi di Washington alle tavolette di Ferrara, Venezia e Padova ha sempre preferito mantenere tutto il gruppo sotto l'esclusivo nome di Jacopo Bellini. Lo stesso studioso era peraltro ben consapevole delle inevitabili conseguenze cronologiche sulla prima attività di Giovanni Bellini generate dalla proposta di Eisler, che dunque "ne peut être avancée qu'à titre d'hypothèse prudente" e non come dato di fatto (Idem., *Giovanni Bellini. Quelques suggestions sur ses débuts*, in 'La revue du Louvre', 6, 1986, pp. 386-393, in particolare p. 386).

²⁹ Il recente catalogo ragionato di Bellini curato da Mauro Lucco ed edito nel 2019 non contempla stranamente alcuno studio successivo al 2017 e dunque nemmeno un articolo pubblicato dal sottoscritto nel settembre del 2019 sulla rivista 'Paragone' (G.A. Calogero, *Il problema della pala Gattamelata e gli esordi di Giovanni Bellini*, in 'Paragone', 147, 2019, pp. 3-31), anche se appare come una strana coincidenza che lo stesso Lucco (*Gli anni* cit., p. 295 cat. 5) discuta nella scheda relativa alla ricostruzione della presunta pala Gattamelata una fonte, ovvero padre Ferretto, che era rimasta sepolta in una nota di un articolo molto denso di Raimondo Callegari (*Su due politici di Giorgio Schiavone*, in 'Arte Veneta', 50, 1997, pp. 24-37, riedito in R. Callegari, *Scritti sull'arte padovana del Rinascimento*, Forum Editrice, Udine 1998, pp. 63-86, in particolare p. 80 nota 62), che io stesso avevo appunto riesumato e ampiamente discusso nel saggio su 'Paragone' (Calogero, *Il problema* cit., pp. 11-13). In ogni caso va sottolineato che Padre Ferretto non dice in alcun modo che "nello

Tutte queste novità, occorre dirlo, non nascono da ritrovamenti puramente casuali e rapsodici, ma sono viceversa il frutto di un consapevole sforzo di ricerca, alimentato in prima istanza da una chiara visione storico-artistica, ossia dalla convinzione critica che le stesse opere giovanili di Bellini indichino una cronologia diversa da quella che sembra essersi imposta negli ultimi decenni.

Un nuovo libro su Bellini e “la intelligenza delle maniere”

La recente messa in discussione del primato dello stile, o meglio di ciò che Luigi Lanzi chiamava “la intelligenza delle maniere”, ha creato gravi inconvenienti, che rischiano di mettere a repentaglio la stessa disciplina.³⁰ Perdere di vista la centralità dell’opera e il fatto che essa, con i suoi valori prioritariamente formali, è pur sempre il “documento di prima” dello storico dell’arte può portare (e di fatto porta) a esiti paradossali come quelli contenuti in un recente libro di Daniel Wallace Maze, che è stato salutato da una parte della critica americana come un capolavoro di metodo che “will revolutionise Bellini Studies”.³¹

scomparto di destra [della pala Gattamelata, *NdA*] vi era la figura di San Francesco”, come invece sostiene un po' capziosamente Lucco. Il mio intervento è stato sostanzialmente condiviso e arricchito di ulteriori argomenti da Antonio Mazzotta (*Con Giovanni* cit., pp. 163-172) e viceversa contestato da Andrea De Marchi (*Jacopo e Gentile Bellini sul 1460, alla prova della filologia: La Madonna di Costantinopoli per Matelica*, in *Il Museo Piersanti e la sua collezione*, a cura di G. Spina, Andrea Livi Editore, Fermo 2021, pp. 116-137, in particolare 132-137). Va detto che De Marchi (ivi, pp. 129-131, 137) ha onestamente ammesso di non pensare più, come in passato (Idem, *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Motta Editore, Milano 1992, p. 261 nota 14; Idem, *Pittori a Camerino nel Quattrocento: le ombre di Gentile e la luce di Piero*, in *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, Banca delle Marche, Milano 2002, pp. 24-99, in particolare pp. 82-83), che Giovanni Bellini possa aver collaborato intorno al 1460 alla realizzazione di opere smaccatamente jacopesche come i tre scomparti di predella collegati da Boskovits e Eisler alla tavola di Washington, ma ciò nonostante continua a credere che la loro “provenienza dalla cappella Gattamelata al santo, ancorché congetturale, resti per ora la più probabile” (Idem, *Jacopo e Gentile* cit., p. 137). Lo stesso studioso ha quindi immaginato che il laterale destro della pala firmata dai Bellini nel 1460 potesse recare, assieme alla figura di San Francesco, anche quella di un San Giovanni Evangelista o Battista, in modo da comporre, in *pendant* con i ‘Santi Bernardino e Antonio abate’ ora a Washington, un possibile omaggio onomastico a Giovanni Antonio Gattamelata, figlio di Erasmo da Narni (ma ci si potrebbe chiedere perché la pala non avrebbe dovuto piuttosto omaggiare proprio quest’ultimo, magari con la presenza di un Sant’Erasmo). L’idea che l’ordine dei due nomi di Gianantonio e soprattutto dei santi titolari dell’altare, ovvero *in primis* Francesco e in seconda battuta Bernardino, fosse stato invertito solo per adeguarsi al punto di vista del fedele che entrava dall’ingresso principale della basilica, come appunto sostenuto da De Marchi (ivi, p. 135), non solo appare parecchio arbitraria (dovrebbe allora valere per qualsiasi cappella posta all’inizio della navata destra di una chiesa), ma non sembra neanche tenere conto dello spazio peculiare del sacello, volutamente profondo per ospitare lungo le pareti laterali i due sarcofagi del Gattamelata e del figlio Gianantonio scolpiti da Gregorio d’Allegretto (su cui si veda da ultimo: G. Baldissin Molli, *La Cappella Gattamelata nella Basilica del Santo. Prime note per un “locus desperatus”*, in ‘Il Santo. Rivista Francescana di Storia Dottrina Arte’, LVII, 2017, pp. 385-422, in particolare pp. pp. 389-391).

³⁰ “Non bastan dunque le prove estrinseche senza la intelligenza delle maniere. Ma l’acquistar tale intelligenza è frutto solo di lungo uso e di meditazioni profonde su lo stile d’ogni maestro” (L. Lanzi, *Storia pittorica dell’Italia*, edizione a cura di M. Capucci, I, Sansoni Editore, Firenze 1968, p. 14).

