

Giacomo Alberto Calogero

Giovanni Bellini

La lentezza del genio



biblioteca d'arte

SilvanaEditoriale

“Uno dei grandi poeti d’Italia”: così Roberto Longhi definì Giovanni Bellini, indiscusso patriarca della moderna pittura veneziana ed europea. Della sua vicenda biografica e professionale si sa ancora troppo poco, tanto che se ne ignora perfino l’anno di nascita, anche se la sua carriera dovette probabilmente iniziare nei primi anni cinquanta del Quattrocento, per poi proseguire senza sosta fino alla morte, avvenuta nel novembre del 1516. La penuria di date certe e molte altre lacune oggettive rendono comunque sfuggente il percorso artistico di Giovanni, peraltro costellato di lavori sperimentali e non sempre coerenti tra loro, frutto di una ricerca lenta e costante, che talvolta sembra prendere pieghe inaspettate. Per tali motivi, la ricostruzione dell’attività di Bellini, e in particolare dei suoi inizi, resta impresa complicata e non risolta, che continua a dividere la critica. Questo volume si concentra appunto sui primi decenni del maestro e prova a gettare nuova luce sui tempi e sui modi in cui il fulgente astro belliniano sorse e maturò.

Giacomo Alberto Calogero insegna Storia dell’arte moderna all’Università di Bologna. Nel corso dei suoi studi si è a lungo occupato di pittura e illustrazione libraria in età umanistica, in particolare tra l’Emilia e il Veneto, temi che sono stati già approfonditi nella monografia *Marco Zoppo ingegno sottile. Pittura e Umanesimo tra Padova, Venezia e Bologna* (BUP 2020).

www.silvanaeditoriale.it

€ 30,00



9 788836 651146

biblioteca d'arte

Inquadrando il QR è possibile
consultare tutti i titoli della collana
sul sito della casa editrice



Giovanni Bellini, *Storie di Drusiana e san Giovanni evangelista*, particolare.
Berchtesgaden, Schlossmuseum
(Wittelsbacher Ausgleichfonds)

Giacomo Alberto Calogero

Giovanni Bellini La lentezza del genio



biblioteca d'arte

SilvanaEditoriale

“Uno dei grandi poeti d’Italia”: così Roberto Longhi definì Giovanni Bellini, indiscusso patriarca della moderna pittura veneziana ed europea. Della sua vicenda biografica e professionale si sa ancora troppo poco, tanto che se ne ignora perfino l’anno di nascita, anche se la sua carriera dovette probabilmente iniziare nei primi anni cinquanta del Quattrocento, per poi proseguire senza sosta fino alla morte, avvenuta nel novembre del 1516. La penuria di date certe e molte altre lacune oggettive rendono comunque sfuggente il percorso artistico di Giovanni, peraltro costellato di lavori sperimentali e non sempre coerenti tra loro, frutto di una ricerca lenta e costante, che talvolta sembra prendere pieghe inaspettate. Per tali motivi, la ricostruzione dell’attività di Bellini, e in particolare dei suoi inizi, resta impresa complicata e non risolta, che continua a dividere la critica. Questo volume si concentra appunto sui primi decenni del maestro e prova a gettare nuova luce sui tempi e sui modi in cui il fulgente astro belliniano sorse e maturò.

Giacomo Alberto Calogero insegna Storia dell’arte moderna all’Università di Bologna. Nel corso dei suoi studi si è a lungo occupato di pittura e illustrazione libraria in età umanistica, in particolare tra l’Emilia e il Veneto, temi che sono stati già approfonditi nella monografia *Marco Zoppo ingegno sottile. Pittura e Umanesimo tra Padova, Venezia e Bologna* (BUP 2020).

biblioteca d'arte

Inquadrando il QR è possibile
consultare tutti i titoli della collana
sul sito della casa editrice



Giovanni Bellini, *Storie di Drusiana e san Giovanni evangelista*, particolare.
Berchtesgaden, Schlossmuseum
(Wittelsbacher Ausgleichsfonds)

biblioteca d'arte

Giacomo Alberto Calogero

Giovanni Bellini La lentezza del genio

SilvanaEditoriale

Il presente volume viene pubblicato
con un contributo del Dipartimento delle Arti (DAR)
dell'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna



Nota al volume e ringraziamenti

Questo libro è nato tra il 2018 e il 2019, mentre lavoravo alla mia monografia su Marco Zoppo, prima come zibaldone informe di appunti belliniani (con l'idea di ricavarne almeno un capitolo spendibile) e poi come opera a cui mi sono dedicato, tra molte pause e tentennamenti, negli anni successivi. Se questo testo ha qualche merito lo si deve soprattutto all'apporto preziosissimo di tre amici che hanno accettato di seguirmi quasi passo per passo e che non hanno mai lesinato idee, suggerimenti, critiche e perfino materiali di studio, con una generosità intellettuale tanto rara quanto commovente. Questi galantuomini, che sono anche studiosi valentissimi e unanimemente apprezzati, rispondono al nome di Antonio Mazzotta, Matteo Mazzalupi ed Emanuele Zappasodi. Devo inoltre esprimere una riconoscenza particolare verso Andrea Bonazzi, Marcella Culatti, Sergio Di Stefano, Attilia Mazzola e Valerio Mosso, il cui sostegno è stato veramente preziosissimo e in alcuni momenti perfino decisivo per andare avanti e avvicinarsi alla difficile meta. Sono comunque tante le persone che hanno contribuito, magari con un aiuto pratico o un semplice scambio di vedute, alla maturazione di questo libro e nell'impossibilità di citarle tutte, vorrei almeno ricordare Giovanni Agosti, Anna Maria Ambrosini Massari, Alessandro Angelini, Andrea Bacchi, Alessandro Bagnoli, Valentina Balzarotti, Monica Bassanello, Roberta Battaglia, Francesco Benelli, Roberto Cara, Nicola Cazzulo, Giancarla Cilmi, Dario Cimorelli, Paolo Cova, Francesco De Carolis, Gianluca del Monaco, Alessandro Delpriori, Andrea De Marchi, Pasquale Fameli, Massimo Ferretti, Barbara Ghelfi, Irene Graziani, Simone Guerriero, Nicolas Joyeux, Elena Marchetti, Fabio Massaccesi, Massimo Medica, Mauro Minardi, Raffaella Morselli, Pierluca Nardoni, Tommaso Pasquali, Paolo Plebani, Jacopo Ranzani, Davide Ravaioli, Neville Rowley, Gianmarco Russo, Camillo Tarozzi, Gennaro Toscano, Alessandro Volpe, Giulia Zaccariotto.

Dedico questo volume, sperando che non me ne voglia, al mio maestro impareggiabile Daniele Benati e alla nuova stella della mia vita, Alma.

Il testo è stato sottoposto a *double blind peer review*.

The victory was scarcely achieved when that great but unconscious revolutionary, Giovanni Bellini, hitherto an adept of the plastic vision, began all at once to visualise in still another mode, which, to differentiate it from the linear and the plastic, I may call the commencement of the pictorial mode. This happened because he had a revelation of the possibilities of colour.

(Bernard Berenson, *North Italian Painters of the Renaissance*, 1907, p. 86)

Fu uno dei grandi poeti d'Italia. Uomo di meditazioni instancabili, mai pago di evocare l'antico, di intendere il nuovo e di provarli, egli fu tutto quel che si dice: prima bizantino e gotico, poi mantegnesco e padovano, poi sulle tracce di Piero e di Antonello, in ultimo fin giorgionesco; eppure sempre lui, caldo sangue, alito accorato, accordo pieno e profondo tra l'uomo, le orme dell'uomo fattosi storia, e il manto della natura.

(Roberto Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, 1946, ed. 1978, pp. 9-10)

In realtà l'esperienza insegna allo storico e al conoscitore che un grande intelletto non è mai incoerente; timido, semmai, ai suoi esordi (se di genio di indole "timida" è dotato), ma in ogni caso infallibilmente coerente nella cultura che via via domina e fa sua.

(Carlo Volpe, *Il lungo percorso del "dipingere dolcissimo e tanto unito"*, 1983, p. 255 nota 4)

Sommario

	I.
9	Un altro libro su Bellini
	II.
17	La data di nascita di Giovanni Bellini: una questione di tempi e di opportunità
	III.
29	La ricostruzione di Eisler e il problema della <i>Pala Gattamelata</i>
	IV.
39	La “pala di San Francesco” per la cappella Gattamelata al Santo di Padova (1460)
	V.
47	Tra il padre Jacopo e il cognato Andrea, ovvero gli esordi di Giovanni Bellini
	VI.
65	Bellini in Santa Maria della Carità
	VII.
79	I trittici del barco della Carità e il ritorno dello Zoppo a Venezia
	VIII.
89	Un “nuovo” polittico di Giovanni Bellini

	IX.
95	La <i>Testa del Battista</i> di Pesaro
	X.
101	Il polittico di San Zanipolo
	XI.
115	La “palla grande” di Santa Giustina (1468)
	XII.
123	Origini della pala quadra a Venezia
	XIII.
135	La pala pesarese dello Zoppo (1471)
	XIV.
151	Ancora su Piero e Bellini
159	Portfolio
321	Apparati
323	Bibliografia
343	Indice dei nomi

I. Un altro libro su Bellini

... 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.¹

Giovanni Bellini non fu soltanto uno dei pittori più dotati della sua epoca (addirittura “il migliore di tutti”, secondo Albrecht Dürer²), ma anche “uno dei grandi poeti d'Italia”³. 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 inarrestabile 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 un decennio e oltre 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 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 visione alquanto singolare e ben lontana da quella di Longhi e di altri studiosi, tra cui Rodolfo Pallucchini e Giles Robertson, ovvero gli autori delle due migliori monografie belliniane tutt'ora esistenti⁴. Il problema non è tanto quello di contraddire studiosi di tanto calibro, perché nella scienza non dovrebbe mai esistere il delitto di lesa maestà, bensì il pericolo concreto di alterare il senso di certi accadimenti storico-artistici che si possono ancora misurare con buona precisione 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.

Chi si ostina a ritardare l'avvio di Bellini verso il 1460 dovrebbe piuttosto ammettere un caso ben strano, ovvero che il più grande maestro veneziano del Quattrocento fosse 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 ridurne 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 dare avvio a una mo-

dernità diversa, più sensibile e aperta alle *raisons du cœur*. Io credo che Berenson avesse torto quando affermava che Bellini non fu “un artiste précoce”, visto che le primissime opere di Giovanni rivelano semmai un istintivo talento per la pittura, ma è tuttavia vero che “le développement de son génie fut irrégulier”, perché “son père Jacopo, son beau-frère Mantegna, les oeuvres de Donatello lui fournirent des éléments d’une assimilation lente et difficile”⁵. L’intenzione segreta di Giovanni, che coincise con una missione di portata storica, fu proprio quella di traghettare la fiaccola della tradizione in un mondo moderno e profondamente mutato dall’attività dirompente di Donatello e del giovane Mantegna. Trovare cioè una sintesi nient’affatto scontata tra le dolcezze sfumate del padre Jacopo e il nuovo modo di “pingere in recenti” dei maestri padovani, che era poi un tentativo di tradurre in pittura l’irruenza plastica ed espressiva del grande scultore fiorentino. Un’operazione assai ardua, che appunto impose a Bellini uno sviluppo lento, ma sempre in crescendo, alimentato da un’irrequieta attitudine sperimentale e da un afflato poetico senza pari. Questa “difficoltà” si tradusse, insomma, in un percorso aperto e accidentato, dagli esiti non sempre lineari, che in parte giustifica le incertezze e le incomprensioni della critica moderna. 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 belliniano⁶, ma questo ruolo fondamentale di 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 Quattrocento⁷. 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 incomprensione dei primi tempi del maestro. Per fortuna non sono mancate voci esplicitamente contrarie a questa tendenza distorsiva: *in primis* quelle di Alessandro Conti e Ferdinando Bologna⁸, ma soprattutto quella assai cristallina di Luciano Bellosi⁹, 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. Sulla scia tracciata da Bellosi si sono posti, con molte sfumature diverse, anche altri studiosi¹⁰.

Per quanto mi riguarda, l’esigenza di addentrarmi in questo difficile dibattito è scaturita, in maniera pressante, dai miei studi su Marco Zoppo e dalla necessità di capire quale fosse il preciso contesto che il maestro centese dovette affrontare quando decise, intorno alla metà degli anni sessanta, di trasferirsi di nuovo a Venezia. La questione era stata d’altronde già posta dallo stesso Mauro Lucco, ovvero dal principale fautore di una posticipazione degli esordi di Bellini, visto che “di fronte alla presenza ingombrante di un Giovanni Bellini giovane e geniale già sulla scena, Marco Zoppo era inevitabilmente un perdente, ed il verso degli scambi intellettuali già scritto dal fato [...] oggi invece la forza della cronologia apre prospettive diverse”¹¹. Se all’inizio del settimo decennio Bellini fosse stato davvero un novellino agli esordi, ancora sotto il magistero del padre e quasi al traino del fratello Gentile, avrebbe avuto effettivamente da imparare da un artista già affermato come lo Zoppo, ormai giunto all’apice delle sue forze espressive. Come aveva intuito bene Longhi fin dalle sue *Escursioni belliniane* del 1925-1926¹², una cronologia troppo ritardata degli inizi di Giovanni finisce dunque per generare effetti paradossali, che non solo alterano il legame dialettico tra il giovane Bellini e Andrea Mantegna, ma

perfino i rapporti di forza con maestri indubbiamente minori come lo stesso Zoppo, Bartolomeo Vivarini o Lazzaro Bastiani¹³.

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 Giovanni risale solamente al 1459¹⁴ e che la prima opera datata con certezza, ovvero la *Madonna degli alberetti* di Venezia (Gallerie dell’Accademia, inv. 596), riporta un’iscrizione in cui si legge l’anno 1487¹⁵. 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”¹⁶. 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 lacune di carattere storico, concepibilmente rimediabili, piuttosto che accettare le presenti contraddizioni stilistiche, eternamente inconciliabili”¹⁷.

Bisogna dire che aporie, contraddizioni e falsi indizi hanno spesso influenzato il dibattito sulla giovinezza di Bellini. Quando Berenson formulava la sua “new theory” sulla fase mantegnesca di Giovanni¹⁸, sdegnosamente rigettata da Longhi¹⁹, era convinto di poter contare su alcuni punti fermi cronologici, ovvero un documento del 1471 a cui ancorare i trittici della Carità²⁰ (figg. 110-113) e la notizia settecentesca di Zanetti che fissava la data di esecuzione della *Pietà* di Palazzo Ducale (inv. TS p.l. n. 48 n. 433; fig. 54) al 1472. Attorno a queste date, per nulla certe, Berenson radunava tutta una serie di opere filopadovane, come la *Madonna Johnson* (Philadelphia Museum of Art, inv. 165; fig. 42) o quella Lehman (Metropolitan Museum di New York, inv. 1975.1.81; fig. 72)²¹. 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”²². Le successive indagini di Fogolari e Rodolfo Gallo hanno in realtà dimostrato che le quattro ancone per il barco della Carità furono commissionate e dipinte assai verosimilmente tra il 1462 e il 1464, o comunque ben prima della consacrazione di tutti gli altari della chiesa, celebrata all’inizio di agosto del 1471²³.

È significativo che più o meno gli stessi equivoci (quasi dei *bias*) su cui 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 epistemologica il fatto che il paradigma vincente negli ultimi anni si sia potuto fondare su elementi così malfermi, eppure spacciati per acquisiti. Tanto più che già nel lontano 1928 von Hadeln aveva saggiamente avvertito che la consacrazione degli altari della Carità avvenuta nel 1471 non vincola in maniera stringente la cronologia dei quattro trittici del barco e soprattutto che la datazione tarda della *Pietà* dogale, presa per buona da Berenson e da molti altri dopo di lui, è in realtà frutto di un banale malinteso, per non dire “pasticciaccio brutto”, generato dalle fonti²⁴: quando Antonio 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”²⁵ non si riferiva, come spesso si è creduto, a una presunta data che doveva leggersi sul dipinto, ma a quanto “sta scritto” ne *Le meraviglie dell’arte* di Carlo Ridolfi²⁶. Solo che Ridolfi, e 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", alla quale accenna invece subito prima e senza precisare alcuna data. Restano dunque le ragioni dello stile, che francamente impediscono di collocare un dipinto tanto aspro, ancora infarcito di crisografie jacopesche e metallurgie padovane, a ridosso della *Pala di Pesaro*²⁷.

Io stesso ho provato a mettere quantomeno in discussione la presunta identificazione della *Pala Gattamelata* proposta da Colin Eisler negli anni ottanta del Novecento e poi divenuta, con qualche significativa eccezione, moneta corrente negli studi, se non proprio dogma assodato e definitivo²⁸. Invece è assai contestabile che Giovanni Bellini abbia avuto qualcosa a che fare con l'esecuzione delle tre tavolette iperjacopesche oggi conservate tra Ferrara, Venezia e Padova (figg. 16, 18, 19), né è tantomeno sicuro che queste formassero la predella dell'ancona eseguita e firmata dai Bellini per il Santo di Padova. 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 (figg. 15, 17, 20), giocoforza "tutta la sua attività dovrà andare presumibilmente scalata a partire da questo momento"²⁹. Esistono però molte ragioni, generate da un'attenta lettura dei documenti e delle 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 tritico parzialmente ricostruito da Eisler. Tutte queste considerazioni, occorre dirlo, non nascono da ritrovamenti puramente casuali e rapsodici, ma sono viceversa 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 oggi maggiormente accettata. D'altra parte, bisogna ammettere che la messa in discussione del primato dello stile, o meglio di ciò che Lanzi chiamava "la intelligenza delle maniere", ha creato gravi inconvenienti, che rischiano di mettere a repentaglio la stessa disciplina³⁰.

Perdere di vista la centralità dell'opera e il fatto che essa, con i suoi valori formali, resta pur sempre il "documento di prima" dello storico dell'arte può portare (e di fatto porta) a storture più madornali, come quelle contenute in un libro pubblicato nel 2021 da Daniel Wallace Maze, che è stato giudicato da una parte della critica americana come dimostrazione di metodo che "will revolutionise Bellini Studies"³¹. Si tratta piuttosto di un lavoro sofisticato, per quanto animato da una certa acribia argomentativa, spesso condotta con cavillosità bizantina. 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, che ruota attorno a un clamoroso equivoco attributivo³², ma addirittura una "verità" fin qui celata sulle sue reali origini biologiche: un'idea 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 modo pittoresco con cui gli anglosassoni amano talvolta guardare al mondo italiano. Maze è dunque arrivato a negare con una risolutezza inquietante quella che è sempre apparsa un'evidenza storica del tutto scontata, ossia che Giovanni fosse figlio di Jacopo Bellini. In barba a quel principio di plausibilità storica opportunamente richiamato in altro contesto da Meiss e Bellosi³³, Maze sembra ignorare tutte le fonti veneziane che fin dal Quattrocento hanno tramandato in maniera unanime i rappor-

ti di parentela tra i componenti della famiglia Bellini, le decine e decine di testimoni oculari che non hanno mai messo in dubbio tali legami³⁴, ma anche il fatto che in tutti i documenti ufficiali lo stesso Giovanni Bellini si autodichiari o sia sempre dichiarato, senza eccezione, figlio di maestro Jacopo Bellini e fratello di Gentile³⁵. Un libro come *Young Bellini* solleva però una questione ben più avvilente delle stesse conclusioni spericolate di Maze, perché costituisce l'ennesimo sintomo di una crisi di metodo che ha da tempo investito la Storia dell'arte e che non lascia ben sperare sulle sue "magnifiche sorti e progressive". Ciò che appare fortemente contestabile è soprattutto l'idea che una "revisionist history"³⁶ così radicale possa fondarsi semplicemente su una "reanalysis of legal documents"³⁷, per poi forzare a posteriori il materiale figurativo nella speranza (evidentemente vana) di ricavarne quelle "visual evidence"³⁸ 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"³⁹, 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"⁴⁰. 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. Lo stesso Previtali, in una delle sue riflessioni più acute sullo statuto ermeneutico della disciplina (e del sapere umano in generale), notava appunto 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"⁴¹. Mi sembra che questa affermazione si attagli perfettamente alla stessa problematica degli esordi belliniani e che funga al contempo da monito contro tutte quelle teorie che sembrano appunto sopravvalutare certi fatti singoli, senza curarsi della fragilità dell'intero sistema che ne deriva.

¹ Lanzi 1809, ed. 1968-1974, I, p. 14.

² Il giudizio è espresso in una famosa lettera inviata dal maestro tedesco all'amico Willibald Pirckheimer (*Dürers Schriftlicher* 1893, p. 22, n. 2. La traduzione italiana si può leggere in *Albrecht Dürer* 2007, p. 33, n. 2; M. Barausse, in *Giovanni Bellini* 2019, p. 65 doc. 107).

³ Longhi 1946, ed. 1978, p. 9.

⁴ Pallucchini 1959; Robertson 1968.

⁵ Berenson 1913a, p. 200. Sia chiaro che Berenson non metteva affatto in dubbio la grandezza di Bellini e anzi si domandava in altro luogo “s’il y a jamais eu, en Europe, un artiste plus complet que celui-là” (1913b, p. 464).

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 contemporary” (Longhi 1949, ed. 1978, p. 102). Fu proprio a causa di questa predilezione che Longhi finì addirittura per credere che Bellini fosse più anziano di Mantegna, accettando dunque una sua data di nascita intorno al 1425, come ipotizzato senza molte prove da Giuseppe Fiocco (1949). Per comprendere a pieno la presa di distanza di Carlo Volpe (1978), è forse utile riportare qui l’intero passo del suo articolo, che a mio giudizio resta uno dei brani che mettono meglio a fuoco il complesso rapporto che intercorse 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 ridicibile in termini di maggiore o di 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 politico di San Giovanni e Paolo, ossia per toccare i primi vertici dell’arte sua” (ivi, p. 60).

⁷ Ivi, p. 59.

⁸ Conti 1994; Bologna 2003.

⁹ Bellosi 2008.

¹⁰ Agosti 1993, pp. 45, 49-52 note 28-29; Agosti 1996; Agosti 2009; De Marchi 2009; De Marchi 2014; De

Marchi 2018. Per Mazzotta (2020) si guardi soprattutto la silloge dei suoi scritti belliniani, in realtà pubblicati in oltre dieci anni di studi. Molte delle posizioni già espresse da Bellosi in merito alla cronologia belliniana sono state riprese e approfondite nel secondo volume del *magnum opus* dedicato a Piero della Francesca da Alessandro Ballarin (2022, II, pp. 486-527, 555-642). In questo contesto mi permetto di rimandare anche a due interventi del sottoscritto, in parte riassorbiti in questo studio: Calogero 2019; Calogero 2022.

¹¹ Lucco 1993, p. 108.

¹² Longhi 1925-1926, ed. 1995, pp. 374-375.

¹³ Il concetto fu poi esplicitato da Longhi nelle note del *Viatico* (1946, ed. 1978, p. 50 nota 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 nascono da un “approccio ideologico”, come vorrebbe Lucco (2019, p. 5 nota 4), ma che rispondono semmai a una lucidissima visione della storia, intesa 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.

¹⁴ M. Barausse, in *Giovanni Bellini* 2019, pp. 29-30 doc. 19.

¹⁵ Che “la difficoltà maggiore nel tracciare la carriera artistica di Giovanni Bellini [...] consiste nel fatto che di lui abbiamo opere giovanili in gran numero, ma non conosciamo opere datate prima del 1488” (in realtà 1487) e che dunque “l’unico criterio da esserci guida in queste difficoltà è l’influsso mantegnesco, che predomina nel primo periodo della sua attività artistica” era già ben chiaro a George Gronau (1909c, p. 395) e ben espresso nella sua recensione al volume di Lionello Venturi su *Le origini della pittura veneziana*, che peraltro muoveva dagli stessi presupposti (Venturi 1907, p. 356).

¹⁶ Vinco 2019, p. 61.

¹⁷ Il passo originale di Meiss (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”.

¹⁸ Berenson 1916, pp. 60-74.

¹⁹ Longhi 1949, ed. 1978, p. 102.

²⁰ Berenson 1913a, p. 200.

²¹ Berenson 1916, pp. 60-74.

²² Ivi, p. 62.

²³ Fogolari 1924, pp. 80-84, 105-118; Gallo 1949, pp. 136-137.

²⁴ Von Hadeln 1928, pp. 270, 275. La tesi dello studioso è stata rilanciata di recente da Mazzotta 2020, pp. 173-175. Si veda *infra* p. 71 nota 8.

²⁵ Zanetti 1771, pp. 48-49.

²⁶ Ridolfi 1648, I, p. 48.

²⁷ Le varie posizioni espresse dalla critica sulla cronologia della *Pietà* di Palazzo Ducale (inv. 433) sono ora raccolte nella scheda di Mauro Lucco (in *Giovanni Bellini* 2019, pp. 365-367 cat. 41). Lo stesso studioso ha più volte manifestato la sua fiducia nei confronti della data

1472 (Lucco 1989b, pp. 433-434; M. Lucco, in *Giovanni Bellini* 2008, pp. 172-175 cat. 12). È invece significativo che Roberto Longhi (1925-1926, ed. 1995, p. 372), dopo aver ritenuto valida l’indicazione di Zanetti, si fosse poi convinto dell’opportunità di retrodatare il dipinto “around 1460” (Longhi 1949, ed. 1978, pp. 101, 104).

²⁸ Calogero 2019.

²⁹ Lucco 1989b, p. 411. D’altronde, già Boskovits (1986, p. 386) si rendeva ben conto 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”.

³⁰ Lanzi 1809, ed. 1968-1974, I, p. 14.

³¹ Così si legge nella recensione di Deborah Howard, riportata insieme ad altri giudizi altamente elogiativi sulla quarta di copertina di *Young Bellini*, che è appunto il titolo di un libro recente di Daniel Wallace Maze (2021). Bisogna dire che questo volume rappresenta solamente uno sviluppo ulteriore di una teoria che lo studioso aveva già enunciato in una serie di lavori precedenti (Maze 2013; Maze 2017).

³² Maze (2021, pp. 48-63) ha creduto di poter riconoscere gli esordi di Giovanni Bellini in una piccola tavoletta con l’*Incoronazione della Vergine* che si conserva presso la Pinacoteca Nazionale di Ferrara (inv. PNFe 362). Questo dipinto, che è poi un riflesso più che modesto dell’arte di Nicolò di Pietro, è in effetti firmato da un “Johanes Belinus”, ma si tratta certamente di Giovanni di Nicolò Bellini, zio omonimo del più noto pittore. Sul percorso di questo artista piuttosto mediocre e al quale vanno senz’altro riferite le illustrazioni del *Canon medicinae* di Avicenna della Biblioteca Universitaria di Bologna (ms. 2197) e l’*Incoronazione della Vergine con il Paradiso e l’Inferno* della Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. 281) si veda Medica 2012.

³³ Mi riferisco al concetto di “general historical plausibility” richiamato da Meiss (1960, p. 2) in relazione alla cosiddetta questione giottesca e poi ripreso da Bellosi (1985, p. 66) ne *La pecora di Giotto*.

³⁴ A parte le testimonianze di Francesco Negri e di frate Foresti, spesso citate negli studi come prova della maggiore età di Gentile o del fratello Giovanni (si vedano *infra* p. 23 note 2 e 3), 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 padre lor più fino / Mastro” (Ricci 1897, pp. 27-28; Frati 1913, II, p. 51). E poi il veronese Sommariva, che cantò in rima “Lamor fraterno” tra Gentile e Giovanni (Biadego 1907, pp. 23-24; Mistruzzi 1925, p. 173), a cui fanno quasi da controcanto i versi mordaci dello Squarzola, in cui si dilleggia “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” (Rossi 1895, pp. 47-48). Anche nella *Cronaca rimata* di Giovanni Santi ([*post* 1484-*ante* 1494], ed. 1893, libro XXII, cap. XCVI, vv. 127-128, p. 189) si tratta di “Giovan Bellin” e di “Gentile suo frate”, così come nella *Summa* di Luca Pacioli, pubblicata a Venezia nel 1494 e poi di nuovo nel 1523, si può leggere

di “Gentilis et Joannes Bellini fratres” (p. 3v), che nella versione italiana suona come “Gentil e Giovanni Bellini carnal fratelli” (ivi, p. 2r). Per finire questa rassegna solamente parziale, che deve molto a un bellissimo saggio di Giovanni Agosti (1996, ed. 2009, pp. 9-90), non si può dimenticare che nel giorno della morte di Giovanni Bellini, Marin Sanudo ([1496-1533], ed. 1879-1902, XXIII, p. 256) appuntò nei suoi diari che il maestro era stato tumulato nella chiesa di San Zanipolo, “dove etiam è sepolto Zentil Belin suo fradelo” (M. Barausse, in *Giovanni Bellini* 2019, p. 78 doc. 137).

³⁵ Ogni volta che Giovanni fu chiamato come testimone di fronte a un notaio si dichiarò senza remore “filius magistri Iacobi Belini” (M. Barausse, in *Giovanni Bellini* 2019, 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 del 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 telerò nella “salla de Gran Consejo”, dove lavoravano “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, p. 68 doc. 112, p. 76 doc. 132). Lo stesso Gentile, pochi giorni prima di morire, nominò come suo primo esecutore testamentario proprio “Iohannem, fratrem meum carissimum” (ivi, pp. 67-68 doc. 111). Maze (2013, pp. 804-805; 2021, p. 132) è ben al corrente di questi dati, sebbene non li ritenga in alcun modo decisivi. Con motivazioni ancor più stravaganti (Maze 2021, 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 Grave (2018, pp. 46-47), ovvero l’eloquente epigrafe letta da padre Polidoro sulla *Pala Gattamelata* al Santo di Padova (si veda *infra* p. 27 nota 53).

³⁶ Maze 2021, pp. 17, 121.

³⁷ Maze 2013, p. 785.

³⁸ Maze 2021, p. 137.

³⁹ Bloch 1993, ed. it. 2009, p. 51.

⁴⁰ Romano 1993, ed. 1998, p. 106. Lo sforzo primario di ricucire il “nesso tra opera e opere”, come sapeva già Longhi (1950, ed. 1985, p. 18), 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” (*ibidem*). E questo vale ovviamente anche nel campo degli studi belliniani, come dimostrano, giusto per fare pochi esempi, i saggi di Rona Goffen (1986; ed. it. 1991), Jennifer Fletcher (1991; 1998; 2004) e Giovanni Agosti (1996, ed. 2009, pp. 9-90).

⁴¹ Previtali 1985, p. 12.

II.

La data di nascita di Giovanni Bellini: una questione di tempi e di opportunità

La questione legata al vero anno di nascita di Giovanni Bellini, dibattuta sin dai tempi di Cavalcaselle, è un problema di sicura importanza e ancora piuttosto aperto¹. Bisogna dire, tuttavia, che la discussione è stata forse enfatizzata oltre misura e, in alcuni casi, perfino mal posta. C'è chi ha voluto dare maggior credito a certi elementi, ignorandone altri, più sulla base di convinzioni già fissate a priori, che in virtù di fatti veramente oggettivi. Affidarsi a questa o quella fonte elusiva risulta poi abbastanza rischioso, poiché per un Francesco (detto anche Pescennio) Negri che indica Gentile come “maior natu”², c'è sempre un Jacopo Foresti a definire lo stesso Gentile “minimus frater”³, se proprio non si vuole credere a Vasari, che non solo insiste più volte sulla maggiore età di Giovanni rispetto al fratello, ma ci assicura che Bellini morì a novant'anni compiuti⁴. L'aretino su questo punto potrebbe apparire poco attendibile, ma non si può certo trascurare che il 29 novembre del 1516 un testimone più diretto e senz'altro affidabile come Marin Sanudo registrò nei suoi diari la morte del pittore che “cussì vechio come l'era, dipenzeva per excellentia”⁵ e che addirittura dieci anni prima lo stesso maestro era apparso già molto anziano al trentacinquenne Albrecht Dürer⁶.

Lascerei poi da parte gli argomenti più scabrosi, alimentati dalle speculazioni sulla possibile illegittimità di Giovanni, per non parlare di certe teorie sullo stato di famiglia di Bellini, ai limiti del romanzo d'appendice. Il sospetto che Giovanni fosse un “bastardo” è soprattutto suscitato dal testamento che Anna Rinversi dettò nel novembre 1471, poco dopo la scomparsa del marito Jacopo Bellini: la vedova nominava infatti, come suoi eredi universali, “Gentili et Nicolao, fliis meis et dicti quondam magistri Iacobi”, ma non menzionava in alcun modo Giovanni. In aggiunta, si disponeva che “omnia laborerie de zessio, de marmore et de releviis, quadros dessignatos et omnes libros de dessignis et alia omnia pertinentia pictorie et ad depingendum, que fuerunt prefati quondam magistri Iacobi Bellini, viri mei” fossero devoluti al solo Gentile⁷. Si tratta di un'omissione clamorosa, anche se Robertson suggeriva l'ipotesi che Giovanni avesse già ottenuto la sua parte direttamente dal padre⁸. Come ha notato lo stesso Robertson, è poi significativo che nelle fonti storiche non si trovi alcun cenno sulla possibile nascita illegittima di Bellini, un “gossipy detail” che non sarebbe certo sfuggito a narratori “pettegoli” come Vasari e Ridolfi⁹. È comunque assai probabile che la pesarese Anna Rinversi non fosse la vera madre di Giovanni, ma ciò non determina chissà quali conseguenze sulla biografia del pittore: il testamento dettato dalla donna nel febbraio del 1429, proprio in vista del suo primo parto, costituisce infatti un *post quem* obbligato per la nascita di Gentile (e degli altri due figli sicuri di Anna, ossia Nicolosia e Nicolò), ma non certo per quella di Giovanni, a meno che non si voglia credere per partito preso che Gentile fosse sicuramente “maior natu”, come tramandato da Negri e poi Ridolfi, anziché “minimus frater”, secondo la versione totalmente opposta di Foresti e Vasari. Non esiste però una ragione decisiva per preferire un'opzione all'altra e, in linea di principio, Giovanni potrebbe essere nato in qualunque momento da una donna di cui ignoriamo il nome, anche se di recente è stato supposto che appartenesse alla famiglia Vendramin¹⁰, dunque non si comprende

a cosa possano servire i calcoli un po' pruriginosi sulle tempistiche fisiologiche legate ai vari parti affrontati da Anna Rinversi¹¹. Essere o non essere figlio di quest'ultima non sembra aver influito nemmeno sullo status sociale o familiare di Giovanni, che fu senz'altro cresciuto e istruito dal padre Jacopo, nonché coinvolto in numerose imprese della sua bottega, in certi casi celebrate da iscrizioni che lo dichiaravano senza equivoci figlio di Jacopo e fratello di Gentile, cosa che di fatto viene ribadita da tutte le testimonianze scritte dell'epoca, compresi i documenti legali e di stato¹². Bellini godeva poi a pieno titolo della cittadinanza originaria¹³ e tutte le volte che ottenne l'incarico di dipingere nella sala del Maggior Consiglio fu definito dalle autorità "fidelissimo citadin nostro", alla pari di suo fratello Gentile¹⁴. Una condizione sociale di tutto rispetto, che derivava dall'essere discendente riconosciuto di un "civis vester originarius" come Jacopo Bellini¹⁵ e che lo stesso Giovanni trasmise a suo figlio Alvise, il quale se ne giovò per tentare la carriera cancelleresca¹⁶. Dunque ha poco senso disquisire sulla presunta illegittimità di Giovanni Bellini, perché a prescindere dall'identità della madre o dal suo effettivo anno di nascita, egli fu certamente riconosciuto da Jacopo come figlio regolare, non diversamente dal fratello (o fratellastro) Gentile¹⁷.

In assenza di documenti incontestabili, una plausibile cronologia belliniana dovrà perciò affidarsi, "più che alle deduzioni sulla data di nascita [...] alle opere, al loro stile, a quanto suggeriscono i rapporti con altri maestri"¹⁸. Il punto non è tanto decidere se sia giusto avanzare o retrocedere di qualche anno i possibili natali del maestro, ma di considerare fino in fondo le inevitabili conseguenze che derivano da tale scelta. Già Carlo Volpe, ben prima che si imponesse quel revisionismo che ancora domina gli studi belliniani, avvertiva "la inopportunità" di far nascere Giovanni intorno al 1425, come invece sostenuto da Fiocco, Longhi e negli ultimi tempi da Daniel Maze¹⁹. Un simile assunto, sostenuto soltanto per rafforzare un assoluto primato belliniano, non solo rischia di alterare "il senso dei rapporti provati dal materiale storico"²⁰, ma pure di generare problemi insormontabili. Non vi è dubbio che fissare la data di nascita di Giovanni Bellini sul 1425, in assenza di qualsiasi appiglio documentario o figurativo, risulti a conti fatti sconveniente, poiché condannerebbe a un inerte anonimato tutta la prima giovinezza del più grande artista veneziano del Quattrocento: cosa avrebbe dipinto Bellini mentre l'adolescente Mantegna conquistava le prime commissioni autonome nel 1448, ricevendo lodi sperticate da poeti e uomini di corte perfino fuori da Padova? Perché non vi è traccia dell'operato di Giovanni o di una sua percepibile influenza, nemmeno sulle opere licenziate dal padre intorno al 1450? Si tratta di interrogativi senz'altro inquietanti, che non possono essere ignorati e che rendono concretamente insostenibile l'ipotesi di anticipare così tanto la nascita di Bellini. Non esiste infatti alcuna traccia, diretta o indiretta, di un'eventuale attività di Giovanni nel pieno degli anni quaranta: nessuna delle opere note del maestro, nemmeno la più antica, potrebbe infatti sostenere una datazione così alta, ma anche a voler supporre una drammatica dispersione delle prove risalenti a questa presunta fase di Bellini, sarebbe lecito aspettarsi qualche riflesso leggibile su altri maestri veneziani o quantomeno sulla più ristretta cerchia familiare, a partire dal padre Jacopo, maestro esperto e da qualche tempo impegnato in un processo di cauta revisione stilistica.

Nei lavori licenziati da Bellini *senior* allo scadere del quinto decennio non si avverte però alcun segno che lasci presagire la comparsa al suo fianco di un giovane prodigio. Un banco di prova abbastanza sicuro è costituito, in questo senso, dalla *Madonna* di Casalfiumanese conservata a Brera (inv. 5974; fig. 1) e puntellata dal millesimo 1448²¹: è vero che

in questo dipinto si manifesta una certa volontà di semplificare l'immagine, di volgerla verso nuovi intenti plastici e perfino spaziali, di attenuare le cadenze lineari attraverso "un'accentuata frontalità dei personaggi e una studiata semplicità dei contorni"²², ma il chiaroscuro caliginoso, la valenza ritmica della cornice polilobata e il candore soave dei due volti imbambolati dimostrano quanto Jacopo cedesse ancora al fascino delle favole gotiche. Nel frattempo, idee antiche e moderne iniziavano a coagularsi nei famosi album di Londra e Parigi, caratterizzati da interessi paraprospettici e curiosità antiquarie, ma anche da quel gusto per la narrazione e l'accumulazione aneddotica già esibito nella predella dell'*Annunciazione* di Brescia, giunta ai serviti di Brescia entro il febbraio del 1444²³. Un avanzamento sensibile, rispetto alla tavola di Brera, si può scorgere nella *Madonna* dell'Accademia Tadini a Loreve²⁴ (tav. I) o nel successivo pentittico oggi diviso tra il Vassar College di Poughkeepsie (N.Y.) e la collezione Alana²⁵, sicuramente databili tra il 1450 e il 1455. Il mezzo busto della Vergine collocato dietro un parapetto di marmo rosa, il piccolo breviario svolazzante o il cartellino incollato in bella vista con la firma in capitali romane sono elementi che dichiarano un'indubitabile apertura ai nuovi fatti padovani. Lo stesso può dirsi per l'arrangiamento complessivo del polittico con san Girolamo, costituito da cinque scomparti unificati da un basamento continuo, secondo l'ultima moda donatelliana e mantegnesca. Pure l'idea di dipingere i piedi dei santi oltre il limite della pedana sarebbe di tutto rispetto, se non si rivelasse troppo fuori portata per un maestro che si era sforzato di apprendere la scienza prospettica su basi meramente empiriche. E così lo scorcio impreciso finisce per sortire un effetto un po' goffo e l'impassibile schiera scivola in basso quasi senza accorgersene, lungo una pedana fin troppo inclinata. Non furono perciò "alcuni vocaboli spersi da insinuare timidamente nel suo vecchio e ombroso discorso"²⁶ a mutare l'antica scorza di Jacopo, più interessato a non perdere il passo dei rivali muranesi che a mescolarsi con le nuove generazioni.

Il successo della bottega vivariniana, direttamente coinvolta nei più avanzati cantieri patavini e apprezzata in tante parti d'Italia, suonò di sicuro come campanello d'allarme per un uomo di mondo, fin troppo pratico per crogiolarsi negli encomi ricevuti alla corte del marchese Lionello. Non vi sono dubbi che anche prima del 1450 la ditta di Murano si fosse distinta grazie a un moderato sperimentalismo e all'insolita combinazione tra le simpatie filotoscane di Antonio e l'opulenza nordica di Giovanni d'Alemagna. Nemmeno l'improvvisa morte di questi rischiò di compromettere le sorti dell'impresa muranese, poiché al suo posto subentrò prontamente il più giovane e aggressivo Bartolomeo, capace di indirizzare fin da subito il fratello Antonio verso una maggiore determinazione plastica e spaziale²⁷. Per Jacopo Bellini si trattò allora di scegliere se arroccarsi su una posizione di onorevole retroguardia o tentare di aprire altre strade, così da scongiurare un pericoloso isolamento. Un'opera come il polittico diviso tra Poughkeepsie e la collezione Alana sembra rispondere a questo preciso dilemma, perché dimostra come a partire dal sesto decennio Jacopo decise di orientarsi verso una cifra stilistica sempre più concisa e sobria, scandita da ritmi classicamente calibrati: a riprova di questo mutamento basterà confrontare i profili incurvati dei santi di Berlino, gentiliani fino al midollo e anteriori di almeno vent'anni²⁸, con le figure molto più sintetiche dei patriarchi di Poughkeepsie (fig. 4), palesemente assoggettati a ben altra logica formale e capaci di trasmettere, con le loro *silhouettes* allungate e le pose rigidamente frontali, una certa solennità ieratica. Che questa ricerca, in parte ispirata ai nuovi moti padovani, vada letta in stretto rapporto con gli esiti raggiunti da Giovanni d'Alemagna e suo cognato Antonio (figg. 3, 5) è in qualche

modo confermato dal fatto che gli stessi santi del Vassar College siano stati a lungo riferiti proprio al maggiore dei Vivarini²⁹.

È appunto in quest'ottica che andranno decifrati i primi tentativi da parte di Jacopo di adottare formule più aggiornate, anche se questo processo non comportò certo una totale abiura del suo originario credo stilistico: nella *Madonna* Tadini, come in quella non troppo distante della Galleria degli Uffizi (inv. 1890, 3344; fig. 2), si avverte una tendenza a ingigantire la figura che non ha precedenti nella sua arte, eppure queste vergini eteree restano avvolte da un pulviscolo d'oro quasi impalpabile, come nebulose irradiate da una lontana galassia gentiliana³⁰. Produzioni così umbratili, nutrite di impasti molli e altera bellezza, non sembrano riflettere un eventuale ascendente di Giovanni Bellini ed è dunque da escludere che al tempo della loro esecuzione, da situarsi intorno al 1450, egli fosse già in grado di incidere sul padre. Lo stesso può dirsi per la *Madonna dei cherubini* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (inv. 582; fig. 7)³¹ o per quella quasi gemella che si trovava in collezione Burns³², che pure sono opere successive rispetto alla *Madonna* Tadini e in cui si avverte semmai l'influsso del genere Mantegna. È piuttosto facile confrontare queste tavole, databili intorno alla metà degli anni cinquanta, con la *Madonna* Butler del Metropolitan Museum di New York (inv. 32.100.97; fig. 8)³³, non soltanto per la densa cortina di angeli allumata da un sensibile tratteggio dorato, ma anche per il tentativo evidente di ispessire il panneggio con pieghe affastellate e più carnose e di conferire alle masse corporee una cubatura ancora più netta. Un'intenzionalità spaziale e volumetrica del tutto inedita, che spinse Jacopo a soluzioni audaci: ad esempio il parapetto aggettante e poligonale della *Madonna dei cherubini*, con gli oggetti posti in tralice e oltre il limite del bordo (elementi smaccatamente filopadovani e che compaiono già nell'esemplare di Lovere), o l'idea del velo bianco e rosso della *Madonna* Burns (fig. 10), che si increspa ondeggiando come un vessillo squarciato dal vento. Questa superba *Virgo lactans* dimostra peraltro un interesse per certi prototipi nordici (fig. 9), che Jacopo dovette sviluppare sull'onda dei più giovani, ma sempre attraverso il setaccio del proprio filtro culturale. Resta che queste raffigurazioni mariane conservano una maestosità arcana ed immota, estremo riverbero dell'antica fiamma esarcale, di cui Jacopo rimase sempre custode fedele.

Ben altra naturalezza di posa e vitalità d'espressione caratterizzano invece la più tarda Vergine *glykophilousa* del County Museum di Los Angeles (inv. M.85.223; fig. 14), traduzione in pittura di un nobile rilievo donatelliano³⁴ (fig. 13). Questo straordinario *exploit* del vecchio Jacopo è però concepibile solo in un mondo già ribaltato, in cui è ormai il capostipite a seguire le orme del figlio Giovanni e a ricercare, anche sulla base di nuovi impulsi toscani e ponentini, una poetica più umana e accostante, di cui si intravede qualche traccia anche nella malconcia *Madonna* di Legnaro³⁵ (fig. 12), accesa da un magnifico manto scarlatto³⁶. Fu proprio nell'ultimo tratto della sua lunga carriera che Jacopo avvertì l'urgenza di interagire con l'arte di Giovanni Bellini e questo fatto si può ulteriormente misurare in un altro nucleo di opere assai coerenti tra loro e databili tra il 1455 e il 1460. Si tratta della tavoletta con sette santi del Museo di Matelica (fig. 28), dei tre elementi di predella divisi tra la Pinacoteca Nazionale di Ferrara, i Musei Civici di Padova e il Museo Correr di Venezia (fig. 27), ma pure del pannello a loro collegabile con i *Sant'Antonio abate e san Bernardino da Siena* della National Gallery di Washington (fig. 21). A questo gruppo molto compatto si possono aggiungere la grande tela col *Cristo crocifisso* del Museo di Castelveccchio a Verona (inv. 981-1B365)³⁷ – che non può certo risalire al 1436 e in cui il Cristo morente sembra una versione su scala monumentale di quello che compare

al centro della *Crocifissione* jacobesca del Museo Correr (fig. 30) o nell'album parigino (fig. 29) – e il *San Girolamo nel deserto* dello stesso museo veronese (inv. 876-1B306)³⁸, di cui colpisce l'ardito scorcio del crocifisso visto di spalle in primo piano, idea smaccatamente moderna e forse suggerita dalla visione del *San Girolamo* Amadi di Piero della Francesca (Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 47)³⁹.

È sintomatico e perfino interessante che molti di questi dipinti siano stati talvolta attribuiti allo stesso Giovanni: è il caso dell'anconetta di Matelica e dei tre scomparti di Ferrara, Venezia e Padova⁴⁰, anche se l'esempio forse più clamoroso è costituito proprio dalla *Madonna* del County Museum di Los Angeles, che è stata insistentemente riferita alla giovinezza di Giovanni Bellini da Mauro Lucco⁴¹. Una proposta che non riesco a condividere e che inverte i termini reali della questione. Con ciò non si vuole negare l'ovvia importanza che il magistero di Jacopo ebbe sulla prima formazione del figlio, ma semmai rimettere questo fatto nella giusta prospettiva, saggiamente depurata da ribaltamenti che finiscono per alterare la vera natura dei rapporti: una cosa è riconoscere l'indubbia influenza esercitata da Jacopo, un'altra assegnare a Giovanni opere tarde del padre o attribuire a quest'ultimo meriti esclusivi del figlio. È chiaro che Lucco abbia tentato di conferire maggiore coerenza alla sua tesi sulla data di nascita assai ritardata di Bellini, non solo fissando le sue prime prove verso il 1460, ma individuando intorno a quella data una fase iperjacobesca di Giovanni, che appunto si manifesterebbe nella presunta predella della *Pala Gattamelata*, nella *Madonna* di Los Angeles e in quella assai sospetta della collezione Philips⁴² (tav. III), dipinto passato da poco in asta (Sotheby's, 27 gennaio 2022, lotto 10) e meritoriamente esposto al pubblico nelle sale della mostra organizzata da Neville Rowley al Musée Jacquemart-André di Parigi⁴³. La visione diretta di questa tavola, già appartenuta a Charles Loeser, ha rafforzato le perplessità che già nutrivo sulla base delle semplici fotografie e trovo francamente improbabile che possa trattarsi di un lavoro di Giovanni Bellini sul 1460, anche perché non vedo legami evidenti con la *Madonna* della Pinacoteca Malaspina di Pavia (tav. II), peraltro più antica, né tantomeno con le miniature che decorano il codice di Albi del 1459⁴⁴. Il suo aspetto jacobesco è invece fuori discussione e il rapporto davvero stringente con la *Madonna* di Los Angeles mi spingerebbe ad annoverare la *Madonna* Philips tra le opere tarde di Bellini padre. Non è però da scartare il suggerimento avanzato a suo tempo da Alessandro Conti⁴⁵, perché è possibile che dietro le evidenti ridipinture che hanno ammorbido i tratti comunque schematici dei volti si possa celare piuttosto un lavoro del primo Gentile: le sopracciglia ad arco e molti altri elementi avvicinano infatti la tavola Philips alla *Madonna col Bambino e due donatori* della Gemäldegalerie di Berlino (inv. 1180; tav. IV) o alla malconcia *Natività col doge Cristoforo Moro* del Philadelphia Museum of Art (inv. 163; fig. 129)⁴⁶. Mi sembra invece assolutamente improprio sottrarre la *Madonna* del County Museum al vecchio Jacopo Bellini, che probabilmente dipinse quest'ultima perla diafana oramai nel pieno degli anni sessanta, sotto l'influsso trascinante del suo figlio più geniale. Non mi pare infatti che esista alcuna possibilità di trasferire quest'opera nel catalogo di Giovanni, né che si possa davvero ravvisare una "forte consentaneità" con la *Madonna* del Rijksmuseum di Amsterdam (inv. A3287; fig. 66)⁴⁷, in cui riluce semmai quella lega scintillante colata dai crogiuoli delle più moderne officine padovane. Soprattutto, è veramente arduo non scorgere alcuna contraddizione tra il dipinto di Los Angeles, in cui Giovanni si mostrerebbe come "una sorta di 'iper-Jacopo' dalla tenerezza squisita"⁴⁸ e le miniature ultramantegnesche del

codice di Albi, in cui invece non sussiste la ben che minima traccia dello stile del padre. Nonostante queste evidenti aporie stilistiche, la proposta di ritardare la data di nascita di Bellini verso il 1440 e dunque di fissare i suoi esordi non prima del 1460 gode oggi di un vasto consenso, anche se di fatto non può contare su prove tanto solide⁴⁹. Al contrario, molti degli indizi chiamati a soccorrerla, se visti sotto un'altra luce, potrebbero dimostrare ben altro: per esempio, il fatto che il nome di Giovanni Bellini emerga per la prima volta nel testamento dettato nel 1459 da una cittadina veneziana dovrebbe di norma indicare che a quella data egli potesse già comparire come testimone e dunque aver compiuto l'età legale di venticinque anni⁵⁰. Se ne dedurrebbe facilmente una data di nascita intorno al 1434, che per molte ragioni sembra la più plausibile. Volersi appellare, per sminuire questo dato, alle presunte sviste di notai un po' miopi o compiacenti è certo possibile, ma risulta quanto meno capzioso⁵¹. Dallo stesso documento si apprende inoltre che Giovanni risiedeva nel sestiere di Castello, presso la chiesa di San Lio, dunque in un'abitazione diversa rispetto a quella del genitore, che era invece parrocchiano di San Geminiano. Il buon senso dovrebbe allora suggerire che egli fosse ormai in grado di vivere da solo e che di conseguenza avesse già avviato una carriera in proprio⁵². E non si vede perché questa possibilità debba essere smentita dal fatto che Giovanni partecipasse ancora a certe imprese guidate dal padre, come nel caso della pala destinata alla cappella Gattamelata al Santo, eseguita e firmata insieme a Jacopo e al fratello Gentile⁵³. Quest'ultima circostanza non determina necessariamente che egli fosse un garzone alle prime armi ed è piuttosto curioso che tale episodio sia stato forzato per avvalorare una presunta minorità di Bellini all'altezza del 1460, senza considerare invece i normali meccanismi di gestione e autopromozione di una ditta a carattere familiare. In proposito, basterà richiamare il lungo sodalizio tra Antonio e Bartolomeo Vivarini, proseguito per quasi quindici anni: dopo l'esordio trionfale segnato dal polittico per la certosa di Bologna (1450), i due fratelli continuarono a collaborare in molte occasioni e a siglare insieme diverse opere, tra cui il polittico spedito ad Arbe (Rab) nel 1458⁵⁴ o i polittici di Corridonia (1462) e Osimo (1464) nelle Marche⁵⁵. Queste strategie commerciali, messe in atto per accelerare i ritmi produttivi, ma anche per ribadire il prestigio e la continuità di un "marchio" di famiglia, potevano reiterarsi per anni, senza che ciò impedisse ai singoli di accettare nel frattempo commissioni autonome e di coltivare una propria vocazione stilistica, come dimostra il *San Giovanni di Capestrano* del Louvre (inv. MI 488), firmato dal solo Bartolomeo Vivarini nel 1459⁵⁶.

¹ Gli studi di Daniel Maze (2013; 2017, pp. 39-41; 2021, pp. 124-128), al di là delle conclusioni che non condivido, offrono una sintesi molto esaustiva della questione legata alla data di nascita di Bellini e della relativa vicenda critica (per un riepilogo si veda anche Brown, Pizzati 2014, pp. 148-150). Sull'argomento è sempre utile l'articolo ormai classico di Gibbons (1963), soprattutto nella parte in cui passa in rassegna tutti i fatti pertinenti al problema. Ben più debole risulta invece il tentativo di fornire ulteriori "evidenze" attraverso l'analisi di una serie di ritratti, veri o presunti, dei componenti della famiglia Bellini. Se l'esperienza comune ci insegna quanto l'aspetto di una persona in carne ed ossa possa ingannare rispetto al reale dato anagrafico, tanto più ardua si rivela l'impresa di ricavare la vera età di un individuo a partire da un ritratto, di cui è sempre difficile valutare l'effettivo grado di aderenza al modello vivente. Tale cautela dovrebbe valere a maggior ragione per il profilo stagiato sul recto della medaglia modellata dal Camello, che pur essendo databile al primo decennio del Cinquecento (Zaccariotto 2017-2018, pp. 37-42 cat. 10), non può certo valere come carta di identità dell'effigiato. Ancora di meno si può trarre dal gruppo di uomini inginocchiati in primo piano nel *Miracolo della Croce al ponte San Lorenzo* (Gallerie dell'Accademia di Venezia, inv. 568), telero dipinto da Gentile nel 1500 per la Scuola grande di San Giovanni Evangelista. Secondo l'originaria proposta di Gibbons (1963, p. 57), queste figure andrebbero identificate con cinque membri della famiglia Bellini, rappresentati in ordine rigidamente anagrafico: Jacopo Bellini, che a quel tempo era ormai scomparso da trent'anni, suo nipote Leonardo, forse anche lui defunto, Andrea Mantegna, lo stesso Gentile e, in coda, suo fratello Giovanni. La vaghissima somiglianza tra quest'ultimo personaggio e il profilo del maestro disegnato dal suo discepolo Vittore Belliniano nel 1505 (Chantilly, Musée Condé, inv. DE 121) non basta a rendere più solida o quantomeno unanime, come talora si è lasciato credere (Lucco 2008, pp. 20-21; M. Lucco, in *Giovanni Bellini* 2019, p. 275), l'ipotesi avanzata da Gibbons. Tanto è vero che altri studiosi hanno identificato il gruppo in preghiera ritratto nel telero di Gentile in modi del tutto diversi e ben più plausibili (Meyer zur Capellen 1985, pp. 78-79; Fortini Brown 1988, pp. 252, 285; Brown, Pizzati 2014, p. 148).

² Negri [1493-1494]. Il manoscritto dovrebbe risalire al biennio 1493-1494. Sul passo che definisce Gentile come "maior natu", già noto nel XIX secolo (Crowe, Cavalcaselle 1871, I, p. 117 nota 1; Michiel [1521-1543], ed. 1884, p. 9), si vedano almeno: Gibbons 1963, p. 54 nota 12; Meyer zur Capellen 1985, pp. 10, 109; Fletcher 2004, p. 280 nota 147; Agosti 2005, p. 97 nota 37; Agosti 2009, pp. 14-15, p. 55 nota 16.

³ Foresti 1503, p. 427. Il brano, che si ritrova nella seconda edizione aggiornata del *Supplementum Chronicarum* del frate bergamasco Jacopo Foresti (la prima edizione risale al 1483), venne segnalato da Dionisotti (1976, pp. 402-403), ma è stato Agosti (1993, pp. 45,

49-52 nota 28; 2005, pp. 78, 96-97 nota 36; 2009, pp. 13-15) a collegarlo a più riprese al dibattito già intricato sulla data di nascita dei Bellini, in cui non si riesce nemmeno a stabilire con certezza quale dei due fratelli sia nato prima o dopo (su questo punto: Maze 2013, pp. 801-804). Andrebbe precisato che il tono celebrativo usato dal frate bergamasco per indicare la fama universale di Gentile, considerata pari o addirittura superiore a quella di Giovanni, impedisce di pensare che la formula "minimus frater" possa esprimere un giudizio di valore sulle sue capacità. Si tratta dunque di una mera indicazione anagrafica, che smentisce in pieno la notizia tramandata da Francesco Negri e, d'altra parte, non sono certo rari i casi in cui le fonti antiche sembrano contraddirsi o fare confusione sui fratelli Bellini (Fletcher 2004, pp. 32-33; Agosti 2009, p. 15). Comunque sia, non vi sono vere ragioni per ritenere che la testimonianza contenuta nel *Supplementum Chronicarum* di Foresti sia meno attendibile rispetto a quella riportata nel manoscritto di Negri, che pure continua a godere di molto più credito. Il passo di Foresti è stato infatti preso in seria considerazione da Luciano Bellosi (in *Mantegna* 2008, p. 109 nota 1) e da Namowitz Worthen (2015).

⁴ "Finalmente Giovanni essendo pervenuto all'età di novanta anni, passò di male di vecchiezza di questa vita" (Vasari 1550-1568, ed. 1966-1987, III [1971], p. 441). Il fatto che Gentile fosse "più di lui giovane" è dichiarato in maniera esplicita solo nella torrentiniana (ivi, p. 435), ma è espresso indirettamente anche nella seconda edizione, dove si dice "che per essere Giovanni in età che male poteva sopportare disagi" venne esonerato dal viaggio a Costantinopoli, dove invece si decise "di mandarvi Gentile suo fratello" (ivi, p. 436). La notizia vasariana è però ribaltata da Ridolfi (1648, I, p. 39), che definisce Gentile "figliuolo maggiore di Jacopo". Sulla data di nascita di Gentile, fissata da Ridolfi al 1421, si veda però Maze 2013, p. 801 nota 74. È ben possibile che nel riferire l'età raggiunta da Bellini al momento della morte Vasari ricorresse semplicemente ad un "round number" (come sostenuto da Gibbons 1963, p. 55) e in generale non si può contare troppo sull'affidabilità di certe informazioni riportate dall'aretino, ma questa cautela dovrebbe essere allora applicata anche a scrittori ben più tardi e non necessariamente meglio informati come Ridolfi o altri.

⁵ Sanudo [1496-1533], ed. 1879-1902, XXIII, p. 256 (29 novembre 1516). È assai curioso che Lucco (2019, pp. 5-7 nota 8; in *Giovanni Bellini* 2019, p. 270) tenti di relativizzare le varie testimonianze oculari sull'effettivo grado di senilità raggiunto da Giovanni Bellini tirando in ballo alcuni casi di personaggi famosi, come Erasmo da Rotterdam o Michel de Montaigne, che lamentarono di sentirsi già vecchi "a età molto più fresche". Basterebbe rileggere sant'Agostino per sapere che il tempo è solo una dimensione dell'anima (*distensio animi*) e quindi è ovvio che la percezione del suo trascorrere rispetto al flusso delle vite individuali (soprattutto della propria) sia sempre soggetta a variazioni molto sensibili (Arthur Rimbaud, a soli

ventinove anni, avvertiva per esempio di essere diventato “très vieux, très vite”, come si legge in una lettera scritta ad Aden il 10 settembre 1884, mentre Pablo Picasso soleva dire che “llewa mucho tiempo llegar a ser joven”). Gli esempi ricordati da Lucco non sono dunque dirimenti e in termini più oggettivi si può ricordare che un passo del *Liber Regalis* (I. I. 21), opera assai conosciuta del famoso medico persiano Haly Abbas e peraltro stampata a Venezia nel 1492, suddivide le varie età della vita in “Pueritia”, terminante entro i quindici anni, “Juventus” intorno ai trentacinque, “Declinatio” sui sessanta e “Senectus, usque in vitae finem”. Nell’ancor più celebre *Canone* di Avicenna (I. I. 2. 3), vero caposaldo delle conoscenze mediche anche all’inizio dell’era moderna, si precisa che l’età “declinationis”, che prenderebbe avvio verso i sessant’anni, è seguita dalla “aetas senii, usque ad finem vitae”. Si tratta di una classificazione così diffusa da essere ripresa sia nel *De Retardatione accidentium senectutis* di Ruggero Bacone, sia nel *Convivio* di Dante (IV. 23. 24), dove appunto si distingue tra la “Senectute” che termina a settant’anni e la successiva “Senio”. Se poi si volessero chiamare in causa le credenze scientifiche dei contemporanei di Bellini, si potrebbe citare la *Gerontocomia* del medico veronese Gabriele Zerbi (1489, ed. 1988, p. 34), primo trattato moderno di geriatria, che venne stampato a Roma nel 1489 e in cui si parla dei cosiddetti “macrobi”, ovvero coloro che riescono a raggiungere un’età centenaria, per non dire del nobile veneziano Alvise Corner, amico del grande poeta Ruzante e di Giovanni Maria Falconetto, autore a circa ottant’anni di un fortunatissimo volume dal titolo *Discorsi della vita sobria [...] ne’ quali con l’esempio di se stesso dimostra con quai mezzi possa l’huomo conservarsi sano insin’ all’ultima vecchiezza*, pubblicato a Padova nel 1558 e poi tradotto per secoli in tutte le principali lingue europee.

⁶ “Er ist sehr alt und ist noch der best im Gemäl”, così si legge in una lettera che Dürer spedì da Venezia all’amico Pirkheimer, in data 7 febbraio 1506 (*Dürers Schriftlicher* 1893, p. 22 n. 2. Per la traduzione italiana della missiva si vedano *Albrecht Dürer* 2007, p. 33 n. 2; M. Barausse, in *Giovanni Bellini* 2019, p. 65 doc. 107).

⁷ M. Barausse, in *Giovanni Bellini* 2019, pp. 36-37 doc. 35.

⁸ Robertson 1968, p. 11.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Brown, Pizzati 2014, p. 151. Non sono così sicuro che il testamento di Samaritana Vendramin implichi per forza una data di nascita di Bellini verso il 1440, come supposto da Brown, Pizzati (2014, p. 152) e con maggiore assertività da Lucco (2019, p. 5; in *Giovanni Bellini* 2019, pp. 278-279). Troppo poco sappiamo infatti del rapporto familiare e affettivo che dovette certamente legare Giovanni alla sua presunta zia materna e nonostante la commovente affermazione di quest’ultima (“qui me semper eque ac matrem et amore et beneficiis prosequutus est”) non è detto necessariamente che tra loro ci fosse una differenza anagrafica troppo netta (Maze 2017, p. 54; 2021, pp. 134-

135). In ogni caso, non si conosce nemmeno l’età in cui Samaritana dettò le sue ultime volontà, né è chiaro secondo quale regola statistica si possa oggi stabilire.

¹¹ Lucco 2008, p. 21; M. Lucco, in *Giovanni Bellini* 2019, p. 273. Ben poco conclusivi mi sembrano anche i vari ragionamenti onomastici proposti da Lucco (1989b, p. 411; 2008, p. 21; in *Giovanni Bellini* 2019, p. 273), poiché non vedo reali ragioni per presumere che la scelta di chiamare un figlio Giovanni dovesse seguire per forza la nascita di un altro figlio chiamato Gentile: se, come dichiara lo stesso Lucco (*ibidem*), il nome Giovanni era “endogeno, replicando quello del fratellastro di Jacopo Bellini”, poteva essere stato imposto prima e non dopo il nome Gentile, che era invece un libero omaggio di Jacopo al suo amato maestro fabrianese e non certo un obbligo verso le tradizioni familiari. Con ciò non voglio certo affermare che Giovanni sia nato a tutti i costi prima del fratello Gentile, poiché sarei anzi incline a credere il contrario, ma solo segnalare la capziosità di certe argomentazioni, che non hanno certo quella forza probante che si vorrebbe far credere.

¹² Si veda *supra* p. 15 nota 35.

¹³ Goffen 1989, pp. 3-4; Fletcher 2004, pp. 13-15; Brown, Pizzati 2014, p. 150.

¹⁴ M. Barausse, in *Giovanni Bellini* 2019, pp. 38-39 doc. 40, pp. 39-40 doc. 42, pp. 68-69 doc. 113.

¹⁵ Ivi, pp. 35-36 doc. 33. Sulle condizioni per godere dei diritti di cittadinanza originaria e sugli importanti privilegi che ne derivavano, proprio con un particolare riferimento ai secoli XV e XVI: Casini 1992.

¹⁶ Goffen 1989, pp. 4, 294 nota 14; M. Barausse, in *Giovanni Bellini* 2019, pp. 48-49 doc. 63.

¹⁷ Appare del tutto inopportuno additare il povero Fiocco (1949, p. 6) come una sorta di benpensante vittoriano solo per aver avanzato l’idea che Giovanni fosse nato da una prima relazione di Jacopo, precedente a quella con Anna Rinversi: ipotesi in realtà non necessaria, ma che non ha nulla a che fare con “un’aprioristica santificazione del matrimonio” e men che meno con il “concetto forte di colpa e di espiazione” (Lucco 2008, pp. 21-23; 2019, p. 3 nota 3; in *Giovanni Bellini* 2019, p. 275) o di difesa moralistica delle virtù coniugali (Christiansen 2004a, p. 53), ma semmai con la necessità di dover spiegare la legittimità pubblica di Giovanni, non certo scontata per un figlio naturale, ossia frutto di una relazione non legalmente riconosciuta (Maze 2013, p. 809 nota 104).

¹⁸ Conti 1994, p. 261.

¹⁹ Fiocco 1949, p. 6; Longhi 1949, ed. 1978, p. 102; Longhi 1962, ed. 1978, p. 152. Tale idea riscosse subito una certa fortuna e fu sposata, tra gli altri, da Coletti (1953, p. LVIII), ma non da Pallucchini (in *Giovanni Bellini* 1949, p. 13; 1959, pp. 9-10) e Robertson (1968, p. 11), che credevano piuttosto a una data di nascita successiva al 1430. Anche Volpe (1978, p. 60) suggeriva di far nascere Bellini “poco dopo il 1430”, visto che sul 1450 Giovanni mostra di possedere “una mente genialissima, ma in anni ancora assai verdi”. Per dar corpo agli inizi belliniani, lo studioso pubblicò una

serie di fotografie relative a un paliotto con le *Storie della Passione*, già allora smembrato e oggi diviso tra il Museo Amedeo Lia di La Spezia (fig. 137) e altre raccolte private (ivi, pp. 57-58 figg. 1-8). Sulla scorta di un parere già espresso da Pallucchini (1959, p. 12), il dipinto veniva attribuito al primissimo Bellini, in una fase di precoce interesse per le novità mantegnesche, ancora accordate alle precedenti nozioni paterne e vivariniane. Un’immagine del paliotto apparentemente integro era comparsa in precedenza nel *Viatico* di Longhi (1946, fig. 38b), ma è stata riprodotta anche da Tempestini (2003, p. 100 fig. 7). Nel presentare questo singolare complesso, “quasi una tabella di pratica iconografia ad uso di pittori d’arte sacra”, Longhi (1946, ed. 1978, p. 50) proponeva di vedervi all’opera Antonio Vivarini dopo il 1460, in un momento ormai ispirato da “infiniti ricordi dal Bellini giovane” (*ibidem*). Io credo che possa trattarsi invece di una vivace primizia di Alvise Vivarini, ancora nel pieno della sua formazione sotto il magistero di Antonio, ma già fortemente suggestionato da Giovanni e, in parte, da Lazzaro Bastiani. D’altronde, si può segnalare che le riproduzioni di un paio di scenette di martirio, del *San Girolamo nel deserto* e delle *Stimate di san Francesco* si trovano tutte sotto il nome di Alvise anche in Fototeca Zeri (inv. 62233-62236; figg. 134, 135) e nello stesso senso attributivo si sono mossi, seppur cautamente, A.G. De Marchi (1997, pp. 48-51), G. Fossaluzza (in *Giovanni Bellini* 2012, p. 81 cat. 10) e con più convinzione Buonocore (2011, 92 nota 24). Quest’ultimo studioso (ivi, p. 85) ha inoltre avanzato l’ipotesi che il dossale possa coincidere con il “il quadro della Passione di Nostro Signore” segnalato da una guida anonima (1707) nella chiesa conventuale di Santa Chiara di Murano con un generico riferimento a un tale maestro “Antonio”, che in un’altra guida settecentesca viene meglio specificato come “Natività di Nostro Signore con storie del Vivarini”: la tentazione è dunque di trovarsi di fronte a un’opera firmata da Antonio Vivarini, ma demandata in grossa parte all’emergente Alvise.

²⁰ Volpe 1978, p. 57.

²¹ Sulla *Madonna* della Pinacoteca di Brera, proveniente dalla chiesa della Visitazione di Riviera di Casalfiumanese presso Imola: Eisler 1989, p. 515; G. Fossaluzza, in *Pinacoteca* 1990, pp. 58-60 cat. 24.

²² Boskovits 1985, p. 118.

²³ L’esecuzione della predella, sotto lo stretto controllo di Jacopo e su suo preciso disegno, è stata attribuita da Andrea De Marchi (2003, pp. 74-76) a Lorenzo da Venezia, *alias* Maestro di Ceneda. In precedenza, Christiansen (1987, p. 141) aveva proposto il nome di quel Donato Bragadin che a partire dal 1440 aveva stipulato una società quinquennale con Bellini. Al di là del loro effettivo esecutore, bisogna comunque rimarcare l’assoluta qualità inventiva dei cinque episodi che compongono la predella bresciana, i cui “schemi prospettici, di relativa semplicità, costituiscono la base per quelli più evoluti dei due taccuini del Louvre e del British” (ivi, pp. 141-142). Per una disamina generale

e sull’annosa questione relativa alla cronologia della pala, da risolvere nei termini più ragionevoli di una sostanziale continuità tra predella e registro principale, è molto utile il saggio di Laura Gnaccolini (2002), che rende conto anche delle operazioni di restauro e delle indagini diagnostiche effettuate nel 2001-2002.

²⁴ Sulla *Madonna* dell’Accademia Tadini (inv. P 27) si vedano Eisler (1989, pp. 514-515), A. Mazzotta (in *Restituzioni* 2018, pp. 298-306 cat. 30) e più in generale il bel volume curato da Albertario e Mazzotta (2018).

²⁵ I *Santi Francesco, Girolamo e Antonio abate* del Vasar College (inv. 1917.1.10), custoditi in forma di tritico entro una cornice posticcia, sono stati restituiti a Jacopo Bellini, proprio intorno al 1450, da Boskovits (1985, pp. 117-118), attribuzione subito accolta anche da Eisler (1989, pp. 43, 518) e Lucco (1989b, p. 400). Il collegamento coi *Santi Benedetto e Bernardo*, ora in Collezione Alana, si deve invece a Everett Fahy (in *Importants Tableaux* 1994, cat. 433). Per una discussione complessiva sulle cinque tavole e un tentativo di ricostruzione dell’originario pittorico belliniano: M. Minardi, in Boskovits 2011, pp. 71-78 cat. 11.

²⁶ Longhi 1946, ed. 1978, p. 9.

²⁷ Fin dagli esordi, Bartolomeo dovette intendere la rivoluzione padovana come un dogma assoluto e irrinunciabile, un’ossessiva professione di modernità, che finì per diventare invece un disperante vicolo cieco. Tant’è vero che già a partire dalla prima opera firmata assieme al fratello più anziano, ovvero il politico eseguito nel 1450 per la certosa di Bologna (Pinacoteca Nazionale, inv. 273), Bartolomeo tentò di ispessire le forme in termini parascultorei e di compensare la mollezza lunare e selvatica delle creature dipinte da Antonio lungo l’asse centrale (dalla Vergine in trono al Cristo in pietà circondato da due angeli nel fastigio superiore) con un campionario di caratteri più rudi ed energici, appresi sbirciando il lavoro di Pizolo e Mantegna nel cantiere ormai aperto della cappella Ovetari: fu così che nacque l’iroso san Girolamo che occupa il posto d’onore o il san Nicola corrucciato sulla parte opposta, ma pure altre figure gagliarde come il san Gregorio Magno o il san Pietro nel registro superiore. Su questo politico, destinato all’altare maggiore della chiesa di San Girolamo a Bologna, è sempre utile la scheda di G. Fossaluzza, in Bentini, Cammarota, Scaglietti Kelesian 2004, pp. 224-233 cat. 84.

²⁸ Mi riferisco ovviamente ai *Santi Pietro, Giovanni evangelista e Girolamo* della Gemäldegalerie di Berlino (inv. 1161, 1150), resi noti da Federico Zeri (1971, ed. 1988) insieme a una quarta figura di *Santa* in collezione privata. La cronologia di queste tavole, originariamente appartenute ad un unico complesso poi smembrato, non supera di certo il quinquennio 1430-1435 indicato dallo stesso Zeri, da Boskovits (1985, p. 122 nota 16) e poi da Eisler (1989, p. 510), ma è stata addirittura anticipata al 1426-1430 da Christiansen (1987, p. 140).

²⁹ Berenson 1957, p. 199; Fredericksen, Zeri 1972, pp. 211, 372, 396, 406, 623.

³⁰ Mazzotta (2018a, p. 38) nota giustamente, come

aveva già fatto Röthlisberger (1958-1959, p. 88), che alla base della *Madonna* degli Uffizi dev'esserci il foglio con la *Mater omnium* che si trova nell'album del Louvre (inv. RF 1536, 84; Eisler 1989, p. 264 tav. 138). Lo stesso Mazzotta (2018a, p. 112 fig. 19) colloca la tavola degli Uffizi intorno al 1445-1448, ma nonostante l'assenza di certi elementi moderni desunti dai pittori di Padova (il parapetto ricolmo di oggetti, la firma nel cartellino ecc.) mi pare che la Vergine di Firenze sia davvero "la più monumentale delle Madonne di Jacopo" (Röthlisberger 1958-1959, p. 88) e che possa spettare a una fase un po' successiva, comunque non anteriore al 1450, anche se Boskovits (1985, pp. 119, 123 nota 24) la riteneva addirittura "opera tarda" e non lontana dal *Cristo crocifisso* del Museo di Castelvecchio a Verona (inv. 981-1B365) o dal *San Girolamo nel deserto* conservato nello stesso museo (inv. 876-1B306).

³¹ Eisler 1989, pp. 519-520.

³² Christie's, 15 ottobre 2020, lotto 41.

³³ Nel commentare la *Madonna dei cherubini* di Jacopo Bellini, Luigi Lanzi (1809, II, p. 14) si avvedeva benissimo che "lo stile tira dallo Squarcione, a cui par che aderisse in età più matura". Le influenze padovane e mantegnesche su questo e altri dipinti coevi di Jacopo son ben sottolineate anche da Mazzotta (2018a, p. 39).

³⁴ Come già notato da Joannides (1987, pp. 4-5), la *Madonna col Bambino* del County Museum of Arts di Los Angeles ricalca, pressoché alla lettera, un rilievo donatelliano che si conserva nella Galleria Nazionale dell'Armenia a Yerevan e di cui esiste un calco in stucco al Victoria and Albert Museum (inv. 7590-1861; fig. 13. Pope-Hennessy 1964, I, pp. 96-97 cat. 76).

³⁵ Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 835: Röthlisberger 1958-1959, p. 88; Eisler 1989, p. 519; Conti 1994, p. 271 nota 20. È interessante che Dunkerton (1999, p. 94; 2004, p. 200) abbia messo in connessione, anche da un punto di vista tecnico-esecutivo, la *Madonna* di Legnaro con un modello diffuso dalla bottega di Dirk Bouts, il cui prototipo è conservato al Metropolitan Museum di New York (inv. 30.95.280; fig. 11).

³⁶ A questa stessa fase dovrebbe appartenere la larvale *Madonna* di Carpenedo (*Restauri* 1986, p. 17 tav. I, pp. 181, 183 figg. 233-236) di proprietà delle monache servite del Campo della Lana, ossia le serve di Maria Addolorata delle carmelitane. Si tratta di un'opera ridotta ai minimi termini, ma di cui si può apprezzare ancora la grande qualità inventiva. Tra i pochi a menzionarla: Merkel (1989, pp. 59, 62) e Mazzotta (2018a, p. 40 nota 43).

³⁷ La provenienza dal vescovado di Verona ha speso indotto ad istituire un collegamento, a dire il vero indebito, tra la grande tela oggi conservata presso il Museo di Castelvecchio e un'altra impresa veronese di Jacopo, ovvero la *Crocifissione* affrescata in duomo nel 1436 su richiesta del vescovo veneziano Guido Memmo e che purtroppo fu distrutta nel 1759. La resa plastica ed essenziale del corpo di Cristo inchiodato alla croce, acceso da bagliori improvvisi che sembrano presupporre una meditazione del vecchio Jacopo

sui bronzi donatelliani del Santo, non ammette però una data così precoce, tanto che Boskovits (1985, p. 119) proponeva di collocare il *Cristo crocifisso* di Castelvecchio verso il 1460. Per una scheda aggiornata su questo dipinto: P. Marini, in Marini, Peretti, Rossi 2010, pp. 113-115 cat. 71.

³⁸ Il *San Girolamo* del Museo di Castelvecchio a Verona è senz'altro opera tarda di Jacopo Bellini, probabilmente riferibile "alla seconda metà del sesto decennio se non oltre", come indicato da Boskovits (1985, p. 119) e prima di lui da Röthlisberger (1958-1959, pp. 88-89). Per una scheda recente su questo dipinto, per fortuna recuperato dopo un recente e clamoroso furto: P. Marini, in Marini, Peretti, Rossi 2010, pp. 115-117 cat. 72. Mi sembra dubbio, invece, il riferimento a Jacopo di un altro *San Girolamo nel deserto*, pubblicato da Adolfo Venturi (1932, p. 148), ma ricordato pure da Coletti (1953, p. XXXII, fig. 61a) in collezione Rasini e più recentemente da Mazzotta (2018a, pp. 37-38, 109 fig. 16): è vero che questa tavoletta, passata in asta da Sotheby's il 4 aprile 1984 (lotto 86), riporterebbe la firma di Jacopo Bellini e la data 1443, ma tale iscrizione appare alquanto sospetta (anche per il punto in cui sarebbe apposta), per non dire che lo stile del dipinto mostra a mio avviso caratteri più schiettamente muranesi (per un'attribuzione, senz'altro condivisibile, ad Antonio Vivarini: A. De Marchi, in *La collezione* 2007, p. 408 cat. I.15).

³⁹ Si tratta di un'idea certamente moderna e che fece presa tra i pittori più giovani di Jacopo, si pensi per esempio al *San Girolamo nel deserto* dipinto da Marco Zoppo nella predella del polittico del Collegio di Spagna a Bologna o alla più tarda tavoletta di analogo soggetto di Vincenzo Foppa che si conserva presso l'Accademia Carrara di Bergamo (inv. 81LC00225).

⁴⁰ Si vedano *infra* pp. 35-36 note 24-26.

⁴¹ Lucco 2008, pp. 24, 132-134 cat. 1; Lucco 2019, pp. 9-11; M. Lucco, in *Giovanni Bellini* 2019, pp. 280, 286-287 cat. 1. L'attribuzione a Giovanni è stata condivisa da Humfrey (2021, pp. 32-35).

⁴² Per citare solo gli interventi più recenti: Lucco 2017; Lucco 2019, pp. 13-15; M. Lucco, in *Giovanni Bellini* 2019, pp. 280, 290-291 cat. 3, ma si veda anche Humfrey 2021, pp. 35-37.

⁴³ N. Rowley, in *Giovanni Bellini* 2023, pp. 102-103 cat. 17.

⁴⁴ Il confronto ben poco convincente tra la *Madonna* Philips e queste opere certe di Giovanni Bellini è stato proposto da M. Lucco, in *Giovanni Bellini* 2019, p. 291 cat. 3.

⁴⁵ Conti 1994, p. 264.

⁴⁶ Va peraltro segnalato che durante un restauro vennero eliminati alcuni dettagli esornativi, in particolare l'opulenta sottoveste di broccato della Madonna, ma pure le decorazioni a caratteri pseudocufici che impreziosivano il bordo del suo mantello, a caratteri pseudocufici che impreziosivano il bordo del suo mantello, elementi senz'altro originali e che risultano ancora visibili in una vecchia foto Reali conservata presso la Fototeca Zeri (inv. 63319). La rimozione di questi elementi è stata rilevata anche da M. de Bondt-Somer (in

Van Os *et alii* 1978, p. 28 cat. 1), che peraltro riproduce la tavola come opera di Lazzaro Bastiani, e da M. Lucco (in *Giovanni Bellini* 2019, p. 290 cat. 3).

⁴⁷ Ivi, p. 287 cat. 1.

⁴⁸ *Ibidem*

⁴⁹ Una data di nascita successiva al 1435 è stata sostenuta, tra gli altri, da: Lucco 1989b, p. 411; Christiansen 2004a, p. 53; Humfrey 2004b, p. 6; Bächtischmann 2008, pp. 18, 215; Lucco 2008, p. 21; Brown, Pizzati 2014, p. 152; G.C.F. Villa 2018, pp. 23, 33 nota 28; Lucco 2019, pp. 3-7; M. Lucco, in *Giovanni Bellini* 2019, pp. 269-281.

⁵⁰ M. Barausse, in *Giovanni Bellini* 2019, pp. 29-30 doc. 19. C'è da dire semmai che questa soglia dei venticinque anni era stabilita dal diritto romano, ma che a Venezia i termini entro i quali si raggiungeva la maggiore età o semplicemente la facoltà di comparire come testimoni negli atti legali era molto più variabile, come si evince da Crescenzi (1997, pp. 414-418), ripreso anche da Maze (2013, p. 790 nota 24) e Brown, Pizzati (2014, p. 150).

⁵¹ Così fa Lucco (2008, p. 21) nel saggio introduttivo della mostra belliniana alle Scuderie del Quirinale, salvo poi magnificare molto più recentemente la proverbiale "precisione dei notai veneziani, di secolare tradizione" (M. Lucco, in *Giovanni Bellini* 2019, p. 277 nota 25).

⁵² Il fatto che nel 1459 Giovanni abitasse in una casa e perfino in una parrocchia diversa da quella di Jacopo ha dato adito a interpretazioni contrastanti: secondo J. Fletcher (2004, p. 25) sarebbe il segno di un allontanamento prematuro dalla casa paterna, indotto dalla sua condizione di illegittimità; Lucco (2008, p. 21) ha quindi sostenuto che Giovanni, ancora molto giovane, fosse costretto a condividere un tetto con la madre naturale. Si tratta, in entrambi i casi, di supposizioni gratuite, anche perché nello stesso documento del 1459 Giovanni è definito pacificamente "filius magistris Iacobi Belini" (M. Barausse, in *Giovanni Bellini* 2019, pp. 29-30 doc. 19) e nulla dimostra che egli visse in disparte a causa di un motivo legale o di un aperto stigma sociale. Al contrario, Robertson (1968, pp. 11-12) e Goffen (1989, p. 262) ipotizzavano che a quel tempo Giovanni fosse semplicemente sposato e perciò indipendente. Più sofisticato il ragionamento di

Bächtischmann (2008, pp. 19-22), che ha spiegato l'apparente separazione di Giovanni alla luce di una possibile strategia commerciale adottata dallo stesso Jacopo, tesa ad allargare il raggio d'azione della sua bottega. Se così fosse si dovrebbe comunque ammettere l'idea di un Giovanni Bellini già in grado di operare in piena autonomia e di reggere da solo un proprio atelier, seppur in ovvia connessione con l'impresa di famiglia.