³¹ Questo è il giudizio di Deborah Howard al libro di Maze (*Young Bellini*, Yale University Press, New Haven-London 2021) che si può leggere su una delle bandelle interne della sovraccoperta assieme ad altri pareri

Bisogna dire che questo volume, edito dalla Yale University Press, rappresenta solamente uno sviluppo ulteriore di una teoria che lo studioso aveva già enunciato nei suoi tratti essenziali in un paio di interventi precedenti, ovvero in un lungo articolo pubblicato su ‘Renaissance Quarterly’ nel 2013 e poi, senza mutamenti significativi, in un saggio biografico contenuto nel catalogo della mostra belliniana del Getty Museum curata da Davide Gasparotto nel 2017.³² Sorprende anzi che Maze, formatosi all’Università della California (UCLA) e ora Assistant Professor presso l’University of Iowa, abbia tuttora al suo attivo solo queste pubblicazioni, in cui peraltro il problema della fisionomia artistica del giovane Bellini appare totalmente subordinato all’analisi di pochi documenti e delle presunte relazioni parentali del grande maestro veneziano.

È arduo pensare che il libro di Maze possa diventare in futuro un caposaldo degli studi belliniani, poiché si tratta piuttosto di un lavoro sofisticato, per quanto animato da una certa acribia argomentativa, spesso condotta con cavillosità estrema. In base a una capziosa rilettura di alcuni documenti per lo più noti, Maze propone non solo una ricostruzione inaccettabile della prima fase di Bellini, ma addirittura una “verità” fin qui celata sulle sue reali origini biologiche: una teoria che a ben guardare mostra tutti i connotati della classica deriva interpretativa, a metà tra la teoria del complotto (forse sintomo inconscio dei tempi in cui viviamo) e il *feuilleton* familiare, nel cui fondo si intravede quel gusto pittoresco con cui gli anglosassoni amano talvolta guardare al mondo italiano. Maze è dunque arrivato a negare con una risolutezza sconcertante quella che è sempre apparsa un’evidenza storica del tutto scontata per la storiografia moderna, ossia che Giovanni sia stato figlio di Jacopo Bellini. In barba a quel principio di plausibilità storica opportunamente richiamato in altro contesto da Meiss e Bellosi,³³ Maze passa sopra a tutte le fonti veneziane e non veneziane che dal ‘400 in poi hanno tramandato senza alcun equivoco i rapporti di parentela tra i componenti della famiglia Bellini, alle decine e decine di testimoni oculari che non hanno mai messo in dubbio tali legami,³⁴ ma anche al

altamente elogiativi di Stephen J. Campbell, Elizabeth Wiesenfeld, David Young Kim ed Emanuele Lugli. Francamente mi sfugge la natura di questi commenti, che potrebbero essere anche stralci di *reference letters*, ma che sono riportati senza ulteriori specificazioni come semplici strilli promozionali sulle alette di copertina.

³² Idem, *Giovanni Bellini: Birth, Parentage, and Independence*, in ‘Renaissance Quarterly’, 66, 3, 2013, pp. 783-823; Idem, *The Life of Giovanni Bellini*, in *Giovanni Bellini. Landscapes of Faith in Renaissance Venice*, catalogo della mostra a cura di D. Gasparotto (Los Angeles, Getty Center, 10 ottobre 2017-14 gennaio 2018), Getty Publications, Los Angeles 2017, pp. 37-55.

³³ Mi riferisco al concetto di “general historical plausibility” richiamato da Meiss (*Giotto* cit., p. 2) in relazione alla cosiddetta questione giottesca e poi ripreso da Bellosi, *La pecora di Giotto*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1985, p. 66.

³⁴ A parte le testimonianze di Pescennio Negri e di frate Foresti, talvolta citate negli studi come prova della maggiore età di Gentile o del fratello Giovanni (per testare le due opinioni divergenti si vedano soprattutto Agosti, *Un amore* cit., pp. 13-15, e Lucco, *Gli anni* cit., pp. 273-274), esistono molte altre fonti quattrocentesche che tramandano senza mezzi termini i gradi di parentela della famiglia Bellini. Per esempio, il famoso sonetto di Giovanni Testa Cillenio, che celebra tra i suoi amici artisti il “gran Giovanni e ’l buon Gentil Bellino [...] Dui bei fratelli e ’l patre lor più fino / Mastro” (C. Ricci, *Un sonetto artistico del secolo XV*, in ‘Arte e Storia’, XVI, 4, 1897, pp. 27-28; L. Frati, *Le rime del codice Isoldiano (Bologn. Univ. 1739)*, 2

fatto che in tutti i documenti ufficiali lo stesso Giovanni Bellini si autodichiara o è sempre dichiarato, senza eccezione, figlio di maestro Jacopo Bellini e fratello di Gentile.³⁵

Nella visione di Maze tutto ciò risponderebbe però a un'identità sociale costruita e comunemente accettata dai contemporanei dei Bellini, tanto da essere registrata anche nelle carte d'archivio da notai e funzionari pubblici dell'epoca. L'unico documento che svelerebbe la vera identità biologica di Giovanni sarebbe invece una *carta divisionis* stipulata il 13 settembre 1440 presso il notaio Vittore Pomino tra i due figli legittimi del batistagno Nicoletto Bellini, ovvero il famoso maestro Jacopo e il suo fratellastro Giovanni. Bisogna subito precisare che il testo di questa *divisio* è noto fin dai tempi di Pietro Paoletti e nonostante sia stato più volte trascritto e commentato nessuno ha mai messo in dubbio che questo Giovanni di Nicolò Bellini sia persona diversa dal grande Giovanni Bellini, futuro

volumi, Romagnoli-Dall'acqua, Bologna 1913, II, p. 51). E poi il veronese Sommariva, che cantò in rima "Lamor fraterno" tra Gentile e Giovanni (G. Biadego, *Variazioni e divagazioni a proposito di due sonetti di Giorgio Sommariva in onore di Gentile e Giovanni Bellini*, Nozze Gerola-Cena, Verona 1907, pp. 23-24; V. Mistruzzi, *Giorgio Sommariva rimatore veronese del secolo XV*, in 'Archivio veneto tridentino', VII, 1925, pp. 112-197, in particolare pp. 172-173), a cui fanno quasi da controcanto i versi mordaci dello Squarzola, in cui si dileggia "Gentil Bellin pittore" e un suo "telar vile e meschino" che rimpiange "la sublime ed eccellente mano / di Gioan suo fratel ch'è qui vicino" (V. Rossi, *Il canzoniere inedito di Andrea Michieli detto Squarzola o Strazzola*, in 'Giornale storico della letteratura italiana', XXVI, 1895, pp. 1-91, in particolare pp. 47-48). Anche nella *Cronaca rimata* di Giovanni Santi si tratta di "Giovan Bellin" e di "Gentile suo frate" (Libro XXII, vv. 127-128), così come nella *Summa de arithmetica* di Luca Pacioli, pubblicata a Venezia nel 1494, si può leggere di "Gentilis et Joannes Bellini fratres", passo che nella versione italiana del 1523 (p. 2r) viene addirittura tradotto con "Gentil e Giovanni Bellini carnal fratelli". Per finire questa rassegna solamente parziale, che deve molto a un bellissimo saggio di Giovanni Agosti (*Un amore* cit.), non si può dimenticare Marin Sanudo, che nel giorno della morte di Giovanni Bellini appuntò nei suoi diari che il maestro era stato tumulato nella chiesa di San Zanipolo, "dove etiam è sepulto Zentil Belin suo fradelo" (*I Diarii di Marino Sanuto*, 58 volumi, Visentini Editore, Venezia 1879-1903, XXIII [1888], pp. 255-256; Barausse, *I documenti* cit., p. 78 doc. 137).