⁵³ Fu Marcantonio Michiel ([1521-1543], ed. 1884, p. 8) a notare per primo che la pala posta sull'altare della cappella Gattamelata al Santo "fu de mano de Jacomo Bellino, Zuanne e Gentil suoi figli, come appar per la sottoscrizione". Questa "sottoscrizione" ci è stata tramandata per intero da Valerio Polidoro (1590, p. 25), nel seguente modo: "JACOBI BELLINI VENETI PATRIS, AC GENTILIS, ET JOANNIS NATORUM OPUS. MCCCCIX". Il fatto che il nome di Gentile sia posto subito dopo quello del padre Jacopo è stato talvolta interpretato come elemento che comproverebbe la sua maggiore età rispetto a Giovanni, sebbene Michiel, andando forse a memoria, menzioni i due fratelli in ordine esattamente inverso. D'altronde, va segnalato che la trascrizione fornita da Polidoro è riportata tale e quale da Giacomo Filippo Tomasini (1649, p. 246 n. 12), anche se in questo caso potrebbe trattarsi di un semplice travaso erudito. Sulla datazione si può dire che il numero "MCCCCIX", a prima vista impossibile, è stato riletto come "MCCCCCLIX" (Gonzati 1852, I, p. 59) o come "MCCCCXLX" (Testi 1915, p. 254), sebbene non siano mancate proposte alternative e di fatto inverosimili, come il 1449 ipotizzato da Rona Goffen (in *Carpaccio* 1993, pp. 27, 31 nota 9 cat. 1). Callegari (1997, ed. 1998, pp. 79-80) ha invece chiarito che la trascrizione di padre Polidoro dovrebbe essere corretta e decifrabile come 1460, poiché nelle iscrizioni lapidarie il numero cinquanta è a volte indicato dalla lettera I al posto della più consueta L.

⁵⁴ Sul polittico di Arbe (ora a Boston, Museum of Fine Arts, inv. 01.4): Pallucchini 1962, pp. 31, 110 cat. 100; C. Cavalli, in *I Vivarini* 2016, pp. 137-138 cat. 10.

⁵⁵ Su questi due polittici, ora conservati rispettivamente nella Pinacoteca parrocchiale di Corridonia e nel Museo Civico di Osimo: Pallucchini 1962, pp. 110-111 cat. 104-107.

⁵⁶ Ivi, p. 116 cat. 133.

III.

La ricostruzione di Eisler e il problema della *Pala Gattamelata*

Bisogna poi ribadire che la parziale ricostruzione della *Pala Gattamelata*, così come formulata da Eisler quarant'anni fa, resta un'ipotesi tutta da dimostrare e non può essere assunta come fatto acquisito, né tanto meno come puntello assoluto per la cronologia giovanile di Giovanni Bellini: pensare anzi di dirimere, sulla base di una mera congettura, una delle questioni più importanti e intricate di tutto il Quattrocento italiano significa “non muoversi più fra le proposte che hanno costruito la storia dell'arte, ma fra i semplici pasticci eruditi”¹. Spetta appunto a Colin Eisler² la proposta di ricondurre alla stessa pala d'altare sia la serie di pannelli di predella (figg. 16, 18, 19) – già attribuiti alla mano di Bellini senior da Berenson e Cantalamessa, proprio sulla base dell'innegabile legame con alcuni disegni contenuti negli album del vecchio maestro³ (figg. 15, 17, 20) –, sia la tavola coi *Sant'Antonio abate e san Bernardino da Siena* (fig. 21) pubblicata da Boskovits come ala di un trittico perduto di Jacopo Bellini⁴. Eisler ipotizzava inoltre che tale complesso, subito accolto dallo stesso Boskovits⁵, potesse costituire la parte superstite della *Pala Gattamelata* al Santo di Padova, che secondo le fonti era stata firmata da Jacopo assieme ai due figli nel 1460⁶. Proprio sulla base dell'iscrizione riportata da Valerio Polidoro, Eisler suggeriva che il padre potesse aver riservato per sé l'esecuzione dello scomparto centrale, affidando al “maior natu” Gentile i due pannelli laterali e a Giovanni, il più piccolo d'età, la sola predella. L'idea che la firma riflettesse non solo un possibile ordine anagrafico, ma anche una suddivisione del lavoro così meccanica, risponde però a una logica totalmente avulsa dalle reali modalità produttive di una bottega quattrocentesca. Né ha molto senso invocare, come controprova, una pur illustrissima tradizione critica, perché quando Pallucchini o Volpe attribuivano a Giovanni Bellini l'esecuzione della suddetta predella su disegno di Jacopo avevano in mente ben altre coordinate cronologiche e mai si sarebbero sognati di collocarla ai tempi della *Pala Gattamelata*. Ciò non toglie che l'idea di Eisler sia stata condivisa da molti⁷, tanto da essere assunta spesso come fatto assodato, sebbene non siano mancate obiezioni e perfino controproposte⁸.

Se pure si volesse accettare la proposta di Eisler e identificare i quattro scomparti da lui ricongiunti con ciò che resta della *Pala Gattamelata*, bisognerebbe tuttavia abbandonare l'idea di potervi scorgere l'intervento di Giovanni Bellini. Di sicuro, quest'ultimo non può essere chiamato in causa per i due santi di Washington, dove non mi pare che si possa riconoscere nemmeno la mano del fratello Gentile: in quei manichini oblunghi, affiancati come giunchi ricurvi, non vi è traccia del mantegnismo troppo secco e brutale esibito da Gentile nelle ante d'organo per San Marco, anche se un certo squadro nel volto di Bernardino (fig. 25) potrebbe forse ricordare i tratti esageratamente scavati del san Francesco stigmatizzato⁹ (fig. 26). A ben guardare non vi è però alcuno stacco esecutivo nella tavola di Washington e ogni brano, compreso il volto di Bernardino, è condotto con quella stesura lenta e lattiginosa che si riscontra sempre negli incarnati dipinti da Jacopo Bellini. Del tutto peculiare è soprattutto l'idea del paesaggio, immaginato come una piana arida e costellata di dossi concentrici, secondo quella tipica cartografia lunare che si ripete senza variazioni nei taccuini di Jacopo¹⁰ (fig. 23) e che è cosa ben diversa

dalla vertigine di cime boschive e megaliti preistorici dipinti da Gentile sul fondo delle sue ante marciante, suggestivamente accostate da Longhi a una “vecchia pittura cinese”¹¹. Per quanto riguarda la predella, a mio avviso resta fermo un punto fondamentale chiarito da Alessandro Conti e troppo spesso eluso da altri: “o i tre scomparti si datano attorno al 1450, ed è lecito cercarvi la mano di Giovanni adolescente, o si datano sul 1460 ed allora si leggono come opera del solo Jacopo”¹². A dirla tutta, perfino alcuni sostenitori dell’attribuzione a Jacopo hanno respinto una data così avanzata: Luciano Bellosi, ad esempio, riteneva inverosimile che sul 1460 Bellini *senior* potesse sembrare “una specie di masolino masacesco piuttosto che fare pensare al suocero di Mantegna”¹³. Se tale obiezione può calzare almeno in parte per il vecchio Bellini, tanto più dovrà valere per il figlio più giovane e dotato. Il vero punto della questione non è tanto quello di spostare avanti o indietro gli inizi di Giovanni, ma di essere coscienti che mutare i tempi significa, di fatto, mutare anche il contesto: esordire a Padova intorno al 1460 – cioè a valle di un decennio epocale, che si era aperto con la pubblicazione dell’altare del Santo e si era concluso con la pala di San Zeno – significa agire fin da subito entro un paradigma nuovo e ormai consolidato, che semplicemente non ammette certe formulazioni, se non a costo di irrimediabili arretratezze. Termini che non possono certo valere per Giovanni Bellini, nemmeno nella sua più tenera età, perché a un artista sempre al centro della storia, sempre in grado di anticipare i tempi e di affrontare i cambiamenti repentini dello stile e che anzi fece “del rinnovarsi incessante la propria divisa mentale e morale”¹⁴ non si può davvero imporre un avvio tanto sfocato.

Ammesso (e non concesso) che Giovanni fosse nato intorno al 1438-1440, come oggi si tende a sostenere, non avrebbe comunque senso immaginarlo totalmente succube di Jacopo intorno al 1460, poiché risulterebbe in ogni caso inverosimile che un artista di tal genio e già ventenne, dunque nel pieno delle sue forze, potesse rassegnarsi a ricalcare le idee grafiche del padre, senza adeguarle in nulla alla moda donatelliana e mantegnesca. Tutto questo, peraltro, in un’ancona destinata a un’importante cappella del Santo di Padova, dove una scelta di così smaccata retroguardia sarebbe parsa deludente perfino all’ultimo apprendista di Squarcione. Né si può risolvere la questione supponendo che Giovanni proponesse una “*facies* pubblica per quando firmava da solo” e un’altra, più remissiva, quando lavorava in società col padre e il fratello¹⁵, poiché una cosa è la normale tendenza a uniformare un prodotto eseguito a più mani o all’interno della stessa bottega, un’altra annullare del tutto la propria identità artistica. Un assunto che mi pare d’altra parte smentito dai quattro trittici della Carità, eseguiti a pochissimi anni di distanza dalla *Pala Gattamelata* e in un analogo contesto d’impresa familiare, ma con un risultato pittorico decisamente più moderno, proprio grazie al contributo trainante e perfettamente riconoscibile di Giovanni Bellini. Qualunque fosse la sua vera età, il punto di stile raggiunto da Giovanni all’altezza del 1460 non potrà dunque corrispondere, in nessun caso, a quanto si vede nelle tre tavole di Ferrara, Venezia e Padova.

Appena l’anno prima, il maestro aveva decorato una copia della *Geographia* di Strabone (Albi, Médiathèque Pierre-Amalric, ms. 77, cc. 3v-4r; tavv. X, XII), destinata nientemeno che a Renato d’Angiò. Le due illustrazioni a piena pagina, giustamente restituite a Giovanni da Joost-Gaugier¹⁶, esibiscono caratteri talmente mantegneschi da aver indotto Millard Meiss a scommettere su una possibile identificazione con quella “operetta” promessa da Mantegna a Jacopo Antonio Marcello nel 1459¹⁷. È interessante che lo stesso Meiss avesse notato alcune analogie tra le due scene di Albi e certi disegni di Jacopo Bellini¹⁸

(figg. 74, 75), cosa che è in parte vera e dimostra semmai con quale disinvoltura, a quelle date, Giovanni aggiornasse le idee ereditate dal suo anziano padre. Il contrasto tra queste figure in piccolo e quelle bellissime, ma in tutto jacopesche, che popolano la presunta predella Gattamelata è talmente forte da escludere che si possa trattare della stessa mano a un solo anno di distanza¹⁹ (tavv. IX-XII). Dunque, o si espunge lo Strabone di Albi dal catalogo di Giovanni, come qualcuno si ostina a fare²⁰, oppure i pannelli di predella collegati da Eisler alla pala del Santo andranno ricondotti alla mano esclusiva di Jacopo, in un momento di forte sensibilizzazione nei confronti del suo figlio più promettente. In alternativa, si potrebbe ripescare l’ipotesi classica suscitata da un suggerimento di Berenson e messa in valore da Rodolfo Pallucchini²¹: in questo caso, la piccola *Crocifissione* del Correr andrebbe intesa come incunabolo di un Giovanni ancora imberbe, eppure in grado di animare le composizioni del padre con un “nuovo vigore e calore di vita”²², di scioglierne il ritmo in una lenta trenodia dolorosa, circondata di trepida luce. Perché tale idea funzioni, bisognerebbe però sganciare questo dipinto dallo scomparto di Washington e ricondurlo indietro di almeno dieci anni, quando Giovanni Bellini era “still in the lap of his father”²³ e i fatti padovani non ancora tanto cogenti. Si tratta di una fascinazione poetica piuttosto che di un fatto veramente dimostrabile – quasi come cercare l’adolescente Raffaello nella predella di Fano – ma che ha comunque raccolto, oltre la ferma ostilità di Longhi²⁴, anche molti pareri positivi²⁵. A questa possibile preistoria belliniana, svolta da apprendista semianonimo tra le mura della bottega paterna, andrebbe eventualmente collegata pure l’anconetta con sette santi del Museo Piersanti di Matelica (inv. 4BR2189; fig. 28), perfettamente coerente, per stesura pittorica e dato stilistico, con le tavolette di Ferrara, Padova e Venezia²⁶ (fig. 27).

Questa prospettiva, fin troppo romantica, non sembra però reggere alla prova dei fatti. La possibilità offerta da una recente esposizione londinese di mettere a confronto il *San Girolamo* (fig. 46, tav. V) firmato “IHOVANES BELINVS” (Birmingham, Barber Institute, inv. 49.1) e la *Crocifissione* orizzontale del Museo Correr (fig. 18) confermava, almeno ai miei occhi, l’incoltabile iato che separa questi lavori. Una distanza innanzitutto mentale, poiché è chiaro che la tavola del Barber Institute risponda all’urgenza, inavvertibile in quella del Correr, di reagire alla moderna pittura padovana. È indubbio che quel domatore di leoni un po’ bizzarro e tutto intento ad ammaestrare una bestia già docile debba essere inteso come risposta divertita, e forse perfino beffarda, al turbolento santo filosofo del Museo di São Paulo (fig. 45), che a mio avviso resta il primo numero del catalogo di Mantegna²⁷. Poi si dovrà dire delle evidenti differenze di stesura: la *Crocifissione* Correr, come tutte le tavole a essa collegate, è condotta con un tratteggio insistito e molto accurato, ma dall’effetto caliginoso e opaco, comunque ben lontano dalla tersità quasi miracolosa che caratterizza il dipinto di Birmingham²⁸.

Come ho già anticipato, credo invece che la predella divisa tra Ferrara, Venezia e Padova e i due santi di Washington (come la tavoletta con i sette santi di Matelica) vadano riconosciuti senza riserva al solo Jacopo, in una fase piuttosto avanzata del suo percorso. È palese che questi dipinti rispondano a quel tipico “ideale di eleganza e di nobiltà codificato dallo stesso Bellini *senior* nei suoi celebri libri di disegno” e non è affatto necessario che la loro esecuzione pittorica debba implicare “sostanziali apporti esterni”²⁹. È notevole che questa fosse la posizione a cui era giunto di fatto anche Miklós Boskovits, che pure credeva alla ricostruzione proposta da Eisler, cioè al collegamento tra il pannello di Washington e la predella dispersa tra Ferrara, Venezia e Padova, ma

anche alla possibile identificazione di questo trittico parzialmente ricomposto con la pala firmata dai tre Bellini per la cappella Gattamelata. Non a caso, lo stesso Boskovits era costretto a concludere che il reale contributo fornito da Giovanni e Gentile Bellini a quest'importante impresa guidata dal padre Jacopo poteva essersi concentrato proprio nelle due tavole mancanti, ovvero nello scomparto centrale e nel *pendant* del pannello di Washington³⁰: un'ipotesi non troppo convincente e allo stato attuale nemmeno verificabile, ma che ha almeno il merito di mettere in luce un problema reale. Mi sembra che la situazione sia stata descritta con molta onestà pure da Peter Humfrey, perché è innegabile che “pur essendo stati ritrovati quattro dei sei scomparti del trittico, resta difficile identificare i singoli contributi dei fratelli; anzi, se non fosse stato per l'iscrizione, sarebbero sembrate tutte opere tipiche di Jacopo”³¹. Perfino Lucco ha sempre mostrato qualche imbarazzo nel riconoscere la mano di Giovanni Bellini nei tre elementi della predella, specie nella “stesura un po' più faticosa di Venezia e di Padova”. Per uscire da questa *impasse*, lo studioso ha perciò suggerito che “il contributo poetico, e non necessariamente pratico o artigianale di Giovanni potrebbe essere stato lo stimolo alla scelta della nuova carpenteria e all'unificazione dei campi figurativi al di là delle cornici”³², anche se pare abbastanza paradossale attribuire al figlio un ruolo guida nella progettazione di una pala moderna, per poi svilire il suo intervento pittorico a una dimensione totalmente subordinata e retrograda. Se si ammette che ciò che resta del complesso riunito da Eisler ha tutto l'aspetto di un'opera tarda di Jacopo e poco o nulla dello stile riconoscibile dei due figli Giovanni e Gentile, sarà più ragionevole concludere che tale ancona non può corrispondere a quella vista da Michiel e da Valerio Polidoro sull'altare Gattamelata al Santo; in alternativa si potrebbe ipotizzare che la bottega dei Bellini avesse firmato in solido e per motivi puramente promozionali un lavoro realizzato in sostanza dal solo capofamiglia. In entrambi i casi, non sembra lecito dedurre che all'altezza del 1460 Giovanni fosse un esordiente giovane e inesperto che “seguiva ancora lo stile del padre”³³, come appunto sostengono Humfrey, Lucco e tutti coloro che condividono la loro discutibile teoria sugli esordi belliniani.

¹ Conti 1994, p. 261, ma si veda anche Bellosi 2008, p. 115 cat. 27.

² Eisler 1985; Eisler 1989, pp. 60-64, 516-517.

³ Berenson 1894, p. 87; Cantalamessa 1896, p. 154; Berenson 1897, p. 91. Si tratta dell'*Adorazione dei Magi* della Pinacoteca Nazionale di Ferrara (inv. 327), della *Crocifissione* del Museo Correr di Venezia (inv. cl. I, n. 29) e del *Cristo al Limbo* dei Musei Civici di Padova (inv. 416). Su questi tre dipinti: S. Fumian, in *Mantegna e Padova* 2006, pp. 290-295 cat. 69-71; L. Bellosi, in *Mantegna* 2008, pp. 114-115 cat. 27; M. Lucco, in *Giovanni Bellini* 2019, pp. 294-296 cat. 5-5.a.

⁴ Boskovits 1985. Va detto che Boskovits (ivi, pp. 114, 119) rimarcò fin da subito lo stretto nesso stilistico che lega i due *Santi Antonio abate e Bernardino* alle tavolette di Ferrara, Venezia e Padova, nonché ai sette santini del Museo Piersanti di Matelica, ma mantenendo tutto il gruppo sotto il nome esclusivo di Jacopo Bellini. Sulla tavola coi *Santi Antonio abate e Bernardino*, ora alla National Gallery di Washington (inv. 1990.118.1): M. Boskovits, in Boskovits, Brown 2003, pp. 88-94.

⁵ Boskovits 1986, pp. 386-387.

⁶ Un possibile rapporto tra la predella formata dalle tre tavole di Ferrara, Venezia e Padova e la perduta pala antoniana era stato tuttavia già adombrato da Degenhart (1950, p. 5 nota 6).

⁷ Per fare un elenco soltanto parziale degli studiosi che hanno accolto più o meno favorevolmente l'ipotesi di Eisler: Christiansen 1987, pp. 174-177; P. Humfrey, in *Gothic* 1988, pp. 18-26; Lucco 1989b, pp. 411-413; De Marchi 1992, p. 261 nota 14; E. Fiori, in Bentini 1992, pp. 35-36 cat. 39; De Nicolò Salmazo 1993, p. 96; Humfrey 1993a, pp. 177-180, 341 cat. 3; Humfrey 1994, pp. 150-151; Callegari 1997, ed. 1998, pp. 79-80; De Marchi 2002, p. 83; Flick 2003, pp. 299-300; Tempestini 2003, p. 93; Christiansen 2004a, pp. 56-57; Humfrey 2004b, p. 6; Villa 2008, pp. 42-45; Brown, Pizzati 2014, p. 148; M. Lucco, in *Giovanni Bellini* 2019, pp. 294-296 cat. 5-5.a; Lucco 2019, p. 11 nota 16; Tempestini 2019, p. 28; M. Vinco 2019, pp. 61, 67; M. Vinco, in *Mantegna* 2019, p. 69 cat. I.4; De Marchi 2021, pp. 132-137; Humfrey 2021, pp. 19-27. La ricostruzione di Eisler è stata ripresa un po' meccanicamente anche nella recente esposizione londinese su Mantegna e Bellini, dove l'appartenenza della *Crocifissione* Correr alla pala del Santo veniva data per certa e la tavola era esposta come opera di “Jacopo Bellini, with possibile contributions by Giovanni Bellini and Gentile Bellini” (Vowles, Korbacher 2018, pp. 95-97, figg. 85-87). Il dipinto era però affiancato da un disegno del British (inv. Pp. 1.22; fig. 108) contenente una *Crocifissione* ben più moderna attribuita a Giovanni sul 1456-1457 (ivi, p. 108 fig. 99) e che secondo Gamba (1937, p. 46) poteva forse costituire un disegno preparatorio o quantomeno di studio per la (vera) *Pala Gattamelata*.

⁸ Degenhart, Schmitt (1990, II/5, pp. 141-175), Bellosi (2008, pp. 103, 115 cat. 27), Syson (2009, pp. 532-533 nota 27) e Alberta De Nicolò Salmazo (1990, pp. 528-

529) si sono mostrati propensi ad accettare la tavola di Washington come scomparto superstite della *Pala Gattamelata*, ma fortemente restii a individuarne il possibile gradino nelle tavolette di Ferrara, Venezia e Padova, comunque ricondotte al solo Jacopo. Rona Goffen (1989, pp. 8-9, 295 nota 26; in *Carpaccio* 1993, pp. 27-29 cat. 1) era invece disposta ad accettare la ricostruzione di Eisler e dunque a riunire i due santi di Washington e i tre pannelli di predella in un unico insieme, ma contestava il nesso (in effetti solamente ipotetico) con l'altare Gattamelata, suggerendo di vedervi piuttosto un altro lavoro eseguito da Jacopo Bellini intorno al 1450. Il collegamento tra i quattro scomparti riuniti da Eisler e la perduta *Pala Gattamelata* è stato negato *in toto* anche da Agosti (2009, p. 114), dal sottoscritto (Calogero 2019) e da Mazzotta (2020, pp. 163-172). Bisogna poi ricordare la proposta del tutto alternativa e di fatto impossibile avanzata da Conti (1994, pp. 263-264, 271 nota 20), che suggeriva di riconoscere i veri resti della pala padovana nei *Santi Agostino e Antonio abate* di Le Pecq, ora in deposito al Louvre (inv. D.L. 1980-1; D.L. 1980-2), cfr. *infra* cap. VIII.

⁹ Il nome di Gentile fu suggerito a Boskovits (1985, p. 115; 1986, p. 386) da Carlo Volpe, che avvertiva “nello stilizzare di gusto quasi geometrico del volto di San Bernardino” un probabile indizio dell'intervento del figlio a fianco di Jacopo. Tale indicazione venne subito enfatizzata da Eisler (1985, pp. 35-36; 1989, pp. 63 fig. 48, 517), ben disposto ad assegnare gran parte dell'esecuzione al solo Gentile, benché su preciso disegno del padre. Lo convinceva in tal senso la rigida impostazione delle figure, secondo una modalità iconica riconosciuta al primo Gentile, salvo poi dover ammettere la presenza attiva di Jacopo, specie nei passaggi più sofisticati come la mano tramata di luce del sant'Antonio abate (un brano di trepidante modernità, da evocare semmai il nome di Giovanni Bellini). Pure Christiansen (1987, pp. 175-176), proprio sulla scorta di Volpe, ha riscontrato i segni evidenti di una presenza di Gentile nella caratterizzazione schematica del viso di Bernardino, segnato da un duro modellato, nonché nella forma prismatica delle vesti appiombate, mentre la nobile figura del sant'Antonio abate veniva assunta come prova tipica del tardo Jacopo, tanto da confermare l'autografia di un altro suo capolavoro estremo, ossia la *Madonna col Bambino* ora al County Museum di Los Angeles. Da ultimo, A. De Marchi (in Strehlke, Brüggem Israëls 2015, p. 118 cat. 7; 2021, p. 123) ha di nuovo insistito sull'aspetto volumetrico del volto di san Bernardino, amplificato da un fiotto di luce radente, in un certo modo paragonabile a quello che investe la *Madonna* Berenson a Villa I Tatti, giustamente restituita a Gentile. Senonché, è proprio questo confronto che mi porta a escludere, come già faceva Boskovits, un sostanziale intervento di Gentile nel pannello di Washington. La raffinatissima grana di pelle che caratterizza i due santi, ottenuta con una serie minuta e paziente di pennellate filiformi, non trova riscontro nella tavola de I Tatti, coi suoi più netti sbattimenti di luce, alternati a ombre fonde e assai

meno sensibili. Il grossolano indurimento dei volumi, che fin da subito distingue la maniera di Gentile, è conseguenza del suo tentativo tutto frainteso di traslitterare i modelli del padre in una nuova dimensione monumentale e scultorea, stimolata da una smaccata ammirazione per Mantegna. È in fondo lo stesso intendimento che ispira la fase iniziale di Giovanni Bellini, condotto però senza grazia e talento, tanto che la *Madonna* Berenson – non troppo lontana dalla più tarda *Madonna col Bambino e due donatori* di Berlino (Gemäldegalerie, inv. 1180; tav. IV) – può sembrare una versione rozza e senza fiato delle prime *Madonne* del fratello. Questo “meticulously dry drawing style” (M. Boskovits, in Boskovits, Brown 2003, p. 92) è già esibito nei due santi inginocchiati ai lati della *Pietà* di Palazzo Ducale (fig. 54), che R. Pallucchini (in *Giovanni Bellini* 1949, pp. 88-89 cat. 50) e Longhi (1949, ed. 1978, p. 104 nota 5) assegnavano con giusta acribia a Gentile, passa per le due mezze figure ispidi e petrose del *San Pietro* e del *San Lorenzo* del Museo d'Arte della Città di Ravenna (inv. 149, 149bis; figg. 57, 127) e tocca un apice di vero malgarbo nei quattro sacripanti dell'organo marciano, antesignani del *San Francesco* conservato nel duomo di Asolo e dei più tardi eremiti della cattedrale di Traù (questi ultimi espunti ingiustamente da Meyer zur Capellen 1985, pp. 159-160 cat. C 27, tav. 59). Non concordo col dirottamento nel catalogo giovanile di Gentile del *Cristo benedicente* del Musée Bonnat di Bayonne (inv. 6-01; De Marchi 2002, p. 83; A. De Marchi, in Strehlke, Brüggem Israëls 2015, p. 118 cat. 7), che a mio avviso resta un dipinto di Lazzaro Bastiani (a questa attribuzione è tornato infatti lo stesso De Marchi 2021, p. 125), ma nulla osta il possibile recupero della *Natività col doge Cristoforo Moro* del Philadelphia Museum of Art (inv. 163; fig. 129. Ivi, pp. 114, 118), che già Berenson (1957, I, p. 29) assegnava a un seguace di Gentile (in favore di Lazzaro Bastiani si schierò invece Meyer zur Capellen 1985, p. 157 cat. C 21, tav. 58): il poggio piramidale che si allunga “più alto del monte Titano”, per esempio, ricorda assai da vicino quello che fa da sfondo all'anta marciana con le *Stimmate di san Francesco*. È evidente che se la *Natività* di Philadelphia fosse davvero opera dipinta da Gentile nei primi anni sessanta del Quattrocento bisognerebbe escludere un suo intervento di rilievo nell'analoga scena, ben più moderna e sciolta, che campeggia al centro del *Trittico della Natività*, ora alle Gallerie dell'Accademia di Venezia (fig. 128).

¹⁰ Uno scenario quasi identico, con l'arbusto puntuto in mezzo a una piana desolata e il massiccio dantesco che incombe sulla cittadella turrita, compare nella c. 21v dell'album londinese (fig. 23. Eisler 1985, p. 34; Eisler 1989, pp. 138 tav. 44, 482). È notevole che al disegno si affianchi una scena con la *Resurrezione* (c. 22r, Eisler 1989, pp. 366 tav. 225, 482; si veda *infra* p. 42 nota 2). Oltre che da Boskovits (1985; in Boskovits, Brown 2003, p. 92) e dal sottoscritto, l'intervento di Gentile nella tavola di Washington è stato escluso da De Nicolò Salmazo 1989, pp. 527-528; Degenhart, Schmitt 1990, II/5, pp. 157 fig. 143, 171 fig. 167; A. De Nicolò

Salmazo, in Ballarin, Banzato 1991, p. 64; Meyer zur Capellen 1993, p. 461; Conti 1994, p. 271 nota 20; L. Bellosi, in *Mantegna* 2008, pp. 103-104 fig. 37.

¹¹ Longhi 1946, ed. 1978, p. 9.

¹² Conti 1994, p. 261.

¹³ L. Bellosi, in *Mantegna* 2008, p. 115 cat. 27.

¹⁴ Volpe 1978, p. 56.

¹⁵ Lucco 1989b.

¹⁶ Joost-Gaugier 1979. In favore di una piena attribuzione a Giovanni Bellini delle due miniature “di qualità suprema” che corredano il codice di Albi, oggi tendenzialmente accettata, si vedano soprattutto le argomentazioni di L. Bellosi, in *Mantegna* 2008, pp. 105, 122-123 cat. 31-32.

¹⁷ Meiss 1957, pp. 46-51. L'ipotesi che l'“operetta” attesa da Marcello nella primavera del 1459 è nominata senza ulteriori dettagli in alcune lettere di Ludovico Gonzaga sia proprio lo Strabone di Albi è stata ripresa da Conti (1988-1989, pp. 269, 276-277 nn. 19-20) e da Andrea De Marchi (2008, pp. 154, 155 nota 16; 2018, pp. 33, 267 nota 19), anche se quest'ultimo suppone comunque un passaggio di consegne tra l'indaffarato Mantegna e il cognato Giovanni Bellini. Tra le altre proposte, l'alternativa più credibile resta l'identificazione con il *San Giorgio* dell'Accademia di Venezia (inv. 588): Agosti 2005, pp. 27, 329 nota 27.

¹⁸ In particolare, Meiss (1957, p. 41, figg. 27 e 29) notava la somiglianza tra l'arco che inquadra la consegna della *Geographia* di Strabone a Jacopo Antonio Marcello (fig. 75) e quello disegnato da Jacopo nella c. 57 dell'album del Louvre (fig. 74. Eisler 1989, p. 362 tav. 221), ma si potrebbero aggiungere altri esempi, come il leone accovacciato che decora il trono di Renato d'Angiò (fig. 76), da confrontare col repertorio zoologico contenuto nella c. 78v del libro parigino (fig. 44. Ivi, p. 82 tav. 6), fonte indiscussa anche per il *San Girolamo* di Birmingham firmato da Giovanni (fig. 46. Robertson 1968, p. 15). Meiss attribuiva buona parte delle iniziali prismatiche, in *littera mantiniana*, ad Andrea in persona, ma si mostrava appunto più cauto sulle due illustrazioni a piena pagina, rubricate come “workshop of Mantegna” (Meiss 1957, figg. 29-32). Lo studioso, nel rilevare gli evidenti rimandi alla cappella Ovetari o alla pala di San Zeno, notava infatti una delicatezza di trattamento insolita per Mantegna, un “Venetian taste” che richiamava allo studioso il nome altrettanto altisonante di Giovanni Bellini (ivi, pp. 42-43).

¹⁹ Christiansen (2004a, p. 57) non ha escluso che Giovanni possa aver esordito allo scadere degli anni cinquanta con opere assai eterogenee, come l'*Adorazione* della Pinacoteca di Ferrara, il *San Girolamo* di Birmingham e le miniature di Albi: secondo lo studioso, questa sovrapposizione sarebbe invece il segno delle “multiple directions” sperimentate da Bellini nella fase iniziale della sua carriera. Un concetto che di base condivido, ma che a mio avviso deve essere calato entro un paradigma coerente e dunque prevedere almeno un minimo di scarto cronologico tra una fase di sviluppo e un'altra. Quando Giovanni decorse

il manoscritto di Albi, forse su richiesta dello stesso Mantegna, viveva un momento di massima tangenza con l'arte del cognato, certo favorita da una prossimità geografica, ancor prima che familiare, presto spezzata dal trasferimento di Andrea a Mantova. Un momento che, come ha più volte chiarito Andrea De Marchi (2008, pp. 154, 162-163 cat. 51-53; 2009, pp. 19-21; 2018, pp. 34-39), coincide poi col triennio della pala di San Zeno (1457-1459), ed è in questo preciso arco di tempo che andrebbero scalati certi lavori filomanteschi di Bellini, per esempio la *Trasfigurazione* Correr (fig. 65), l'*Orazione nell'orto* di Londra (fig. 68), la *Pietà* di Palazzo Ducale (fig. 54) e il *Cristo crocifisso tra la Vergine e san Giovanni evangelista* del Museo Correr (inv. cl. I, n. 28; fig. 78). Non per nulla, è proprio in quest'ultimo dipinto che si riscontrano i più sintomatici legami con le miniature eseguite per Marcello nel 1459 (figg. 79, 80), cosa peraltro ammessa dallo stesso Christiansen (2004a, pp. 57-58). Aveva tuttavia ragione L. Bellosi (in *Mantegna* 2008, pp. 105, 122-123 cat. 31-32) a scorgere nelle scene di Albi l'inizio di una fase meno accidentata, in cui i volumi sembrano espandersi per via di campiture più larghe e distese: è il preludio a una serie di opere come la *Madonna Davis* (fig. 84), il *Cristo benedicente* di Parigi (fig. 86) e la *Pietà* di Brera (figg. 81, 83), concepite ancora in stretto dialogo con Mantegna, ma ormai caratterizzate da un respiro più classico e monumentale.

²⁰ Ai pochi sostenitori della paternità mantegnesca (per esempio: D. Ekserdjian, in *Andrea Mantegna* 1992, pp. 129-134 cat. 10), si affiancano coloro che hanno proposto nomi di fatto impossibili, da Marco Zoppo (Fiocco 1958, p. 57) al solito Lauro Padovano (Robertson 1968, p. 50; Bauer-Eberhardt 1989, pp. 59, 67 nota 3). Secondo Tempestini (1992, p. 10) “le due tavole di Albi possono essere avvicinate a Giovanni solo se lo si veda secondo l'ottica di chi gli ascriveva tutta una serie di opere giovanili che la storia dell'arte in anni più vicini a noi gli ha tolto”, ovvero quei dipinti già riferiti da Longhi al primo Bellini e ora giustamente ricondotti alla giovinezza di Alvise (Lucco 1989b, pp. 435-436; L. Bellosi, in *Mantegna* 2008, p. 134 cat. 38), che però hanno poco a che fare con le miniature francesi. Per un approfondimento e una completa rassegna critica si veda comunque G. Toscano, in *Mantegna e Padova* 2006, pp. 204-206 cat. 31 a-d; Toscano 2023, pp. 41-43. Più di recente Grave (2018, pp. 48-50) e Vowles, Korbacher (2018, pp. 106-107 fig. 97) hanno discusso del codice di Albi come di un possibile prodotto della bottega di Jacopo Bellini, in cui era implicita la presenza del figlio Giovanni. Al contrario, è del tutto da escludere che un'opera così genuinamente moderna possa spettare a Jacopo, fosse pure a un livello di mera ideazione: basti confrontare una delle tante città sognanti immaginate nei taccuini di Londra e Parigi con lo spaccato di una vera capitale antica che giganteggia alle spalle dei dignitari di Renato d'Angiò (fig. 76), non meno magniloquente degli scenari urbani dipinti nella cappella Ovetari (fig. 73).

²¹ È soprattutto nella *Crocifissione* del Museo Correr

(inv. cl. I, n. 29; fig. 18), esposta alla mostra del 1949 come prima opera del maestro, che R. Pallucchini (in *Giovanni Bellini* 1949, pp. 27-28 cat. 1) scorgeva “una fermezza nuova in quelle figure, equilibrate con tanta semplicità attorno al Crocifisso, una sobrietà nel discorso pittorico, una concisione nella struttura formale, da far pensare che ormai la personalità di Giovanni si sostituisca a quella del padre Jacopo, pur rimanendone strettamente nell'orbita”. Fu lo stesso Pallucchini (1950, p. 17 n. 11; 1959, pp. 11-12, 127 cat. 1) a raccontare che Berenson, in occasione di una delle sue numerose visite alla mostra dei capolavori dei musei veneti del 1946, rimase tanto colpito dalla qualità del dipinto da suggerire un possibile intervento del giovanissimo Giovanni intorno al 1450. Berenson (1957, I, p. 38, tav. 70) non registrò tuttavia questa convinzione nei suoi *Indici*, dove la tavola Correr viene sempre segnalata come opera di Jacopo.

²² Coletti 1953, p. LIX.

²³ Longhi 1949, ed. 1978, p. 102.

²⁴ *Ibidem*. L'idea di scovare gli esordi di Giovanni tra le pieghe del padre era per Longhi una questione di preistoria e, come tale, sostanzialmente insolubile. Si aggiunga che egli non poteva accettare l'idea di un Giovanni così succube di Jacopo all'altezza del 1450, ossia negli anni in cui Pallucchini datava la tavoletta Correr e il dossale di Matelica, perché è ovvio che una proposta del genere fosse totalmente inconciliabile con l'ipotesi, da lui sostenuta, di un Bellini nato nel 1425. Lo scetticismo di Longhi ha avuto peraltro molto seguito: non sono certo pochi gli studiosi che, a prescindere dalla cronologia o dal possibile collegamento con la *Pala Gattamelata*, hanno preferito mantenere i tre scomparti al solo Jacopo Bellini: Brizio 1949, p. 25; Grossato 1957, pp. 29-30; Mariacher 1957, pp. 54-55; Röthlisberger 1958-1959, pp. 59-61, 78; Heinemann 1962, I, p. 225; Degenhart, Schmitt 1972, p. 163 nota 1; Boskovits 1985, pp. 114, 119; R. Goffen, in *Carpaccio* 1993, p. 29 cat. 1; De Nicolò Salmazo 1989, p. 528; A. De Nicolò Salmazo, in Ballarin, Banzato 1991, pp. 63-65 cat. 1; Tempestini 1992, pp. 7, 305; Tempestini 2000, p. 186 nn. 1-2; M. Boskovits, in Boskovits, Brown 2003, p. 92; S. Fiuman, in *Mantegna e Padova* 2006, pp. 290-295 cat. 69-71; L. Bellosi, in *Mantegna* 2008, pp. 114-115 cat. 27; Syson 2009, p. 533 nota 27; De Marchi 2021, pp. 129-131. Un po' isolata la posizione di Conti (1994, pp. 261-262), che, pur escludendo una partecipazione significativa di Giovanni Bellini, ammetteva un suo possibile intervento nello scomparto di Padova, animato da “una rappresentazione di paese, estranea agli altri due quadretti” e da figurine allampanate come il *San Girolamo* di Birmingham. Trovo abbastanza curioso che anche Lucco (1989b, pp. 411-412; in *Giovanni Bellini* 2019, p. 296 cat. 5.a) sia da sempre convinto dell'esclusiva autografia jacobesca di tutte le tavole generalmente collegate alla *Pala Gattamelata*, con la sola eccezione dell'*Adorazione* di Ferrara, che a suo dire sarebbe l'unico scomparto “in cui si riveli forse l'esecuzione di Giovanni Bellini, con caratteri che, sia

pure *in nuce*, preannunciano quelli che gli saranno più caratteristici”.

²⁵ Coletti (1953, p. LVIII) scorgeva l'emergere della “nuova personalità” di Giovanni addirittura nella predella dell'Annunciazione di Brescia (1444), subito seguita dalla *Crocifissione* Correr e dalla *Discesa al Limbo* di Padova. L'ipotesi che il pannello Correr mostri “the hand of Giovanni in his father's workshop” era considerata plausibile, con qualche cautela, da Robertson (1968, p. 15, pl. I), Bottari (1963, I, p. 22 cat. 2) e Pignatti (1969, p. 85 cat. 2). Volpe (1977, p. 76; 1978, p. 56) era invece sicuro che le tre tavole fossero “disegnate da Jacopo ma dipinte quasi in tutto da Giovanni” (1978, p. 59), anche se in quella del Correr “la presenza dell'eccezionale apprendista sembra imporre una variante stilistica più evoluta e manifesta” (ivi, p. 60 nota 5). Bisogna però ribadire che per Volpe la “primitissima comparsa di Giovanni fra le righe del padre Jacopo”, da riconoscersi appunto nei tre pannelli, valeva come espressione di una prima educazione “tutta familiare e municipale, chiusa comunque fra le lagune” e ancora libera “dalla tutela culturale di Andrea Mantegna” (ivi, pp. 56-57), da situarsi entro e non oltre il 1448-1450 (ivi, p. 59).

²⁶ Lanconetta con sette santi di Matelica venne ricollegata prima da Testi (1915, p. 186) e più decisamente da Longhi (1927, ed. 1967, I, pp. 180-181) alla mano di Jacopo Bellini e con tale attribuzione si decise di esporla alla mostra anconetana sulla pittura veneta curata da P. Zampetti (*Mostra* 1950, pp. 18-19 cat. 11). Fu Pallucchini (1950, pp. 17-18 n. 11; 1959, p. 127 cat. 2), in un impegnato commento alla mostra, a dirottare il dipinto verso Giambellino giovane e ancora legato alla bottega paterna, appena dopo il 1450. Lo studioso sottolineava “l'impostazione monumentale delle figurette dolcemente modulate in una pasta di colore tenerissimo” (Pallucchini 1950, p. 18), secondo modi assai prossimi alla *Crocifissione* Correr, che egli stesso aveva ricondotto agli esordi di Giovanni. A dire il vero, anche se non lo si nota quasi mai, pure Longhi aveva scorto nell'anconetta di Matelica “il punto di giunzione tra Jacopo e Giovanni”, fino a ventilare l'ipotesi che il figlio fosse intervenuto in qualche parte, “riescendo a far penetrare a traverso le maglie lente del goticismo paterno qualche punta dello spirito nuovo”: si tratta però di considerazioni del tutto indipendenti, perché contenute nelle note belliniane risalenti al 1925-1926, ma editate molti anni dopo la morte dello studioso (Longhi 1925-1926, ed. 1995, p. 366). Il collegamento istituito da Pallucchini fra i pannelli di Venezia, Ferrara, Padova e Matelica è comunque divenuto una costante della critica, quasi sempre propensa a vedervi i primi cimenti di Giovanni sotto l'egida di Jacopo (Coletti 1953, pp. LVIII-LIX; Volpe 1978, p. 60 nota 5). La ricostruzione della *Pala Gattamelata* proposta da Eisler ha quindi avuto una naturale ricaduta anche sui *Santi* di Matelica, la cui cronologia è stata giocoforza trascinata verso il 1460 (Eisler 1985, pp. 36-38; Eisler 1989, p. 515). A queste nuove condizioni è quasi impossibile pensare che la tavoletta matelice-

se resti una primizia di Giovanni Bellini e infatti non sono mancate le voci in favore di una sua restituzione al tardo Jacopo (Boskovits 1985, pp. 114, 119; De Nicolò Salmazo 1989, pp. 528-529; Lucco 1989b, p. 400; Degenhart, Schmitt 1990, II/5, pp. 161-163; A. De Nicolò Salmazo, in Ballarin, Banzato 1991, pp. 63-64; Tempestini 1992, p. 7; R. Goffen, in *Carpaccio* 1993, p. 29 cat. 1; Conti 1994, pp. 261, 270 nota 15; S. Fiuman, in *Mantegna e Padova* 2006, p. 288 cat. 68; Calogero 2019, p. 22 nota 27; M. Lucco, in *Giovanni Bellini* 2019, p. 287 cat. 1). Andrea De Marchi (2002, pp. 82-83), che pure aveva scorto nei santini di Matelica una “testimonianza commovente dei primordi di Giovanni Bellini, nella bottega del padre, esattamente come la predella probabile del polittico per la cappella Gattamelata”, si è da ultimo ricreduto, tanto da riferire tutte queste opere al solo Jacopo Bellini (De Marchi 2021, pp. 129-131) e a questo parere si è uniformato, dopo un'iniziale ritrosia, anche A. Delpriori (in *Luca di Paolo* 2015, pp. 80-83 cat. 14; in *Giovanni Bellini* 2023, pp. 71-73 cat. 5). A rigore, bisogna precisare che neanche un'eventuale anticipazione della tavoletta di Matelica (e di conseguenza dei tre scomparti di predella che ad essa si legano indissolubilmente) all'inizio degli anni cinquanta basterebbe a motivare un'attribuzione a Giovanni Bellini, poiché la sua stesura livida e compatta risulterebbe comunque incompatibile con la tersa lievitazione luminosa delle miniature dell'Arsenal (1453), del *San Girolamo* di Birmingham o di altre primizie sicure dell'esordiente Giovanni. Per la possibile appartenenza dei sette santini a un complesso di cui doveva far parte la cosiddetta *Madonna di Costantinopoli* conservata nello stesso Museo Piersanti (inv. 4BR2188) e già avvicinata al giovane Gentile Bellini da Roberto Longhi (1962, ed. 1978, p. 150) e poi da De Marchi (1994, pp. 13-14, 20 nota 25) si vedano: De Marchi 2002, pp. 82-83; A. Delpriori, in *Luca di Paolo* 2015, pp. 80-83 cat. 14; M. Mazzalupi, in *Luca di Paolo* 2015, p. 84 cat. 15; De Marchi 2021, pp. 118-119; A. Delpriori, in *Giovanni Bellini* 2023, pp. 71-73 cat. 5. La *Madonna* di Matelica potrebbe essere davvero opera di Gentile, a patto che la si intenda come espressione di una fase d'esordio sotto l'egida di Jacopo, tutto sommato parallela a quella vissuta dal fratello Giovanni. La cronologia di questo dipinto dovrebbe dunque attestarsi entro il 1455 o comunque precedere la rude infatuazione mantegnesca vissuta da Gentile a partire dal 1460 circa (si veda *supra* nota 9).

²⁷ Di questo avviso anche K. Christiansen (in *Andrea Mantegna* 1992, pp. 114-115 cat. 3). A. Galli (in *Mantegna* 2008, p. 74 cat. 7) ha proposto invece di anticipare il *San Marco* dello Städel Museum di Francoforte (inv. 1046), poiché quest'ultimo sarebbe, di tutto il catalogo di Mantegna, “il dipinto più vicino a Squarcione”, ipotesi ripresa anche nella recente mostra londinese (Rowley 2018a, pp. 88-89 fig. 77; Vowles 2018, pp. 128-129 fig. 116). La tela di Francoforte andrebbe piuttosto intesa, come fa giustamente Romano (2011, p. 59), “a chiusura” degli esperimenti prospettici ed espressivi condotti in competizione

con Pizolo nel catino absidale della cappella Oveta-ri, che nel settembre del 1449 era ancora in fase di ultimazione (De Nicolò Salmazo 1993, pp. 35-37) e quindi dopo il *San Girolamo* del Museu de Arte de São Paulo (inv. MASP.00015; fig. 45). Invertire tale ordine di cose espone invece alle obiezioni di coloro che non credono all'autografia mantegnesca (invero sacrosanta) della tavoletta di São Paulo, visto che la figura nervosamente avvita e ancora molto pizolesca del *San Girolamo* mal si comprende dopo la sagoma così massiccia e metallurgica del *San Marco* di Francoforte, firmato a chiare lettere da Mantegna (per un'opinione più articolata rimando a Calogero 2020, p. 197 nota 75). Pure Ballarin (2022, II, p. 489) crede a una datazione del *San Marco* intorno al 1450, dunque dopo il *San Girolamo* di São Paulo, che lo studioso attribuisce però a Nicolò Pizolo (ivi, I, pp. 437-441, 452-453), come già prospettato da De Nicolò Salmazo (1993, pp. 63-65). Giulia Zaccariotto (2024) ha peraltro scoperto, grazie a una descrizione fornita da Marin Sanudo, che la tela di Francoforte doveva trovarsi *ab origine* all'interno della Scuola di grammatica della Cancelleria di San Marco, istituita ufficialmente per volontà del Maggior Consiglio nel 1446: una sede pubblica di prestigio e sita nel cuore della Serenissima che spiega meglio l'enorme impatto che il prototipo mantegnesco ebbe sui maestri attivi a Venezia, a partire dallo Zoppo e dagli stessi componenti della famiglia Bellini.

²⁸ Sulla “forte vicinanza stilistica” che legherebbe, anche cronologicamente, il *San Girolamo* di Birmingham alla presunta predella Gattamelata hanno invece insistito: Lucco 1989b, pp. 412-413; Christiansen 2004a, p. 57; Humfrey 2004b, p. 6; M. Lucco, in *Giovanni Bellini* 2008, pp. 136-137 cat. 2; Villa 2009, pp. 19-20; M. Lucco, in *Giovanni Bellini* 2019, p. 292 cat. 4; Humfrey 2021, pp. 29-33. Al contrario, M. Boskovits (in Boskovits, Brown 2003, p. 94 nota 52) sottolineava giustamente la netta superiorità della tavola conservata al Barber Institute, almeno per quanto riguarda “the modernity of its vision, the refinement of its brushwork, and its emotional intensity”.

²⁹ Boskovits 1985, pp. 114, 120.

³⁰ M. Boskovits, in Boskovits, Brown 2003, p. 92.

³¹ Humfrey 2021, p. 24.

³² Lucco (1989b, pp. 411-412; in *Giovanni Bellini*

2019, p. 295 cat. 5). La scelta di unificare il campo pittorico e di collocare le figure in un paesaggio all'aperto costituisce una novità senz'altro importante, ma che non presuppone necessariamente il contributo mentale di Giovanni, dato che un'idea del genere poteva trovare la sua più naturale scaturigine negli stessi progetti grafici di Jacopo. La questione non può essere inoltre affrontata in termini così assoluti, poiché andrebbe almeno considerata l'esistenza del trittico dipinto da Giorgio Schiavone per la chiesa di San Francesco Grande, oggi smembrato tra Padova e Berlino (A. Nante, in *Mantegna e Padova* 2006, pp. 284-285 cat. 66-67). Non è affatto detto che quest'opera di Ćulinović debba essere un riflesso immediato del nostro trittico belliniano (pure ammesso che questo coincida con la *Pala Gattamelata* del 1460), come suggerito da De Nicolò Salmazo (1993, p. 95) e Humfrey (1993a, p. 177). Al contrario, le accurate ricerche condotte da Callegari (1997, ed. 1998, pp. 78-84) sulle fonti locali e sulla possibile committenza suggerirebbero una datazione del trittico di Schiavone entro il 1457-1458, ponendo così “un serio problema di consequenzialità” (ivi, p. 80). Pur nel suo stile legnosetto, il pittore dalmata esibisce un linguaggio ben più moderno di quello espresso nella tavola jacobesca di Washington: le sagome dei quattro francescani appaiono assai più massicce e ben scalate nello spazio, tanto da riempire quasi tutta la terrazza occupata al centro dal trono della Vergine, ovviamente preso a prestito da Donatello. Oltre il basso muricciolo, si distende una smagliante catena di colline coltivate, che infine sfocia su una vasta plaga marina. Questa veduta di sapore nordico, perfettamente in linea con le più avanzate ricerche del tempo, non può essere in alcun modo confusa con il paesaggio immaginoso e spoglio partorito dalla mente sempre gotica di Jacopo. Con questo non vorrei certo attribuire ad un artista come Schiavone, pittore modesto e plagiatore seriale di idee altrui (Kokole 1990, pp. 50-56), un'innovazione così importante: viene dunque da pensare che esistesse a monte un prototipo illustre, forse la perduta pala di Santa Sofia dipinta dal giovanissimo Mantegna, da cui potrebbe derivare anche l'idea paesaggistica esibita da Squarcione nello scomparto centrale del polittico de Lazara.

³³ Humfrey 2021, p. 25.

IV.

La “pala di San Francesco” per la cappella Gattamelata al Santo di Padova (1460)

Devo precisare che a mio giudizio non è necessario contestare la validità della ricostruzione avanzata da Eisler, poiché la coincidenza di stile e di misure fra i vari scomparti collegati dallo studioso sembra invece confermare l'unità dell'insieme. Bisogna però ribadire che anche ammessa l'esistenza di questa pala belliniana, nulla ci assicura davvero che essa debba provenire dalla basilica del Santo¹. Il fatto che la cappella Gattamelata fosse intitolata ai santi Francesco e Bernardino e che nella tavola di Washington (fig. 21) compaia proprio l'immagine del santo senese costituisce forse un indizio, ma non certo una prova irrefutabile. Più interessante è semmai la presenza nel margine basso del dipinto di una sorta di acroterio angolare (fig. 22), possibile ritaglio di un più ampio sarcofago: tale elemento ha fatto supporre che la figurazione dovesse proseguire al centro con un'immagine della Pietà, o forse di un Cristo risorto, ossia con un soggetto adeguato alla funzione funeraria del sacello, costruito per ospitare il sepolcro del famoso condottiero di Narni e di suo figlio Giovanni Antonio². Tuttavia, esistono alcuni elementi che sembrerebbero smentire l'identificazione proposta da Eisler e che varrà la pena riassumere brevemente. Innanzitutto, la pala da cui proviene il pannello di Washington doveva presupporre la preminenza del culto di san Bernardino, dato che la sua effigie occupava di fatto il posto d'onore, giusto alla destra dello scomparto centrale. La cosa non è però così scontata se messa in relazione all'altare Gattamelata, perché nel testamento dettato dallo stesso Erasmo nel 1441 – cioè quando Bernardino era già famoso e venerato, ma ancora in vita – si ordinava di far costruire “*unam capellam cum altari intitulatam specialiter ad honorem Santi Francisci*”³. Fu soltanto per decisione di sua moglie Giacoma da Leonessa, esecutrice della volontà del defunto, che la cappella venne eretta “*sub vocabulo Sancti Francisci et S. Bernardini*”⁴. Dai documenti si apprende infatti che la cappella venne edificata su iniziativa di Giacoma fra il novembre 1456 e il dicembre del 1458⁵, ma si noti che a quelle date la basilica possedeva già un altare dedicato al nuovo santo Bernardino⁶. Bisogna poi aggiungere che una volta terminati i lavori di costruzione architettonica, la stessa Leonessa decise di lasciare campo libero ai suoi commissari testamentari, tra i quali il suo fidatissimo confessore frate Giampietro di Belluno, detto anche “gattesco”⁷, “circa dictam capellam perficiendi et complendi quicquid deest de ornamento picturae vel alterius rei”⁸. Che questi scelsero di focalizzare la decorazione della cappella sul culto del santo di Assisi, in linea con le esigenze della stessa basilica e delle prime volontà disposte da Erasmo da Narni, è testimoniato da diversi fatti: per esempio, nel 1471 fu lo stesso frate Giampietro a ordinare che “maistro Mathio da Pozio” dipingesse un'immagine di san Francesco che “se tien a lo altaro postizio avanti la grada de la cappella gatescha”⁹, temporaneamente inagibile a causa dei lavori di affrescatura affidati allo stesso Matteo da Pozzo e Pietro Calzetta. Il soggetto di questi dipinti non è mai dichiarato nei documenti, ma era stato precisato tra le parti “per uno scritto fato de man de el dito m. Matio da Pozo de i paty e chonvencione [...] de la depentura e de le istorie e de quello che l'ha a fare”¹⁰, che però non ci è pervenuto. Questa lacuna è in parte colmata dalle notizie fornite da padre Valerio Polidoro, che non si limitava a riportare la famosa epigrafe belliniana, ma

faceva ancora in tempo a vedere e descrivere l'intera "capella in honore di S. Francesco confessore, in tutto corrispondente al luogo, la quale in eminente e magnifica apertura essendo formata lascia commodamente vedere [...] le sacre istorie di S. Francesco di pittura in maniera osservatissima e in diligenza studiosissima"¹¹. In aggiunta, padre Polidoro ricordava che presso la stessa cappella era stata addirittura istituita la veneranda Confraternita del cordone di san Francesco¹².

Che anche la pala d'altare dovesse rispecchiare questo primato del santo assisiense sembra confermato da una fonte piuttosto credibile, ma finora mai presa in considerazione: si tratta *Del tempio di Santo Antonio [...] e descrizione di altari e cappelle diverse*, un manoscritto conservato presso la Biblioteca Oliveriana di Pesaro, che venne redatto nella seconda metà del XVIII secolo da padre Francesco Antonio Benoffi, minore conventuale e inquisitore a Padova tra il 1766 e il 1786¹³. Nell'accurato resoconto sulla storia della cappella Gattamelata, certamente basato su molti dei documenti poi riscoperti da padre Sartori nel Novecento e su varie fonti manoscritte non sempre reperibili¹⁴, si legge che "compiuta la fabrica si dipinse la Cappella a fresco, e furono rappresentate le azioni della vita di San Francesco. Nella pittura v'ebbe parte Jacopo Montagnana discepolo di Giovanni Bellino veneziano. Sull'altare fu posta *una palla di San Francesco*, cui era stata posta l'epigrafe: Jacobi Bellini Veneti Patris, ac Gentilis, et Joannis Natorum opus MCCCCIX"¹⁵. Quest'ultima notizia, del tutto credibile e soprattutto in linea con l'insieme di dati e testimonianze finora elencate, mi sembra che metta fortemente in crisi la proposta di Eisler: pure ammesso che l'ancona ricostruita in maniera parziale dallo studioso presentasse a destra un'immagine del poverello di Assisi, sarebbe comunque difficile definirla una "palla di San Francesco", perché quest'ultimo non occuperebbe al suo interno una posizione di particolare rilievo. Al contrario, sembra molto più plausibile che la pala dipinta dai Bellini per una cappella sostanzialmente dedicata al culto di san Francesco, come confermato dai documenti e da tutte le fonti, rispettasse anche esteriormente questa gerarchia, riservando al santo principale un inequivocabile posto d'onore¹⁶. Non mi pare invece molto lecito spiegare un'eventuale inversione tra san Francesco e san Bernardino col fatto "che la cappella Gattamelata era la prima aperta sul lato destro della basilica del santo e quindi entrando in chiesa si vedevano prima i santi posti a destra del pannello centrale", come ha proposto di recente Andrea De Marchi¹⁷.

Esiste infine un'ulteriore fonte che potrebbe rivelarsi di un certo interesse per il nostro discorso, ovvero le memorie storiche relative alla basilica del Santo raccolte a inizio Ottocento da padre Jacopo Ferretto¹⁸. All'interno di questo manoscritto si trovano descrizioni abbastanza accurate delle varie cappelle del Santo, compresa quella già intitolata ai "Santi Francesco d'Assisi e Bernardino da Siena, fatta erigere da Giacomina da Leonessa vedova di Erasmo Gattamelata da Narni". Oltre ai perduti affreschi "con alcune azioni di S. Francesco", Ferretto ricorda anche le "pitture dell'altare" firmate dai Bellini e proprio di seguito aggiunge che "trasportati li detti santi [Francesco e Bernardino] sopra due altri altari la ditta cappella fu stabilita per riponervi la Venerabile Custodia in cui conservare il SS. Sacramento", ossia il tabernacolo che a sua volta era stato "trasportato dall'altare maggiore circa l'anno 1650"¹⁹. Che l'antica cappella Gattamelata fosse stata integralmente riallestita nel 1651, proprio allo scopo di ospitare il tabernacolo eucaristico, è cosa nota e ben documentata²⁰. Da quanto riporta Ferretto si può forse evincere che in tale occasione la pala belliniana venne ridotta in pezzi, da cui si ricavarono le effigi di Francesco e Bernardino, subito ricollocate su due altari diversi. Credo che questa sia

l'interpretazione più opportuna, anche se in alternativa si potrebbe pensare che l'erudito volesse alludere al semplice trasferimento del titolo della cappella e non al trasporto di tavole dipinte²¹. Fatto sta che nel 1647, quando la cappella Gattamelata era ormai passata nelle mani della famiglia Lion, "li Padri del Santo per maggiormente honorare il loro Padre Serafico S. Francesco" decisero "di rinnovare il sacro altare dedicatoli, et che per l'antichità è assai deteriorato, et in loco di quello farne fabricare" un altro nella contigua cappella della famiglia Fontanaviva, fin lì dedicata alla "Nunciata"²². Quest'ultimo brano, estratto da un documento dell'Archivio di Stato di Padova, non solo conferma che in piena epoca barocca l'altare della cappella Gattamelata restava ancora focalizzato sul culto di san Francesco e non certo di Bernardino, ma rivela anche il deperimento dell'ormai vetusta struttura quattrocentesca e probabilmente della stessa pala che l'adornava. È allora spontaneo domandarsi cosa restasse a quel punto dell'ancona firmata due secoli prima dalla famiglia Bellini e non è certo impossibile che essa venisse smantellata e distrutta perché rovinatissima²³. Può darsi invece che qualcosa venisse salvato, magari proprio le presunte immagini de "li detti santi" Francesco e Bernardino a cui sembrerebbe accennare padre Ferretto nel suo manoscritto. D'altra parte, la testimonianza di questo erudito era stata già discussa e interpretata in tal senso da Raimondo Callegari, che appunto ne ricavava "la conformazione della pala [Gattamelata] in più scomparti e il suo smembramento già nel 1651, nonché il riutilizzo in chiesa di due suoi pannelli, uno con San Bernardino e l'altro con la prevedibile presenza di San Francesco"²⁴. È perciò strano che Callegari non scorgesse alcuna contraddizione tra questa sua ipotesi e "la proposta ricostruttiva di Boskovits-Eisler"²⁵. A me sembra invece palese che l'aspetto dello scomparto di Washington mal si concili con il passo di Ferretto: non solo perché san Bernardino vi compare affiancato da un'altra figura non menzionata dallo scrittore padovano, ma perché è difficile che un'immagine di tal fatta potesse funzionare come tavola d'altare autonoma²⁶. Alla luce di tutte queste difficoltà credo che sia ben più ragionevole rinunciare all'identificazione proposta da Eisler ed ammettere che le varie tavole da lui ricongiunte siano appartenute piuttosto a un'altra importante ancona dipinta da Jacopo Bellini nei suoi anni tardi, diversa però da quella realizzata insieme ai due figli per la cappella Gattamelata al Santo di Padova²⁷.

In base a quanto si è detto si potrebbe allora immaginare una conformazione del tutto diversa della *Pala Gattamelata*, molto più simile a quella delle ancone prodotte di lì a poco per il barco della Carità a Venezia, di cui sarebbe stata anzi un modello diretto. Si tratterebbe dunque di un trittico (fig. 109), o magari un pentittico, scompartito da lesene o colonne e chiuso in alto da una trabeazione all'antica, a sua volta coronata da una lunetta dipinta o perfino da un timpano ad arco, simile alla "chua grande" posta in cima alla magnifica macchina donatelliana che ormai rifulgeva sull'altare principale della stessa basilica. L'immagine di san Francesco poteva ergersi dritta al centro del registro principale, affiancata da quella di san Bernardino e da altre figure disposte in scomparti singoli²⁸, oppure alla destra di una più consueta Madonna col Bambino.

¹ Vorrei a questo punto rammentare che Boskovits (in Boskovits, Brown 2003, p. 89), nonostante sia stato uno dei primi sostenitori dell'identificazione avanzata da Eisler, sentì l'obbligo di precisare che “the provenance from the Gattamelata chapel, sometimes affirmed as an established fact, is actually only a working hypothesis”. Lo stesso può dirsi per Lucco (1989b, p. 411), che pur basando gran parte del suo “complesso riordino” cronologico proprio sulla base della proposta formulata da Eisler, sembrava disposto in un primo momento ad ammettere che si ha a che fare con un’“ipotesi fondata, non una certezza”. Risulta dunque molto singolare che proprio Lucco (2019, p. 11 nota 16) abbia poi accusato tutti coloro che nutrono un lecito scetticismo nei confronti di questa “working hypothesis” di “invertire il metodo” e di rifiutare “i documenti storici”, visto che l'identificazione della *Pala Gattamelata* suggerita da Eisler è per l'appunto una semplice congettura e per di più assai problematica, non certo un fatto documentato.

² Questo aspetto iconografico è stato notato da Boskovits (1985, p. 114), ancor prima che Eisler (1985, pp. 34-35) istituì un preciso legame con la cappella Gattamelata, poi sostenuto dallo stesso Boskovits (1986, pp. 386, 393 nota 13). Eisler (1985, p. 34) ha comunque puntato sulla possibile connotazione funeraria del frammento marmoreo che compare nella tavola di Washington, il cui aspetto potrebbe suggerire “the burial place of Christ, his sarcophagus, and the coloring of stone of unctons”. Lo studioso lasciava comunque aperte altre possibilità e non escludeva che il perduto scomparto centrale potesse raffigurare, in alternativa, “a standing Man of Sorrow [...] or Madonna adoring the sleeping Child whose pose would have prefigured maternal lamentation” (ivi, p. 35). La presenza di una Vergine in trono col Bambino, sul modello della *Madonna* firmata da Gentile Bellini dopo il 1469 (Londra, National Gallery, inv. NG3911), diventa anzi l'opzione che Eisler sembra preferire nella sua poderosa monografia belliniana (Eisler 1989, p. 60). Humfrey (1994, p. 149), Flick (2003, pp. 300-304), M. Lucco (in *Giovanni Bellini* 2019, pp. 294-295 cat. 5) e, da ultimo, De Marchi (2021, p. 135) hanno suggerito invece che al centro del trittico potesse aver luogo una scena con la *Resurrezione* come quella disegnata sulle cc. 21v-22r dell'album londinese di Jacopo Bellini (Eisler 1989, pp. 138 tav. 44, 366 tav. 225, 482; si veda *supra* p. 34 nota 10). Si potrebbe però notare che nelle due raffigurazioni del *Compianto* e *sepolture di Cristo* contenute negli album di Londra (cc. 22v-23r) e Parigi (cc. 57v-58r) (fig. 24. Eisler 1989, pp. 356-359 figg. 215-218) compare, proprio a lato della scena principale e poggiato al suolo, un coperchio di sarcofago decorato da acroteri angolari e curvilinei molto simili a quello che si intravede nella tavola di Washington.

³ Gonzati 1852, I, p. XXXIX doc. XXXIII; Sartori 1983, pp. 378-379 n. 2; Baldissin Molli 2011, pp. 76-78.

⁴ Nel testamento del 25 aprile 1457, Giacoma da Leonessa disponeva che in caso di morte il suo corpo fosse tumulato al Santo, “in capella in dicto templo sive

Ecclesia fabricata per eam sub vocabulo Sancti Francisci et S. Bernardini in executioni testamenti prefati olim Magn. Gathamellate Viri sui” (Eroli 1876, p. 366 doc. LX). La nobildonna lasciava inoltre 300 ducati d'oro affinché il sacello venisse dipinto e ornato “cum caelo stellato in auro et alijs figuris et historijs” (Gonzati 1852, I, p. 58; Eroli 1876, p. 367; Sartori 1983, p. 388 n. 114). Sulle vicende dell'intera cappella e sui suoi protagonisti si veda inoltre Baldissin Molli 2017. ⁵ Il 15 novembre 1456, “Giacoma Leonessa moglie del magn.co Francesco [sic] Gattamelata” chiese e ottenne dai Massari dell'Arca l'autorizzazione ad erigere la cappella destinata ad accogliere i sepolcri del marito defunto e del figlio morto in battaglia (Gonzati 1852, I, p. XXXIX doc. XXXIII; Sartori 1983, p. 379 n. 3), la cui costruzione dovette concludersi entro il 5 dicembre del 1458 (ivi, p. 380 n. 10).

⁶ I primi lasciti testamentari in favore di una “capelle Sancti Bernardin” al Santo di Padova si registrano già nel 1450, perfino prima dell'ufficiale canonizzazione del grande predicatore (Sartori 1955 [estratto], pp. 2-3; Sartori 1983, pp. 601-602 nn. 1-4, ma si veda anche Shaw, Boccia-Shaw 1996, pp. 475-477). L'altare bernardiniano venne in effetti eretto a stretto giro, forse già nel 1452-1453, comunque prima che la vedova Gattamelata ottenesse appunto un “locum in Ecclesia sancti Antonij [...] ex opposito cornu dextro altaris sancti Bernardini in muro ipsius Ecclesie” (Sartori 1955, p. 2). Tale altare fu totalmente rinnovato intorno al 1513-1514, quando si decise di stabilirvi la sepoltura di Pier Francesco Balbi (ivi, pp. 4-14). È notevole che tra gli esecutori testamentari del nobile padovano ci fosse pure il filosofo Leonico Tomeo, che forse commissionò personalmente la bella pala che ancora figura sull'altare, ovvero la *Madonna in trono con san Bernardino e altri santi* dipinta da Bernardino da Asola (Lucco 1984b, pp. 151-153).

⁷ Sullo speciale rapporto di fiducia che legava Giacoma da Leonessa a frate Giampietro da Belluno, francescano del convento del Santo e dottore in teologia: Gonzati 1852, I, p. 53; Baldissin Molli 2011, p. 78.

⁸ Nel codicillo testamentario di Giacoma da Leonessa, dettato il 23 maggio 1459, si legge: “Reservando tamen libertatem commissariis testamenti circa dictam capellam perficiendi et complendi quicquid deest de ornamento picturae, vel alterius rei, secundum quod videbitur opus ipsis commissariis etc.” (Gonzati 1852, I, p. XL doc. XXXIII; Eroli 1876, p. 369 doc. LXI; Sartori 1983, p. 380 n. 11). A quella data la cappella risultava “jam fabricata”, ma ancora priva di qualsiasi decorazione, compresa la pala d'altare che verrà realizzata nel 1460: è quindi ovvio che i commissari incaricati dalla vedova Gattamelata dovettero occuparsi in prima istanza di ordinare un'ancona adeguata alle esigenze della cappella, ormai pronta per essere officiata, e che furono loro a indirizzare la scelta sulla bottega di Jacopo Bellini. Non a caso, Gonzati (1852, I, p. 53) dichiarava che fu proprio Giampietro da Belluno a dirigere “la costruzione di questa cappella, egli la fece ornare e dipingere dai più valenti pennelli di quell'età”. Non

è neanche escluso, come hanno suggerito Fletcher (2004, pp. 31-32) e Mazzotta (2020, pp. 165-166), che un certo ruolo di intermediazione fosse spettato al patrizio veneziano Jacopo Antonio Marcello, affezionato committente dei Bellini e amico di famiglia di Giacoma da Leonessa (Baldissin Molli 2011, pp. 35-36, 49 nota 96).

⁹ Lazzarini 1908, p. 211 doc. CXXI; Sartori 1983, p. 389 n. 126; Baldissin Molli 2017, p. 392. Si noti che a queste date la pala firmata dai Bellini esisteva già, a differenza di quanto scrive lo stesso Sartori (1983, p. 389 n. 126), ma doveva essere troppo ingombrante per “lo altare postizio” eretto di fronte alle grate del sacello. È significativo che frate Giampietro, plenipotenziario di Giacoma, scegliesse di sostituirla nel frattempo proprio con un'icona di san Francesco, a riprova di quale fosse il culto preminente legato alla nuova cappella Gattamelata.

¹⁰ Sartori 1983, p. 389 n. 120. Sulle vicende legate a questo ciclo perduto, in cui furono coinvolti a vario titolo anche Jacopo da Montagnana e Angelo Zoppo: Lazzarini 1908, pp. 106-110, 209-216 docc. CXVIII-CXXIV; Lucco 1984a, pp. 129-130; Merkel 2002, pp. 117, 120.

¹¹ Polidoro 1590, pp. 24-25. Lo stesso Polidoro ammette però di ignorare la “dotta mano” che aveva realizzato gli affreschi e di non aver ritrovato “molto per certo” sulla questione, nonostante Marcantonio Michiel ([1521-1543], ed. 1884, pp. 7-8) sapesse benissimo che “la prima cappella a man destra entrando in chiesa istituita per Gatta Melata fu dipinta da Iacom da Montagnana Padoano, e da Pietro Calzetta suo cognato” e anche Scardeone (1560, p. 373), dopo di lui, era in grado di fare almeno il nome di Montagnana. È degno di nota che “la capella pynta di Gata melata e Zuan Antonio”, senza ulteriori specificazioni, sia menzionata tra le cose pregevoli della città di Padova da Sanudo ([1483-1484], ed. 1847, p. 26).

¹² Polidoro 1590, pp. 25, 35.

¹³ Pesaro, Biblioteca Oliveriana, ms. 1680. Devo ringraziare padre Alberto Fanton, direttore della Pontificia Biblioteca Antoniana di Padova, per avermi segnalato l'esistenza del prezioso manoscritto oliveriano. Sulla figura di padre Benoffi, inquisitore francescano, archivista erudito e autore di molte opere a carattere storiografico: Timpanaro Morelli 2003-2004.

¹⁴ Il racconto davvero puntuale offerto da Benoffi, perfettamente coerente con i documenti in nostro possesso e con le altre fonti note che trattano della cappella funeraria di Erasmo da Narni, si può leggere alle cc. 177-180 del ms. 1680. Non sarà forse inutile sottolineare che nella terza edizione “accresciuta e migliorata” della *Descrizione* di Giovan Battista Rossetti (1780, pp. 31-32), l'autore precisò di aver ricavato molte e nuove notizie concernenti la basilica del Santo da alcune “memorie ch'esistono manoscritte nell'Archivio del Santo, favoritemi gentilmente dall'eruditissimo P. Francesco Antonio Benoffi M. conventuale, inquisitore del S. Ufficio di Padova” cosa che Rossetti ripeté, in particolare, proprio per la cappella Gattamelata (ivi, pp. 39-40).

¹⁵ Pesaro, Biblioteca Oliveriana, ms. 1680, c. 177r. Sulla lettura della data “MCCCCIX”, così come riportata nel Cinquecento da padre Polidoro, si veda *supra* p. 27 nota 53.

¹⁶ Questa conclusione è stata condivisa e rilanciata con ulteriori argomenti da Mazzotta (2020, p. 168).

¹⁷ De Marchi 2021, p. 135. Va detto che De Marchi (ivi, pp. 129-131, 137) ha onestamente ammesso di non pensare più, come in passato (De Marchi 1992, p. 261 nota 14; De Marchi 2002, pp. 82-83), che Giovanni Bellini possa aver collaborato intorno al 1460 alla realizzazione di opere smaccatamente jacopesche come i santini di Matelica e i tre scomparti di predella collegati alla tavola di Washington, ma ciò nonostante continua a credere che per questi ultimi “la provenienza dalla cappella Gattamelata al Santo, ancorché congetturale, resti per ora la più probabile” (De Marchi 2021, 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 Antonio abate e Bernardino* 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 potuto 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 molto 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 di suo figlio Gianantonio scolpiti da Gregorio d'Allegretto (su questi monumenti sepolcrali, tutt'ora collocati nella cappella del Santissimo, ovvero l'ex cappella Gattamelata: Markham Schulz 2011; Baldissin Molli 2017, pp. 389-391).

¹⁸ Ferretto [XIX secolo], 1/5 [Basilica di S. Antonio con gli due Oratorj contigui di S. Giorgio M., e della Scuola del d.° S. Ant°].

¹⁹ Ivi, c. 23.

²⁰ Sartori 1983, pp. 382-383 nn. 28-49.

²¹ Questa seconda opzione è preferita da Mazzotta (2020, p. 167). Bisogna dire però che la complicata trasformazione della cappella Gattamelata, oramai ceduta ai Lion, nel sacello destinato a custodire il Santissimo Sacramento (sulla vicenda: Tommasi 2017) fu preceduta dalla fabbricazione di un nuovo altare dedicato a san Francesco, ma non comportò il contestuale trasferimento del culto di Bernardino, visto che un altare dedicato a questo santo esisteva già da due secoli ed era stato anzi rinnovato di recente. Quest'ultimo fatto è documentato perfino da due epigrafi dedica-

torie, una posta in occasione del seppellimento del nobile Pier Francesco Balbi, morto nel 1512, l'altra in ricordo dei lavori di abbellimento finanziati nel 1637 dal suo pronipote Borromeo (Gonzati 1852, I, pp. 245-246; Sartori 1955, pp. 6-7). L'altare di San Bernardino, "che si trova appoggiato al primo pilastro", è d'altra parte descritto dallo stesso Ferretto ([XIX secolo], c. 15), il quale riporta per esteso perfino le due iscrizioni legate alla memoria di Balbi e Borromeo e dunque non poteva in alcun modo pensare che esso fosse stato "trasportato" nel 1651.

²² La preziosa informazione è tratta appunto da un documento conservato all'Archivio di Stato di Padova (Scuola di Carità, n. 266, c. 47v), già trascritto da Sartori (1983, p. 591 n. 32) e più di recente da Mazzotta (2020, p. 167). Andrà segnalato che la notizia è riportata in maniera quasi identica anche in diversi manoscritti di padre Sanseverino (*Libro nel quale vi sono descritte tutte le entrate [...]*, Padova, Pontificia Biblioteca Antoniana, ms. 656, c. 349r; *Istoria e descrizione della chiesa del Santo in Padova*, Padova, Pontificia Biblioteca Antoniana, ms. 693, c. 140r).

²³ Mazzotta 2020, p. 167.

²⁴ Callegari 1997, ed. 1998, p. 80 nota 62. La testimonianza di padre Ferretto fu appunto recuperata e citata *en passant* da Callegari, per poi passare sotto silenzio, almeno finché non è stata nuovamente rintracciata e discussa dal sottoscritto (Calogero 2019, pp. 11-13). Anche per tale motivo mi sembra doveroso sottolineare che questa fonte ottocentesca non tramanda affatto la notizia che nello scomparto destro della *Pala Gattamelata* ci fosse "la figura di San Francesco, simmetricamente appaiato a Bernardino da Siena" come ha sostenuto sbrigativamente M. Lucco (in *Giovanni Bellini* 2019, p. 295 cat. 5), poiché quest'ultima è solamente una deduzione non provata di chi crede a priori che la tavola coi *Santi Antonio abate e Bernardino* fosse di sicuro il laterale di sinistra della *Pala Gattamelata*, cosa che invece è del tutto ipotetica. Per chiarezza e utilità del lettore riporto per intero il passo di padre Ferretto ([XIX secolo], 1/5, cc. 22-23): "SS. Sacramento. Questa cappella una volta era dedicata ad onore de' SS. Francesco d'Assisi, e Bernardino da Siena, fatta erigere da Giacoma Leonessa vedova di Erasmo Gattamelata da Narni, come rilevasi da documento che si conserva nell'Archivio del Santo, del tenore che segue: addì 15 novembre 1456 la magnifica madonna Jacopa Leonessa, vedova del magnifico Erasmo Gattamelata da Narni, e madre del magnifico Giannantonio, mosse supplica per erigere una cappella a onore dei SS. Francesco e Bernardino, rompendo il muro nella nave a man destra dell'entrata della chiesa. Era tutta dipinta a fresco con alcune azioni di S. Francesco, e nelle pitture dell'altare si leggeva la seguente epigrafe: Jacobi Bellini Veneti Patris, ac Gentilis, et Joannis Natorum opus mccccix. (Così il Padre Valerio Polidoro nelle sue religiose memorie etc.). Trasportati li detti Santi sopra due altri altari la detta cappella fu stabilita per riponervi la Venerabile Custodia in cui conservare il SS. Sacramento".

²⁵ Callegari 1997, ed. 1998, p. 80 nota 62. La lettura di Callegari è condivisa pure da De Marchi (2021, p. 132), il quale a sua volta dà per scontato che nella *Pala Gattamelata* la figura di san Francesco dovesse comparire "*en pendant* [rispetto a Bernardino] nel laterale destro, ancora non rintracciato, tanto più che dalle fonti sembra che i due santi fossero effigiati su pannelli distinti".

²⁶ Ammesso che padre Ferretto non volesse alludere al semplice trasferimento su altri altari del culto dei santi Francesco e Bernardino (come in parte avvenne), ma a un vero trasporto e riutilizzo in altro luogo delle loro effigi raffigurate su tavole ricavate in seguito allo smembramento definitivo della *Pala Gattamelata*, mi pare più logico immaginare che questa ancona fosse originariamente composta da scomparti singoli, più facilmente riciclabili come dipinti autonomi. A questo proposito mi sembra molto interessante la pista aperta da Mazzotta (2020, pp. 169-172), che ha richiamato l'attenzione su una tavola assai deperita, ovvero il *San Bernardino* custodito presso il Museo Antoniano di Padova (inv. 12, 105,5 × 52,2 cm) e già assegnato a Dario da Treviso da Italo Furlan (in *Dopo Mantegna* 1976, p. 27 cat. 6). Anche io avevo seguito un po' avventatamente questa attribuzione (Calogero 2019, p. 10), nonostante Alberta De Nicolò Salmazo (in Lorenzoni, Dal Pozzolo 1995, pp. 95-97 cat. 12) avesse già avvertito l'estraneità di questo dipinto rispetto ad altre opere sicure di "Darius de Utino [...] pictor vagabundus", documentato come discepolo dello Squarcione e in vari lavori al Santo nei primi anni quaranta del Quattrocento (Baldissin Molli 1986, pp. 792-794). Bisogna dire che lo stato conservativo davvero pessimo di questa tavola non permette un giudizio definitivo e da quel che si vede sarebbe un po' ardimentoso pensare di attribuirlo a qualcuno dei Bellini, sebbene risulti suggestivo e molto dettagliato il confronto proposto con giusta prudenza da Mazzotta (2020, p. 170 nota 47) tra "i tronchi ritorti e orientaleggianti" che compaiono alle spalle del *San Francesco stigmatizzato* dipinto da Gentile su una delle sue ante per San Marco e gli alberelli che fanno da sfondo al mal ridotto *San Bernardino* del museo padovano, che per adesso è più saggio mantenere nell'anonimato (come peraltro fa Mazzotta 2020, ivi, p. 252 fig. 71). Resta però da capire l'esatta provenienza e funzione di questa figura solinga e dimenticata, che difficilmente potrà corrispondere a quella "imago Sancti Bernardini" che veniva adorata sull'altare dedicato al predicatore senese, tutt'ora addossato al primo pilastro della navata destra (come pensava padre Sartori 1955, p. 4): è chiaro infatti che si tratta piuttosto di un pannello laterale destro di un polittico a scomparti, dunque collocato in una posizione analoga a quella presumibilmente occupata da Bernardino nella perduta *Pala Gattamelata*.

²⁷ Avevo già discusso il problema della *Pala Gattamelata* e della sua relazione con gli esordi di Giovanni Bellini in un articolo pubblicato sulla rivista "Paragone" (Calogero 2019). In quel frangente mi ero domandato

se fosse possibile ipotizzare una destinazione alternativa o quantomeno plausibile per il trittico ricostruito da Colin Eisler, visto che la sua identificazione con la pala eseguita dai Bellini per la cappella funeraria del condottiero di Narni al Santo appare tutt'altro che certa. Mi era dunque sembrato opportuno far conoscere un dato per lo più sfuggito agli studi, ovvero che il doge Cristoforo Moro, dopo aver fatto riconsacrare l'altare maggiore di San Giobbe in onore di san Bernardino e aver avviato i lavori per la costruzione della cappella presbiteriale che doveva ospitare il suo sepolcro, fece rimuovere nel 1463 "la pala dell'altar grande che fu quella che era in la chiesa vecchia e messe quella di S. Bernardino" (ivi, pp. 14-15, 29 nota 73). Nonostante il silenzio delle fonti veneziane, è un fatto documentato che questa pala rimase sull'altare almeno fino agli inizi del Seicento, quando "fu levata dalli prefatti R. Padri" di San Giobbe per far spazio a una custodia eucaristica (ivi, p. 29 nota 75). Già allora mi rendevo ben conto che in mancanza di prove ulteriori un possibile collegamento tra questa pala "di S. Bernardino" voluta dal doge e l'ancona ricostruita da Eisler può essere proposto soltanto in termini congetturali, benché il pannello di Washington presenti l'immagine del frate senese in posizione d'onore e all'interno di un insieme che si attaglierebbe molto bene a un contesto funerario e celebrativo come quello di San Giobbe. Non posso e non voglio insistere ulteriormente su questo punto, ma non credo che sia praticabile l'ipotesi alternativa avanzata da De Marchi (2021, p. 136), che ha proposto di identificare l'ancona del 1463 con una tavola di Gentile Bellini raffigurante la *Natività col*

doge Cristoforo Moro (Philadelphia Museum of Art, inv. 163, 95,3 × 60 cm; fig. 129), perché appunto non si vede come questa possa corrispondere alla "pala di san Bernardino" di cui si fa esplicita menzione nei documenti. Ammesso poi che il Moro avesse davvero questo "raffinato gusto per operazioni discrete di rivisitazione in chiave umanistica dello spirito delle icone greche, in una dimensione più esclusiva che pubblica e trionfale" (*ibidem*), non si può certo dire che ne fece molto sfoggio proprio quando scelse di derogare rispetto ai più tipici monumenti funebri dei dogi veneziani, per finanziare la costruzione di un'inedita cappella mausoleo grandiosamente introdotta da un triplo fornice all'antica, "secondo l'ordine" dato dal geniale Pietro Lombardo (Ceriana 1992-1993, pp. 22-28). Dunque, non sembra credibile che in un contesto così fastoso, dopo aver ottenuto dal papa il permesso di cambiare l'intitolazione dell'altare maggiore in favore del suo amato Bernardino e aver fatto rimuovere l'antica "pala di S. Job" (Calogero 2019, pp. 14, 29 nota 72), Cristoforo Moro potesse poi accontentarsi di una paletta alta meno di un metro in cui farsi raffigurare in posa orante davanti a una Natività, soggetto che appare peraltro poco pertinente con la nuova dedicazione della chiesa e dell'altare per cui il doge si era tanto battuto, di fatto anche per ragioni di propaganda politica, contro le reticenze degli stessi frati di San Giobbe.