³⁵ Ogni volta che Giovanni fu chiamato come testimone di fronte a un notaio si dichiarò senza remore "filius magistris Iacobi Belini" (Barausse, *I documenti* cit., p. 29 doc. 19) e, dopo la morte di questi, "Iohanne Bellino pictore quondam domini Iacobi" (ivi, p. 42 doc. 49). Perfino i documenti ufficiali di stato parlano chiaro sulle sue relazioni familiari, come quello che riguarda il prestigiosissimo incarico di restaurare i dipinti della sala della Maggior consiglio, a cui Bellini venne chiamato in sostituzione di Gentile, "eius frater" (ivi, p. 40 doc. 42), oppure la supplica di "Alvise Vivarin de Muran" alle massime autorità, per ottenere il permesso di dipingere a titolo gratuito un suo telero nella "salla de Gran conseio", dove lavorano "li do fradelli Belini" (ivi, p. 43 doc. 50). Si potrebbe poi citare la carta del luglio 1485 con cui Giovanni Bellini, "quondam domini Iacobi pictor", fece quietanza alla moglie Ginevra della dote di 500 ducati (ivi, p. 42 doc. 47), ma anche le numerose testimonianze legate alla Scuola grande di San Marco, in cui "Zuan Belin" è sistematicamente definito "quondam ser Iacobo" o "fradelo" di Gentile (ivi, p. 42 doc. 48, p. 44 doc. 53, 68 doc. 112, p. 76 doc. 132). D'altra parte lo stesso Gentile, pochi giorni prima di morire, nominò come suo primo esecutore testamentario proprio "Ioannem, fratrem meum carissimum" (ivi, pp. 67-68 doc. 111). Maze (*Giovanni Bellini* cit., pp. 804-805; Idem, *Young Bellini* cit., p. 132) è ben al corrente di questi dati, sebbene non li ritenga in alcun modo decisivi. Con motivazioni ancor più stravaganti (Idem, *Young Bellini* cit., pp. 136-137) egli non è disposto a dare molto peso nemmeno a un fatto a dir poco eclatante e giustamente chiamato in causa da J. Grave (*Giovanni Bellini: The Art of Contemplation*, Prestel Publishing, London-New York 2018, pp. 46-47), ovvero l'eloquente epigrafe "IACOBI BELLINI VENETI PATRIS, AC GENTILIS, ET JOANNIS NATORUM OPUS MCCCXCIX" letta da padre Valerio Polidoro (*Le religiose memorie*, Paolo Meietto, Venezia 1590, p. 25) sulla pala Gattamelata al Santo di Padova.

patriarca della pittura veneziana e figlio di Jacopo.³⁶ Lo stesso Maze ammette in effetti la possibilità che siano esistiti più individui di nome Giovanni appartenenti alla famiglia Bellini, “but if they were not the same, then there were two boys named Giovanni Bellini, both under the age of sixteen in 1440, both living in the Venetian parish of San Geminiano, both lineal descendants of Nicolo Bellini and both closely connected to, and likely residing in, Jacopo Bellini’s household”.³⁷ Lo studioso conclude perciò che “It is far more likely that these two were one and the same”,³⁸ trascurando però che le ricorrenze onomastiche non sono affatto rare nelle famiglie italiane (tra i miei stessi parenti potrei indicare almeno 2 o 3 casi di omonimia assoluta, ovvero di nome e cognome, tra congiunti di vario grado e spesso anche vicinissimi di età), dunque la base di tutto il ragionamento appare già abbastanza lubrica.

Ciò nonostante, Maze è convinto che sia esistito un solo Giovanni Bellini, figlio di Nicolò e della sua seconda moglie Franceschina, nato dopo l’aprile del 1424, ma entro il settembre del 1428. A breve distanza dalla morte del padre, avvenuta prima del 23 luglio 1429, Giovanni sarebbe rimasto anche orfano di madre e quindi adottato o meglio accudito dal suo fratellastro Jacopo, già trentenne e frutto del primo matrimonio di Nicolò Bellini con una tale Giovannina (Zanina). Jacopo avrebbe dunque accettato di accogliere Giovanni in casa propria e di allevarlo come se fosse figlio suo, fatto ammesso dalla comunità veneziana e ratificato per consuetudine perfino nei documenti legali. Solo in un caso sarebbe stato necessario precisare la vera natura del rapporto tra “Iohannes Belino et Iacobus Belino fratres ac filii quondam ser Nicolai de confinio Sancti Iuminiani”, ovvero nel momento in cui fu redatta la *divisio* o *carta divisionis* del 13 settembre 1440, proprio allo scopo di sciogliere la fraterna compagnia che si era automaticamente attivata, secondo il diritto civile veneziano, subito dopo la morte del loro *paterfamilias*. In un’età compresa tra i quattordici e i sedici anni, Giovanni Bellini avrebbe dunque ottenuto la sua totale emancipazione legale e la sua intera parte di eredità paterna,

³⁶ P. Paoletti, *La Scuola Grande di San Marco*, Comune di Venezia, Venezia 1929, p. 68. Il testo della *divisio* tra Giovanni e Jacopo “fratres ac filii quondam ser Nicolai” si può leggere integralmente in C. Eisler, *The Genius of Jacopo Bellini. The Complete Paintings and Drawings*, Harry N. Abrams Publishers, New York 1989 pp. 530-531; R. Goffen, *Giovanni Bellini*, Federico Motta Editore, Milano 1990, 262 doc. 2; Maze, *Giovanni Bellini* cit., p. 817-818 doc. 1; Barausse, *I documenti* cit., pp. 23-24 doc. 10.

³⁷ Maze, *Giovanni Bellini* cit., p. 801; Idem, *Young Bellini* cit., p. 131.