²⁸ Questa tipologia di pala d'altare ricorre più volte tra i modelli grafici di Jacopo: mi riferisco, per esempio, al pentittico disegnato sulla c. 73r del libro parigino o al trittico che compare sulla c. 28r dell'album londinese (Eisler 1989, pp. 382-383 tavv. 240-241).

V.

Tra il padre Jacopo e il cognato Andrea, ovvero gli esordi di Giovanni Bellini

Se si vuole andare oltre il campo delle mere congetture e fissare una prima immagine nitida del giovane Bellini si dovrebbe partire dal 1453, anno fatidico in cui si concentrano molti avvenimenti di rilievo, tra i quali il matrimonio di Mantegna con Nicolosia di Jacopo. Intorno a quell'anno (e forse un po' prima) andrebbero collocati i malconci teleri eseguiti per la Scuola grande di San Giovanni Evangelista, che pure a detta di Vasari "furono le prime cose che diedono più fama a Iacopo per gli aiuti de' figliuoli"¹. Alle quattro tele note fin dai tempi di Berenson e Longhi, ovvero i due pezzi della Galleria Sabauda di Torino (inv. 158 e 159; figg. 31, 32) e quelli che si trovavano in collezione Moss a New York, si sono aggiunti negli ultimi anni altri cinque dipinti, appartenuti a fine Ottocento a William Graham e già correttamente individuati in una collezione inglese da Federico Zeri². Si è molto discusso in passato sull'attribuzione di tali pitture e altrettanto incerta appare la questione della cronologia. Più o meno sicura è invece la provenienza di queste nove scene da un più ampio ciclo belliniano: come si è detto, già Vasari ricordava certe "storie della croce" dipinte da Jacopo Bellini su tela con gli "aiuti de' figliuoli" per la Scuola grande di San Giovanni Evangelista³, ma anche Sansovino rammentava nello stesso luogo una serie di "pitture diverse, della historia del testamento vecchio e nuovo, con la passione di Christo [...] e la seconda parte di quest'opera fu di mano di Jacomo Bellino"⁴. Un resoconto molto più accurato è invece fornito da *Le maraviglie* di Carlo Ridolfi, in cui si trova una dettagliata descrizione dei "molti mezzani quadri" con "attioni di Christo, e della Vergine" dipinti da Jacopo Bellini "servendogli i figliuoli d'alcuno aiuto"⁵. Lo scrittore seicentesco enumerava ben diciassette scene relative a questo importante ciclo collocato nella "prima sala" (probabilmente quella capitolare) della sede della confraternita e che poteva essere perfino più ampio, visto che mancherebbero all'appello alcuni episodi come l'*Incontro alla Porta aurea* o le *Nozze di Cana*, che invece compaiono tra le nove tele superstiti, tutte omologhe per formato e tecnica.

Il fatto è che Ridolfi non vedeva più i dipinti realizzati dai Bellini, che "essendo divorati dal tempo" erano stati già sostituiti con opere "d'altri Autori, come hor si vedono", ovvero con tele di artisti più moderni, dunque la sua descrizione era probabilmente basata su quanto gli era stato riferito "da vecchi pittori"⁶. Solo in quest'ottica è possibile spiegare certe discrepanze iconografiche tra l'elenco di Ridolfi e quanto si vede nei dipinti tutt'ora esistenti, come la presunta presenza (comunque inusuale) di Gioacchino in atto di scrivere nella scena della *Natività di Maria*, oppure della "numerosa schiera d'angeletti festeggianti" nell'episodio dell'*Annunciazione*. La discreta confusione generata dalle fonti non ha certo giovato al moderno dibattito critico, ma se a ciò si aggiunge lo stato conservativo più che lamentevole delle tele finora riemerse, con gli strati di tempera assai impoveriti e in buona parte alterati da ridipinture e aggiunte grossolane (quasi certamente eseguite nell'Ottocento), si spiega ancora meglio la titubanza di molti studiosi ad accettare il tradizionale riferimento di

questo ciclo pittorico alla bottega dei Bellini o addirittura la sua provenienza dalla Scuola di San Giovanni Evangelista. Perfino Bernard Berenson preferì restare cauto e attribuire i pezzi a lui noti ad un anonimo “Follower of the Bellini” intorno al 1475⁷. Fu perciò Roberto Longhi, che conosceva soltanto i quattro esemplari divisi tra Torino e la collezione Chapman (poi passati a Stanley Moss), a rompere ogni indugio e dare fede all’informazione tramandata dal “vecchio possessore” Natale Schiavoni circa la loro provenienza dalla Scuola di San Giovanni a Venezia⁸. Per Longhi era inoltre “ben chiara l’esecuzione dei figli di Jacopo”, anche se diversamente distribuita tra le varie tele: per quanto riguarda i dipinti di Torino e in particolare la “più conservata” *Natività*, egli scorgeva l’intervento di Gentile nel gruppo di tre comari sulla sinistra, che sembrano come intarsiate da un pittore un po’ maldestro, ma assegnava a Giovanni i brani più alti e poetici, soprattutto la “bellissima fante che regge il vassoio”⁹. Per dar forza alla sua ipotesi, Longhi richiamava un documento del 1465 già indicato da Testi¹⁰ e che egli stesso interpretava (soprattutto per anticipare l’avanzatissima datazione al 1475 suggerita da Berenson) come saldo ottenuto da Jacopo Bellini per l’esecuzione delle storie del Nuovo Testamento destinate alla Scuola di San Giovanni Evangelista. Questa interpretazione, nonostante qualche scetticismo poco motivato¹¹, ha ricevuto nel tempo molti consensi¹². Bisogna però precisare che se il 31 gennaio 1464 (*more veneto*, dunque 1465) Jacopo ottenne dalla Scuola 8 ducati “per resto d’ogni raxon fin questo di”¹³ non è affatto dimostrato, come concluse invece Longhi al seguito di Testi, che questo pagamento corrisponda al saldo dei teleri eseguiti per la stessa istituzione, perché potrebbe piuttosto riferirsi ad altri lavori, per esempio alla pala d’altare commissionata nel 1457 per “lo Albergo della ditta Scuola”¹⁴ e che secondo Sansovino era stata eseguita proprio da “Iacomo Bellino”¹⁵. È forse più giusto mettere in valore, come suggeriva già Collins¹⁶, il fatto che il 25 febbraio 1452 (*more veneto*, dunque 1453) Jacopo Bellini ricevette la somma assai consistente di 20 ducati proprio dalla Scuola, di cui lui stesso era membro fin dal 1437, per provvedere alla dote di sua figlia Nicolsia, promessa sposa del giovane Mantegna¹⁷. È altrettanto significativa, come ha rimarcato pure Mazzotta¹⁸, la stretta vicinanza tra il lascito ricevuto da Bellini e la conclusione dei lavori di completamento dell’“albergo nuovo”, il cui termine preciso (8 marzo 1453) era celebrato da un’epigrafe murata all’esterno della Scuola, oggi parzialmente abrasa, ma più volte trascritta dalle fonti¹⁹. D’altronde anche Lucco, che pure sostiene una datazione dei teleri al 1460-1465²⁰, ha dovuto ammettere che la somma ricevuta da Jacopo nel febbraio del 1453 sembrerebbe quasi un “anticipo sui lavori futuri”²¹.

Per stabilire quando fu eseguito il ciclo in questione non resta perciò che appellarsi allo stile e a me pare evidente che né Gentile, né tantomeno Giovanni, avrebbero potuto dipingere le varie tele che lo compongono nei primi anni sessanta del Quattrocento, cioè più o meno al tempo delle ante marciate o dei trittici della Carità. Se proprio si volesse insistere su una collocazione all’inizio o addirittura nel pieno del settimo decennio bisognerebbe dunque allontanare questa impresa dall’orbita belliniana, come già facevano Heinemann o Gabrielli, o quantomeno assegnarla al solo Jacopo, ma si tratterebbe in entrambi i casi di operazioni abbastanza discutibili. L’opzione più ragionevole resta quella di ricondurre i teleri della Scuola di San Giovanni Evangelista ad una fase ben più antica, che appare di fatto in linea con le poche indicazioni archivistiche di cui disponiamo, ma soprattutto con l’eventua-

le sviluppo stilistico di Gentile e Giovanni Bellini. In questo senso tornano utili i confronti avanzati da Mazzotta con le miniature dell’Arsenal (fig. 34), realizzate guarda caso entro il 1453, che ben si accostano proprio alle due tele della Sabauda. Soprattutto queste ultime, anche grazie al restauro assai accorto effettuato nel 1986 da Pinin Brambilla Barcilon, mostrano sprazzi di grande qualità, del tutto degni della mano ancora inesperta e comunque riconoscibile di Giovanni, seppure ai suoi esordi nella bottega del padre. Certo è che i numerosi rialzi in oro dato a missione e la minuta descrizione di certi brani naturalistici tradiscono un gusto esornativo ancora molto invischiato con la cultura tardogotica e gentiliana di Bellini padre e che le scene si svolgono entro uno spazio un poco incerto, peraltro non dissimile da quello in cui è ambientata la magnifica scena del *Congresso dell’ordine del Crescente*: nel complesso, si può dire che le nove tele provenienti dal più vasto ciclo della Scuola di San Giovanni appartengono a un mondo creativo ben più arcaico rispetto a quello in cui si mosse, fin da subito, Giovanni Bellini e che anche la fattura diseguale e troppo spesso pedante debba spettare in larga parte al fratello Gentile, anch’egli alle prime armi e sotto la disciplina del padre. Eppure, certi dettagli straordinari che compaiono qua e là e che si addensano in special modo nelle due tele di Torino sembrano spettare a un artista di maggior talento e modernità: si guardi, per esempio, al vassoio con le due inghistere traslucide nella scena della *Natività*, particolare che tradisce un interesse precoce e perfettamente inteso per gli esiti della coeva arte fiamminga (nel 1451 era giunta in Santa Maria della Carità una pala di “Piero de Fiandra”²²); e poi certe tipologie muliebri e la delicatezza nel cogliere i più sottili moti dell’animo, come la trepida attesa della Vergine annunciata o la solerzia affettuosa delle fantesche che preparano il bagnetto alla neonata, in cui si avverte tutta la sensibilità poetica di un giovanissimo e già promettente Giovanni Bellini.

Per tornare al 1453, bisognerà ricordare che fu proprio il 1° giugno di quell’anno che Jacopo Antonio Marcello spedì all’amico Jean Cossa un lussuoso libretto decorato, ovvero la *Passio Sancti Mauritii* della Bibliothèque de l’Arsenal di Parigi (ms. 940). Il punto di partenza per valutare le quattro illustrazioni a tutta pagina che abbelliscono il codice dovrebbe essere la loro stessa qualità, talmente alta da potersi ricondurre alla sola mano di un “major artist”²³. Una tale affermazione, sostenuta giustamente da Giles Robertson, elimina subito dalla partita il troppo modesto Leonardo Bellini, tirato in ballo da Giuseppe Fiocco e Lino Moretti²⁴. D’altra parte, era stata proprio la bellezza non comune di queste miniature ad attirare l’attenzione di Millard Meiss, il primo a rimetterle in circolo con un’attribuzione altisonante al giovane Mantegna²⁵. Tale proposta venne subito contestata da Fiocco²⁶, che rimarcò il carattere piuttosto lagunare dei quattro fogli, sebbene lo stesso Meiss ne avesse già rilevato l’aspetto “deeply Bellinesque”, tanto da sospettare che Mantegna fosse stato aiutato nella loro esecuzione da un misterioso “Venetian assistant”²⁷. Toccò allora a Robertson, tra qualche incertezza, ipotizzare una possibile primizia di Giovanni Bellini²⁸, tesi ripresa in seguito e con molta più forza da Luciano Bellosi²⁹. Che non si tratti di Mantegna, cosa peraltro ribadita solo da Ekserdjian in occasione della mostra londinese del 1992³⁰, pare dimostrato dalla quasi totale assenza di riferimenti alla cultura e al gusto della cappella Ovetari: mascheroni e cammei imperiali, encarpi penzolanti tra i fregi istoriati, insomma tutto quell’armamentario che Andrea avrebbe certamente sfoggiato, peraltro calandolo entro le sue memorabili scenografie architettoniche.

Né basta una corazza irta di squame per confondere il cadetto san Maurizio (c. 34v; fig. 38), troppo mesto e affusolato, con i più astanti centurioni degli Eremitani. Un fanatico araldo della prospettiva illusionistica, come Mantegna, non avrebbe poi tollerato quel vano un po' sbilenco, eppure invaso da un lume tenero e obliquo, dove si ritrovano i minuti cavalieri convocati al *Congresso dell'ordine del Crescente* (c. Cv; tav. VI). Qualche dubbio potrebbe sorgere in relazione al *Ritratto di Jacopo Antonio Marcello* (c. 38v; fig. 34), il cui profilo netto si staglia tra il fondo bluastro e il parapetto di ardesia³¹, ma a ben guardare l'incarnato è condotto con un tratteggio tenue e quasi vellutato, che si riscontra anche nelle altre miniature. In alternativa a Mantegna, si è spesso sostenuto che il vero autore di queste illustrazioni debba essere piuttosto Jacopo Bellini³² e in effetti non è difficile ammettere che intorno al 1452-1453 Marcello potesse rivolgersi all'atelier di un suo celebre compatriota, che quasi certamente conosceva di persona³³. Ciò spiegherebbe meglio molte cose, tra cui il fatto innegabile che numerosi elementi esibiti nelle miniature dell'Arsenal trovino puntuale riscontro nei disegni di Jacopo³⁴ (figg. 35, 37). Ciò non assicura tuttavia un suo intervento diretto, perché se appare ovvio che illustrazioni così ambiziose dovessero rispecchiare, almeno a livello progettuale, le linee imposte dal capobottega, è proprio la loro fattura ad allontanarsi un po' troppo dai modi consueti e riconoscibili del vecchio maestro. Nonostante la rarefazione del suo catalogo, ridotto davvero all'osso, la fisionomia di Jacopo intorno al 1450-1455 è ben testimoniata da una serie di opere che vanno dalla *Madonna* Tadini (tav. I) al pentittico diviso tra il Vassar College e la collezione Alana. Nello stesso quinquennio, dovrebbero collocarsi varie raffigurazioni della Vergine col Bambino, come l'altera basilissa degli Uffizi³⁵ (fig. 2) o la più moderna *Madonna dei cherubini* di Venezia³⁶ (fig. 7), più o meno gemella di quella che si trovava in collezione Burns (fig. 10), a North Mymms Park³⁷: tutti dipinti in cui è evidente il tentativo di monumentalizzare l'immagine oltre la misura consueta, ma che sono pur sempre condotti con stesure opache e impasti cupi di colore, del tutto incompatibili con l'abbagliante nitore e i morbidi trapassi di ombre che rendono così ammaliati le illustrazioni della *Passio* dell'Arsenal.

Come ha indicato Luciano Bellosi, è proprio questa capacità di creare "effetti atmosferici finissimi, ottenuti attraverso una serie di fili ordinati, tirati con la punta del pennello"³⁸ a distinguere fin da subito la maniera di Giovanni da quella del padre. Lo stesso sistema di tratteggio – che è poi uno sviluppo e non certo un diniego dell'avvolgente chiaroscuro jacobesco – accomuna infatti tutte le primizie più pure di Giovanni Bellini, come la scena del *Congresso* (tav. VI), il *Ritratto di Jacopo Antonio Marcello* (tav. VII) o lo strepitoso *San Bernardino da Siena* di collezione privata (tav. VIII), già attribuito a Jacopo Bellini da David Carrit e come tale pubblicato da Christiansen e Eisler³⁹. L'idea di assegnare a Giovanni questa "effigie modernissima" è stata invece ribadita in varie occasioni da Andrea De Marchi e poi dal sottoscritto⁴⁰, anche se non sembra che tale proposta abbia raccolto finora molti consensi. È appunto mia profonda convinzione che questa tavoletta bernardiniana, già appartenuta a William Graham e poi passata in collezione Weber, debba riferirsi senza troppe esitazioni alla primissima fase di Giovanni Bellini, tra il 1453 e il 1455. Ciò che colpisce, innanzitutto, è la qualità tattile del drappo verde appeso contro il fondo scuro, che non ha l'aspetto di una banale campitura monocroma, ma di una vera e propria stoffa operata in oro e di cui si avverte la reale consistenza, con tutte le sue pieghe e

increspature più o meno carnose. C'è poi il ritratto del predicatore di Siena, da poco canonizzato, che non trova francamente riscontro tra le tante versioni dipinte da altri maestri contemporanei, nemmeno nel nobilissimo esemplare dell'Accademia Carrara di Bergamo (inv. 58AC00046), in genere accostato al nome di Mantegna⁴¹. Bellini decise di ignorare l'iconografia più diffusa di Bernardino, già codificata da una bella medaglia di Antonio Marescotti, tanto che il santo è colto di tre quarti e non di profilo, con lo sguardo intento e forse un po' inebetito sul piccolo crocifisso nodoso: gli occhi bigi sono ridotti a due fessure taglienti, che si intravedono appena sotto il peso delle palpebre gonfie, coronate da sopracciglia canute e arruffate. L'arteria sporgente sulla tempia sembra più un segno di senescenza cronica che di concentrazione mentale⁴², così come le labbra incavate da cui spuntano pochi molari tremolanti o le rughe ispessite sulle guance smunte per i troppi digiuni. Non si tratta solo di un'immagine di Bernardino più veridica del solito, ma di un ritratto spietato della vecchiaia e dei guasti che il tempo infligge al corpo e alla mente dell'uomo, scrutati con un geniale *close-up* e descritti con una tale forza analitica da non avere eguali fino alla celebre *Vecchia* di Giorgione. È difficile pensare che un'effigie così realistica e umana, in grado di competere coi primi ritratti di Mantegna (si può citare, per esempio, il *Ritratto virile* del Museo Poldi Pezzoli, inv. 1592), possa davvero spettare al vecchio Jacopo Bellini: il confronto tra la figura "viva" che campeggia sulla tavola Weber e i santi ineloquenti e ben più arcaici del Vassar College (oppure lo stesso Bernardino [figg. 21, 25] che compare, più stecchito di una marionetta, nel pannello di Washington) mostra uno scarto veramente incalcolabile e si può forse dire, una volta per tutte, che solo la tendenza ormai diffusa a ingigantire oltre misura il genio di Jacopo, a tutto scapito del figlio Giovanni, ha potuto permettere un fraintendimento di questo genere, che come si è visto ha coinvolto anche le consentanee miniature dell'Arsenal. Uno degli aspetti più eclatanti della tavola Weber e che probabilmente ha influenzato fin da subito la questione attributiva è costituito dall'uso copioso dell'oro di conchiglia, picchiettato sul saio di Bernardino come una fitta pioggerella solare: una tecnica che appartiene indubbiamente al retaggio gentiliano di Jacopo, ma che Giovanni seppe mutuare con grande sensibilità, intendendone fino in fondo il significato atmosferico e pittorico, non di semplice aggiunta preziosa o banalmente esornativa. Questo uso sensibilissimo della polvere d'oro, ormai condotto su un nuovo piano di gradazione luminosa, caratterizza d'altronde tutte le prime opere del giovane Bellini, dal *San Girolamo* Barber (fig. 46, tav. V) alla *Madonna* Malaspina (tav. II), dal docile *Cristo in pietà* del Poldi Pezzoli (inv. 1587/624; fig. 48) alla *Madonna* del Rijksmuseum di Amsterdam (fig. 66), più antica della versione "gemella" della Gemäldegalerie di Berlino⁴³ (fig. 115). Pure in questi lavori la giovane mente di Bellini resta in bilico tra l'umbratile selvatichezza di Jacopo e un'incoercibile attrazione per il cognato Mantegna: ed è così che motivi tratti di peso dal repertorio paterno si combinano alle prime riflessioni sull'operato di Andrea, sebbene ogni contrasto finisca poi per sciogliersi fra le trame di una melodia luminosa.

Questa oscillazione tra antico e moderno non durò certo a lungo, ma servì a Giovanni per maturare un approccio più ponderato ai fatti sconvolgenti avvenuti a Padova dopo l'arrivo di Donatello. Fu proprio questo altalenare tra le nuove istanze della pittura patavina e un istintivo rispetto della tradizione paterna a garantire a Bellini quella indipendenza mentale rispetto a Mantegna che gli era stata rivendica-

ta, in maniera fin troppo veemente, da Roberto Longhi⁴⁴. Una lunga storia di dolci chiaroscuri e morbidi incarnati, di figure alitanti sfaldate da molli penombre, che funse da antidoto genetico alla “pittura scolpita” di Andrea e di tutti quei barbari sognatori che avevano scambiato il mondo per la fucina di Donatello, dimenticando la “tenera dolcezza che hanno le carni e le cose naturali, che si piegano e fanno diversi movimenti”⁴⁵. Lacerato tra la segreta stima nutrita per Mantegna e l’amorevole obbedienza dovuta all’anziano genitore, Giovanni dovette meditare a lungo e con pazienza su come restituire il primato alla pittura, per ricondurla alla poesia di un tempo, senza per questo rinnegare le più moderne innovazioni plastiche e prospettiche: insomma a come porre rimedio, da pari a pari, all’ostinata intransigenza di suo cognato Andrea. Una prima risposta poteva arrivare da quei maestri di Fiandra che oramai si potevano ammirare nelle case dei collezionisti *à la page*⁴⁶ o addirittura sugli altari delle chiese⁴⁷. Anche Mantegna, prima di Bellini, si era accostato con grande entusiasmo all’*ars nova* dei fiamminghi e ne aveva tratto una pulsione soprattutto micrografica, spettacolare nel dettaglio, ma sfogata entro universi raggelati (fig. 45). Giovanni, invece, ne derivò dolorosi tramonti e aurore rosate, ombre placide sui campanili di paese e dolci declivi coperti di bruma, ma soprattutto un sentimento del tempo e dei luoghi restituito da una luce di struggente esattezza. E poi le carni che tornano vive, calde di sangue e sature di senso, oggetto rinnovato di una pittura che diviene canto dell’anima e della natura, non dogma asservito a un’implacabile passione archeologica. Fu coltivando questa personale attitudine che Bellini affrontò la seconda parte degli anni cinquanta, coi suoi momenti di furiosa infatuazione mantegnesca. Un dazio forse da pagare, ma da cui Giovanni uscì addirittura rafforzato, poiché, senza soccombere allo spirito dispotico di Andrea, riuscì perfino a indirizzarne le ricerche. In questo quinquennio andrebbero scalati alcuni dipinti strepitosi, che se pensati nel decennio successivo perderebbero parte della loro forza. Le teorie più o meno recenti che vorrebbero ritardare di quasi un decennio gli inizi di Bellini finiscono infatti per comprimere o addirittura annullare certi passaggi cruciali, generando non poche aporie, ma anche un’immagine altamente sussultoria degli esordi di Giovanni: in poco più di un lustro, si passerebbe dalla presunta predella Gattamelata del 1460 al polittico di San Zanipolo, ossia da un oleografico ricalco dei modelli paterni al clamoroso ribaltamento di ogni dogma mantegnesco. Una mutazione che di fatto avvenne, ma che certamente fu molto più distesa e graduale. Soprattutto non si può appiattare a una sola dimensione il rapporto, sempre dialettico e sottilmente contestatorio, che il giovane Bellini instaurò con l’arte di Andrea: la *Pietà* del Poldi Pezzoli (fig. 48) e quella di Bergamo (Accademia Carrara, inv. 502; fig. 50), la *Trasfigurazione* del Museo Correr (inv. cl. I, n. 27; fig. 65) e l’*Orazione nell’orto* della National Gallery di Londra (inv. NG726; fig. 68), giusto per citare alcuni lavori incontestabilmente autografi, non rispondono allo stesso ordine di problemi dei trittici della Carità, della *Pietà* Correr (inv. cl. I, n. 39; fig. 142) o del *Polittico di san Vincenzo Ferrer* (fig. 141). Certe opere del primo Bellini, insomma, possono essere pensate solo nel corso degli anni cinquanta, come reazioni a caldo a determinati momenti del Mantegna padovano. Altrimenti dovremmo pensare, ma è un’idea del tutto paradossale, che Bellini avesse trascorso l’intera giovinezza in cronico ritardo, a rimuginare ossessivamente sui risultati raggiunti dal cognato più di un decennio prima.

E invece, intorno alla metà dei cinquanta, Giovanni era già in grado di intendere senza timore le idee più recenti di Mantegna e di rielaborarle entro un registro espressivo sostanzialmente autonomo⁴⁸. A quel tempo risalgono le sue prime madonne donatelliane⁴⁹ e i tentativi non meno straordinari di creare un nuovo tipo di icona moderna: anzi, fu proprio quando decise di infondere un soffio di verità affettiva e sensibile alle antiche immagini della Pietà, che Bellini dimostrò di aver compreso più di tutti il vero dramma vitalistico sotteso all’opera di Donatello⁵⁰. L’estro belliniano si manifesta anche attraverso questa capacità di riformulare tradizioni iconografiche consolidate e di piegarle alle esigenze della *devotio moderna*: un altro caso esemplare è costituito dal *Sangue del Redentore* della National Gallery di Londra⁵¹ (inv. NG1233; fig. 59), pieno zeppo di rimandi all’antico e per questo oggetto di numerose letture interpretative⁵², ma anche costretto alle solite oscillazioni temporali che riguardano tutti i dipinti giovanili di Bellini⁵³. I gesti scattanti delle figure, rimarcati da un segno molto nervoso, cedono il campo ai trapassi dell’alba, che dilaga silente per la vallata. L’alone grigiastro che avvolge le mura e i torrioni gotici, come una leggera nebbia mattutina, conferisce alla visione un inconfondibile sapore nordico: si tratta di un preciso momento in cui lo sviluppo stilistico di Bellini appare egualmente influenzato “that of his brother-in-law Mantegna, on the one hand, and that of contemporary Flemish painting, on the other”⁵⁴ e in cui rientrano altri lavori come la *Trasfigurazione* del Museo Correr o l’*Orazione nell’orto* di Londra. D’altronde, è proprio con questi dipinti che il *Sangue del Redentore* sembra intrattenere i più stretti legami: per fare giusto un esempio, il profilo perduto dell’angelo reggicoppa, coi suoi boccoli incespugliati, sembra la versione infantile del Cristo che prega nel giardino del Getsemani (figg. 62-64). Da questo punto di vista, il rilancio del culto legato alla reliquia del Preziosissimo Sangue in occasione del concilio mantovano del 1459 potrebbe pure servire da riferimento per la cronologia della tavola⁵⁵. Vi è però una dolcezza sfibrata, avvertibile nelle carni del Cristo allungato o nelle colline ondose che si perdono in tralice, che potrebbe spingere il dipinto addirittura più indietro. Prova ulteriore di questa precocità può rintracciarsi nei finti bassorilievi in bronzo sul parapetto di porfido nero (fig. 60), palesemente desunti dagli analoghi motivi antiquari utilizzati da Mantegna nel registro mediano delle storie di San Giacomo, ovvero nella scena con *San Giacomo davanti a Erode e Agrippa*⁵⁶. Intorno al 1457, e non solo perché in quell’anno papa Callisto ne istituì la festa⁵⁷, andrebbe appunto collocata la *Trasfigurazione* Correr (fig. 65), coi suoi contorni risentiti, il rovello esasperato dei panneggi e i bruschi sbalzi spaziali: un mantegnismo troppo aspro e tagliente, seppur smorzato dalla chiarezza del cielo, che deve precedere, anche se non di molto, le miniature di Albi e che appare abbastanza lontano dalle rotondità volumetriche dei trittici della Carità⁵⁸. C’è poi da dire che il dipinto Correr doveva quasi certamente fungere da scomparto centrale della prima pala pubblica di Giovanni Bellini, la cui foggia appariva senz’altro gotica, come dimostra il profilo mozzato del grande arco ogivale che terminava la tavola⁵⁹. Si passa poi all’*Orazione nell’orto* di Londra (1458 circa; fig. 68), in cui compaiono gli stessi elementi già visti nella *Trasfigurazione*: ruscelli di cristallo tra la peluria verde dei campi, le rocce sbrecciate e i profili angolosi, i capelli a truciolo e il tormento cerebrale delle vesti. L’orizzonte si fa, se possibile, ancora più vasto e il suo respiro tocca vertici di lirismo palpitante. È il poema della luce intesa come entità autonoma e vivificante, che bru-

lica in ogni direzione e si raggruma, ora come grana d'oro, ora come fiotto argentato, sulla superficie mutevole delle cose. Si tratta di una reazione antitetica a un petroso precedente mantegnesco (figg. 69-70), ma anche di una sfida palese a cui lo stesso Mantegna non riuscì a sottrarsi.

Come ha perfettamente chiarito Andrea De Marchi, il triennio della pala di San Zeno corrisponde infatti al momento di vera e profonda tangenza tra i due cognati⁶⁰. Giovanni, dopo le prime prove dolcemente incerte, ne trasse una maggiore robustezza plastica, con la quale innervare le composizioni derivate dal padre. E ciò avvenne anche attraverso un intelligente recupero di certe qualità donatelliane che connotavano i primi affreschi Ovetari, come per bruciare una tappa essenziale che lui non aveva vissuto. Mantegna ne guadagnò a sua volta un'inedita sensibilità atmosferica, subito riversata nelle tavole della predella veronese. In questa dimensione dialettica andrebbe inserito il *Cristo crocifisso tra la Vergine e san Giovanni evangelista* del Museo Correr (inv. cl. I, n. 28; fig. 78), che alcuni hanno saggiamente interpretato come immediata risposta all'analoga scena dipinta da Mantegna nella pala di San Zeno⁶¹ (fig. 77). È viceversa incredibile che un dipinto del genere sia stato pensato, come la vicina *Pietà* di Palazzo Ducale (fig. 54), all'inizio degli anni settanta, vale a dire un passo prima della *Pala di Pesaro*⁶² (tav. XXV). Vi si percepisce piuttosto lo stesso alito luminoso dell'*Orazione* londinese (fig. 68), con le carni percorse da improvvisi bagliori, i panneggi e il terreno poco meno scheggiati. Ed è ancora dai modelli nordici che deriva l'idea della valle colta a volo d'uccello, con gli alberi che si specchiano sulla superficie tremula dell'acqua⁶³. Sofisticata e geniale è poi l'applicazione di impalpabili tocchi d'oro stesi a pennello sullo sciame di cherubini ploranti, non tanto per sortire un effetto prezioso, ma per restituire in termini meramente pittorici il senso di un doloroso tramonto. Per quanto simili possano sembrare le membra allungate dei due Cristì stirati sulla croce, vi è una grande differenza tra la versione di Bellini e quella offerta da Mantegna: rispetto all'impianto corale messo in scena da Andrea nella tavoletta oggi al Louvre (inv. 368), Giovanni seppe ridurre il fatto a una questione privata, senza perdere di *pathos*, ma concentrandolo tutto nei tre protagonisti in primo piano. Tra i pochi astanti, spicca la maglia rossa dello sgherro tutto assorto alle spalle dell'evangelista (fig. 80), la cui espressione corruciata potrebbe figurare tra i cortigiani che circondano Renato d'Angiò nelle miniature di Albi⁶⁴ (fig. 79). Ci si aggira dunque intorno al 1459, anno in cui Giovanni è documentato per la prima volta e, come dimostra il suo sviluppo stilistico, in una condizione di assoluta autonomia. Le illustrazioni di Albi segnano il culmine del mantegnismo di Bellini, ma anche l'avvio di una nuova fase meno accidentata, in cui i volumi sembrano espandersi per via di campiture più larghe e distese. È il preludio a una serie di opere di grande respiro, come la *Madonna Davis* (Metropolitan Museum, inv. 30.95.2564), il *Cristo benedicente* del Louvre (inv. RF 2039) e la *Pietà* di Brera (inv. 228)⁶⁵. Il collegamento tra questi dipinti, databili intorno al 1460, è del tutto evidente, sia per il modo in cui le figure ingombrano lo spazio pittorico, sia per una questione di dettagli inequivocabili: basti osservare il panneggio della *Madonna* di New York (fig. 84), rigonfiato come il manto azzurro che cade sulla spalla del san Giovanni di Brera (fig. 83); e poi il volto di quest'ultimo, con lo sguardo attonito e cerchiato da orbite leggermente scavate, quasi sovrapponibile a quello del Cristo di Parigi (fig. 86).

Se la *Pietà* braidense, come peraltro la *Madonna Davis*, poteva sembrare a Berenson

“free from Mantegna's influence”⁶⁶, non significa che tale influsso non agisca più: il fatto è che con questa elegia dipinta, in cui perfino l'angoscia più straziante appare pietosamente trattenuta, Bellini raggiunse un diapason lirico irraggiungibile da Mantegna. Quest'ultimo, sia chiaro, fu un artefice geniale e dal talento cristallino, impareggiabile nella pittura di storia e celebrato dai letterati del suo tempo per le sue doti prodigiose, spesso impiegate con successo nelle più sofisticate sfide ecfrastiche. Lungi dall'essere quella sorta di barbaro “anticlassico” censurato da Longhi, Andrea fu però il romantico sognatore descritto nelle pagine degli *Italian Painters* di Berenson, troppo invischiato in una mistica venerazione delle vestigia romane “per cogliere il segreto rapporto fra l'arte antica e la natura”⁶⁷. Bellini, viceversa, avvertì intimamente questo legame, che è alla base della sua lirica silenziosa: non vi è dramma divino che non sia calato nel flusso costante del divenire, che non diventi frammento di tempo individuato da una luce particolare e quindi momento di sofferenza umana, alla quale partecipa l'intera natura. La *Pietà* di Brera segna un apice in questo senso, proprio perché Giovanni riuscì a immedesimarsi talmente a fondo nello spirito degli antichi da tradurre in pittura l'afflato struggente di un distico d'ispirazione properziana⁶⁸. Il braccio pendulo, che poggia come un arco proprio al centro della lastra marmorea, non serve solo ad orientare lo sguardo verso il cartiglio con la firma, ma è anche segno concreto e perfino perturbante di una presenza corporea che sta innanzi ai nostri occhi. La colta iscrizione in latino ha un valore esplicitamente programmatico e dichiara che il dipinto di Brera non è tanto (o soltanto) una ben riuscita *rappresentazione* iconica, ma piuttosto la *proiezione* di un'immagine mentale che si reifica come visione tangibile di un fatto *reale*. È all'interno di questa sofisticata finzione che i due dolenti, come *dramatis personae*, potranno emettere gemiti o addirittura versare lacrime assieme all'osservatore assorto e devoto. Il compito del poeta non è quello di spiegare per filo e per segno, ma di far risplendere granelli purissimi di verità. Per questo un grande poeta dice e non dice, ama i silenzi, scandisce le pause, ricorre all'eloquenza dell'ellissi. In questo supremo dipinto, Bellini raffigurò Cristo come un atleta vinto, il corpo ferito, abbandonato tra le braccia della madre. La vecchia donna, consumata dallo strazio, tenta di soffiare il proprio alito tra le labbra socchiuse del figlio, di rivolgergli un'ultima parola di tenerezza, ma un'impercettibile linea d'ombra arresta il suo slancio disperato e separa i due visi che si sfiorano appena, senza veramente toccarsi (fig. 81). Un crepaccio sottile che segna il limite oscuro tra il mondo dei vivi e quello dei morti: cesura brevissima, eppure ricolma di senso, a cui ne segue un'altra più appariscente e generata dalla rotazione della testa boccoluta di Giovanni, incapace di reggere tanta vista dolorosa. È stato spesso ripetuto che la metrica solenne e l'intensità emotiva della *Pietà* milanese derivi in gran parte dalle ricerche espressive dei maestri fiamminghi⁶⁹ (fig. 82), ma credo che avesse ragione Christiansen a sottolineare come essa dimostri piuttosto “la consapevolezza di Bellini delle istanze della retorica classica che alimentarono le teorie artistiche rinascimentali”⁷⁰. Questa straordinaria profondità poetica è stata comprensibilmente interpretata come una manifestazione di “deep experience and maturity”⁷¹, ma ciò non giustifica affatto una datazione intorno al 1470⁷², ossia posteriore alla cimasa di San Zanipolo, animata da ben altro furore costruttivo. Al di là della bellezza arcana e sublime, tutto dichiara invece una cronologia ben più alta, non troppo distante dal 1460: gli orli che si arricciano in ghirigori metallici e la

manica ammaccata della Madonna; il *ductus* ancora segnato, unito a un tratteggio molto sensibile; il torrente striato da minuscole creste e le colline solcate da antichi tratturi; i riccioli arrotati di Giovanni, come nei protagonisti della *Trasfigurazione* o dell'*Orazione nell'orto*, e le fisionomie dei volti che si apparentano alle piccole figure di Albi⁷³. E poi il ricordo, come sempre trasfigurato, di una delle più eccellenti invenzioni del padre⁷⁴.

¹ Vasari 1550-1568, 1966-1987, III [1971], p. 428. L'interpretazione più corretta del passo di Vasari si deve a Schizzerotto (1988-1889, pp. 84-85), giustamente ripreso da Mazzotta (2018b, ed. 2020, pp. 138-139). L'intervento di Giovanni e del fratello Gentile nelle tele provenienti dalla Scuola di San Giovanni Evangelista era stato già riconosciuto da Longhi (1946, ed. 1978, pp. 48-49 n. 33), Zeri (1973, p. 106) e Lucco 1989b, p. 414.

² Zeri 1982, pp. 227-230. Le fotografie di queste cinque tele sono state pubblicate, solo di recente, da Hammond 2016.

³ Vasari 1550-1568, ed. 1966-97, III [1971], p. 428.

⁴ Sansovino 1581, p. 100.

⁵ Ridolfi 1648, I, pp. 35-36.

⁶ Ivi, p. 35.

⁷ Berenson 1916, pp. 144-148.

⁸ Longhi 1946, ed. 1978, p. 48 nota 33. È noto che le due tele con la *Nascita della Vergine* e l'*Annunciazione* entrarono a far parte delle collezioni della Regia Pinacoteca di Torino nel 1873, quando furono vendute dal loro proprietario Francesco Canella, che a sua volta le aveva ereditate dal nonno materno Natale Schiavoni, pittore di successo e proprietario di una pregevole galleria d'arte in palazzo Giustiniani a Venezia. Oltre ai due dipinti finiti a Torino, Schiavoni possedeva altre sei (o forse sette) tele appartenenti alla medesima serie, che egli stesso diceva provenire dalla Scuola grande di San Giovanni Evangelista a Venezia, definitivamente soppressa dal governo napoleonico nell'aprile del 1806 (Mazzotta 2018b, ed. 2020, pp. 140-141; G.A. Calogero, in *Giovanni Bellini* 2023, pp. 66-69 cat. 3-4).

⁹ Longhi 1946, ed. 1978, p. 49 nota 33.

¹⁰ Testi 1915, p. 163.

¹¹ Heinemann 1962, I, p. 222 cat. V.38; Gabrielli 1971, p. 200 cat. 158-159. Di recente, Paul Joannides (2024) è tornato a mettere in dubbio la provenienza delle tele superstiti dalla Scuola grande di San Giovanni Evangelista.

¹² Zeri 1973, ed. 1998, p. 169; Collins 1982, pp. 469-472; Eisler 1989, pp. 44 fig. 27, 65, 521-524, 522 cat. c; M. Lucco, in *Giovanni Bellini* 2019, pp. 309-310 cat. 15.a-b.

¹³ Eisler 1989, p. 532.

¹⁴ Spinazzi 2002-2003, pp. 64, 217-218.

¹⁵ Sansovino 1581, p. 101. Ridolfi (1648, I, p. 35) attribuiva alla mano di Jacopo "la figura del Salvatore, e due angeli, che pietosamente il regevano" che "vedevansi nella Confraternita di San Giovanni Evangelista".

¹⁶ Collins 1982, p. 468. Questa ipotesi è stata rilanciata con molti e decisivi argomenti da Mazzotta (2018b, ed. 2020, pp. 138-150), seguito anche dal sottoscritto (G.A. Calogero, in *Giovanni Bellini* 2023, pp. 66-69 cat. 3-4).

¹⁷ M. Barausse, in *Giovanni Bellini* 2019, pp. 28-29 doc. 17.

¹⁸ Mazzotta 2018b, ed. 2020, pp. 144-145.

¹⁹ Cicogna 1855, p. 12.

²⁰ Lucco 2004, p. 77; M. Lucco, in *Giovanni Bellini* 2019, pp. 309-310 cat. 15.a-b. La datazione di questo ciclo di teleri intorno al 1465 è stata condivisa anche da altri studiosi, tra cui Meyer zur Capellen (1985, pp.

156 cat. C18, 160 cat. C 28), Vinco (2019, p. 63 nota 7) e B.L. Brown (2023, pp. 643-644).

²¹ M. Lucco, in *Giovanni Bellini* 2019, p. 309 cat. 15.a-b.

²² Si veda *infra* nota 47.

²³ Robertson 1968, p. 17. Non troppo diversamente si è espresso F. Avril (in *Dix siècles* 1984, pp. 127-128 cat. 111), quando ha definito il manoscritto dell'Arsenal "d'une importance capitale pour l'enluminure vénétienne", soprattutto per le "quatre splendides peintures à pleine page dont l'exécution a été confiée à un artiste de premier plan".

²⁴ Fiocco 1958, p. 56; Moretti 1958, pp. 60-61.

²⁵ Meiss 1957, pp. 1-29.

²⁶ Fiocco 1958, p. 56.

²⁷ Meiss 1957, pp. 23-25.

²⁸ Robertson 1968, pp. 17-20, tavv. II-IV.

²⁹ Bellosi 1986, pp. 8-9; Bellosi 2008, pp. 103-104, 120-121 cat. 30. L'opinione di Bellosi è stata rilanciata da De Marchi (2018, p. 33), ma aveva già trovato una timida sponda in Lightbown (1986, pp. 494-495), e Eisler (1989, p. 535). Anche Conti (1994, pp. 262-263) ha molto insistito sulla necessità di riferire almeno la scena del *Congresso* alla giovane mano di Giovanni Bellini.

³⁰ D. Ekserdjian, in *Andrea Mantegna* 1992, pp. 128-133 cat. 10.

³¹ Il profilo di Marcello è stato attribuito a Mantegna da molti studiosi, per esempio: Tempestini 1992, p. 10; Conti 1994, pp. 262-263; Vinco 2019, p. 65 nota 9.

³² Eisler 1989, pp. 534-535; Tempestini 1992, pp. 9-10; Mariani Canova 1995, pp. 804-806; G. Toscano, in *Mantegna e Padova* 2006, pp. 224-227 cat. 40 a-b; Syson 2009, pp. 532-533; Humfrey 2011, pp. 49-50; Vowles, Korbacher 2018, pp. 104-106; Humfrey 2021, pp. 29, 33. C'è da dire che in un recente intervento Gennaro Toscano (2023, pp. 36-41, 78-79 cat. 7) è tornato sul problema delle illustrazioni del codice dell'Arsenal, attribuendo il *San Maurizio* (c. 34v) a Giovanni Bellini, la scena del *Congresso dell'ordine del Crescente* (c. Cv) alla collaborazione tra lo stesso Giovanni e il padre e il *Ritratto di Jacopo Antonio Marcello* (c. 38v) e l'*Allegoria di Venezia* (c. 39r) al solo Jacopo. Io credo però che soltanto in quest'ultimo foglio si possa davvero sospettare un intervento almeno parziale del più anziano genitore, che per il resto si limitò a fornire idee e disegni al suo figlio più geniale.

³³ Fletcher 2004, p. 32. La sicura frequentazione tra i Bellini e Marcello e i contatti politici e culturali intrattenuti da quest'ultimo con i personaggi più eminenti della corte di Renato d'Angiò aprono le porte a un'ipotesi molto suggestiva e certamente credibile formulata da Lucco, ossia che Giovanni possa aver ammirato in casa del patrizio veneziano qualche codice di origine provenzale, magari miniato dallo stesso Barthélemy d'Eyck (tale parere, già espresso nel 1994, è riportato in Lucco 2004, pp. 82, 287 nota 32).

³⁴ Meiss 1957, p. 24; Robertson 1960, p. 47, tav. 5 a-b; Robertson 1968, p. 19.

³⁵ Eisler 1989, p. 513.

³⁶ Ivi, pp. 519-520.

³⁷ Christie's, 15 ottobre 2020, lotto 41.

³⁸ Bellosi 2008, p. 103.

³⁹ D. Carrit, in *Artemis* 1979, pp. 14-17; Christiansen 1987, pp. 172-174; Eisler 1989, p. 516; K. Christiansen, in *The Renaissance* 2011, pp. 322-324 cat. 140.

⁴⁰ De Marchi 1987, p. 34 nota 50; De Marchi 1992, pp. 218, 220 nota 13; De Marchi 2018, p. 34; Calogero 2019, p. 23 nota 31; Calogero 2021, pp. 99 fig. 20, 101 nota 52. Tale opinione sembra condivisa pure da Maz-zotta 2020, pp. 143 nota 30, 150.

⁴¹ De Nicolò Salmazo 1998, pp. 308-309 nota 73; G. Romano, in *Vincenzo Foppa* 2003, p. 98 cat. 7; Agosti 2005, p. 15. Va senz'altro segnalato anche il parere di Boskovits (in Boskovits, Brown 2003, p. 94 nota 52), che ha invece suggerito di associare il *San Bernardi-no* dell'Accademia Carrara proprio alla giovinezza di Giovanni Bellini.

⁴² Bellini sembra descrivere, per puro spirito di osser-vazione, un caso tipico di arterite di Horton, ovvero una forma di vasculite o di infiammazione dei vasi sanguigni che colpisce le arterie temporali del viso.

⁴³ Le indagini diagnostiche hanno confermato che la *Madonna* di Amsterdam (inv. A 3287) e quella di Berlino (inv. 1177) sono state eseguite sulla base dello stesso cartone, riportato alle rispettive tavole attraverso la tecnica dello spolvero (M. de Bondt-Somer, in Van Os *et alii* 1978, pp. 29-33 cat. 2; Schmidt Arcan-geli 2015, p. 123 nota 1). Da sempre si discute su quale delle due versioni debba precedere l'altra e se van Marle (1935, p. 224) considerava il dipinto di Berlino, già posseduto da Edward Solly, una buona "replica of the Kessler Madonna" (ovvero dell'esemplare di Amsterdam), più di recente Schmidt Arcangeli (2015, p. 121) ha sostenuto un'opinione del tutto opposta. Io credo invece che non vi possano essere dubbi sulla completa autografia di queste due tavole, a patto che le si intenda come espressioni di due momenti leggermente diversi dell'operato di Bellini. M. Lucco (in *Giovanni Bellini* 2019, p. 297 cat. 7-8) ha giustamente scritto che la *Madonna* di Amsterdam (fig. 66) si ri-vela "ancora strettamente dipendente dai modelli di Jacopo Bellini, come già stabilito da Degenhart, che sono invece rivisti in modi un po' più mantegneschi a Berlino", dunque non mi spiego perché poi lo stu-dioso imponga ad entrambe la medesima datazione sul 1460-1464 (ivi, p. 299 cat. 7-8). Che l'esemplare di Amsterdam, per me databile tra il 1455 e il 1457, sia un lavoro belliniano abbastanza acerbo mi pare dimo-strato da certi elementi come lo scorcio un po' troppo meccanico e non perfettamente risolto che ribalta il volto del Bimbo o l'uso generoso dell'oro, steso a trat-teggio sul manto vermiglio della Vergine, ma pure lo sperone di roccia saliente e scheggiato, che richiama da vicino la geologia peculiare di opere scalabili entro gli anni cinquanta, come la *Trasfigurazione* del Museo Correr (fig. 65). Al contrario, mi sembra ovvia la se-riorità della versione berlinese (fig. 115), proprio per la sua "risentita volumetria" e per gli "sbalzi scultorei, donatelliani e mantegneschi" (ivi, p. 298 cat. 7-8), che l'accomunano piuttosto alle pale eseguite per il bar-

co della Carità, accostamento che trova perfino un riscontro tipologico nella *Madonna col Bambino* che sormonta il *Trittico di san Lorenzo* (fig. 114. Si vedano *infra* nota 49, e p. 84 nota 10).

⁴⁴ Longhi 1949, ed. 1978, p. 102.

⁴⁵ Vasari 1550-1568, ed. 1966-1987, III [1971], p. 549.

⁴⁶ La presenza di molte "opere ponentine" in varie case di collezionisti padovani e veneziani è testimoniata, nei primi decenni del Cinquecento, da Marcantonio Michiel ([1521-1543], ed. 1884, pp. 32, 66, 162, 173, 185, 195, 208, 219), anche se in proposito bisogna tener conto degli avvertimenti di Weiss (1957, p. 14) e Lucco (2004, p. 76). Sui precoci contatti fra il mondo veneto e l'arte fiamminga sono ancora validi i con-tributi ormai classici di Meiss (1956; 1961), Châtelet (1980), Campbell (1981), Aikema, Brown (1999). Per comprendere il profondo legame di Bellini con la pittura nordica appaiono davvero fondamentali le aperture di Robertson (1968) e l'ampio capitolo de-dicato all'argomento da Castelfranchi Vegas (1983, pp. 151-188). Assai utili si rivelano le indicazioni sulla tecnica belliniana di Dunkerton (1999; 2004) e molte delle osservazioni stilistiche formulate da Christian-sen (2004a) e Lucco (1997 e 2004).

⁴⁷ È noto che il 30 luglio 1451 venne effettuato un pa-gamento a un maestro "Piero de Fiandra" (Archivio di Stato di Venezia [d'ora in poi ASVe], Santa Maria della Carità, Atti, b. 3, *Libro fabricha de la Giesia & capelle*, c. 55v; Fogolari 1924, pp. 76, 103; Campbell 1981, p. 468), da molti identificato con Petrus Chris-tus (*ibidem*; Eisler 1989, p. 31; Lucco 1989b, p. 397; Humfrey 1993a, p. 159; Christiansen 2004b, pp. 39-40; Lucco 2004, pp. 81-82), per "una pala [...] condotta a venesia" e destinata alla chiesa della Carità. A questa presenza certa andrebbe aggiunto l'ipotetico arrivo di un *tüchlein* (cioè una tempera a colla su tela) di Dirk Bouts, anch'esso databile all'inizio degli anni cinquan-ta del Quattrocento (Humfrey 1993a, pp. 159-160; Campbell 1998, pp. 42-44; Christiansen 2004b, pp. 38-39; Lucco 2004, p. 82). Secondo la ricostruzione pro-posta da Robert Koch (1988), questa ancona avrebbe avuto una forma simile al trittico dipinto tra il 1464 e il 1467 per la collegiata di San Pietro a Lovanio: al centro vi avrebbe figurato una grande scena con la *Crocifissione* (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts, inv. 8181), ai lati due pannelli a cerniera con l'*Annunciazione* (Los Angeles, Getty Museum, inv. 85.PA.24) e l'*Adorazione dei Magi* (collezione privata) a sinistra, la *Deposizione nel sepolcro* (Londra, Natio-nal Gallery, inv. NG664) e la *Resurrezione di Cristo* (Pasadena, Norton Simon Museum, inv. F.1980.1.P) a destra. Va detto che l'ipotesi di un'antica provenienza veneziana di questa paletta fiamminga si basa quasi esclusivamente sul fatto che le quattro storie laterali sarebbero appartenute alla famiglia Foscari, secondo una notizia riportata nei taccuini di Charles Eastlake (Davies 1953, I, pp. 25- 27 cat. 27; Koch 1988, p. 509 nota 1). Sull'importanza di quest'opera di Bouts per la formazione di Bellini hanno comunque insistito in molti: Goffen 1989, p. 15; Lucco 1997, Campbell 1998,

p. 44; Dunkerton 1999, pp. 94-95; Christiansen 2004a, p. 56; Christiansen 2004b, pp. 39-40; Lucco 2004, p. 82; Humfrey 2021, p. 41. In effetti, lo spettacolo tra-scolorante che promana dal fondo della *Resurrezione* di Pasadena (tav. XV) o gli orizzonti lontani che si per-dono nella sera della *Deposizione* di Londra (o in altre opere di Bouts; tav. XIII) sembrano premesse perfet-te agli struggenti paesaggi che compaiono nei primi lavori di Giovanni Bellini (tavv. XIV, XVI); non di meno, la Maria di Cleofa (fig. 82) che assiste amman-tata di rosso al seppellimento di Cristo, col suo dolore trattenuto e la sua mesta rassegnazione, potrebbe dav-vero figurare in qualsiasi Pietà giovanile del maestro veneziano (fig. 81).

⁴⁸ Un esempio davvero paradigmatico è costituito in questo senso dall'*Imago pietatis* del Poldi Pezzoli, il cui fondale è di fatto una parafrasi del paesaggio flu-viale dipinto da Mantegna nell'*Adorazione dei pastori* del Metropolitan di New York (inv. 32.130.2. Osser-vazione di K.V. Shaw riportata da K. Christiansen, in *Andrea Mantegna* 1992, p. 126 cat. 8), mentre il volto di Cristo (fig. 48) traduce in termini più addolciti la maschera di pietra del *San Giacomo condotto al mar-tirio* nella cappella Ovetari (fig. 47. De Nicolò Salmazo 1993, p. 94, figg. 94-95). Questa attenzione prensile, ma tradotta sempre in termini personali, ai lavori eseguiti da Mantegna intorno al 1455 (che di fatto se-gnano un decisivo avanzamento anche nel percorso di Andrea, forse a sua volta suggestionato dalla crescita sempre più evidente del giovane cognato) non può che indicare una risposta tempestiva e dunque crono-logicamente assai prossima al modello emulato. Non si può escludere, come proposto da K. Christiansen (in *Le muse* 1991, I, p. 309), che il dipinto del Poldi Pezzoli sia proprio quel "quadro de legno cum uno Christo depicto de mano del Bellino" elencato in un inventario estense del 1493 (Franceschini 1997, p. 37 doc. 17); né scarterei troppo frettolosamente un'ipo-tesi avanzata da Andrea Di Lorenzo (2012, pp. 33, 34 nota 11), perché nulla impedisce che il "Maistro Zohane da Venetia depintore", pagato il 4 luglio 1457 per "comprà choluri et altre robe" presso la corte di Ferrara (Franceschini 1993, p. 493 doc. 828c), possa identificarsi appunto con Giovanni Bellini. Successi-vo, sebbene non di molto, dev'essere il *Cristo morto tra la Vergine e san Giovanni evangelista* dell'Accademia Carrara di Bergamo (fig. 50): il coltissimo omaggio alla secolare tradizione delle icone greche non dimi-nuisce la modernità di questa immagine, più avanzata rispetto alla gracile e isolata figura del Poldi Pezzoli, sia da un punto di vista iconografico e compositivo, sia per il maggiore arrotondamento plastico delle fi-gure, tanto che le persone drammatiche dell'evangeli-sta e della Vergine potrebbero ben figurare nella *Crocifissione* dipinta da Mantegna per la pala di San Zeno (fig. 49). Ritardare la cronologia di queste tavole agli anni sessanta inoltrati, come pure è stato fatto, porta con sé il rischio di vederle espungere, presto o tardi, dal catalogo di Bellini, come è puntualmente accaduto sia con la *Pietà* del Poldi Pezzoli (Tempestini 1992, p.

10; 2000, p. 186 n. 10), sia con quella di Bergamo (M. Ceriana, in *Giovanni Bellini* 2014, p. 165 cat. 14).

⁴⁹ Opere mirabili come la *Madonna* Malaspina e quella Johnson, ingiustamente negate a Bellini da alcuni studiosi (Dussler 1935, p. 151; Dussler 1949, p. 96 cat. 117; Heinemann 1962, I, p. 217 cat. V.7; Tempestini 1992, pp. 10, 14), dovrebbero darsi non oltre il 1455. Ha perfettamente ragione Lucco (in *Giovanni Bellini* 2008, pp. 140-141 cat. 3) a reputare la *Madonna* di Amsterdam "strettamente dipendente dai modelli di Jacopo Bellini" (come già stabilito da Degenhart, Schmitt 1990, II/5, pp. 184-185), dunque più antica della versione ormai tutta "mantegnesca" di Berlino (si veda *supra* nota 43): l'uso esibito di sot-tilissime lumeggiature d'oro e l'orografia aspra della cima petrosa sulla sinistra rimandano infatti all'uni-verso paterno, comunque rivisto sotto la lente mo-derna della plastica donatelliana. Anche la *Madonna* Fodor (ex Kalmar, fig. 33), interamente autografa e purtroppo mal ridotta, va ricondotta a tempi molto precoci, ossia "al punto estremo della fase jacobesca" di Giovanni (Pignatti 1969, p. 86 cat. 9; Conti 1987, pp. 284, 285 nota 14; Tempestini 1992, p. 22 cat. 3); d'altronde, la Vergine ricorda da vicino certe tipolo-gie muliebri che compaiono nelle tele eseguite intor-no al 1453 per la Scuola di San Giovanni Evangelista (figg. 31-32), anche se la distesa silente, puntellata da pochi edifici e da un arco classicheggiante, ben si ac-costa allo sfondo della York tarda *Madonna* Davis del Metropolitan di New York (fig. 84), mentre la figura della Vergine sembra assai vicina a quella della *Ma-donna* Lehman (fig. 72), anch'essa conservata al Me-tropolitan (G.A. Calogero, in *Giovanni Bellini* 2023, p. 82 cat. 9). Quest'ultimo dipinto manifesta caratteri ultramantegneschi, ma non per questo è necessario spingere la sua datazione fino al 1460-1465, come sostenuto da alcuni (per una sintesi delle varie posi-zioni: M. Lucco, in *Giovanni Bellini* 2019, pp. 307-308 cat. 14), o addirittura verso la soglia del 1470, come proposto da Berenson (1916, p. 73) e Heinemann (1962, I, p. 3 cat. 11). I confronti più efficaci, pure in questo caso, si possono istituire con opere degli anni cinquanta, perché se a monte della *Madonna* Lehman (ex Potenziani) sembra ancora agire il ricordo di un prototipo paterno come la *Madonna* di Lovere (De-genhart, Schmitt 1990, II/5, pp. 184-185), tale modello è comunque riletto alla luce di un aperto confronto con la *Madonna col Bambino* e i *santi Girolamo e Lu-dovico* del Jacquemart-André (inv. MJAP-P 2184; fig. 71), che è di rimando uno dei dipinti più belliniani di Andrea Mantegna, da darsi intorno al 1457 (G. Agosti, in *Mantegna* 2008, p. 116 cat. 28). Il fatto che Berenson (1916, p. 73) riconoscesse una stretta paren-tela tra la stessa *Madonna* Lehman e la *Pietà* di Palaz-zo Ducale dimostra ancora una volta che quest'ultima non può veramente sostenere la data 1472 che molti (compreso Berenson) le attribuiscono, ma va piutto-sto ricondotta alla seconda metà del sesto decennio (si vedano *supra*, pp. 11-12). Mi pare che alla *Madonna* Fodor e a quella Lehman possa essere accostata anche

quella del monastero delle monache benedettine di Santa Margherita a Pag, in Croazia, già riferita a Mantegna e perfino a Bartolomeo Vivarini (S. Matejčić, in *Tizian* 2011, pp. 70-72 n. 3). Non conoscevo l'esistenza di questa tavola (54,5 × 44,5 cm, superficie dipinta 51 × 32 cm) prima di riceverne la foto da Beatrice Tanzi nel luglio del 2021, ma già dal primo sguardo mi è sembrato evidente che potesse trattarsi di un'opera 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 arroventati è facile leggere certi tratti filopadovani 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 qualità di questo dipinto oramai ridotto ai minimi termini, è pervenuta autonomamente alla stessa conclusione attributiva, di cui ha dato conto in un articolo pubblicato sul "Burlington Magazine" (Tanzi 2023). Bisogna comunque aggiungere che lo stato davvero larvale dell'opera dovrebbe invitare a una certa prudenza o quantomeno ad evitare eccessivi trionfalismi.

⁵⁰ Dopo le aperture pionieristiche di Panofsky (1927) sul tema dell'*Imago pietatis* e sul concetto di *Andachtsbild*, gli studi fondamentali per comprendere il ruolo svolto in questo campo da Giovanni Bellini restano quelli compiuti da Ringbom (1965) e Belting (1985, ed. it. 1996), le cui tesi principali sono state riassunte in un utile saggio da Alessandro Nova (2008). Ulteriori e significativi contributi sull'argomento sono stati forniti in anni recenti da De Marchi (2012a; 2014) e William Barcham (2013; Puglisi, Barcham 2019).

⁵¹ Lo studio di riferimento sul significato e sulla diffusione del tema iconografico del Redentore che effonde il proprio sangue in una coppa resta quello di U. Middeldorf (1962). Ceriana (2014, p. 88) ritiene "più probabile che possibile" l'esistenza a Padova di un prototipo donatelliano del "Cristo in piedi circondato da angeli che cola sangue nel calice", fermo restando che è già nota una raffigurazione di questo soggetto riferibile a Donatello e alla sua bottega, ossia il bassorilievo marmoreo oggi conservato nella chiesa delle Sante Flora e Lucilla a Torrita di Siena, ma quasi certamente proveniente da un'edicola sacramentale eseguita intorno al 1430 per una chiesa senese (F. Caglioti, in *Da Jacopo* 2010, p. 190 cat. C.4).

⁵² Una buona sintesi del dibattito iconografico e interpretativo suscitato dalla tavola londinese, soprattutto per la presenza dei finti rilievi bronzei raffiguranti scene di sacrifici antichi, è fornita da M. Lucco, in *Giovanni Bellini* 2008, pp. 152-154 cat. 7, ma si veda anche Brown 2013.

⁵³ Come quasi tutti i dipinti del giovane Bellini, anche il *Sangue del Redentore* (fig. 59) è stato oggetto di ipotesi cronologiche del tutto divergenti: si passa da una datazione entro la metà degli anni cinquanta, sostenuta da Longhi (1949, ed. 1978, p. 103) e da altri studiosi (Coletti 1953, p. LXXXIV; Conti 1994, p.

260), a proposte come quella di Heinemann (1962, I, pp. 56-57 cat. 191), che ritarderebbe il dipinto addirittura al 1470. In linea con questa tendenza, Mauro Lucco (1989b, pp. 426-427) ha suggerito che il *Sangue del Redentore* debba darsi non prima del 1467-1468, in virtù di un presunto rapporto "di dare e avere" col *Cristo dolente* a figura intera di Marco Zoppo, già in collezione Schiff, caratterizzato da una "anatomia parimenti contorta e un modulo proporzionale decisamente allungato" (M. Lucco, in *Giovanni Bellini* 2008, p. 154 cat. 7). Tale relazione, a dire il vero superficiale, era stata già istituita da Giulio Ansaldo (1946, p. 17) e Armstrong (1976, pp. 79-82, 354-355 cat. 7), ma con l'idea che fosse stato Zoppo a prendere spunto da Bellini. Anche in questi termini, comunque più accettabili, il confronto tra i due dipinti rischia di essere più ingannevole di quanto sembri, specie se si tenta di desumerne precise coordinate temporali: il *Cristo Schiff* mostra strettissime affinità con l'*Imago pietatis* già Vieweg (ora in deposito presso il Metropolitan Museum di New York) e soprattutto con il *San Giovanni Battista* della Collezione G. Cini di Venezia (inv. VC 2059), ossia con altre tavole che cadono in un momento piuttosto inoltrato del percorso zoppesco, vicino o addirittura successivo alla grande pala del 1471. Date così avanzate non possono certo costituire un riferimento valido per il *Sangue del Redentore* di Londra, comunque inimmaginabile a ridosso del polittico di San Zanipolo (fig. 141), come vorrebbero invece M. Lucco (in *Giovanni Bellini* 2008, p. 154 cat. 7; in *Giovanni Bellini* 2019, pp. 323-325 cat. 21) e Humfrey (2021, pp. 72-73 fig. 47, 82). Tempestini (1992, p. 32 cat. 6) ha piuttosto insistito sulla somiglianza tipologica e anatomica del Cristo londinese con le figure del *Trittico di san Sebastiano* (figg. 110, 130), in realtà molto più vigorose e plastiche: non si può davvero mettere sullo stesso piano l'energia nervosa dei corpi tesi e atletici dei santi della Carità, solcati da vene e muscoli pulsanti, e l'eleganza flessuosa del Redentore di Londra, ancora legata al mondo di Jacopo e alle miniature dell'Arsenal di Parigi (fig. 38. L. Bellosi, in *Mantegna* 2008, p. 121 cat. 30).

⁵⁴ Robertson 1968, p. 33.

⁵⁵ In coda al Concilio di Mantova del 1459 si tenne una disputa sul Sangue di Cristo, che finì per rilanciare il culto del *Sanguis Domini Mantuae*, ovvero della reliquia conservata nella basilica di Sant'Andrea (Walker Bynum 2002; Capuzzo 2009). La discussione si riaccese nel 1462, quando un'omelia pronunciata a Brescia da san Giacomo della Marca rinfocolò un'aspra polemica coi domenicani sorta già nel Trecento e interrotta solo per l'intervento risoluto di Pio II: nel 1464, il pontefice emanò infatti la bolla *Ineffabilis summi providentia Patris* che imponeva di porre fine alla contesa teologica tra i due ordini (Chenu 1939), ma non vietava certo il culto del Santo Sangue o la sua rappresentazione artistica. Robertson (1960, p. 46) situava l'esecuzione del dipinto belliniano entro questa precisa cornice storica, cosa in effetti plausibile (anche per la presenza di una minuscola figura, forse di do-

menicano, sullo sfondo), ma non del tutto vincolante, poiché raffigurazioni di questo tema si ritrovano prima o dopo gli stretti termini cronologici indicati dallo studioso (Tempestini 1992, p. 32 cat. 6): per restare in territorio veneto si può citare il *Cristo eucaristico* dipinto nel 1443 da Giovanni d'Alemagna e Antonio Vivarini sul tergo del polittico maggiore della cappella di San Tarasio e il *Sangue del Redentore* eseguito nel 1496 da Carpaccio per la chiesa di San Pietro Martire a Udine (ora in deposito presso i Civici Musei di Udine, inv. 80). Allo stesso decennio, comunque dopo aver ottenuto il titolo di cavaliere nel 1489, dovrebbe risalire il *Sangue del Redentore raccolto da san Francesco* firmato dal "miles" Carlo Crivelli del Poldi Pezzoli (inv. 1584; Di Lorenzo 2009). Al di là dell'ovvia appartenenza a un comune filone iconografico (Lightbown 2004, pp. 386-388), il dipinto crivellesco presenta una serie di varianti che paiono direttamente desunte dal modello belliniano (Natale 1982, p. 119 cat. 107; Christiansen 2004a, p. 62; M. Lucco, in *Giovanni Bellini* 2008, p. 152 cat. 7), come il gesto di Cristo che si sfiora la ferita sul costato e soprattutto l'inserimento di una figura colta di spalle che raccoglie in una coppa il suo prezioso sangue. Ammesso che non vi fosse a monte un prototipo comune, bisognerebbe allora chiedersi come e quando Crivelli venne a conoscenza del piccolo dipinto di Bellini: è necessario a questo punto ricordare che la prima e unica attestazione di Carlo nella sua Venezia risale al 7 marzo 1457, quando il giovane "Carolus a Cribelis pictor" venne arrestato per reato di adulterio e concubinato (Ludwig 1905, p. 4). È noto che in seguito a questa disavventura Crivelli decise di allontanarsi in maniera definitiva dalla patria veneziana, dove sembra che non mise più piede (Zampetti 1985, p. 113): non è allora impossibile che la sua partenza nel 1457 possa costituire un ipotetico *ante quem* per il *Sangue del Redentore* di Bellini.

⁵⁶ Davies 1961, pp. 60-61. Ovviamente si possono istituire paragoni anche con altre opere di Mantegna, poiché il flessuoso contrapposto del Cristo belliniano sembra rispondere direttamente alla posa del Battista della pala di San Zeno o del *San Sebastiano* di Vienna (Kunsthistorisches Museum, inv. GG 301; fig. 58. Christiansen 2004a, pp. 62-65; Bätschmann 2008, pp. 47-49). Da quest'ultimo dipinto, Bellini sembra riprendere pure l'idea del pavimento a scacchi e il tentativo di esibire una certa cultura antiquaria. Questi confronti confermano peraltro che il *Sangue del Redentore* dovrebbe darsi entro la fine degli anni cinquanta.

⁵⁷ Furono Heinemann (1962, I, p. 55 cat. 185) e Robertson (1968, p. 31) i primi a segnalare l'istituzione nel 1457 della festa della Trasfigurazione da parte di papa Callisto III. Nella più generale rivisitazione della cronologia belliniana proposta da Lucco (1989b, pp. 421-423), anche la *Trasfigurazione* Correr viene ritardata intorno al 1464-1465, datazione poi accettata da Tempestini (1992, p. 34 cat. 7), Humfrey (1993a, pp. 341-342 cat. 5; 2021, pp. 52-55) e altri, ma per un resoconto più esaustivo delle varie posizioni si vedano: M. Lucco, in *Giovanni Bellini* 2008, pp. 148-151 cat. 6; M.

Lucco, in *Giovanni Bellini* 2019, pp. 337-339 cat. 26.
⁵⁸ Le somiglianze tra la *Trasfigurazione* Correr e il *Trittico di san Sebastiano* rilevate da Lucco (1989b, pp. 421-423) sembrano più tipologiche che stilistiche, come ha già sottolineato pure Bellosi (2008, p. 106). Altrettanto opinabile è l'idea di orientare la cronologia del dipinto sulla base di un dettaglio minimo come il gradone di pietra in primo piano (M. Lucco, in *Giovanni Bellini* 2008, pp. 148-150 cat. 6; M. Lucco, in *Giovanni Bellini* 2019, p. 338 cat. 26). Il fatto che questo *plateau* roccioso derivi da una precisa idea mantegnesca è fuori discussione, poiché risulta sostanzialmente identico a quello che compare nel bordo inferiore del disegno con la *Discesa al Limbo* conservato all'École des Beaux-Arts di Parigi (inv. 189), generalmente datato intorno al 1468-1470 (D. Eskerdjan, in *Andrea Mantegna* 1992, pp. 260-262 cat. 66). Va detto che tale striscia appare palesemente aggiunta al resto del foglio (A. Mazzotta, in *Giovanni Bellini* 2017, p. 97 nota 16 cat. 7; Mazzotta 2020, p. 121 nota 44), anche se il tratto di penna sembra proseguire senza soluzione di continuità tra i due pezzi incollati. Questa è solo una delle stranezze che si possono riscontrare in questa pergamena, peraltro caratterizzata da alcune parti incomplete e qualche debolezza di troppo che hanno fatto talvolta dubitare della sua piena autografia (sulla vicenda critica del disegno: M. Servi, in *Mantegna* 2008, pp. 196-198 cat. 68; tali remore sembrano condivise da De Marchi 2009, p. 21 nota 15). A una visione diretta, la qualità complessiva del disegno si rivela tuttavia sostenuta e non è dunque il caso di metterne in dubbio l'appartenenza al catalogo di Mantegna. Ciò non toglie che Andrea, sempre ammesso che il foglio parigino sia da mettere veramente in connessione con "la istoria del linbo" eseguita nel 1468 per Ludovico Gonzaga (Agosti 2005, p. 364), potesse riutilizzare formule grafiche più antiche ed evidentemente già assorbite anche dalla bottega belliniana (M. Vinco, in *Giovanni Bellini* 2017, p. 66 cat. 2; A. Mazzotta, in *Giovanni Bellini* 2017, p. 97 nota 16 cat. 7; Mazzotta 2020, p. 121 nota 44). Non condivido infine l'accostamento proposto da Villa (2009, pp. 47, 50-51 figg. 44-45) tra la *Trasfigurazione* Correr e la *Crocifissione* Contini Bonacossi, ora al Louvre (inv. RF 1970-39): le riflettografie potranno pure rivelare una struttura grafica molto simile, ma sono poi certi dettagli e l'aspetto generale a ristabilire le giuste distanze tra i due dipinti: gli arzigogoli che si arricciano a spirale lungo la veste del Cristo trasfigurato, per non parlare delle cervelotiche fasciature degli apostoli riversi ai suoi piedi (fig. 63), tradiscono un nervosismo lineare del tutto imparagonabile al ritmo più controllato della tavola Contini, con le due figure di dolenti paludate entro panneggi più ampi e maestosamente svolti. L'impostazione prospettica della *Crocifissione* del Louvre, perfettamente coerente e basata su un unico punto di vista molto ribassato, appare inoltre ben diversa e altrimenti matura rispetto alla spazialità più sconnessa della *Trasfigurazione*, tutta giocata su una serie di scorci plurimi e contraddittori.
⁵⁹ Secondo Humfrey (1993a, p. 341 cat. 5) poteva

trattarsi di un trittico o pentittico somigliante “in its general arrangement and framing” alla pala dipinta dai Vivarini nel 1447 per San Francesco Grande a Padova, che al centro proponeva un’analoga apertura paesistica. Lo studioso ha inoltre suggerito di affiancare alla tavola Correr, per lui databile al 1464 circa, i due pannelli coi *Santi Agostino e Antonio abate* di Le Pecq (tavv. XVIII, XIX), anch’essi originariamente trilobati. Una proposta a suo modo intrigante, ma che cozza con lo stile leggermente più evoluto delle due figure ora al Louvre e con una serie di fatti emersi di recente (si veda *infra* cap. VIII). Comunque sia, bisogna tener conto dello sforzo indefesso e quasi programmatico compiuto da Bellini per modernizzare la forma e il concetto stesso delle macchine d’altare a Venezia: impegno che si protrasse lungo tutto il settimo decennio e che dai trittici classicheggianti della Carità (1462-1464; figg. 110-113) passa per il tentativo inedito di inquadrare il polittico entro una cornice regolare e trabeata in San Zanipolo (1465-1467 circa; fig. 141), per giungere al logico conseguimento della pala quadra con l’ancona di santa Caterina (1470 circa; fig. 158) e poi con la *Pala di Pesaro* (tav. XXV). Mi sembra perciò inverosimile che questa *escalation* straordinaria potesse essere interrotta, proprio in mezzo, da un inopinato ritorno al formato tradizionale del polittico gotico. Anche per tale motivo ritengo più logico che la *Trasfigurazione* Correr debba precedere le ancone della Carità e perfino la *Pala Gattamelata* (1460) realizzata al Santo sotto la regia di Jacopo, che quasi certamente fu ispirata ai criteri moderni ormai imposti dalla pala di San Zeno di Mantegna. Un’ipotesi alternativa, sostenuta in tempi moderni da Tempestini (1992, p. 34 cat. 7) e più giustamente smentita da Humfrey (1993a, pp. 341-342 cat. 5) e M. Lucco (in *Giovanni Bellini* 2008, p. 148 cat. 6; in *Giovanni Bellini* 2019, pp. 337-338 cat. 26), identificherebbe il dipinto del Correr con quella *Trasfigurazione* belliniana che fungeva da portella della pala d’argento collocata sull’altare maggiore della chiesa di San Salvador, poi sostituita da una tavola di Tiziano e traslocata nei locali del convento adiacente, dove fu vista da Zanetti (1733, p. 186). Già alla fine dell’Ottocento, Cantalamessa (1902, pp. 59-60) aveva peraltro proposto di collegare più verosimilmente questa portella belliniana ai due frammenti di *Trasfigurazione* che tuttora si conservano presso le Gallerie dell’Accademia di Venezia (inv. 87a-b). Su questo punto si veda anche P. Humfrey, in *Giovanni Bellini* 2019, p. 458 cat. 97.

⁶⁰ A. De Marchi, in *Italiae* 1996, p. 100; De Marchi 2008, p. 154; De Marchi 2009, pp. 19-20, 21 nota 14; De Marchi 2018, p. 34.

⁶¹ B. Aikema, in *Il Rinascimento* 1999, p. 206 cat. 12; Christiansen 2004a, pp. 54-56; De Marchi 2008, p. 162 cat. 51-53; A. De Marchi 2009, p. 21 nota 15; M. Vinco, in *Giovanni Bellini* 2017, pp. 64-69 cat. 2; A. De Marchi 2018, pp. 35-37.

⁶² Mauro Lucco (1989b, p. 435; in *Giovanni Bellini* 2008, pp. 182-184 cat. 15; in *Giovanni Bellini* 2019, pp. 355-357 cat. 34) ha proposto una datazione verso

il 1471, a suo dire giustificata da una maggiore morbidezza di luce “rispetto alle figure di affilata linea mantegnesca” (M. Lucco, in *Giovanni Bellini* 2008, p. 182 cat. 15) del *Polittico di san Vincenzo Ferrer*, sebbene risulti abbastanza arduo voler interpretare la mollezza più sfibrata del *Cristo crocifisso* del Museo Correr (fig. 78) come un possibile esito delle ricerche, di tutt’altro segno, condotte nell’ancona dipinta per San Zanipolo. La tavoletta Correr è inoltre caratterizzata da una serie di elementi che è più logico ricondurre alla fine degli anni cinquanta: l’uso copioso dell’oro di conchiglia, il riferimento a una composizione di Jacopo (Robertson 1968, pp. 31-32; Goffen 1989, pp. 9-12; Degenhart, Schmitt 1990, II/5, p. 152), le precise citazioni dalla cappella Ovetari (Tempestini 1992, p. 54 cat. 12) o il confronto diretto con la predella di San Zeno (fig. 77). Nulla impedisce che nel percorso di un pittore, perfino di grande calibro, possano talvolta intervenire volontari recuperi di tecniche, tipi, modelli, apparentemente superati, ma una delle più gravi aporie generate dalla lettura sistematicamente ritardata della giovinezza di Bellini è proprio quella di costringere il maestro nel ruolo di un anacronista schizofrenico, capace di alternare decisi avanzamenti e incomprensibili ritorni al passato. È quello che di fatto ammettono tutti coloro che credono, sulla base di Zanetti (1771, p. 49), nella veridicità del millesimo 1472 per la *Pietà* di Palazzo Ducale (fig. 54). Bisognerebbe piuttosto ribadire le strette affinità, già rilevate da Bellosi (2008, p. 106) e accettate (in ben altro quadrante cronologico) anche da M. Lucco (1989b, p. 435; in *Giovanni Bellini* 2019, p. 356 cat. 34), tra il *Cristo crocifisso* del Correr e la *Pietà* ducale, ma a un’altezza che non supera e anzi precede la soglia del 1460. D’altra parte, l’assoluta precocità di questi due dipinti è confermata anche da dettagli minimi, come il nudo di stoffa che pende dal sudario di Cristo, in tutto identico a quello che compare nella *Pietà* del Poldi Pezzoli (fig. 48. De Marchi 2012a, p. 27 figg. 16-17).

⁶³ L’aspetto fortemente fiammingo di questo paesaggio belliniano è stato messo spesso in risalto: Robertson 1968, pp. 32-33; B. Aikema, in *Venice* 1999, p. 206 cat. 12; Christiansen 2004a, p. 56; Dunkerton 2004, pp. 198-199; Lucco 2004, p. 82; M. Lucco, in *Giovanni Bellini* 2008, pp. 182-184 cat. 15; D. Gasparotto, in *Giovanni Bellini* 2017, pp. 68-69 cat. 2; M. Lucco, in *Giovanni Bellini* 2019, p. 356 cat. 34.

⁶⁴ Anche Christiansen (2004a, pp. 57-58) si è accorto dei legami che si possono stringere tra le miniature di Albi e la tavoletta col *Cristo crocifisso* del Correr, realizzata con un “exquisit touch of miniaturist” (ivi, p. 54). Lo stesso Christiansen nota che l’alta qualità del dipinto e la cura con cui venne eseguito dovrebbe presupporre un committente importante: mi chiedo allora se questo destinatario non possa essere lo stesso Jacopo Antonio Marcello che aveva appena ottenuto da Bellini le due splendide illustrazioni del codice di Albi.

⁶⁵ Bellosi 2008, p. 105.

⁶⁶ Berenson 1916, p. 64.

⁶⁷ Berenson 1907, ed. it. 1936, p. 190. Nelle stesse pagine dei *North Italian Painters* (ivi, pp. 186-190), Berenson descrisse il rapporto tra Mantegna e l’antico in termini molto chiaroscurati, tratteggiando la figura di un eroe romantico, mosso da un approccio appassionato e ingenuo, ma del tutto incapace di avvicinarsi a una vera comprensione delle istanze più profonde e universali dell’arte classica. Una lettura che certo influenzò la visione di Roberto Longhi, forse eccessivamente severa (Calogero 2020, pp. 47-49). Tuttavia, Longhi (1926, ed. 1967, p. 93) non aveva affatto torto quando indicava che Mantegna crebbe “accanto agli altri ‘squarcioneschi’” e che l’arte di questi ultimi “resta pur sempre germana di quella di Andrea” (come, peraltro, sosteneva già Vasari 1550-1568, ed. 1971, III, p. 548.), ma soprattutto quando ribadiva che “la grammatica del Mantegna, con tutta l’intenzione di essere classica, fu del tutto anticlassica” e che il suo “misticismo archeologico” non fu altro che “un’interpretazione medievale” e fantastica del Rinascimento. Il recente disparere, su questo punto, di uno studioso del calibro di Ballarin (2022, I, p. 465) dimostra che in fondo aveva ragione Romano (1998, pp. 32-33) a sottolineare che “non si sono a tutt’oggi sviluppate” le indicazioni di Longhi e che “Mantegna non convive ancora, nel modo più conveniente con le descrizioni superornate e dilettaesche del *Poliphilo*, con l’archeologia fantastica dei suoi amici letterati, con la petulante maniacalità di certa filologia corrente nelle scuole lombarde-emiliane di quel tempo”.

⁶⁸ È stato Robertson (1968, p. 55 nota 1) a indicare, su suggerimento di Charles Brink, la palese derivazione

del distico “HAEC FERE QVVM GEMITVS TVRGENTIA LVMINA PROMANT / BELLINI POTERAT FLERE IOANNIS OPVS” dal verso di Properzio (*Elegie*, I, 21, 3) “Quid nostro gemitu turgentia lumina torques”. Sul valore di questa reminiscenza letteraria non si possono eludere tutti i preziosi ragionamenti formulati da Belting (1985, ed. it. 1996, pp. 29-32) e Christiansen (2004b, pp. 35-37). Più di recente, Collareta (2014, p. 43) ha proposto in modo molto suggestivo di leggere la *Pietà* braidense “come una vera e propria elegia dipinta”.

⁶⁹ Robertson 1968, p. 56.

⁷⁰ Christiansen 2004b, p. 37: “In no other work does Bellini demonstrate such an acute awareness of the issues of classical rhetoric that fueled Renaissance artistic theory”.

⁷¹ Robertson 1950, p. 26.

⁷² L’intera storia critica della *Pietà* di Brera, compreso il dibattito sulla sua cronologia, è ora ripercorsa da Gallori 2014. Una datazione intorno al 1470 è stata ribadita di recente da Humfrey (2021, pp. 72-82) e ulteriormente posticipata al 1472-1475 da M. Lucco (in *Giovanni Bellini* 2019, 370-374 cat. 44).

⁷³ Bellosi 2008, p. 105.

⁷⁴ Ci si riferisce ovviamente ai *Compianti* disegnati da Jacopo sulle cc. 1v e 59r dell’album del Louvre (Eisler 1989, pp. 360-361 tavv. 219-220). Somiglianze e differenze sostanziali tra gli straordinari prototipi grafici di Jacopo e le commoventi versioni pittoriche del figlio Giovanni sono analizzate da Belting (1985, ed. it. 1996, pp. 47-51) e più brevemente da De Marchi (2014, p. 77).

VI.

Bellini in Santa Maria della Carità

Fu intorno al 1460, cioè al culmine della sua prima giovinezza, che Bellini potrebbe aver fatto la sua comparsa all'interno del cantiere di Santa Maria della Carità, fabbrica ambiziosissima che era stata avviata per volontà dei canonici lateranensi nel 1441¹ e che aveva già coinvolto artisti di grido: da quel "Piero de Fiandra" che nel 1451 aveva spedito una pala non meglio specificata, ma certamente di grande importanza², a "M° Donà che sta a Padua", che nel 1453 aveva trovato il tempo di realizzare una "madona [...] posta supra la porta della sagrestia della chiesa"³. Già alla fine del sesto decennio, come si è ricordato, Giovanni viveva in una casa diversa rispetto a quella del padre e doveva essere perfettamente in grado di ottenere commissioni in totale autonomia, come dimostra la *Trasfigurazione* del Museo Correr, che probabilmente costituiva il centro di un complesso d'altare eseguito intorno al 1457. Da varie fonti veneziane sappiamo che Giovanni Bellini aveva dipinto la pala della cappella absidale, intitolata a san Giovanni evangelista e il cui giuspatronato spettava alla famiglia Marino. Purtroppo questa ancona, che agli occhi di Zanetti appariva assai ammalorata⁴, doveva essere irrimediabilmente perduta già alla fine del Settecento, tanto che al momento delle requisizioni napoleoniche ne venne asportata la sola predella, sicuramente spedita a Milano da Pietro Edwards⁵. Si tratta, ovviamente, della famosa tavola con le *Storie di Drusiana* conservata nel castello di Berchtesgaden in Baviera (Schlossmuseum, inv. BI34; fig. 94), sul cui retro è stata appunto rintracciata la scritta "n. 22/chiesa della Carità", che ne certifica la provenienza⁶. Se nessuno può più dubitare che questo dipinto, già passato in collezione Kaufmann, fungesse in origine da gradino della pala belliniana della Carità, ben più aperto e discusso resta il problema dell'esatta cronologia di tale impresa, oggi giudicabile solo in minima parte. Il campo è sostanzialmente diviso fra chi, sulla scia di Bellosi⁷, ha pensato a un'opera molto precoce, non oltre il 1453-1455, e chi ha voluto sostenere una datazione piuttosto avanzata, tra il 1468 e il 1471, solo in base a un indizio molto labile fornito da Fogolari⁸. Più di recente è stata suggerita una cronologia mediana, intorno al 1465⁹, ovvero a monte e non a valle del *Polittico di san Vincenzo Ferrer*, ma porre la predella della Carità troppo a ridosso del polittico di San Zanipolo e dunque della sua predella coi miracoli compiuti dal santo domenicano rischia comunque di rafforzare lo scetticismo di chi mette in dubbio, anche sulla scorta di un giudizio mal certo di Marcantonio Michiel ("Credo lo scabello fusse de man de Lauro Padoano")¹⁰, l'autografia belliniana delle *Storie di Drusiana*. Come ha ben sottolineato Tempestini, le somiglianze tra il gradino della Carità e quello di San Zanipolo sono infatti solamente "apparenti, legate ad esteriori elementi compositivi"¹¹. Diverso è il ritmo narrativo e soprattutto il senso del colore, "corposo, robusto, ombrato con dolcezza"¹² nella tavola di Berchtesgaden, che viceversa non mostra nulla di quella "materia cromatica trasparente e quasi vitrea"¹³ riscontrata da Pallucchini nel polittico di San Zanipolo.

Questa evidente discrepanza non si può risolvere assegnando un capolavoro assoluto come le *Storie di Drusiana* a Leonardo Bellini¹⁴ o allo sfuggente Lauro Padovano: nessuno dei due sarebbe stato in grado di eseguire, né tantomeno di concepire, questa geniale traduzione pittorica delle lastre bronzee del Santo (figg. 98-105), in cui le masse tumultuose

di Donatello lasciano il posto a un corteo solenne, composto da figure regali che incedono lente, come in un'antica processione panellenica. Non resta dunque che vedere all'opera lo stesso Giovanni Bellini, ma in una fase più remota del suo percorso, profondamente influenzata da Donatello, più che dal cognato Andrea. Proprio questo libero confronto con l'altare del Santo, in parte svincolato dal filtro severo di Mantegna, convinceva Bellosi a datare la predella della Carità "ben dentro gli anni cinquanta"¹⁵, cioè prima di certi lavori come la *Trasfigurazione* Correr, tormentati da un rovello metallico che in effetti non si vede nelle figure più sciolte che partecipano alla vicenda di Drusiana. Si tratta di un argomento stilistico da non sottovalutare e che Bellosi rafforzava con confronti molto suggestivi, ossia con opere assai precoci come le miniature dell'Arsenal (1453) e il *San Girolamo* di Birmingham, in cui si riscontra lo stesso sistema di pieghe fascianti e fluide, ma pure un identico modo di ridurre il paesaggio a una distesa di piani imbiancati di luce¹⁶. Tuttavia, la tavola di Berchtesgaden presuppone una padronanza prospettica ben diversa da quella esibita da Bellini nelle sue prime invenzioni, per esempio l'interno ancora jacopesco in cui si svolge il *Congresso dell'ordine del Crescente* (tav. VI). L'episodio di Drusiana è scandito in tre tempi, per mantenere l'idea di una predella divisa in scomparti e per distinguere le varie fasi dell'azione, ma è di fatto orchestrato come un'unica scena corale che si dipana, da destra a sinistra, lungo un palcoscenico continuo. Questa teoria ininterrotta di figure che si muovono adagio, tra gesti gravi e misurati, sembra svolgersi come un piano sequenza cinematografico (viene in mente la processione di penitenti ne *Il settimo sigillo* di Ingmar Bergman)¹⁷, ma una tale audacia narrativa sarebbe impensabile senza il precedente offerto da Mantegna col *Martirio e trasporto del corpo di san Cristoforo* (fig. 93), dipinto nell'ultima fase decorativa della cappella Ovetari (1455-1457). Da lì deriva l'idea di sfruttare un ambiente urbano come una *frons scenae* colta e spazialmente articolata: pilastri, archi e colonne si alternano con ritmo serrato e tra le spesse muraglie e gli incastri angolari degli edifici si aprono brevi scorci su vicoli ombrosi o accecanti visioni di cielo. Da Mantegna discende soprattutto l'urgenza modernissima di unificare lo spazio della rappresentazione e di utilizzare gli elementi di architettura dipinta, non solo come *ictus* metrico tra le varie fasi del racconto, ma anche come filtro illusivo che separa e integra (allo stesso tempo) la dimensione virtuale della pittura e quella reale dello spettatore¹⁸. Fu poi un fatto di sensibilità differente, oltre che di forma e funzione della raffigurazione, se Bellini decise di trasformare le scenografie magniloquenti allestite da Mantegna in un'immagine di città vissuta, erosa dal tempo e dall'umidità, con i mattoni anneriti e il lastricato sconnesso, i suoi saliscendi che ricordano i ponti di Venezia (fig. 87), i sepolcri scoperti tra le "herbette molto naturali"¹⁹, che crescono proprio sopra la necropoli sotterranea, di cui si intravede il buio spaventoso attraverso le grate di ferro in primo piano (fig. 91). Assai peculiare è anche il modo di restituire attraverso l'azione della luce la diversa grana dei materiali, il calore del laterizio, la scabrosità della pietra o la lucentezza delle colonne di marmo. È innegabile che una tale complessità, aumentata dalla serie di scorci difficili e profili perduti dell'ultimo gruppo che incurva verso l'uscita, non trovi veri paragoni nei primi lavori di Giovanni Bellini. Qualche confronto utile si può forse scovare nel drappello di soldati guidati da Giuda nel fondo dell'*Orazione nell'orto* di Londra (1458 circa; fig. 92) o tra le figure altezzose del codice di Albi (1459; figg. 75-76, tavv. X, XII), ma è pur vero che soprattutto la prima è caratterizzata da un dettato molto più aspro, che mal si concilia con la predella della Carità. Un legame più stretto, già indovinato da Popham e Pouncey²⁰, si può istituire invece con la *Crocifissione* disegnata che si conserva al British Museum (inv. Pp.1.22; fig. 108), ma questo ci porta già sulla soglia del 1460.

Sono gli anni in cui Bellini doveva essere impegnato proprio al Santo di Padova, per eseguire insieme al padre Jacopo e al fratello Gentile la pala per la cappella Gattamelata: un soggiorno che certamente dovette offrirgli occasione di rimeditare sull'altare donatelliano, ma stavolta alla luce degli ultimissimi esperimenti condotti da Mantegna nella cappella Ovetari e nella stessa pala di San Zeno. È di ritorno dall'impresa padovana, dunque all'inizio degli anni sessanta, che Bellini poteva ormai disporre di tutti gli stimoli necessari per ideare la predella con le *Storie di Drusiana* e la relativa "tavola de S. Zuanne Evangelista", eseguita "in la cappelletta a man manca dell'altar grande" della chiesa di Santa Maria della Carità, che ancora Michiel (e dopo di lui Sansovino) riconosceva senza sforzo alla "man de Zuan Bellino"²¹. Si è molto speculato sul possibile assetto di questa ancona, senza troppo badare alla descrizione assai accurata fornita da Boschini, "il più grande fra i critici del Seicento"²², nelle sue *Minere della pittura*:

Nella capella di San Giovanni, dalla parte sinistra dell'altare maggiore, vi è una tavola con molti casamenti e quantità di figure, si dice concernenti la vita di S. Giovanni Battista [sic]: come anco a basso, vi è un altro comparto in picciolo, con molte figure, e di sopra nella cima, nostro Signore in croce; opera tutta di Vittore Carpaccio.²³

Non è del tutto chiaro perché da queste parole si dovrebbe dedurre un formato simile a quello della *Pala di Pesaro*, come sostenuto da Mauro Lucco²⁴. La proposta dello studioso sembra piuttosto subordinata alla volontà di datare il dipinto della Carità intorno al 1470 e di farne perciò un precedente immediato dell'ancona realizzata per i francescani pesaresi. Altrettanto discutibile è l'idea di identificare la figura di "nostro Signore in croce" che stava "di sopra nella cima" col *Cristo crocifisso tra la Vergine e san Giovanni evangelista* già Contini Bonacossi e ora al Louvre (inv. RF 1970 39), perché la sua compatibilità stilistica con la predella di Berchtesgaden non è così evidente come spesso si è ripetuto e in ogni caso tale rapporto non può essere provato dallo schizzo sommario del perizoma e delle gambe di un Cristo crocifisso che si intravede sul retro della tavola bavarese²⁵. Servirà allora ribadire la netta distanza che separa le *Storie di Drusiana*, estremo frutto delle frequentazioni padovane del giovane Bellini culminate con la commissione al Santo del 1460, e la più matura opera del Louvre, la cui austera grandiosità risente ancora e palesemente di Mantegna, ma è ormai figlia della nuova dimensione monumentale inaugurata da Giovanni col polittico di San Zanipolo, da cui deriva la stessa tendenza per le forme lambite da una luce chiara e più netta. A dirla tutta, non è nemmeno così ovvio che la tavola parigina sia nata come elemento apicale di una pala d'altare, perché la sua stesura analitica e molto accurata sembra esigere al contrario una visione ravvicinata²⁶.

Più sottile appare invece l'ipotesi di Humfrey, che ha provato a immaginare un trittico "in the form of classical tabernacle", arricchito da una predella e chiuso in alto da una cimasa lunettata, raffigurante un *Gnadenstuhl*, ossia un *Thronus gratiae*²⁷. Si sarebbe trattato, in sostanza, di un compromesso tra i trittici della Carità e il polittico di San Zanipolo, non solo per l'introduzione del gradino dipinto, elemento assente nelle quattro pale addossate al tramezzo della Carità, ma anche per l'idea di inserire brani di paesaggio architettonico dietro i santi degli scomparti principali. La congettura di Humfrey è senz'altro ingegnosa, ma tenta solo in parte di riflettere le parole di Boschini, che parlava appunto di "una tavola con molti casamenti e quantità di figure", peraltro ben distinta dall'"altro comparto in picciolo, con molte figure" che stava "a basso". Lo stesso scrittore seicentesco precisava

tuttavia che questa moltitudine di personaggi e di “casamenti” che si vedeva nel registro centrale doveva riferirsi a fatti “concernenti la vita di S. Giovanni Battista”: al di là dell’equivoco iconografico, cioè la confusione tra il precursore e l’evangelista, è chiaro che Boschini volesse alludere – peraltro ricorrendo al nome non casuale e in questo senso suggestivo di Carpaccio – a una dimensione narrativa ben più complessa e precisa di quella supposta da Humfrey²⁸ e ostinatamente esclusa da Lucco²⁹. È allora probabile che la descrizione contenuta nelle *Minere della pittura*, poi ribadita in pieno Settecento da Antonio Zanetti³⁰, rispecchiasse piuttosto l’aspetto di una pala agiografica, con in mezzo la figura stante di san Giovanni e tutt’attorno gli episodi salienti della sua vita³¹. Tra l’altro, la fortuna perdurante di questa antica tipologia a Venezia è confermata non solo dai precedenti ben noti di Giovanni d’Alemagna e Antonio Vivarini, ma pure dalla pala con le *Storie di santa Lucia* firmata da Quirizio da Murano nel 1462 (Rovigo, Accademia dei Concordi; fig. 106) e da un esemplare dipinto dal giovane Bartolomeo Vivarini per una chiesa domenicana, di cui resta almeno il pungente pannello con l’*Uccisione di san Pietro martire*, riemerso qualche anno fa sul mercato (San Marco Casa d’aste, Venezia, 15 dicembre 2007)³².

Non si può dire con precisione che forma avesse la cimasa di questo *vita panel* belliniano, forse proprio una lunetta o magari una tavola riquadrata, ma è certo che la scena del Calvario, con Cristo in croce affiancato dai dolenti, fosse perfetta per culminare una pala dedicata all’evangelista. Da “basso”, cioè proprio al centro del gradino, doveva corrispondere la scena con la resurrezione di Drusiana (fig. 89), come testimonianza suprema del potere carismatico dell’apostolato e degli effetti salvifici del sacrificio sul Golgota. Si tratta di un complesso perfettamente possibile da un punto di vista strutturale, poiché esistono altri esempi di pale agiografiche munite di predella narrativa³³ (fig. 107). Che poi Bellini avesse deciso di unificare i vari momenti della storia contenuta in questo “scabello” in un flusso incessante, rievocando inconsciamente lo spirito classico di un fregio ionico dipinto, è ulteriore dimostrazione della capacità del suo genio di interpretare in maniera innovativa anche le tipologie più vetuste e codificate. Si può solo immaginare lo spettacolo costituito dai riquadri con le altre storie “concernenti la vita di S. Giovanni”, appunto ammirate da vari testimoni veneziani: una sorta di cappella Ovetari in piccolo, restituita nei termini di poesia belliniana, altrettanto salda nello spazio e connotata in senso antico, ma senza alcuna maniacalità archeologica. E chissà che miracoli di luce, quante sottigliezze ponentine nell’infinita distesa dell’isola di Patmos, e che ritmo maestoso, che trepidazione di sentimenti nella folla che assisteva stupita all’ascensione dell’apostolo.

Fu con questa dimostrazione di forza e di modernità assoluta, pur nel rispetto apparente delle tradizioni, che Giovanni Bellini riuscì a sbaragliare la concorrenza di Antonio Vivarini, fin lì protagonista indiscusso del cantiere della Carità. Il maestro muranese aveva infatti realizzato per la chiesa un’*Annunciazione* pagata nel maggio 1450³⁴ e soprattutto la pala dell’altare maggiore, per cui aveva ricevuto lauti compensi tra il 1453 e il 1456³⁵. Eppure non fu lui, nonostante i suoi forti contatti con i confratelli della Scuola della Carità³⁶ e la sua bottega sempre pronta a sfornare polittici in serie, ad accaparrarsi la prestigiosa commissione legata ai quattro altari del barco, eretto a partire dal 1460 da una squadra di lapicidi lombardi guidati da maestro “Iacomo da Milan taiapia”³⁷. La costruzione di questo pontile sopraelevato e aggiornato sul nuovo gusto antiquario fu condotta con una certa solerzia, tanto che le relative cappelle risultano ultimate e già pavimentate entro la fine del 1462³⁸. Fu soltanto a quel punto che si cominciò a pensare concretamente ai dipinti d’altare, tanto è vero che nell’ottobre dello stesso 1462 un tale Andrea da Molin, dopo aver ottenuto in

concessione la cappella della Natività “soto el barcho apresso la intrada nel choro da man senestra”³⁹, rinnovava “l’obligation de far la palla per lo altar al presente cum li compagni”⁴⁰, ovvero quei Lorenzo Dolfin e Zaccaria Vitturi che si erano assicurati le due cappelle di San Lorenzo e San Sebastiano fin dal marzo del 1460⁴¹. Proprio questa testimonianza d’archivio convinceva Pallucchini⁴² a fissare la cronologia complessiva dei lavori relativi alle pale del barco tra gli ultimi mesi del 1462 e il 1464, come già suggerito da Fogolari e Gallo⁴³. Questa ipotesi, sebbene non certa, resta ancora la più probabile e non vedo motivi concreti per differire, come ha proposto di recente Mauro Lucco, la datazione dei quattro polittici al 1464-1468⁴⁴. Il fatto stesso che nell’ottobre del 1462 Andrea da Molin confermasse “l’obligation de far la palla per lo altar *al presente* cum li compagni”, ovvero Lorenzo Dolfin e Zaccaria Vitturi, sembrerebbe anzi smentire l’ipotesi dello studioso, visto che il significato dell’espressione “al presente” è appunto quello di “ora e subito”, almeno secondo il *Dizionario del dialetto veneziano* di Boerio (1867) e Cortelazzo (2007). Sembra inoltre di capire che quando da Molin si impegnò a realizzare prontamente (appunto, “al presente”) il *Trittico della Natività* (inv. 621), “li compagni” Dolfin e Vitturi si fossero già adoperati per ornare i loro altari e d’altronde non si spiega perché i titolari delle cappelle, già ultimate e pavimentate nel settembre del 1462, avrebbero dovuto disattendere l’indicazione perentoria fornita loro dai canonici, procrastinando per anni l’ordinazione delle rispettive ancone. Se è poi vero che i trittici della Carità funsero in parte da modello per le pale marciiane (figg. 152, 155) commissionate ad Antonio Rizzo dal doge Cristoforo Moro intorno al 1465 (sebbene saldate entro il 1469), è ben più logico pensare che le quattro ancone belliniane fossero allora già visibili sui rispettivi altari del barco, non in uno stato larvale di lavorazione e ancora nel chiuso della bottega di Giovanni, come invece vorrebbe Lucco. Anche il fatto che le figure della lunetta che sovrasta il *Trittico della Natività* appaiano assai vicine ai santi del registro principale del polittico di San Zanipolo (figg. 139, 140) non sembra imporre alcunché, visto che la stessa datazione dell’ancona di San Vincenzo Ferrer al 1468-1470, spesso avanzata come un dato assolutamente certo, è in realtà frutto di un’ipotesi nient’affatto provata, soprattutto se come presunto termine *post quem* si continua a citare il polittico realizzato da Marco Zoppo nel 1468 per l’altare maggiore di Santa Giustina a Venezia (figg. 150, 151, 153, 154), opera in realtà diversissima per stile ed intenti⁴⁵.

Gioverà comunque rimettere in fila i vari interventi documentati che si susseguirono con ritmo serrato all’interno del cantiere della Carità, ossia di una fabbrica che dovette procedere in maniera piuttosto regolare e sotto la stretta supervisione dei canonici lateranensi. Dalla copia di una “scrittura della spesa fatta dalla Veneranda Scuola della Carità” si apprende che la costruzione “dela capella granda dela giesia” e del relativo altare, il cui patronato era stato assegnato proprio alla confraternita della Carità, venne avviata nella primavera del 1450 da “m° Bortolamio de Zuambon taiapiera”⁴⁶, ovvero quel Bartolomeo Bon che aveva già realizzato il portale della facciata e sovrinteso i lavori dell’intero edificio. Nel medesimo anno dovette iniziare la messa in opera dei due sacelli absidali che affiancavano quello principale, visto che lo stesso “m° Bortholamio” ricevette varie somme per l’acquisto di “prede vive” per il “fondamento de le capele” e “per fare li archivolti de le capele”⁴⁷ e che il 24 luglio del 1451 venne remunerato “per compimento de ogni lavoro fato per li pilastri e per li archi volti de le capele”⁴⁸. Verso la fine del 1452 la fabbricazione dei tre vani presbiteriali doveva essere ormai a buon punto, tanto che il 17 novembre venivano pagati “m° Michiele e m° Polo per fare il culmo de le capele de legname”⁴⁹, anche se altre “spesse facte per laltare grande” e “per lavori fati a le capele”

risultano registrate fino al termine dell'anno successivo⁵⁰. Il fatto che il 4 novembre 1453 fu possibile procedere alla solenne traslazione del corpo di sant'Aniano dalla chiesa di San Clemente (dove si trovava dal 1288) "allo Altare magior" della Carità⁵¹ dimostra comunque che i lavori edilizi di quella parte della chiesa dovevano essere a quel punto terminati⁵². Fu solo allora che i confratelli della Scuola si adoperarono per adornare la loro cappella e infatti il 15 luglio 1453 vennero sorsati, per tramite del sindaco Lorenzo Soranzo, 40 ducati d'oro destinati a "la pala del altar grando"⁵³ e in seguito (16 settembre 1453) "per el dorar dela pala granda"⁵⁴. Ancora il 30 ottobre 1455 si raccoglievano elemosine "per la pala de la capela grande"⁵⁵, che fu definitivamente saldata a "m° Antonio da Muran" il 25 luglio 1456⁵⁶, anche se il 20 marzo del 1457 si doveva effettuare un'ulteriore spesa "per far una casa ala pala del altar grando et una corona adorna ala capela granda cun figure atorno"⁵⁷. Dunque, l'ancona di Antonio Vivarini fu realizzata tra il 1453 e il 1456, ma la sua capsula protettiva venne eseguita soltanto nel 1457⁵⁸. Nessun dato certo si possiede invece sulle pale che dovevano ornare le due cappelle minori dell'abside della Carità, che come si è visto furono edificate contestualmente a quella maggiore. Nulla impedisce che le due famiglie che ne avevano acquisito il giuspatronato – ovvero i Marino per quella posta sotto il titolo di san Giovanni evangelista e i Da Mula per la cappella dedicata a san Giovanni Battista – si fossero occupate dei rispettivi dipinti d'altare già a partire dal 1453, dunque in parallelo a quanto fecero i confratelli della Scuola della Carità per l'altare maggiore. È altrettanto possibile che queste ancone "laterali" fossero state commissionate dopo qualche tempo, magari in seguito al definitivo completamento della "pala de la capela grande", ma è probabile che cioè avvenisse entro il 1460, ovvero prima che si avviasse la costruzione del barco.

Anche se l'ordinazione di una pala era affare privato di coloro che ottenevano il giuspatronato di un dato altare, va comunque rilevato che i canonici lateranensi esercitarono uno stretto controllo sull'andamento dei lavori, sollecitando i possessori delle varie cappelle a procedere secondo modi e tempi prestabiliti. Tanto è vero che quando il già menzionato Andrea da Molin si accaparrò la cappella del barco dedicata alla Natività, i canonici gli ribadirono "l'obbligo de far la palla quando a nui parerà et come a nui parerà cum li sancti a lui grati o a suoi fioli"⁵⁹. È chiaro che indicazioni del genere furono rivolte anche a coloro che avevano acquisito le cappelle absidali e appare perciò inverosimile che i Da Mula e i Marino potessero tergiversare troppo a lungo rispetto ai loro obblighi⁶⁰, a differenza dei confratelli della Scuola della Carità, che si erano prodigati fin da subito per onorare gli impegni assunti⁶¹. È dunque plausibile che prima di dare il via ai lavori del barco i canonici si fossero assicurati che la zona presbiteriale fosse già completa e ornata in ogni sua parte o quantomeno che tutto fosse ormai predisposto in tal senso. Anche per questi motivi è più ragionevole credere che quando Giovanni Bellini iniziò a dipingere le quattro ancone per gli altari addossati al tramezzo avesse già alle spalle un successo eclatante, ottenuto proprio all'interno della Carità, ovvero la *Pala di san Giovanni evangelista*, probabilmente eseguita intorno al 1460 (anno più, anno meno), che doveva fare ormai bella mostra di sé nella cappella dedicata all'evangelista, proprio di fianco al polittico dell'altare maggiore terminato qualche anno prima da Antonio Vivarini⁶². Non sappiamo se il confronto diretto tra queste persone prime dell'arte veneziana, ma appartenenti a due generazioni troppo diverse per competere davvero sullo stesso piano, possa aver orientato la scelta dei canonici lateranensi⁶³: sta di fatto che fu Giovanni Bellini e non il più anziano rivale a ottenere l'incarico di dipingere le quattro pale destinate agli altari addossati al nuovo barco "tuto a lantiga"⁶⁴ di Santa Maria della Carità.

¹ I lavori di ristrutturazione della chiesa, di fatto una vera e propria rifabbricazione progettata da Bartolomeo Bon, vennero appunto avviati agli inizi degli anni quaranta, sotto l'egida di un pontefice veneziano e appartenente alla congregazione lateranense, ovvero Eugenio IV (Fogolari 1924, pp. 63-66, 93; Tosato 2016, pp. 419-420). Alcuni documenti del cantiere quattrocentesco di Santa Maria della Carità furono riscoperti da Paoletti (1893-1897, I, pp. 56, 91-92, 183), sebbene il nucleo più consistente si debba alle ricerche condotte da Gino Fogolari (1924). Vorrei precisare che ho rintracciato e ricontrollato personalmente queste carte pubblicate ormai più di un secolo fa e che sono immensamente grato a Matteo Mazzalupi, sia per le fruttuosissime discussioni in cui si è sempre lasciato coinvolgere con rara generosità, sia per aver verificato e in molti casi corretto le trascrizioni già note.

² Ivi, pp. 76, 103. Questa pala di "m° Piero de Fian-dra" (per la cui identificazione con Petrus Christus si veda *supra* p. 58 nota 47) fu "conduta a Venesia", probabilmente da Bruges. Nella nota di pagamento, datata 30 luglio 1451, viene infatti registrato anche il sovrapprezzo dovuto alle "spese per dacio e per barche". Segno che dovette trattarsi di un'opera molto prestigiosa e fortemente voluta.

³ Il pagamento di questa *Madonna*, forse in stucco o terracotta, risale al 30 maggio 1453 (ASVe, Santa Maria della Carità, Atti, b. 3, *Libro fabricha de la Giesia & capelle*, c. 56v; Fogolari 1924, pp. 77, 104). Sulla presenza quasi mai discussa di quest'ulteriore opera di Donatello a Venezia, al di là della più nota statua lignea di *San Giovanni Battista* realizzata per l'altare dei Fiorentini ai Frari (1438), si vedano i brevi accenni di Conti (1994, p. 260), Agosti (1999, p. 58) e Caglioti (2020, p. 58). È importante ricordare, come faceva Fogolari (1924, p. 77), che proprio nel 1453 Bartolomeo Bon e "maestro Pantaleon" Tagliapietra – cioè coloro che avevano sovrinteso alla costruzione e alla decorazione lapidea dell'intera fabbrica della Carità – furono chiamati a Padova per effettuare una perizia sulla statua equestre del Gattamelata, in seguito a una disputa sorta tra Donatello e Giovanni Antonio, figlio di Erasmo da Narni.

⁴ Antonio Maria Zanetti menzionò per due volte e a distanza di tempo la pala della cappella di San Giovanni Evangelista nella chiesa della Carità, che egli attribuiva a Vittore Carpaccio: nella *Descrizione* del 1733 (p. 342), dove viene definita "mal conservata" e nel primo libro *Della pittura veneziana* (1771, p. 39), in cui si legge che "v'è, o piuttosto v'era, una tavola del Carpaccio con istorie di Giambatista. Il tempo l'ha quasi ridotta all'ultimo fine".

⁵ M. Lucco, in *Giovanni Bellini* 2008, p. 156 cat. 8; M. Lucco, in *Giovanni Bellini* 2019, p. 351 cat. 31.c.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Bellosi 2008, pp. 104, 124-125 cat. 33. Lo stesso Longhi (1925-1926, ed. 1995, pp. 378-379; 1927, ed. 1967, p. 181) pensava che la predella Kaufmann fosse opera di "Giovanni Bellini in persona,

nei suoi primi anni di attività". Idea condivisa pure da Berenson (1932, p. 71) e Gamba (1937, pp. 50-52), il quale scrisse che "questa predella non solo è disegnata e dipinta con somma perfezione, ma è composta con uno spirito narrativo e con un equilibrio dispositivo da artista di primo ordine". Più di recente, A. Angelini (in *Disegni* 1986, p. 68 cat. 5) ha messo in risalto le evidenti affinità tra le figure che popolano le *Storie di Drusiana* e quelle "asciutte e segaligne" del disegno con la *Flagellazione* del Gabinetto dei Disegni degli Uffizi (inv. 6347 F; figg. 95, 97), già attribuito al giovane Bellini da Roberto Longhi (1927, ed. 1967, p. 181) e chiaramente in rapporto col cosiddetto Altare Forzori di Donatello (Londra, Victoria and Albert Museum, inv. 7619-1861; fig. 96). La precoce datazione della predella di Berchtesgaden proposta da Bellosi è stata difesa anche da Mazzotta (2020, pp. 98-99) e Ballarin (2022, II, pp. 505-519).

⁸ È stato appunto Fogolari (1924, p. 86; 1932, p. 389) a segnalare che la "mansioneria" dell'altare dedicato a san Giovanni evangelista venne istituita nel 1468. Non si vede come questo fatto possa costituire un *post quem* per la realizzazione della pala belliniana, come invece creduto da molti studiosi, anche perché di norma la rendita per l'ufficiatura di un altare veniva elargita solo dopo averlo eretto e degnamente allestito (De Marchi 2018, p. 37). Men che meno ha senso appellarsi al termine del 2 agosto 1471, quando il vescovo di Modena fu chiamato a consacrare tutti gli altari della chiesa di Santa Maria della Carità, ormai terminata e ornata in ogni sua parte (Paoletti 1893-1897, I, p. 183; Fogolari 1924, pp. 78-79), dato che a quel punto "le pale dovevano essere già da parecchi anni finite e al loro posto" (ivi, p. 84). Ciò nonostante, la datazione della *Pala di san Giovanni evangelista* entro la fornice 1468-1471 è stata sostenuta, quasi come un dato di fatto, da molti studiosi: Gronau 1921, p. 110; Moschini 1943, pp. 14, 40; Pallucchini 1959, pp. 46, 135 cat. 65; Robertson 1968, p. 47; Conti 1987, pp. 287-288; Bauer-Eberhardt 1989, p. 50; Lucco 1989b, p. 430; Conti 1993, p. 102; Humfrey 1993a, p. 332 nota 48; M. Lucco, in *Giovanni Bellini* 2008, p. 158 cat. 8; Villa 2008, p. 65; M. Lucco, in *Giovanni Bellini* 2019, pp. 347-352 cat. 31.

⁹ De Marchi 2009, p. 21 nota 15; M. Vinco, in *Giovanni Bellini* 2017, pp. 70-75 cat. 3; De Marchi 2018, pp. 37-38; Vinco 2019, pp. 65-67.

¹⁰ Michiel ([1521-1543], ed. 1884, p. 231) scrive: "La tavola de S. Zuanne Evangelista in la cappelletta a man manca dell'altar grande, a guazzo, con le istoriette nello scabello, fu de man de Zuan Bellino, opera lodevolissima. Credo lo scabello fusse de man de Lauro Padoano". Il parere riportato da Michiel, che sembra più il frutto di un'impressione personale e non un dato veramente fondato, ha molto influito sulla critica moderna, almeno a partire da Gronau (1921, pp. 101-102), che appunto restituiva la predella di Berchtesgaden (e quella del *Polittico di san Vincenzo Ferrer*) a Lauro Padovano, dopo

averne peraltro inteso il corretto legame con la *Pala di san Giovanni evangelista* alla Carità. Robertson (1968, pp. 47-48), proprio sulla base dell'intuizione di Gronau, provò a ricostruire attorno alle *Storie di Drusiana* la figura di Lauro e arrivò al punto di farne una sorta di fiduciario molto stretto di Giovanni Bellini, in grado di dipingere su disegno del maestro buona parte del polittico di San Zanipolo. Queste conclusioni, che sono forse la parte più debole della pur bella monografia di Robertson, furono condivise da Huse (1972, pp. 12-14) e riprese in maniera molto parziale da Alessandro Conti (1987, pp. 287-288; 1993, pp. 102-103), che scorgeva la collaborazione di Lauro nella scena dell'*Adorazione nel Trittico della Natività*, nella predella di San Zanipolo e appunto in quella con le *Storie di Drusiana*, tutti brani molto alti e che io ritengo perfettamente autografi di Giovanni Bellini. Resta il fatto che la tavola già Kaufmann è guardata con immotivato sospetto (se non proprio omessa), in vari studi belliniani, come quelli di Goffen 1989; Tempestini 1992 e Bächtli 2008.

¹¹ Tempestini 1992, p. 40 cat. 9.

¹² Pallucchini 1959, p. 45.

¹³ Ivi, p. 42. Il fatto che Pallucchini utilizzasse una terminologia molto peculiare per descrivere le *Storie di Drusiana*, da lui ritenute un capolavoro in cui “domina lo spirito inventivo di Giovanni Bellini [...] con un estro e una fantasia maggiori che non nella predella del polittico di San Giovanni e Paolo” (ivi, p. 45), era stato notato anche da L. Bellosi (in *Mantegna* 2008, p. 125 cat. 33).

¹⁴ L'attribuzione della predella di Berchtesgaden a Leonardo Bellini, certamente da respingere, è stata proposta da Bauer-Eberhardt (1989, pp. 61-62). La studiosa, peraltro, contestava il classico collegamento tra la tavola bavarese e la pala belliniana della Carità e in alternativa proponeva di riconoscere una parte dello “scabello” citato da Michiel in una tavola nella *Resurrezione di Drusiana* dell'Accademia Carrara di Bergamo (inv. 58MR00100) e in un'altra col *Martirio di san Giovanni evangelista* di ubicazione ignota, che in effetti potrebbero essere ricondotte a Lauro (ivi, pp. 49-50 figg. 1-2, 68 cat. 6-7). Più in generale, lo studio di Bauer-Eberhardt si distingue proprio come rassegna molto accurata della letteratura esistente fino a quel momento su questo “Laurum de sancto Johanne de Padua”, che nel 1482 fu addirittura chiamato a fare una prima stima della decorazione ad affresco della cappella Sistina a Roma. È comunque certo che questo misterioso artefice dovette eccellere come miniatore, tant'è vero che nel 1508 Bartolomeo Sanvito dichiarava di possedere “el David in charta rossa et la Nunciata in charta tenta fo de man de Lauro facte per principij de oficio” (De Kunert 1907, p. 12; Bauer-Eberhardt 1989, p. 65 nota 14). La mano di Lauro andrà perciò ricercata tra le illustrazioni che decorano i codici confezionati dal grande calligrafo padovano e come ha suggerito Conti (1993, pp. 103-105),

seguito poi da Mariani Canova (1998, pp. 367-368; 2006, pp. 67-69) e G. Toscano (in *Mantegna* 2006, pp. 136-138 cat. 39), potrebbe trattarsi dell'autore dei raffinatissimi frontespizi purpurei e su “charta tenta” contenuti in una raccolta di rime del Petrarca conservata al Victoria and Albert Museum di Londra (L. 101-1947) e in altri due codici dell'Ambrosiana (*Cesare*, ms. A 243; *Libro d'ore*, S.p. 13), già ricondotti all'attività svolta da Sanvito nel corso degli anni sessanta tra Roma e Padova (de la Mare 1999, pp. 498-499). Sempre di Lauro potrebbe essere anche la *Sant'Orsola e quattro sante vergini* dell'Accademia di Venezia (inv. 54), come già sospettavano Robertson (1968, pp. 49-50) e lo stesso Conti (1993, p. 102): un'ipotesi che al momento non può essere provata in maniera definitiva, ma che a mio avviso appare comunque più praticabile dell'idea di Longhi (1925-1926, ed. 1995, pp. 379-380; 1927, ed. p. 181; 1946, ed. 1978, p. 50) – ora rilanciata da Mazzotta (2020, pp. 94-101) e in parte da Ballarin (2022, II, pp. 561-562) – di riferire questo affascinante dipinto al giovane Bellini.

¹⁵ L. Bellosi, in *Mantegna* 2006, p. 125 cat. 33.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Pure De Marchi (2019, p. 37) ha sottolineato che i tre episodi di Drusiana si svolgono “with a cinematic intensity from right to left (because the high altar of the church was on that side)”. Quest'ultimo spunto, ripreso da M. Vinco (in *Giovanni Bellini* 2014, p. 170 cat. 22; in *Giovanni Bellini* 2017, p. 73 cat. 3), appare a prima vista affascinante, ma allo stesso tempo molto aleatorio. Si aggiunga che non è nemmeno chiaro se la cappella della famiglia Marino, intitolata a san Giovanni evangelista e che Boschini (1664, pp. 358-359) situava “dalla parte sinistra dell'altare maggiore”, si trovasse davvero a *cornu epistolae*, come si è sempre sostenuto fin dai tempi di Fogolari (1924, pp. 74, 85, 119), o piuttosto a *cornu evangelii*, come suggerito più di recente da M. Lucco (in *Giovanni Bellini* 2019, p. 348 cat. 31.a). Quest'ultimo studioso ha infatti segnalato che “le figure scolpite nelle chiavi di volta delle due cappelle mostrano in tutta evidenza che quella a destra, guardando l'altar maggiore, era dedicata al Battista, e quella di San Giovanni Evangelista era effettivamente, come nella concezione odierna, a sinistra, prospettando sul Canal Grande, anziché sul chiostro”. Tale indicazione sulle chiavi di volta, come mi conferma anche Roberta Battaglia, è del tutto veritiera e certo molto significativa, ma tuttavia non si può dimenticare che nel testamento dettato il 29 dicembre 1691, Agostino da Mula richiedeva di “esser sepolto ne la mia arca che è ne la mia capela arente la riva, dove sono sepulti i miei maggiori” e che proprio a questo scopo aveva previsto un lascito per far riallestire l'altare in pietra “secondo la grandezza de la pala de S. Giovanni Battista” (Fogolari 1924, p. 85). Se la cappella della famiglia Da Mula, intitolata al Battista, si trovava “arente la riva” (ossia verso il Canal Grande), si deve concludere che quella della famiglia Marino, dedicata all'evangelista,

stesse giocoforza sul lato del chiostro e dunque a *cornu epistolae* (come indicava appunto Fogolari). Trovo comunque più ragionevole che le scene dipinte da Bellini sulla predella di Berchtesgaden, se davvero accorpate a una più complessa pala agiografica, proseguissero secondo il verso generale imposto alle altre storie legate alla vita di san Giovanni evangelista e dunque a prescindere dall'eventuale posizione della cappella rispetto all'altare maggiore. Da non sottovalutare è poi il fatto che l'andamento della predella di Drusiana non è poi così insolito, perché sono semmai numerose le raffigurazioni quattrocentesche di marce o cortei solenni che seguono un orientamento da destra a sinistra, allo stesso modo dello sgabello belliniano: oltre a numerosissime scene dipinte su cassoni e spalliere di ambito vario (dalla Toscana al Veneto), si potrebbe citare anche il celebre ciclo dei *Trionfi* mantovani di Andrea Mantegna, oppure la cosiddetta *Continenza di Scipione* dello stesso Giovanni Bellini (Washington, National Gallery, inv. 1952.2.7).

¹⁸ Vedo che pure Ballarin (2022, II, pp. 586-587) accenna a un possibile legame tra l'impostazione spaziale del *Martirio di san Cristoforo* agli Eremitani e la predella con le *Storie di Drusiana*, anche se lo studioso sembra invertire il rapporto, ovvero pensa che sia stato Mantegna “a riflettere sulla pala di San Giovanni Evangelista” e a prendere spunto dall'opera di Bellini. Già da tempo sono invece convinto dell'esatto contrario, ossia che sia stato Giovanni a meditare sulla straordinaria innovazione imposta da Mantegna nella fascia inferiore della parete meridionale della cappella Ovetari. L'idea di accorpate i due riquadri col *Martirio* e il *trasporto del corpo di san Cristoforo* e di rappresentare i vari momenti dell'azione entro un unico proscenio (quasi a volere rispettare il famoso principio delle unità aristoteliche) è una conseguenza ultima delle sperimentazioni prospettiche condotte da Mantegna fin dai suoi esordi precocissimi e non può dunque dipendere da eventuali suggerimenti offerti dal cognato, molto meno determinato di lui in questo specifico campo. Che Andrea fosse perfettamente consapevole di tutte le possibili implicazioni della sua macchina spaziale è dimostrato dal modo in cui fece interagire le figure laterali, ovvero il san Cristoforo legato in attesa del martirio e il soldato in compagnia del ragazzino sul lato opposto, con i pilastri che reggono la trabeazione: una scelta non casuale e che comporta una violazione provocatoria della soglia di separazione tra la dimensione virtuale della pittura e quella dei fedeli entrati nella cappella. Il fatto che la scelta adottata da Mantegna fosse frutto di una sua originale speculazione intellettuale è testimoniato da un altro elemento, ossia la colonna scanalata posta al centro della raffigurazione: oltre ad enfatizzare il significato illusionistico di tutto l'impianto scenico, tale inserto costituisce una palese e consapevole infrazione dell'intelaiatura decorativa che suddivide tutte le altre scene affrescate sulle due pareti della cappella, ossia dello schema che quasi

certamente era stato predisposto in origine da Niccolò Pizolo (su questo punto si veda anche De Marchi 1999, pp. 120-121).

¹⁹ Il riferimento è al bel passo dedicato da Ridolfi (1648, I, p. 48) ai due perduti teleri firmati nel 1464 da Giovanni Bellini per la Scuola Piccola di San Girolamo: in uno doveva appunto vedersi il santo “a sedere a canto alle mura del suo convento sermoneggiando co' suoi Frati [...] e finse nel piano sepolture, et herbe molto naturali”. Il collegamento tra questo passo de *Le meraviglie dell'arte* e la *Resurrezione di Drusiana*, il cui primo piano è appunto disseminato di lapidi e sarcofagi poggiati su un praticello fiorito, era stato opportunamente evidenziato da Carlo Gamba (1937, p. 55).

²⁰ Popham, Pouncey 1950, pp. 9-10 cat. 15. I due studiosi si mostravano alquanto propensi a dare credito alla testimonianza di Michiel e ad attribuire la predella con le *Storie di Drusiana* e di conseguenza il foglio del British con la *Crocifissione* (inv. Pp.1.22) a Lauro Padovano. Il legame tra il foglio londinese e la tavola venne ripreso, sempre sotto il nome di Lauro Padovano, da Robertson (1968, pp. 48-49).

²¹ Il parere di Michiel ([1521-1543], ed. 1884, p. 231) è ripetuto quasi alla lettera nella *Venetia città nobilissima* di Francesco Sansovino (1581, p. 95v): “la palla di San Giovanni Evangelista dipinta a guazzo fu fatta da Giovan Bellino, et lo scabello di sotto, fu opera di Lauro Padovano”.

²² Longhi 1950, ed. 1985, p. 14.

²³ Boschini 1664, pp. 358-359.

²⁴ M. Lucco, in *Giovanni Bellini* 2008, p. 156 cat. 8; M. Lucco, in *Giovanni Bellini* 2019, pp. 348-349 cat. 31.a.

²⁵ *Ibidem*; Villa 2009, pp. 45-47, 49 figg. 42-43.

²⁶ Conti (1987, p. 288) fu il primo a suggerire la possibilità che il *Cristo crocifisso* del Louvre, da lui ritenuto perfettamente coerente con la tavola di Berchtesgaden, potesse essere l'apice della pala della Carità. Lo studioso concludeva però che tale ipotesi sembra appunto smentita dalla stesura troppo accurata della tavola parigina, palesemente pensata per “una visione da vicino”.

²⁷ Humfrey 1993a, p. 184.

²⁸ Humfrey ha immaginato un trittico con tre santi a figura intera stagliati contro “deep backgrounds [...] containing references to events in their lives” (*ibidem*). La proposta è tanto più attraente perché una pala di questo tipo, intesa come naturale sviluppo del polittico di San Zanipolo, sarebbe poi servita da modello per il trittico della chiesa di San Giuliano di Antonello da Messina, di cui resta solo lo scomparto centrale col *San Sebastiano* della Gemäldegalerie di Dresda (inv. 52). Se si accetta la proposta di Humfrey si è però obbligati a datare la pala della Carità in prossimità del 1470 e comunque dopo il *Polittico di san Vincenzo Ferrer*, cosa che a me pare contraddetta dallo stile della predella con le *Storie di Drusiana*. Un altro aspetto di cui si deve tenere conto è che le descrizioni di Boschini sono sempre molto precise e articolate: si noti, per

esempio, che i trittici del barco della Carità vengano definiti come “quattro tavole [...] in tre nicchi, con diversi santi” (Boschini 1664, p. 358); nel caso dello stesso *Polittico di san Vincenzo Ferrer* in San Zanipolo, lo scrittore seicentesco è ancora più esplicito, perché non solo parla di una ancona suddivisa “in dieci compartimenti”, ma elenca tutte le figure dei due registri superiori (“nella parte più alta, vi è l'Eterno Padre: ne i tre comparti del secondo ordine discendente, vi è Christo morto, nel mezzo, l'Angelo e Maria dalle parti”) e quelle del registro principale (“nel terzo pur discendendo v'è San Vincenzo nel mezzo, alla destra San Christoforo, e alla sinistra S. Sebastiano”), mentre della predella “in basso” dice che “vi son varie historie appartenenti alla vita del Santo” (ivi, pp. 227-228). La terminologia utilizzata per descrivere la perduta *Pala di san Giovanni evangelista* alla Carità, ovvero “una tavola con molti casamenti e quantità di figure, si dice concernenti la vita di S. Giovanni Battista”, dovrebbe insomma riflettere un aspetto molto diverso da quello di un polittico diviso in “caselle” separate e abitate da vari santi, che Boschini avrebbe probabilmente elencato (almeno in parte), come fa di fatto quando descrive il *Polittico di sant'Agostino* dipinto per San Zanipolo da Bartolomeo Vivarini o in molti altri casi simili.

²⁹ M. Lucco (in *Giovanni Bellini* 2019, pp. 348-349 cat. 31.a) ha infine discusso, per escluderla, la possibilità che l'ancona dipinta da Bellini per la cappella della famiglia Marino fosse una pala agiografica. Lo studioso ha corretto, peraltro giustamente, l'equivoco lessicale alimentato a un certo punto da M. Vinco (in *Giovanni Bellini* 2014, p. 170 cat. 22), poiché il termine “casamenti” non può certo valere come “compartimenti, recanti episodi della vita del santo”, ma più semplicemente come “fabbriche” o “case” (così interpreta anche Ballarin 2022, II, p. 512). Sembra però abbastanza fantasioso supporre che l'evangelista, in quanto “santo intellettuale e urbano”, potesse davvero apparire in un unico riquadro unificato come figura “torreggiante nel mezzo di una città con molti edifici, dove alla maniera fiamminga [...] si svolgevano i fatti della sua vita” (M. Lucco, in *Giovanni Bellini* 2019, p. 348 cat. 31.a), poiché si tratterebbe di una tipologia senza alcun precedente o reale seguito in tutta la pittura veneziana e italiana del Quattrocento. Né ha senso richiamare a sostegno di questa ipotesi, come ha fatto lo stesso Lucco (*ibidem*), la *Passione* dipinta da Hans Memling per Tommaso Portinari (Torino, Galleria Sabauda, inv. 8), visto che non si tratta di una pala d'altare, ma di un dipinto originariamente destinato alla preghiera e alla meditazione individuale.

³⁰ La descrizione di Zanetti (1733, p. 342) suona così: “Nella cappella di San Giovanni dalla parte sinistra dell'Altar maggiore vi è una tavola con molte figure concernenti alla vita di San Giovambattista [*sic*], N.S. in Croce nell'alto, ed abbasso un altro picciolo comparto, opera tutta di Vittore Carpaccio, ma mal conservata, il Ridolfi la crede di Gio. Bellino”.

³¹ Robertson (1968, pp. 53-54), giustamente suggestionato dalla descrizione di Boschini, pensò a una “large-scale narrative picture”, raffigurante l'*Ascensione di san Giovanni*, solo che è pressoché impossibile pensare a una pala narrativa di questo tipo a quelle date, fosse pure il 1470. M. Vinco (in *Giovanni Bellini* 2014, p. 170 cat. 22; in *Giovanni Bellini* 2017, pp. 73-74 cat. 3) ha più volte accennato, proprio sulla base dei passi di Boschini e Zanetti, all'idea che potesse trattarsi invece di un *vita panel*, non dissimile dalla pala agiografica con le *Storie di san Pietro martire* di Antonio Vivarini (Pallucchini 1962, pp. 97-98 cat. 18-22). Lo studioso ha però abbandonato questa intuizione, del tutto condivisibile, in favore di un'ipotesi molto più problematica e di fatto intermedia tra la proposta di Humfrey e quella di Mauro Lucco, ovvero un polittico a triplo fornice trabeato, munito di predella e culminato da una cimasa rettangolare (Vinco 2019, pp. 58 fig. 1, 67-70). Mi sembra che quest'ultima ricostruzione nasca però dall'esigenza piuttosto astratta di trovare un ponte fra i trittici della Carità e il polittico di San Zanipolo o tra questo e la *Pala di Pesaro*. Sta di fatto che la pala ibrida immaginata da Vinco, a metà tra il polittico e la pala quadra, non solo non trova riscontro nelle descrizioni antiche dell'ancona belliniana dedicata all'evangelista, ma non può contare su alcun riscontro tipologico e materiale. L'idea che la *Pala di san Giovanni evangelista*, dipinta da Bellini per la cappella Marino in Santa Maria della Carità, vada piuttosto intesa come una pala agiografica è stata rilanciata, su mio preciso suggerimento, da Russo (2020a, p. 57) e poi condivisa da Ferretti (2022, p. 92 nota 129).

³² Il pannello con l'*Uccisione di san Pietro martire* è stato attribuito a Bartolomeo Vivarini da A. De Marchi (in *San Marco* 2007, cat. 29) e individuato dallo stesso studioso come scomparto laterale di un presunto trittico di cui avrebbero fatto parte l'*Incoronazione della Vergine* del Museum of Art di New Orleans (inv. 61.67) e la *Crocifissione* del Kunstmuseum di Basilea (inv. 1374). Tale accorpamento appare oggettivamente forzato e mi pare che abbia dunque ragione Cavalca (2009, pp. 49-50; 2013, p. 327 cat. 12) a contestarlo e ad ipotizzare che l'*Uccisione di san Pietro martire* potesse piuttosto appartenere “ad una pala agiografica di formato quadrangolare, simile a quella di Santa Lucia, dipinta da Quirizio da Murano nel 1462” (Cavalca 2009, pp. 58-59 nota 80). A mio giudizio, sarebbe forse meglio staccare l'*Incoronazione* di New Orleans dalla *Crocifissione* di Basilea (unione proposta da M. Natale, in *Art Venitien* 1978, p. 89 cat. 48 e da Zeri 1978, ed. 1998, p. 188, ma già contestata da Volpe 1979, p. 74), mentre converrebbe mantenere il legame tra quest'ultima tavoletta e l'*Uccisione di san Pietro martire*, poiché in effetti queste due pitture condividono la medesima “acutezza graffiante delle figure”, tangente alla “macerata eleganza” esibita da Giovanni Bellini intorno al 1460 (A. De Marchi, in *San*

Marco 2007, cat. 29). Per tale motivo credo che si possa seguire Russo (2020a, p. 57) nel supporre che l'eventuale *vita-panel* di san Pietro martire dipinto nei primissimi anni sessanta da Vivarini potesse essere coronato in alto proprio dalla *Crocifissione* di Basilea, in modo da ricalcare anche tipologicamente il modello stabilito dalla pala eseguita poco tempo prima da Bellini per la chiesa della Carità.

³³ Si possono citare molti casi di tavole agiografiche munite di predella, per esempio la pala di San Giovanni Battista dipinta nel settimo decennio del Trecento da Giovanni del Biondo (Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. Contini Bonacossi n. 27), la frammentaria pala Montesperelli di Mariano d'Antonio alla Galleria Nazionale dell'Umbria (di cui si veda la ricostruzione proposta da Zappasodi 2019, p. 31 fig. 24), la pala con gli episodi della vita di san Vincenzo Ferrer di Colantonio conservata al Museo di Capodimonte a Napoli (in deposito dalla chiesa di San Pietro Martire; fig. 107), oppure il grande polittico opistografo realizzato dal Sassetta per la chiesa di San Francesco a Borgo Sansepolcro, che peraltro era coronato al centro (proprio sopra il *San Francesco in gloria*) da una cuspidi raffigurante una *Crocifissione*. Sull'origine bizantina dei cosiddetti *vita panel* si può ora consultare il recente studio di Paroma Chatterjee (2014); sulla loro diffusione a Venezia oltre la metà del Quattrocento valgono ancora le pagine di Humfrey (1993a, pp. 165-166) da associare, per una visione più generale, a quelle di De Marchi (2009, pp. 117-127; 2012b, pp. 18-19, 118-125) e Massaccesi (2015).

³⁴ ASVe, Santa Maria della Carità, Atti, b. 3, *Libro fabrica de la Giesia & capelle*, c. 54v; Fogolari 1924, p. 77, 103. Il pagamento a “m° Antonio da Muran” risale esattamente al 29 maggio 1450, ma il documento non specifica l'esatta collocazione di questa *Annunciazione* all'interno della chiesa. Ridolfi (1648, I, p. 21) ricordava che “Giovanni [d'Alemagna] et Antonio [...] a confrati della Carità fecero l'Annunciata” e questa menzione aveva generato l'idea, seguita poi da Paoletti, Ludwig (1899, p. 431) e Testi (1915, pp. 356-357, 367, 417), che i due cognati avessero realizzato tale dipinto per la sala dell'albergo della Scuola grande della Carità, ove ancora si conserva il grande telero con la *Madonna e santi* del 1446 (Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 625), ma tale ipotesi è certamente errata.

³⁵ Si veda *supra*, p. 70.

³⁶ Bisogna ricordare che prima di realizzare la pala dell'altare maggiore della chiesa, il cui giuspatronato era stato acquisito nel 1450 dalla Scuola della Carità, Antonio Vivarini aveva realizzato il cosiddetto *Trittico dei Dottori* per la sala dell'albergo della stessa confraternita, firmato assieme al cognato Giovanni d'Alemagna e datato 1446.

³⁷ Le notizie sulla messa in opera e l'assegnazione delle quattro cappelle collocate sotto il barco o pontile della chiesa della Carità si ricavano appunto dal *Memoriale et spese per lo barcho e organo* (ASVe,

Santa Maria della Carità, Atti, b. 3), documento inestimabile e già trascritto da Gino Fogolari (1924, pp. 105-118), ma che ho deciso di ricontrollare *de visu* all'Archivio di Stato di Venezia. Il nome “Giacomo da Milano” è appunto riportato in vari punti di questo memoriale del barco, le cui spese si protrassero regolarmente tra il 1460 e il 1463, anche se il saldo finale al maestro lapicida venne effettuato solamente l'8 aprile del 1467 (ASVe, Santa Maria della Carità, Atti, b. 3, *Memoriale et spese per lo barcho e organo*, c. 54r; Fogolari 1924, p. 116). Sulla costruzione, la forma e la funzione del barco, ovvero il tramezzo sopraelevato di Santa Maria della Carità a Venezia, si veda almeno Modesti 2002.

³⁸ Nel settembre del 1462, le cappelle di San Lorenzo e di San Sebastiano furono definitivamente ultimate, con tanto di pavimentazione, mentre gli ultimi pagamenti per la “tavolete” utili alla pavimentazione della cappella della Natività risalgono al novembre dello stesso anno (ASVe, Santa Maria della Carità, Atti, b. 3, *Memoriale et spese per lo barcho e organo*, c. 52r; Fogolari 1924, p. 115; Gallo 1949, p. 136).

³⁹ ASVe, Santa Maria della Carità, Atti, b. 3, *Memoriale et spese per lo barcho e organo*, c. 33v; Fogolari 1924, p. 112. Andrea da Molin aveva ottenuto in concessione la cappella della Natività nell'agosto del 1461 (*ibidem*), anche se in precedenza (10 marzo 1461) gli era invece spettata la cappella di Sant'Orsola (ASVe, Santa Maria della Carità, Atti, b. 3, *Memoriale et spese per lo barcho e organo*, c. 25v; Fogolari 1924, p. 110). Quest'ultima fu dunque riassegnata tra il 26 dicembre 1462 e il 3 gennaio 1463 a un tale “Zuane Palestrina”, che fu poi sostituito per motivi non meglio chiariti da quel Giacomo Zorzi che nel 1464 fece costruire davanti all'altare una tomba per sé e per i suoi eredi (ASVe, Santa Maria della Carità, Atti, b. 3, *Memoriale et spese per lo barcho e organo*, cc. 55v, 56r; Tassini 1876, pp. 383-384 n. 32; Fogolari 1924, pp. 83-84, 116; Gallo 1949, pp. 136-137). È interessante che in un primo tempo, appunto nel marzo 1461, Da Molin si fosse impegnato a far realizzare per la cappella di Sant'Orsola, poi abbandonata, “una palla a nostro bon piaser per la dicta capella de presio de duc. 50 cum questi sancti infrascripti zoè nostra Dona in mezzo, sancta Ursola et san Vector da la man drete et senestra immediate et san Francesco et san Piero martire similiter da la man drete e da la man senestra in le extremità che serano sancti V in V campi” (ASVe, Santa Maria della Carità, Atti, b. 3, *Memoriale et spese per lo barcho e organo*, c. 25v; Fogolari 1924, p. 110). L'evidente discrepanza iconografica e di formato (un pentittico, anziché un trittico) tra questa descrizione e la pala effettivamente realizzata dimostra di fatto che all'inizio del 1461 non si aveva un'idea definitiva delle quattro ancone del barco della Carità, le cui cappelle erano ancora in fase di lavorazione. La decisione di ridurre gli scomparti da cinque a tre comportò peraltro

una consequenziale riduzione del costo di ogni singola pala, che passò da 50 a 30 ducati l'una (Fogolari 1924, p. 83).

⁴⁰ ASVe, Santa Maria della Carità, Atti, b. 3, *Memoriale et spese per lo barcho e organo*, c. 33v; Fogolari 1924, pp. 83, 112; Gallo 1949, p. 136.

⁴¹ Lorenzo Dolfin acquisì il giuspatronato della cappella di San Lorenzo nel marzo 1460, mentre la cappella di San Sebastiano venne concessa contestualmente a Zaccaria Vitturi. Entrambi si impegnavano a corrispondere ai canonici la cifra complessiva di 100 ducati divisa in sette rate, con la prima scadenza fissata al primo di giugno del 1462, ma anche di far eseguire a proprie spese le rispettive pale d'altare: ASVe, Santa Maria della Carità, Atti, b. 3, *Memoriale et spese per lo barcho e organo*, cc. 4v, 28r; Fogolari 1924, pp. 82, 106, 111; Gallo 1949, p. 136.

⁴² R. Pallucchini, in *Giovanni Bellini* 1949, p. 38 cat. 6-21.

⁴³ Fu appunto Fogolari (1924, p. 84) il primo a sostenere che tutto “fa credere che dopo i patti del 1460 le nobili famiglie non abbiano tardato a far dipingere le ancone accordandosi tutte a darne il carico ad uno stesso pittore, o bottega di pittore, e possiamo credere che al più tardi, verso il 1464 fossero tutte compiute”, convinzione che lo studioso ribadì pure in seguito (Fogolari 1932, pp. 378, 382, 389). Tale idea venne confermata in via definitiva dai nuovi spogli archivistici effettuati da Gallo (1949, pp. 136-137) e dalle considerazioni di R. Pallucchini (in *Giovanni Bellini* 1949, p. 38, cat. 6-21), che restrinsero i termini dell'impresa pittorica al biennio 1462-1464. Moretti (1958, p. 65 nota 3) faceva notare in aggiunta e grazie a un documento reso noto da Paoletti (1893-1897, I, p. 83 nota 10), ma stranamente trascurato, che tra il 1461 e il 1462 Ulisse Aleotti aveva rivestito la carica di guardian grande della Scuola di Santa Maria della Carità: si tratta di una circostanza degna di nota e che potrebbe avere inciso sull'assegnazione dei lavori del barco (e, si potrebbe aggiungere, della *Pala di san Giovanni evangelista*) ai Bellini, di cui Aleotti era notoriamente estimatore ed amico, tanto più che i confratelli della Scuola contribuirono a finanziare generosamente la costruzione dell'edificio (Tosato 2008, p. 20; Tosato 2016, p. 420).

⁴⁴ M. Lucco, in *Giovanni Bellini* 2019, pp. 315-320 cat. 18. Questa datazione più avanzata sembra condivisa da Humfrey 2021, pp. 54-59.

⁴⁵ Lucco 1989b, pp. 427-430; Lucco 2008, p. 37 nota 21; M. Lucco, in *Giovanni Bellini* 2019, p. 327 cat. 22. Si veda cap. X.

⁴⁶ Si tratta di due pagamenti annotati rispettivamente il 27 marzo e il 3 maggio 1450 (ASVe, Scuola Grande di Santa Maria della Carità, Atti, b. 227, n. 60, c. 1r; Paoletti 1893-1897, I, p. 92). Il 21 dicembre 1450, Bartolomeo Bon ricevette un ulteriore compenso “per la preda del altaro grande” (ASVe, Santa Maria della Carità, Atti, b. 3, *Libro fabricha de la Giesia & capelle*, c. 55r; Fogolari 1924, p. 103).

⁴⁷ Questi due pagamenti furono registrati il 4 set-

tembre e il 26 dicembre 1450 (ASVe, Santa Maria della Carità, Atti, b. 3, *Libro fabricha de la Giesia & capelle*, c. 55r; Fogolari 1924, p. 103).

⁴⁸ ASVe, Santa Maria della Carità, Atti, b. 3, *Libro fabricha de la Giesia & capelle*, c. 55v; Fogolari 1924, p. 103. Un ennesimo esborso “per el far dell altar grandò” venne effettuato il 16 marzo 1451 (ASVe, Scuola Grande di Santa Maria della Carità, Atti, b. 227, n. 60, c. 1r; Paoletti 1893-1897, I, p. 92).

⁴⁹ ASVe, Santa Maria della Carità, Atti, b. 3, *Libro fabricha de la Giesia & capelle*, c. 56r; Fogolari 1924, p. 104.

⁵⁰ Si tratta di una registrazione delle spese per l'altare maggiore che venne effettuata il 10 novembre 1453 e di un pagamento elargito il 1° dicembre dello stesso anno al pittore Ercole del Fiore per il lavoro da lui svolto all'interno delle cappelle (ASVe, Santa Maria della Carità, Atti, b. 3, *Libro fabricha de la Giesia & capelle*, c. 56v; Fogolari 1924, p. 104).

⁵¹ Paoletti 1893-1897, I, p. 183 nota 7.

⁵² In un “memoriale de le capelle et altarj” della chiesa della Carità, iniziato nel 1458 e riportato da Paoletti (ivi, p. 56), si specifica che il costo complessivo della “capella grande cum le due picolle” ammontò a 2488 ducati, contro i 790 spesi in seguito, cioè tra il 1460 e il 1462, per la costruzione del barco “cum li soj altarj e sepolture”.

⁵³ ASVe, Scuola Grande di Santa Maria della Carità, Atti, b. 227, n. 60, c. 1v; Paoletti 1893-1897, I, p. 92.

⁵⁴ ASVe, Scuola Grande di Santa Maria della Carità, Atti, b. 227, n. 60, c. 1v; Paoletti 1893-1897, I, p. 92. È probabile che si intenda in questo caso la doratura della cornice, già predisposta dal maestro di legname per accogliere i pannelli dipinti dal pittore, secondo le consuetudini realizzative invalse a Venezia. In alternativa, si potrebbe trattare della doratura preliminare delle stesse tavole da dipingere.

⁵⁵ ASVe, Santa Maria della Carità, Atti, b. 3, *Libro fabricha de la Giesia & capelle*, c. 36r; Fogolari 1924, p. 95.

⁵⁶ Il 25 luglio 1456 Antonio Vivarini ricevette appunto il saldo finale (200 ducati complessivi) “per fattura e compimento del pagamento de la nostra pala” (ASVe, Santa Maria della Carità, Atti, b. 3, *Libro fabricha de la Giesia & capelle*, c. 57r; trascritto anche da Fogolari 1924, pp. 79, 105).

⁵⁷ ASVe, Scuola Grande di Santa Maria della Carità, Atti, b. 227, n. 60, c. 1v; Paoletti 1893-1897, I, p. 92. La notizia è confermata nel libro di fabbrica trascritto da Fogolari (1924, pp. 79, 95, 105), da cui risulta che il 21 aprile 1457 furono registrate nuove spese “per la cassa de la pala per mane fattura e per tavole e per azuro e per stele” (ASVe, Santa Maria della Carità, Atti, b. 3, *Libro fabricha de la Giesia & capelle*, c. 57r). È ovvio che il termine “cassa” andrà inteso come capsula protettiva della pala d'altare e non come sua cornice, a differenza di quanto sembrerebbe concludere Ballarin (2022, II, pp. 507, 563).

⁵⁸ Nulla è rimasto, all'apparenza, di questa ancona, rimossa dalla sua collocazione originale nel 1627 (Fogolari 1924, p. 78). Sappiamo però che l'altare della cappella maggiore venne consacrato in onore di Ma-

ria Vergine, della Santa Croce, di sant'Aniano e di sant'Agostino (Paoletti 1893-1897, I, p. 183).

⁵⁹ ASVe, Santa Maria della Carità, Atti, b. 3, *Memoriale et spese per lo barcho e organo*, c. 33v.

⁶⁰ Anche per questo motivo bisogna escludere che la cappella di pertinenza della famiglia Da Mula restasse priva di una pala d'altare fino all'inizio del Cinquecento, cioè addirittura dopo la consacrazione dei singoli altari della chiesa, avvenuta il 2 agosto 1471. È del tutto evidente che “la tavola del Salvatore al Giordano” vista da Ridolfi (1648, I, p. 49) e poi da Boschini (1664, p. 358) “nella cappella, dalla parte destra, dell'Altare Maggiore” della chiesa della Carità, già identificata da Humfrey (1979, p. 253; 1993a, p. 105) con il *Battesimo di Cristo con due angeli tra i santi Paolo, Giacomo, Agostino e Girolamo* attribuito a Benedetto Diana e depositato presso il Museo Borgogna di Vercelli (benché ora custodito presso il laboratorio Nicola ad Aramengo d'Asti: Ferretti 2019, p. 92 nota 40), non possa essere l'ancona primitiva della cappella Da Mula, ma una pala commissionata intorno al 1505 per sostituir-

ne una più antica e di cui nulla, al momento, è noto.

⁶¹ Va infatti sottolineato che già il 28 marzo 1450, ovvero al momento dell'accordo con i canonici, i confratelli della Scuola si erano impegnati a finanziare “la fabbrica de la cappella e l'altar grande”, ma anche ad occuparsi della “pala e farla indorar e far la cassa de la deta pala” (Fogolari 1924, pp. 77-78), cosa che come si è detto fecero prontamente e appena possibile.

⁶² Paoletti 1893-1897, I, p. 183.

⁶³ In realtà non esistono indicazioni precise in merito, dunque non sappiamo per certo chi decise di coinvolgere Bellini nell'impresa del barco, ma l'omogeneità del risultato e il fatto stesso che le quattro ancone siano state realizzate da una sola bottega induce a credere che la scelta fosse stata presa a priori dagli stessi canonici (forse su suggerimento di Aleotti) e imposta ai vari beneficiari degli altari.

⁶⁴ ASVe, Santa Maria della Carità, Atti, b. 3, *Memoriale et spese per lo barcho e organo*, c. 54r; Fogolari 1924, p. 115.

VII.

I trittici del barco della Carità e il ritorno dello Zoppo a Venezia

I quattro trittici della Carità (Venezia, Gallerie dell'Accademia) andrebbero intesi, senza alcuna riluttanza, come un'impresa cruciale del primo Rinascimento veneziano, perché guidata in prima linea da Giovanni Bellini, di sicuro sul piano della progettazione, ma in larga parte pure su quello dell'esecuzione. Tuttavia, quest'opera straordinaria è stata spesso fraintesa e sottovalutata, anche per il ruolo che certamente vi ebbe qualche collaboratore di secondo piano: perfino Bernard Berenson, che pure ebbe il merito storico di riconoscere i trittici come esclusive "créations du cerveau" di Giovanni¹, sentiva poi l'obbligo di segnalare la presenza di uno o più "auxiliaires" anonimi a fianco del maestro², legittimando una convinzione critica che si è infine cristallizzata in *cliché*. Non si può negare che la qualità pittorica dei vari trittici, in varie parti elevatissima e ben degna di Giovanni Bellini, subisca qua e là vistose cadute, ma questo fatto innegabile andrebbe spiegato all'interno di una ovvia logica di bottega e di produzione di un insieme unitario di pale d'altare, che però non inficia l'autografia sostanziale del lavoro complessivo. Il nome più spesso evocato per spiegare questa discontinuità esecutiva, in verità trascurabile, è stato quello abbastanza scontato del fratello Gentile: conoscitori del calibro di Longhi, Christiansen e De Marchi³ hanno intravisto la sua mano in alcune figure del *Trittico di san Lorenzo* (inv. 621B; fig. 111), per me coerenti con quelle bellissime del *Trittico di san Sebastiano* (inv. 621A; fig. 110) e soprattutto incomparabili con l'arcigna durezza dei santi dipinti sulle ante di San Marco (figg. 26, 56) o col secco profilo del *Beato Lorenzo Giustiniani* (Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 570). Il *Trittico della Madonna* (inv. 621C; fig. 113) ha sempre suscitato le maggiori perplessità, ma bisogna considerare che le sue tavole furono molto alterate dalle antiche ridipinture e si spera che i restauri avviati da Milena Maria Dean, sotto la supervisione di Roberta Battaglia, possano portare a un giudizio più ponderato⁴. Va comunque notato che questo trittico venne realizzato *in extremis*, poiché il patronato della relativa cappella subì un improvviso avvicendamento tra il 1463 e il 1464 ed è possibile che Giovanni, a quel punto impegnato nella consegna dei due teleri per la Compagnia di San Girolamo (1464), fosse stato costretto a demandare l'esecuzione di quest'ultima ancona ai suoi aiuti più fidati. Fatto sta che già Longhi scorgeva nel *Trittico della Madonna* la presenza ingombrante di Gentile Bellini⁵, mentre Christiansen ha addirittura suggerito di assegnare l'intera pala a Lazzaro Bastiani⁶. Proprio "al migliore Lazzaro Bastiani" farebbe pensare, secondo Tempestini⁷, l'asprezza scostante dei santi Agostino (o Ubaldo) e Domenico dipinti nella lunetta del *Trittico della Natività* (figg. 117, 139), che sono invece due figure impressionanti e modernissime, ormai a un passo dalla maestosità formale del polittico di San Zanipolo⁸. L'idea che Bastiani possa aver lavorato nel cantiere della Carità come collaboratore di Bellini è stata rilanciata di recente da De Marchi, poi seguito da Vinco⁹, ma in relazione al *Trittico di san Sebastiano* e con particolare riferimento alla lunetta col *Padre Eterno* e l'*Annunciazione* (fig. 110). Quest'ultima, in effetti, mostra alcune debolezze, ma risulta comunque assai arguta l'idea di porre l'arcangelo Gabriele e la Vergine annunciata su due piani leggermente sfalsati, quasi a formare un asse obliquo che procede da sinistra

e che sembra tenere conto della disposizione della pala sul lato destro del barco, proprio a fianco del fornice centrale¹⁰. Pur volendo riconoscere una mano meno dotata in alcune parti di questa lunetta, comunque notevole nel suo complesso¹¹, non vi può essere dubbio che fu Giovanni Bellini il solo responsabile delle tre figure del registro principale, sperdute in una landa desolata e ondosu. Lo stesso De Marchi sospetta che alcune parti del *Trittico della Natività*, ossia la tavola di coronamento e il san Francesco sulla sinistra – che Lucco ha invece attribuito al cosiddetto Maestro del Cattaver¹² – possano spettare al giovane Alvise Vivarini, comunque sotto lo stretto controllo di Bellini. Una proposta che recupera in parte una posizione già espressa dalla critica ottocentesca e che sembrava ormai superata¹³. De Marchi non ha argomentato nel dettaglio la sua idea, forse per ragioni di spazio, ma si può dire che riconoscere ad Alvise la lunetta in questione obbligherebbe poi a ricondurre nel suo catalogo anche il *Sant'Agostino* di Le Pecq¹⁴ (fig. 116) e perfino alcune parti di rilievo del polittico di San Zanipolo (figg. 139, 140). La sagoma scattante e longilinea del san Francesco (fig. 132) può invece ricordare alcune primizie alvisiane, comunque collocabili agli inizi dell'ottavo decennio, ad esempio l'analoga figura che compare nella tavoletta conservata all'Accademia Carrara di Bergamo (inv. 512; fig. 133), ma ciò dimostra semmai l'importanza paradigmatica rivestita dai trittici della Carità per quella generazione di pittori, di cui Alvise fece parte, che si formò nel corso degli anni sessanta. Sembra viceversa improbabile che il rampollo di una delle principali famiglie attive a Venezia potesse svolgere, ammesso pure che fosse già attivo intorno al 1462-1464, un periodo di praticantato in una bottega diversa (e addirittura rivale) rispetto a quella del padre Antonio¹⁵. Lo stesso può dirsi, a maggior ragione, per un maestro come Lazzaro Bastiani, sicuramente documentato almeno a partire dagli anni cinquanta¹⁶ e a lungo impegnato tra il 1460 e il 1468 nella realizzazione del polittico destinato all'altare maggiore della chiesa di San Samuel, commissione prestigiosissima e ottenuta sotto gli auspici del procuratore Marco di Nicolò Venier, dunque inconciliabile col ruolo di aiutante subalterno nel cantiere delle Carità¹⁷. C'è poi da tener conto della parabola pittorica di Bastiani, originata da opere ancora databili negli anni cinquanta, tra cui spicca la deliziosa *Madonna col Bambino* del Museo Correr (inv. 2193), che è poi una dichiarazione di appartenenza alla vecchia scuola muranese, appena macchiata da un interesse prudente per le novità bandite dai maestri di Padova¹⁸. Curiosità dapprima vaghe e che via via si tramutarono in ossequiosa militanza mantegnesca, peraltro mediata dal filtro di Bartolomeo Vivarini, come appare evidente nella *Vergine che adora il Bambino* del Museo Civico di Padova (inv. 2297) o nella più robusta *Madonna col Bambino e i putti recanti le Arma Christi* della Gemäldegalerie di Berlino (inv. 27), ovvero in opere dipinte tra il 1460 e il 1465 ed oggettivamente incompatibili con i trittici belliniani del barco. È vero comunque che Lazzaro, a differenza del suo “fratello d'arte Bartolomeo”¹⁹, trovò a un certo punto la forza per affrancarsi almeno un poco da un'interpretazione troppo ferrea dei modelli padovani e proprio aprendo gli occhi sul mondo poetico di Giovanni Bellini: si trattò allora di inaugurare una nuova e delicatissima fase, che all'inizio alternò omaggi fin troppo smaccati²⁰ a lavori più personali ed intensi, come la *Madonna col Bambino* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (inv. 616) o il *Vesperbild* miniato su pergamena del Museo Poldi Pezzoli (inv. 1586)²¹. Se proprio occorre fornire un'identità ai collaboratori che certamente affiancarono Giovanni nella realizzazione di un'impresa così articolata e convulsa come i trittici del barco della Carità bisognerà perciò ricercare tra quei pittori che, oltre al fratello Gentile, frequentarono davvero lo studio belliniano nella prima metà degli anni sessanta: in quest'ottica,

si potrà sempre recuperare la sfuggente figura di Lauro Padovano o perfino quella del giovane Jacopo da Montagnana, come proposto da Merkel²², ma sempre tenendo presente che gli eventuali aiuti agirono sotto la stringente regia di Giovanni Bellini. Di sicuro non mancarono idee prese a prestito dai taccuini di famiglia, dove già compare un terzetto di santi inseriti entro nicchie concave²³ (fig. 109), un *Thronus gratiae* come quello raffigurato in una delle lunette o una possente Vergine ritta in piedi, molto simile per posa alla figura che campeggia al centro del *Trittico della Madonna*²⁴. Si tratta però di riprese iconografiche, talvolta anche d'invenzione, ma che certo non bastano per riconoscere a Jacopo un ruolo direttivo nell'impresa, come troppo spesso si è ritenuto²⁵. Se si usasse sul serio questo criterio, saremmo costretti a dirottare molti altri lavori di Giovanni nell'orbita del padre, dal *San Girolamo* di Birmingham (figg. 43, 44, 46) all'*Orazione* di Londra (figg. 67, 68). Bellini attinse a piene mani, pure a distanza di tempo, dal patrimonio grafico di Jacopo, così come ricorse spesso a certe idee formulate da Mantegna, ma ciò non denuncia mai una situazione di subalternità mentale. Questo perché Giovanni non badava troppo al tema dell'*inventio*, ma concentrava ogni suo sforzo sul modo di rendere coi mezzi propri della pittura un particolare stato dell'anima o il senso di un luogo immerso nella sua realtà fenomenica²⁶. È poi da respingere, una volta per tutte, l'attuale tendenza a ingigantire oltre misura il genio di Jacopo Bellini, a tutto discapito del suo più grande erede. È certo ammirevole la tenacia che spinse un maestro di tutt'altra estrazione ad accostarsi con sincero interesse alla cultura prospettico-antiquaria di matrice toscana, comunque intesa entro una dimensione sempre “bilicata tra favola e realtà”²⁷. Risulta però molto forzato attribuire all'iniziativa del vecchio Bellini ogni moto di rinnovamento del mondo artistico veneziano, come se un fiero allievo di Gentile da Fabriano potesse davvero capeggiare una rivoluzione figurativa condotta in ogni campo, dall'illustrazione libraria al nuovo formato della pala d'altare. Questo ruolo storico va naturalmente restituito al figlio Giovanni e così anche i trittici della Carità, popolati da figure stanti molto più plastiche ed evolute di qualsiasi altra mai dipinta da Jacopo, andranno ricondotti senza indugio all'iniziativa esclusiva del più moderno dei Bellini. Non si dovrebbe anzi sminuire il significato avanguardistico di questo gruppo di altari, concepiti all'unisono per rispondere alle esigenze di uno spazio ben connotato, ossia il barco della chiesa della Carità.

Si può dire che le quattro ancone belliniane siano versioni semplificate del modello imposto dalla pala di San Zeno, che costituì senz'altro un ineludibile termine di paragone, insieme alla pala del Santo di Donatello e a quella di Giovanni da Pisa e Nicolò Pizolo per la cappella Ovetari²⁸. Al di là della peculiare destinazione, ossia una serie di cappelle gentilizie addossate a un tramezzo, andrebbe comunque sottolineato il sofisticato compromesso escogitato da Bellini tra le peculiari esigenze del gusto locale, ancora affezionato al luccichio degli ori e al risalto iconico delle figure sacre, e il nuovo lessico decorativo impiegato nel barco della Carità. La carpenteria originale che inquadrava ciascun trittico è sostanzialmente perduta, ma si può ipotizzare che le tavole ricurve, immaginate come nicchie dorate sormontate da conchiglie, dovessero essere intervallate da colonne oppure lesene riccamente istoriate. Si può affermare che l'ordine fosse inoltre completato da una trabeazione regolare, a sua volta coronata dalle lunette dipinte²⁹. Il risultato complessivo non solo doveva amalgamarsi perfettamente con l'aspetto del barco, costituito da “colonelli 60 et 10 colonelli et larchitravio cum lo friso et cornise, tuto a lantiga”³⁰, ma rispondeva con sensibile solerzia alle più evolute tendenze architettoniche ormai diffuse in laguna³¹. A Venezia, però, non si era ancora vista una così organica integrazione tra parte intagliata e parte dipinta ed è proprio per

questo motivo che le pale della Carità costituiscono un manifesto di ostentata modernità, da addebitarsi *in toto* a Giovanni Bellini³². Dopo le epifaniche aperture di Berenson, fu Rodolfo Pallucchini a dare grande risalto ai quattro trittici, che proprio in occasione della mostra belliniana del 1949 furono oggetto di un'accorta pulitura operata da Mauro Pellicoli: una volta scattivate dalle ridipinture ottocentesche che ne avevano offuscato l'"originario vigore stilistico", le quattro ancone apparvero a Pallucchini un "caposaldo fondamentale per la comprensione dello stile giovanile" di Bellini³³. Un'affermazione subito contestata da Longhi³⁴, ma che mantiene una sua precisa validità se si considera che l'esecuzione dell'intero ciclo, databile tra la fine del 1462 e il 1464, costituisce un preciso *ante quem* stilistico per un buon numero di dipinti chiaramente più antichi. È infatti evidente che i lavori più impregnati di umori jacopeschi, come la *Madonna* di Pavia (tav. II), o docilmente acerbi, come le *Pietà* di Milano e di Bergamo (figg. 48, 50), debbano cadere parecchi anni prima rispetto alle ancone della Carità. Esiste però uno scarto sensibile tra le prove più strettamente mantegnesche e i brani più nobili dei trittici: basti osservare la calma solenne del san Lorenzo (figg. 111, 122), ritto al centro del proprio altare, oppure la grazia efebica del san Sebastiano (fig. 110), per misurare tutta la distanza che separa queste figure, ferme e maestose, dall'assillo formale che caratterizza invece la *Trasfigurazione* Correr (fig. 65) o l'*Orazione nell'orto* di Londra (fig. 68).

Si è già avvertito come Giovanni mostri, a un certo punto del suo percorso, l'esigenza di placare il proprio dettato e di sperimentare un metro più grandioso e disteso: già a partire dalle miniature di Albi è in atto un processo di amplificazione dei volumi, un largheggiare più sciolto di piani cromatici, inseriti sempre più compiutamente nello spazio. La linea si fa nel frattempo meno ispida e febbricitante, senza perdere la sua forza di definizione. Questo moto prosegue ben oltre gli stessi trittici, fino a giungere alla misura eroica di San Zanipolo, ma rispetto al naturale accrescimento del linguaggio belliniano, le pale della Carità segnano comunque un momento di flagrante rottura: vi si percepisce infatti una nuova funzione del lume, inteso ormai come elemento strutturante e non solo fenomenico. Un modo molto simile di definire i volumi attraverso la luce caratterizza difatti anche i due santi di Le Pecq e i loro compagni *Stefano* e *Lorenzo* (tavv. XVII-XX), non troppo distanti dalle sagome che si stagliano sul fondo dorato dei quattro trittici. È del tutto lecito domandarsi se qualche influsso esterno e in parte diverso rispetto a quelli già noti possa aver contribuito a questo tipo di riflessioni e non è un caso che una parte della critica abbia intravisto nelle ancone della Carità certe analogie con la maniera dello Zoppo³⁵. Che "poco prima del 1465 la novità più interessante con cui Giovanni Bellini poteva venire in contatto fosse costituita dalla luce pierfrancescana che il maestro bolognese proponeva attraverso gli schemi familiari della costruttività squarcionesca e nella tecnica a tempera tradizionale" è un'idea messa in campo da Alessandro Conti³⁶ e che merita senz'altro di essere discussa. Marco e Giovanni dividevano in fondo lo stesso giro di amicizie artistiche ed intellettuali³⁷, oltre ad aver frequentato la città di Padova negli anni decisivi della formazione. Entrambi avevano poi instaurato, e già da qualche tempo, una contesa a distanza con Andrea Mantegna, grande idolo da emulare e da divellere. Non è perciò da escludere che, proprio su tale terreno, questi due maestri potessero trovare un naturale punto d'intesa o quantomeno di reciproco interesse. Né si può negare che nel percorso mentale che aveva condotto Bellini, prima ad accostare Mantegna per emanciparsi dalla tutela paterna, poi a contestare al cognato le eccessive durezza di cuore, l'incontro con lo Zoppo fosse caduto proprio al momento opportuno:

Marco giungeva infatti in laguna, o meglio vi ritornava, all'apice della carriera, dopo un fondamentale soggiorno in patria che gli aveva svelato nuovi orizzonti della pittura. Senza rinnegare il vigore plastico e il lessico antiquario, veri mantra di ogni giovane cresciuto a Padova, Zoppo aveva acquisito una più tenera limpidezza cromatica, che ancora ride nelle carte Morosini e nelle varie tavole dipinte a Bologna. Marco si era insomma tramutato in un alfiere padano di quella pittura di luce divulgata a Firenze da Domenico Veneziano e che grazie al superbo magistero del suo più grande allievo, ovvero Piero della Francesca, aveva fatto breccia al di là dell'Appennino. È chiaro che la felice fusione tra la sensibilità chiaroscurale del padre Jacopo e la scienza ottica dei maestri fiamminghi aveva già garantito a Bellini risultati luministici straordinari, ma ciò non toglie che Giovanni potesse guardare con una certa curiosità a quell'insolita combinazione tra un plasticismo di marca donatelliana e il "lume cordiale" di Piero, che è poi il merito più alto e originale da riconoscere allo Zoppo bolognese.