³⁸ Maze, *Giovanni Bellini* cit., p. 801. È curioso che lo stesso Maze arrivi quasi a contraddirsi su questo punto, fornendo un elenco piuttosto nutrito di diversi individui accomunati dal nome “Zohanne” o “Johannes” Bellino vissuti in nord Italia a cavallo tra XV e XVI secolo (Idem, *Young Bellini* cit., pp. 138, 142-143). D’altronde, l’esistenza nella carte d’archivio di molti “pseudo-Bellini” era già ben presente a Gustav Ludwig (*Archivalische Beiträge zur Geschichte des venezianischen Kunst aus dem Nachlass*, a cura di W. Bode, G. Gronau, D. von Hadeln, Bruno Cassirer, Berlino 1911, pp. 87-88), che durante le sue indefesse campagne di scavo negli archivi veneziani riuscì a catalogare ben “167 documents in which the name Bellini appears. The entries include the painters bellini, but a large number of the documents concern people with the same surname who are not related in any way” (D.A. Brown, A. Pizzati, “*Meum amantissimum nepotem*”: a new document concerning Giovanni Bellini, in ‘The Burlington Magazine’, CLVI, 1332, 2014, pp. 148-152, in particolare p. 151 nota 41). su questo punto si veda anche: C. Guerzi, *Una Biblia pauperum di Giovanni di Nicolò Bellini (già maestro dell’Avicenna)*, in ‘Rivista d’Arte’, 5, IV, 2014, pp. 31-46, in particolare pp. 36-38.

fin lì indivisa, ma sarebbe comunque rimasto sotto l'egida morale e professionale di Jacopo, che lo avrebbe tenuto come figlio e garzone nella sua bottega di pittore per altri due decenni.

Si tratta di un intrigo senza dubbio affascinante, degno di un romanzo d'appendice, ma che lascia molto spazio alla fantasia, più che al principio inderogabile di verosimiglianza storica. La ricostruzione di Maze è infatti piena zeppa di forzature e aporie, oltre a violare e non di poco ogni buon senso. Non c'è per esempio la minima prova che la "Franceschinam uxorem meam dilectam" che viene citata, senza ulteriori specificazioni, nel testamento di Nicolò Bellini del 1424 fosse la sorella di quella Samaritana Vendramin che il 19 gennaio 1509 nominò come suo esecutore testamentario lo "spectabilem et excellentem virum dominum Ioannem Bellini meum amantissimum nepotem".³⁹ Si dovrebbe poi ammettere che Jacopo Bellini non adottò mai il suo fratellastro più piccolo, poiché un atto del genere avrebbe immediatamente dissolto il legame di fraterna compagnia e reso dunque superflua la stesura di una *carta divisionis*.⁴⁰ Ciò comporta che in termini strettamente legali quel "Iohannes Belino" citato nell'atto del notaio Pomino restò sempre figlio di Nicolò Bellini e fratello di Jacopo, a maggior ragione dopo la *divisio* del 1440, che secondo le stesse parole di Maze "assign to each legitimate son an equal share of his father's estate and grant to each legal independence from his brothers".⁴¹ Alla luce di queste considerazioni appare ben poco credibile che un fatto così eclatante potesse poi passare totalmente sottotraccia e non venire mai più registrato in nessun documento ufficiale legato al grande pittore di Stato Giovanni Bellini o quantomeno alluso da qualche testimone indiscreto dell'epoca. A dirla tutta, non si intende nemmeno perché lo stesso Giovanni avrebbe dovuto tacere l'identità del suo vero padre di cui era figlio ed erede riconosciuto, gettando

³⁹ Questo interessante documento venne segnalato fuggacemente da G. Ludwig (*Archivalische Beiträge zur Geschichte der Venezianischen Malerei*, in 'Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen', 26, 1905, pp. 1-159, in particolare p. 74), ma la sua trascrizione integrale è stata pubblicata solo di recente da Brown, Pizzati ("Meum amantissimum" cit., p. 152), che hanno avuto l'ulteriore merito di ricavarne la notizia più succosa e fin lì sfuggita, ovvero il rapporto affettivo e di parentela tra Giovanni Bellini e questa Samaritana Vendramin, "relictæ ser Iob Dominici de confinio Sancte Marine". Che questa donna fosse la zia materna di Giovanni è a tutti gli effetti un'ipotesi, vista la genericità del termine "nepotem", ma appare comunque l'opzione più probabile (ivi, p. 151). Al contrario è del tutto indimostrato che quella Franceschina presa in sposa da Nicolò Bellini come sua seconda moglie fosse una componente del ramo non patrizio della famiglia Vendramin e quindi sorella della Samaritana imparentata con Giovanni Bellini: si tratta soltanto di una mera supposizione di Maze (*The Life* cit., 2017, p. 40; Idem, *Young Bellini* cit., pp. 7, 25, 134, 152 nota 40; 156 nota 56), non provata da alcun fatto e già contestata anche da M. Lucco (*Gli anni* cit., p. 279 nota 31).

⁴⁰ Maze (*Giovanni Bellini* cit., pp. 805-806; Idem, *Young Bellini* cit., p. 133) sembra in parte consapevole di questo fatto, tanto da concludere che "the more likely scenario is that Jacopo had raised Giovanni from such a young age and in such a manner that Giovanni was accepted by his family and the community as Jacopo's son without the formality of legal adoption". D'altra parte, non esiste affatto un atto legale che testimoni questa presunta adozione, né un altro documento in cui sia affermato che Giovanni fu figlio adottivo di Jacopo, come invece accade nei casi di Ercole del Fiore o di Andrea Mantegna (vedi *infra*, nota 42).

⁴¹ Idem, *Giovanni Bellini* cit., p. 788.

una cortina di silenzio impenetrabile per secoli e finalmente squarciata dall'illuminante rivelazione di Daniel Maze⁴².