È appunto l'idea di una luce strutturante, in grado di modellare le forme e di regolarizzare ogni possibile asprezza, il fatto nuovo che sembra agire nelle ancone della Carità, concepite e realizzate proprio negli anni in cui Marco doveva insediarsi per la seconda volta a Venezia. Non potrà sfuggire una certa assonanza tra gli ovali adamantini dei santi belliniani, si guardi ai due martiri Lorenzo e Sebastiano o alla Vergine della *Natività*, e le analoghe torniture sfoggiate dallo Zoppo nel codice di Parigi o nel *Giudizio di Salomone* ora a Los Angeles (inv. M.81.259.1). Così come impressiona il nitore geometrico, veramente a un passo da Piero o da Fouquet, del sant'Antonio da Padova nel *Trittico di san Lorenzo* (fig. 111). È chiaro poi che in Bellini tutto assuma un'aria più sublime e che il suo istinto poetico acceda a un grado di verità sentimentale semplicemente inarrivabile per lo Zoppo. Prosegue poi senza sosta la ricerca sugli effetti prodotti dal digradare della luce: ne derivano brani di assoluto virtuosismo pittorico, come l'ombra che si insinua lungo la manica slargata di Lorenzo o quella che si poggia come un velo sul volto assonnato di Giuseppe³⁸ (fig. 128). Di fronte a una miscela così composita, peraltro imbastardita dall'intervento disomogeneo di alcuni aiuti, l'eventuale ascendente zoppesco dovrà essere saggiamente soppesato, poiché esso agì semmai come stimolo ulteriore e non certo come causa scatenante. È comunque credibile che Bellini prestasse orecchio alle novità portate a Venezia dallo Zoppo di Bologna, un degno rampollo della bottega di Squarcione che era riuscito a guadagnare la stima delle più alte corti d'Italia e di molti bibliofili raffinati. Così si può dire che i due san Giovanni dipinti da Bellini per il barco della Carità (fig. 130), sofferenti fino all'estrema macerazione e irrorati da vene pulsanti, siano il frutto di una rilettura "espressionista" di Donatello, più in linea con l'interpretazione zoppesca (o alvisiana, fig. 131), che con quella più erudita e romanizzante di Mantegna³⁹. Un'evoluzione di questo plasticismo, terso ed elastico insieme, è certo segnata dal *Cristo morto sorretto da due angeli* del Museo Correr (fig. 142): un omaggio sentito alla lastra donatelliana del Santo, da intendersi come premessa e non come conseguenza degli esiti ulteriori raggiunti col politico di San Zanipolo⁴⁰ (fig. 143). In definitiva, si può ben comprendere che "per un uomo di pochi viaggi"⁴¹ e dalla curiosità onnivora come Bellini il ritorno dello Zoppo a Venezia poté costituire un fatto nuovo e degno di qualche attenzione, specie dopo il trasferimento di Mantegna presso i Gonzaga. Ciò non significa però che il bolognese sia stato davvero un interlocutore alla pari o quantomeno capace di modificare in maniera sensibile il percorso già avviato da Giovanni. Soprattutto, ciò non consente di sovvertire i veri valori in campo e di attribuire allo Zoppo meriti e ruoli che di fatto non ebbe.

¹ Berenson 1913a, p. 198. Lo stesso Berenson arrivò a questa conclusione in favore di Bellini dopo aver sostenuto a lungo un'attribuzione ad Alvise Vivarini o alla sua scuola (1894, p. 198; 1905, p. 70 nota 1). La fonte più antica che ricorda i trittici, ovvero le *Mine-re* di Boschini (1664, p. 358), li descrive d'altronde come “opere de' Vivarini”, riferimento che ha poi goduto di larga fortuna, almeno fino al decisivo intervento di Berenson sulla “Gazette des Beaux-Arts”. L'intricata vicenda critica relativa ai trittici è riassunta da Moschini Marconi (1955, pp. 77-86 cat. 78-81) e da Tempestini (1992, pp. 26-31 cat. 5), ma si veda anche S. Moschini Marconi, G. Nepi Scirè (in *Il colore* 2000, pp. 122-126 cat. 1-4) e M. Lucco (in *Giovanni Bellini* 2019, pp. 315-320 cat. 18).

² Berenson (1913, pp. 198-200) affermava infatti, dopo aver creduto ad un'attribuzione ad Alvise Vivarini (che talvolta ritorna in auge anche oggi): “J'estime désormais que les quatre triptyques sont des créations du cerveau de Bellini, sans chercher le nom de l'auxiliaire – ou peut-être des auxiliaires – auxquels on en doit l'exécution”.

³ Longhi 1949, ed. 1978, pp. 102-103 nota 3; Christiansen 2004a, p. 68; A. De Marchi, in Strehlke, Brüggens Israëls 2015, p. 118 cat. 7.

⁴ Moschini Marconi 1955, pp. 84-85 cat. 81; G. Nepi Scirè, in *Il colore* 2000, p. 126 cat. 4. Ringrazio di vero cuore Roberta Battaglia e Milena Dean per avermi consentito di esaminare i trittici durante la fase di restauro e per aver discusso con me varie questioni relative a questo importante gruppo di dipinti.

⁵ Longhi (1949, ed. 1978, p. 103 nota 3) individuava “closely reminiscent of Gentile” soprattutto nella figura del san Girolamo, in effetti avvolta da un pannello un po' troppo ispido e arzigogolato (si veda anche Conti 1987, p. 285; Conti 1994, p. 264), mentre Lucco (1989b, p. 419) ha avvicinato a Gentile il san Ludovico di Tolosa dipinto sul lato opposto, di cui Longhi (1949, ed. 1978, p. 103 nota 3) ammirava invece la concezione fouquetiana ideata da Giovanni, seppur diminuita “by execution in his workshop”. Più in generale, si può dire che Longhi (*ibidem*) non nascondeva affatto la sua insofferenza nei confronti dei quattro trittici del barco, opere in cui era disposto a riconoscere il tocco creativo e poetico di Giovanni Bellini, per quanto “restricted by external factors”. Mi pare un giudizio un po' troppo severo, benché diffuso negli studi, che non rende il giusto merito a un'impresa cruciale nel percorso di Giovanni Bellini e certamente significativa per lo sviluppo stesso del Rinascimento veneziano. Mi sembra abbastanza paradossale che, al contrario, un'opera assai deludente come il polittico della chiesa madre di Santa Maria della Platea a Genzano sia stato accolto nel catalogo di Bellini con molte meno remore, tanto da essere addirittura definito “a youthful masterpiece” di Giovanni (M. Boskovits, in Boskovits 1992, p. 27; M. Lucco, in *Giovanni Bellini* 2019, pp. 335-337 cat. 25). Non si può negare

l'aspetto belliniano della Madonna al centro, ma mi pare che questo polittico, nel suo complesso, si possa ben definire “sgangherato” (Agosti 2009, p. 112) e soprattutto disomogeneo, per qualità e stile: i quattro santi che affiancano la Vergine, come la goffissima scena con l'*Annunciazione* che si divide nei due riquadri superiori, non sono certo all'altezza della mano sublime di Giovanni, ma pure il loro sostrato linguistico pare poco compatibile con quello del maestro veneziano: in parole povere, credo che questa anconetta lucana possa essere nata nell'ambito della bottega belliniana, forse per mano di un fuoriuscito non troppo abile e poco ortodosso, cioè animato da qualche interesse per un certo tipo di mantegnisimo padovano, ma anche per le prime prove del giovane Alvise Vivarini.

⁶ Christiansen 2004a, p. 68.

⁷ Tempestini 1992, p. 30 cat. 5.

⁸ Il confronto, davvero impressionante, tra il volto del san Domenico che compare nella lunetta del *Trittico della Natività* e il san Vincenzo Ferrer collocato al centro del polittico di San Zanipolo (figg. 139-140) venne proposto di fatto già da Rodolfo Palucchini (in *Giovanni Bellini* 1949, p. 45 cat. 17) ed è stato ripreso da Mazzotta (2018c, ed. 2020, pp. 157, 266-267 figg. 85-86) e Ballarin (2022, II, p. 625).

⁹ De Marchi 2018, pp. 38, 267 nota 30; M. Vinco, in *Rinascimento* 2019, p. 356 cat. 5.10.

¹⁰ Il medesimo *escamotage* visivo è adottato nei due angeli che fiancheggiano la *Madonna col Bambino* della lunetta del *Trittico di san Lorenzo*, che non a caso doveva ornare l'altare posto all'estrema destra del barco, proprio a lato del *Trittico di san Sebastiano*. La stessa Vergine raffigurata al centro appare leggermente ruotata, in modo da rivolgersi idealmente verso il centro della navata. Trovo assai raffinate anche le due sagome filiformi che planano arcuate, come libellule variopinte, ai lati della Madonna. Quest'ultima figura potrà apparire forse un po' goffa, specie nel partito troppo schematico delle pieghe, ma la sua stretta parentela con l'esemplare indubbiamente autografo dei musei berlinesi resta cogente, come la qualità assoluta di certi passaggi pittorici, ad esempio la camicetta trasparente che copre le membra grassocce del Bambino.

¹¹ Più di un dubbio potrebbe destare l'anfora da cui traboccano i gigli, che sembra quasi sovrimpressa senza molto criterio, oppure la figurina un po' fiacca dell'angelo vestito di rosso, ma non certo l'imperiosa sagoma del Padre eterno benedicente, senz'altro opera di Bellini.

¹² Lucco 1989b, p. 419. La tela con il *Cristo benedicente tra i santi Vincenzo Ferreri, Agostino, Elena e Francesco* (Gallerie dell'Accademia di Venezia, inv. 614, 620, 622) era parte di un ciclo di fregi che doveva decorare la Sala del Magistrato del Cattaver in Palazzo Ducale. Il suo autore, che per me non ebbe alcuna parte nella realizzazione del bellissimo *Trittico della Natività*, manifesta un mantegnisimo brutale e un gusto per gli scorci forzati che pare molto più

vicino allo stile di Gentile Bellini, anziché a quello del fratello Giovanni.

¹³ Moschini Marconi 1955, p. 79.

¹⁴ Boskovits (1986, p. 391) notava giustamente, rispetto al probabile *Sant'Agostino* già a Le Pecq, che “l'expression de mélancolie qui émane de notre évêque rappellent certains passages comme le saint Jean-Baptiste du *Triptyque de San Lorenzo* ou l'évêque (identifié tantôt comme Ubaldo, tantôt comme Augustin) dans le lunette du *Triptyque de la Nativité*”.

¹⁵ Si consideri che, con molta probabilità, Alvise nacque dopo il 1446 (Russo 2020b, p. 45).

¹⁶ Un “Lazarus pictor” è documentato nell'aprile del 1449 (Paoletti, Ludwig 1900, p. 183; Ludwig, Molmenti 1906, p. 33 n. 47; Casu 1996, pp. 74-75 nota 13), ma come ha fatto notare Gianmarco Russo (2019, p. 167 nota 6) è indicato come “condam Sebastiani”, quindi l'identificazione è forse da escludere. I primi documenti che certamente si riferiscono a Bastiani dovrebbero invece risalire al novembre del 1456 (Ludwig, Molmenti 1906, p. 33 n. 48) e al settembre del 1458, quando “Lazaro (de) Giacomo da Vinegia” ricevette un lauto pagamento per “la reparatione de la fazata del Palazzo del prefato N. S.”, ovvero del Palazzo Ducale (Paoletti, Ludwig 1900, p. 183 nota 49).

¹⁷ Ivi, p. 183. Su questa impresa spesso sottaciuta e purtroppo perduta di Lazzaro Bastiani si vedano almeno: Humfrey 1993a, p. 51; Sartor 1997, p. 38; Russo 2018, pp. 12-13 nota 5.

¹⁸ È giusto ricordare che questo dipinto fu riconosciuto come primizia bastianesca da Carlo Volpe (M. Boskovits, in Boskovits 1992, pp. 26-27). Sulla giovinezza di Bastiani si può rimandare agli studi di Casu (1996) e Russo (2018), entrambi apprezzabili e dettagliati, ma in buona parte divergenti sul piano delle proposte cronologiche ed attributive.

¹⁹ Longhi 1934, ed. 1956, p. 97 nota 59.

²⁰ Penso soprattutto a una *Madonna col Bambino* battuta in asta pochi anni or sono dalla maison Boisseau-Pomez (Troyes, 27 novembre 2020, lotto 381) e che Bastiani dovette concepire come un esercizio o una variazione sul tema della *Madonna* Davis di Bellini.

²¹ Non a caso, C. Volpe (in *Early Italian* 1983, p. 56 cat. 36) citava questo piccolo capolavoro di Bastiani per sostenere la sua “superiority to the brothers Vivarini” (anche se forse sarebbe meglio parlare di “superamento”, più che di “superiorità”). Su quest'opera, in cui mi sembra di leggere chiare inflessioni zoppesche, si veda ora la scheda di M. Vinco (in *Giovanni Bellini* 2012, pp. 72-73 cat. 8), che a mio avviso propone però una datazione troppo anticipata.

²² Merkel 2002.

²³ Si possono citare, come esempi, la c. 28r dell'album londinese o il pentittico disegnato sulla c. 73r del libro parigino (Eisler 1989, pp. 382-383 tavv. 240-241).

²⁴ Un *Thronus gratiae* è tracciato sulla c. 56r dell'album del British (Eisler 1989, p. 379 tav. 238), una

Mater omnium si trova invece sulla c. 74r del libro conservato al Louvre (ivi, p. 264 tav. 138). Robertson (1960, pp. 49-50; 1968, p. 41) è stato tra i primi ad accorgersi di questi riscontri tra alcune figure della Carità e le idee grafiche raccolte nei libri di Londra e Parigi.

²⁵ È stato Robertson (1960, pp. 49-50; 1968, pp. 41-42) ad avanzare l'idea che le ancone per il barco della Carità siano state eseguite nello studio di Jacopo Bellini e sotto la sua stretta supervisione, seppur con l'intervento più o meno ampio dei due figli Gentile e Giovanni. Questa tesi, subito condivisa da Keydel (1969, I, pp. 49-73), è stata rilanciata da Meyer zur Capellen (1985, pp. 144-145 cat. B 9), Boskovits (1986, p. 387), Huse, Wolters (1986, p. 211), Rona Goffen (1989, pp. 277-278), ma soprattutto da Eisler (1989, pp. 62, 518-519). Di seguito, Humfrey (1990, pp. 192-194; 1993a, pp. 180-181, 341 cat. 4; 1994, p. 151) ha addirittura reputato Jacopo “the only Venetian painter of his generation capable of reliving such an innovation” e dunque il più deputato a introdurre a Venezia il nuovo formato di pala d'altare che si era imposto nella vicina Padova. G. Nepi Scirè (in *Il colore* 2000, p. 122) e Bächtzmann (2008, pp. 26-28) hanno accettato di fatto questa linea, come Lucco (1989b, pp. 415-417; 2008, pp. 26, 37 nota 20), che pure ha ammesso “il fortissimo contributo di Giovanni”, e da ultimo Vinco (2019, p. 63), secondo cui resterebbe “l'evidenza dello stile dei trittici del trammezzo di Santa Maria della Carità [...] a farci capire come Giovanni fosse, a quell'altezza cronologica, un *primus inter pares*, senza una vera autonomia dal padre e dal fratello maggiore con i quali condivise questa commissione”. Credo invece che Degenhart, Schmitt (1990, II/5, pp. 176-183) avessero perfettamente ragione a insistere sull'assoluta modernità delle quattro pale, del tutto aliena a un grande maestro della vecchia generazione come Jacopo. Concordo perciò con quegli studiosi, come Tempestini (1992, pp. 26-30 cat. 5; 1997, pp. 51-52, 193-194 cat. 5; 2000, p. 174 cat. 5), Christiansen (2004a, p. 67), Bellosi (2008, p. 106) e De Marchi (2018, p. 33), che hanno riassegnato senza mezzi termini la paternità concettuale dell'impresa a Giovanni Bellini, come peraltro faceva già Berenson (1913, pp. 198-200).

²⁶ Su questo punto, davvero centrale per comprendere fino in fondo la distanza mentale che separa Bellini da Mantegna, viceversa ossessionato dall'importanza dell'*inventio* e della *historia*, si può leggere il brillante saggio di Andrea De Marchi (2018).

²⁷ Mariani Canova 1972, p. 11.

²⁸ Su questo aspetto hanno particolarmente insistito: Robertson (1960, p. 50; 1968, pp. 39-40, 42); Humfrey (1993a, p. 180); De Marchi (2018, p. 38). Un ulteriore riferimento fu probabilmente la pala eseguita dalla stessa famiglia Bellini per la cappella funeraria del Gattamelata al Santo, che ho già supposto essere molto più simile alle “ancone prodotte di lì a poco per il barco della Carità” (Calogero 2019, p. 13).

²⁹ Dati tecnici molto interessanti e qualche considerazione materiale sull'aspetto delle carpenterie originali dei trittici si possono leggere nella sintetica relazione di restauro firmata da R. Cavigli, L. Gusmeroli (in *Il colore* 2000, p. 34). Particolarmente significativa è la riscoperta delle finite spechiate di marmo policromo lungo i pennacchi contigui alle conchiglie dorate (molte delle quali rifatte): una soluzione decorativa di grande prestigio, riutilizzata in seguito per abbellire la carpenteria della *Pala di Pesaro*, che dimostra la suprema cura impiegata da Bellini anche nelle parti lignee dei trittici e la sua volontà sistematica di accordarsi al lessico anticheggiante del barco. L'idea di incurvare leggermente i singoli scomparti, come per simulare delle nicchie dorate, si ritrova anche nel pannello centrale del trittico degli Uffizi di Andrea Mantegna (inv. 1890 n. 910), ma secondo De Marchi (2018, p. 38) potrebbe piuttosto trattarsi di un fascinoso omaggio da parte di Bellini alla più antica tradizione esarcale di Venezia, con particolare riferimento ai mosaici che decorano l'edera centrale del nartece nella basilica di San Marco. Roberta Battaglia, in base all'osservazione dei dati materiali emersi dal restauro condotto da Milena Dean, suppone che le tavole dei trittici non fossero inserite entro carpenterie lignee, ma bensì contenute entro cornici lapidee già predisposte in corrispondenza dei quattro altari del barco, soluzione che costituirebbe un *unicum* senza reali riscontri: la studiosa, che ringrazio sentitamente per aver condiviso con me questa sua convinzione, si ripromette di illustrare meglio tale ipotesi, comunque già anticipata in *Restituzioni* 2022, p. 278 cat. 26.

³⁰ Fogolari 1924, p. 115.

³¹ Per comprendere la genesi e le prime modalità di diffusione di un colto gusto antiquario nell'architettura veneziana del terzo quarto del Quattrocento si veda l'ottima sintesi di Ceriana 2003.

³² La portata del tutto innovativa dei trittici della Carità, soprattutto per l'esplicito tentativo di uniformare l'aspetto delle ancone allo stile anticheggiante del barco, è stata giustamente enfatizzata da Eisler (1989, pp. 518-519), Humfrey (1990, pp. 192-194; 1993a, pp. 180-181), Modesti (2002, p. 50), Christiansen (2004a, p. 67) e Lucco (1989b, pp. 416-417), che ha definito l'intero complesso “uno dei più ambiziosi esperimenti di altari coordinati, tutti dall'identica forma esterna, compiuti in laguna” (Lucco 2008, p. 26).

³³ R. Pallucchini, in *Giovanni Bellini* 1949, p. 44 cat. 6-21. Va detto che questa valutazione venne in parte ridimensionata dallo stesso studioso nella sua monografia belliniana del 1959 (pp. 34, 132 cat. 33-41), forse perché Pallucchini venne influenzato dai giudizi limitativi espressi nel frattempo da Longhi (1949, ed. 1978, pp. 102-103) e Brizio (1949, pp. 27-28).

³⁴ Longhi 1949, ed. 1978, pp. 102-103. Lo studioso si mostrava soprattutto infastidito dalla presenza del fondo oro e dalla meccanica ripetizione di un identico formato, a riprova del tono antiquato e reazionario

imposto dalla committenza. Si aggiunga che un artista già maturo e affermato come Bellini, nato per Longhi intorno al 1425, non poteva davvero interessarsi a un lavoro tanto condizionato “by rigid economic and cultural limits” (ivi, p. 103 nota 3). Ciò si sarebbe tradotto in una partecipazione piuttosto parziale del maestro, che avrebbe delegato buona parte dell'esecuzione ad aiuti non sempre capaci di valorizzare le sue idee progettuali. Si tratta di una lettura troppo ingenerosa e forse inconsciamente generata dall'eterna rivalità con Bernard Berenson, che aveva avuto il merito storico di recuperare l'insieme dei trittici nell'alveo dei problemi belliniani. Sull'idiosincrasia longhiana per i trittici della Carità si leggano le osservazioni di Robertson (1950, p. 26).

³⁵ La possibile influenza dello Zoppo sui trittici della Carità era stata già intravista da Robertson (1968, p. 42) e poi ribadita con precisi argomenti da Conti (1987, pp. 285-287; 1993, p. 98). Anche Tempestini (1992, p. 30 cat. 5; 1997, p. 52) ha sottolineato l'aspetto zoppesco di alcune figure, in particolare quelle del Battista e del sant'Antonio abate nel *Trittico di san Sebastiano*. Merkel (2002, p. 122) individuava nella lunetta del *Trittico della Natività* “spunti padovano-mantegneschi sulla base dell'interpretazione offertane a Venezia da Marco Zoppo”. Pure Villa (2008, p. 65) ha riscontrato nell’“espressività dei volti” della Carità una certa “parentela con i grandi allievi di Squarcione, Marco Zoppo e Carlo Crivelli”.

³⁶ Conti 1987, p. 287.

³⁷ Tra gli umanisti e i letterati che nutrono un'amicizia comune con Zoppo e Bellini vanno almeno ricordati personaggi come l'*antiquarius* Felice Feliciano, oppure i poeti Raffaele Zovenzoni e Giovanni Testa Cillenio. Sui rapporti intrattenuti dai due artisti con gli intellettuali del loro tempo, si vedano almeno: Agosti 1996, ed. 2009; Fletcher 2004, pp. 29-41; Calogero 2017.

³⁸ Secondo Tempestini (1992, p. 30 cat. 5), il san Giuseppe della *Natività* non dovrebbe spettare a Giovanni Bellini, perché troppo “crivellesco”, ma è possibile che lo studioso fosse stato un po' suggestionato da un'antica attribuzione a Crivelli, risalente ai tempi delle requisizioni napoleoniche (R. Pallucchini, in *Giovanni Bellini* 1949, p. 37 cat. 15). Io credo che questa figura, che Conti (1987, p. 287) riteneva invece “ammirevole”, sia una delle meglio riuscite e più poeticamente alte tra quelle che compaiono nelle quattro pale della Carità. Mi pare anzi che l'intero *Trittico della Natività*, comprese le due figure impressionanti che affiancano il Padre Eterno nella lunetta, debba supporre in grossa parte l'intervento diretto di Giovanni Bellini. Mi sembra inoltre che la sua esecuzione possa seguire quella del *Trittico di san Lorenzo* e del *Trittico di san Sebastiano*, molto coerenti tra loro e in quasi tutto autografi.

³⁹ La connotazione fortemente donatelliana dei santi della Carità e specialmente delle “aduste figure dei due Battista” (R. Pallucchini, in *Giovanni Belli-*

ni 1949, p. 44) è fuori discussione ed è stata spesso sottolineata dalla critica, fin dai tempi di Berenson (1913, p. 198). Oltre l'ovvio riferimento alle statue bronzee del Santo, Robertson (1960, p. 51; 1968, p. 42) proponeva un interessante confronto tra il Battista del *Trittico di san Lorenzo* e l'esacerbata sagoma lignea scolpita da Donatello per la basilica dei Frari.

⁴⁰ R. Pallucchini (in *Giovanni Bellini* 1949, p. 52 cat. 26) leggeva bene questa *Imago pietatis*, considerata

“di poco posteriore” ai trittici della Carità, ma ancora priva della “tensione lineare” che si riscontra nella *Pietà* di San Zanipolo. Viceversa, M. Lucco (in *Giovanni Bellini* 2008, pp. 168-171 cat. 11; in *Giovanni Bellini* 2019, pp. 361-363 cat. 39) preferisce una datazione addirittura successiva al 1470, che per lo studioso sarebbe giustificata dall'attenuarsi “della linea mantegnesca, fortemente incisiva, che ancora presiede il polittico di San Vincenzo Ferrer”.

⁴¹ Lucco 1989b, p. 426.

VIII.

Un “nuovo” polittico di Giovanni Bellini

È solo da qualche anno che si è venuti a conoscenza di due tavole coi santi *Stefano* e *Lorenzo* (tavv. XVII, XX), riemerse *de coup* da una collezione privata francese, in cui erano entrate nel corso del XIX secolo¹. La riscoperta di questi dipinti costituisce un fatto raro e davvero eclatante per la comprensione del primo Rinascimento veneziano, poiché getta una luce imprevista sull'attività giovanile del loro indiscutibile autore, ovvero Giovanni Bellini. Appare ovvio che questi due pannelli siano nati come parti di un polittico a cui dovrebbero ricondursi altre due tavole conservate al Louvre, ossia il probabile *Sant'Agostino* e il *Sant'Antonio abate* (inv. DL 1980-1/2; tavv. XVIII, XIX) già posseduti nell'Ottocento da Guillaume Tell Parissot e poi donati nel 1875 alla chiesa di Saint-Wandrille di Le Pecq (Yvelines). Questi ultimi furono a un certo punto depositati al Louvre (1980), non prima di essere studiati da Michel Laclotte, che nel sottolineare giustamente la “leur qualité exceptionnelle”, ne indicava anche il “délicat problème” attributivo, da sciogliersi in sostanza tra Lazzaro Bastiani, Alvise Vivarini e Giovanni Bellini². Caduto subito il primo nome³, la critica si è poi tendenzialmente divisa tra un'assegnazione al giovane Alvise⁴ e un riferimento più netto a Bellini⁵, ma il recentissimo ritrovamento dei santi *Stefano* e *Lorenzo* dovrebbe definitivamente risolvere la questione in favore della seconda ipotesi, già di per sé preferibile. La coincidenza pressoché perfetta di misure, formato e stile tra le tavole del Louvre e i nuovi scomparti riemersi sul mercato non lascia alcun dubbio sulla loro originaria appartenenza a un medesimo complesso smembrato⁶, che doveva essere certamente racchiuso da una cornice fiorita di chiaro gusto tardogotico, come denuncia la trilobatura apicale che accomuna tutti i pannelli superstiti. Proprio tale elemento aveva già spinto Peter Humfrey⁷ a suggerire che al centro di questo polittico potesse comparire la *Trasfigurazione* del Museo Correr, anch'essa trilobata in alto e proveniente dalla chiesa agostiniana di San Salvador, ma tale ipotesi (sebbene affascinante) sembra contraddetta da una leggera discrasia stilistica e cronologica tra il dipinto veneziano e la serie dei santi oggi in Francia. Si potrebbe poi notare lo scarto, talvolta possibile ma in questo caso troppo vistoso, tra l'ambientazione all'aperto della *Trasfigurazione* e quella delle figure laterali, tutte alloggiate su un unico basamento a scacchi bianchi e rossi. La precisa coincidenza delle varie lastre bicrome e lo stesso andamento delle linee prospettiche del piano indicano peraltro che i pannelli coi santi *Stefano* e *Lorenzo* dovevano trovarsi alle estremità dell'ancona, mentre le due tavole provenienti da Le Pecq affiancavano di sicuro l'elemento centrale, quasi certamente una Madonna in trono ad oggi perduta. È altrettanto chiaro che la disposizione dei quattro santi doveva seguire un calcolatissimo schema chiastico: in mezzo i vegliardi barbuti, ovvero il probabile Agostino e Antonio abate, tutti assorti nei loro pensieri con gli occhi fissi sulle sacre scritture, ai lati i due giovani martiri con lo sguardo rivolto all'insù, forse rapito da un'immagine pietosa del Cristo che poteva essere collocata al centro di un probabile registro superiore. Bellini cercò dunque con ogni mezzo, e a dispetto della tradizionale divisione in “caselle” obbligata dalla carpenteria, di pervenire ad una legatura compositiva e spaziale della visione, come aveva già fatto suo cognato Mantegna nel *Polittico di san Luca*, oggi

a Brera. D'altronde, l'impostazione delle quattro sagome imponenti e colte di sotto in su sembra risentire del modello ben più moderno e ambizioso della pala di San Zeno (fig. 121). Vi è però nell'opera di Bellini un'eleganza ritmica del tutto peculiare e una sublime finezza di sentimenti, che è poi l'elemento che tende a segnare quella radicale distanza poetica che separa sempre Giovanni da Andrea, pure nei momenti di maggiore (e apparente) contiguità. Un'attitudine lirica che non si traduce mai in languore svenevole o inerte, ma che è anzi irrorata da una tensione emotiva di forza inaudita e che qui trova sfogo formale nella linea vibrante che circonda le mani affusolate dei due diaconi e nell'energia prensile con cui Lorenzo afferra l'asta della sua graticola o la base mistilinea del grazioso portaincenso. A ciò si aggiunga lo straordinario nitore ottico di certi dettagli, che fanno pensare alla migliore pittura fiamminga, ma anche lo splendore cromatico delle due dalmatiche, l'una color borgogna e l'altra smeraldina, quasi ovunque pervase da una trama rilucente di broccato e ulteriormente impreziosite da una ragnatela di pennellate luminose sulle orlature e sulle targhe delle tuniche, al solo scopo di simulare gli infiniti lustri e brillii dell'oro.

È difficile stabilire l'esatta provenienza di questo polittico così impegnato di Giovanni Bellini, ma paiono quantomeno interessanti alcune proposte avanzate da Lucco, ovvero l'ormai demolita chiesa di Sant'Antonio Abate di Castello, oppure la vicina chiesa di San Giuseppe, nella cui sagrestia era appunto segnalata una "Madonna con varj santi, di Gio: Bellino"⁸. Non altrettanto condivisibile è invece l'idea, perorata dallo stesso studioso, di individuare come scomparto centrale di questa ancona la *Madonna della Milizia da Mar* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (inv. 591; fig. 167)⁹, non solo per le evidenti discrepanze materiali e di misure che la rendono di fatto incompatibile coi suoi presunti compagni¹⁰, ma perché si tratta di un dipinto palesemente più maturo e assai vicino ad opere come la *Santa Giustina* Bagatti Valsecchi (inv. 986; fig. 163) o la *Pala di Pesaro* (tav. XXV), e dunque databile tra il 1470 e il 1475.

L'esecuzione dei quattro santi deve invece risalire ad un momento ben più antico del percorso belliniano, anche se non credo che possa spingersi fino al 1459-1460, cioè al tempo delle miniature di Albi e del *Cristo crocifisso* del Correr (inv. cl. I, n. 28) o della *Pietà* di Brera¹¹. Il confronto tra la bellissima testa del *Santo Stefano* (fig. 124) e quella del san Giovanni riccioluto che compare, con la stessa posa di tre quarti, nella tavola milanese (fig. 83) risulta estremamente efficace da un punto di vista tipologico, tanto da non lasciare dubbi sul fronte attributivo, ma rivela pure un sensibilissimo scarto di stesura che impedisce di stabilire una perfetta coincidenza cronologica. Il carnato dell'evangelista di Brera è ottenuto con quel finissimo tratteggio così tipico del primo Bellini e che è in fondo l'eredità più evidente della tradizione jacopesca, mentre il volto di Stefano è caratterizzato da un contrasto molto più netto tra zone d'ombra e risalti di luce, proprio per ottenere una maggiore vigoria plastica. Io credo che non si tratti di un'evoluzione casuale e nemmeno di un ulteriore momento mantegnesco di Bellini, ma piuttosto di una risposta diretta e consapevole alle sollecitazioni visive generate dalle opere patavine di Donatello, su cui Giovanni dovette senz'altro rimeditare in occasione dei lavori eseguiti per la cappella Gattamelata al Santo. D'altra parte, i santi *Stefano* e *Lorenzo* non sono che omaggi dichiarati alle straordinarie statue bronzee che componevano l'altare donatelliano (figg. 120, 125), da molti viste e imitate, ma da pochi intese con la stessa intelligenza di Bellini. Le due figure dipinte dal maestro veneziano appaiono investite da un lume laterale che ne sbalza potentemente le forme contro il fondo scuro, generando alonature

riflettenti lungo i profili risparmiati dall'ombra, che a sua volta si stende come una caligine trasparente e fumosa. Si tratta di un modo nuovo di intendere il *medium* luministico, inteso non soltanto come agente atmosferico, ma come elemento costruttivo e che apre la strada ai raggiungimenti conseguiti di lì a poco nella pala di San Zanipolo.

Appare insomma ragionevole collocare questo polittico belliniano, di cui oggi si conoscono ben quattro scomparti, entro i primi anni sessanta del Quattrocento, una datazione di fatto suggerita dai confronti molto eloquenti proposti da Miklós Boskovits con i trittici della Carità (figg. 116-119), quasi certamente eseguiti tra il 1462 e il 1464¹². È vero che lo studioso conosceva soltanto i due santi di Le Pecq, ma il paragone può benissimo valere per lo stesso *Santo Stefano*, quasi sovrapponibile al *San Domenico* della lunetta del *Trittico della Natività* (fig. 139), o per il *San Lorenzo* (fig. 123), il cui viso molto ridipinto (e meglio leggibile attraverso le riflettografie) si confronta con quello del giovane *San Vittore* dello stesso trittico¹³ (fig. 112) o con la ieratica figura che campeggia al centro del *Trittico di san Lorenzo* (fig. 122). D'altronde, anche Lucco ha suggerito confronti significativi tra i santini guizzanti che decorano le dalmatiche dei due santi martiri e le figurine che popolano la predella di Drusiana a Berchtesgaden, oppure tra le pieghe dell'amitto di san Lorenzo e quelle del piviale del *Cristo in pietà* del Museo Correr, cioè di opere eseguite da Bellini entro la metà degli anni sessanta e sotto il forte ascendente delle opere padovane di Donatello. Lo stesso studioso ha inoltre avvertito, a mio avviso giustamente, una certa "aria di famiglia" tra i due santi di Le Pecq e le figure dipinte dallo Zoppo nelle quattro tavole che dovevano formare il registro superiore del polittico di Santa Giustina, su cui Sansovino aveva letto la data 1468¹⁴. C'è da dire che Marco dovette tornare a Venezia, dopo la sua parentesi bolognese¹⁵, già qualche anno prima, visto che le tracce documentarie che lo attestano nella città emiliana non vanno oltre il maggio del 1463, quando fece da padrino alla figlia del pittore Jacopo¹⁶. Proprio al 1463 si data la conclusione del prezioso codice con le *Epistulae* di Cicerone (Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5208), commissionato dal patrizio veneziano Marcantonio Morosini e di cui Zoppo illustrò certamente il frontespizio (c. 1r)¹⁷. Il fatto che Ruggeri venne subito impegnato nella decorazione di un altro codice prodotto nella bottega padovana di Bartolomeo Sanvito per lo stesso Morosini, ovvero il sublime *Virgilio* di Parigi (Bibliothèque nationale de France, Lat. 11309)¹⁸, dimostra che il pittore doveva essere ormai rientrato in maniera stabile e non casuale in una specifica cerchia di artisti e committenti veneti e la conferma che il *San Girolamo nel deserto* della Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. 743), stilisticamente prossimo ai due codici realizzati in collaborazione con Sanvito, debba coincidere col "quadretto con San Girolamo" posseduto dallo stesso Marcantonio nel suo studiolo privato¹⁹ non fa che rafforzare questa impressione. In forza di questa serie di dati connessi, si può ragionevolmente supporre che Ruggeri tornò a gravitare tra Padova e Venezia, cioè le due città frequentate dai suoi nuovi mecenati Morosini, già intorno al 1463-1464, il che giustifica in pieno l'esistenza di evidenti interferenze zoppesche nelle opere prodotte in quel preciso torno d'anni da Giovanni Bellini, sempre sensibile alle novità di rilievo che si manifestavano davanti ai suoi occhi.

¹ Didier Rykner ha ben illustrato le vicende che hanno portato a questa clamorosa scoperta in un articolo pubblicato il 1° ottobre 2020 su “La Tribune de l’Art” (<https://www.latribunedelart.com/deux-panneaux-de-giovanni-bellini-decouverts-en-france?lang=fr>). Per un primo dibattito critico su questi dipinti si vedano: M. Lucco, in *Giovanni Bellini* 2019, pp. 341-342 cat. 28.a-b; Mazzotta 2020, pp. 159-162; Lucco 2021; G.A. Calogero, in *Giovanni Bellini* 2023, pp. 84-85 cat. 10.

² M. Laclotte, in *Retables* 1978, pp. 49-51 cat. 30-31.

³ A quanto mi risulta, soltanto Christiansen (2004a, p. 284 nota 32) ha rilanciato il nome di Lazzaro Bastiani.

⁴ A. De Marchi, in *Italie* 1996, p. 107 nota 25; D. Thiébaud, in Habert *et alii* 2007, p. 59; Buonocore 2011, pp. 86, 94 n. 30. Lo stesso Buonocore (ivi, p. 86) ha addirittura suggerito di ricondurre i due santi di Le Pecq a un complesso alvisiano proveniente dalla chiesa dei Santi Vito e Modesto a Venezia: alla predella di questa pala appartenevano quasi certamente le due tavole ex Contini Bonacossi, raffiguranti lo *Sposalizio della Vergine* e l'*Adorazione dei Magi* (fig. 138), a cui si può ora aggiungere, come peraltro aveva fatto Zeri nella sua fototeca personale (Vincio 2019, p. 70), un ulteriore scomparto con la *Nascita della Vergine*, già pubblicato da Volpe (1978, p. 59 fig. 9) come primizia belliniana. È probabile che l’apice di questa ancona sia da riconoscere nella *Crocifissione* del Museo Civico di Pesaro (inv. 3914), il cui collegamento con i pannelli Contini Bonacossi era stato intuito per via stilistica da Longhi (1947, ed. 1978, pp. 73-74), sebbene sotto il nome di Giovanni Bellini. Impraticabile è invece l’idea di riconnettere a questo insieme così compatto e ormai confluito stabilmente nel catalogo giovanile di Alvise (Conti 1987, pp. 280-281; Lucco 1989b, pp. 435-436; L. Bellosi, in *Mantegna* 2008, p. 134 cat. 38) anche i due santi di Le Pecq, sia perché è impossibile assegnare questi dipinti alla mano di Vivarini, sia perché in ogni caso la loro terminazione trilobata non si accorda al formato più moderno delle altre tavole.

⁵ Boskovits 1986, pp. 388-392; Lucco 1989b, pp. 425-426; Humfrey 1993a, p. 341 cat. 5; Conti 1994, pp. 263-264, 267; Bättschmann 2008, pp. 28-29; G. Ragionieri, in *Mantegna* 2008, p. 133 cat. 36-37; M. Lucco, in *Giovanni Bellini* 2019, pp. 340-341 cat. 27.a-b; Mazzotta 2020, pp. 159-162; Ballarin 2022, II, pp. 612-613. Il nome di Bellini ha invece suscitato una certa perplessità in Tempestini (1992, p. 30 cat. 5; 2000, p. 188 cat. 30).

⁶ I due pannelli del Louvre misurano entrambi 125 × 40 cm, mentre le dimensioni delle due tavole con *San Lorenzo* e *Santo Stefano* corrispondono a 128 × 42 cm. Il lievissimo scarto tra le due coppie non ha di fatto alcuna rilevanza e probabilmente è frutto di una leggera rifilatura subita dai due scomparti ora conservati al Louvre.

⁷ Humfrey 1993a, p. 341 cat. 5.

⁸ Lucco 2021, pp. 98, 108 nota 40.

⁹ Lucco, in *Giovanni Bellini* 2019, pp. 340-345 cat. 27-29; Lucco 2021, pp. 97-102.

¹⁰ La *Madonna della Milizia da Mar* misura 120 × 63,5 cm, dunque risulterebbe leggermente più bassa dei suoi presunti scomparti laterali, che si attestano invece tra i 125 e i 128 cm di altezza. Bisogna però precisare che la tavola delle Gallerie dell’Accademia appare palesemente decurtata e quindi le sue misure effettive non sono verificabili. Detto ciò, non mi pare che il pannello riporti alcun segno che lasci indovinare un’originaria trilobatura, al contrario di quanto è stato sostenuto da M. Lucco (in *Giovanni Bellini* 2019, p. 343 cat. 29). Quest’ultimo aspetto sembrerebbe escludere qualsiasi collegamento coi quattro santi conservati in Francia, che certamente erano inseriti entro cornici polilobate. Altrettanto incompatibile appare il modo in cui è dipinto il fondo, poiché dietro il trono della Madonna di Venezia compare un cielo chiaro e solcato da nuvole, mentre i santi del Louvre e gli altri due di collezione privata si stagliano contro un campo neutro e molto più cupo, pure al netto di un possibile inscurimento del pigmento.

¹¹ Una datazione verso il 1460 per i santi già a Le Pecq è stata sostenuta da Bellosi (2008, p. 106) e G. Ragionieri (in *Mantegna* 2008, pp. 132-134 cat. 36-37), ma estesa anche al *Santo Stefano* e al *San Lorenzo* da Mazzotta (2020, pp. 159-162). Quest’ultimo ha inoltre proposto di attribuire a Giovanni Bellini, proprio in virtù di un confronto con la figura di *Sant’Antonio abate* ora al Louvre, un disegno a penna e acquerello che si conserva al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (inv. 182 E) e che in genere viene collegato all’ambito padovano e più specificatamente “squarcionesco” (G. Agosti, in *Disegni* 2001, pp. 102-104 cat. 9).

¹² Boskovits 1986, pp. 388-391.

¹³ Semmai si può notare che il *Sant’Agostino* e il *Sant’Antonio abate* del Louvre (figg. 116, 119) appaiono vicini ai due trittici più antichi, ovvero quelli eseguiti negli ultimi mesi del 1462 per le cappelle di San Lorenzo e San Sebastiano (fig. 118), come risulta peraltro evidente dai confronti molto calzanti già proposti dallo stesso Boskovits (1986, pp. 388-391). Proprio per tale motivo le due figure provenienti da Le Pecq possono apparire un po’ difforni e meno evolute dei santi *Stefano* e *Lorenzo*, più prossimi invece alla pala destinata all’altare di Andrea da Molin (ovvero il *Trittico della Natività*, fig. 112), che rappresenta l’esito più moderno di tutta l’impresa del barco, tanto da prefigurare per molti versi il grande polittico di San Zanipolo. È significativo, in questo senso, che Ballarin (2022, II, pp. 620-621) abbia voluto rimarcare questo scarto ed esaltare “la qualità di pittura straordinariamente fiamminga” della nuova coppia riscoperta in Francia, che a suo giudizio dovrebbe appartenere a una fase diversa e leggermente successiva rispetto a quella delle due tavole di Le Pecq.

¹⁴ Lucco 1989b, p. 427.

¹⁵ Dopo aver abbandonato bruscamente la bottega padovana di Francesco Squarcione, Zoppo si trasferì certamente a Venezia, dato che nell’ottobre del 1455 risiedeva di sicuro “in contrata Sancti Canciani”, ovvero la contrada di San Canziano, nel sestiere di Cannaregio (Mazzalupi, in Calogero 2020, pp. 376-377 doc. 4). Ho

già supposto che questo primo soggiorno veneziano possa essersi prolungato fino all’inizio della primavera del 1458, poiché a quel tempo devono risalire le visite nella sua casa veneziana da parte del Filarete, di cui lo stesso Averlino accennò nel suo trattato (Calogero 2019, pp. 61-69, Calogero 2020, pp. 89-93). È probabile che Zoppo si sia trasferito a Bologna poco dopo, dunque in tempo per accettare l’incarico di dipingere il *retablo* del Collegio di Spagna e per stringere accordi con Agostino De Marchi, principale intestatario della prestigiosa commissione (Calogero 2018, pp. 28-30; Calogero 2020, pp. 141-148). Che il polittico (terminato prima del marzo del 1460) debba cadere a breve distanza dal ritorno in patria di Marco è in qualche modo dimostrato dalla stessa firma apposta dal pittore nel finto cartiglio, in cui si legge “OPERA DEL ZOPPO DA BOLO/GNIA”, dichiarazione di per sé pleonastica e che può giustificarsi solo come tentativo da parte del maestro di accreditare le proprie origini dopo una lunga assenza dalla città felsinea.

¹⁶ Il 16 maggio 1462 un “magister Marcus pictor” fece da padrino a Marzia, figlia “Iacobi pictoris”, forse quel Giacomo Forti che secondo le fonti fu amico e collaboratore dello Zoppo (Mazzalupi, in Calogero 2020, p. 381 doc. 12). L’identificazione di questo “Marcus pictor” con Ruggeri resta comunque induttiva e, a rigore, l’ultima attestazione certa del maestro in patria risulterebbe addirittura al settembre del 1462, ossia alla

lettera spedita da “Marcho Zoppo da Bologna, dipintore in Bologna” alla marchesa di Mantova Barbara Gonzaga (ivi, pp. 380-381 doc. 11).

¹⁷ Il codice fu commissionato a Bartolomeo Sanvito da Marcantonio Morosini e poi da questi donato allo zio Pietro Morosini nel 1463. Tali informazioni sono riportate nell’*ex libris* vergato sul *verso* del primo foglio di guardia dallo stesso Marcantonio: “Marci Tulii Ciceronis epistolae ad Aticum Petri Mauroceno quas Marcus Ant filius transcribendas curavit MCCCCCLXIII”. Su questo codice si vedano almeno: L. Nuvoloni, G. Toscano, in *Mantegna* 2006, pp. 188-189 cat. 23; de la Mare, Nuvoloni 2009, p. 150 cat. 22.

¹⁸ La datazione del *Virgilio* di Parigi al 1463-1464 era stata sostenuta per via stilistica da Albinia de la Mare (1999, p. 498; de la Mare, Nuvoloni 2009, p. 160 cat. 27). Tale cronologia è stata poi felicemente confermata dal ritrovamento di una lettera di Bartolomeo Sanvito a Marcantonio Morosini, spedita da Padova il 6 ottobre 1465, in cui viene esplicitamente menzionato l’esemplare virgiliano che ora si conserva nella Bibliothèque nationale de France (Barile 2005, p. 149). Sul codice parigino si veda anche la scheda di G. Toscano, in *Mantegna* 2008, pp. 380-382 cat. 158.

¹⁹ Avevo già suggerito questa ipotetica identificazione (Calogero 2020, p. 201), che ora appare definitivamente suffragata dalle ricerche di Roberto Cara e Valentina Lapierre (2023, pp. 49-51).

IX.

La *Testa del Battista* di Pesaro

È proprio alla luce di questi problemi più generali che andrebbe discussa la questione fin troppo nota che riguarda la *Testa del Battista* dei Musei Civici di Pesaro (inv. Pol. 4545; tav. XXI), quasi sempre affrontata come caso isolato, da dirimere sulla base di sensibilità personali o singoli confronti astratti dal contesto. Si è invece di fronte a un problema di sottile filologia, in cui è necessario tenere conto di tutti i valori in campo e soprattutto dei percorsi dei due artisti indiziati, ovvero Marco Zoppo e Giovanni Bellini, perché “una diversa qualità esprime sempre una diversa cultura”¹. E siccome è vero che questa *Testa* “è sublime come un quinto secolo greco”², per intensità di *pathos* e virtuosismo esecutivo, resta a mio avviso assai più probabile che si tratti di un capolavoro un po’ anomalo di Giovanni Bellini e non di un superlativo *hapax* zoppesco³. Sostenere una posizione del genere non significa certo essere succubi del fantasma di Roberto Longhi, come qualcuno si ostina ad insinuare⁴, anche perché Longhi è morto da più di cinquant’anni (ben prima che io stesso nascessi) e molte altre voci autorevoli si sono spese a favore di un’autografia belliniana del tondo di Pesaro. Il fatto è, semmai, che non esiste nulla nel catalogo dello Zoppo che possa reggere davvero il confronto, in termini di qualità ed esecuzione, con questa *Testa*, come non esiste alcuna opera o momento del pittore emiliano che possa veramente presagire un apice di tale livello. La lucente tessitura che trama sottopelle e con impressionante forza naturalistica il volto del Battista, ormai rorido di morte, è peraltro antitetica ai più tipici incarnati zoppeschi, il cui effetto è molto più simile a quello del metallo sbalzato. Basta osservare da vicino un qualsiasi dipinto di Marco per accorgersi che le sue superfici non sono mai così mobili, che le ombre sono sempre ottenute con un tratteggio insistito, di natura sostanzialmente grafica. Proprio l’opposto dell’approccio tutto pittorico, fatto di impercettibili trapassi di luce, che rende tanto mirabile il tondo di Palazzo Mosca. Una stesura così sensibile appare di fatto molto lontana dai modi assai più ruvidi dello Zoppo, che non riuscì mai a depurarsi da certe asprezze padovane o a raggiungere una tale verità di sentimenti, tanto meno ai tempi della sua pala di Pesaro, ben più ispida e ferrosa. Eppure, la presunta parentela stilistica che legherebbe la *Testa del Battista* alla cimasa dell’ancona pesarese (tav. XXII) è stata ribadita in anni recenti e da vari studiosi⁵. La tendenza ad accomunare queste due opere, al di là delle ovvie e fuorvianti somiglianze morfologiche, ha preso piede a partire da certe valutazioni elogiative formulate da Paccagnini dopo il restauro della cimasa zoppesca operato da Del Serra, che ne avrebbe appunto disvelato la qualità “molto alta e assai vicina alla *Testa del Battista* dello stesso museo”⁶. Mi sembra viceversa più appropriato lo sferzante giudizio espresso da Pallucchini nel suo commento alla “Mostra della pittura veneta nelle Marche”, curata da Pietro Zampetti nel 1950: “Il confronto diretto fra la *Pietà* dello Zoppo, di uno stilismo di gusto donatelliano-mantegnesco così marcato, in cui senti l’irrigidimento di un arido ‘Kunstwollen’, con la *Testa del Battista* dello stesso Museo pesarese (n. 43), dove la ‘presenza’ di un sentimento fluisce più intensa, ha ribadito in me la certezza del distacco di potenziale artistico delle due opere, nonostante la parentela culturale che le avvicina: mi pare quindi che il nome del Bellini calzi benissimo

per il tondo pesarese”⁷. Si potrebbe obiettare che Pallucchini scrisse tali affermazioni prima del restauro di Del Serra: questo e altri interventi effettuati in seguito⁸ non hanno però impedito ad Alessandro Conti di rilevare le palesi differenze di stesura che separano i due dipinti, “come è facile verificare nella sala del museo [di Pesaro] passando dalla *Testa del Battista* alla *Pietà* che faceva da cimasa alla pala del 1471”⁹. Esiste, in effetti, una lampante dissonanza tra un volto palpitante di umori e il mascherone grottesco dipinto dallo Zoppo sopra quell’ammasso bitorzoluti di muscoli, privo di qualsiasi grazia e naturalezza, e dunque aveva ragione proprio Longhi a sostenere che il *Cristo zoppesco* si rivela semmai una “traduzione in maniera” dello “stile terribilmente affilato e tagliente” che si manifesta nel tondo di Pesaro¹⁰.

Per uscire da questa *impasse* non serve poi a molto richiamare l’ultima fase dello Zoppo, perché le poche tavole che si possono collocare dopo l’ancona del 1471 non denunciano affatto una maggiore adesione al verbo belliniano, come si usa dire, ma dimostrano semmai una progressiva e consapevole diversione¹¹. Che si tratti del Cristo (*Vir dolorum*) già Schiff (tav. XXIV), del *San Girolamo nel deserto* del Museo Thyssen-Bornemisza (inv. 446), del *San Sebastiano* della Courtauld Gallery (inv. P.1978.PG.489) o del rude *Ritratto virile* della National Gallery di Washington (inv. 1939.1.357; fig. 180) si ha sempre a che fare con figure spigolose e arcigne, che non sembrano composte di carne ed ossa, ma di materia dura, quasi perlacea. Un’umanità ferina, scossa da fremiti nervosi e sordi, ma comunque distanti dalla potente dimensione poetica a cui appartiene la *Testa del Battista*, con la sua carica affettiva quasi perturbante e perfino violenta. Già Adolfo Venturi dubitava d’altronde che la tavola di Pesaro, proprio “per la sua sentimentalità come per la forte quadratura”, potesse spettare davvero al pennello dello Zoppo¹² e fu di fatto su questa scia che Longhi propose di dirottare il dipinto nel catalogo di Bellini¹³, ottenendo l’assenso di grandi specialisti come Vittorio Moschini e Rodolfo Pallucchini¹⁴.

Vero è che stabilire l’esatta collocazione del tondo all’interno del catalogo belliniano non è affare tanto semplice, anche perché Giovanni, “plus qu’aucun autre, [...] a sans cesse varié ses types” (Berenson 1913b, p. 469), una vocazione sperimentale che può risultare talvolta “déroutante”, soprattutto per certi conoscitori che tendono a sopravvalutare il significato di certi stilemi meramente tipologici e che proprio per questo hanno imposto (e continuano a imporre) “d’autres noms que le sien [di Bellini] à nombre de ses oeuvres authentiques” (ivi, p. 470). Un buon punto di partenza resta l’efficace confronto col *Polittico di san Vincenzo Ferrer* (figg. 147, 149), suggerito con molto acume proprio da Moschini¹⁵: la somiglianza fisionomica tra il volto del san Cristoforo e quello del Battista di Pesaro, favorita da un’analoga visione di sottinsù, è certo lampante: le sopracciglia arcuate e folte, le palpebre rigonfie, le narici strette e leggermente ricurve, il mento pronunciato, quasi ogni dettaglio sembra di fatto combaciare. Vi sono poi alcuni elementi che, se non fossero presenti nel dipinto di San Zanipolo, si direbbero esclusivi dello Zoppo, come la curvatura elastica dello zigomo o i boccoli increspati, simili a fettucce di metallo sfavillante. Tuttavia, bisogna ammettere che i piani del volto di Cristoforo sono nettamente individuati da un fascio luminoso che dilaga dal basso e che impone ai volumi una squadratura molto gagliarda¹⁶. La *Testa del Battista* non è concepita come una massa altrettanto strutturata, ma piuttosto come superficie percorsa da un sottile fremito molecolare. Credo che questa sfasatura abbia contribuito alla sincera titubanza di Robertson, davvero indeciso se attribuire il tondo a “Marco Zoppo or Giovanni Bellini”¹⁷, sebbene lo studioso si rendesse poi conto di quanto fosse arduo individuare

nei dipinti sicuri del bolognese la medesima delicatezza di tocco e la stessa “bellinesque quality in the lighting”¹⁸. È ben più facile che la *Testa* di Pesaro sia dunque una prova suprema di Bellini, magari dipinta qualche anno prima del polittico di San Zanipolo, anche se non è il caso di risalire ai tempi troppo precoci della *Madonna* di Amsterdam, come proposto da Alessandro Conti¹⁹. Del tutto belliniano è appunto il senso del lume radente, posseduto fin dagli esordi e poi affinato di opera in opera fino a raggiungere esiti davvero mirabili verso la fine degli anni cinquanta, per esempio nei profili scorciati dei tre apostoli nell’*Orazione* di Londra (fig. 146), appena sfiorati da un soffio di luce pulviscolare, che palpita sugli incarnati e si raggruma come alito d’argento sui ciuffi dei capelli e delle barbe. Fu su queste premesse, arricchite da una meditata passione per la pittura fiamminga, che Giovanni impostò le ricerche sviluppate per un buon tratto degli anni sessanta e che, attraverso l’impegnativa impresa della Carità, sfociarono nell’apice liberatorio di San Zanipolo. Sono convinto che l’esecuzione della *Testa* di Pesaro debba cadere proprio a mezza strada fra i trittici della Carità, con particolare riferimento al volto inclinato del Battista (fig. 148) che affianca il martire Sebastiano, e lo stesso *Polittico di san Vincenzo Ferrer*, probabilmente eseguito intorno al 1465-1466. La scoperta del *Santo Stefano* (fig. 124) di cui si è discusso nel capitolo precedente fornisce poi un ulteriore e inaspettato confronto, perché dimostra che pure Bellini sperimentò certe alonature opalescenti, proprio lungo i profili ondulati e fortemente incisi, quasi per sortire effetti di raffinato controllo. Un tentativo senz’altro scaturito da una forte infatuazione donatelliana, che toccò la sua acme dopo l’esperienza al Santo di Padova, ma che probabilmente fu in qualche modo fomentata dalla presenza dello stesso Zoppo a Venezia.

A chiarire in quale momento del percorso belliniano potrebbe cadere il tondo di Pesaro intervengono, quasi per paradosso, proprio quegli stilemi zoppeschi che da sempre alimentano il dibattito attributivo, in buona parte basato sul puro dato morelliano, “capelli metallici e capelli metallici senza occuparsi della qualità del metallo”²⁰. È infatti possibile che Bellini fosse rimasto affascinato da alcuni aspetti più o meno esteriori dell’arte dello Zoppo e che nel dipingere la *Testa del Battista* – quasi certamente dopo aver ammirato una di quelle *Johannesschüsseln* prodotte nella bottega di Dirk Bouts a Lovanio²¹ (fig. 144) – decise di adottare il motivo spettacolare dei capelli a truciolo, poi ripetuto nella successiva pala per San Zanipolo. È un fatto quasi portentoso che quel cespuglio di cirri attorcigliati non finisca per somigliare a una gorgone di bronzo, ma mantenga al contrario una sua credibile qualità umana, grazie al “mistero della particolare vitalità del ritmo che la mano del Bellini soltanto poteva conservare a questo rovello”²². Solo dal pennello di Giovanni Bellini poteva poi sgorgare quella luce digradante che intesse, millimetro per millimetro, l’epidermide ancora tiepida del Precursore, per poi scintillare sui singoli filamenti della barba e sulle ciocche arrotondate dei capelli. Un miracolo di natura quasi sconcertante, ma nelle corde di un maestro sommo che per indole e formazione non aveva mai rinnegato quella tradizione di chiaroscuri finemente modulati, di incarnati morbidi e sfumati, che attraverso il padre Jacopo risaliva alla grande scuola “lombarda” di Gentile da Fabriano. Non è solo una questione di qualità, dunque, ma di precisa *forma mentis*, se non di vera e propria genealogia artistica e familiare. E così la *Testa del Battista* andrebbe quasi intesa come una sorta di manifesto programmatico, ovvero un modo per dimostrare come si potesse “pingere in recenti”, senza per questo rinunciare alla pelle vera delle cose o alla tenerezza delle carni, irrorata di sangue, fiato e sentimenti.

¹ Conti 1980, p. 1112.

² Longhi 1925-1926, ed. 1995, p. 382.

³ Ho già espresso questo parere in più occasioni: G.A. Calogero, in *Gli angeli* 2012, pp. 26-31 (dove si ripercorre tutto il dibattito attributivo alimentato dalla *Testa del Battista* di Pesaro); Calogero 2013, pp. 10-14; Calogero 2017, p. 189; Calogero 2020, pp. 217, 227.

⁴ M. Lucco, in *Giovanni Bellini* 2019, pp. 327-328 cat. 22.

⁵ Valazzi 1989, p. 352 nota 100; Lucco 1989b, p. 430; A. Bacchi, in Bacchi 1990, p. 32 cat. 5; Lucco 1993, p. 116; A.M. Ambrosini Massari, in Giardini, Negro, Pirondini 1993, pp. 53-54 cat. 27; C. Schmidt Arcangeli, in *Il potere* 2001, p. 378 cat. 167; A. Tempestini, in *Marco Palmezzano* 2005, p. 242 cat. 24; De Marchi 2012b, p. 175; L.P. Gnaccolini, in *Il segreto* 2012, p. 91 cat. 15; M.R. Valazzi, in *Gli angeli* 2012, pp. 32-34; Schmidt Arcangeli 2015, p. 401; De Marchi 2020, p. 41 nota 5; De Marchi 2022, p. 288 cat. 9.4; Rowley 2018b, pp. 170-175; M. Lucco, in *Giovanni Bellini* 2019, p. 328 cat. 22. Per un'attribuzione a Bellini si sono espressi, di recente: Agosti 1996, ed. 2009, pp. 9, 48-49 note 2 e 3; Facchinetti 2007, pp. 140-141; Mazzotta 2018c, ed. 2020, p. 157 nota 29; Benati 2020, p. X; Agosti 2022, pp. 94, 95 fig. 6; V. Mosso, in *Rinascimento* 2023, p. 79 cat. 7.

⁶ Paccagnini, in *Andrea Mantegna* 1961, p. 97 cat. 65. Va detto, comunque, che alla mostra mantegnese del 1961, curata appunto da Paccagnini, la *Testa del Battista* venne esposta e schedata come opera di Bellini.

⁷ Pallucchini 1950, p. 18 n. 12.

⁸ G. Mulazzani, in *Mostra* 1970, pp. 114-116.

⁹ Conti 1987, p. 284.

¹⁰ Longhi 1925-1926, ed. 1995, p. 382. Verrebbe da dire, giusto per celia, che anche il *Cristo* pesarese dello Zoppo avrebbe preferito venir fuori dalla “sublime ed eccellente mano” del famoso “Bellino”, che certo l'avrebbe reso a un tempo “assai più umano e più divino”, come si legge nei versi contenuti in due distinti sonetti dell'irriverente poeta Andrea Micheli detto lo Squarzola, riscoperti da Rossi (1895, pp. 47-48, 53-54) e resi noti agli studi storico-artistici da Fletcher (1991, p. 780) e Agosti (1996, ed. 2009, pp. 38-39).

¹¹ È stato soprattutto De Marchi (2020, p. 41 nota 5) ad argomentare che “la natura autonoma del dipinto, una *Johannesschüssel*, non vincola la cronologia al 1471 e rende tanto più comprensibile la paternità di Marco Zoppo in anni seguenti, come reazione a Giovanni Bellini”. Ho già proposto una lettura del tutto antitetica dell'ultima maniera dello Zoppo, che a mio avviso si mosse semmai in direzione sempre più divergente rispetto ai coevi indirizzi belliniani (Calogero 2020, pp. 218-228; si veda *infra* pp. 140-143).

¹² Venturi 1914, pp. 33-34.

¹³ Longhi 1927, ed. 1967, I, p. 181; Longhi 1934, ed. 1956, pp. 27-28, 96-97 nota 54; Longhi 1949, ed. 1978, p. 103; Longhi 1962, ed. 1978, p. 152.

¹⁴ Moschini 1943, p. 14; R. Pallucchini, in *Giovanni*

Bellini 1949, p. 62 cat. 37; Pallucchini 1959, pp. 38, 133 cat. 42. Non si può sottovalutare che anche Federico Zeri giudicò la *Testa del Battista*, dopo averla rivista dal vero, un indubbio “capolavoro del Bellini”, come risulta da una lettera indirizzata a Roberto Longhi il 3 marzo 1948 (*Federico Zeri* 2021, p. 210). In una delle note di commento a questa missiva, Mauro Natale sostiene invece che il dipinto è “oggi riferito in maniera quasi unanime a Marco Zoppo” (ivi, p. 210 nota 539) e in un'altra postilla che la critica “ritiene il tondo probabile parte della struttura ornamentale della pala dipinta dal pittore per la chiesa dell'Osservanza” (ivi, p. 217 nota 569), cosa che è invece da escludere per ragioni oggettive (si vedano *infra* pp. 136-137).

¹⁵ Moschini 1943, p. 14. Il confronto era considerato probante da R. Pallucchini, in *Giovanni Bellini* 1949, p. 62 cat. 37; Pallucchini 1959, p. 38.

¹⁶ Conti 1993, p. 99.

¹⁷ Robertson 1968, tav. XXVIII b.

¹⁸ Ivi, p. 53.

¹⁹ Questa proposta di Alessandro Conti (1987, p. 284), che non condivido, nasceva dall'esigenza precisa di giustificare il rapporto innegabilmente ambiguo che intercorre tra la testa inclinata del Battista, il piatto su cui dovrebbe poggiare e il fondo turchino, resi attraverso certi “ribaltamenti che cercano di accordare le leggi dello scorcio e l'evidenza iconica”. A mio parere esiste una soluzione alternativa a questo problema, legata alla specifica tipologia dell'oggetto e alla sua possibile modalità di fruizione (si vedano *infra* pp. 137-138), ma spetta comunque a Conti il merito di aver evidenziato questo dettaglio visivo non trascurabile.

²⁰ Longhi 1925-1926, ed. 1995, p. 382. Sull'importanza metodologica di queste osservazioni longhiane, troppo spesso banalizzate o declassate a semplice vezzo da *connoisseur*, bisogna rimandare a Conti (1980, pp. 1112-1113).

²¹ È assai probabile che Dirk Bouts avesse dipinto, a date molto precoci, un tondo con la *Testa del Battista*. Il prototipo del maestro di Lovanio è purtroppo perduto, ma la sua grande fortuna è testimoniata da almeno una ventina di esemplari riconducibili alla sua bottega o al figlio Aelbert (Henderiks 2017). È del tutto evidente che chi dipinse il tondo di Pesaro doveva conoscere, se non proprio la tavola originale di Bouts, almeno una delle tante varianti prodotte nel suo atelier: si può citare, come mero esempio, la *Testa del Battista* del Metropolitan Museum di New York (inv. 60.55.2; fig. 144), che peraltro presenta un diametro di 28,3 cm, perfettamente compatibile con quello del tondo di Pesaro. Mi sembra di qualche interesse che, in un passo de *Le meraviglie dell'arte*, Carlo Ridolfi (1648, I, p. 40) ricordi tra i vari dipinti realizzati a Costantinopoli da Gentile Bellini per Maometto II una “testa di S. Giovanni nel disco, il quale come Profeta, è riverito da Turchi”, opera che venne molto lodata dallo stesso Sultano “per la diligenza usatavi”. Si tratta di

una testimonianza non trascurabile, poiché è possibile che Ridolfi fosse a conoscenza di qualche altro esemplare di “testa di S. Giovanni nel disco” collegato alla bottega dei Bellini.

²² Longhi 1925-1926, ed. 1995, p. 382. Pure Conti (1987, pp. 283-284) aveva notato che nella *Testa del Battista* “le ciocche più bagnate si spezzano in serpenti minuti, si biforcano, si diramano in singoli

crini che disturbano la perfetta commensurabilità geometrica dello Zoppo”. Si tratta di un'osservazione molto puntuale, che individua nel dipinto di Pesaro una propensione naturalistica, perfino nel dettaglio minuto, sconosciuta al pittore emiliano. Questa variante non si trova mai nei caschi di capelli tanto amati dallo Zoppo, sempre piallati e perfettamente compatti, come fossero misurati col compasso.

X. Il polittico di San Zanipolo

Il caso appena discusso conferma che Giovanni Bellini dovette reagire all'arrivo in laguna di un maestro aggiornato e perfino insidioso come Marco Zoppo: d'altronde, la volontà di confrontarsi con ogni possibile novità di rilievo e di trasfigurarla entro il proprio universo poetico è proprio una delle caratteristiche più tipiche dell'indole belliniana. Si trattò comunque di un passaggio momentaneo nel lungo percorso di Giovanni, che certo non incise in maniera determinante sullo sviluppo tutto interno del suo linguaggio. Non credo perciò che sia così lecito stabilire i tempi di Bellini sulla base di eventuali influenze zoppesche. Non esiste una vera ragione, ad esempio, per supporre che il polittico di San Zanipolo (fig. 141) debba seguire quello dipinto nel 1468 dallo Zoppo per l'altare maggiore della chiesa di Santa Giustina¹: al di là di alcuni morfemi del tutto esteriori, come il modo di rendere la capigliatura o il risalto delle vene sui corpi, non si avvertono altre vere somiglianze tra le due pale, almeno a giudicare dai quattro scomparti superstiti dell'ancona zoppesca² (figg. 150, 151, 153, 154). Viene anzi il sospetto che l'irruenza esibita in queste tavole vada letta, *au contraire*, come una energica risposta dello Zoppo alle novità espresse da Bellini proprio nel *Polittico di san Vincenzo Ferrer*. È probabile che Marco fosse rimasto turbato da quella "inaudita scoperta di una luce rasente dal basso in alto"³ che sbalza le masse imponenti dei santi principali, per poi avvolgerle come una trama di velluto. Un risultato di assoluto virtuosismo, magniloquente e soffuso a un tempo, il cui segreto è tutto racchiuso in quel tratteggio lento e carezzevole che modella le forme senza scolpirle e individua i piani di luce e ombra, ancor prima dei volumi⁴. Un'alternativa pittorica al plasticismo inflessibile di Mantegna, stavolta condotta su una scala di grandezze inusitata. Se il polittico di San Zanipolo può essere considerato il "fiore del mantegnismo riformato"⁵ è proprio per questo tentativo di giungere a una dimensione colossale, in grado di tenere testa ai ciclopi della pala di San Zeno, senza rinunciare alla gradazione dei toni e agli intarsi cromatici più raffinati. In queste sagome realmente maestose si avverte una tensione strutturante mai vista in Bellini: il vigore incisivo della linea fissa i profili per forza di *circumscriptione* e inasprisce il dettato anatomico dei corpi, solcati da spessi filamenti venosi. Un fiotto abbagliante investe direttamente i corpi, che dominano il paesaggio basso e curvilineo, elettrizzato da infiniti riverberi. È proprio questo lume obliquo, che "viene a invertire animosamente la sottigliezza glittica" del cognato Andrea⁶, il mezzo escogitato da Bellini per placare ogni esasperazione formale e garantire una fusione "esistenziale" tra le sagome gigantesche e l'ambiente che le circonda. A questo punto occorre aprire una parentesi non breve e tentare di ripercorrere l'intricata vicenda attributiva e documentaria che riguarda il polittico di San Zanipolo, poiché è necessario rimettere in ordine i dati più o meno noti e sgombrare il campo da certi fraintendimenti che perdurano tuttora. Come è noto, Francesco Sansovino sapeva che l'ancona "di San Vincenzo" era stata dipinta da "Gian Bellino"⁷, suggerimento poi ignorato da tutte le fonti successive, con la sola eccezione della *Cronica* tardoseicentesca di Pietro Antonio Pacifico⁸. Toccò al giovane Roberto Longhi "ritornare all'opinione del Sansovino"⁹ e dunque affermare, dopo secoli di oblio, l'autografia belliniana del polittico

dei Santi Giovanni e Paolo, “capolavoro del mantegnesimo veneziano”¹⁰. Una proposta accolta inizialmente con diffidenza, se non proprio con “malgarbo”¹¹, ma che col tempo è divenuta prevalente e sostanzialmente indiscussa. Occorre ricordare che Longhi propose fin da subito una datazione intorno al 1460-1465, ancora ribadita e anzi meglio precisata verso il termine più tardo, cioè il 1465 circa, anche nell’importante saggio-recensione pubblicato sul “Burlington” nel 1949¹². Nel frattempo, l’indicazione cronologica di Longhi aveva trovato un’apparente conferma nelle ricerche condotte da Gino Fogolari e rese note fin dal 1932. Lo studioso dichiarava infatti di aver reperito, “frugando l’archivio del grande convento dei frati predicatori a San Zanipolo”¹³, alcune informazioni che potevano chiarire le vicende legate alla costruzione dell’altare intitolato a San Vincenzo Ferrer: innanzi tutto, la copia della supplica rivolta il 12 aprile del 1458 al Consiglio dei Dieci per l’erezione di una nuova scuola laicale dedicata a San Vincenzo¹⁴; in secondo luogo, una registrazione di pagamento che Fogolari trascriveva nel seguente modo: “nel Libro della Sacrestia del 1464 à 6 gennaio trovasi tale nota: Nota quod ego Prof. [sic] Olricus de Argentina recepi a Patre Priore magistro Joanne da Muriano de Venetiis pro fabrica altaris Santis [sic] Vincentii”, ritenendola peraltro un sicuro *post quem* per la realizzazione del polittico; infine, l’estratto di un giornale di spese principiato nel 1453, dal quale si ricava che tutto il legname per fabbricare l’altare era stato procurato dal convento¹⁵. Come si apprende da una nota redatta nel 1731 e citata dallo stesso Fogolari, tutte queste notizie erano state raccolte e trascritte dallo scrivano dei frati “in caso che la Scuola col titolo di padronia volesse negli altari da essa pretesi fare novità”, che invece potevano essere negate “con la produzione delle qui avanti poste carte, cioè di partite di esborsi fatti per l’altare di San Vincenzo”¹⁶.

Questa messe di dati fu però riportata da Fogolari in maniera stranamente lacunosa, tanto da generare in seguito una certa confusione negli studi. La prima e più grave omissione riguarda la segnatura d’archivio, indicata in termini troppo generici, con la conseguenza che tali materiali sono stati ritenuti a lungo perduti o comunque irreperibili¹⁷. Questa supposta sparizione ha finito per gettare un’ombra di sospetto sulla stessa veridicità delle trascrizioni fornite da Fogolari, in particolare della nota di pagamento del 6 gennaio 1464, spesso declassata a “fake news d’archivio”¹⁸. A rafforzare l’idea di un’erronea lettura da parte di Fogolari ha senz’altro contribuito una notizia contenuta nella *Cronaca del convento de’ SS. Giovanni e Paolo*, un manoscritto redatto nel Settecento da padre Rocco Curti (Vicenza, Biblioteca Bertoliana, ms. 1305) e che fu reso noto da Rona Goffen nel 1985. In una delle carte che lo compongono, si legge infatti “1454. Si edificò in codesta nostra Chiesa l’Altare a S. Vincenzo Ferrero, mentre nel Libro Borsario abbiamo questo registro: = Nota quod ego Fr. Alricus de Argentina recepi a Patre Magistro Joanne de Muriano pro fabrica Altaris S. Vincentii F... = lib. Sacrist. V. all’an. 1523”¹⁹. Si tratta, palesemente, della stessa annotazione trascritta da Fogolari, che la riferiva però al gennaio del 1464: un’evidente discrepanza²⁰ che è stata generalmente risolta dando maggior credito all’appunto tramandato da padre Curti, anche per la presunta impossibilità di verificare *de visu* i documenti rinvenuti da Fogolari²¹. Su quest’ultimo punto tornerò tra poco, perché prima bisogna aggiungere che tra le ragioni che hanno rafforzato la credibilità della data indicata da Curti (1454, anziché 1464) vi è la convinzione, sempre ripetuta, che nel 1453 il convento avesse già provveduto a rimediare tutto il legno necessario per la costruzione dell’altare di San Vincenzo²², ma pure in questo caso si è di fronte ad un equivoco, nuovamente generato dai troppi *omissis* di Fogolari e che andrà

perciò rivisto alla luce delle carte originali da lui stesso ritrovate (e mal riportate) presso l’Archivio di Stato di Venezia. È vero infatti che questa informazione sull’acquisto del legno è ricavata da una “copia di partite per spese fatte nell’altare di S. Vincenzo Ferrero esistente nella chiesa de frati predicatori de SS. Giovanni e Paolo, et adiacenze a quello, tratta da giornale segnato al di fuori coll’anno 1453 di spese fatte dal medesimo convento, e nel suo archivio custodito”²³, ma ciò che Fogolari dimenticò di precisare è che la spesa per il legname destinato all’altare venne affrontata non prima dell’ottobre del 1456, in concomitanza ad altri esborsi preliminari “pro fenestra S. Vincentii”²⁴. Questo fatto smentisce quanto riferito dal manoscritto Curti, semplicemente perché nel 1454 l’altare non era ancora in costruzione, e anzi si può affermare che i frati di San Zanipolo decisero di far erigere una cappella dedicata a Vincenzo Ferrer soltanto dopo la sua canonizzazione, sancita da papa Callisto III agli inizi di giugno del 1455. Va inoltre segnalato che, in calce alla lista di spese affrontate dal convento nel 1456, compare l’indicazione “1464. 6 gen. v. a carte 486”²⁵, ed infatti alla c. 486r dello stesso fascicolo, ancora conservato presso l’Archivio di Stato di Venezia e niente affatto perduto, si rintraccia il famoso appunto già trascritto da Fogolari, ovvero: “Nel libro della Sagristia del 1464 a’ 6 gennaio trovasi tale nota. Nota quod ego Frater Olricus de Argentina recepi a Patre Priore magistro Joanne da Muriano de Venetiis pro fabrica altaris Sancti Vincentii”²⁶. A conferma di questi dati si può citare un altro brano, quasi un consuntivo sintetico dei vari passaggi che portarono alla costruzione e al successivo ammodernamento dell’altare di San Vincenzo, in cui si ribadisce che esso fu “eretto da’ frati del convento come si ha da moltiplicate partite, nel 1456, nel Libro Giornale, e 1464 nel Libro Sacristia, e 1523 nel Libro Fabrica, et edificando li confratelli con la di loro pietà si mossero li padri nel 1531 concederli di poter ornare quell’altare già per lo avanti, come si disse dal convento inalzato”²⁷. D’altronde, esiste perfino la copia di una lettera, senza data e rivolta ai padri domenicani, in cui è lo stesso guardiano della Scuola di San Vincenzo ad ammettere che la cappella era stata originariamente costruita su iniziativa dal convento e solo in seguito goduta “dalla Confraternita laica istituita sotto gli auspizi di detto Santo”²⁸.

Da queste notizie sparse, ma tratte da ciò che rimaneva della documentazione originale che si conservava nell’archivio del convento, si ricava perciò che la costruzione dell’altare di San Vincenzo fu avviata, su iniziativa esclusiva dei frati, nel 1456, ma che la raccolta di denari e i relativi pagamenti si protrassero (quasi certamente per la consueta difficoltà a reperire i fondi necessari) almeno fino al gennaio del 1464, da intendersi verosimilmente *more veneto*, dunque 1465²⁹. È altrettanto evidente che la Scuola di San Vincenzo non ebbe alcun ruolo nell’erezione della cappella, che le venne anzi assegnata in un secondo momento, probabilmente a lavori ultimati. Questo rende del tutto influente la possibile esistenza di una confraternita dedita al culto di Vincenzo Ferrer già nel 1450, come sembrerebbe dimostrato da certi estratti di un mariegola non più esistente³⁰, per quanto tale notizia sia poi da combinare con altre carte conservate nell’Archivio di Stato di Venezia³¹ e con la stessa *Cronaca* Curti³², da cui si evince che l’istituzione ufficiale di una scuola laicale nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo fu approvata solo nell’aprile del 1458, ossia nell’anno in cui una bolla promulgata da Pio II sancì la definitiva santificazione del predicatore valenzano. Va infine chiarito che tutti questi dati, anche se riordinati nella giusta sequenza, forniscono un quadro troppo vago per ricavare appigli sicuri a cui ancorare la cronologia del polittico belliniano. A dirla tutta, non risulta nemmeno chiaro se l’ancona fu commissionata dai frati domenicani o dai rappresentanti della Scuola di

San Vincenzo e in ogni caso non esistono pagamenti direttamente riferibili al dipinto. Se si volesse supporre, com'è in effetti probabile, che fu la confraternita ad occuparsi di ordinare un'ancona per l'altare ottenuto in comodato dai frati, bisognerebbe orientarsi verso una data successiva (magari di pochissimo) agli esborsi effettuati dal priore per ultimare la costruzione dell'altare, che come si è visto si protrassero sicuramente fino al gennaio del 1464 (da intendere *more veneto*). D'altra parte, vi sono varie ragioni esterne per credere che la pala venisse messa in opera proprio alla metà del settimo decennio. Ad indicare una datazione del genere intervengono innanzitutto le ragioni dello stile, perché ai miei occhi è impossibile che il polittico possa risalire alla fine degli anni cinquanta, ovvero prima dei trittici della Carità o addirittura della *Pietà* di Brera³³. Lo stesso può dirsi per il disegno della bellissima cornice, che risulterebbe addirittura un miracolo di preveggenza se collocata prima dell'arrivo in laguna di artisti come Antonio Rizzo e Pietro Lombardo. A voler considerare il contesto storico, non è poi da escludere una possibile correlazione tra la presenza di san Sebastiano e la violentissima epidemia di peste che flagellò Venezia nell'estate del 1464³⁴. Un altro elemento che potrebbe risultare significativo, per quanto poco considerato, è il fatto che tra il 1463 e il 1466 Jacopo Bellini lavorò per realizzare un'ancona destinata alla cappella di Sant'Alvise, posta all'altezza della terza campata della navata destra di San Zanipolo, dunque a poca distanza dall'altare di San Vincenzo Ferrer³⁵. È possibile che questa impresa jacobesca, oggi perduta, possa aver favorito l'incarico ottenuto dal figlio all'interno della stessa basilica³⁶. D'altronde, lo stesso Giovanni Bellini ricevette intorno al 1470 il compito di eseguire una nuova pala per l'altare dedicato a santa Caterina ed è ragionevole pensare che questa ulteriore richiesta fosse in parte dovuta al recente successo ottenuto col polittico dipinto per il contiguo altare di San Vincenzo Ferrer.

L'articolo di Fogolari, per quanto meritorio, ha contribuito a insinuare nella letteratura successiva un altro grave malinteso, che riguarda la presunta incongruenza tra la parte dipinta da Bellini e la carpenteria che ancora la contiene. Si è già detto che tra le carte del convento di San Zanipolo si trova una missiva senza data indirizzata dal guardiano della confraternita ai padri domenicani. Da questa lettera si apprende che la Scuola di San Vincenzo, visto che il vecchio altare ligneo "ed adornato di preziose antiche pitture" era ormai fatiscente "per la naturale fralezza del legno" e "per il crollo degli annuali addobbi", si apprestava a "fabbricare un decente altare di pietra, simile a quello di San Pietro Martire", anche grazie a una donazione elargita da una "divota persona"³⁷. Fogolari era convinto che tale comunicazione fosse da collegare a certi lavori effettuati nella cappella di San Vincenzo Ferrer a partire dal 1523, come risulta da una serie di pagamenti contenuti in una "copia di partite per spese fatte nell'Altar di San Vincenzo [...] tratte dall'Antico Libro delle fabbriche dell'anno 1523, esistente nell'Archivio"³⁸. Da tutto ciò, Fogolari concludeva che l'originario e "squisito intaglio gotico" del polittico di Bellini fosse stato sostituito da una "cornice classicheggiante dei primi decenni del Cinquecento che ancora vediamo"³⁹. Questa tesi è stata accolta da diversi studiosi, tra i quali figurano Rona Goffen⁴⁰ e Mauro Lucco, inizialmente convinto che il complesso belliniano fosse stato a un certo punto "rimontato entro una cornice cinquecentesca"⁴¹. Lo stesso Lucco notava peraltro un "certo disagio del san Vincenzo Ferrer ad essere contenuto entro la sua tavola", tanto da "supporre che essa fosse originariamente più alta"⁴², anche se di recente lo studioso si è detto propenso ad attribuire il disegno dell'attuale cornice a Giovanni Bellini, senza per questo rinunciare all'idea che la sua struttura abbia comun-

que subito "piccole modifiche (riduzione della tavola, aggiunta della cornicetta) fatte a polittico smontato" nel 1523⁴³. In realtà, è facile dimostrare come tutte queste ipotesi si fondino su basi mal poste. Innanzitutto, dai pagamenti elargiti tra il settembre del 1523 e l'agosto del 1524 risulta che un tale "maestro Domenego murer" ricevette vari acconti per "mutar l'altar di S. Vincenzo", "per adaptar laltar sopraditto" e "per haver murado la porta de S. Vincenzo", mentre maestro "Greguol taiapiera" lavorava a "la fenestra dell'altar de San Vincenzo" e a "li scalini de laltar", nonché "à far lincastri per la sepoltura de S. Vincenzo". Per compiere tutti questi lavori fu necessario ingaggiare dei facchini che "tolsono zoso la pala de San Vincenzo", cosa che permise peraltro a un anonimo pittore di ridipingere d'azzurro "el muro del ditto Altar"⁴⁴. È del tutto evidente che gli interventi effettuati dal 1523 in poi riguardarono soltanto l'altare e altre parti murarie, ma non la grande ancona quattrocentesca, che venne semplicemente rimossa senza subire alterazioni di sorta. Non vi è infatti motivo di immaginare complicati ed improbabili rimaneggiamenti effettuati in quella circostanza, né tantomeno inutili amputazioni della tavola centrale, che in un'accurata descrizione cinquecentesca viene per l'appunto definita "della stessa grandezza" dei due pannelli laterali coi santi Cristoforo e Sebastiano⁴⁵. Esistono inoltre prove materiali per escludere che lo scomparto col san Vincenzo sia stato resecato e ridotto di misura, visto che perfino ad occhio nudo si intravedono le incisioni che dovevano segnare il punto di battuta della cornice, oltre il quale corre infatti un esiguo margine soltanto ingessato e non dipinto, poiché destinato ad essere coperto dalla carpenteria⁴⁶.