Bisogna inoltre ribadire che la *carta divisionis* redatta nel 1440 comportò non soltanto l'immediato scioglimento del sodalizio fraterno tra i due figli legittimi di Nicolò Bellini e dunque di ogni vincolo reciproco, ma anche la divisione in parti eguali del patrimonio paterno, per cui è più logico pensare che i due soggetti interessati dessero poi reale corso al contenuto legale dell'atto e prendessero di fatto anche strade diverse. Maze dà molto peso al fatto che la *divisio* del 1440 non faccia alcun cenno alla professione dei due contraenti, perché ciò rivelerebbe la natura puramente formale dell'atto, che sarebbe stato stipulato solo per permettere a Jacopo Bellini di stringere dopo poco un sodalizio col

⁴² Per tirare acqua al suo mulino e per dimostrare che “in legal documents in Renaissance Venice, notaries often referred to adopted sons simply as sons” fino a rendere a volte “impossible to determine from them whether a child was adopted or biological” (ivi, p. 805), Maze (*Giovanni Bellini* cit., p. 806 nota 91; Idem, *Young Bellini* cit., p. 133) enumera una serie di casi, per esempio quello di Ercole del Fiore, che in effetti risulta registrato in alcuni documenti, tra cui la stessa *divisio* del 1440, come “quondam ser Iacobi de Flore” (ivi, p. 817; Barausse, *I documenti* cit., p. 24 doc. 10). Il punto è che Ercole fu davvero adottato da Jacobello, tanto da essere definito nel testamento di quest'ultimo “filio meo adoptivo” (L. de Mas-Latrie, *Testaments d'artistes venitiens. Jacobello del Fiore, Gentile Bellini, Palma Vecchio*, in ‘Bibliothèque de l'École des chartes’ 30, 1869, pp. 195-211, in particolare p. 199). Per le ragioni che abbiamo già illustrato, Giovanni di Nicolò non fu invece mai adottato *stricto sensu* da Jacopo, né prima che venisse stipulata la *carta divisionis*, né tanto meno dopo, quando anzi acquisì un totale grado di emancipazione dal fratello maggiore e dunque non avrebbe avuto alcun senso (e forse neanche valore legale) definirlo “filius” oppure “quondam domini Iacobi” (vedi *supra*, nota 32). Per citare un caso famoso si può ricordare che nel 1445 il giovanissimo Mantegna risultava già pittore e “filio adoptivo” di Francesco Squarcione (R. Callegari, *Una nuova briciola documentaria per Andrea Mantegna*, in ‘Italia Medioevale e Umanistica’, XXXVIII, pp. 371-380, riedito in R. Callegari, *Scritti* cit., pp. 17-26, in particolare p. 21), ma subito dopo il compromesso del gennaio 1448 che segnò la loro separazione tornò ad essere riconosciuto come “filius magistri Blasij marangoni” e questo già a partire dal documento relativo alla perduta pala di Santa Sofia dell'ottobre 1448 (V. Lazzarini, *Documenti relativi alla pittura padovana del secolo XV*, con illustrazione e note di Andrea Moschetti, Istituto Veneto di Arti Grafiche, Venezia 1908, p. 171 doc. LXV) oppure dall'atto di allogazione dei lavori della cappella Ovetari, risalente al maggio dello stesso anno (ivi, p. 194 doc. XCVI). Un caso forse più simile a quello immaginato da Maze è semmai quello del “pentor over miniador” Leonardo Bellini, figlio di un tale Paolo “remèr” (fabbricante di remi), che era diventato cognato di Jacopo Bellini dopo averne sposato la sorella Elena. Da un atto del 18 agosto 1443 sappiamo che Jacopo si impegnò a retribuire per due anni questo “Leonardum quondam ser Pauli nepotem suum” che da circa dodici anni teneva presso di sé come un figlio (P. Paoletti, *Raccolta di documenti inediti per servire alla storia della pittura veneziana nei secoli XV et XVI, i Bellini*, Padova 1894, p. 7; L. Moretti, *Di Leonardo Bellini, pittore e miniatore*, in ‘Paragone’, 99, 1958, pp. 58-66, in particolare p. 63 nota 1). Se è vero che Leonardo utilizzò da quel momento in poi il cognome dei Bellini, per ragioni affettive e certamente anche di prestigio lavorativo, ciò non toglie che nei documenti anche tardi sia quasi sempre precisato il fatto che fosse “quondam ser Pauli” (B. Cecchetti, *Saggio di cognomi ed autografi di artisti in Venezia. Secoli XIV-XVI*, in ‘Archivio veneto’, XXXIII, 1887, pp. 307-424, in particolare p. 408; Ludwig, *Archivalische* [1911] cit., p. 168). Vi è poi il caso di Vittore di Matteo, meglio noto come Vittore Belliniano, allievo prediletto di Giovanni Bellini. È ben comprensibile che questo artista, proprio per la sua vicinanza al grande maestro, amasse fregiarsi dell'epiteto di “Belliniano”, eppure nei documenti più ufficiali egli certo non volle nascondere di essere “Vetor de Mathio”, come quando fu chiamato a dipingere nella sala del Gran Consiglio, proprio sotto la direzione di “Zuan Bellin” (Ludwig, *Archivalische* [1905], pp. 74-75) oppure quando funse da testimone in un atto del 1528, autodichiarandosi “Io Vetor Belliniano pictor quondam ser Mathio” (ivi, p. 76). Insomma, gli esempi richiamati da Maze a supporto della sua ipotesi sono in realtà disparati e di segno diverso, ma tutti sembrano piuttosto smentire anziché confermare la lettura proposta dallo studioso.

maestro Donato Bragadin.⁴³ Eppure, nell'indice posto in apertura del coevo registro del notaio Pomino si legge chiaramente "Ser Iohannes et ser Iacobus Belino pictores",⁴⁴ una dicitura che non lascia molto spazio ad equivoci e che soprattutto ribalta completamente la prospettiva di lettura adottata da Maze, poiché non è lecito supporre che questo "Ser Iohannes" pittore fosse in realtà un fanciullino senza arte né parte e ancora in balia delle decisioni del fratellastro Jacopo.

Resta dunque molto più probabile, per non dire certo, che Giovanni di Nicolò Bellini fosse semplicemente lo zio omonimo del più famoso nipote, un individuo di cui in effetti sappiamo ben poco e che nel 1440 doveva essere probabilmente assai giovane, ma già determinato (o forse obbligato) a rendersi indipendente dal fratellastro maggiore. Se è vero che anche questo Giovanni aveva scelto di dedicarsi professionalmente alla pittura, magari sulla scia dello stesso Jacopo, appare del tutto naturale identificarlo, come infatti è stato proposto più volte, con quel "Johanes belinus" che appose la sua firma sulla "arcigoticissima" 'Incoronazione della Vergine' della Pinacoteca Nazionale di Ferrara (inv. 362, fig. 2).⁴⁵ A questo artista, piacevole e modesto, vanno senz'altro riferite le illustrazioni del 'Canon maior di Avicenna' della Biblioteca Universitaria di Bologna (ms. 2197) e la 'Incoronazione della Vergine con il Paradiso e l'inferno' della Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. 281, fig. 5), che è poi una singolare rivisitazione in piccolo del 'Giudizio universale' affrescato da Giovanni da Modena sulle pareti della cappella Bolognini in San Petronio.⁴⁶

L'accorpamento di queste opere appare difficilmente contestabile e, dopo una prima apertura di Andrea De Marchi, ha trovato definitiva conferma grazie a una serie di confronti davvero puntuali

⁴³ Maze, *Giovanni Bellini* cit., pp. 788-793; Idem, *Young Bellini* cit., p. 130.