A dirla tutta, è proprio da escludere che la lettera ritrovata da Fogolari possa davvero riferirsi agli interventi compiuti nel 1523, sebbene questo collegamento sia stato assunto come ovvio. Intanto sarebbe stato impossibile, a quella data, voler fabbricare un altare "simile a quello di San Pietro Martire", visto che quest'ultimo non esisteva ancora. Inoltre, i pagamenti registrati nel "Libro delle fabbriche dell'anno 1523" furono interamente a carico del convento, come conferma pure la *Cronaca* di padre Curti⁴⁷, mentre nella missiva scritta dal guardiano della confraternita di San Vincenzo si manifesta l'impegno da parte della stessa scuola di avviare in proprio "la nuova costruzione dell'Altare", grazie alle donazioni di "divote persone". È chiaro perciò che questa lunga perorazione, con cui si cercava di ottenere il permesso dai frati per sostituire il vecchio altare ormai cadente, si riferisca a un episodio del tutto irrelato rispetto ai lavori cinquecenteschi (e apparentemente più mirati) di cui si è detto. D'altronde, la grafia molto nitida della lettera rinvenuta da Fogolari e la stessa fraseologia ridondante che ricorre in tutto il testo ("preziose antiche pitture", "divota persona", "nobilissima Religione") indicano una datazione quantomeno settecentesca di questo documento, cosa che contribuisce a smentire ulteriormente l'interpretazione di Fogolari, che è poi quella prevalsa finora negli studi⁴⁸. Vi sono molte ragioni per credere che questa missiva sia invece da mettere in relazione con quei lavori di ripristino di cui riferiva Anton Maria Zanetti in un paio di lettere indirizzate agli Inquisitori di Stato di Venezia: in particolare, nella relazione del 1° marzo 1777 si legge che, "dovendosi ridurre in forma migliore" l'altare di San Vincenzo, "il Guardiano di quella Scuola implora umilissimamente la permissione" di rimuovere i "nove" quadri che componevano il polittico quattrocentesco (allora ritenuto opera di Carpaccio), che sarebbero stati restaurati "in qualche parte, dove fossero danneggiati" e poi riposti "decentemente nel nuovo terminato altare"⁴⁹; in un'altra lettera del 5 aprile dello stesso anno, Zanetti riferiva che "i confratelli della Scuola di S. Vincenzo Ferreri

in SS. Giovanni e Paolo, hanno levata dall'altare di esso Santo la tavola divisa in più comparti" e "ora rifabbricatosi interamente esso altare è riposta di nuovo a suo luogo, e nicchiata tutta a dovere"⁵⁰. D'altronde, anche nella *Nuova Cronaca veneta* di Tommaso Arcangelo Zucchini (1785) si trova notizia del "ricco altare di San Vincenzo Ferrerio, sull'antica forma in questi ultimi tempi rinnovato con preziosissimi marmi"⁵¹, segno che se non proprio ricostruito "interamente", l'altare venne comunque rimaneggiato sulla base di una "antica forma" cinquecentesca e lombardesca⁵². Ad ogni modo, è evidente che quanto scritto da Zanetti sembra attagliarsi perfettamente alla missiva che Fogolari datava erroneamente al 1523 e in cui il guardiano della Scuola di San Vincenzo chiedeva appunto il permesso di rimuovere l'antico polittico perché interessato "a riparare le più urgenti necessità del culto divino" e dunque a fabbricare un "nuovo altare" sullo stile di quello prospiciente dedicato a San Pietro Martire, nel quale sarebbe stata poi ricollocata "l'intera presente Pala senza diminuzione di figure"⁵³. Rispetto a quest'ultimo punto, si può concludere che le intenzioni iniziali non furono pienamente rispettate, visto che a cose fatte Zanetti fu costretto a precisare che alla "immagine del Padre Eterno che era nell'alto dell'Antico altare [...] alla quale non potendosi dar degno luogo per il nuovo disegno dell'altare moderno, si darà ricetta proprio nella loro Scuola contigua alla chiesa per essere fedelmente conservata"⁵⁴. Questa raffigurazione del *Padre Eterno*, citata da quasi tutte le fonti almeno fino al 1733⁵⁵, fu infatti sostituita dall'attuale lunetta a conchiglia, intagliata e dorata. Spesso si è ripetuto che tale rimozione fu resa necessaria dal rialzamento della pedana dell'altare e dunque del polittico⁵⁶, ma in tal modo si dovrebbe pensare che l'originale cimasa fosse addirittura più ingombrante della centina che ancor oggi corona il complesso e che si iscrive perfettamente entro l'arco marmoreo. Sarebbe forse più ragionevole pensare che il pannello apicale ideato da Bellini non si confacesse più, come peraltro affermato dallo stesso Zanetti, al "nuovo disegno dell'altare moderno" e che si scelse dunque di eliminarlo non tanto per una questione di misure, ma di decoro estetico. In quest'ottica è possibile ipotizzare, come ha fatto in maniera aperta Mattia Vinco, che la cimasa del polittico di San Zanipolo fosse piuttosto "un elemento aggettante rettangolare", sul modello dell'altare di San Clemente scolpito da Antonio Rizzo in San Marco, ovvero un prototipo che di fatto precorreva le scelte compiute da Marco Zoppo e dallo stesso Bellini nelle due pale eseguite qualche anno dopo per la città di Pesaro⁵⁷. Che Giovanni tenesse in debito conto il repertorio prettamente antiquario di Rizzo è peraltro dimostrato dagli elementi decorativi che abbelliscono la cornice del polittico di San Zanipolo, ricoperta in ogni suo segmento da sinuosi girali vegetali, testine fitomorfe e vasi all'antica. Questo gusto ornamentale, aggiornato sulle ultime e più colte tendenze, è stato messo giustamente in relazione con gli altari marciiani realizzati da Rizzo intorno al 1465, fatto che circoscrive ulteriormente i veri termini cronologici dell'ancona belliniana⁵⁸. Detto ciò, non è nemmeno da escludere una precoce apertura di Giovanni nei confronti di Pietro Lombardo, viste le evidenti assonanze con analoghe soluzioni che si riscontrano nel *Monumento funebre di Antonio Roselli* a Padova o nella *Tomba del doge Pasquale Malipiero* in San Zanipolo, ovvero in opere realizzate dallo stesso Lombardo nel corso del settimo decennio⁵⁹. L'idea che una cornice così moderna sia stata progettata da Bellini in persona⁶⁰, magari grazie ai consigli offerti da un Rizzo o un Lombardo, resta soltanto un'ipotesi ben fondata, ma ha senz'altro ragione Ceriana a sottolineare il valore innovativo e davvero programmatico di questa "vistosa carpenteria", che rappresentò il primo caso a Venezia "di arco inquadrato dall'ordine sintattica-

mente corretto nell'applicazione delle intersezioni, con risalti della trabeazione ed attico superiore con ordine bastardo"⁶¹.

Proprio sulla base di quanto si è finora osservato, ritengo che la datazione più probabile per il polittico e per la sua bellissima cornice debba cadere intorno alla metà del settimo decennio del Quattrocento, in naturale continuità con l'impresa dei quattro trittici per il barco della Carità, quasi certamente terminati entro il 1464. D'altronde, alcune soluzioni adottate nel polittico di San Zanipolo trovano riscontro nel *Trittico della Natività* e in special modo nella lunetta col *Thronus gratiae*, ovvero uno dei brani più nobili e cronologicamente avanzati tra quelli concepiti e dipinti da Giovanni Bellini alla Carità: a parte l'impressionante somiglianza tra la maschera austera del san Vincenzo Ferrer e quella del san Domenico⁶² (figg. 139, 140), dai tratti egualmente marcati, vi è in comune l'idea di costruire masse solide e possenti, enfatizzate da quel fascio di luce vetrosa che rasenta le forme dal basso⁶³. Non si può negare che il polittico dei Santi Giovanni e Paolo segni tuttavia un evidente scarto, quasi una sorta di improvviso salto quantico, rispetto ai trittici della Carità. Il che suggerirebbe un certo intervallo di tempo tra le due imprese, se non altro per inserire con maggiore agio certe opere chiaramente mediane, come la *Pietà* del Museo Correr (inv. cl. I, 39; fig. 142) o la *Madonna Frizzoni* conservata nello stesso museo (inv. cl. I, 1836)⁶⁴. Culmine naturale della prima fase belliniana, in grado di segnare un "definitive split"⁶⁵ col mondo padovano, il polittico di San Zanipolo costituisce pure un chiaro preludio alle ricerche condotte da Bellini negli anni successivi e che lo porteranno a compiere, come d'incanto, una rivoluzione artistica di immensa portata⁶⁶: senza abbandonare il paradigma plastico, ma forzandone i limiti in senso pittorico, il polittico pose alcune premesse essenziali per giungere a una "risoluzione coloristica"⁶⁷ del tutto inedita e che fu alla base di una più moderna civiltà figurativa, ovvero a quella sintesi spaziale e cromatica esperita con totale pienezza nella pala dipinta per i francescani di Pesaro. Non è difficile immaginare lo sgomento che dovette suscitare tra gli artisti veneziani la pubblicazione della prima ancona belliniana in San Zanipolo, opera decisamente deflagrante e senza veri precedenti, anche per l'ardimentoso tentativo di regolarizzare il formato tradizionale del polittico a più ordini e di adeguarlo a un nuovo lessico architettonico e ornamentale, chiaramente ispirato all'antico. Che questo fosse il sentimento più diffuso tra i maestri attivi in laguna pare dimostrato dall'assenza quasi totale di reazioni immediate, se non quella tentata a stretto giro dallo Zoppo nella chiesa di Santa Giustina.

¹ Secondo Lucco (1989b, pp. 428-430), la comparsa dei “capelli a truciolo ‘zoppeschi’ nel San Cristoforo” e la “forte sottolineatura delle vene [...] particolare di origine squarcionesca, inusitato tuttavia a Venezia almeno fino a quando Marco Zoppo non lo utilizzò nel braccio del San Pietro oggi a Washington” orienterebbero la cronologia del polittico di San Zanipolo verso il 1468-1470: una proposta che ha avuto un certo successo (Tosato 2008, p. 23; Zucchetto 2008, p. 47; Villa 2009, p. 41; L. Finocchi Ghersi, in Pavanello 2013, pp. 208-213 cat. 47; Vinco 2019, p. 70) e che rischia di diventare sempre più un luogo comune. Tuttavia, una fitta trama arteriosa affiora già sulle membra riarse dei due Giovanni dipinti nei trittici della Carità (1462 circa; fig. 130) o sugli arti abbandonati del Cristo morto di Brera (1460 circa; fig. 81) e di quello affiancato da due angeli del Museo Correr (1465; fig. 142). Che il dettaglio delle vene a fior di pelle non fosse affatto “inusitato” a Venezia prima del polittico zoppesco in Santa Giustina è d'altronde dimostrato dagli energumeni dipinti da Gentile (in particolare il *San Girolamo*) sulle ante di San Marco intorno al 1465. Resta il motivo dei “capelli a truciolo”, che Bellini poteva desumere anche da Mantegna o che lo stesso Zoppo poteva aver usato in qualche altra opera eseguita a Venezia ben prima del 1468.

² Robertson (1968, pp. 52-53) fu tra i primi a suggerire l'idea di una possibile influenza dello Zoppo sul *Polittico di san Vincenzo Ferrer*, per lui eseguito in buona parte da Lauro Padovano nella bottega di Giovanni Bellini (ivi, pp. 50-51). Sulla scia di Lucco, di cui si è detto, pure Tempestini (1992, pp. 40-42 cat. 9) ha parlato di “indiscutibile affinità con Marco Zoppo”, che però non andrebbe “oltre il risalito dei vasi sanguigni [...] e il disegno a trucioli metallici della capigliature”, mentre per Humfrey (2021, pp. 63-64) il confronto tra il san Cristoforo di Bellini e il *San Pietro* dello Zoppo a Washington (fig. 154), parte del polittico di Santa Giustina del 1468, mostrerebbe “un buon numero di notevoli somiglianze” tra le due figure. Come si è provato a spiegare in precedenza, è stato soprattutto Conti (1987, pp. 286-287; 1993, pp. 98-99) a tentare una lettura più sofisticata dei rapporti intercorsi tra Bellini e lo Zoppo, cioè non fondata solo sul modo di rendere i capelli o sulla ricorrenza di stilemi superficiali: si tratterebbe per Giovanni di “una stagione breve, di avvicinamento al colore pierfrancescano” per tramite di Marco (Conti 1993, p. 98): una fase ben precisa, circoscrivibile tra le ultime parti dei trittici della Carità e il polittico di San Zanipolo e caratterizzata da stesure a tempera che “abbandonano la materia più densa di certe opere più antiche per una maggiore regolarità di stesura, per una circolazione più libera della luce” (*ibidem*). Condivido in parte il ragionamento di Conti, poiché anch'io sono convinto che i trittici della Carità segnino un momento di relativa convergenza di Bellini con l'arte dello Zoppo. Non nego, inoltre, la presenza di chiari echi zoppeschi

nel polittico di San Zanipolo, che però è pervaso da un senso lirico del paesaggio, da una fibrillazione luminosa e da una maestosità di sentimento che appaiono molto distanti dalla sensibilità più sorda del pittore bolognese e che non è necessario leggere in chiave strettamente pierfrancescana.

³ Longhi 1946, ed. 1978, p. 10.

⁴ Come sottolinea S. Sponza (in *Il colore* 2000, p. 148 cat. 27), le indagini diagnostiche effettuate sul polittico di San Zanipolo hanno rivelato la presenza di un disegno preparatorio a finissimo tratteggio, utilizzato da Bellini come dolce reticolo chiaroscurale, che riemerge attraverso le successive velature. Questo modo intrinsecamente pittorico, che sfrutta le qualità trasparenti della tempera, è esattamente opposto all'approccio sostanzialmente grafico degli artisti di formazione padovana come Mantegna e lo stesso Zoppo. Su questo punto si vedano soprattutto le importanti osservazioni di Dunkerton (2004, p. 201). Bellissimi dettagli in infrarosso del polittico sono pubblicati da Villa (2009, pp. 38-44 figg. 29-37).

⁵ Longhi 1914, ed. 1961, I, p. 90.

⁶ Longhi 1946, ed. 1978, p. 10.

⁷ Sansovino 1581, p. 23v.

⁸ Pacifico 1697, p. 177. Questa fonte poco nota e che di fatto parafrasa la descrizione della chiesa già fatta da Sansovino è stata segnalata da Mazzotta 2018c, ed. 2020, pp. 152-153.

⁹ Longhi 1914, ed. 1961, I, p. 90.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Longhi 1925-1926, ed. 1995, p. 377.

¹² Longhi 1914, ed. 1961, I, p. 93; Longhi 1949, ed. 1978, p. 104.

¹³ Fogolari 1932, p. 382.

¹⁴ Ivi, pp. 388-389.

¹⁵ Fogolari 1932, pp. 389, 390 nota 9.

¹⁶ ASVe, Santi Giovanni e Paolo, Atti, 83, P X, n. 207 c. 498r. Secondo Fogolari (1932, p. 388) si tratterebbe appunto de “l'incarto di un processo contro le scuole di San Pietro Martire e di San Vincenzo che dal 1565 erano state fuse in una sola” (per questa fusione tra le due Scuole si veda, per esempio: ASVe, Santi Giovanni e Paolo, Atti, 82, P X, n. 145 cc. 6r-v; Zucchetto 2008, p. 31). Anche a parere di Sponza (1996, p. 35 nota 22) tali carte sarebbero state trascritte a tutela del diritto di proprietà sugli altari da parte dei padri del convento.

¹⁷ Di materiali perduti o irreperibili hanno parlato in maniera esplicita: Gentili, Torella 1985, pp. 13-14; Sponza 1996, pp. 31, 35 nota 22; S. Sponza, in *Il colore* 2000, p. 146 cat. 27; Zucchetto 2008, pp. 31, 51 nota 2; Mazzotta 2018c, ed. 2020, pp. 153-154; Ballarin 2022, II, pp. 592-593.

¹⁸ La definizione, giustamente polemica, spetta a Mazzotta (2018c, ed. 2020, p. 154), viceversa disposto a dare credito alla trascrizione fornita a suo tempo da Fogolari.

¹⁹ Curti [XVIII secolo], c. 75.

²⁰ Come ha fatto notare pure Mazzotta (2018c, ed. 2020, p. 153), l'appunto di padre Curti è piuttosto

farraginoso e a rileggerlo con attenzione non risulta poi così automatico che l'anno 1454 (comunque errato se messo in relazione all'avvio dei lavori di costruzione dell'altare) debba riferirsi al pagamento effettuato dal priore Giovanni da Murano e registrato “nel Libro Borsario”. Si ha insomma l'impressione che la notizia contenuta nel manoscritto Curti sia in realtà una nota po' generica, che mette insieme in maniera confusa e sintetica informazioni di natura diversa. Bisogna inoltre precisare che Curti, dopo aver citato il documento quattrocentesco, rimanda ad un'altra notizia riguardante lo stesso altare che si trova nel libro di sagrestia del 1523, poiché “V. all'an. 1523” sta infatti per “Vedi all'anno 1523” (su questo libro di sagrestia del 1523 si vedano *supra*, pp. 104-105). Dunque, Curti non collega in alcun modo la nota tratta dal Libro degli esborsi con il Libro di sagrestia del 1523, come invece sembra intendere Ballarin (2022, II, pp. 593-594).

²¹ Quasi tutta la critica si è mostrata propensa a dare più credito alla nota di padre Curti e dunque a collegare il pagamento effettuato “a Patre Priore magistro Joanne da Muriano” al 1454 (anno in cui, però, Giovanni da Murano non ricoprì affatto tale carica): Goffen 1985, pp. 279, 284 nota 12; Goffen 1989, p. 274; Gentili, Torella 1985, p. 14; Humfrey 1988, p. 406 nota 29; Humfrey 1993a, p. 342 cat. 9; Sponza 1996, pp. 30-31, 33 nota 2, 35 nota 24 e 31; S. Sponza, in *Il colore* 2000, pp. 145-147 cat. 27; Zucchetto 2008, pp. 31, 41; L. Finocchi Ghersi, in Pavanello 2013, p. 209 cat. 47; M. Lucco, in *Giovanni Bellini* 2019, pp. 326-327 cat. 22; Ballarin 2022, II, pp. 593-594.

²² L'idea che l'approvvigionamento del legname necessario per la costruzione dell'altare fosse avvenuto già nel 1453 è ripetuta, come dato di fatto, da tutti gli studiosi che hanno tentato di ricostruire la vicenda sulla base di quanto riportato da Fogolari: Arslan 1952, pp. 140-141; Gentili, Torella 1985, p. 15; Goffen 1985, p. 278; Goffen 1989, p. 274; Lucco 1989b, p. 429; M. Lucco, in *Giovanni Bellini* 2019, p. 326 cat. 22; Tempestini 1992, p. 42 cat. 9; Tempestini 1997, p. 93; Sponza 1996, p. 35 nota 22; Zucchetto 2008, p. 31; Mazzotta 2018c, ed. 2020, p. 153; Ballarin 2022, II, p. 593.

²³ Fogolari 1932, pp. 389, 390 nota 9.

²⁴ È evidente che l'inizio dei lavori legati alla cappella di San Vincenzo debba essere fissato non prima dell'ottobre del 1456, poiché è chiaro che la commissione di una finestra fosse preliminare a qualsiasi altro tipo di intervento costruttivo o decorativo, che doveva essere preventivamente protetto da eventuali intemperie. Riporto comunque la trascrizione integrale di questa “partita di spese” cavata da un giornale “segnato al di fuori con l'anno 1453” e che ho ritrovato tra le numerose carte del fondo dei Santi Giovanni e Paolo, conservato presso l'Archivio di Stato di Venezia: “Copia di partite per spese fatte nell'altare di S. Vincenzo Ferrero esistente nella chiesa de frati predicatori de SS. Giovanni e Paolo,

et adiacenze a quello, tratta da giornale segnato al di fuori coll'anno 1453 di spese fatte dal medesimo convento, e nel suo archivio custodito./ Item eadem die (13 ottobre 1456) dedi in filo eris pro fenestra S. Vincentii et brochetis, et cantinellis... § 12:18 Item eadem die dedi patri Gregorio converso pro filo eris pro dicta fenestra S. Vincentii inferiori, et brochetis... § 8: -/ Item dedi pro uno arcu ligneo predictae fenestre et brochetis... § 1:14/ Item dedi pro 50 lib. oculorum vitrorum pro dicta fenestra, et 3 libris stagni... § 11: -/ Item die eadem dedi pro fabrica altaris S. Vincentii, seu manufactura, et clavis... § 21:14/ Item dedi in lignamine pro dicti altaris [sic]... § 41:17/ Item dedi pro refectioe fratris Thadei in carnibus, in pluribus vicibus causa fenestre S. Vincentii... § 1:4” (ASVe, Santi Giovanni e Paolo, Atti, 83, P X, n. 207 c. 491v). È necessario precisare che questa trascrizione così puntuale è opera di Matteo Mazzalupi.

²⁵ ASVe, Santi Giovanni e Paolo, Atti, 83, P X, n. 207 c. 491v.

²⁶ Ivi, n. 207 c. 486r.

²⁷ Ivi, n. 207 c. 231r.

²⁸ Ivi, n. 209.

²⁹ Tanto è vero che il versamento di denaro effettuato nel gennaio del 1464 “pro fabrica altaris Sancti Vincentii” coinvolse due componenti della comunità conventuale, ovvero frate Orlico di Argentina (cioè da Strasburgo) e Giovanni da Murano, che in effetti ricoprì la carica di priore di San Zanipolo nel 1455 (cioè quando non era stata ancora avviata la costruzione della cappella) e proprio nel 1464 (Corner 1749, VII, p. 252; Fogolari 1932, p. 390 nota 8; Mazzotta 2018c, ed. 2020, p. 154).

³⁰ Estratti di questa mariegola attualmente perduta e segnalata per la prima volta da Goffen (1985, p. 278; 1989, p. 274) e Gentili, Torella (1985, pp. 13-15) si ritrovano in: ASVe, Santi Giovanni e Paolo, Atti, 82, P X, nn. 117, 145 c. 4r, 188. È vero che secondo il capitolo 16 di questa mariegola “el Guardian Vecchio sia tegnuto de ricever el Guardian novo avanti l'Altar de Misser S. Vincenzo con la Croce in man, e che el Guardiano Novo debia recever in quello medesimo modo tutti i suoi compagni davanti l'Altar de Misser San Vincenzo” (ASVe, Santi Giovanni e Paolo, Atti, 82, P X, nn. 46 c. 73v, 145 c. 4r), ma questo non vuol dire che nel 1450 ci fosse già un altare “con un'immagine [...] di Vincenzo Ferrer con la croce in mano”, come equivocato da Gentili, Torella (1985, p. 15) e nemmeno che la confraternita avesse previsto fin dalla sua fondazione di costruire un altare in onore del santo di Valenza, perché come ha ammesso la stessa Goffen (1985, p. 278) “To be sure, ‘capitolo 16’ may have been written or rewritten after the establishment of the confraternity in 1450”. In alternativa, è sempre possibile che nei suoi primi anni di vita la confraternita avesse a disposizione un altare provvisorio, esattamente come fu per la confraternita di Santa Caterina e San Tommaso d'Aquino, già esistente dal 1423 e istituitasi in Scuo-

la nel 1461 (Humfrey 1988, p. 406 n. 31; C. Corsato, in Pavanello 2013, p. 214 cat. 48).

³¹ Si tratta della copia di una supplica rivolta nel 1458 dai frati di San Zanipolo al Consiglio dei Dieci, proprio per chiedere il permesso di erigere nella loro chiesa una Scuola laicale dedicata a San Vincenzo Ferrer. L'esistenza di questo documento era stata soltanto accennata da Fogolari (1932, p. 388), tanto che alcuni ne hanno addirittura messa in dubbio l'esistenza (Gentili, Torella 1985, p. 13). Anche in questo caso riporto la trascrizione integrale di Matteo Mazzalupi, tratta dalla carta originale da me ritrovata presso l'Archivio di Stato a Venezia: "Licenza del Eccellentissimo Consiglio di X di erigere nella chiesa de SS. Giovanni e Paolo la scuola sotto l'invocazione di San Vincenzo Ferrero, data a favore de padri del convento. / Ex pecudibus ecclesiarum venetarum illustratarum a Flaminio Cornelio editis./ 1458 die 12 aprilis/ In Consilio Decem./ Coram illustrissimo, et eccellentissimo Consiglio vestro humiliter exponitur pro parte fidelissimorum oratorum vestrorum fratrum conventus S. Ioannis, et Pauli ordinis praedicatorum S. Dominici, quatenus inspirante Deo superioribus diebus in festo S. Vincentii confessoris temporibus nostris canonizati, tum praedicationum auditu, tum crebris signis et miraculis, populus almae civitatis huius in maximam dicti sancti devotionem devenit, adeo ut cupiant tam viri, quam mulieres sub eiusdem sancti congregatione, vel scola militare; idcirco devotius supplicamus inclito Consilio vestro memorato, ut placeat, sive dignetur huic pia, ac devotae rei assensum praebere; idipsum enim erit Deo gratissimum, potentissimae huic civitati saluberrimum, et nobis praelibatis oratoribus vestrorum acceptissimum, et hoc de gratia, et munere speciali. Immortalis Deus etc. = Capta fuit per capita, et Consilium X. --- Flam. Corn." (ASVe, Santi Giovanni e Paolo, Atti, 83, P X, n. 207 c. 231r).

³² Anche la Cronaca Curti ([XVIII secolo], c. 74) tramanda sinteticamente la notizia della fondazione della Scuola dedicata a San Vincenzo Ferrer: "1458. 12 Aprile. L'eccelso Consiglio de X, ad istanza del Priore, e Frati di questo Convento dà facoltà di poter erigere nella loro chiesa una Scuola Laicale sotto l'invocazione di S. Vincenzo Ferrero". Secondo Fogolari (1932, p. 388) questa supplica del 1458 costituiva appunto la prova dell'"erezione di una nuova Scuola di uomini e donne dedicata a San Vincenzo", mentre Rona Goffen (1985, p. 279) obiettava, proprio alla luce della mariegola del 1450, che "the Organization itself already existed: now they were to erect their own building at Zanipolo". Si tratta però di un'interpretazione un po' forzata e, pure ammesso che esistesse fin dal 1450 una confraternita dedita al culto del predicatore di Valenza, fu soltanto nel 1458 (dopo la conferma della canonizzazione di Vincenzo Ferrer) che tale associazione ebbe il permesso ufficiale di istituire una Scuola presso la basilica dei Santi Giovanni e Paolo.

³³ Una datazione del polittico entro gli anni cinquanta è stata sostenuta, proprio in base alla sua personale lettura delle carte d'archivio, da Rona Goffen (1985, pp. 278-279; 1989, p. 274), ma subito smentita da Boskovits (1986, p. 393 nota 25) e da tutti gli studiosi successivi, compresi Conti (1987, p. 286 nota 17), Tempestini (1992, p. 42 cat. 9; 1997, p. 93), Bellosi (2008, pp. 106-109), Lucco (1989b, pp. 427-430; in *Giovanni Bellini* 2019, pp. 325-332 cat. 22) e Mazzotta (2018c, ed. 2020, pp. 151-158). La posizione di Goffen è stata tuttavia rilanciata con molta convinzione da Ballarin (2022, II, pp. 592-595).

³⁴ Si vedano Humfrey (1988, pp. 406, 410; 1993a, p. 183; 2021, p. 63), Mazzotta (2018c, ed. 2020, p. 154) e M. Lucco (in *Giovanni Bellini* 2019, pp. 328-329 cat. 22).

³⁵ Già Sansovino (1581, p. 23v) indicava che "nella Cappella di San Luigi fatta da Andrea Stornado Consigliero allora, e poi Procurator di San Marco, il qual morì l'anno 1478. vi dipinse il predetto Vivarino. Ma sotto al parco la cappelletta dalla sinistra fu di Iacomo Bellino". Questa informazione è corroborata e meglio precisata dal quaderno della commissaria di Alvise Storlato (non "Andrea Stornado") pubblicato da Moretti, Todesco (2008, pp. 84, 92-94, 101; si veda pure C. Corsato, in Pavanello 2013, p. 215 cat. 48).

³⁶ Che in quel preciso torno d'anni la famiglia Bellini fosse particolarmente impegnata in vari lavori legati al grande complesso domenicano sembrerebbe confermato dal fatto che tra il luglio e il dicembre del 1466 Jacopo e il figlio Gentile avviarono un ciclo per la Scuola di San Marco, stabilitasi proprio nei pressi della basilica dei Santi Giovanni e Paolo fin dal 1437, peraltro con il permesso di svolgere le proprie funzioni nella cappella maggiore della chiesa (Meyer zur Capellen 1985, pp. 106-107; C. Corsato, in Pavanello 2013, p. 215 cat. 48).

³⁷ Il brano, trascritto anche da Fogolari (1932, p. 390 nota 10), ma da lui male interpretato, è il seguente: "Molto RR.PP. Venerat.mi Destinato alla venerazione del Glorioso Taumaturgo di Spagna S. Vincenzo Ferreri l'altare secondo a mano diritta in questa veneranda Chiesa fu in seguito goduto dalla Confraternita laica istituita sotto gli auspizi di detto Santo, perché ne avesse la di lui direzione, e governo. Costruito l'altare stesso di legno, ed adornato di preziose antiche pitture dovette soffrire li pregiudizi degli anni; onde parte per la naturale fralezza del legno, parte per il crollo degli annuali addobbi si è ridotto in cadente costituzione provvisoriamente assicurato con arpesi nel muro in questi ultimi tempi. La Scuola interessata a riparare le più urgenti necessità del culto divino non era in grado certamente di ripristinarlo in consistente decorosa figura; quando ispirata da Dio Signore una divota persona offrì alla Confraternità generosa limosina, per fabbricare un decente altare di pietra, simile a quello di San Pietro Martire. Con questo ajuto, e con quel più, che da devote persone si confida raccogliere, credesi di

poter fare la nuova costruzione dell'Altare; con cui per altro sarà riservata l'intera presente Pala senza diminuzione di figure, e non si porrà sopra il nuovo altare alcuna altra iscrizione, arma, o altro segno, che potesse dinotare diritto, Padronanza, o Dominio degli estranei. Prima però di por mano all'opera stessa, dall'Attuale Guardiano, e Banca viene alle P.P. loro m.R.R. rassegnata la presente; ben sicuri, che trattandosi delle maggiori glorie d'un Santo, che decorò colla sua vita, e miracoli la loro nobilissima Religione, saranno ben volontari per aderire alle pie intenzioni della Scuola, e del generoso offerente, come divotamente vengono supplicate. Grazie ecc." (ASVe, Santi Giovanni e Paolo, Atti, 83, P X, n. 209).

³⁸ ASVe, Santi Giovanni e Paolo, Atti, 83, P X, n. 207 c. 492r.

³⁹ Fogolari 1932, p. 389.

⁴⁰ Goffen 1989, p. 276. La studiosa si spingeva perfino a proporre un confronto piuttosto gratuito tra l'intaglio fitomorfo del polittico di San Zanipolo e quello che decora la cornice lignea dell'*Assunta* dei Frari di Tiziano (ivi, p. 327 nota 10).

⁴¹ Lucco 1989b, p. 432.

⁴² Questa osservazione di Lucco (*ibidem*) è stata condivisa da Tempestini 1992, p. 40 cat. 9 e 1997, p. 92. Anche Alessandro Conti (1987, pp. 296-297; 1993, p. 99) credeva che la cornice del polittico di Bellini non fosse "coeva alla pittura", bensì il frutto di un successivo ammodernamento databile però tra gli ultimi anni del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, ma comunque precedente ai lavori avvenuti nel 1523 e nel 1531 (per questi ultimi, del tutto irrilevanti per il nostro discorso, si veda Zucchetta 2008, pp. 32-33).

⁴³ M. Lucco, in *Giovanni Bellini* 2019, pp. 327-330 cat. 22.

⁴⁴ ASVe, Santi Giovanni e Paolo, Atti, 83, P X, n. 207 cc. 492r-493r.

⁴⁵ "Nel mezo l'immagine di S. Vincenzo. Nelli due laterali della stessa grandezza ci sono due quadri uno con il S. Cristoforo, e l'altro S. Sebastiano" (ASVe, Santi Giovanni e Paolo, Atti, 82, P X, n. 146, ma si veda anche Zucchetta 2008, p. 33).

⁴⁶ S. Sponza, in *Il colore* 2000, p. 149 cat. 27; Zucchetta 2008, pp. 48, 50.

⁴⁷ "1523. Il convento fa rinnovare, et ornare il suo Altare intitolato à S. Vincenzo Ferrero" (Curti [XVIII secolo], c. 94).

⁴⁸ A conclusioni molto simili era giunto Aurenhammer (1985, pp. 285-286) nella sua tesi di dottorato dedicata alle pale d'altare del Rinascimento a Venezia, discussa nel 1985 all'Università di Vienna. Ho trovato e consultato una copia dattiloscritta di questa tesi, in cui peraltro sono trascritti molti dei documenti rinvenuti da Fogolari e sfuggiti alla critica successiva, nella biblioteca del Kunsthistorisches Institut di Firenze solo dopo aver compiuto la mia personale ricerca presso l'Archivio di Stato di Venezia. Mi preme comunque segnalare l'esistenza di questo studio in lingua tedesca, quasi sempre

ignorato dalla più recente letteratura belliniana.

⁴⁹ ASVe, Inquisitori di Stato, Quadri Ispezioni, B 909, Riferte dell'Ispettore Zanetti Ant. Maria 1773-1778. Nell'annotazione "Zanetti 1777 - primo marzo", l'ultimo 7 sembra ripassato sopra un 6.

⁵⁰ *Ibidem*. In quanto ispettore alle pubbliche pitture, Zanetti dichiarava inoltre di aver sovrinteso a quel "poco ristauo del quale aveva bisogno" il polittico, che "fu fatto da persona abile, e con sobrietà e diligenza". Secondo Sponza (1996, pp. 30, 34 nota 12) l'intervento sarebbe stato effettuato dal pittore Gaspare Diziani, come segnalato esplicitamente da Moschini (1815, I, p. 133) e Zanotto (1858, I, tav. 91). Il problema è che Gaspare Diziani morì nel 1767 e i permessi richiesti da Zanetti agli inquisitori di stato nelle due lettere del 1777 riguardano senza ombra di dubbio lavori ancora da effettuare e non già compiuti parecchi anni prima. Credo perciò che avesse più ragione Zucchetta (2008, pp. 38, 51 nota 17), seguita ora da M. Lucco (in *Giovanni Bellini* 2019, p. 330 cat. 22), a pensare che i restauri sovrintesi da Zanetti non siano stati compiuti da Gaspare Diziani, bensì da suo figlio Giuseppe.

⁵¹ Zucchini 1785, I, p. 396.

⁵² Gli elementi settecenteschi della cornice marmorea che contiene il *Polittico di san Vincenzo Ferrer* sono stati indicati soprattutto da Arslan 1952, p. 140; Sponza 1996, pp. 33-34 nota 4; S. Sponza, in *Il colore* 2000, p. 146 cat. 27; Zucchetta 2008, pp. 34-38.

⁵³ ASVe, Santi Giovanni e Paolo, Atti, 83, P X, n. 209.

⁵⁴ ASVe, Inquisitori di Stato, Quadri Ispezione, B. 909.

⁵⁵ La presenza di una cimasa sopra l'architrave della cornice è esplicitamente menzionata da Boschini (1664, p. 227), che dava conto di una pala "in dieci compartimenti" (per lui dipinti da Bartolomeo Vivarini) e affermava, in aggiunta, che "nella parte alta, vi è l'Eterno Padre". Pure Zanetti (1733, p. 243) riferiva di una "tavola in dieci comparti opera conservatissima, e rara di Luigi Vivarino", anche se nella descrizione più dettagliata fornita molti anni dopo dallo stesso scrittore non vi è più alcuna traccia del pannello terminale col *Padre Eterno* (Zanetti 1771, p. 28). È importante segnalare che tra le carte d'archivio si trova una descrizione molto articolata del *Polittico di san Vincenzo Ferrer*, forse risalente al Cinquecento e dunque ben più antica del testo di Boschini, in cui si indica senza equivoci che "nella cima del suddetto quadro c'è il Padre Eterno per frontespizio, sotto al quale c'è dipinto Christo riverso" (ASVe, Santi Giovanni e Paolo, Atti, 82, P X, n. 146). Una dicitura analoga è ripetuta nella Cronaca di padre Curti ([XVIII secolo], sec. c. 175), che parla di un'"opera in dieci comparti", in cui compariva "in nicchia l'Eterno Padre sopra tutto, e sotto di questo evvi Cristo morto nel mezzo". È francamente difficile credere che questa figura, ad oggi perduta, possa coincidere con il *Padre Eterno* dei Musei Civici di Pesaro (inv. Polidori 3999), come invece suggeriva Alessandro Conti (1993, p. 103 nota 15). Su

quest'ultimo punto si veda anche Mazzotta 2018c, ed. 2020, p. 151 nota 2.

⁵⁶ Arslan 1952, p. 140; S. Sponza, in *Il colore* 2000, p. 146 cat. 27; Zucchetta 2008, pp. 34-38.

⁵⁷ Vinco 2019, pp. 66 fig. 7, 71. Sull'altare marmoreo di Rizzo, a dire il vero molto rimaneggiato nel Cinquecento: Markham Schulz 1983, pp. 167-168 cat. 15. In alternativa, si può pensare che il *Padre Eterno* che coronava il polittico belliniano fosse iscritto entro una lunetta poggiata sulla trabeazione sottostante, come si vede nel *Mausoleo di san Bernardino* custodito nell'omonima chiesa de L'Aquila e progettato verso la fine del secolo da Silvestro di Giacomo.

⁵⁸ Sui tre piccoli altari marciiani, eseguiti su richiesta del doge Cristoforo Moro e saldati a Rizzo entro il giugno del 1469, si veda Markham Schulz 1983, pp. 166-171 cat. 15. L'innegabile vicinanza tra i modelli di Rizzo e la cornice del polittico di San Zanipolo è stata sottolineata da McAndrew (1980, ed. it. 1983, p. 76) e dalla stessa Markham Schulz (1983, p. 19; 2017, I, pp. 23-24) e poi ribadito da Humfrey (1993a, p. 183), Ceriana (2003, p. 123 nota 84), Vinco (2019, p. 71) e, in ultimo, da M. Lucco (in *Giovanni Bellini* 2019, pp. 329-330 cat. 22).

⁵⁹ Il primo a mettere in risalto le indubbie affinità tra la cornice del polittico di San Zanipolo e le prove giovanili di Pietro Lombardo fu Giles Robertson (1960, p. 52; 1968, pp. 44-45), ma su questo punto si vedano Ceriana (2003, p. 123 nota 84), Zucchetta (2008, p. 47) e L. Finocchi Ghersi (in Pavanello 2013, p. 209 cat. 47).

⁶⁰ Tale proposta spetta a Ceriana (2003, p. 123), ma è stata rilanciata da Zucchetta (2008, pp. 47-48) e Vinco (2019, p. 71).

⁶¹ Ceriana 2003, p. 123. Anche Humfrey (1988, p. 406) ha definito la cornice di San Zanipolo "one of the very first Venetian frames carved *all'antica*".

⁶² L'accostamento tra il san Domenico della Carità e il san Vincenzo Ferrer era stato già suggerito da R. Pallucchini (in *Giovanni Bellini* 1949, p. 45 cat. 17), Robertson (1968, p. 43) e Mazzotta (2018c, ed. 2020, pp. 157, 266-267 figg. 85-86). Come si era accorto Fogolari (1932, pp. 362-364), perfino alcuni disegni tracciati "per gioco" sui retri delle tavole della Carità sembrano anticipare certe tipologie di San Zanipolo: lo studioso insisteva soprattutto su un piccolo studio di San Sebastiano (ivi, pp. 367, 370), che "anziché con quello così fermo della Carità troverebbe concordanze, nel movimento delle spalle e delle gambe, con quello del polittico di San Vincenzo". Si può aggiungere che, proprio accanto a questa piccola figura, Bellini disegnò una grande sagoma di profilo, in cui compare quel caratteristico naso "a pinna" e lo stesso casco di capelli che rende inconfondibile il san Sebastiano dipinto nell'ancona domenicana. Bisogna notare che questi schizzi si trovano sul rovescio della tavola col san Girolamo, ossia uno degli scomparti del *Trittico della Madonna* (anche se alla storica mostra belliniana di Palazzo

Ducale lo stesso pannello compariva nel *Trittico della Natività*: R. Pallucchini, in *Giovanni Bellini* 1949, pp. 37 cat. 14, 42 fig. 14; si veda Tempestini 1992, p. 28 cat. 5): si tratta probabilmente dell'ultimo dei quattro trittici realizzati nella bottega di Giovanni Bellini, da datarsi tra il 1463 e il 1464, visto che la relativa cappella dedicata a Sant'Orsola, assegnata il 26 dicembre del 1462 a tale Giovanni Palestrina, passò infine nelle mani di messer Giacomo Zorzi (si veda *supra* p. 75 nota 39). Pure questi piccoli dettagli dimostrano che l'impresa di San Zanipolo dovette svolgersi non molto tempo dopo la chiusura del cantiere della Carità.

⁶³ L'espressione "hard vitreous quality of surface and modelling", in relazione alle figure del polittico di San Zanipolo, era utilizzata da Robertson (1968, p. 45). Il termine è stato poi ripreso e discusso da Conti (1987, p. 286; 1993, p. 99).

⁶⁴ Mazzotta (2018c, ed. 2020, pp. 155-156) ha proposto di ancorare il polittico di San Zanipolo al 1464, sulla base delle indicazioni documentarie di Fogolari e dei riflessi che la pala belliniana avrebbe immediatamente prodotto sul polittico eseguito da Antonio Vivarini per la confraternita di Sant'Antonio Abate di Pesaro (1464), ora alla Pinacoteca Vaticana (inv. 40303), e sulle ante d'organo di Gentile in San Marco (1465 circa). Il modo di dipingere in trasparenza le acque del fiume incurvato, in modo da far trapelare i piedi del gigante Cristoforo, è l'unica vera somiglianza tra la pala di Bellini e quella di Vivarini (che aveva già utilizzato lo stesso espediente, seppur in maniera meno efficace, nel polittico di Arbe del 1458): si tratta di un confronto che può essere utilizzato anche in senso inverso, come ha fatto ad esempio Finocchi Ghersi (in Pavanello 2013, p. 213 cat. 47), perché non si può escludere categoricamente che fosse Bellini a restare affascinato da un'invenzione di un maestro più anziano, ma rispettabilissimo, come Antonio Vivarini. I confronti con i santi delle ante di San Marco sono certo più dirimenti e in effetti è possibile che Gentile recepisce in maniera istantanea, seppur meccanica, le idee elaborate dal fratello: il punto, riconosciuto dallo stesso Mazzotta (2018c, ed. 2020, p. 155), è che non si può più contare su una datazione certa dell'organo marciano, poiché l'idea di attribuire la sua costruzione a un intervento di Bernardo d'Almagna entro il 1464 (Lunelli 1957, pp. 5-7) si è rivelata poco più di una congettura (Bisson 2012, pp. 51-57, 71-72). Condivido comunque la necessità di anticipare il polittico di San Zanipolo, contro l'idea ormai prevalsa di ritardarne l'esecuzione verso il 1468-70. Bisogna però ricordare che il 1464 fu un anno abbastanza impegnativo per Giovanni Bellini, poiché da un lato urgeva chiudere il faticoso cantiere della Carità, dall'altro consegnare i due teleri per la Scuola Piccola di San Girolamo a Cannaregio, su cui Ridolfi (1648, I, p. 48; ma si vedano pure Sansovino 1581, ed. 1663, p. 176 e Zanetti 1771, p. 48) leggeva appunto la firma del pittore e la data 1464 (su

questa impresa perduta di Bellini: Humfrey 1985). È abbastanza improbabile che in queste morse Bellini riuscisse anche a progettare e concludere il dipinto più impegnativo dell'intero decennio, ossia il polittico per l'altare di San Vincenzo Ferrer in San Zanipolo. Fissare l'inizio dei lavori intorno al 1465 e magari estenderli fino al 1466-67, come proposto peraltro da Conti (1987, p. 286; 1993, p. 102 nota 13) e Humfrey (1988, pp. 405-406; 1993a, pp. 342-343 cat. 9), mi sembra la soluzione più ragionevole, per spiegare lo iato comunque esistente con i trittici della Carità, ma pure l'evidente evoluzione interna che si avverte passando dal registro principale ai pannelli superiori. Tale sviluppo stilistico, già intuito da Longhi (1914, ed. 1961, I, pp. 90-92; si veda anche

Conti 1993, p. 98), è stato perfino confermato dalle indagini diagnostiche, che hanno appurato certe differenze esecutive tra i vari scomparti. Non si tratta però di "disomogeneità formale" (Zucchetta 2008, p. 44), né tantomeno di un "pastiche" (Goffen 1989, p. 274) – fraseologia che rischia di far precipitare la discussione ai tempi di Dussler (1935, pp. 159-160; 1949, pp. 59-61) o Arslan (1952) e alla negazione dell'autografia belliniana – ma dell'espressione di un artista "in piena fase di sperimentazione di tutti i linguaggi visitabili e di tutti i repertori consultabili" (Gentili, Torella 1985, p. 17).

⁶⁵ Longhi 1949, ed. 1978, p. 104.

⁶⁶ Berenson 1907, pp. 86-87.

⁶⁷ Longhi 1914, ed. 1961, I, p. 90.

XI. La “palla grande” di Santa Giustina (1468)

Nella edizione originaria della *Venetia città nobilissima* di Francesco Sansovino, pubblicata nel 1581, si trova una descrizione abbastanza dettagliata dell’antica chiesa di Santa Giustina, sita nel campo omonimo del sestiere di Castello. Il passo che più ci interessa è il seguente:

Dipinse la palla grande assai gentilmente Marco Zoppo da Bologna l’anno 1468. Et su l’altare ricchissimo di porfidi e serpentini della famiglia Dolce, sono due statue di marmo pario, poco meno del naturale, di mano di Antonio Lombardo e di Paolo Milanese Statuarij assai famosi nel tempo loro. Ma di gran lunga avanza l’opera di costoro, un Christo di marmo di altezza quasi d’un braccio, scolpito da Tomaso Lombardo, che fu allievo del Sansovino.¹

Senza questa notizia oggi non resterebbe alcuna memoria di una delle imprese più prestigiose dello Zoppo, forse il vero apice qualitativo del suo secondo soggiorno veneziano². Questo brevissimo accenno è tanto più prezioso perché ci tramanda uno dei pochi punti fermi della cronologia del pittore, ossia la data 1468, che Sansovino doveva certamente leggere sullo stesso dipinto, magari in uno di quei cartellini “alla fiamminga” sui quali Zoppo amava apporre la propria firma³. È altrettanto evidente che il termine “palla grande” servisse a indicare la collocazione dell’opera sull’altare maggiore della chiesa, che però non andrebbe confuso con quello della famiglia Dolce, “ricchissimo di porfidi e serpentini” e abbellito dalle due statue di Antonio Lombardo e del milanese Paolo Stella. Si tratta infatti di due cappelle ben distinte, peraltro costruite in momenti diversi e dunque il dipinto zoppesco non fu mai affiancato dalle statue commissionate nei primi anni del Cinquecento dalla famiglia Dolce, anche se è vero che a un certo punto esse vennero trasferite proprio sull’altare maggiore⁴.

Per tentare di far luce sulle vicende un po’ intricate del complesso di Santa Giustina si può fare affidamento su alcune fonti veneziane di tutto rispetto. Il racconto più esaustivo si ritrova nelle cronache assai erudite, nonché fondate su molti documenti originali, del senatore Flaminio Corner⁵. A quanto pare, l’antico convento era stato affidato a partire dal 1429 ai canonici regolari dell’ordine di San Salvatore, che nel giro di pochi anni si videro costretti ad abbandonare il luogo per mancanza di risorse economiche. I parrochiani, guidati dall’autorevole voce di Francesco Barbaro, chiesero perciò l’intervento di Nicolò V: il pontefice rispose prontamente all’appello e il 3 marzo 1448 emanò una bolla per ordinare al vescovo Antonio Bon di sopprimere l’ordine di Santa Brigida e di assegnare il priorato alle suore agostiniane del monastero di Santa Maria degli Angeli di Murano⁶. Il decreto venne attuato nel maggio del 1450 e fu immediatamente seguito da una campagna di “ristauro e dilatazione degli edifizj, onde potessero riuscir opportuni al numero delle nuove abitatrici”⁷. Pure Francesco Sansovino ricorda che il monastero fu restaurato, “molti anni sono”, per volere di “Pietro Morosino, Michele Cornaro, Bertuccio e Lorenzo Delfini” e che “detto Lorenzo donò il terreno per farvi il luogo delle donne”⁸. Il fatto che in questa lista di benefattori compaiano ben due

esponenti di famiglie certamente legate al pittore, ossia i Morosini e i Corner⁹, potrebbe spiegare perché fu proprio lo Zoppo a ottenere l'incarico di dipingere la "palla grande" della chiesa di Santa Giustina. È comunque probabile che i lavori eseguiti intorno alla metà del Quattrocento avessero interessato più che altro gli ambienti del monastero, poiché lo stesso Sansovino aggiunge che "la Chiesa conquassata per l'antichità sua, si finì l'anno 1500"¹⁰, mentre Flaminio Corner sostiene addirittura che essa "improvvisamente per la maggior parte rovinò"¹¹. Ancora una volta furono i parrochiani più munifici, tra cui l'ormai anziano Marcantonio Morosini, a donare una "grossa somma di denari" per il necessario rinnovamento dell'edificio, solennemente consacrato nel maggio del 1514¹². In concomitanza di questa ristrutturazione venne eretta, "dalla pietà della famiglia Dolce", una nuova cappella dedicata a "Nostra Signora", situata "a destra dell'Altar maggiore"¹³. Quest'ultimo rimase invece inalterato, tanto è vero che nel 1581 Sansovino poteva ancora ammirarvi la vecchia pala dipinta "assai gentilmente" da "Marco Zoppo da Bologna l'anno 1468". Al contrario, il dipinto quattrocentesco non è più menzionato nella successiva edizione della *Venetia città nobilissima*, pubblicata nel 1604 dal canonico Giovanni Stringa¹⁴, visto che nel frattempo la priora Perpetua Pasqualigo aveva ordinato un radicale ammodernamento della chiesa, compiuto tra il 1599 e il 1600. Secondo il commento di Stringa, la cappella maggiore venne allora riallestita "in vaghissima e bellissima forma" e fu proprio in questa occasione che le statue di Antonio Lombardo e di Paolo Stella vennero trasferite in due nicchie poste ai lati di una pala, "ove dipinto dal Palma si vede il martirio di Santa Giustina"¹⁵. Evidentemente, l'ancona dello Zoppo doveva apparire del tutto inadeguata al nuovo assetto dell'altare e si decise dunque di rimuoverla per far spazio a un dipinto più moderno.

Purtroppo non si conosce la sorte subita dal polittico dello Zoppo, ma è abbastanza verosimile che fosse stato smembrato in molte tavole, poi ricoverate in sagrestia o in qualche stanza del convento. Di certo, alcune di esse riemersero nel corso dell'Ottocento sul mercato antiquario, per poi confluire in varie collezioni inglesi e americane. Le notizie più antiche riguardano il *San Paolo* acquistato a Roma, poco dopo il 1828, da Lord William Fox-Strangways e infine donato all'Ashmolean Museum di Oxford (inv. A 98; fig. 151)¹⁶. Il dipinto venne esposto, a partire dal 1850, come opera di Luca Signorelli, fino a quando Crowe e Cavalcaselle non vi riconobbero una "rude tempera by Zoppo"¹⁷. Il santo vescovo, quasi certamente *Agostino*¹⁸ (fig. 150), comparve invece con la giusta attribuzione allo Zoppo alla mostra organizzata dalla Royal Academy nel 1895¹⁹: il dipinto era allora in possesso di Alfred de Pass, che nel 1920 decise infine di donarlo alla National Gallery di Londra (inv. NG3541)²⁰. Un terzo scomparto con *San Pietro*, oggi alla National Gallery di Washington (inv. 1939.1.271; fig. 154), venne segnalato da Tancred Borenius nella collezione londinese di Henry Harris²¹. Fu proprio Borenius a collegare questi tre dipinti e a intuirne la comune appartenenza al registro superiore di un polittico smembrato dello Zoppo, che lo stesso studioso collegò cautamente a quella "palla grande" ricordata da Francesco Sansovino in Santa Giustina a Venezia²². Alla serie individuata da Borenius va senz'altro aggiunto il *San Girolamo* del Walters Art Museum di Baltimora (inv. 37.542; fig. 153), appartenuto fino al 1902 alla collezione di don Marcello Massarenti, dove veniva considerato opera certa di Francesco Squarcione²³. L'attribuzione più corretta in favore dello Zoppo comparve invece in alcuni cataloghi Walters degli anni venti del Novecento e poi avallata, se non proprio suggerita, da Bernard Berenson²⁴. Fu però negli *Ampliamenti* di Longhi che si

affer mò per la prima volta il collegamento tra la tavola di Baltimora e quelle di Oxford, Londra e Washington²⁵.

Il fatto che queste figure siano tutte ritratte a mezzo busto, con un punto di vista fortemente ribassato, convalida l'ipotesi avanzata a suo tempo da Borenius circa una loro collocazione entro l'ordine superiore di un polittico a due livelli. Il modello di riferimento per lo Zoppo fu ovviamente la *Pala di san Luca* dipinta da Mantegna (Milano, Pinacoteca di Brera, inv. 165), sebbene sia lecito immaginarsi una carpenteria ancora più fastosa e slanciata, in sintonia con l'interno gotico della chiesa e il gusto dei committenti veneziani. D'altra parte, le tracce che traspaiono lungo il profilo della doratura originale lasciano intendere che i quattro pannelli fossero sormontati da archi ogivali polilobati²⁶. Non è facile determinare l'esatta posizione dei vari santi, certamente disposti per coppie contrapposte. Lilian Armstrong suggeriva una sequenza simmetrica, basata su pose speculari²⁷: sui lati esterni Agostino e Paolo, entrambi assorti nella lettura dei loro libri, mentre Pietro e Girolamo avrebbero occupato la posizione mediana, anche in virtù di una rotazione più marcata, ribadita dallo sguardo fisso in avanti. Si tratta di una proposta affascinante, ma è probabile che Zoppo avesse invece optato per un criterio iconografico più consueto, con la coppia degli apostoli collocata verso il centro e i due dottori della Chiesa relegati alle estremità²⁸. Comunque sia, la serie doveva essere completata da un quinto scomparto, posto in mezzo alle due coppie di santi. Tutto fa credere che si trattasse di una semplice *Imago pietatis*, come sembrerebbe dimostrare la stessa attitudine penitenziale del *San Girolamo*, chiaramente suscitata da un'immagine della Passione. Andrà però escluso il *Vir dolorum* appartenuto alla collezione Schiff (tav. XXIV), chiamato in causa erroneamente da Borenius, poiché quest'ultimo doveva costituire un dipinto autonomo destinato alla devozione privata. L'unico candidato papabile resta perciò il *Cristo passo* già Vieweg e ora in deposito al Metropolitan Museum di New York. Tanto è vero che Lilian Armstrong inserì pure questo dipinto nella sua parziale ricostruzione del polittico²⁹, ma come aveva già notato Federico Zeri, tale ipotesi è resa di fatto impraticabile dalla diversa incidenza della luce, che nella tavola Vieweg cade da sinistra³⁰. I quattro santi sono invece irradiati da destra, in maniera uniforme e soprattutto in accordo con l'illuminazione naturale della chiesa³¹, il che esclude che Zoppo potesse tradire un criterio tanto moderno proprio nel cuore della rappresentazione. Peraltro, non credo nemmeno che da un punto di vista dello stile questa *Imago pietatis* sia poi così coerente con i dipinti provenienti da Santa Giustina, poiché denota semmai un certo irrigidimento della forma, senz'altro più prossimo alla *Pala di Pesaro* del 1471. Le misure e la tipologia della tavola non lasciano comunque spazio all'immaginazione, ed è ovvio che essa costituisse in ogni caso la cimasa di un altro polittico zoppesco, di cui al momento non possediamo alcuna notizia. Le speculazioni sull'aspetto originario della pala di Santa Giustina non possono spingersi molto oltre, vista l'attuale impossibilità di proporre altre aggiunte. Non si può nemmeno stabilire con certezza cosa fosse raffigurato nello scomparto principale del registro inferiore: Ruhmer e Mauro Lucco optavano per un'immagine della vergine Giustina, in effetti adattissima alle esigenze rappresentative di una comunità monastica femminile³². Nulla esclude però che la santa titolare occupasse invece il posto d'onore accanto a una Madonna col Bambino, come suggerito più cautamente da Lilian Armstrong³³. Dell'aspetto originario del polittico di Santa Giustina si può dunque ricostruire solo l'ordine superiore, peraltro mutilo dello scomparto centrale.

Nonostante gli evidenti problemi che inficiano le parti in oro e lo stato non sempre soddisfacente della pittura, le tavole superstiti ci forniscono un'idea abbastanza precisa delle scelte stilistiche adottate dallo Zoppo in un momento cruciale del suo soggiorno veneziano. I profili sono tracciati da un segno energico e fortemente ondulato e le stesse linee di forza dei panneggi sono segnate da un reticolo di incisioni, rese in parte visibili da cadute più o meno gravi delle stesure a tempera. Gli accordi cromatici sono molto ricercati e dimostrano una predilezione per i toni chiari e smaglianti: san Pietro indossa una veste cerulea ammantata di giallo, Paolo calza una clamide rubino dai risvolti verde smeraldo. Lo scapolare scuro di sant'Agostino, segno della sua umiltà monacale, contrasta con la stoffa bianca del camice e il piviale color malva. La luce genera bagliori improvvisi, come lo spruzzo che fende il pastorale del vescovo e le lunghe chiavi serrate da Pietro, oppure il balenio che accende il pomello della spada paolina. Aloni abbacinanti risaltano lungo i bordi risparmiati dall'ombra, sulle nocche ossute o sulle canne nasali, con effetti di esibita opalescenza. Lampi microscopici guizzano fra le trame dello stolone dorato, pullulante di figurette imbronciate, e su ogni singolo crine arricciato, come sempre battuto nel ferro. È un uso della luce volutamente artificioso, ormai antitetico rispetto alla naturalezza avvolgente ricercata da Bellini. C'è poi qualcosa di ferino e di pauroso in questi patriarchi zoppeschi, irascibili e scossi da cupi pensieri: le dita adunche afferrano i volumi, simili ad artigiani sulle prede incolpevoli; reticoli venosi affiorano sulle membra lisce di uomini meditativi, ma sempre pronti all'azione. Gli sguardi vagano tra malinconie discrete e violente pulsioni: il vecchio Girolamo stringe i pugni con fermezza, per contenere tutta la sua angoscia; Pietro sembra ossessionato dalla missione apostolica, condotta con il vigore di un guerriero armato. L'impetuosità dei caratteri si reifica poi nella solidità dei corpi, la cui struttura atletica ricorda quella degli eroi antichi. Sembra anzi che per una sorta di osmosi la stessa energia vitalistica trapassi fino alle vesti, che hanno tutto l'aspetto di organismi davvero autonomi, ispessiti da creste tuberose, turgide come vene pulsanti. Struttura ribattuta dalla luce e intervallata da profondi solchi d'ombra, sempre segnati da un tratteggio fitto e regolare. Raramente si era vista a Venezia una tale esuberanza di pieghe, se si eccettua l'esempio non sempre compreso di Andrea del Castagno in San Zaccaria. Ma più che alla pittura bisognerà rivolgersi, per trovare un vero parallelo, alle sculture contemporanee di Antonio Rizzo, anche lui padovano d'adozione e pure lui ammirato dagli stessi estimatori dello Zoppo: basterà uno sguardo ai santi *Paolo* e *Giacomo* (figg. 152, 155) eseguiti da Rizzo per gli altari dogali in San Marco, risalenti più o meno alla seconda metà degli anni sessanta, per ritrovare due gemelli in marmo dei quattro vegliardi dipinti dal maestro bolognese.

Quel che resta dell'ancona di Santa Giustina dimostra ancora oggi tutta la determinazione dello Zoppo e il suo desiderio di affermarsi a tutti i costi nel difficile contesto veneziano. Con la sua umanità forgiata nel metallo, eppure impulsiva e furiosa, Marco tentò di minare le placide certezze dei suoi colleghi lagunari, imporre un gusto decisamente energico, in grado di competere (almeno nelle intenzioni) perfino con Giovanni Bellini. D'altronde, non capitava così spesso che un pittore forestiero riuscisse a collocare una propria pala sull'altare maggiore di una chiesa veneziana. Mosso da tale ambizione, Zoppo scelse una via per lui congeniale: combinare l'aggressività plastica dei suoi antichi idoli padovani e gli smalti cromatici più raffinati della tradizione muranese. Ridurre la pittura all'essenziale divenne più che mai il suo

credo, per cui fu necessario rinunciare agli ornati superflui o ai diversi modi di operare le lamine d'oro, intese ormai come semplici sfondi su cui far risaltare forme ben salde e "scolpite in pittura". Tornare soprattutto a una mineralogia ermetica, fatta di pelli trasmutate in alabastro e stoffe incalzate dal martello di Vulcano. Non si può negare che nelle tavole di Santa Giustina i panneggi "come di cartapeccora trasparente, arrovellata, i capelli e la barba battuti in lamelle di metallo bianco, le vene che corrono luminose come rivoli in un greto chiaro" siano ancora "stupende determinazioni di stile"³⁴. Tuttavia, fu proprio l'ostinazione un po' miope, potremmo dire la volontà di infondere terrore e meraviglia, a far tralignare lo Zoppo dalle più feconde ricerche avviate in Emilia sulle orme di Piero. È quello che sembra già avvenire (almeno *in nuce*) negli scomparti superstiti del polittico firmato nel 1468, ma che si manifestò in maniera sempre più eclatante nelle opere successive, caratterizzate da forme via via più chiuse e cristallizzate³⁵.

¹ Sansovino 1581, p. 12v.

² Pure Marcello Oretti (*Tavola* [XVIII secolo], I, c. 4) ricorda che Marco Zoppo “in Venetia alle Monache di S. Giustina dipinse la tavola dell’Altare Maggiore”.

³ Sul significato umanistico e identitario delle firme sui cartellini, con particolare riferimento al contesto veneto, si vedano, oltre al classico studio di Ważbiński 1963, Matthew 1998 e Pincus 2008. Secondo Lucco (1993, p. 109), Sansovino avrebbe potuto ricavare la data 1468 anche “da altra documentazione a noi ignota”, anziché leggerla direttamente sull’opera, ma la cosa appare meno verosimile. D’altronde, lo studioso (ivi, p. 113) tende a credere che il polittico zoppesco fosse stato danneggiato da un presunto crollo della chiesa che sarebbe avvenuto poco prima del 1500 e che molte parti dell’ancona “potrebbero essere andate perdute pochissimi anni dopo il suo completamento, e Sansovino aver visto, e giudicato, solo le tavole del registro superiore”. Il fatto è che Lucco sembra fraintendere la testimonianza riportata nella prima edizione della *Venetia, città nobilissima et singolare* (si veda la nota successiva), ma a ben vedere la descrizione fornita da Sansovino nel 1581 non lascia supporre che la “palla grande” dipinta “assai gentilmente” da Marco Zoppo fosse in qualche modo guasta o addirittura già rimossa dal suo altare.

⁴ Nelle monografie di Ruhmer (1966, p. 51) e Armstrong (1976, p. 85), ma perfino nelle dispense di Pallucchini (1956-1957, I, pp. 150-151), si legge che Zoppo avrebbe dipinto una pala per l’altare della famiglia Dolce, ma tale affermazione è frutto di un fraintendimento del brano di Sansovino, che invece distingue nettamente fra l’altare maggiore occupato dalla “palla grande” quattrocentesca e la cappella Dolce, decorata da due statue di Antonio Lombardo e Paolo Stella milanese (ossia i *Santi Pietro martire e Tommaso d’Aquino* ora collocati nella chiesa di San Giovanni e Paolo a Venezia), ma anche da un *Cristo* in marmo di Tommaso da Lugano, oggi perduto. Il fatto che l’altare Dolce, fabbricato solo all’inizio del Cinquecento, fosse diverso dall’altare maggiore è ribadito, oltre che dalle aggiunte di Stringa allo stesso Sansovino (1604) e dal resoconto settecentesco di Flaminio Corner (1758, pp. 35-38), anche da una visita pastorale del 1594 (Humphrey 1993a, p. 343 cat. 11). Al contrario di come ha inteso e scritto Mauro Lucco (1993, p. 111), le tre statue menzionate da Sansovino non furono dunque commissionate per l’altare maggiore e non ha quindi senso domandarsi in che modo potessero convivere col più antico polittico zoppesco (ivi, pp. 112-113). Come racconta Stringa (in Sansovino 1604) e come ha ben chiarito pure Markham Schulz (1985, pp. 80-81), le effigi domenicane scolpite da Antonio Lombardo e Paolo Stella furono semmai trasferite sul nuovo altare maggiore nel 1600, quando la pala dello Zoppo venne sostituita con una tela più moderna di Palma il Giovane.

⁵ Corner 1749, XI, pp. 198-221; Corner 1758, pp. 35-38.

⁶ Tassini 1863, I, p. 290. Su questo e altri aspetti della storia del complesso monastico di Santa Giustina:

Zorzi 1972, II, pp. 510-511; Franzoi, Di Stefano 1976, pp. 450-452; Frank, Fabbri 2000.

⁷ Corner 1758, p. 36.

⁸ Sansovino 1581, p. 12v.

⁹ Si ricordi che l’esemplare delle *Epistolae ad Atticum* della Biblioteca Apostolica Vaticana, poi donato a Pietro, fu richiesto dal nipote Marcantonio, al quale spetta anche la commissione del *Virgilio* di Parigi (si vedano *supra* pp. 91 e 93 nota 18). Lo stemma della famiglia Corner compare invece sul parapetto marmoreo della *Madonna col Bambino* conservata alla National Gallery di Washington (inv. 1961.9.51), firmata “Marco Zoppo da Bologna”.

¹⁰ Sansovino 1581, p. 12v.

¹¹ Corner 1758, p. 37.

¹² Sansovino 1581, p. 12v; Corner 1758, p. 37.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Sansovino 1604, p. 130r.

¹⁵ Ivi, p. 130r. Nel 1839 la tela di Palma fu trasferita in deposito presso la parrocchiale di Agordo, dove tutt’oggi si trova (Zorzi 1972, II, p. 510).

¹⁶ Borenius 1921, p. 9; Armstrong 1976, pp. 362-363 cat. 11; Lloyd 1977, pp. 191-193.

¹⁷ Crowe, Cavalcaselle 1871, I, p. 349 nota 5.

¹⁸ Fu Longhi (1940, ed. 1956, p. 139) a proporre l’identificazione del santo vescovo di Londra con sant’Agostino. Tale ipotesi sembra avvalorata dal fatto che il convento di Santa Giustina venne assegnato nel 1448 alle suore agostiniane del monastero di Santa Maria degli Angeli di Murano, come conferma la testimonianza di Tassini (1863, I, p. 290). Il suggerimento di Longhi è stato quindi accolto da Ruhmer (1966, p. 84 cat. 144), Armstrong (1976, p. 361 cat. 10), Humphrey (1993a, p. 343 cat. 11) e Lucco (1993, pp. 111, 113-114 nota 22), sebbene quest’ultimo non abbia poi escluso un’identificazione alternativa con san Benedetto, in virtù di una possibile adesione della comunità veneziana di Santa Giustina alla nuova regola dell’omonimo cenobio benedettino a Padova.

¹⁹ *Exhibition of Works* 1895, cat. 138.

²⁰ Davies 1961 pp. 562-563 cat. 3541; Armstrong 1976, p. 361 cat. 10.

²¹ Borenius 1921, p. 9; Dopo un passaggio nella raccolta Contini Bonacossi, il dipinto fu acquisito nel giugno del 1937 dalla Fondazione Kress: R.E. Mack, in Boskovits, Brown 2003, p. 687.

²² Borenius 1921, p. 10.

²³ Il *San Girolamo* è elencato come opera dello Squarcione in vari cataloghi ottocenteschi della raccolta Massarenti (catalogo 1881, cat. 62; Van Esbroeck 1897, p. 72 cat. 402). Il dipinto passò nella collezione Walters di Baltimora nel 1902 (Armstrong 1976, p. 360 cat. 9; Zeri 1976, I, p. 212 cat. 141).

²⁴ *Catalogue* 1922 p. 112 cat. 542; Berenson 1932, p. 607; Berenson 1936, p. 523.

²⁵ Longhi 1940, ed. 1956, p. 139. Per la precisione, il legame tra il *San Girolamo* di Baltimora e le altre tavole riunite da Borenius era stato già istituito nel 1937 dallo stesso Longhi e, in maniera del tutto indipendente, anche da Fiocco, Mason Perkins, Suida e Adolfo Venturi.

I pareri di questi studiosi sono riportati in un foglio dattiloscritto, datato appunto 1937, che si può rintracciare tra la documentazione relativa al *San Pietro* Kress conservata presso l’archivio della National Gallery di Washington (Zeri 1976, I, p. 212 cat. 141; R.E. Mack, in Boskovits, Brown 2003, p. 690 nota 17). Una copia di questo elenco è consultabile presso la Fototeca Zeri.

²⁶ Le quattro tavole di Londra (Davies 1961, p. 562), Washington (Shapley 1979, p. 540 cat. 382), Baltimora (Zeri 1976, I, p. 211 cat. 141) e Oxford (Lloyd 1977, p. 191 cat. 144) rivelano, ad un attento esame autoptico che ho potuto effettuare nei depositi dei rispettivi musei, i segni delle incisioni che indicavano il punto esatto in cui doveva battere la cornice polilobata. Oltre al fatto che l’oro nelle quattro tavole appare ampiamente reintegrato, se non proprio rifatto, va inoltre segnalato che i due pannelli di Washington e di Oxford non mostrano alcun segno di resecuratura e mantengono la loro originaria terminazione rettilinea (i cui angoli dovevano essere appunto coperti dalla carpenteria lignea), mentre la forma centinata delle tavole di Londra e Baltimora è viceversa frutto di una manomissione avvenuta in epoca imprecisata. Su quest’ultimo punto aveva già fatto sufficiente chiarezza Martin Davies (1961, pp. 562-563), ma ciò non ha impedito a Ruhmer (1966, pp. 82-83 cat. 144-147) di cadere in una serie di rovinosi errori: oltre a descrivere e riprodurre la tavola di Oxford come se fosse centinata (ivi, fig. 145), lo studioso ipotizzava senza ragione che il *San Pietro* di Washington fosse in origine uno scomparto a figura intera e quindi destinato al registro principale del polittico.

²⁷ Armstrong 1976, p. 90.

²⁸ Questo è l’ordine suggerito da Federico Zeri (1976, I, p. 211 cat. 141). Esiste inoltre una ricostruzione fotografica che mostra le quattro tavole zoppesche affiancate secondo la stessa sequenza (da sinistra a destra: *Sant’Agostino, San Pietro, San Paolo, San Girolamo*): copie di questo interessante fotomontaggio, prodotto al momento del passaggio del *San Pietro* dalla collezione Contini Bonacossi alla raccolta Kress, si trovano presso l’archivio della National Gallery di Washington (R.E. Mack, in Boskovits, Brown 2003, p. 690 nota 17) e in Fototeca F. Zeri (inv. 65028).

²⁹ Armstrong 1976, pp. 86-89, 358-359 cat. 9-13, 365-366 cat. 13.

³⁰ Zeri 1976, I, p. 211 cat. 141. L’obiezione di Zeri è

stata giustamente ribadita da Shapley (1979, p. 540), Humphrey (1993a, p. 343 cat. 11), Lucco (1993, p. 113) e R.E. Mack (in Boskovits, Brown 2003, p. 690 nota 20).

³¹ Lucco 1993, p. 113.

³² Ruhmer 1966, p. 83; Lucco 1993, pp. 113, 116-117 nota 34.

³³ Armstrong 1976, pp. 91, 359. È certo curioso e statisticamente anomalo che tra i vari elementi che dovevano costituire la pala di Santa Giustina siano riemersi solamente gli scomparti del registro superiore: proprio in virtù di questo fatto, Lilian Armstrong (ivi, p. 91 nota 1) teneva in considerazione l’idea che il registro principale potesse essere interamente occupato da statue lignee policrome. La cosa non è da scartare a priori, specialmente a Venezia, dove la bottega dei Vivarini continuava a produrre polittici misti, in cui parti scolpite si alternano a tavole dipinte. Bisogna dire però che la testimonianza di Sansovino, grazie alla quale conosciamo l’esistenza stessa del polittico del 1468, si riferisce senza mezzi termini a una pala dipinta “assai gentilmente” dallo Zoppo, senza alcun accenno alla possibile presenza di sculture.

³⁴ Longhi 1940, ed. 1956, p. 139.

³⁵ Ho già elencato e discusso tutti i dipinti che ritengo appartenere all’ultima fase dello Zoppo, ossia successivi al polittico di Santa Giustina (Calogero 2020, pp. 213-228). Devo però ribadire, come ho fatto già in altra occasione (ivi, pp. 190-191 nota 47), il mio convinto dissenso nei confronti di una proposta avanzata a più riprese da Mattia Vinco (2018, pp. 280-281 cat. 90 e 420-421 cat. 145; 2022, pp. 7-20), poiché la spalliera con *Storie di Susanna* pubblicata da Schubring (1915, pp. 353-354 cat. 567, tav. CXXV) e recentemente acquisita dal Museo del Castello Reale di Varsavia (inv. ZKW/5981) non può essere in alcun modo attribuita al pittore emiliano (e men che meno collegata al suo secondo tempo veneziano), visto che si tratta di un dipinto che mostra evidenti caratteri cosseschi e certamente prodotto tra Ferrara e Bologna non prima del 1470-1475. Non esiste inoltre alcun rapporto tra questa tavola e il frammento appartenuto a una diversa spalliera raffigurante *La Leggenda del re morto o del padre frecciato* (Los Angeles, County Museum, inv. M.81.259.1), che è invece opera sicura dello Zoppo, da collocare però nei primissimi anni sessanta del Quattrocento, in prossimità del polittico del Collegio di Spagna (Calogero 2020, pp. 187-193).

XII.

Origini della pala quadra a Venezia

È indubbio che il polittico delle monache di Santa Giustina dovesse rispecchiare, nel suo aspetto complessivo e al di là della pittura più aggiornata dello Zoppo, i canoni del gusto fiorito e per nulla tramontato del gotico lagunare. Eppure, vi era già stato a Venezia qualche sforzo di rinnovamento nel campo delle pale d'altare, soprattutto sull'onda di quanto accaduto nella vicina Padova. Un primo passo fu senz'altro compiuto da Giovanni Bellini con i quattro trittici eseguiti per la chiesa della Carità, di cui si è già ampiamente trattato, ma una più decisa accelerazione verso una forma veramente evoluta di pala quadra o "all'antica" fu inaspettatamente azzardata da un pittore a dire il vero più modesto, ovvero quel Bartolomeo "de Murano" che nel 1465 firmò una pala destinata alla chiesa francescana di San Pietro Maggiore (detto delle fosse) a Bari (Napoli, Museo di Capodimonte, inv. Q66; fig. 157), considerata da Pallucchini il vero apice del secondo (e meno geniale) esponente della dinastia dei Vivarini¹. Fu dunque Bartolomeo a giocare d'anticipo, anche se il suo proposito molto ambizioso non diede poi vita a un esito del tutto riuscito. A questo artista solerte e un po' troppo caparbio mancavano infatti le basi profonde per comprendere tutte le implicazioni prospettiche e proporzionali imposte dal nuovo formato: basti dire del folto roseto autentissimo, che funge da cortina chiusa e impenetrabile, in tutto contraria a ogni moderna logica spaziale. Perfino il risalto plastico della Madonna, col Bambino corpulento in grembo, risulta assai diminuito dalla coltre damascata del manto, che sembra quasi una lamina sgualcita e incastonata entro un trono iperornato, appena scolpito da un lavorante di Donatello. Stupenda è soprattutto l'invenzione della ghirlanda che trabocca come un arco vegetale da due crateri bronzei, sorretti da telamoni eburnei e graziosamente incurvati: tutti omaggi palesi all'ultima moda padovana, intesa soltanto nei suoi aspetti esteriori, sebbene a Venezia bastasse ancor poco per iscriversi al partito degli artisti d'avanguardia. Le due figure che occupano il centro della composizione appaiono comunque fuori scala e troppo incumbenti rispetto ai santi impietriti che le circondano, per non dire dei mezzi busti che fluttuano in aria senza alcuna logica, se non quella di alludere ai registri superiori dei grandi polittici veneziani. Si ha insomma l'impressione che Vivarini, non del tutto persuaso dalla sua scelta, decise infine di optare per una soluzione ibrida, più somigliante appunto a un "polittico senza cornice architettonica"² o a una versione evoluta della deliziosa anconetta firmata da Antonio da Negroponte per la chiesa di San Francesco della Vigna (fig. 156). Un passo decisamente più convinto, se non proprio rivoluzionario, fu invece compiuto da Giovanni Bellini con l'ancona ordinata intorno al 1470 dalla confraternita dei Santi Tommaso d'Aquino e Caterina da Siena, che nel 1461 aveva ottenuto nuovamente il permesso di stabilirsi come Scuola laicale nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo³. Fu in questa particolare e ulteriore occasione che Bellini volle sperimentare un nuovo tipo di composizione entro uno spazio architettonico unitario, da affiancare al polittico che egli stesso aveva già dipinto per il contiguo altare di San Vincenzo Ferrer. Un contrasto certamente voluto e che dovette segnare in maniera spettacolare non solo un decisivo avanzamento personale, ma una svolta davvero irreversibile per tutta la pittura vene-

ziana. Questa sequenza così portentosa e rivelatrice è purtroppo svanita in una notte d'estate del 1867, quando la *Pala di santa Caterina* andò in fiamme assieme all'*Uccisione di san Pietro martire* di Tiziano⁴. La disgraziata sparizione di questi due capolavori fondamentali è solo parzialmente compensata dall'esistenza di varie copie, che quanto meno ne tramandano l'aspetto in maniera abbastanza dettagliata. Per quanto riguarda la pala belliniana, esistono alcune riproduzioni fotografiche tratte da copie realizzate *ad hoc*⁵ (fig. 160), un'acquaforte di Johann Leonhard Raab che ritrae solo il gruppetto di sante a destra e, soprattutto, una più nota incisione di Francesco Zanetti, tratta da un disegno di Giuseppe Rebellato e pubblicata nella *Pinacoteca veneta* di Francesco Zanotto (fig. 158). Quest'ultima incisione è peraltro accompagnata da una dedica ad "Alberto Andrea Tagliapietra professore di restauro", il che vuol dire che venne realizzata dopo il lavoro eseguito tra il 1851 e il 1852 dallo stesso Tagliapietra⁶. Dall'importante documentazione legata a questo intervento si evince che a metà Ottocento il dipinto era "tutto coperto ed alterato nella sua superficie da ridipingimenti" e che in molti punti il colore risultava "distaccato dal fondo", ma anche che questa "importantissima opera" era stata eseguita da Bellini "a tempera" e su "grossa tavola"⁷. Si tratta di informazioni tecniche che suffragano altre testimonianze assolutamente affidabili: si può citare, per esempio, l'inizio del famoso dialogo tra Pietro Aretino e Giovan Francesco Fabrini scritto da Lodovico Dolce, in cui si menziona la "tavola di San Tomaso d'Aquino, che, in compagnia di altri santi, fu dipinta a guazzo, molti anni sono, da Giovanni Bellino, pittor viniziano"⁸, ma molte altre fonti ripetono che la pala era stata dipinta a tempera⁹, come si poteva parzialmente verificare ancora nell'Ottocento, "nonostante il guasto lagrimevole che di questa preziosa opera han fatto a gara il tempo e l'incuria"¹⁰. Un'ulteriore e credibilissima conferma viene poi da Crowe e Cavalcaselle, ultimi testimoni di rilievo che ebbero la possibilità di osservare la pala dopo il necessario restauro di Tagliapietra, che aveva svelato "some of the original touches", dando di fatto ragione a quegli storici "who affirm that the medium employed was tempera"¹¹. Grazie alla descrizione davvero analitica dei due studiosi si apprende inoltre che la tavola "was in past times entirely repainted in oil", tanto da essere divenuta "so dim as to be hardly visible"¹², ma pure dell'esistenza di un cartellino con l'iscrizione "JOANNES BEL/LINVS P."¹³. Un'indicazione esplicita e sempre registrata dalle fonti¹⁴, che paradossalmente deve aver contribuito ad ingarbugliare il problema attributivo legato all'altra opera eseguita (ma non firmata) da Bellini per San Zanipolo, ovvero il *Polittico di san Vincenzo Ferrer*, troppo diverso per essere immediatamente riconosciuto allo stesso maestro che aveva dipinto la vicina *Pala di santa Caterina*¹⁵. Sul contenuto di questo cartiglio bisogna inoltre precisare che due osservatori acutissimi come Crowe e Cavalcaselle non avrebbero certo mancato di indicare l'esistenza di un'eventuale data accanto al nome del pittore e a riprova della loro diligenza va aggiunto il fatto che nessun altro prima di loro aveva mai trascritto o quanto meno menzionato una tale notizia. Eppure, anche in questo caso persiste un equivoco che contribuisce a confondere la cronologia belliniana, un'ambiguità generata di fatto dall'incisione di Francesco Zanetti che, nel riprodurre il cartellino posto ai piedi della Vergine, sembrerebbe riportare, di seguito alla firma di Bellini, il millesimo "MCCCC[...]". Che si tratti però di un'aggiunta posticcia, senza dubbio dovuta a una svista o licenza dell'incisore, è dimostrato dal fatto che lo stesso testo di commento che accompagna questa preziosissima riproduzione indica la *Pala di santa Caterina* come una delle prime prove "del valore di Giovanni Bellini", eseguita a tempera "poco dopo il

1464" e dunque quando il maestro "non avea peranco carpito al Messinese Antonello il magistero del colorire a olio"¹⁶. Una datazione così precoce per la *Pala di santa Caterina* è ovviamente impossibile ed infatti venne contestata già da Cavalcaselle, che preferiva collocare l'ancona "shortly after 1472"¹⁷. Più di recente si è tentato di stabilire un sicuro termine *post quem* sulla base del divieto di rappresentare santa Caterina da Siena con le stimmate¹⁸, visto che tale inibizione venne imposta da papa Sisto IV proprio nel 1472, ma a dire il vero neanche questo argomento appare poi così stringente¹⁹, né ha molto più senso dare credito alle confuse informazioni fornite da Ridolfi²⁰.