⁴⁴ Barausse, *I documenti* cit., p. 24 doc 10. Anche Lucco (*Gli anni* cit., p. 277), che pure contesta giustamente la visione di Maze, appare molto scettico sul fatto che Giovanni di Nicolò potesse essere veramente un pittore.

⁴⁵ Il primo a proporre l'identificazione tra il maestro "Johanes" che firmò l' 'Incoronazione' donata nel 1977 alla Pinacoteca Nazionale di Ferrara e quel Giovanni di Nicolò citato nella *divisio* del 1440, inteso però come persona assolutamente diversa dal più noto Giovanni Bellini, è stato Shigetoshi Osano ("Johanes belinus me fecit". *Ipotesi per un altro Giovanni Bellini veneziano*, in 'Verona Illustrata', 3, 1990, pp. 9-16), presto appoggiato da E. Fiori (in *La Pinacoteca Nazionale di Ferrara. Catalogo generale*, a cura di J. Bentini, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1992, pp. 40-42 cat. 45), M. Medica (in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo Generale. I. Dal Duecento a Francesco Francia*, a cura di J. Bentini, G.P. Cammarota, D. Scaglietti Kelescian, Marsilio, Venezia 2004, pp. 187-190 cat. 66; Idem, *Sull'attività bolognese di Giovanni di Niccolò Bellini, pittore e miniatore veneziano*, in *Miniatura. Lo sguardo e la parola. Studi in onore di Giordana Mariani Canova*, a cura di F. Toniolo, G. Toscano, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2012, pp. 222-226), M. Minardi (*Gotico padano e gotico internazionale. Ferrara intorno al 1450*, in *Cosmè Tura e Francesco del Cossa. L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este*, catalogo della mostra a cura di M. Natale (Ferrara, Palazzo dei Diamanti-Palazzo Schifanoia, 23 settembre 2007-6 gennaio 2008), Ferrara Arte Spa, Ferrara 2007, pp. 183-191, in particolare pp. 189-190; A. De Marchi, in *Cosmè Tura* cit., p. 493; Guerzi, *Una Biblia* cit., pp. 36-38; Vinco, *Frammenti innovativi* cit., p. 61 nota 2; A. Tempestini, *La famiglia dei pittori Bellini. Precisazioni e novità*, in 'Artibus et historiae', 80, 2019, pp. 25-33, in particolare pp. 26-27.

⁴⁶ In queste due opere sembra peraltro meno evidente l'impronta veneta che connota invece l' 'Incoronazione' di Ferrara. È probabile che la tavola della Pinacoteca Nazionale di Bologna e le illustrazioni dell' 'Avicenna' siano perciò leggermente successive al dipinto di Ferrara, cioè più lontane dall'iniziale formazione lagunare del loro autore. Per ulteriori aggiunte (possibili, anche se un po' problematiche) al catalogo del Maestro dell'Avicenna, *alias* Giovanni di Nicolò Bellini, si veda: Guerzi *Una Biblia* cit.

proposti da Massimo Medica (figg. 6-10).⁴⁷ È interessante che lo stesso Medica abbia riscontrato la medesima mano in un paio di raffigurazioni di ‘San Petronio in cattedra’ contenute nei Rotuli degli artisti e dei legisti relativi all’anno 1443 (Bologna, Archivio di Stato, fig. 4),⁴⁸ che mostrano in effetti una stretta parentela stilistica con le miniature dell’‘Avicenna’ e soprattutto con l’‘Incoronazione’ di Ferrara (fig. 3), fornendo di fatto un punto di riferimento cronologico preciso e perfettamente compatibile con quanto sappiamo di Giovanni di Nicolò Bellini, che dopo la *divisio* del 1440 potrebbe aver lasciato Venezia per recarsi in terra d’Emilia e più precisamente a Bologna.⁴⁹ Tocca perciò accennare all’aspetto forse più discutibile di tutta la ricostruzione avanzata da Maze, che non solo ha deciso di scorporare l’‘Incoronazione’ della Pinacoteca di Ferrara dal solidissimo gruppo formato da Medica e De Marchi, ma ha pensato bene di scorgervi una primizia del grande Giovanni Bellini, cioè del futuro autore della ‘Pietà’ di Brera, della pala di Pesaro e di tanti altri capolavori vertiginosi. È evidente che tutto il castello di carte costruito dallo studioso generi come inevitabile conseguenza la

⁴⁷ È stato A. De Marchi (*Tavole veneziane, frescanti emiliani e miniatori bolognesi. Rapporti figurativi tra Veneto ed Emilia in età gotica*, in *La pittura emiliana nel Veneto*, a cura di S. Marinelli, A. Mazza, Artioli Editore, Modena 1999, pp. 1-44, in particolare pp. 38, 44 nota 130; Idem, *Maestro dell’Avicenna di Bologna*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Edizioni Sylvestre Bonnard, Milano 2004, pp. 557-558) a intuire l’evidente rapporto tra l’‘Incoronazione’ della Pinacoteca di Bologna e le miniature dell’‘Avicenna’, seguito poi da M. Medica (in *Pinacoteca* cit., pp. 187-190 cat. 66; Idem, *Sull’attività bolognese* cit., p. 222), a cui si deve l’ulteriore intuizione di collegare queste opere alla ‘Incoronazione’ di Ferrara firmata “Johanes belinus me fecit” e dunque alla figura di Giovanni di Nicolò.

⁴⁸ M. Medica, in *Pinacoteca* cit., p. 190 cat. 66; Idem, *Sull’attività bolognese* cit., pp. 224-225.

⁴⁹ Non è facile formulare altre ipotesi sul percorso di Giovanni di Nicolò (*alias* ‘Maestro dell’Avicenna’), ma qualche nuovo lume può essere forse fornito da un recentissimo ritrovamento archivistico di Alessia Meneghin (*Giovanni Bellini a Firenze nel 1447: un nuovo documento d’archivio*, in ‘Ricerche storiche’, LI, 1, 2021, pp. 51-66), che riguarda un “magistro Iohanni Bellini pictori de Venetiis” documentato nel 1447 a Firenze in casa di un certo Cuillozio e al quale fu intimato di saldare al più presto l’acquisto di una tunica di colore bruschino coi fianchi foderati di volpe (ivi, p. 55). Ovviamente è impossibile scambiare questo emigrato, zerbinotto e insolvente, col famoso pittore Giovanni Bellini, come sostenuto con eccessivo entusiasmo dalla stessa Meneghin: dato e non concesso che Bellini fosse già attivo sul 1447, non avrebbe infatti alcun senso supporre un soggiorno giovanile a Firenze, del tutto privo di conseguenze sulla sua formazione. Nulla esclude che possa trattarsi invece di Giovanni di Nicolò, che dopo essersi trasferito da Venezia a Bologna nei primi anni quaranta, potrebbe anche aver deciso di cercare fortuna a Firenze. Non è nemmeno impossibile che possa essere sempre lui, come ha cautamente suggerito Medica (*Sull’attività bolognese* cit., p. 225), quel “magister Iohannes de Venetiis pictor” documentato di nuovo a Bologna tra 1459 e il 1460 (F. Filippini, G. Zucchini, *Miniatori e pittori a Bologna. Documenti del sec. XV*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1968, p. 77), anche se tali attestazioni appaiono oggettivamente molto più tarde rispetto alla sua attività conosciuta. Ancora più incerta è però la sua presenza in territorio estense, ipotizzata a partire da E. Billanovich (*Note per la storia della pittura nel Veneto*, in ‘Italia Medioevale e Umanistica’ 16, 1973, pp. 359-389, in particolare pp. 359-362) sulla base di una dubbia notizia seicentesca di Marc’Antonio Guarini (*Compendio storico dell’origine, accrescimento, e prerogative delle chiese, e luoghi pii della città, e diocesi di Ferrara*, Eredi di Vittorio Baldini, Ferrara 1621, pp. 78, 359) e di un documento del 1436 (dunque ben precedente alla *carta divisionis* del 1440), nel quale si menziona un non meglio specificato “Zohan Bellino” che trasportò da Venezia a Ferrara un caratello di vino e un moggio di frumento (G. Bertoni, *Guarino da Verona, fra letterati e cortigiani a Ferrara (1429-1460)*, Leo S. Olschki, Genova 1921, p.102 n.2). A. De Marchi (in *Cosmè Tura* cit., p. 493 cat. I) e di seguito Guerzi (*Una Biblia* cit., p. 39, fig. 21) hanno provato a puntellare l’ipotetico soggiorno ferrarese di Giovanni di Nicolò attribuendogli un rovinatissimo e di fatto ingiudicabile lacerto d’affresco con la ‘Madonna in trono’ che ancora si conserva nell’atrio della cattedrale di San Giorgio, sebbene tale proposta sia stata respinta da Massimo Medica (*Sull’attività bolognese* cit., p. 224).

necessità di riempire una voragine temporale lunga più di un decennio, ovvero di dimostrare un'attività di Giovanni già nel corso degli anni quaranta del Quattrocento.

È altrettanto chiaro che nessuna delle opere generalmente attribuite a Bellini può rispondere a una cronologia così alta e ciò ha probabilmente spinto Maze a dare corpo a un'impossibile preistoria belliniana, sostenuta con l'entusiasmo del neofita, ma anche da confronti del tutto inconsistenti, che spesso travalicano la soglia del diletterismo. E così, sfogliando il recentissimo *Young Bellini* pubblicato dalla Yale University Press, si passa un po' increduli dall' 'Incoronazione' di Ferrara, ritenuta appunto "with little doubt Giovanni Bellini's earliest know work of Art",⁵⁰ alla predella della 'Annunciazione' di Sant'Alessandro a Brescia (fig. 12), fino a giungere alla scena con la 'Visitazione' della cappella dei Mascoli in San Marco, che Giovanni avrebbe progettato allo scadere del quinto decennio ancora in compagnia del "padre" Jacopo. Come scriveva Francisco Goya "la fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles"⁵¹ e infatti non vi è alcun barlume di ragione, quanto meno filologica, nel percorso tracciato da Maze attraverso un insieme di opere palesemente diseguali e che peraltro non mostrano neppure il minimo legame con i primi lavori sicuri di Bellini, per esempio le illustrazioni del codice dell'Arsenal (figg. 15 e 17), il 'San Girolamo' di Birmingham (fig. 18) o la 'Pietà' del Poldi Pezzoli.⁵² La scarsa dimestichezza di Maze con l'analisi dei dati formali sembrerebbe emergere peraltro da una serie di tavole e confronti da lui escogitati per illustrare il presunto "Giovanni's early approach to constructing a painting",⁵³ ma che rivelano una comprensione meramente superficiale del modo di operare del giovane Bellini, che certo non si limitava ad

⁵⁰ Maze, *Young Bellini* cit., p. 48.

⁵¹ Questa è frase è tratta dal cosiddetto "Commento di Alaya", manoscritto attribuito allo stesso Goya e conservato al Museo del Prado, che però si può leggere in C. Muñoz y Manzano Viñaza, *Goya Su Tiempo, Su Vida, Sus Obras*, M.G. Hernández, Madrid 1887 (per la citazione: p. 344 n. 43).

⁵² Tra i lavori più antichi di Giovanni credo che possano inserirsi anche i teleri eseguiti insieme al fratello Gentile per la Scuola di San Giovanni Evangelista a Venezia: mi pare infatti che sia molto persuasiva l'ipotesi avanzata da Mazzotta (*In his father's workshop: Giovanni Bellini's paintings for the Scuola di S. Giovanni Evangelista, Venice*, in 'The Burlington Magazine', CLX, 2018, pp. 283-290) di ancorare questo ciclo con 'Storie della Vergine' a una grossa somma di denaro elargita a Jacopo Bellini dalla stessa Scuola il 25 febbraio 1452 (*more veneto*, dunque 1453). Ai miei occhi appare chiaro che i teleri vennero eseguiti in gran parte da Gentile Bellini sotto la stretta supervisione del padre Jacopo, ma è indubbio che alcuni brani di grande qualità spettino piuttosto al pennello di Giovanni, ad esempio le due fantesche che preparano la tinozza nella 'Nascita della Vergine' (Torino, Galleria Sabauda), facilmente confrontabili con la 'Madonna col Bambino' già in collezione Fodor (figg. 13-14). Capolavoro assai precoce di Bellini è anche la stupenda effigie di 'San Bernardino da Siena che venera il Crocifisso' (New York, collezione privata, fig. 20), troppo moderna e animata per spettare veramente a Jacopo (De Marchi, *Gentile* cit., pp. 218, 220 nota 13; G.A. Calogero, *Il problema della pala Gattamelata e gli esordi di Giovanni Bellini*, in 'Paragone', 835, 2019, pp.3-31, in particolare p. 23 nota 31). Come altre opere giovanili, anche la tavola col 'San Bernardino' appare caratterizzata da un sensibilissimo tratteggio a fior di pelle e dall'uso assai sofisticato dell'oro di conchiglia, picchiettato sulle superfici come una fitta pioggia solare (figg. 21-22): un chiaro portato dell'eredità gentiliana filtrata dal padre, ma ormai condotto su un nuovo piano di gradazione luminosa che può spettare solamente a Giovanni.