La perdita del dipinto e la mancanza di documenti sicuri che possano definirne la cronologia ci privano insomma di qualsiasi certezza, ma ciò non ha impedito lo sviluppo di un dibattito che ha coinvolto diversi studiosi, ovviamente fondato su quanto è possibile ricavare dalle copie più o meno note. Tra i punti messi a fuoco fin dai tempi di Adolfo Venturi vi è il rapporto evidente che dovette sussistere tra la pala belliniana e quella dipinta da Antonello per la chiesa di San Cassiano (fig. 161), compiuta di sicuro tra il 1475 e il 1476, anche se ormai quasi nessuno sembra credere che la priorità dell'invenzione possa spettare al pittore messinese²¹. Dopo gli interventi di Coletti e Longhi, la critica si è anzi mostrata sempre più propensa a ribaltare i termini della questione e ad ammettere che la *Pala di santa Caterina* debba intendersi come prototipo decisivo per lo stesso Antonello, anziché una ripresa a posteriori da parte di Giovanni²². Perfino il dato materiale ha in questo caso un peso che non può essere trascurato, soprattutto perché riferito da Cavalcaselle e da altri testimoni degni di fede: comunque la si metta, risulta poco plausibile che un maestro come Bellini, dopo aver dipinto la *Pala di Pesaro* e quindi sperimentato le stesure più fluide consentite dalla pittura ad olio, potesse poi scegliere di tornare sui suoi passi e di affidarsi nuovamente alla tempera, specie per rispondere all'ardua sfida lanciata da Antonello con la pala di San Cassiano²³. D'altra parte, mi sembra evidente che la *Pala di santa Caterina* dovesse precedere quella ordinata dai francescani di Pesaro, assai più matura da un punto di vista compositivo e spaziale. A giudicare dalle copie, le due schiere disposte ai lati del trono dovevano risultare un po' troppo accalcate e quasi compresse su un unico piano, ma anche le singole sagome apparivano leggermente allungate e ancheggianti, comunque lontane dalla colossale compattezza dei santi pesaresi. Si può inoltre contare sulle lunghe descrizioni fornite da vari scrittori e in particolare sui bellissimi schizzi di Cavalcaselle, come sempre accompagnati da molte osservazioni in presa diretta, che ribadiscono in più punti il carattere schiettamente mantegnesco di certe figure²⁴ e la durezza dei loro contorni, "very strongly outlined"²⁵. Si tratta di indicazioni critiche molto precise, che possono certo orientare la cronologia del dipinto, visto che sarebbe difficile riconoscere tali caratteristiche nella *Pala di Pesaro* o nelle opere addirittura successive. Un'ulteriore conferma si può ricavare da un'incisione di Johann Raab²⁶, che ritrae in maniera assai dettagliata il gruppo di sante alla destra del trono. Queste dame imperlate e avvolte da ampi panneggi, solcati da gorgi vorticosi, sembrano appartenere alla medesima e nobile schiatta della *Santa Giustina* dei Borromei (Milano, Museo Bagatti Valsecchi, inv. 986; fig. 163), che nonostante lo scetticismo di alcuni resta pur sempre una delle più belle creazioni di Giovanni Bellini intorno al 1470²⁷. Già Alessandro Conti, con la sua peculiare finezza per gli aspetti materiali della pittura, notava che lo squarcio di cielo azzurro dipinto oltre il finto baldacchino che ospitava la Vergine e l'accolta di santi che le stava intorno, doveva facilmente associare la seconda pala eseguita per san Zanipolo "alla *Santa Giustina* Bagatti Valsecchi, alla *Madonna* della Milizia del Mar [fig. 167], alle

opere, cioè, dove tutto quello che si può ottenere di limpido e trasparente dalla pittura a tempera è realizzato²⁸. È notevole che lo stesso gruppo di dipinti fosse chiamato in causa, proprio in relazione alla *Pala di santa Caterina*, anche da Giles Robertson²⁹, con l'aggiunta di un'ulteriore tavola indubbiamente affine, ovvero il *Cristo morto sorretto da quattro angeli* del Museo della Città di Rimini (inv. 18PQ; fig. 164). Lo studioso notava, in particolare, la stretta somiglianza tra i tre cherubini che spuntavano ritti al centro dell'ancona e i putti alati che si sforzano di reggere il corpo ormai franante del Cristo riminese.

Il carattere lombardesco, anziché antonelliano³⁰, di queste graziose creature è fuori discussione, tanto da far pensare a gemelli variopinti degli angeli scolpiti da Pietro per i pennacchi della cappella Moro in San Giobbe (fig. 166). Esiti molto simili si rintracciano, peraltro, nella più antica *Pietà* che corona il polittico di San Zanipolo (fig. 143), dove compare già l'espedito dello sfondo scuro, pensato per esaltare l'aspetto volumetrico delle figure, oltre ai più puri valori di colore e di luce. Gli antefatti della tavola di Rimini si trovano dunque nella *Pala di san Vincenzo Ferrer*, vero apice del mantegnismo riformato a Venezia: il fatto di poterla accostare, come spesso è accaduto, al noto rilievo donatelliano col *Cristo sorretto da quattro angeli* del Victoria and Albert Museum (inv. 7577-186;) non fa che confermare quanto la *Pietà* riminese, che Algarotti (1761) riteneva addirittura "tagliante e secca" e che Vasari³¹ pensava realizzata per il "signor Sigismondo Malatesta", resti di fatto intrisa di forti ricordi padovani. Né si spiega altrimenti la nervosità ondulata dei profili, la resa calligrafica del perizoma di Cristo o il fatto che certe ciocche si attorciglino affilate come lamine d'argento. Eppure, le vesti succinte dei putti si regolarizzano in una formula geometrica di fine stacciato e il ritmo lineare della composizione sembra ormai sciogliersi in un moto fluente e unitario, quasi degno di un bassorilievo antico. A questo dominio della forma corrisponde un inedito splendore cromatico, tutto giocato su pochi toni irradiati da una luce perlacea: così gli incarnati diafani, le ali iridescenti e i chitoni leggeri rifulgono come intarsi colorati contro lo schermo arcano del fondo, mentre l'asprezza disegnativa appare attenuata da una più sensibile modulazione chiaroscurale e da stesure traslucide, consentite soprattutto dalla parziale adozione di leganti oleosi. Per queste ragioni, la *Pietà* di Rimini andrebbe pensata come tappa intermedia di quel percorso costellato da "continue sperimentazioni"³² tecniche e stilistiche che dal polittico di San Zanipolo punta dritto alla risoluzione pittorica della *Pala di Pesaro*.

Per tornare sul rapporto d'elezione tra Bellini e Lombardo, bisogna precisare che tale accordo raggiunse esiti di vera simbiosi proprio nel cantiere di San Zanipolo, dove i due maestri si trovarono attivi negli anni a cavallo tra settimo e ottavo decennio³³. Si è già detto della carpenteria del *Polittico di san Vincenzo Ferrer*, del tutto conforme alle nuove tendenze espresse in Veneto da Rizzo e Lombardo, ma assai più si deve insistere sulla cornice in pietra d'Istria della *Pala di santa Caterina*, probabilmente disegnata dallo stesso maestro di Carona³⁴. La struttura con i pilastri quadrangolari, il frammento di trabeazione incastonato tra i capitelli e l'arco a tutto sesto, l'intradosso cassettonato e molti altri elementi minori fanno pensare a un intelligente adattamento dell'arcosolio anticheggiante e filotoscane già concepito a Padova per il *Monumento ad Antonio Rosselli*. Ancora più rilevante appare il fatto che Lombardo, forse coinvolto solo in fase progettuale, seppe concertare al massimo livello col genio di Bellini e che da questo incontro scaturì la prima ancona veramente moderna prodotta in laguna, capace di stabilire un canone nuovo e indiscusso, poi raffinato dagli stessi artefici (Pietro e Giovanni) nella grande pala eseguita per la chiesa di San Giobbe³⁵. Nessuno a Venezia aveva mai osato

porre la Vergine in trono e un folto gruppo di santi sotto un unico padiglione voltato a crociera e aperto su ogni lato, ovvero entro una sorta di ciborio di cui la cornice lapidea costituiva di fatto un lato, quasi a guisa di ingresso trionfale. La continuità illusionistica tra l'arco scolpito e la struttura dipinta, già evidente a livello architettonico, era enfatizzata dalla ripetizione degli stessi dettagli ornamentali, come i fitti intagli fogliacei lungo le lesene, gli intradossi decorati a rosette o i capitelli abbelliti da una coppia di delfini affrontati³⁶. In tal modo, lo spazio pittorico diventava un'estensione diretta di quello liturgico e in fondo non aveva torto Robertson a scrivere che "the way in which Giovanni's picture opened an imaginary structure of the nave reminds us of Vasari's memorable description of Masaccio's 'Trinity' fresco in Santa Maria Novella"³⁷. Di converso, si può dire che la cornice ideata da Lombardo ambiva ad essere qualcosa di più di un puro ornamento esteriore, per configurarsi invece come essenziale strumento di raccordo tra lo spazio fisico dell'osservatore e quello simulato dalla pittura³⁸. Fu grazie a questa calcolatissima integrazione concettuale e prospettica tra architettura reale e dipinta che la *Pala di santa Caterina* doveva configurarsi come un marchingegno illusivo di straordinaria efficacia, frutto di una precisa unità di intenti tra scultore e pittore, la cui portata rivoluzionaria dovette apparire subito evidente.

È lecito domandarsi in che modo Bellini possa aver maturato una conquista così eclatante e a questo proposito ha certamente senso chiamare in causa il precedente mantegniano di San Zeno, ossia un modello che aveva mostrato quanto fosse ormai necessario dominare il lessico e la grammatica della progettazione architettonica all'antica, ma anche intendere la carpenteria lignea o la cornice marmorea come elemento organico e complementare della parte dipinta³⁹. Va detto però che l'ineludibile prototipo veronese non giustifica *in toto* l'invenzione belliniana e soprattutto di quello "sfondato d'una volta in un casamento molto bello" che tanto piacque a Vasari⁴⁰, visto che l'idea di un tabernacolo abitato da una schiera di santi assiepati attorno al podio della Vergine non è poi così conforme alla soluzione immaginata da Mantegna, che scelse piuttosto di inscenare la sua sacra conversazione entro la cella di un tempio classico tripartito. Cercare di comprendere quali ulteriori fonti visive e culturali possano aver influenzato Bellini nei suoi tentativi comunque autonomi di pervenire a un nuovo tipo di pala d'altare e di composizione entro uno spazio unificato costituisce un problema senz'altro nodale e di non facile soluzione, ma che non può essere affatto trascurato. Già Longhi era convinto che la *Pala di santa Caterina* avesse segnato per Bellini un primo e decisivo risultato "of his researches into unified, constructive space", che lo mise nelle giuste condizioni "to complete in the Pesaro altarpiece his personal assimilation of the major concept of the Italian Quattrocento, namely, Piero's 'perspective synthesis'"⁴¹. È ben noto quanto Longhi credesse all'importanza di Piero per la definitiva maturazione di Bellini, ma nello specifico fu Giles Robertson a tirare in ballo, sulla scorta di un'idea già espressa da Lauts in relazione ad Antonello⁴², la pala braidense di Piero della Francesca (inv. 57). Lo studioso britannico notava però tutte le difficoltà che impediscono di scorgere, al di là di certe somiglianze più o meno esteriori, un rapporto di vera discendenza tra la *Pala di santa Caterina* e quella di Piero, che in linea teorica dovrebbe essere più o meno coeva dell'ancona belliniana⁴³.

Esistono infatti palesi discrepanze tra i due dipinti, a partire dall'assetto compositivo scelto da Bellini, che decise di disporre le figure secondo uno schema triangolare e saliente, di cui non vi è traccia nell'opera di Piero. La Vergine di Brera compare difatti

seduta su un nobile faldistorio, in mezzo agli altri santi, mentre quella che svettava sopra il resto del corteo sacro dipinto da Bellini era assisa su un ampio trono marmoreo, di schietto sapore lombardesco⁴⁴ e a sua volta poggiato su un alto piedistallo. Altrettanto diverso appare l'impianto architettonico, visto che Piero optò per la parte terminale di un fastoso tempio albertiano, chiuso da un'abside incrostata di marmi policromi, mentre Bellini preferì uno snello baldacchino aperto su un fondo di cielo e nuvole. Il fatto che la pala Montefeltro probabilmente non fu il modello precipuo dell'ancona ordinata dalla Scuola dei Santi Caterina e Tommaso in San Zanipolo non esclude a priori che Bellini, per trovare risposta ai grandi problemi posti dalla proiezione di un edificio virtuale e da un nuovo tipo di composizione pittorica orchestrata entro uno spazio unificato, possa aver comunque meditato sulla lezione di un conclamato maestro della prospettiva come Piero della Francesca. Lombardo e Bellini ebbero fin da subito la chiara intenzione di creare un'assoluta e convincente continuità illusiva tra la cornice e l'architettura dipinta, proprio per simulare l'apertura di un vano tridimensionale oltre l'arco scolpito e a questo scopo adottarono di concerto uno schema geometrico e un tipo di costruzione prospettica che, come ha notato di recente Claudio Corsato, richiamano assai da vicino la procedura codificata da Piero per impostare il disegno di "una cappella con la volta in crociera"⁴⁵ (fig. 159). In assenza della *Pala di santa Caterina*, ormai incenerita da circa un secolo e mezzo, è impossibile stabilire il modo in cui Bellini scelse di dipingerla, ossia il punto di stile raggiunto dal maestro in quel dato momento del suo lungo percorso sperimentale. Restano però le descrizioni e i giudizi assai lusinghieri di alcuni testimoni oculari, ad esempio il dettagliato ragguaglio stilato a inizio Ottocento dal colto medico Francesco Aglietti, che nel lodare il dipinto esaltava in particolare "il disegno corretto e nobile" e la bellezza "del colorito [...] condotto con mano di gran lunga più franca ed esperta, che non s'era fatto per lo innanzi da alcuno", ma soprattutto il modo in cui "i chiari e gli scuri si fondono insensibilmente con gradazione continuata nelle rispettive lor masse"⁴⁶. Ancor di più colpisce l'entusiasmo dimostrato da Cavalcaselle, rapito dalla suprema dignità delle figure, dalla ricchezza e profondità del colore, dall'armonia dei toni, dall'ampiezza naturale dei panneggi e in generale da tutta un'opera che costituiva "the first superior effort of an artist who has gone through every sort of probation and reached maturity"⁴⁷. Agli occhi di questo grande studioso la *Pala di santa Caterina* appariva addirittura come una delle prove più alte mai realizzate da Bellini ("except in the altarpiece of San Giobbe, which illustrates the culminating point of his career, Bellini never kept this level after"), capace di reggere perfino il confronto ("bravely challenges comparison") con l'assai più moderna *Uccisione di san Pietro martire* dipinta da Tiziano. D'altronde, perfino un giudice più antico e prevenuto come Lodovico Dolce aveva dovuto ammettere (per bocca di Pietro Aretino) che la tavola belliniana non era "indegna di laude; perciocché ogni figura sta bene, e vi sono di belle teste; e così le carni, e non meno i panni non si discostano molto dal naturale"⁴⁸, mentre Vasari non esitò a definirla una "delle opere migliori che fusse stata fatto insino allora in Venezia"⁴⁹. Non è affatto difficile credere che la *Pala di santa Caterina* fosse proprio quell'anello di congiunzione, oggi mancante, tra il polittico eseguito per il contiguo altare di San Vincenzo Ferrer e la grande ancona dipinta per San Francesco a Pesaro. La sua perdita irreparabile rappresenta dunque un fatto gravissimo, poiché ci priva di un tassello cruciale per comprendere quell'ascesa vertiginosa che in poco meno di un decennio portò Bellini a mutare per sempre le sorti della pittura veneta ed europea.

¹ Su questa pala di Bartolomeo Vivarini, ora conservata al Museo di Capodimonte a Napoli (inv. Q66), si veda: Pallucchini 1962, pp. 42-43, 119 cat. 150; Humfrey 1993a, pp. 186-188, 342 cat. 8; C. Gelao, in *I Vivarini* 2016, pp. 138-139 cat. 11.

² Schmidt 1989, p. 706. I limiti dell'interpretazione di Bartolomeo Vivarini sono stati evidenziati anche da Lucco 1989b, p. 419, Humfrey 1993a, pp. 186-188, Humfrey 1993b, p. 74 e più recentemente da De Marchi (2012b, p. 175), C. Gelao (in *I Vivarini* 2016, pp. 138-139 cat. 11) e dallo stesso Humfrey 2021, pp. 89-90.

³ Dal manoscritto Curti ([XVIII secolo], c. 66) risulta che "una Scuola Laica, sotto il titolo di S. Tommaso, e S. Cattarina da Siena" si era insediata presso la basilica di San Zanipolo già nel 1423. Di sicuro, tale confraternita rinnovò la richiesta di costituirsi in Scuola nel giugno del 1461, ossia in coincidenza con l'ufficiale canonizzazione di Caterina da Siena. L'ipotesi che proprio tale istituzione si fosse rivolta a Bellini per ottenere una pala destinata al primo altare della navata destra della chiesa domenicana è stata suggerita da Goffen (1985, pp. 279, 283) e Aurenhammer (1985, pp. 271-275) e poi accettata quasi senza eccezione dalla critica successiva (Humfrey 1988, p. 406 nota 31; Humfrey 1993a, pp. 343-344 cat. 12; C. Corsato, in Pavanello 2013, pp. 213-218 cat. 48; M. Lucco, in *Giovanni Bellini* 2019, pp. 367-369 cat. 42; Humfrey 2021, p. 99).

⁴ Entrambi i dipinti erano stati ricoverati temporaneamente nella cappella del Rosario, che fu colpita da un devastante incendio scoppiato nella notte tra il 15 e il 16 agosto 1867 (Meilman 2000, p. 207 nota 2).

⁵ Su questo punto si è fatta sempre molta confusione ed è forse opportuno rimettere in ordine i dati, a partire da un'importante segnalazione fornitami con la solita gentilezza da Antonio Mazzotta, che mi informa dell'esistenza di un positivo fotografico conservato al Museo Correr (fig. 160, la cui lastra si trova invece a Palazzo Fortuny), ovvero quello indicato nel catalogo della ditta Naya-Ponti risalente al 1864 (p. 4, n. 114, *Madonna e santi*, Gio. Bellini, Ven. SS. Gio. Paolo). In un successivo catalogo di Carlo Naya (1897, p. 132, n. 114), lo stesso scatto è inserito in una lista di "reproductions des meilleurs tableaux anciens de Venise d'après gravures et dessins", perché secondo la norma dell'epoca le riproduzioni di opere d'arte esposte in situazioni ambientali difficili o con poca luce venivano ricavate più facilmente da copie e in questo caso si trattò evidentemente di un acquerello molto accurato e realizzato proprio a tal fine. La fotografia Naya doveva essere ben nota a Cavalcaselle, visto che nel margine basso di uno degli schizzi dedicati dallo studioso alla *Pala di santa Caterina* (prima della sua distruzione) compare l'appunto "vedi fotografia" (Victoria and Albert Museum, MSL/1904/2446-2456, Italian Galleries, Box 10, Venice Churches, c. 38; questo schizzo è stato pubblicato, sempre su segnalazione di Mazzotta, da Corsato 2019, p. 41

fig. 4a). Tale scatto venne infatti riprodotto, con l'inequivocabile didascalia "from a photograph of a drawing of the lost altarpiece at SS. Giovanni e Paolo, Venice", nell'edizione postuma della *History of Painting in North Italy* curata da Borenius (Crowe, Cavalcaselle 1871, ed. 1912, I, p. 154 tav 41), ma anche in uno dei volumi della *Storia dell'arte italiana* di Adolfo Venturi (1915, p. 341, fig. 200). Un'altra immagine della *Pala di santa Caterina* compare tra le tavole della monografia belliniana di Roger Fry (1899, tav. 14), ma lo stesso studioso inglese si prese la briga di precisare che tale riproduzione era stata ricavata da "a poor water colour copy" (ivi, p. 31), certamente diversa e più scadente rispetto a quella da cui fu tratto lo scatto Naya. A riprova di questo fatto si può segnalare che anche secondo L. Venturi (1907, p. 377) l'immagine del dipinto perduto illustrata nel libro di Fry derivava da una "copia recente e molto brutta". Ancora diversa e perfino più dozzinale sembra la copia riprodotta nel volume con le lezioni sull'arte veneta tenute al Courtauld Institute da Johannes Wilde (1974, p. 16 fig. 15).

⁶ Zanotto 1858, I, tav. 42. L'incisione è firmata "F. Zanetti inc.", ma proprio accanto riporta l'indicazione dell'autore del disegno da cui è tratta, "Rebel. Dis.", cioè Giuseppe Rebellato (il disegno è conservato al Museo Correr). Il relativo frontespizio è appunto chiuso da una dedica ad "Alberto Andrea Tagliapietra professore di restauro, e conservatore delle gallerie dell'I.R. Accademia Veneta di Belle Arti". La documentazione del restauro compiuto da Tagliapietra su ordine di Pietro Selvatico è stata pubblicata da Corsato 2011.

⁷ Ivi, pp. 324-325 docc. 1-2, 326 doc. 5.

⁸ Dolce 1557, pp. 5r-v.

⁹ Pure Ridolfi (1648, I, p. 48) sembrava alludere alla cosa, perché dopo la breve descrizione della *Pala di santa Caterina* aggiungeva che "haveva il Bellino seguendo il costume de' passati Artefici lavorato à tempera, fin tanto che apprese il modo di dipingere à oglio portato à Venezia da Antonello da Messina". Più esplicitamente, Zanetti (1771, p. 47) dichiarava che "quest'opera perché fatta a tempera si crede forse una delle prime di questo autore", fatto poi ribadito (con maggiore convinzione) da Aglietti (1815, p. 51), che parlava addirittura di una "gran tavola [...] dipinta [...] a tempera poco dopo il 1464", ma anche da Quadri (1821, I, p. 334), Soravia (1822-1824, I, p. 23) e dallo stesso Zanotto (1858, I, tav. 42, s.p., ma c. 355), che riferiva di una "tavola colossale" dipinta a tempera.

¹⁰ L'espressione un po' retorica si ritrova nell'*Elogio* di Francesco Aglietti (1815, p. 51), che appunto lamentava il "guasto lagrimevole che di questa preziosa opera han fatto a gara il tempo e l'incuria, scrostando a larghi tratti e tutte annerendo e smontando dall'antico sapore le tempere", così come Zanotto (1858, I, tav. 42, s.p., ma c. 359) notava più tardi che il trascorrere inevitabile dei secoli e l'"imperizia di chi fu chiamato a redimere dai

guasti l'opera preziosa, l'avevano ridotta di questi anni a tristo fine, sicché annerite risultavano le tinte profonde, smontate le tempere, coperte barbaramente alcune parti con velature ad olio”, per poi lodare l'intervento “sapiente” di Tagliapietra, che finalmente “la deterse dai malaugurati redipinti”. Già Moschini (1815, I, p. 132) aveva d'altronde sottolineato che lo stato della tavola necessitava delle mani di un “esperto e diligente ristoratore”, intervento che forse fu malamente effettuato nel 1819 da Antonio Florian (Corsato 2019, p. 41), se già Quadri (1821, I, p. 334) poteva affermare che la pala belliniana “era a tempera, ma soffersse grave ristauro”.

¹¹ Crowe, Cavalcaselle 1871, I, pp. 154-155. Cavalcaselle registrò i dati tecnici essenziali del dipinto anche in uno schizzo contenuto in uno dei suoi famosi taccuini custoditi presso la Biblioteca Marciana di Venezia (ms. It. IV, 2031 [=12272], fasc. VIII, c. 34r), in cui si trova conferma che doveva trattarsi di una “tavola temp[er]al”. La stessa indicazione è ripetuta in uno dei fogli custoditi al Victoria and Albert Museum di Londra (MSL/1904/2446-2456, Italian Galleries, Box 10, Venice Churches, c. 38). Sui tre disegni dedicati da Cavalcaselle alla *Pala di santa Caterina* di Bellini che si trovano nel taccuino della Marciana: L. Moretti (in *G.B. Cavalcaselle* 1973, pp. 88-90, figg. 60-62); i due fogli conservati al Victoria & Albert Museum di Londra sono pubblicati da Corsato 2019, p. 41 figg. 4a-b.

¹² Crowe, Cavalcaselle 1871, I, p. 156 nota 1. Lo stesso Cavalcaselle notò nei suoi schizzi che il manto della santa Caterina appariva “tuto scuro/ripassato” (Venezia, Biblioteca Marciana, ms. It. IV, 2031 [=12272], fasc. VIII, c. 34r). Ci si potrebbe chiedere se le pesanti ridipinture a olio rimosse dal restauro ottocentesco di Tagliapietra fossero dovute ad un intervento eseguito già alla metà del Cinquecento, quando la confraternita di San Tommaso e Santa Caterina stabili di mettere mano sulla pala “per vedere de conzarla, e non lassarla andar in rovina” (Tosato 2008, p. 23), anche se è più probabile che tali strati oleosi siano stati applicati in occasione del già menzionato restauro eseguito da Antonio Florian.

¹³ Cavalcaselle riportò il contenuto di questo cartellino nel medesimo modo (“Ioannes Bel/linvs p.”) in uno dei fogli del taccuino della Biblioteca Marciana di Venezia (ms. It. IV, 2031 [=12272], fasc. VIII, c. 34r).

¹⁴ Solo nella guida di Moschini (1815, I, p. 132) si precisa, prima di Crowe e Cavalcaselle, che nella *Pala di santa Caterina* Giovanni Bellini aveva “scritto il suo nome”, ma è chiaro che la certezza attributiva espressa all'unisono da tutte le fonti precedenti e successive doveva fondarsi sulla lettura della firma apposta dal maestro.

¹⁵ È assolutamente significativo che pure Crowe e Cavalcaselle (1871, I, pp. 197-198) si rifiutassero di assegnare il *Polittico di san Vincenzo Ferrer* alla mano di Bellini, nonostante fossero ben al corrente

dell'indicazione in favore di Giovanni già fornita da Francesco Sansovino.

¹⁶ Zanotto 1858, I, tav. 42, s.p. (ma c. 355). Ciò nonostante, Corsato (2011, p. 323; in Pavanello 2013, p. 216 cat. 48; 2019, p. 35) e M. Lucco (in *Giovanni Bellini* 2019, p. 367 cat. 42) sembrano prendere alla lettera l'incisione di Zanetti e dunque tendono a prestar fede alla presenza di una data nel cartiglio. Si può allora notare che ingrandendo il dettaglio del cartellino riprodotto nella lastra realizzata da Carlo Naya prima del 1864 e oggi conservata presso il Museo Correr si legge soltanto “Ioannes Bel/linvs p.”, così come trascritto da Crowe e Cavalcaselle.

¹⁷ Crowe, Cavalcaselle 1871, I, p. 154. La stessa ipotesi di datazione è indicata anche nel foglio conservato al Victoria and Albert Museum (MSL/1904/2446-2456, Italian Galleries, Box 10, Venice Churches, c. 38a): “Quadro fatto – 1473 V. R.o / 1472 Belli[ni]. S. Zani[po]lo”.

¹⁸ C. Corsato, in Pavanello 2013, p. 217 cat. 48; Zaru 2014, p. 228; Corsato 2019, p. 39; M. Lucco, in *Giovanni Bellini* 2019, p. 368 cat. 42.

¹⁹ Si può notare che esistono diversi casi, ben precedenti al 1472, in cui santa Caterina appare raffigurata senza stimmate: giusto per fare qualche esempio, si può ricordare l'immagine della santa dipinta dal Beato Angelico su uno dei pilieri del polittico di Perugia (Galleria Nazionale dell'Umbria, inv. 91-108), oppure quelle che compaiono nel registro principale del trittico di Sano di Pietro nel Museo d'Arte Sacra della Val d'Arbia di Buonconvento (inv. 0900461811) e della pala realizzata dal Vecchietta per il duomo di Pienza.

²⁰ Ridolfi (1648, I, p. 48) menziona “la gran tavola di Santa Caterina da Siena” in San Zanipolo subito dopo la *Crocifissione* “à chiaro scuro” dipinta nel 1472 da Bellini per i padri della Carità, ma appare davvero arduo pensare che una fonte tanto posteriore possa avere valore probante circa la cronologia delle opere belliniane, come sembrerebbero viceversa suggerire Corsato (2019, pp. 38-39) e M. Lucco (in *Giovanni Bellini* 2019, p. 368 cat. 42). Si tratta, peraltro, dello stesso passo de *Le meraviglie dell'arte* che ha generato non poca confusione intorno alla cronologia della *Pietà* ducale (si vedano *supra* pp. 11-12).

²¹ Una datazione della *Pala di santa Caterina* intorno al 1480 e quindi successiva all'arrivo di Antonello in laguna fu suggerita per la prima volta – e proprio contro il parere di Crowe e Cavalcaselle – da Roger Fry (1899, pp. 31-32), per poi essere cautamente accolta da Lionello Venturi (1907, pp. 377-378), Gronau (1909a, p. 261; 1909b, pp. 94-95) e Berenson (1913, p. 201). Fu però Adolfo Venturi (1915, p. 340) a introdurre l'idea che Bellini potesse aver accolto, per rinnovarsi, la formula stabilita da Antonello con la pala di San Cassiano, opinione che divenne a lungo prevalente, tanto da essere ripetuta quasi senza eccezione dagli studiosi successivi: Gronau 1930, pp. XXI-XXIII; Dussler 1935, p. 139;

van Marle 1935, p. 321; Gamba 1937, pp. 100-101; Meiss 1948, p. 76; Dussler 1949, p. 90 cat. 48. È allora significativa, perché in controtendenza, la postilla aggiunta da Berenson (1936, pp. 182-183 nota 1) all'edizione italiana degli *Italian Painters*, in cui si afferma che “Antonello stette un tempo a Venezia. E dal Giambellino fu influenzato più di quanto influenzasse; od influenzasse, attraverso lui, gli altri veneziani”.

²² Gli interventi contestuali di Coletti (1949, p. 12; 1953, pp. LXII-LXV) e Longhi (1949, ed. 1978, p. 105), entrambi impegnati a capovolgere i rapporti prestabiliti e a riconoscere a Bellini il merito di aver concepito un modello poi sfruttato con sagacia da Antonello da Messina (come pensava originariamente anche Wilde 1929, pp. 67-68), trovarono una sponda in Robertson (1950, p. 26) e Pallucchini (1959, pp. 49-50). Da lì in poi quasi tutta la critica sembra essersi convinta della priorità dell'invenzione belliniana (Huse 1972, pp. 19-20; Wilde 1974, pp. 13-17; Humfrey 1988, p. 406; Goffen 1989, pp. 119-122; Lucco 1989b, p. 438; Schmidt 1989, pp. 712-714; Tempestini 1992, p. 78 cat. 23; Humfrey 1993a, pp. 343-344 cat. 12; Howard 2004, pp. 143, 151-153; C. Corsato, in Pavanello 2013, pp. 213-218 cat. 48; Sricchia Santoro 2017, p. 214; Corsato 2019; M. Lucco, in *Giovanni Bellini* 2019, pp. 367-369 cat. 42), cosa che ovviamente impone una datazione precoce della *Pala di santa Caterina*, comunque anteriore al soggiorno veneziano di Antonello. Tra i pochi ad opporsi a questa nuova vulgata spiccano Heinemann (1962, I, p. 40 cat. 139), Beck (1988-89, p. 279), Finocchi Ghersi (2004, p. 53) e De Marchi (2012b, p. 206). In realtà, anche Robertson (1960, pp. 53-56; 1968, pp. 58-60, 65; 1977) preferì a un certo punto lasciare aperta la questione, pur restando convinto che la *Pala di santa Caterina* dovesse comunque precedere la più moderna *Pala di Pesaro*.
²³ Questo preciso argomento, già rifiutato da Fry (1899, p. 32), è stato poi rilanciato da Longhi (1949, ed. 1978, p. 105) e ben discusso da Robertson (1968, pp. 59-60). La delicata questione del passaggio dalla tempera alla tecnica a olio in Giovanni Bellini (e, si direbbe, in qualunque altro pittore della sua epoca) non può essere ovviamente trattata in maniera troppo schematica e bisogna sempre tener conto delle preziose puntualizzazioni generali fornite da Conti (1987, pp. 290-291 nota 23): “con l'accento ad una pittura eseguita a tempera non [si può] escludere la presenza di singoli pigmenti e velature dati ad olio, ma distinguere dalla tecnica trasparente propria di Antonello e di cui Giovanni si appropria con la *Pala di Pesaro*. A sua volta, questa pittura ad olio o vernice non esclude parti in tecnica mista e singoli pigmenti a tempera”. Su quest'ultimo aspetto si veda Dunkerton 2004, pp. 196-201.

²⁴ Venezia, Biblioteca Marciana, ms. It. IV, 2031 (=12272), fasc. VIII, cc. 35r, 36r; Londra, Victoria and Albert Museum, National Art Library, c. 38a. È significativo che anche Aglietti (1815, p. 53) si

sentisse in dovere di notare che il dipinto, che “pur di gran lunga primeggia sopra qual altro siasi esemplare de' contemporanei”, non fosse però “affatto scevro dall'antica durezza, ed in ispezialità nelle mani”, giudizio ripetuto nella descrizione comunque elogiativa fornita più tardi da Zanotto (1858, I, tav. 42, s.p. ma c. 358). Si può inoltre notare che quasi tutte le fonti sono concordi nel definire la *Pala di santa Caterina* come una delle prime prove pittoriche di Giovanni Bellini, con la sola eccezione di Antonio Maria Zanetti (1771, p. 47) e Soravia (1822-1824, I, p. 23).

²⁵ Crowe, Cavalcaselle 1871, I, p. 156 nota 1.

²⁶ L'incisione di Raab è riprodotta da Lucco (2008, p. 26 fig. 11; in *Giovanni Bellini* 2019, p. 369 cat. 42) e da C. Corsato (in Pavanello 2013, p. 216 fig. 48c; 2019, p. 42 fig. 5).

²⁷ Secondo Anchise Tempestini (1992, pp. 10-11) la *Santa Giustina* del Museo Bagatti Valsecchi sarebbe un “dipinto affascinante a prima vista [...] ma che non regge alla verifica qualitativa”, da attribuire a un non meglio specificato “pittore attivo sulla direttrice Bastiani-Carpaccio-Diana”, che in un altro intervento dello stesso studioso diviene un “seguace di Andrea Mantegna” (Tempestini 2000, p. 187 n. 23). Su questa tavola di Bellini si veda il ricchissimo profilo critico tracciato da G. Agosti, in *Restituzioni* 2006, pp. 176-183 cat. 30.

²⁸ Conti 1987, p. 290.

²⁹ Robertson 1960, pp. 53-56.

³⁰ Tempestini 2000, pp. 72-74.

³¹ Vasari 1550-1568, ed. 1971, III, p. 440.

³² D. Benati, in *Pittura* 1979, pp. 40-41.

³³ Nessun altro pittore a Venezia fu davvero in grado di intendere il linguaggio di Pietro Lombardo, non il fratello Gentile, nessuno dei muranesi, né tantomeno Lazzaro Bastiani. Perfino lo Zoppo si mostrò totalmente insensibile al classicismo aureo di Lombardo, restando semmai affascinato dalle scheggiature più espressive e irregolari di Antonio Rizzo. Appare assai debole il tentativo di Serrani (2022) di istituire un legame diretto tra gli occhi incastonati nel fastigio mistilineo del *retablo* zoppesco al Collegio di Spagna a Bologna e i grandi inserti circolari inseriti nei pennacchi della cupola della cappella presbiteriale della chiesa di San Giobbe a Venezia. Non ha davvero alcun senso credere a un possibile nesso tra due imprese tanto difformi, peraltro eseguite in città diverse e a dieci anni di distanza l'una dall'altra, sulla base di una banale somiglianza tipologica (e non certo stilistica!) che si riscontra soltanto nell'impostazione delle cornici concentriche. Si tratta peraltro di un dettaglio di ovvia origine donatelliana e replicato da tanti altri artisti che avevano frequentato Padova dopo l'arrivo del grande maestro toscano, come appunto fecero – in maniera del tutto indipendente – Marco Zoppo e Pietro Lombardo.

³⁴ L'attribuzione delle parti lapidee dell'altare alla bottega di Pietro Lombardo fu sostenuta per pri-

mo da Paoletti (1893-1897, I, p. 203) sulla base delle stringenti analogie con i lavori effettuati dal maestro caronese nelle chiese di San Giobbe e della Madonna dell'Orto a Venezia. Il coinvolgimento di Lombardo nell'impresa legata alla *Pala di santa Caterina* è stato poi ammesso, quanto meno in fase progettuale, da quasi tutta la critica successiva: Robertson 1960, pp. 56-57; Robertson 1968, p. 61; Ceriana 2003, pp. 124-125; Ceriana 2004a, pp. 38-39; Howard 2004, p. 153; Pincus 2004, pp. 126-127; Ceriana 2005, p. 521; C. Corsato, in Pavanello 2013, pp. 215-216; Corsato 2019, p. 36; M. Lucco, in *Giovanni Bellini* 2019, pp. 368 cat. 42.

³⁵ Humfrey (1988, p. 406; 1993a, p. 184) ha giustamente parlato di “authoritative prototype for innumerable Venetian *sacre conversazioni* created over the following half-century”. Tale giudizio è stato condiviso, tra gli altri, da Lucco 1989b, p. 438; Ceriana 2004a, p. 39; Lucco 2011, pp. 188, 192, 202; C. Corsato, in Pavanello 2013, p. 217 cat. 48.

³⁶ Questo tipo di capitello, copiato pure in un foglio dell'Holkam Album della Bodleian Library di Oxford (Tosi 1990, tav. LXX), è tratto da un esemplare antico che oggi si trova al Museo Civico di Padova e che era stato rinvenuto “a Padoua in la chorte de messer Andrea”, da identificare forse con Andrea Briosco detto il Riccio (Tosi 1986; Ceriana 2003, pp. 124-125 nota 92; Pincus 2004, pp. 129-130; C. Corsato, in Pavanello 2013, p. 216 cat. 48; Corsato 2019, p. 45).

³⁷ Robertson 1960, p. 57; Robertson 1968, p. 65. Il riferimento alla *Trinità* di Santa Maria Novella, evocato anche da Keydel 1969, I, p. 158, vale solo in termini ideali e non vi è assolutamente motivo di credere che Bellini potesse conoscere *de visu* o attraverso un disegno il prototipo masacesco, come tentò di insinuare invece lo stesso Robertson.

³⁸ Su questa organica corrispondenza, concepita a fini illusivi, tra la cornice scolpita e il campo pittorico hanno particolarmente insistito: Robertson 1960, pp. 57-58; Robertson 1968, p. 61; Humfrey 1988, p. 406; Lucco 1989b, p. 438; Schmidt 1989, pp. 712-713; Humfrey 1993a, pp. 184-188; Ceriana 2003, pp. 124-125; Ceriana 2004a, p. 39; Howard 2004, pp. 151-153; C. Corsato, in Pavanello 2013, p. 217 cat. 48; Corsato 2019; M. Lucco, in *Giovanni Bellini* 2019, p. 368 cat. 42; Humfrey 2021, p. 99. Ovviamente va rilevato, come ha già fatto Corsato (2019, pp. 42-46) nel suo puntualissimo studio, che il temporaneo smantellamento dell'altare operato nel 1851 da Vincenzo Fadiga per permettere la rimozione della pala belliniana e dunque il restauro di Tagliapietra, comportò gravi danni a varie componenti della cornice, che hanno finito per compromettere la corretta lettura dell'intera struttura. Tali manomissioni sono state in buona parte risarcite da un buon restauro eseguito nel 1994-1995, che ha peraltro restituito in alcune zone le colorazioni originarie applicate sui marmi. A questo proposito, ha ragione Ceriana (2003, pp. 124-125) a sottolineare che il peso visivo delle ricche decorazioni vegetali

sulle superfici lapidee doveva essere ben più determinante quando esse apparivano totalmente “campite su fondi turchini e lumeggiate d'oro”.

³⁹ L'innegabile importanza del precedente mantegnesco è stata sottolineata, per esempio, da Humfrey (1993a, p. 186; 2021, p. 99), Ceriana (2003, p. 124), Pincus (2004, p. 127) e C. Corsato (in Pavanello 2013, p. 217 cat. 48).

⁴⁰ Vasari 1550-1568, ed. 1966-1987, III [1971], p. 430.

⁴¹ Longhi 1949, ed. 1978, p. 105.

⁴² Lauts 1940, p. 26.

⁴³ La datazione classica della pala di Brera al 1472-1474, stabilita da Battisti (1971, ed. 1992, I, pp. 263-278; II, pp. 504-513 cat. a11) e Meiss (1971, ed. 1976), ma ancora sostenuta di recente da Angelini (2014, pp. 329-330, 361 nota 31), dovrebbe probabilmente anticiparsi di qualche anno, sebbene non sia poi necessario risalire fino alla prima metà del settimo decennio, come suggerito da E. Daffra (in *Fra Carnevale* 2004, p. 270; 2007, p. 58) e De Marchi (2012b, p. 139). Ottime ragioni per datare il dipinto di Piero al 1469-72 sono state avanzate da Machtelt Israëls (2020, pp. 63, 67-68), peraltro propensa a credere che la pala urbinata possa aver ispirato direttamente Giovanni Bellini nella ideazione della *Pala di santa Caterina* in San Zanipolo e in quella successiva per San Giobbe “che, in modo simile, sembravano sfondare una parete aprendo la vista a un edificio religioso virtuale” (ivi, pp. 68-69). Che la pala urbinata di Piero abbia avuto una precisa importanza per l'evoluzione di Bellini è stato sostenuto, tra gli altri, da Rona Goffen (1989, pp. 150-156) e più recentemente da Howard (2004, p. 153) e Angelini (2014, p. 353). Perfino Otto Pächt (2003, pp. 208, 222-223, 226), dichiaratamente contrario all'idea che l'arte di Piero possa aver esercitato un influsso veramente decisivo su Bellini e Antonello, ha dovuto ammettere come la *Pala di santa Caterina*, quella di Brera proveniente da Urbino e la pala di San Cassiano siano di fatto “three *sacre conversazione* paintings that are related to each other and which cannot be considered separately from each other”.

⁴⁴ È interessante notare che la stessa tipologia di trono fu mutuata dal fratello Gentile nella *Madonna col Bambino* già nella collezione di Charles Eastlake e poi Mond, ma ora alla National Gallery di Londra (inv. NG3911). È utile ricordare che la tavola di Londra è firmata “opus Gentilis Bellini Veneti equitis” e che il pittore ricevette questo titolo onorifico di cui andava molto fiero nel febbraio del 1469, in occasione di una visita dell'imperatore Federico III a Venezia.

⁴⁵ Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, mss. Reggiani A 41/2, cc. 36r, 37v. Una scheda esplicativa su questo disegno è stata redatta da F. Camerota, in *Piero della Francesca* 2015, p. 316 cat. III.3 (con una ricostruzione grafica a p. 151). Corsato (2019, p. 49), dopo aver giustamente sottolineato che “the similarities between the image constructed by Bellini

and the example designed by Piero may seem too close to be accidental”, sembra tuttavia sminuire la portata della sua osservazione, poiché conclude che tali somiglianze “may, however, be explained rather by a common expertise than by some hypothetical contact between the two painters”.

⁴⁶ Le parole di Aglietti (1815, p. 53) sono sostanzialmente ripetute con poche variazioni da Zanotto (1858, I, tav. 42, pp. 355-358).

⁴⁷ Crowe, Cavalcaselle (1871, I, pp. 154-156).

⁴⁸ Dolce 1557, p. 5v.

⁴⁹ Vasari 1550-1568, ed. 1966-1987, III [1971], p. 430.

XIII.

La pala pesarese dello Zoppo (1471)

Noi proviamo continuamente a sgusciare via da noi stessi,
ma questo tentativo fallisce regolarmente,
e in questo tentativo seguiamo a incaponirci.¹

“MARCO ZOPPO DA BOLO/GNIA PINSIT MCCCCLXXI/Ī VINEXIA”: è questa l’orgogliosa epigrafe che si legge sul cartellino inserito al centro della grande tavola con la *Madonna in trono tra i santi Giovanni Battista, Francesco, Paolo e Girolamo*, oggi conservata alla Gemäldegalerie di Berlino (inv. 1170; tav. XXIII). Si tratta, come è noto, del registro principale dell’opera forse più temeraria di Marco Ruggeri, ovvero la pala destinata all’altare maggiore della chiesa osservante di San Giovanni Battista a Pesaro. La costruzione di questo edificio era stata avviata nel 1465 per volere di Alessandro Sforza² e, come suggerito da Wilson, è molto probabile che lo stesso signore fosse il responsabile diretto dell’importante commissione³. D’altra parte, lo Sforza non badò a spese per abbellire la chiesa, destinata ad accogliere il suo sepolcro e a diventare un vero e proprio mausoleo di famiglia: secondo la cronaca di Vespasiano da Bisticci, l’illustre condottiero si adoperò affinché non mancasse “cosa alcuna appartenente al divino culto, così d’ornamenti della chiesa come di libri; ed è così degno monistero, che sarebbe orrevole alle principali terre d’ Italia ”⁴. Sappiamo inoltre che lo Sforza, una volta ottenuto l’incarico di capitano generale della Serenissima, si recò più volte a Venezia tra il 1467 e il 1469⁵, per cui non è escluso che in una di queste visite si fosse preoccupato di ingaggiare in prima persona un pittore adatto alle sue esigenze⁶.

Il complesso sforzesco ebbe comunque vita breve, poiché nel corso degli anni trenta del Cinquecento venne abbattuto per volere di Francesco Maria I della Rovere, duca di Urbino⁷. Fu il suo successore Guidobaldo II a occuparsi della costruzione di un’altra chiesa *intra moenia*, sul prato di Borgo Nuovo nei pressi del Barchetto⁸, sempre intitolata a San Giovanni Battista. Il cantiere fu avviato nel 1543 sotto la direzione di Girolamo Genga⁹, ma le continue difficoltà finanziarie del ducato e l’ostruzionismo dei frati, fermamente contrari a un progetto troppo ambizioso, rallentarono di molto i lavori¹⁰. Tanto è vero che l’altare maggiore del nuovo tempio di San Giovanni venne consacrato solo nel 1656, ma ciò non dovette impedire di trasferirvi fin da subito la pala dello Zoppo, visto che Vasari poteva già ammirare il dipinto nella “chiesa nuova di S. Giovanni Evangelista [*sic*]”¹¹, dove alla fine del Settecento veniva ancora segnalato da Marcello Oretti e Antonio Becci¹². Nella sua guida delle chiese pesaresi del 1783, Becci scriveva infatti che “nel coro dietro l’altar maggiore [...] vi è il quadro che stava nell’antica chiesa di Marco Zoppo da Bologna”. L’erudito aggiungeva che in sagrestia erano custoditi altri due “quadretti” di questo “autore assai raro [...] che rappresentano il primo la testa recisa di San Giovanni, l’altro una mezza figura di Gesù Cristo Signor Nostro fra due Angeli”¹³. I due dipinti rimasero *in loco* fino all’Unità d’Italia, quando fu decretata la soppressione delle congregazioni re-

ligiose e la confisca dei relativi beni da parte delle autorità pubbliche, in seguito alla quale confluirono nelle raccolte del Museo Oliveriano, per poi passare all'attuale Pinacoteca Civica di Pesaro¹⁴. Lo scomparto principale con la firma dello Zoppo venne invece disperso all'inizio dell'Ottocento: ad acquistarlo, in circostanze poco chiare, fu il mercante inglese Edward Solly, che poi lo cedette nel 1821 al Kaiser Friedrich Wilhelm III¹⁵.

Non si conosce invece la sorte toccata alla predella, mai menzionata dalle fonti, ma che certamente doveva figurare alla base dell'ancona¹⁶. Bernard Berenson ne aveva riconosciuto un probabile scomparto nelle *Stimate di san Francesco* del Walters Art Museum di Baltimora (inv. 37.544; fig. 170)¹⁷. Oltre all'assoluta coincidenza di stile con la pala di Berlino, il contenuto iconografico della tavoletta appare senza dubbio pertinente al complesso zoppesco e tutto lascia supporre che essa fosse collocata in corrispondenza della figura del santo fondatore, posto alla destra della Vergine. Un'ulteriore prova potrebbe essere costituita dall'edificio che compare alle spalle di san Francesco e del suo compagno Leone: per quanto lo stesso Berenson e altri vi abbiano voluto scorgere le sembianze della cattedrale di San Ciriaco in Ancona¹⁸, è più ragionevole che Zoppo volesse piuttosto raffigurare l'antica chiesa di San Giovanni Battista di Pesaro, che si trovava fuori le mura cittadine, in località *Torrosinum*¹⁹. Tale identificazione andrebbe definitivamente accettata, non solo perché la pala zoppesca era appunto destinata all'altare maggiore di questa chiesa, ma anche per un motivo meno ovvio: in una delle trentadue tarsie lignee del bel coro quattrocentesco conservato in Sant'Agostino a Pesaro compare una struttura a quattro fronti cuspidate, sostanzialmente identica a quella riprodotta dallo Zoppo (fig. 169). Non si può certo credere a una semplice coincidenza, né ha senso pensare che pure nella tarsia di Sant'Agostino sia stato raffigurato il duomo di Ancona²⁰. Il primo ad accorgersi di tale somiglianza fu Francesco Filippini, a cui va ascritto l'ulteriore merito di aver riconosciuto un altro elemento certo del complesso zoppesco, ossia la cimasa con il *Cristo morto sorretto da due angeli* dei Musei Civici di Pesaro (inv. Pol. 4546; tav. XXII)²¹. La ricostruzione della pala del 1471 (fig. 168) può dunque contare su questi punti fermi, tanto che il collegamento tra la *Sacra conversazione* di Berlino, lo scomparto di Baltimora e il *Cristo* pesarese non è mai stato seriamente contestato. Più discutibili si rivelano invece le aggiunte proposte di volta in volta dalla critica e in particolare da Lilian Armstrong, che ha tentato di annettere alla predella di Pesaro anche il *San Girolamo nel deserto* della Pinacoteca Nazionale di Bologna e il *San Giovanni Battista nel deserto* della Fondazione G. Cini di Venezia²². Ho già elencato alcune ragioni oggettive che impediscono tale ipotesi: basti ricordare che i due pannelli hanno forma e misure diverse rispetto allo scomparto di Baltimora, ma soprattutto la venatura del legno mostra, in entrambi i casi, un orientamento verticale e dunque materialmente incompatibile con una predella²³. Ciò nonostante, la ricostruzione della Armstrong è stata accolta da molti studiosi, tra cui Peter Humfrey²⁴, che ha inoltre proposto di inserire al centro del gradino pesarese un'ulteriore tavola, ossia il tondo con la *Testa del Battista* dei Musei Civici di Pesaro²⁵ (fig. 147, tav. XXI). Quest'ultima possibilità era stata già discussa e scartata dalla stessa Armstrong²⁶ e in effetti esistono numerosi argomenti per rigettarla. Innanzi tutto, la predella dello Zoppo doveva già prevedere un'immagine del Precursore, proprio in corrispondenza dell'omologa figura del registro principale, e risulta dunque discutibile che essa fosse replicata senza molto criterio lungo lo stesso gradino. Pur mettendo da parte questo ostacolo iconografico, comunque rilevante, è davvero difficile ammettere all'interno della stessa predella tutta una serie di tavole di diversa forma e misura. Tanto

più se si considera, come fa peraltro lo stesso Humfrey, "il rivoluzionario disegno *all'antica* della cornice originale"²⁷, verosimilmente ispirato al più aggiornato stile architettonico e ornamentale di Antonio Rizzo e Pietro Lombardo. Sebbene la carpenteria sia andata completamente perduta, si può sempre contare sul profilo dei pannelli superstiti per essere sicuri che lo Zoppo progettò la sua pala secondo criteri di estrema regolarizzazione geometrica²⁸: lo scomparto principale, perfettamente riquadrato, doveva essere sormontato da una trabeazione classica e chiuso in basso da un piedistallo munito di predella. I due pilastri che collegavano le membrature orizzontali erano di certo coronati da capitelli fogliacei e al loro interno potevano forse ospitare una doppia serie di santini ordinati prospetticamente, come nei pilieri del *retablo* del Collegio di Spagna a Bologna²⁹. Non è da escludere che l'ancona dello Zoppo fosse dotata di una incorniciatura interna, prospetticamente arretrata rispetto alla struttura principale, simile a quella che introduce il campo pittorico nella pala pesarese di Giovanni Bellini. Identica, in entrambi i complessi, era di sicuro la soluzione adottata per il fastigio, costituito da una cimasa rettangolare, anch'essa inserita entro una cornice trabeata e posizionata in asse rispetto al registro centrale. La squadratura ortogonale delle parti lignee doveva rispecchiarsi, con un effetto di rafforzamento anaforico, negli elementi architettonici dipinti, come il trono oblungo della Vergine, innestato su un basamento pentagonale, o l'elegantissimo sepolcro di Cristo, decorato da classiche modanature a dentelli e palmette. Motivi che dovevano abbellire anche l'architrave e la cornice della trabeazione, il cui fregio mediano era probabilmente istoriato da girali fitomorfi e motivi antiquari. Non è allora plausibile che una macchina così ben congegnata potesse poi poggiare su una predella come quella ipotizzata da Humfrey, costituita da una sequenza disomogenea di tavole verticali, orizzontali e addirittura un tondo di 28 cm³⁰. È ben più logico, semmai, pensare a un gradino formato da cinque pannelli, tutti di foggia identica allo scomparto di Baltimora³¹, esattamente come si vede nella predella della pala di Bellini. Un confronto che appare tanto più pertinente se si considerano le strette affinità compositive, strutturali e perfino dimensionali che dovevano accomunare le due pale "gemelle", eseguite a stretto giro per la stessa città di Pesaro.

Bisogna poi ricordare che esistono almeno un altro paio di ragioni decisive, oltre a quelle già indicate, per escludere in maniera categorica la presunta appartenenza del tondo pesarese alla pala dipinta dallo Zoppo. Innanzi tutto, anche la tavola su cui è dipinta la *Testa del Battista* mostra una venatura verticale e questo fatto indiscutibile basterebbe da solo a dimostrarne la totale estraneità a qualsiasi tipo di predella, visto che questa era di norma ricavata da un'unica asse di legno a venatura orizzontale³². Contraria a ogni evidenza materiale e alla stessa logica costruttiva della pala zoppesca risulta pure l'idea che un tondo di dimensioni così rilevanti potesse far parte di non meglio specificate "sezioni di raccordo", come a volte si è tentato di ipotizzare³³. Appare inoltre molto generico sostenere che "l'iconografia, le dimensioni e la sagomatura in tondo" renderebbero la tavola di Pesaro "più idonea ad aver figurato come parte di un complesso maggiore"³⁴, visto che proprio tali elementi combaciano invece alla perfezione con la tipologia ben codificata e peculiare delle *Johannesschüsseln* nordiche, in particolare con quelle prodotte in serie dalla bottega di Dirk Bouts³⁵ (fig. 144). A questo proposito, ho perfino segnalato uno scomparto del *Polittico di san Giovanni Battista* della chiesa parrocchiale di Gutenstetten, in cui compare una piccola congregazione di fedeli inginocchiati di fronte a un altare su cui è posto, leggermente inclinato, un ovale con la testa del Precursore (fig. 145):

una simile immagine dimostra non solo la funzione paraliturgica di questo tipo di manufatti, ma anche le particolari modalità espositive che ne regolavano la fruizione³⁶. Non sappiamo al momento se il tondo di Pesaro fosse originariamente concepito per rispondere ad analoghe finalità, ma se così fosse si spiegherebbe meglio il forte scorcio con cui è presentata la testa mozzata del santo, che appare invece del tutto gratuito e fortemente incoerente per un eventuale scomparto da collocare in posizione verticale al centro di una predella.

A ciò si aggiunga che nella Biblioteca Oliveriana di Pesaro si conserva una *Notizia dell'antico convento di San Geo. Battista di Pesaro* datata 1735³⁷, dunque anteriore alle testimonianze di Antonio Becci e Marcello Oretti, in cui sono menzionati “nel Choro dietro l'altare maggiore [...] il quadro della chiesa antica del vecchio convento dipinto da Marco Zoppo da Bologna, l'anno: 1471”³⁸ e in sagrestia “la testa di San Geo. Battista decollato di mano di Marco Zoppo da Bologna, parimenti stimata e donata dalli SS. Duchi”³⁹. Si tratta di un'importantissima testimonianza, stranamente sfuggita agli studi⁴⁰, che dimostra una diversa provenienza del tondo di Pesaro rispetto alla pala zoppesca. Se quest'ultima era giunta dalla “chiesa antica del vecchio convento” distrutta nel 1536, la *Testa* entrò a far parte degli arredi del nuovo San Giovanni in seguito a una donazione ducale. Poiché il ramo pesarese degli Sforza non poté mai fregiarsi di questo titolo, i “SS. Duchi” non potranno che essere i Della Rovere, impadronitisi della città di Pesaro solo a partire dal 1513. L'informazione tramandata dal manoscritto oliveriano appare tanto più credibile se si considera che in più di un caso il suo anonimo autore si preoccupa di distinguere i dipinti provenienti dall'antico convento da quelli donati dai signori duchi. È chiaro perciò che l'estensore della *Notizia* disponesse di precise indicazioni a riguardo, cosa che peraltro dichiara nell'*incipit* del suo memoriale⁴¹. Dunque, è possibile ipotizzare che Guidobaldo II della Rovere avesse arricchito la chiesa da lui stesso finanziata di dipinti e altri oggetti liturgici, forse per risarcire i poveri frati che, assai di controvoglia, avevano dovuto subire la distruzione del loro convento sul fiume Foglia. In quest'ottica può certo rientrare la donazione di una tavola raffigurante la *Testa del Battista*, perfettamente coerente con la rinnovata intitolazione della chiesa. È dunque certo, oltre ogni ragionevole dubbio, che il tondo di Pesaro non fece mai parte della pala firmata dallo Zoppo nel 1471. Ciò non toglie che l'attribuzione di questo dipinto al pittore emiliano, sostenuta da più parti, possa essere ancora difesa sulla base dei puri valori stilistici, senza doversi per forza appellare alla ricostruzione oggettivamente fallace proposta a suo tempo da Peter Humfrey⁴².

Al di là di questo caso specifico, resta il grande sforzo compiuto dallo Zoppo nel progettare e dipingere la maestosa ancona ordinata da un committente importante come Alessandro Sforza: le figure della pala zoppesca sono disposte a emiciclo, secondo l'esempio impartito da Donatello al Santo. Giovanni Battista e l'eremita Girolamo, ruotati di profilo, torreggiano in primo piano, mentre Francesco e Paolo sono scalati un po' indietro. Le due coppie appaiono serrate attorno a Maria e il fatto che le loro teste sovrastino quella della Regina dei cieli, seduta al centro, suona come una dichiarazione esplicita di modernità. Non esistono precedenti che possano giustificare una scelta di questo tipo, se non la pala Ovetari di Giovanni da Pisa, sicuramente nota allo Zoppo⁴³. La composizione scandita nello spazio non era invece una novità assoluta per Marco, visto il precedente costituito dal *retablo* del Collegio di Spagna, anche se stavolta il campo pittorico non è più spartito da elementi lignei, ma appare definitivamente libero e unificato.

Quando Zoppo cominciò a dipingere la sua ancona per gli osservanti di Pesaro non poteva d'altronde ignorare una delle “opere migliori che fusse stata fatto insino allora in Venezia” da Giovanni Bellini, ossia quella *Pala di santa Caterina* che aveva aperto la strada a una ricerca totalmente nuova in campo spaziale e compositivo. La visione di questo ennesimo caposaldo belliniano dovette certo sollecitare lo spirito competitivo di Marco e spingerlo ad accettarne la sfida. Il fatto poi che la pala fosse destinata a una chiesa di recente concezione, dunque costruita secondo i più avanzati dettami rinascimentali e sotto l'egida di un mecenate colto e aggiornato come Alessandro Sforza, poteva solo incoraggiarlo ad avventurarsi in soluzioni inedite⁴⁴. Zoppo non cercò di replicare il modello proposto da Bellini, forse perché intimorito dalla complessità del “casamento” architettonico, ma si rivolse piuttosto all'impacciato prototipo di Bartolomeo Vivarini, con la ferma intenzione di ridurlo al moderno⁴⁵. Non si trattava tanto di imitarne il trono festonato e decorato all'antica, tutti elementi ben conosciuti da Ruggeri e già appartenenti al suo repertorio. D'altronde, il nobile scranno dipinto dallo Zoppo si distingue proprio per la sua qualità inventiva ed onirica, quasi una piccola *Wunderkammer* in cui *mirabilia* naturali descritti alla fiamminga e reperti antiquari si affastellano in maniera immaginifica: grifoni di bronzo, volute, conchiglie elicoidali da cui germogliano garofani, fili di corallo, modanature ioniche, anfore lapidee. Il tutto coronato dall'immane encarpio vegetale, ricolmo di pomi così succulenti da ingannare perfino l'esperto Filarette⁴⁶. Il modello vivariniano fornì semmai allo Zoppo altri spunti, soprattutto la scelta del formato riquadrato e l'idea di ambientare la scena sacra all'aperto⁴⁷. Come già detto, Bartolomeo non si era però spinto tanto in là da violare i limiti dello spazio simbolico e il suo *hortus conclusus*, serrato da un fitto cespuglio di rose, non è concettualmente diverso dal grande recinto fiorito che fa da sfondo al telero dipinto dal fratello Antonio e da Giovanni d'Alemagna per la Scuola grande della Carità⁴⁸.

Zoppo, al contrario, azzardò l'inaudito e una volta riportate a più giuste proporzioni le figure principali, spalancò alle loro spalle un altopiano irreale, costellato da speroni silicei, canyon erosi dal vento, paurose spaccature della terra. In questo desolante covo di lucertole e roditori non c'è spazio per gli uomini, a meno che non si tratti di anacoreti invasati. L'unico segno di civiltà è rappresentato dalla rocca sforzesca che si erge sulla cima del pendio di sinistra, chiaro omaggio al mecenatismo del signore di Pesaro⁴⁹. Per il resto è un susseguirsi di crinali che scalano il cielo, oltre i borghi velati dalla foschia del mattino. Una spiaggia similmente scoscesa, incorniciata ai due lati da quinte rocciose, si ritrova sullo sfondo del *Trionfo di Bacco e Cerere* che decora una delle carte del *Virgilio* Morosini. Si tratta di un'impaginazione di chiara impronta nordica, anche per via di quell'orizzonte alto e totalmente slegato rispetto al rigido impianto prospettico del gruppo in primo piano, che Zoppo ebbe l'ardire di riproporre su scala monumentale. Per la prima volta a Venezia una *Sacra conversazione* veniva ambientata in un paesaggio totalmente aperto, ed è difficile sottovalutare la portata innovativa di questa scelta, davvero germinale per gli sviluppi futuri della pittura veneta⁵⁰. Non si può peraltro negare che questo modello zoppesco riscosse un certo successo, come dimostra il fatto stesso che i francescani di Pesaro vollero ottenere a stretto giro una pala analoga, sebbene dipinta con ben altro stile da Giovanni Bellini. La formula compositiva dello Zoppo aveva però già trovato una risposta più immediata e al contempo cervelotica nella pala eseguita nel 1472 dal giovane Nicola di Maestro Antonio per la cappella di Girolamo Ferretti in San Francesco alle Scale in Ancona (Pittsburgh, Carnegie Museum of Art,

inv. 71.4)⁵¹, ma un riflesso palese e altrettanto tempestivo si riconosce pure nell'ancona dipinta nel 1475 da Bartolomeo Vivarini per la certosa di Padova (ora nella parrocchiale di Sant'Antonio Abate a Veli Lošin; fig. 178)⁵² e in quella più o meno contemporanea realizzata in Romagna dal cosiddetto Maestro di Valverde, ora conservata al Musée du Petit Palais di Avignone (inv. M.I.491)⁵³. Riprese e varianti riecheggiarono a lungo in area adriatica, addirittura fino alla fine del secolo, per esempio nella pala firmata nel 1493 da Marco Palmezzano (Milano, Pinacoteca di Brera, inv. 202) o in quella realizzata dal Maestro dei Baldracani per l'omonima famiglia forlivese (San Martino in Soverrano, collezione Michelangelo Poletti)⁵⁴, senza dimenticare che un ricordo abbastanza preciso dell'invenzione dello Zoppo si intravede negli schemi solitamente adottati da Giovanni Santi nelle sue *Sacre conversazioni*, come quella di Gradara (Pinacoteca Comunale) e Fano (Pinacoteca del palazzo Malatestiano). Perfino Pietro Perugino, durante i suoi soggiorni marchigiani, dovette restare colpito dal vecchio prototipo di matrice veneziana, se è vero che l'idea di coronare la prestigiosa pala dei Decemviri (Pinacoteca Vaticana, inv. 224) con una cimasa rettilinea collocata sopra la trabeazione fu appunto desunta dagli esempi pesaresi di Zoppo e Bellini. Vannucci adottò di fatto anche la tipologia iconografica già esibita da Ruggeri, visto che il *Cristo in pietà* (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, inv. 248) che sormontava la pala dei Decemviri sembrerebbe proprio una citazione raddolcita della più cruda *Imago pietatis* dipinta nello scomparto apicale della pala zoppesca del 1471⁵⁵.

Per tornare ai valori pittorici espressi dallo Zoppo, si è costretti a notare l'assoluta distanza tra il modo luminoso e ridente di intendere il paesaggio nelle più felici opere bolognesi – basti pensare alle smaglianti scenette dipinte nella predella del Collegio di Spagna – e l'ampia veduta, colta a volo d'uccello, che si stende alle spalle dell'imponente schiera di santi dell'ancona pesarese, dominata invece da un'atmosfera ctonia, a tratti fosca e minacciosa, da "romantico nido d'aquile"⁵⁶. Il pennello di Marco impetra ormai ogni aspetto del creato e tra gli antri cavernosi o le colline brulle non si troverà un solo brano di quella poesia dei minimi intonata dai migliori maestri fiamminghi. Lo stesso sforzo compositivo risulta in parte mortificato dall'assenza di un vero rapporto tra le figure e il paesaggio retrostante, niente più che una cortina scura sulla quale brillano le masse plastiche dei santi. L'unico filo conduttore tra il primo piano e il fondo di paese è garantito dalla ghirlanda ricurva, quasi un'inquadratura telescopica su un punto preciso dell'orizzonte: ed è sintomatico che su quell'ultimo spicchio di cielo si stagli un edificio in controluce, forse identificabile con la stessa sede degli osservanti di Pesaro.

Una soluzione davvero ingegnosa, che servì da spunto per la pala pesarese di Bellini: solo che Giovanni ebbe come al solito un'idea più moderna e sostituì l'encarpo vegetale tanto amato dai padovani con una spalliera marmorea, che pare scolpita dall'amico Pietro Lombardo⁵⁷. Questo superbo inserto architettonico funge sia da amplificatore prospettico della cornice reale, sia da diaframma tra le persone sacre e il radioso paesaggio incastellato, dando vita a una sorta di quadro nel quadro e a un cortocircuito metapittorico di sconcertante modernità. Pure in questo caso Bellini seppe trarre massimo profitto dal dialogo col maestro che concepì assieme a lui la cornice, perché è chiaro come il doppio spessore della carpenteria lignea serva proprio a restringere gradatamente la visione verso il campo pittorico e che questa "calcolata progressione geometrica" sia a sua volta enfatizzata dal finto riquadro lapideo che Bellini decise di inserire proprio al centro della figurazione⁵⁸. Si è supposto, molto ragionevolmente, che l'esecutore materiale dei

rigogliosi motivi vegetali intagliati con mano abilissima sulla cornice che corre lungo il perimetro della pittura e sul fregio della trabeazione possa essere Ambrogio Barocci, specie in virtù delle effettive consonanze stilistiche con le sue opere urbinati⁵⁹. Fu però un'altra la mente progettuale che lavorò in pieno accordo con Bellini ed è quasi certo che si tratti nuovamente di Pietro Lombardo, dato che "il prototipo forse più convincente" per giustificare l'assetto complessivo della pala belliniana deve essere riconosciuto (al di là dell'ovvio precedente zoppesco) nel *Monumento funebre del doge Pasquale Malipiero*, già realizzato dallo stesso Lombardo per la chiesa dei Santi Giovanni e Paolo⁶⁰.

Il respiro solenne raggiunto da Bellini già nel polittico di San Zanipolo, coi suoi titani che si ergono su orizzonti lontani, spinse lo Zoppo a ingigantire enormemente le sue figure, fino a ottenere la stessa misura del rivale. Solo che ai mobili stacciati di Giovanni, vivificati da un raggio miracoloso che li inonda dal basso, Zoppo rispose con degli idoli muti e sbalzati nel ferro. Nessun alito traspira dagli incarnati di questi colossi opalescenti e i rigagnoli di vene risaltano sulle loro membra levigate e inscalfibili come le rocce basaltiche che sovrastano la vallata. Il temperamento fabbrile dello Zoppo si accanisce con veemenza sui panneggi cascanti, che sembrano piegarsi sotto i colpi di un maglio furente battuto sopra lamine di stagno. Avvallamenti incupiti dall'ombra si alternano a creste nodose come vecchie radici. Questa tortuosa orografia, tracciata con potenza veramente tellurica, si ravviva di tonalità luminescenti, che raggiungono effetti di trasparenza vitrea e di metallo laccato. Nulla scampa all'ossessione materica del pittore, tanto che le chiome ricciute sono forgiate con la stessa materia dei nimbi in scorcio e perfino il panno ocra che riveste la spalliera del trono assomiglia a una lastra di marmo. Il linearismo fin troppo angoloso spezza il nitore delle forme e, ad eccezione dell'ovale ben tornito della Vergine, i profili dei santi mostrano tratti sghembi o addirittura sgraziati. E che "per amore del troppo energetico" Marco scadesse talvolta "nel più banale artigianato"⁶¹ è dimostrato dal busto del Redentore che occupava la cimasa (tav. XXII), talmente ipertrofico da rasentare la deformazione anatomica⁶². Con ben altro afflato Marco dipinse invece i due angeli variopinti, dai profili sinuosi e di brutale bellezza. L'impeto doloroso di queste creature, scosse da un fremito di compassione, contrasta volutamente con la granitica rigidità del loro Dio: le membra flessuose si aggrappano alle braccia del Salvatore, nerborute e tese, come a cercare un disperato sostegno. Le urla strozzate contro il fondo del cielo amplificano la carica emotiva di queste figure smaglianti di veridame e cremisi, forse le più ispirate in senso belliniano di tutto il catalogo zoppesco. Una composizione molto simile, con due personaggi disposti oltre il muro di pietra, era stata impiegata da Marco nella *Meditazione sul Cristo morto* della National Gallery di Londra (inv. NG590). Un'idea che doveva già circolare ai tempi della *bohème* squarcionesca, tanto da essere nota pure a Schiavone, come dimostra la cimasa del polittico Roberti⁶³. Il prototipo comune doveva essere stavolta la *Pietà* di Filippo Lippi del Museo di Esztergom (inv. 55.240), più che il solito prodotto dalla bottega padovana di Donatello⁶⁴. La cimasa dello Zoppo, come era stato già notato da Ragghianti⁶⁵, sembra però rimandare al *Cristo morto sorretto da due angeli* che compare alla base del disegno "qual fo de man de Nicolò Pizolo", poi finito nelle raccolte di Squarcione e ricopiato da Bartolomeo Sanvito⁶⁶: anche qui la figura del Cristo si erge a mezzo busto e in posizione frontale, con due angeli pterofori ai lati del sepolcro. Va comunque precisato che fu proprio grazie agli esempi lippeschi e donatelliani che il tema dell'*Engel-Pietà* conobbe una straordinaria diffusione in Nord Italia ed è ovvio che la stessa invenzione di Pizolo vada letta in rapporto con questi modelli toscani.

L'immagine zoppesca è inoltre dotata di un forte valore sacramentale, alluso dal motivo del sudario che avvolge il torso di Cristo, le cui piaghe sono offerte alla contemplazione dei fedeli, con un chiaro rimando all'ostensione eucaristica. Questa palese valenza simbolica è rafforzata dal motivo delle mani protese in avanti, con le palme rivolte verso l'esterno e sporgenti oltre il limite dell'avello, a mostrare le stimmate (*ostensio vulnerum*): uno schema iconografico comune, anche se è ovvio che il precedente più immediato per lo Zoppo fosse l'*Imago pietatis* dipinta da Mantegna nella cimasa del *Polittico di san Luca*, da cui Marco sembra riprendere il dettaglio naturalistico dell'ombra proiettata sul fronte esterno del sarcofago. Per Zoppo si trattò, evidentemente, di tornare ai primi entusiasmi padovani, quando si sognava all'ombra dell'altare di Donatello, col petto ricolmo di aneliti e speranze.

Non che Marco avesse mai abbandonato certe tendenze, ma per un tratto del suo percorso le forme troppo arrovelate sembrarono cedere, almeno un poco, alle carezze di un lume più chiaro e avvolgente, come nella *Croce* di Bologna (Museo di San Giuseppe), nel *Noli me tangere* di Edimburgo (National Galleries of Scotland, inv. 1719) o nel polittico del Collegio di Spagna. Si può allora supporre che di fronte al formidabile abbrivio di Bellini, Zoppo recuperasse di proposito certe posizioni giovanili, per una sorta di difesa istintiva. D'altra parte, lo studio appassionato condotto in Emilia sulle opere di Piero "non impediva davvero ulteriori ritorni e recuperi del grande repertorio dell'imagerie mantegnesca"⁶⁷: questo perché le stesure zoppesche, perfino nel momento di massima conversione pierfranceschiana, restarono pur sempre prive di vibrazioni, limitandosi a definire "la pelle colorata e luminosa delle cose senza chiaroscuro"⁶⁸. Tutto il contrario della maniera teneramente sfumata che Bellini era riuscito a traslare su una scala di grandezze ormai monumentale. È evidente che la lezione acquisita sotto l'influsso di Piero non era servita a scalfire, fino in fondo, la preesistente grammatica padovana: ed è così che Zoppo abbandonò a poco a poco quella pittura ariosa e cordiale di cui aveva dato sfoggio nei suoi anni bolognesi e finì al contrario per prediligere le cromie più brillanti e smaltate che caratterizzano la pala eseguita nel 1471 per gli osservanti di Pesaro. In questa e in altre opere coeve, la luce non modula più le masse, come avviene nella *Croce* dipinta dei cappuccini, ma si infrange semmai contro la scorza di superfici coriacee, prive di qualsiasi porosità. Ci si potrebbe addirittura chiedere se tale ripensamento dello Zoppo non possa essere anche conseguenza "di una breve missione di apostolato archeologico del Mantegna" a Venezia intorno al 1470, come aveva già supposto Alessandro Conti⁶⁹. Comunque sia, fu proprio questo mondo fossile e immoto che spinse Bellini a intraprendere tutt'altra via, ossia a voltare per sempre le spalle alla più caparbia genia padovana. Alla proposta audace e provocatoria dello Zoppo, Bellini rispose infatti con un'altra pala destinata alla città di Pesaro, ma stavolta eseguita per l'altare maggiore della chiesa conventuale di San Francesco. Una sentenza definitiva, che di fatto frustrava ogni possibilità di ulteriore confronto: per Marco e per qualunque altro pittore allora attivo a Venezia sarebbe stato ormai impossibile replicare, da pari a pari, alla nuova via intrapresa dal genio belliniano. Longhi aveva perfettamente ragione a sostenere che l'"impuntatura improvvisa" manifestata da Bartolomeo Vivarini intorno al 1473 doveva rispecchiare "nel Bellini, una diversione essenziale di rotta sulla quale il Vivarini non si sente di poterlo seguire, tanto gli appare incòndita"⁷⁰. È chiaro, però, che questo arroccamento di fronte alla svolta belliniana fosse già il movente principale delle scelte stilistiche adottate dallo Zoppo nella pala pesarese del 1471, ed anzi si può dire che Marco fu il primo e più

grande "soccumbente" poiché l'unico che per un tratto aveva osato mettere veramente in discussione il primato di Giovanni. Che all'inizio dell'ottavo decennio esistesse d'altronde una vera affinità tra Marco e Bartolomeo – da intendersi ormai come differenza radicale nei confronti di Bellini – appare dimostrato dal confronto tra l'ovale tornito e diafano della Madonna che siede al centro della pala oggi a Berlino e quello di altre immagini mariane dipinte da Vivarini in quegli anni (figg. 171-173), per non dire dell'aspetto sottilmente zoppesco e crudele di certe maschere facciali (figg. 174, 175) o dei santi *Cosma* e *Damiano* conservati al Rijksmuseum di Amsterdam (inv. SK-A-4235; SK-A-4012; figg. 176, 177, 179, 180)⁷¹.

È altrettanto evidente che l'arte di Bellini segnò, a un certo punto, un radicale "cambio di visualizzazione" ("change of visualisation") nella pittura veneziana, fatto cruciale per la storia dell'arte occidentale che venne lucidamente messo a fuoco già da Bernard Berenson in uno dei passi più folgoranti dei suoi *North Italian Painters*⁷². Spettò dunque a Roberto Longhi precisare meglio il *punctum saliens* di questa svolta epocale, ossia la grande ancona per i francescani di Pesaro, e a individuarne le vere ragioni storiche, "poiché nessuno dubita, di fronte a Bellini, d'esser giunti all'estate del colore. Fu Piero di Borgo tuttavia, col suo sintetismo prospettico, a stendergli così la trama degli accordi coloristici come la cubatura dei rapporti formali"⁷³.

¹ T. Bernhard, *Der Untergeher* [1983]; ed. it.: *Il soccombente*, Milano 1985, p. 101.

² Sulla edificazione della chiesa quattrocentesca degli osservanti di Pesaro, intitolata a San Giovanni Battista e consacrata nel 1472, si veda Filippini (1939, pp. 353-355) e il dettagliato studio di Cannarsa (2003, pp. 114-116). Lo stesso Filippini (1939, pp. 354-355), seguito da Battisti (1971, ed. 1992, I, 276, II, pp. 399 nota 463, 552 c. 8), attribuiva il progetto dell'edificio a Luciano Laurana, che nel 1465 doveva trovarsi proprio a Pesaro (Filippini 1939, pp. 352-356). In alternativa, è stato fatto il nome di Giorgio da Sebenico (Marchini 1968, pp. 222-224; Puppi 1970, pp. 158, 164, 176; Humfrey 1993a, p. 189), sia perché in una lettera indirizzata dal frate zoccolante Pietro da Modena ad Alessandro Sforza nel gennaio 1469 si fa cenno a un "maestro Giorgio, che è molto amico e devoto alli frati" (Civezza 1889, p. 3), sia per l'impressionante somiglianza tra il duomo di Sebenico (certamente realizzato su disegno dello stesso Giorgio) e la perduta chiesa degli osservanti di Pesaro, il cui aspetto dovrebbe essere tramandato da una tarsia del coro di Sant'Agostino a Pesaro e dalla tavoletta di Baltimora dello Zoppo (si veda *infra* nota 19; figg. 169, 170).

³ Wilson 1977, p. 404. Tale ipotesi è stata accolta, tra gli altri, da Valazzi (1989, p. 318; 2000, p. 103; in *Gli angeli* 2012, pp. 32-33); Humfrey (1993a, p. 189; 1993b, pp. 71-72; 2021, pp. 115-118); C. Schmidt Arcangeli, in *Il potere* 2001, p. 378 cat. 166; Schmidt Arcangeli 2015, p. 399; Calogero 2013, pp. 3-4.

⁴ Vespasiano da Bisticci [*post* 1482 - *ante* 1498], ed. 1892-1893, I, p. 328.

⁵ Annibale degli Abbat Olivieri (1785, p. XCVIII) scrive, per esempio, che il 16 marzo 1467 Alessandro Sforza "entrò in Venezia dove fu ricevuto con grande onore, e vennegli incontro il Doge infino alla Scala grande di fuori, e andò ad alloggiare nella casa del marchese di Ferrara". Si veda pure Wilson 1977, p. 401 nota 4.

⁶ Humfrey 1993b, p. 73.

⁷ Fu una bolla papale promulgata da Paolo III nell'aprile 1536 a permettere l'abbattimento della chiesa quattrocentesca di San Giovanni Battista. L'edificio doveva essere sacrificato per consentire la costruzione di una cinta difensiva della città di Pesaro, voluta dallo stesso Francesco Maria della Rovere (Cannarsa 2003, p. 116). Non è escluso che tale scelta fosse però dettata dalla volontà di atterrare la chiesa, strettamente legata alla memoria di Alessandro Sforza e assurda a vero e proprio mausoleo di famiglia: nel medesimo edificio erano stati infatti collocati i sepolcri dello stesso Alessandro (1473), di suo figlio Costanzo (1483) e di suo nipote e ultimo successore Giovanni (1510): Valazzi 1989, p. 318; Humfrey 1993a, p. 189; Humfrey 1993b, pp. 71-72.

⁸ Cannarsa 2003, p. 116 e p. 133 nota 99.

⁹ I lavori di costruzione della chiesa di San Giovanni Battista vennero principati il 9 aprile 1543 con una solenne cerimonia officiata da Giulia da Varano, moglie di Guidobaldo II della Rovere. L'evento è com-

memorato da un'iscrizione incisa su una lapide che si trova tuttora all'interno della chiesa (Cannarsa 2003, p. 116).

¹⁰ Sulle forti resistenze opposte dai frati al progetto della nuova chiesa di San Giovanni Battista promosso dai Della Rovere, giudicato troppo "suntuoso e magnifico" e quindi contrario agli ideali di povertà perseguiti dagli osservanti francescani: Cannarsa 2003, p. 117.

¹¹ Vasari 1550-1568, ed. 1966-1987, III [1971], p. 555.

¹² Oretti, *Notizie* [XVIII secolo], fasc. F [*Pitture nella città di Pesaro descritte da Marcello Oretti nel 1777*], cc. 308-309; Becci 1783, p. 60.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Bacchielli 2011, p. 112.

¹⁵ La pala dello Zoppo è registrata fin dal primo catalogo stilato da G.F. Waagen (1830, p. 29 n. 59) in occasione dell'apertura della Gemäldegalerie di Berlino, ma solo a partire dal primo dei *Beschreibendes Verzeichniss* di Meyer, Bode (1878, pp. 546-547 cat. 1170) ne viene anche segnalata la sua provenienza dalla collezione Solly ("Sammlung Solly 1821"). In base a recenti ricerche condotte da R. Skwirblies (2009) e poi riprese da Giardini (2016, p. 69), si può affermare che la pala zoppesca entrò nella raccolta del mercante inglese dopo l'estate del 1819, probabilmente grazie all'intermediazione dell'antiquario romano Felice Cartoni, che come è noto agiva in Italia per conto dello stesso Solly. Non sappiamo per quale motivo i padri zoccolanti decisero di cedere a Solly o a un suo emissario l'ancona dello Zoppo. A questo proposito, mi sembra ancora interessante una notizia che avevo già segnalato (Calogero 2013, p. 15 nota 12) e che si ritrova in un manoscritto conservato presso la Biblioteca Oliveriana di Pesaro (*Notizie varie del Convento di San Giovanni Battista ed altre memorie relative al medesimo*, Ms. Oliv. 1230, c. 33): "La Chiesa di San Giovanni Battista di Pesaro aveva l'Altar Maggiore con una mensa tanto angusta e ristretta [...] e a giudizio dei Vescovi, e dei Superiori dell'Ordine si riconobbe la necessità di rifare una nuova Mensa, lo che fù eseguito verso il fine dell'anno 1824". Non si può escludere che, proprio in vista di questo riallestimento, i frati osservanti avessero deciso di liberarsi della pala quattrocentesca, non solo perché troppo ingombrante per "una mensa tanto angusta e ristretta", ma soprattutto allo scopo di acquisire i fondi necessari per effettuare i lavori e ripristinare la chiesa che era stata adibita a caserma dalle truppe napoleoniche: fatto sta che il 12 luglio del 1825 venne celebrata la solenne consacrazione dell'altare maggiore ed è certo significativo che in quell'occasione si parlasse ormai di un "nuovo Quadro al detto altare" (ivi, c. 34). Tale ipotesi è stata ripresa pure da Giardini (2016, p. 83 nota 4).

¹⁶ È possibile che la predella sia stata smembrata all'inizio dell'Ottocento, quando i frati decisero di sbarazzarsi dell'ancona quattrocentesca, come sembra pensare M.R. Valazzi, in *Arte francescana* 2007, pp. 191-192 cat. 55 e in *Gli angeli* 2012, p. 33. Il fatto che nessuna fonte, a partire da Vasari, menzioni l'esisten-

za di una predella non è di per sé significativo, ma non si può comunque escludere che la dispersione di tale gradino possa risalire piuttosto al XVI secolo, ossia al momento in cui la pala venne trasferita dalla sua sede originaria alla chiesa costruita dai Della Rovere (Meiss 1964, p. 41; Zeri 1976, I, p. 209 cat. 140).