⁵³ Maze, *Young Bellini* cit., pp. 104-105 fig. 88.

assemblare come uno Schiavone qualunque singoli dettagli e banali motivi tipologici tratti di peso dai disegni del padre Jacopo, da opere di Mantegna o di altri maestri contemporanei.

Ancora più sorprendente è la presunzione di aver contribuito a espandere “our vision of one of the most important and beloved artists of the Italian Renaissance” e di aver fornito “a new foundation for future studies of the artist”⁵⁴ solo per aver inopinatamente imposto a Giovanni un avvio stilistico deprimente e meschino, tutto serrato tra gli ultimi strascichi gentiliani di Nicolò di Pietro (fig. 1) e i modi più vili del ‘Maestro di Ceneda’ (*alias* Lorenzo di Giacomo). Il fatto poi di lamentare la presunta mancanza di una “well-established scholarly methodology for identifying childhood paintings by Renaissance masters prior to the development of their identifiable style” e di citare addirittura a esempio i primi quadri impressionisti dell’adolescente Dalì la dice lunga sulle lacune storiografiche di Maze.⁵⁵

Un libro come *Young Bellini* solleva però una questione ben più avvilente delle stesse conclusioni spericolate del suo autore, perché si manifesta come il perfetto sintomo di una crisi di metodo e forse anche epistemologica che ha da tempo investito la Storia dell’arte e che non lascia ben sperare circa “le magnifiche sorti e progressive” della disciplina. Ciò che appare fortemente contestabile è soprattutto l’idea che una “revisionist history”⁵⁶ così radicale possa fondarsi semplicemente su una “reanalysis of legal documents”,⁵⁷ per poi forzare a posteriori il materiale figurativo nella speranza (evidentemente vana) di ricavarne quelle “visual evidence”⁵⁸ che dovrebbero supportare la stessa teoria confezionata a tavolino. Perfino un maestro indiscusso come Marc Bloch avvertiva che “i testi o i documenti anche se fossero i più chiari a prima vista e i più facili da interpretare, non parlano se non quando li si sappia interrogare”,⁵⁹ ma questo assunto dovrebbe ricordarci che dal punto di vista della Storia dell’arte la chiave interpretativa del documento è sempre fornita dalle opere stesse, intese come testimonianze storiche a sé stanti, coi loro peculiari valori materiali, stilistici e culturali. Non si tratta certo di negare l’importanza fondamentale della ricerca d’archivio e della buona analisi dei documenti, né di rivendicare un’antistorica autonomia dei fatti figurativi, ma di ribadire con rinnovata fiducia che la ricerca storico artistica dovrebbe prioritariamente basarsi su una “corretta edizione filologica delle testimonianze artistiche a livello di linguaggio figurativo e di cronologia stilistica”.⁶⁰

⁵⁴ Ivi, pp. 17, 121.

⁵⁵ Ivi, p. 161 nota 3.

⁵⁶ Maze, *Young Bellini* cit., pp. 17, 121.

⁵⁷ Idem, *Giovanni Bellini* cit., p. 785.

⁵⁸ Idem, *Young Bellini* cit., p. 137.

⁵⁹ M. Bloch, *Apologie pour l’histoire ou Métier d’historien*, a cura di E. Bloch, J. Le Goff, Armand Colin, Paris 1993, traduzione italiana M. Bloch, *Apologia della storia o Mestiere di storico*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2009, p. 51.

⁶⁰ G. Romano, *Giovanni Previtali et l’histoire de l’art*, in ‘Revue de l’Art’, 99, 1993, pp. 69-73, riedito in G. Romano, *Storie dell’arte. Toesca, Longhi, Wittkower, Previtali*, Donzelli Editore, Roma 1998, pp. 95-107, in

Queste parole, che oggi suonano tristemente inattuali, furono scritte qualche decennio fa da Giovanni Romano, peraltro in un saggio molto istruttivo dedicato al contenuto metodologico del pensiero e della prassi previtaliana. Proprio in una delle sue riflessioni più acute sullo statuto ermeneutico della disciplina (e del sapere umano in generale) Giovanni Previtali notava che “il fatto singolo, estrapolato dal contesto, non è ‘né falso né vero’” ed è piuttosto “sulla coerenza del sistema che il giudizio di verità (o anche, più modestamente, di plausibilità o probabilità) deve essere portato”.⁶¹ Mi sembra che questa affermazione si attagli perfettamente anche alla spinosa problematica degli esordi belliniani e che funga al contempo da monito contro tutte quelle teorie – comprese quelle fondate sull’analisi dello stile – che sembrano appunto sopravvalutare certi fatti singoli, senza curarsi della fragilità dell’intero sistema che ne deriva.

particolare p. 106. Lo sforzo primario di ricucire il “nesso tra opera e opera”, come sapeva già R. Longhi (*Proposte per una critica d’arte*, in ‘Paragone’, 1, 1950, pp. 5-19, in **particolare p. 16**), non esclude affatto l’esigenza altrettanto fondamentale di indagare il rapporto che sempre esiste “tra opera e mondo, socialità, economia, religione, politica e quant’altro occorra”. E questo vale ovviamente anche nel campo degli studi belliniani come dimostrano, giusto per fare pochi esempi, i saggi di Rona Goffen (*Bellini, S. Giobbe and altar egos*, in ‘Artibus et historiae’, 14, 1986, pp. 57-70; Eadem, *Piety and patronage in Renaissance Venice. Bellini, Titian, and the Franciscans*, Yale University Press, New Haven 1986), Jennifer Fletcher (*The Painter and the Poet. Giovanni Bellini’s portrait of Raffaele Zovenzoni rediscovered*, in ‘Apollo’, 355, 1991, pp. 153-158; Eadem, *I Bellini*, in *La bottega dell’artista tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di R. Cassanelli, Jaca Book, Milano 1998, pp. 131-153; Eadem, *Bellini’s social world*, in *Cambridge companion to Giovanni Bellini*, a cura di P. Humfery, Cambridge University Press, Cambridge 2004, pp. 13-47), e Giovanni Agosti, *Un amore cit.*

⁶¹ G. Previtali, *Introduzione*, in *Simone Martini e “chompagni”*, catalogo della mostra a cura di A. Bagnoli, L. Bellosi (Siena, Pinacoteca Nazionale, 27 marzo- 31 ottobre 1985), Centro Di, Firenze 1985, p. 20.