¹⁷ Berenson 1915, p. 167. Dopo gli ulteriori argomenti addotti da Meiss (1964, p. 41), tale ipotesi è stata unanimemente accettata dagli studiosi, tra cui Ruhmer (1966, p. 87 cat. 161), Armstrong (1976, pp. 102-105, 376 cat. 17) e Humfrey (1993a pp. 190, 344 cat. 13; 1993b, pp. 71 nota 1, 76). La tavola con le *Stimate di san Francesco* ricomparve alla fine dell'Ottocento nella raccolta romana di Marcello Massarenti, dove era conservata come opera di Gentile da Fabriano (Van Esbroeck 1897, p. 59, n. 339). Il piccolo dipinto passò quindi a Baltimora nel 1902, quando Henry Walters comprò in blocco la collezione di palazzo Accoramboni (Zeri 1976, I, pp. 208-211 cat. 140), che in parte era costituita proprio da oggetti reperiti in chiese o monasteri marchigiani.

¹⁸ Berenson 1915, p. 167. Bisogna precisare, poiché non viene mai fatto, che Berenson espresse questa idea abbastanza singolare in un articolo importantissimo per la riscoperta moderna di Nicola di Maestro Antonio, in cui veniva ricostruito quasi tutto il catalogo di questo pittore dimenticato, giusto a partire dalla tavola firmata "OPUS NICOLAI M(AGISTRI) ANTONII DE ANCONA MCCCCLXXII", ossia lo scomparto centrale della pala eseguita per la cappella Ferretti in San Francesco delle Scale in Ancona (Pittsburgh, Carnegie Museum of Art, inv. 71.4: M. Mazzalupi, in De Marchi, Mazzalupi 2008, pp. 274-278 cat. 1). Berenson riconobbe subito la forte componente zoppesca del dipinto di Pittsburgh (su questo aspetto si veda anche De Marchi 2008, pp. 69-70, 75-76), allora in collezione Watney a Oxford, che a suo dire poteva spiegarsi o con una possibile conoscenza da parte di Nicola di Maestro Antonio dell'ancona pesarese dello Zoppo (opzione certo da preferire), oppure con un soggiorno di quest'ultimo nella stessa Ancona. Da qui la tentazione di scorgere nell'edificio ritratto sullo sfondo delle *Stimate* di Baltimora, che peraltro Berenson era già in grado di collegare alla pala del 1471, la raffigurazione dell'antico duomo di San Ciriaco e dunque la prova di una sosta anconitana dello Zoppo. Per quanto improbabile e non necessaria, quest'ultima idea è stata poi condivisa da Meiss 1964, p. 41; Zeri 1976, I, p. 209 cat. 140; De Marchi 2008, p. 75.

¹⁹ Il 29 marzo 1464, i frati zoccolanti di Pesaro ottennero il permesso da papa Paolo II di trasferirsi nell'antico monastero benedettino di Sant'Eracliano, a quel tempo designato *Sancti Francisci ad Torrosinum* (Cannarsa 2003, p. 114), poiché si trovava vicino alla torre del ponte sul fiume Foglia (si veda degli Abbat Olivieri 1785, p. LXXXVI): fu in questo sito che i frati minori, grazie all'aiuto finanziario di Alessandro Sforza, costruirono la nuova chiesa intitolata a San Giovanni Battista, destinata ad accogliere la pala zoppesca. Questo edificio, abbattuto nel 1536, dovrebbe

corrispondere a quello ritratto dallo Zoppo sul fondo dello scomparto di Baltimora con le *Stimate di san Francesco*, in ovvia connessione col santo fondatore dell'ordine. È da notare che dietro la chiesa sventa un alto pinnacolo poligonale, che potrebbe appunto identificarsi con la torre posta a presidio del ponte sul Foglia. Non è da escludere che lo stesso ponte sia alluso dalla muraglia merlata che corre a destra, oltre la facciata della chiesa.

²⁰ La straordinaria somiglianza tra l'edificio dipinto dallo Zoppo nel pannello di Baltimora e quello effigiato in una delle tarsie del coro di Sant'Agostino a Pesaro è stata notata per la prima volta da Filippini (1939, pp. 354-355). L'identificazione di entrambi con la perduta chiesa di San Giovanni Battista è stata accolta da molti studiosi, tra cui Ruhmer (1966, p. 87 cat. 161), Puppi (1970, pp. 158, 166 fig. 15), Battisti (1971, ed. 1992, II, p. 399 nota 463), Armstrong (1976, pp. 103, 376 cat. 17), Valazzi (1989, pp. 313, 318; 2000, p. 105; in *Gli angeli* 2012, p. 34), Humfrey (1993b, p. 75), Calogero (2013, p. 6). L'importante valore documentario delle tarsie di Sant'Agostino, in cui sono raffigurati altri monumenti legati al mecenatismo edilizio degli Sforza, è stato d'altronde dimostrato dagli studi di Michelini Tocci (1971) e Frenkelucci (1986). L'ipotetica attribuzione del coro pesarese ad Antonio Barili è stata discussa da Ferretti (1982, p. 548 nota 209).

²¹ F. Filippini 1939, p. 354. L'opinione, certamente da condividere, è stata in seguito ribadita anche da Zeri 1958, p. 40; Zeri 1976, I, p. 209 cat. 140; G. Paccagnini, in *Mantegna* 1961, p. 97 cat. 65; Meiss 1964, p. 50 nota 50; Ruhmer 1966, pp. 86-87 cat. 160; Armstrong 1976, pp. 370, 379-380 cat. 19; Lucco 1989b, p. 439; Schmidt 1989, p. 707 fig. 867; Valazzi 1989, p. 318; A. Bacchi, in Bacchi 1990, p. 32 cat. 5; A.M. Ambrosini Massari, in Giardini, Negro, Pirondini 1993, pp. 52-53 cat. 26; Humfrey 1993a, pp. 189-192; Humfrey 1993b, pp. 71, 76; C. Schmidt, in *Il potere* 2001, p. 378 cat. 166; E. Rossoni, in Bentini, Cammarota, Scaglietti Kelesian 2004, p. 255 cat. 97; C. Cavalca, in *Botticelli* 2009, p. 216 cat. 45; De Marchi 2012b, pp. 175-176; M.R. Valazzi, in *Gli angeli* 2012, pp. 32-34; Schmidt 2015, pp. 399-400; L. Siracusano, in Bacchi, De Marchi 2016, p. 175 cat. 35; Rowley 2018b, pp. 173-175; Humfrey 2021, p. 113.

²² Armstrong 1976, pp. 102, 370, 374-375 cat. 16, 377-378 cat. 18.

²³ Calogero 2013, p. 6; Calogero 2020, pp. 195-196, 222. Le tavole della Pinacoteca Nazionale di Bologna e della Fondazione G. Cini di Venezia non mostrano alcun segno di manomissione o rescaturazione e misurano rispettivamente 41 × 32,5 e 40 × 30 cm. Lo scomparto di Baltimora misura invece 35,1 × 46,7 cm.

²⁴ Humfrey 1993a, pp. 188-192, 344 cat. 13; Humfrey 1993b, pp. 71 nota 1, 76.

²⁵ Humfrey 1993a, p. 190 fig. 178; Humfrey 1993b, p. 76; Humfrey 2021, p. 117 fig. 72. L'ipotesi ricostruttiva di Humfrey venne anticipata, ma senza fornire argomenti probanti, dagli interventi di Lucco

(1989b, pp. 430, 439; 1993, p. 116) e Schmidt (1990, p. 707 fig. 867) ed è stata in seguito condivisa da molti studiosi: Valazzi 1989, pp. 318, 351 nota 93; Chapman 1998, p. 9; Valazzi 2000, pp. 101-103; C. Schmidt Arcangeli, in *Il potere* 2001, p. 378 cat. 166; Heinen 2005, p. 276; M.R. Valazzi, in *Arte francescana* 2007, p. 192; M.R. Valazzi, in *Emozioni* 2009, p. 109; De Marchi 2012b, p. 175; M.R. Valazzi, in *Gli angeli* 2012, pp. 32-34. Secondo Humfrey, la *Testa del Battista* avrebbe avuto la funzione di sportello per il tabernacolo del Santissimo, una soluzione che sarebbe stata ripresa da Gerolamo Savoldo nella pala eseguita tra il 1524 e il 1526 per l'altare maggiore di San Domenico a Pesaro (Milano, Pinacoteca di Brera, inv. 212). A parere dello stesso Humfrey (1993b, pp. 77-78), il pittore bresciano avrebbe “deliberatamente tentato di evocare l'opera monumentale che era stata commissionata dal precedente signore di Pesaro mezzo secolo prima”, cioè appunto la pala eseguita dallo Zoppo nel 1471. Tuttavia, è veramente improbabile che un pittore come Savoldo, al culmine della sua adesione tizianesca, rivolgesse il suo sguardo a un modello così arcaico come la pala eseguita più di cinquant'anni prima dall'ormai dimenticato Marco Zoppo. Inoltre, non è rimasta alcuna traccia dello sportello con la *Testa di san Pietro martire* menzionato nel contratto di Savoldo (Giovanni Gerolamo Savoldo 1990, p. 318) e dunque non è possibile istituire nessun confronto tipologico con il tondo di Pesaro. Proprio sulla base dell'ipotesi di Humfrey, si è voluto supporre che pure l'*Incoronazione della Vergine* di Marco Palmezzano (Milano, Pinacoteca di Brera, inv. 96) avesse al centro della predella la *Testa del Battista* (Pinacoteca di Brera, inv. 624) proveniente dalla stessa chiesa degli osservanti di Cotignola (Tumidei 1999, p. 80; F. Nanni, in *Marco Palmezzano* 2005, pp. 236, 240 cat. 22-23). In realtà, nemmeno tale ipotesi risulta confermata dalle fonti antiche, visto che Flaminio da Parma (1760-1761, I, p. 301) vide questa “Testa di San Giovanni Battista dipinta sul legno, posta nel piedistallo d'una colonna, che serve d'ornamento al primo Altare a mano sinistra entrando nella chiesa”, dunque totalmente avulsa rispetto alla pala con l'*Incoronazione* (A. Mazza, in *Pinacoteca* 1991, pp. 291-293 cat. 155).

²⁶ Armstrong 1976, pp. 108, 384 cat. 20.

²⁷ Humfrey 1993b, p. 75.

²⁸ Lo stesso Humfrey (1993a, p. 189) ha insistito sul fatto che “the panels of the Pesaro altarpiece are severely rectilinear, and were clearly destined for an up-to-date, Renaissance-style frame”. Si vedano anche Wilson (1977, pp. 279-282) e Valazzi (1989, p. 318).

²⁹ L'ipotesi è stata formulata da Humfrey (1993a, pp. 189, 190 fig. 178; 1993b, p. 77). Secondo lo studioso, fu proprio sulla scia dello Zoppo che Bellini decise di inserire una doppia schiera di santini lungo i pilastri della sua *Pala di Pesaro*, poiché tali figure appartenerebbero “alla tradizione ferrarese e bolognese, ma mai veneziana” (*ibidem*). Quest'ultima affermazione non è vera in assoluto, perché almeno a partire dal politico Lion di Lorenzo Veneziano si trovano diversi esempi

di politici veneziani con figure di santini incasellate nei pilieri o contrafforti laterali (De Marchi 2005, p. 42; Guarnieri 2006, pp. 83, 85) e anzi fu probabilmente il politico realizzato dallo stesso Lorenzo per la chiesa bolognese di San Giacomo a imporre quest'uso in Emilia (del Monaco, Massaccesi 2012, p. 21; del Monaco 2018, p. 85). Ciò nonostante, è senz'altro più logico che Bellini avesse mutuato questa idea, per lui inedita e mai più ripetuta, dal modello rinascimentale appena proposto dallo Zoppo, anziché dai modelli ormai superati dei polittici gotici. L'ipotesi che la pala dello Zoppo non fosse dotata di paraste scanalate, ma di contrafforti con tavolette figurate, è stata esplicitamente condivisa da Schmidt 1989, p. 707 fig. 867; De Marchi 2012b, p. 175; Calogero 2013, p. 17 nota 25; Schmidt 2015, pp. 399-400.

³⁰ Va precisato che lungo il profilo circolare della superficie dipinta si intravedono facilmente varie tracce della doratura originale e della cosiddetta “barba del gesso”, il che sta a indicare senza incertezze la presenza di una cornice pensata fin dall'inizio per contenere un tondo.

³¹ A questa conclusione era giunto di fatto Meiss (1964, p. 41), proprio sulla base del formato e delle misure del pannello di Baltimora: “if it were placed below the St. Francis, there would be space for a similar panel below each of the other saints as well as a longer one, more than one and a half the width of the others, beneath the Madonna”. L'idea che lo scomparso centrale della predella potesse essere più largo degli altri quattro non può essere esclusa a priori, anche se Meiss sembra non calcolare la presenza di elementi di raccordo tra le varie tavole.

³² Calogero 2020, p. 216.

³³ Si tratta di una proposta più volte avanzata da Valazzi (2000, p. 101; in *Arte* 2007, p. 192 cat. 55; in *Gli angeli* 2012, p. 34), sulla base di un'ipotesi formulata in prima istanza da Armstrong (1976, p. 108) e poi rilanciata da Calegari (2000, p. 130).

³⁴ M. Lucco, in *Giovanni Bellini* 2019, p. 328 cat. 22.

³⁵ Per la storia, la funzione e la diffusione della *Johannesschüssel*, cioè di un'iconografia devozionale nata in Nord Europa e che prese piede pure in Italia Settentrionale proprio a partire dalla seconda metà del Quattrocento, si rimanda all'importante studio di Combs Stuebe (1968-1969) e ai più recenti lavori di Barbara Baert (2012; 2017) e Georg Geml (2009; 2017). È certo significativo che tra i numerosi esempi di *Johannesschüssel* individuati da Stuebe, Baert e Geml figurino proprio la tavola del Museo Civico di Pesaro, peraltro sotto il nome di Bellini. Per un esemplare ligneo della *Testa del Battista* appeso sul muro settentrionale del battistero marciano a Venezia, proprio sotto la lunetta mosaicata con la *Decollazione del Battista*: De Marchi 2012c.

³⁶ È abbastanza ovvio che il riferimento al riquadro del *Flügelaltar* di Gutenstetten, dipinto per l'altare maggiore della chiesa parrocchiale di San Giovanni Battista da Erhard Altdorfer, serva solamente a illustrare la probabile prassi liturgica che regolava le modalità

di fruizione delle *Johannesschüsseln*, come peraltro ha giustamente argomentato anche G. Geml (2009, p. 35; 2017, pp. 141-142), quindi è del tutto irrilevante che il dipinto (realizzato nel 1511) fosse probabilmente ignoto in Italia, a differenza di quanto obiettato in maniera assai pretestuosa da M. Lucco (in *Giovanni Bellini* 2019, p. 328 cat. 22).

³⁷ Biblioteca Oliveriana di Pesaro (d'ora in poi BOPs), ms. Oliv. 456, II (E-M), “Chiese di Pesaro”, “San Giovanni Battista”, cc. 373r-386r. Alla c. 373r si legge appunto “Notizia dell'antico convento di San Gio. Battista di Pesaro, raccolta da diversi scrittori in quest'anno 1735, e da conservarsi in memoria, non essendovi nell'archivio altra notizia distinta come la presente”. Questo manoscritto, già segnalato da padre Ortolani (1930, p. 40), è trascritto integralmente da Groblewski (1976, pp. I-XII). Nella stessa Biblioteca Oliveriana è conservato il ms. Oliv. 1230, che in gran parte (cc. 1-48) ricalca il ms. Oliv. 456 (la trascrizione integrale di questo ulteriore manoscritto si può leggere in Cannarsa 2003, pp. 125-130).

³⁸ BOPs, ms. Oliv. 456, II (E-M), c. 378v.

³⁹ Ivi, c. 379r.

⁴⁰ La notizia era stata segnalata anche da Armstrong (1976, p. 384 cat. 20), ma in maniera imprecisa, poiché la studiosa credeva che la descrizione contenuta nel manoscritto oliveriano 456 si riferisse a un inventario del 1535, dunque relativo alla chiesa quattrocentesca voluta da Alessandro Sforza. Su questa base, del tutto errata, Armstrong traeva la conclusione che il tondo potesse essere “a small commission done at the same time as the Pesaro altarpiece”, ovvero un lavoro autonomo rispetto alla pala, ma eseguito negli stessi anni e per la medesima chiesa dallo Zoppo. In realtà, il suddetto inventario risale al 1735 e deve perciò riferirsi alla nuova chiesa costruita dai Della Rovere a partire dal 1543, come dimostra il riferimento a un quadro seicentesco “di San Giacomo della Marca di mano di Simone Cantarini da Pesaro” (BOPs, ms. Oliv. 456, II (E-M), c. 378v). Se si aggiunge che lo stesso inventario riporta che la *Testa* fu appunto “donata dalli SS. Duchi”, ovvero i Della Rovere, si può escludere che essa possa provenire dall'antica chiesa per cui Zoppo aveva dipinto la pala dell'altare maggiore nel 1471 e che dunque sia legata alla stessa committenza sforzesca, come supponeva invece Armstrong.

⁴¹ Il fatto che la memoria settecentesca tramandi un'attribuzione a Marco Zoppo non è a mio avviso decisivo. L'estensore della memoria è difatti affidabile rispetto alle vicende storiche della chiesa, ma sembra brancolare nel buio quando si tratta di attribuire precisamente le opere pittoriche di cui parla: basti citare il caso di una *Madonna con il Bambino e san Giovanni Battista*, donata dai “Serenissimi Duchi d'Urbino”, che l'anonimo dice essere “di mano di Raffaele d'Urbino, così giudicata da molti pittori, che l'hanno veduta, e da uomini intelligenti; benché alcuni altri non pittori la dicano di Raffaele delle Borgo, altri di Pietro Garofalo, ma è da credere a chi è dell'Arte” (ivi, c. 378v). Del tutto fantasiosa si rivela

perfino l'assegnazione del “disegno della med. Chiesa” a “Bramante famoso architetto da Fermignano” (c. 377r), che nel 1543 era ormai scomparso da quasi tre decenni. È chiaro dunque che a molti secoli di distanza si fosse ormai perduta ogni certezza sulla reale autografia, non solo dei dipinti più antichi, ma dello stesso edificio roveresco.

⁴² Ho più volte elencato e discusso tutti i motivi stilistici, iconografici, materiali, morfologici, tipologici e perfino di provenienza che dimostrano l'estraneità del tondo pesarese rispetto alla pala zoppesca, a prescindere dall'annosa questione attributiva che da sempre accompagna il dipinto: G.A. Calogero, in *Gli angeli* 2012, pp. 26-31; Calogero 2013, pp. 7-10; Calogero 2017, p. 189; Calogero 2020, pp. 215-216. Tali argomentazioni sono state accolte per esempio da Giardini (2016, p. 72 fig. 1), Rowley (2018b, pp. 173-175) e De Marchi (2020, p. 41 nota 5), che pure continuano a credere, legittimamente, che la *Testa del Battista* sia opera di Marco Zoppo. L'appartenenza di questo dipinto al gradino dell'ancona firmata da Ruggeri nel 1471 è stata viceversa ribadita, di recente, da C. Schmidt Arcangeli (2015, p. 401), Humfrey (2021, pp. 113, 117 fig. 72) e M. Lucco (in *Giovanni Bellini* 2019, p. 328 cat. 22) senza badare a nessuna delle prove avanzate da chi scrive. Al di là delle opinioni personali, bisognerebbe quantomeno tener conto dei dati oggettivi e in primo luogo della venatura verticale del tondo, che di fatto esclude la sua possibile appartenenza alla predella di una pala (si vedano *supra* pp. 136-137).

⁴³ Il modello della pala Ovetari è stato opportunamente evocato da Robertson (1968, p. 67) e Humfrey (1993a, p. 189; 1993b, p. 74). Secondo quest'ultimo (*ibidem*), la particolare composizione adottata dallo Zoppo a Pesaro potrebbe pure derivare da un preciso modello di Filippo Lippi, ossia il trittico composto dalla *Madonna col Bambino e due angeli* del Metropolitan Museum di New York (inv. 49.7.9) e dalle due tavole coi *Santi Agostino e Ambrogio* e i *Santi Gregorio e Girolamo* dell'Accademia Albertina di Torino (inv. 140-141), di cui si è voluta supporre una possibile provenienza padovana (Rowlands 1983, pp. 38-42; Humfrey 1993a, pp. 168-170; Humfrey 1994, pp. 146-147). Per quanto suggestiva, questa ipotesi è smentita dal fatto che il trittico di Lippi dev'essere un lavoro eseguito in Toscana, non prima del 1438-1440 (De Marchi 1996a, p. 15 nota 2; K. Christiansen, in *Fra Carnevale* 2004, pp. 138-143 cat. 1a), sebbene non si possa escludere che fra Filippo avesse dipinto un'opera simile nella stessa Padova (Calogero 2020, p. 79 nota 52). In questo contesto va menzionato anche il *presentation drawing* di Cosmè Tura conservato al British Museum (inv. 1885,0509.1613). Su questo disegno di Tura, quasi certamente un modelletto per una pala d'altare che doveva presentare un'impostazione simile a quella adottata dallo Zoppo nella sua ancona pesarese: M. Ferretti, in *Le muse* 1991, II, pp. 337-342 cat. 84; Chapman 1998, pp. 61-62 cat. 13; D. Godfrey, in *Figure* 2011, pp. 144-145 cat. 24.

⁴⁴ Questo aspetto è stato sottolineato pure da Armstrong (1976, p. 96 nota 1) e Humfrey (1993b, p. 75), che si è spinto addirittura a supporre (1993a, p. 189) una collaborazione, in verità non necessaria, tra Zoppo e l'architetto della chiesa.

⁴⁵ Si veda in proposito quando scritto da Armstrong (1976, pp. 94-95) e Humfrey (1993a, p. 189; 1993b, p. 74).

⁴⁶ Filarete [ante 1465], ed. 1972, II, lib. XXIII, p. 665.

⁴⁷ Bisogna comunque supporre che qualche tentativo di ambientare la *Sacra conversazione* in uno scenario aperto fosse stato già esperito in ambito padovano, come dimostra il trittico di Giorgio Schiavone che era formato dalla *Madonna col Bambino in trono* oggi conservata alla Gemäldegalerie di Berlino (inv. 1162) e i due pannelli coi *Santi Ludovico e Antonio da Padova* e i *Santi Francesco e Antonio abate* del Museo Diocesano di Padova (si veda *supra* p. 37 nota 32). Su questo dipinto, originariamente destinato alla chiesa di San Francesco Grande a Padova: Callegari 1997, ed. 1998, pp. 76-84; A. Nante, in *Mantegna* 2006, pp. 284-285 cat. 66-67.

⁴⁸ De Marchi 2009, p. 18.

⁴⁹ È stata Maria Rosa Valazzi (1989, p. 318) a evidenziare le “singolari assonanze” tra la costruzione turrita dipinta dallo Zoppo e il corpo quattrocentesco della Villa Imperiale, costruito proprio in quegli anni da Alessandro Sforza.

⁵⁰ La portata innovativa della pala pesarese dello Zoppo, specie per la scelta di ambientare la *Sacra conversazione* in un ambiente aperto, è stata messa particolarmente in risalto anche da Schmidt (1990, pp. 707-708) e Humfrey (1993a, p. 189; 1993b, p. 74).

⁵¹ Sulla pala Ferretti: M. Mazzalupi, in De Marchi, Mazzalupi 2008, pp. 274-279 cat. 1-2.

⁵² Sull'ancona di Bartolomeo Vivarini: Pallucchini 1962, pp. 47, 122 cat. 171.

⁵³ L'aspetto parzialmente zoppesco della pala di Avignone era stato già sottolineato da Lacotte, Moench 2005, p. 148 cat. 177. Per un profilo aggiornato sulla figura ancora enigmatica del Maestro di Valverde, probabilmente un artista iberico (o comunque in contatto con Pedro Berruguete) che fu attivo in Romagna tra il 1470 e il 1490 circa: C. Cavalca, in *Melozzo* 2011, pp. 142-143 cat. 18.

⁵⁴ Sulla pala di Palmezzano: Ceriana 1997. Su quella del Maestro dei Baldraccani: Mazza 2021, pp. 40-45 cat. 1.

⁵⁵ De Marchi 2020, pp. 32-34.

⁵⁶ Longhi 1935, ed. 1973, p. 194.

⁵⁷ Ceriana (2004a, p. 38) ha giustamente affermato che sarebbe “difficile pensare alla bellezza ornata del trono marmoreo dell'*Incoronazione della Vergine e santi* di Pesaro senza le opere lombardesche in San Giobbe e quelle per il monumento funebre di Pasquale Malipiero”.

⁵⁸ Chiappini di Sorio 1988, p. 33. Qualche perplessità sull'originaria unità dell'insieme è stata comunque espressa da Conti (1987, p. 292) e Ceriana (2004b, p. 278 nota 34), tanto che entrambi hanno sospettato che la pala sia stata modificata in corso d'opera.

⁵⁹ Conti 1987, p. 292; Chiappini di Sorio 1988, p. 32; Ceriana 2004b, pp. 278-280; Angelini 2014, p. 353. C'è da dire che l'unica testimonianza che indicherebbe la presenza di Ambrogio Barocci a Venezia intorno al 1470 è fornita da Francesco Sansovino (1581, p. 86r) e in particolare dalla breve descrizione della chiesa codussiana di San Michele in Isola contenuta nella sua *Venetia città nobilissima e singolare*, in cui si ricorda che “gli ornamenti e i fogliami della porta del Tempio furono lavorati da Ambrogio da Urbino”. Questa notizia, troppo circostanziata per essere falsa, sembra però cozzare con un documento dell'agosto del 1469 pubblicato da Paoletti (1893-1897, I, p. 171) e in cui Lorenzo “de ser Zuam Francesco” tagliapietra dichiara di essersi impegnato con l'abate di San Michele a realizzare “una porta con i muodi soto scritti secondo uno disegno per mia man fato”. Tutta la problematica è comunque ben discussa da Ceriana (2004b, pp. 273, 277-278).

⁶⁰ Chiappini di Sorio 1988, p. 29; Ceriana 2004b, p. 278 nota 34. A riprova della pertinenza lombardesca della cornice della *Pala di Pesaro* credo che si possa chiamare in causa pure il successivo setto marmoreo che funge da ingresso celebrativo nel cortile interno della Scuola grande di San Giovanni Evangelista, ideato ed eseguito proprio dalla bottega di Pietro Lombardo entro il 1481.

⁶¹ Longhi 1934, ed. 1956, p. 27.

⁶² Non credo che l'imponenza pletorica del *Cristo* di Pesaro, né tantomeno il gigantismo spigoloso della *Sacra conversazione* di Berlino, possano rivelare “una specifica adesione alle proposte di Piero della Francesca” a Urbino, come più volte rivendicato da Valazzi (1989, p. 318; in *Gli angeli* 2012, p. 33) e A.M. Ambrosini Massari (in Giardini, Negro, Pirondini 1993, p. 53 cat. 26). Al contrario, la pala del 1471 segna il momento di massimo distacco dello Zoppo rispetto alla lezione pierfrancescana, che pure aveva illuminato un buon tratto della sua evoluzione artistica.

⁶³ Sul polittico eseguito dallo Schiavone verso il 1456-1457 per l'altare della famiglia Roberti in San Nicolò a Padova (ora alla National Gallery di Londra, inv. NG 630.1-10): Callegari 1997, ed. 1998, pp. 63-76; G. Mancini, in *Mantegna e Padova* 2006, pp. 216-219 cat. 37.

⁶⁴ La fortuna padovana di questa *Engel-pietà* di Lippi è stata chiarita da De Marchi 1996a, pp. 6-12. Lo studioso ha suggerito che la tavola del Museo di Esztergom potesse costituire il centro di un altare, probabilmente un trittico di cui faceva parte il *San Giovanni* dolente della collezione Alana (Christiansen 1985, pp. 338-343), destinato all'armadio delle reliquie (*armarium reliquarium*) nella sagrestia della basilica del Santo. Questa possibile collocazione spiegherebbe la notorietà dell'invenzione di Lippi tra gli artisti della cerchia squarcionesca: Zoppo, Schiavone e l'autore dell'*Imago pietatis* già a Berlino (Kaiser-Friedrich-Museum, inv. 1472), che potrebbe essere forse lo stesso Squarcione (Boskovits 1986, pp. 387, 393 nota 14).

⁶⁵ Il collegamento tra l'invenzione di Pizolo e il dipinto

dello Zoppo fu notato per la prima volta, anche se un po' vagamente, da Ragghianti (1962, p. 25), convinto però che la copia conosciuta del disegno di Pizolo (ora conservata al Getty Museum di Los Angeles, inv. 90-A215) fosse di mano di Squarcione e che l'immagine della *Pietà* che vi compare fosse “una replica dallo Zoppo”. È possibile che Ruggeri avesse ereditato una copia del disegno di Pizolo dal maestro Squarcione, come suggerito da De Marchi (1996b, p. 70), oppure che egli stesso avesse avuto modo di appuntarne il contenuto durante la sua permanenza nella bottega di Pontecorvo. In alternativa, si potrebbe pensare che Marco fosse venuto in possesso di una trascrizione del disegno proprio tramite l'amico Bartolomeo Sanvito, che appunto si occupò di redigere il contratto tra Pietro Calzetta e Bernardo de Lazara.

⁶⁶ Questo disegno di Pizolo raffigurava, nel complesso, il raro tema del Mulino delle ostie. Il foglio originale è perduto, ma ne conosciamo comunque l'aspetto proprio attraverso la copia eseguita il 17 ottobre 1466,

quando il pittore Pietro Calzetta fu ufficialmente incaricato da Bernardo de Lazara di realizzare una pala d'altare per la cappella del Corpus Domini al Santo. Tale copia è passata in asta a Londra nel 1990 (Christie's, 3 luglio 1990, n. 14), per poi essere acquisita dal Getty Museum di Los Angeles (inv. 90-A215).

⁶⁷ Conti 1987, p. 287.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Conti 1987, p. 289. La stessa idea è ribadita in Conti 1993, p. 101.

⁷⁰ Longhi 1946, ed. 1978, p. 8.

⁷¹ Le simpatie zoppesche di Bartolomeo dovevano peraltro risalire a parecchi anni prima, come dimostra la giovanile *Madonna col Bambino* del Louvre (inv. RF 2011 51), che è appunto una versione ibernata della celebre *Madonna* “DEL ZOPPO DI SQUARCIONE/NE”, custodita nello stesso museo parigino (Musée du Louvre, inv. RF 1980-1).

⁷² Berenson 1907, pp. 85-88 (ed. it. 1936, pp. 216-217).

⁷³ Longhi 1914, ed. 1961, I, p. 104.

XIV.

Ancora su Piero e Bellini

Nell’Incoronazione di Pesaro si penetra finalmente per magia di spazio,
prima giocato nel teorema del pavimento a scacchiera policroma,
poi spalancando nel trono sul paesaggio lucido e caldo, in una completa coralità
di architettura misurata, di umanità dolce e grave, e di libera natura.
Su questa chiave canterà ormai il Bellini per più di un quarto di secolo.¹

Non sappiamo esattamente quando Giovanni Bellini dipinse la pala che doveva ornare l’altare maggiore di San Francesco a Pesaro (ora ai Musei Civici, inv. 81; tav. XXV), vero spartiacque della sua carriera e di tutta la pittura veneziana, tanto che la bellissima predella aveva ricordato a Eastlake niente meno che la maniera di Giorgione². Non esiste alcun appiglio sicuro per stabilire una cronologia assoluta, se non il lascito offerto da Giovanni Pizzimegli il 30 settembre 1476, affinché “*solvatur pretium cuiusdam anchone seu tabule altaris maioris*”³. Il fatto che a quella data si raccogliessero ancora dei fondi per il saldo della pala non implica necessariamente che essa fosse in fase di esecuzione, poiché non era affatto inconsueto provvedere al pagamento finale di un’impresa così onerosa pure ad anni di distanza dal suo completamento. Così i tentativi di legare la commissione a determinati eventi storici, fosse pure la conquista di Gradara da parte di Alessandro Sforza⁴ o la costruzione tra il 1474 e il 1479 della rocca Costanza⁵, non sono mai apparsi veramente conclusivi. Un sicuro termine *post quem* è semmai indicato dall’anno 1471 apposto sul cartiglio dell’ancona eseguita da Marco Zoppo per gli zoccolanti di Pesaro: sebbene in passato si sia molto discusso sul rapporto di priorità tra i due pittori, tanto che Pallucchini si sentiva obbligato ad anticipare l’*Incoronazione* belliniana “verso il ’70 circa, in tempo cioè per permettere allo Zoppo [...] di far sua la trovata dello spazio unificato”⁶, oggi sembra assodato che la precedenza debba piuttosto spettare al maestro emiliano. Le analogie compositive e strutturali tra queste poderose macchine d’altare, eseguite da due artisti rivali per la stessa città marchigiana, sono comunque così flagranti da far pensare a una datazione non troppo distante. Sembra perciò ragionevole fissare l’avvio della *Pala di Pesaro* non oltre il 1472-1473, ma ciò non toglie che un’impresa tanto straordinaria, per dimensioni e complessità esecutiva, possa essersi protratta per qualche tempo, magari fino agli ultimi mesi del 1474, quando anche Antonello doveva essersi ormai trasferito a Venezia⁷. In tal modo, il maestro siciliano avrebbe avuto tutto l’agio di memorizzare il drammatico scorcio laterale della cimasa con l’*Imbalsamazione di Cristo* (Pinacoteca Vaticana, inv. 290; tav. XXVI), che evidentemente rielaborò nel suo *Cristo alla colonna* del Louvre (inv. RF 1992 10) e nella più tarda *Pietà* del Prado (inv. P003092). D’altronde, un maestro come Antonello non poteva restare di certo insensibile di fronte all’intensità poetica dell’invenzione belliniana, a quella meditazione sospesa sul dolore umano e sulla natura divina di Cristo, riflessa negli sguardi assorti dei dolenti che

accompagnano il gesto pietoso della Maddalena. Il lieve groviglio di mani è il nodo da cui si diparte, per direttrici oblique, la massa monumentale dei quattro corpi, ferma e solida come un'architettura antica, ma è anche il nucleo vertiginoso di una esperienza emozionale, resa ancor più coinvolgente dall'ardita angolazione di sottinsù. Mentre una luce radente accarezza i corpi, stagliati contro un cielo limpido di primavera, e come un alito di vita inverte le forme, screzia le vesti e gli ori, riscalda le ombre più fonde.

Se nel *Polittico di san Vincenzo Ferrer* Bellini era riuscito ad amplificare i volumi quasi a dismisura, senza per questo rinunciare al primato del colore, lo si deve in buona parte a quella luce radente che sbalza i singoli corpi "come fossero illuminati da un faro"⁸: le figure possono così grandeggiare contro le tarsie dei paesaggi, senza che intervenga una visione realmente sintetica e unificante, peraltro non richiesta dal formato diviso in scomparti. È chiaro che Giovanni decise di procedere per gradi, di raggiungere prima una misura maestosa e poi di cimentarsi con un problema metrico fondamentale: scalare entro uno spazio omogeneo e prospetticamente coerente una serie di masse monumentali, individuate per via cromatica e luminosa e non per forza di chiaroscuro plastico. Una questione che non poteva essere più elusa o rimandata, tanto che Bellini tentò subito di affrontarla nella perduta *Pala di santa Caterina*. Per risolvere questo dilemma, davvero essenziale per imporre una visione moderna della pittura, non si poteva certo pescare in casa, nel vasto mare della tradizione veneziana; né si vede quale lezione si potesse trarre sotto questo aspetto dai grandi artisti fiamminghi, che pure Giovanni aveva sempre ammirato come supremi maestri nella resa degli affetti e dei molteplici miracoli compiuti dalla luce. Che allora Bellini possa aver meditato sui modelli spaziali di Piero, facilmente accessibili lungo la costa adriatica da lui frequentata, continua a sembrarmi non solo plausibile, ma perfettamente logico.

È stato scritto che qualora Giovanni si fosse degnato di abbandonare quel "centro del mondo" che era Venezia per recarsi in città "periferiche" come Rimini, Urbino o la stessa Pesaro non si sarebbe comunque preoccupato di conoscere la pittura di Piero della Francesca, ovvero di un maestro più anziano, arcaico e perfino meno noto di lui⁹. Qualcun altro ha addirittura fatto leva su certe teorie deterministiche, di vaga ascendenza hegeliana, negando che "un artista aduso alla trasparenza luminosa della laguna veneziana" potesse scoprire l'importanza della luce (come se fosse questo il punto!) grazie a "un pittore che proveniva da un mondo collinare"¹⁰. Lascio ai lettori il compito di giudicare la forza o la pertinenza di tali argomenti¹¹, ma mi chiedo quale modello più moderno della pala di Brera o dell'affresco malatestiano avrebbe potuto attirare l'attenzione di Bellini, almeno in termini di concezione architettonica e unitaria dello spazio, di funzione sintetica e non soltanto fenomenica del *medium* luminoso, di scansione metrica dei volumi cromatici. È su questo piano sintattico e strutturale che andrà verificata l'ipotesi di un possibile influsso dell'arte di Piero su quella di Giovanni, che sortì effetto in un momento in cui Bellini aveva raggiunto una sua precisa fisionomia poetica, per molti versi antitetica a quella espressa dal maestro di Borgo. Nessuno potrebbe negare che il mondo lirico di Bellini sia "quanto di più lontano si può immaginare"¹² rispetto all'arte impersonale e "non eloquente" di Piero della Francesca: da un lato, i Cristi che franano teneri tra le braccia dei dolenti, il pianto sommerso degli angeli bambini, la natura silente e trepida, che soffre ed esulta insieme agli uomini e alla divinità; dall'altro, scenari mentali e sospesi nel tempo, abitati da figure superba-

mente mute, del tutto "indifferenti come rupi"¹³. La netta distanza sentimentale tra questi due grandi maestri non intacca però il vero nocciolo della questione, che si pone su un piano squisitamente pittorico e compositivo, soprattutto in relazione a una serie di incognite generate dal nuovo formato della pala quadra.

Non è mia intenzione sostenere che ci possa essere stato un incontro rivelatore tra Bellini e Piero, né tantomeno che Giovanni fosse emigrato "in un'altra regione" per apprendere i segreti del maestro di Borgo¹⁴. Ma se "per un artista gli incontri davvero determinanti non sono quelli personali ma quelli con le opere"¹⁵, perché si dovrebbe escludere a priori che Bellini possa aver osservato e studiato qualche dipinto di Piero? Se proprio si vuole scartare l'idea di un soggiorno a Urbino, dove all'inizio degli anni settanta pare che si potesse ammirare nient'altro che "il vuoto"¹⁶, è comunque probabile che Bellini avesse frequentato almeno Rimini, Pesaro o Ferrara, giusto per limitarsi a tre località sicuramente toccate dall'attività di Piero. Si potrebbe obiettare che non esistono documenti che attestino in maniera certa una visita del maestro veneziano in queste o in altre città, ma solo un cieco fanatismo archivistico può viceversa legittimare l'idea veramente antistorica che un pittore di tale grandezza e con una fama così estesa non si fosse mai allontanato da Venezia.

Sui rapporti tra Piero e Venezia si può invece contare su un dato più o meno pacifico, ovvero che il *San Girolamo con un devoto inginocchiato* delle Gallerie dell'Accademia (inv. 47) venne eseguito per Girolamo di Agostino Amadi, mercante di origine lucchese stabilmente impiantato in laguna, e che dunque esiste almeno un'opera certa di Piero conservata *ab antiquo* a Venezia¹⁷. La presenza di trentacinque comignoli "a torre o a calice esclusivamente veneziani o quantomeno veneti" che gremiscono i tetti della cittadina sul fondo è molto suggestiva e d'altronde è assai probabile che un artista itinerante e curioso come Piero possa aver avuto più occasioni e motivi per visitare Venezia¹⁸. Mi sembra però eccessivo pensare che una tavoletta pur sublime come il *San Girolamo* Amadi potesse generare conseguenze decisive per la coeva pittura veneziana, né francamente mi sembra di scorgere nelle prime opere di Giovanni Bellini una qualche traccia che possa far supporre una profonda meditazione del giovane maestro su questo o altri lavori pierfrancescani¹⁹. Ancor meno si dovrebbe pretendere dalla pur bella *Madonna col Bambino* del Museo Correr (inv. 235), che sulla base di un primitivo suggerimento di Sandberg Valalà si tende oggi a inserire in un gruppo di dipinti tipologicamente affini e tutti assegnati alla mano di Francesco Benaglio²⁰, ma che Longhi definì come la cosa "più vicina a Piero che sia nel Veneto"²¹.

Ciò detto, bisognerebbe pure ricordare che fu Bernard Berenson il primo a individuare con estrema chiarezza un punto di svolta nel lento percorso del primo Bellini, che proprio agli inizi dell'ottavo decennio "il cessa d'être, comme tous ses contemporains, un dessinateur qui coloriait, pour devenir le premier en date de vrais peintres"²². Già nelle pagine dei *North Italian Painters*, lo studioso aveva insistito su questo decisivo cambio di visualizzazione, che portò d'improvviso Bellini a plasmare le forme nel colore, inteso ormai come "specifico materiale pittorico"²³. Fu proprio per rispondere a questo fondamentale quesito storiografico, lasciato in sospeso dallo stesso Berenson²⁴, che il giovane Longhi formulò la sua teoria sui nessi tra Piero, Bellini (e Antonello), poi divenuta un pilastro portante del suo sistema critico²⁵. Ritenere, di converso, più probabile che "Giovanni sia arrivato, nei primi anni settanta, al 'sintetismo prospettico di forma e colore' per originale rielaborazione delle sue premesse mantegnesche e fiamminghe,

non già per indimostrabili incontri con Piero della Francesca²⁶ significa di fatto ammettere il problema, ma fornire al contempo una soluzione fuorviante, poiché davvero non si intende in che modo le “premesse mantegnesche e fiamminghe” avrebbero potuto condurre Bellini alla straordinaria fusione prospettica, cromatica e luminosa della *Pala di Pesaro*. Giles Robertson, uno degli studiosi che ha meglio chiarito il forte debito contratto da Bellini nei confronti dei maestri ponentini, non aveva alcun dubbio nel riconoscere “the evident influence of Piero della Francesca” nell’ancona per i francescani di Pesaro, visto il contrasto evidente tra quest’opera e le prove precedenti di Giovanni, compreso il polittico di San Zanipolo. Ciò che è più importante rilevare è che tale influenza “amounts to much more than can be indicated by a mere catalogue of points of detail”, poiché “the whole concept of the disposition of plastic forms in a crystalline three-dimensional space and the suffusion of form with colour [...] reflects a penetrating understating of Piero’s achievement”²⁷.

Un ragionamento che coincide pressappoco con quanto stabilito in seguito da Ferdinando Bologna e cioè “che il problema dell’orma di Piero non [è] già di natura morfologica e grammaticale, bensì di ordine sintattico e strutturale, nel quadro della ‘sintesi prospettica’ e insomma nell’accordo fra le manifestazioni del visibile come *concordantia e consonantia partium*”²⁸. Quella che è stata ingiustamente definita una “architettura spericolata di parole”²⁹ sembra piuttosto un’espressione di pensiero e di metodo assai lucida, che pone il tema del possibile rapporto tra due artisti su un piano più alto e profondo, ben oltre la mera ricerca di somiglianze esteriori. Sarebbe d’altronde irragionevole aspettarsi che un maestro del calibro di Giovanni Bellini, peraltro nel pieno della sua maturità, potesse comportarsi come un seguace locale di Piero, alla stregua di un qualunque Lorentino d’Arezzo o Giovanni di Piamonte. Come aveva ben chiarito Rodolfo Pallucchini, in una pagina meditatissima e ancora attuale, “sarebbe certo un errore materializzare l’incidenza di una visione su di un’altra in un rapporto di causa ed effetto”³⁰. Bellini non avrebbe avuto alcun motivo di imitare Piero alla lettera o di adottarne i morfemi più superficiali, certamente lontani dal suo universo figurativo. Ciò non toglie che in un momento cruciale del suo percorso, ovvero di fronte alla complessa sfida pittorica e prospettica legata alla realizzazione di una pala quadra di grandi dimensioni, Giovanni potesse aver riflettuto con assoluta autonomia di spirito sui limpidi teoremi di Piero. È altrettanto innegabile che nell’ancona dipinta per i francescani di Pesaro non vi sia più traccia di quel contorno risentito che ancora intacca e delimita le masse altrettanto imponenti del polittico di San Zanipolo. Fu a partire dalla sua impresa pesarese che Giovanni riuscì ad affrancarsi, in maniera veramente definitiva, da ogni influenza padovana e a sfoggiare una più organica calibratura delle forme, non soltanto perché le figure da lui dipinte appaiono sapientemente orchestrate entro uno spazio misurato e continuo, come a formare un solenne emiciclo, ma soprattutto perché le loro masse sono plasticamente determinate dall’azione congiunta del colore e di una luce tersissima e strutturante. È del tutto ovvio che Bellini possedesse già, per talento e tradizione, una spiccata sensibilità per l’elemento cromatico e luminoso, inteso come tutt’uno inscindibile e interagente, ma fu solo a un certo punto che decise di sperimentarne le potenzialità costruttive, cioè a sfruttare *primariamente* tale elemento per modellare volumi solidi e digradati in uno spazio prospettico. Un cambio di paradigma sostanziale e decisivo, che fu probabilmente favorito dall’incontro con l’arte di Piero, ossia con un modello che poteva aiutare Bellini a comprendere come “ciascuna

superficie in sé tiene sua piramide, colori e lumi”³¹ e che “sarà adunque pittura non altro che interseguazione della piramide visiva, sicondo data distanza, posto il centro e costituiti i lumi, in una certa superficie con linee e colori artificiose rappresentata”³². Qui non si tratta di sposare a priori un vecchio dogma critico, per alcuni superato o logoro, ma di non rassegnarsi all’idea sconcertante di una storia intesa come semplice successione di monadi tra loro irrelate e di preservare semmai, non tanto l’antico principio di causalità, ma la sacrosanta esigenza di riconoscere nessi e corrispondenze tra i principali fatti dell’arte e della cultura umana.

¹ Questo brano si legge in una nota della recensione belliniana pubblicata da Longhi (1949, p. 281 nota 6) sul “Burlington Magazine”. È singolare (e in parte rivelatore dei motivi della lunga sfortuna longhiana nel mondo anglosassone) che i redattori della rivista inglese preferirono riportare questo passo anche in italiano, ammettendo le loro difficoltà di traduzione del testo originale.

² In una delle lettere annuali inviate ai Trustees della National Gallery (27 novembre 1858), Charles Eastlake dichiarava di essersi recato a Pesaro per riesaminare in maniera approfondita la pala di Bellini e di averne ricavato impressioni magnifiche, aggiungendo appunto che “the predella pictures are some of them equal to Giorgione” (Avery-Quash 2011, II, p. 116).

³ Valazzi 1988, pp. 35, 38 nota 2.

⁴ Vaccaj 1909, pp. 94-99.

⁵ Fahy 1964, pp. 216-218.

⁶ Pallucchini 1959, p. 58. Lo studioso metteva già in evidenza le analogie tra le due pale (ivi, pp. 58-59), ma era convinto che fosse stato lo Zoppo a ispirarsi al “modulo compositivo” elaborato da Bellini, con l’evidente conseguenza di dover anticipare l’*Incoronazione* belliniana al 1470-1471. La proposta di Pallucchini, condivisa pure da Zampetti (1992, pp. 441-446), fu subito sposata da Millard Meiss (1964, pp. 41-42), che pure si era accorto di un particolare minutissimo nella scena con le *Stimate di san Francesco* (fig. 170), che avrebbe dovuto indurlo a sostenere semmai la precedenza dello Zoppo: l’idea di raffigurare da tergo il serafino che imprime le stimate, in modo da rispettare la corretta visuale del santo che le riceve, è una soluzione che esemplifica al meglio il rigore prospettico esercitato dallo Zoppo in ogni singolo dettaglio e che il pittore aveva già sperimentato nella scena col *San Girolamo nel deserto* dipinta nella predella del Collegio di Spagna (Calogero 2016a, pp. 34, 36 figg. 12-14). Il fatto che Bellini replichi a sua volta questo motivo peculiare dimostra che ebbe modo di studiare molto da vicino la pala dipinta in “Vinexia” dallo Zoppo, alla quale fu peraltro chiamato a rispondere nel giro di pochi anni (Humfrey 1993a, pp. 189-192; Humfrey 1993b, p. 77; Bächtmann 2008, p. 155). Anche Ruhmer (1966, p. 85 cat. 154-158) intuiva l’importanza della “relazione tra i due noti altari di Pesaro”, tralasciando poi di specificare i termini del rapporto, a differenza di Armstrong (1976, pp. 92-110), che dedicava invece un intero capitolo alla questione, senza però decidersi in maniera esplicita sull’effettiva sequenza delle due pale. È stato Robertson (1968, pp. 66-67) a fornire una delle analisi più lucide sul tema e a stabilire una volta per tutte la priorità cronologica dello Zoppo (fig. 168), ormai accettata come dato assodato dagli studi. Lo stesso Robertson sottolineava opportunamente che le due pale dovevano esibire “very nearly the same size and shape” e, sulla stessa scia, Humfrey (1993b, p. 77) ha affermato che “il punto di contatto più significativo è la quasi identità di dimensione e di formato delle due opere”. Le concrete somiglianze tra l’ancona dello Zoppo e quella di Bellini sono discusse, tra gli al-

tri, da Valazzi (1989, pp. 318-319), Bächtmann (2008, pp. 153-156) e M. Lucco (in *Giovanni Bellini* 2008, p. 192 cat. 17; in *Giovanni Bellini* 2019, pp. 392-397 cat. 55.a-b).

⁷ Su questo punto si vedano le utili considerazioni di Conti (1987, pp. 293-295).

⁸ Bellosi 2008, p. 106.

⁹ Lucco 2008, pp. 28-30.

¹⁰ Tempestini 2000, p. 20.

¹¹ Molti degli argomenti utilizzati dai detrattori della tesi longhiana sono stati respinti con forza da Conti (1987; 1993), Ferdinando Bologna (2003, pp. 33-34; 2008-2009, pp. 20-24) e Giovanni Agosti (2009). Quest’ultimo ha pure fornito un dettagliato elenco di interventi tesi a difendere anche di recente “la verità del nesso Piero della Francesca-Giovanni Bellini” (ivi, p. 171 nota 15), a cui vanno aggiunte almeno le intelligenti considerazioni sull’eredità di Piero formulate di recente da Angelini (2014, pp. 348-359) e Benati (2016, pp. 31-34), ma pure da Russo (2018, pp. 15-16 nota 30) e Israëls (2020, pp. 67-68). Una menzione a parte meritano le pagine appassionate e a tratti bellissime (per quanto non sempre condivisibili) dedicate a questo tema da Alessandro Ballarin (2022, II, pp. 477-642).

¹² Tempestini 2000, p. 20.

¹³ Berenson 1897, ed. it. 1936, p. 141.

¹⁴ Tempestini 1997, p. 48.

¹⁵ Benati 2016, p. 32.

¹⁶ M. Lucco, in *Giovanni Bellini* 2008, p. 192 cat. 17.

¹⁷ Christiansen 2013; E. Daffra, in *Giovanni Bellini* 2014, p. 71 cat. 24, Benati 2016, p. 32.

¹⁸ L’idea di un soggiorno veneziano di Piero era considerata più che realistica da Longhi (1962, ed. 1963, p. 202) ed è stata sostenuta con forza da Ballarin (2022, II, pp. 485-486).

¹⁹ È stato soprattutto Ballarin (2022, II, p. 487) a insistere sulla presunta conoscenza da parte di Bellini del *San Girolamo* di Piero, supponendo peraltro che l’incontro con questo dipinto “dovette essere sconvolgente”. La cosa non mi sembra così evidente e trovo davvero arduo tentare di misurarla, come sostenuto dallo stesso studioso (ivi, pp. 487, 491-504), sulle quattro illustrazioni della *Passio Sancti Mauritii* della Bibliothèque de l’Arsenal di Parigi, che di fatto non mostrano nulla di esplicitamente pierfrancescano. Lo stesso può dirsi della piccola figura del *Gesù Bambino in fasce* miniata sulla c. 133v della *Cronica di Eusebio* della Biblioteca Marciana di Venezia (ms. Lat. IX, I [=3496]), che Ballarin (ivi, pp. 487-491) ha proposto di assegnare alla mano di Giovanni Bellini, sebbene la critica sia ormai concorde nel vedervi piuttosto quella di Andrea Mantegna (A. de la Mare, D. Eskerdjian, in *Andrea Mantegna* 1992, pp. 122-124 cat. 7; M. Canova, in *Mantegna* 2008, pp. 78-80 cat. 10).

²⁰ La serie completa, di fatto già riunita da Evelyn Sandberg Valalà, è stata integralmente discussa da F. Rossi, in *Mantegna* 2006, pp. 250-259 cat. 33-38.

²¹ Longhi 1947, ed. 1978, p. 70.

²² Berenson 1913a, p. 201.

²³ Berenson 1897, ed. it. 1936, p. 217.

²⁴ Berenson ammetteva infatti di non sapere spiegare fino in fondo che cosa avesse generato questa improvvisa cesura tra la “première manière” di Bellini e la nuova fase culminata nella *Pala di Pesaro*, perché neanche il soggiorno veneziano di Antonello da Messina poteva considerarsi la causa “déterminante et essentielle” di questa rapida trasformazione (Berenson 1913a, p. 201). Fu proprio a partire da questo punto rimasto aperto che il giovane Longhi tentò di affrontare e risolvere “la questione più appassionante del quattrocento pittorico” (Longhi 1914, ed. 1961, p. 89).

²⁵ Il riferimento è ovviamente al saggio *Piero dei Fran-*

ceschi e lo sviluppo della pittura veneziana, pubblicato sulla rivista “L’Arte” nel 1914. Sui modi e i tempi in cui il giovane Longhi elaborò le sue idee, in gran parte stimulate dal rapporto emulativo/competitivo instaurato con Bernard Berenson, è davvero imprescindibile il bellissimo saggio di Cesare Garboli (1993), ma mi permetto di rimandare a Calogero 2016b.

²⁶ Lucco 1989b, pp. 434-435.

²⁷ Robertson 1968, p. 69.

²⁸ Bologna 2003, p. 34.

²⁹ Lucco 2008, p. 29.

³⁰ Pallucchini 1959, p. 52.

³¹ Alberti [1435], ed. 1973, p. 26).

³² Ivi, p. 28.



1. Jacopo Bellini, *Madonna col Bambino*. Milano, Pinacoteca di Brera



2. Jacopo Bellini, *Madonna col Bambino*. Firenze, Galleria degli Uffizi



3. Antonio Vivarini, *Sant'Antonio da Padova*. Ro Ferrarese, collezione Cavallini-Sgarbi

4. Jacopo Bellini, *San Girolamo tra san Francesco e sant'Antonio abate*, particolare. Poughkeepsie, Vassar College, The Frances Lehman Loeb Art Center



5. Antonio Vivarini, *Annunciazione tra sant'Agostino e san Filippo Benizi*, particolare. Gazzada Schianno, ISSR "Beato Paolo VI" - Villa Cagnola

6. Jacopo Bellini, *San Bernardo di Chiaravalle*. Newark, Alana Collection



7. Jacopo Bellini, *Madonna col Bambino (Madonna dei cherubini)*. Venezia, Gallerie dell'Accademia



8. Andrea Mantegna, *Madonna col Bambino (Madonna Butler)*. New York, The Metropolitan Museum of Art



9. Dirk Bouts, *Madonna col Bambino*. Francoforte, Städel Museum



10. Jacopo Bellini, *Madonna col Bambino (Madonna Burns)*. Collezione privata



11. Dirk Bouts, *Madonna col Bambino*. New York, The Metropolitan Museum of Art



12. Jacopo Bellini, *Madonna col Bambino (Madonna di Legnaro)*. Venezia, Gallerie dell'Accademia



13. da Donatello, *Madonna col Bambino*, particolare. Londra, Victoria and Albert Museum



14. Jacopo Bellini, *Madonna col Bambino*. Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art



15. Jacopo Bellini, *Adorazione dei Magi*. Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques

16. Jacopo Bellini, *Adorazione dei Magi*. Ferrara, Pinacoteca Nazionale



17. Jacopo Bellini, *Crocifissione*. Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques

18. Jacopo Bellini, *Crocifissione*. Venezia, Museo Correr



19. Jacopo Bellini, *Cristo al Limbo*. Padova, Musei Civici agli Eremitani

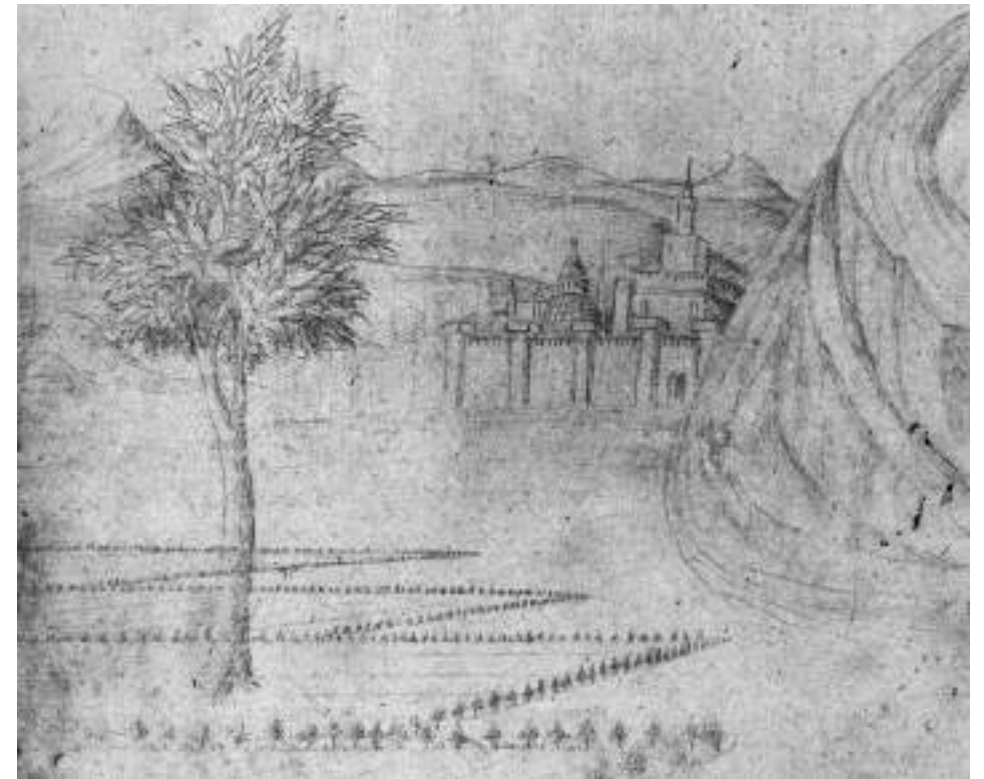
20. Jacopo Bellini, *Cristo al Limbo*. Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques

21. Jacopo Bellini, *Sant'Antonio abate e san Bernardino da Siena*. Washington, National Gallery of Art





22. Jacopo Bellini, *Sant'Antonio abate e san Bernardino da Siena*, particolare. Washington, National Gallery of Art



23. Jacopo Bellini, *Paesaggio con veduta di una città*, particolare. Londra, British Museum



24. Jacopo Bellini, *Compianto sul Cristo morto*, particolare. Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques



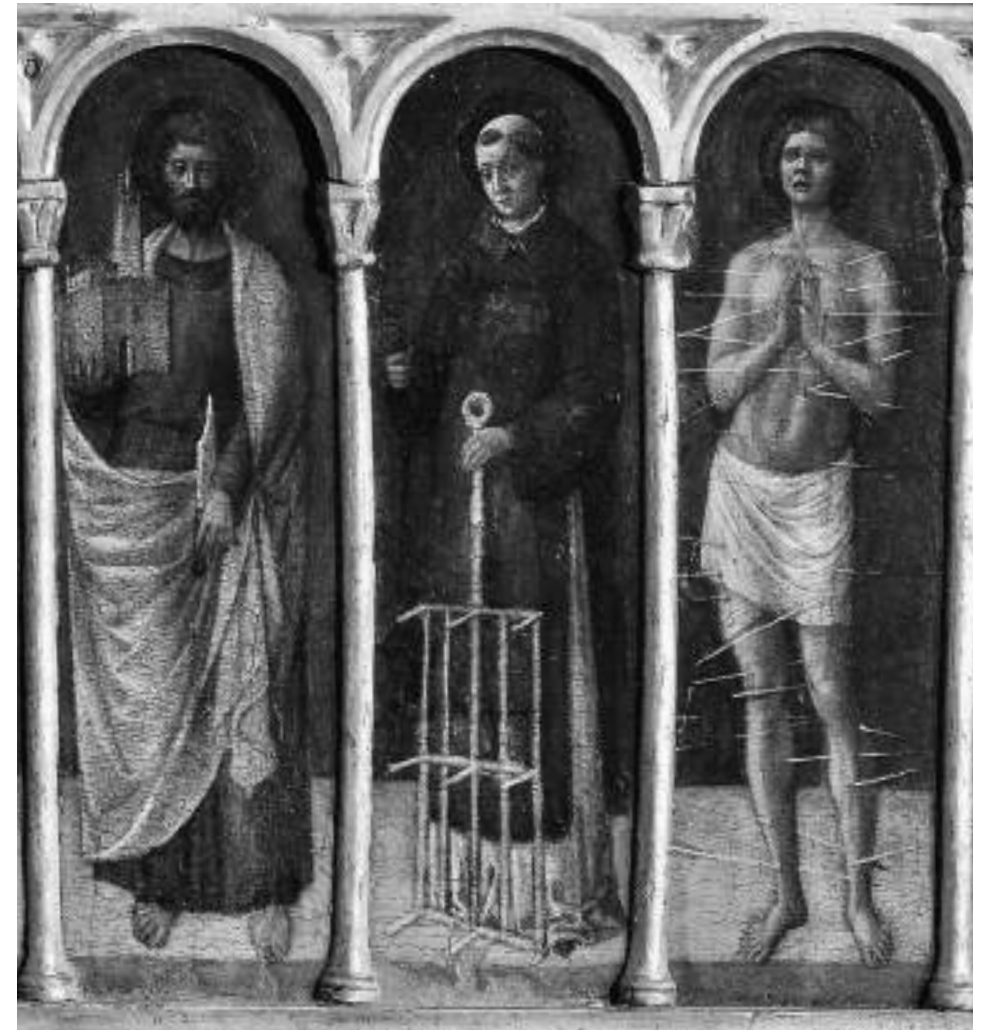
25. Jacopo Bellini, *Sant'Antonio abate e san Bernardino da Siena*, particolare. Washington, National Gallery of Art



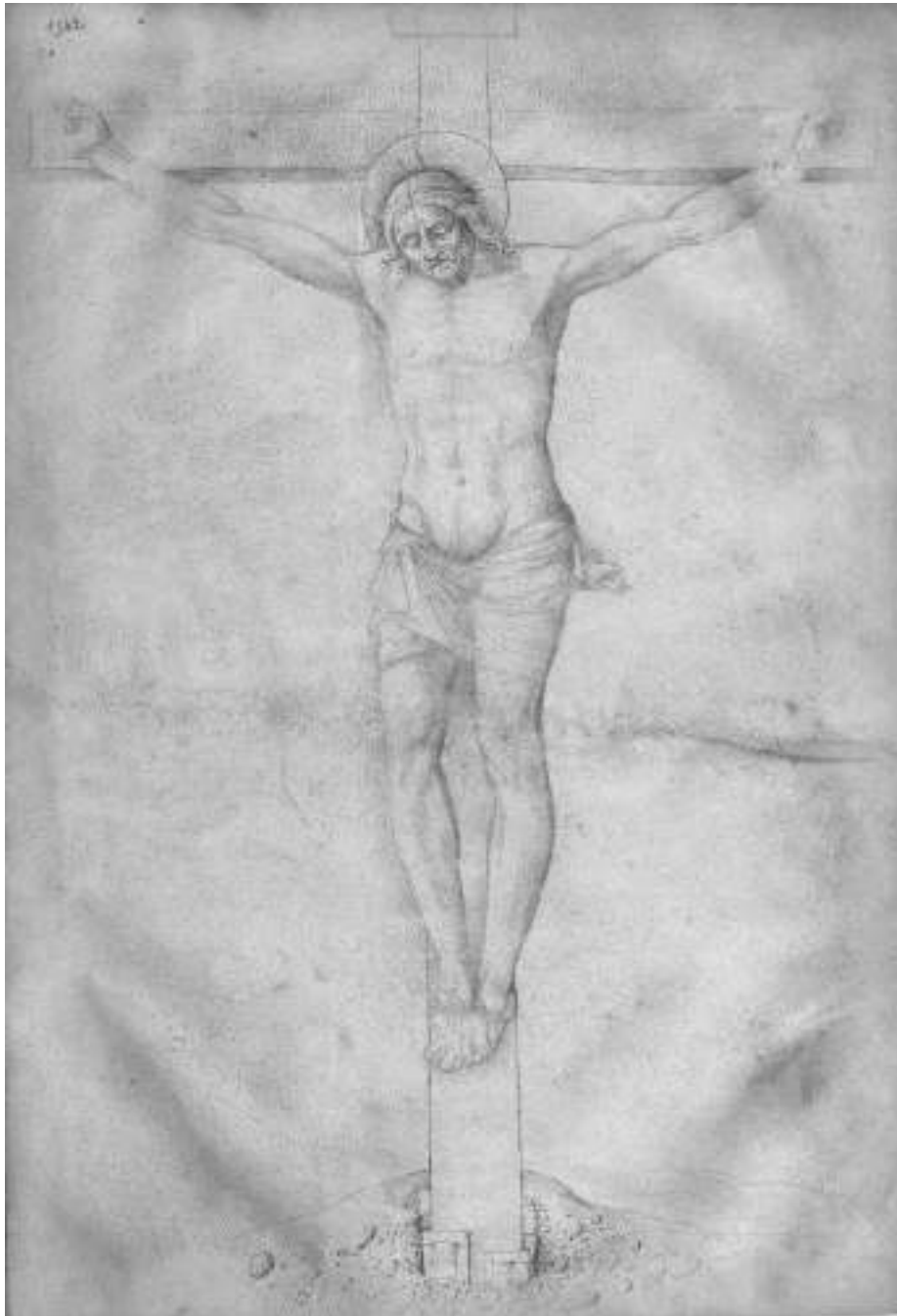
26. Gentile Bellini, *Stimate di san Francesco*, particolare. Venezia, basilica di San Marco, cappella di San Teodoro



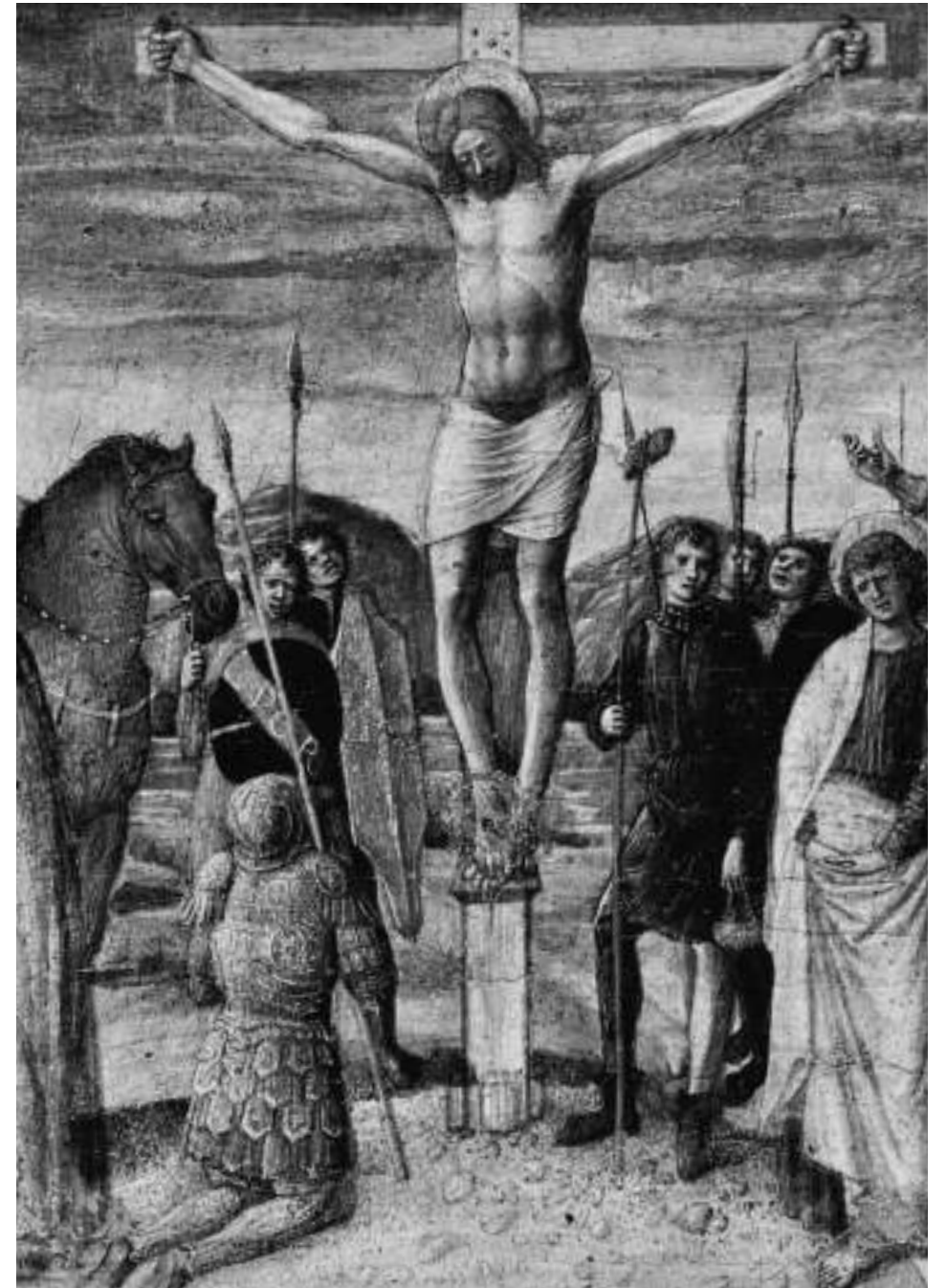
27. Jacopo Bellini, *Crocifissione*, particolare. Venezia, Museo Correr



28. Jacopo Bellini, *San Bernardino, sant'Onofrio, santo Stefano, san Bartolomeo, san Lorenzo, san Sebastiano, santa Caterina martire*, particolare. Matelica, Museo Piersanti



29. Jacopo Bellini, *Cristo crocifisso*. Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques



30. Jacopo Bellini, *Crocifissione*, particolare. Venezia, Museo Correr



31. Giovanni e Gentile Bellini, *Nascita della Vergine*. Torino, Galleria Sabauda



32. Giovanni e Gentile Bellini, *Annunciazione*. Torino, Galleria Sabauda



33. Giovanni Bellini, *Madonna col Bambino (Madonna Fodor)*. Collezione privata



34. Giovanni Bellini, *Ritratto di Jacopo Antonio Marcello*, particolare. Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal



35. Jacopo Bellini, *Ritratto virile*. Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques



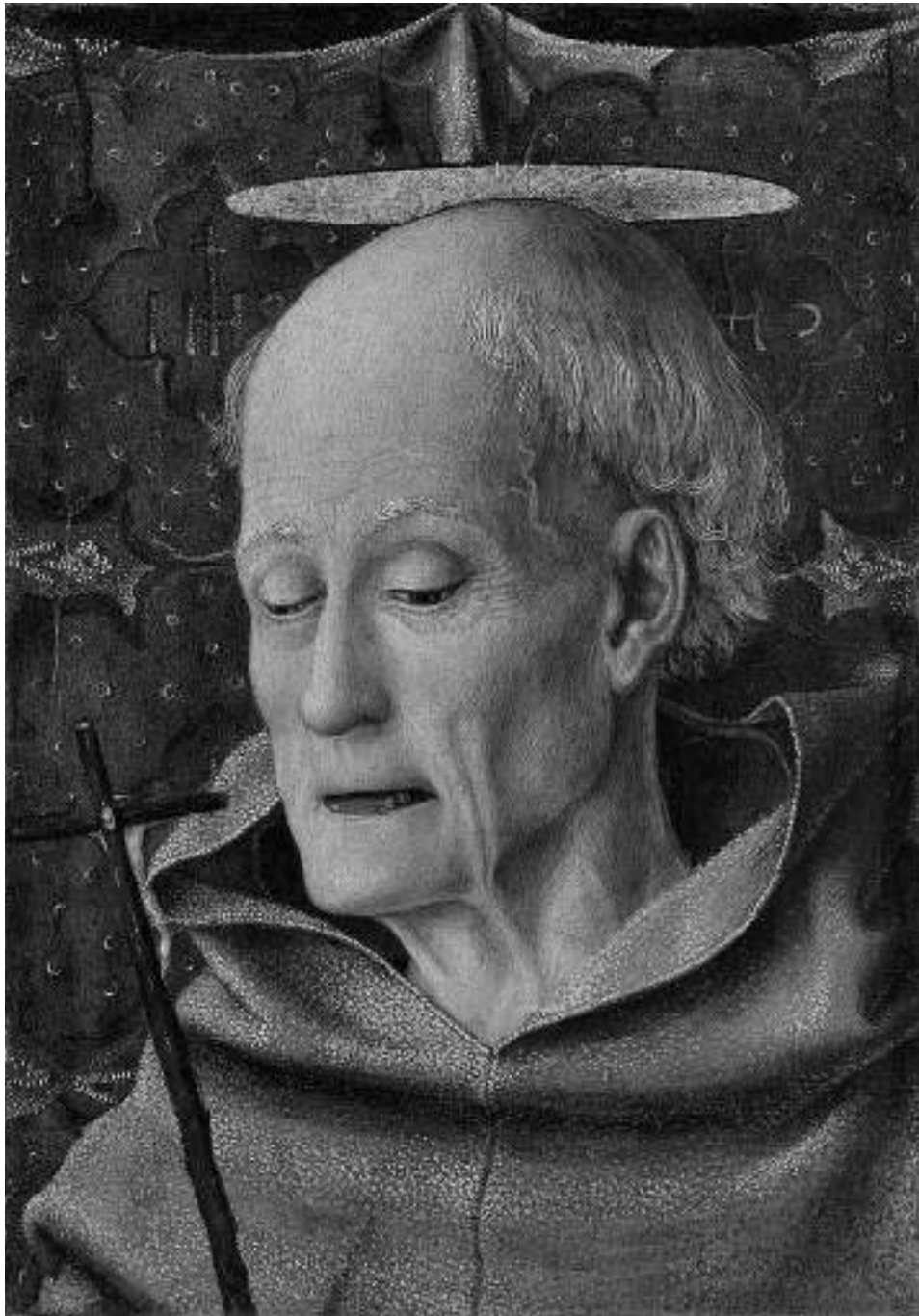
36. Andrea Mantegna, *Martirio di san Cristoforo*, particolare. Padova, chiesa dei Santi Filippo e Giacomo (Eremitani), cappella Ovetari



37. Jacopo Bellini, *Condottiero in armatura*. Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques



38. Giovanni Bellini, *San Maurizio*. Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal



39. Giovanni Bellini, *San Bernardino*. Collezione privata



40. Giovanni Bellini, *Sangue del Redentore*, particolare. Londra, The National Gallery



41. da Donatello, *Madonna col Bambino*. Cento, collezione Grimaldi Fava



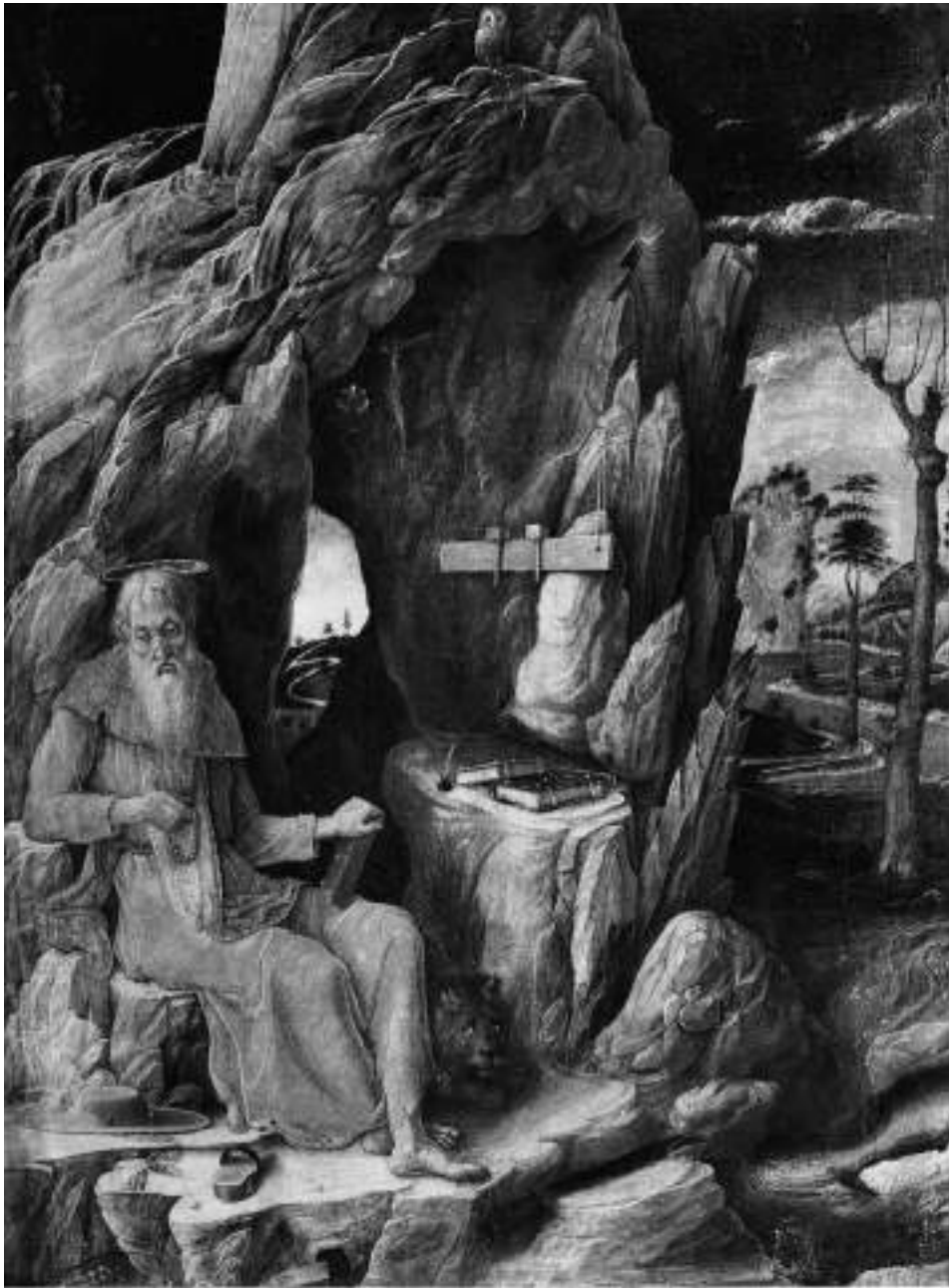
42. Giovanni Bellini, *Madonna col Bambino*. Philadelphia, Philadelphia Museum of Arts, Johnson Collection



43. Jacopo Bellini, *San Girolamo nel deserto*, particolare. Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques



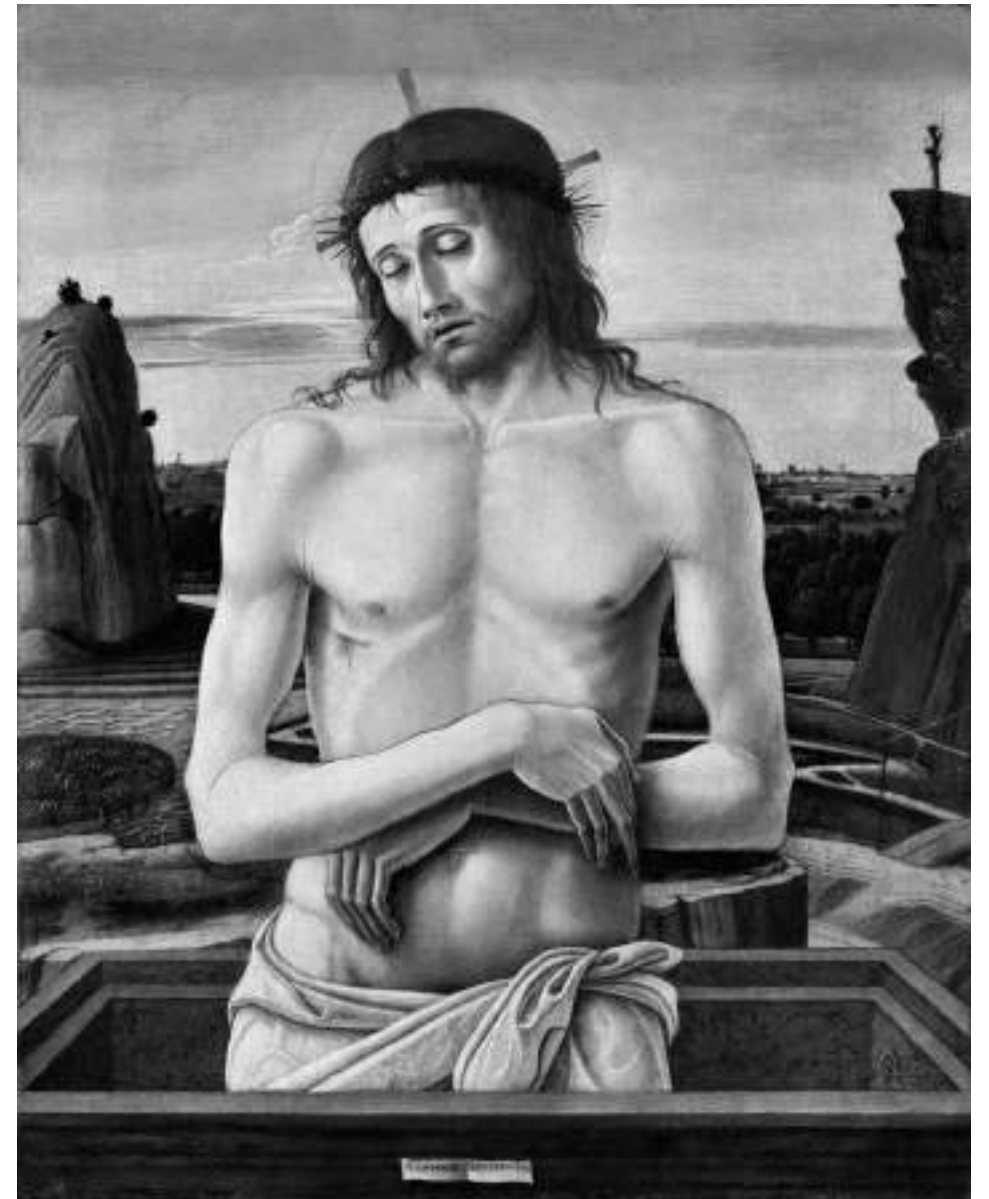
44. Jacopo Bellini, *Studi di animali*, particolare. Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques



45. Andrea Mantegna, *San Girolamo nel deserto*. San Paolo, Museu de Arte de São Paulo



46. Giovanni Bellini, *San Girolamo nel deserto*. Birmingham, Barber Institute of Fine Arts



47. Andrea Mantegna, *San Giacomo condotto al martirio*, particolare. Già Padova, chiesa dei Santi Filippo e Giacomo (Eremitani), cappella Ovetari

48. Giovanni Bellini, *Imago pietatis*. Milano, Museo Poldi Pezzoli



49. Andrea Mantegna, *Crocifissione*, particolare. Parigi, Musée du Louvre



50. Giovanni Bellini, *Cristo morto tra la Vergine e san Giovanni evangelista*. Bergamo, Accademia Carrara



51. Giovanni Bellini, *Cristo morto tra la Vergine e san Giovanni evangelista*, particolare.
Bergamo, Accademia Carrara



52. Giovanni Bellini, *Cristo morto tra la Vergine, san Giovanni evangelista, san Marco e san Nicola*, particolare.
Venezia, Palazzo Ducale



53. da Donatello, *Cristo morto sorretto da due angeli*. Già Berlino, Kaiser Friedrich Museum

54. Giovanni Bellini, *Cristo morto tra la Vergine, san Giovanni evangelista, san Marco e san Nicola*, particolare. Venezia, Palazzo Ducale

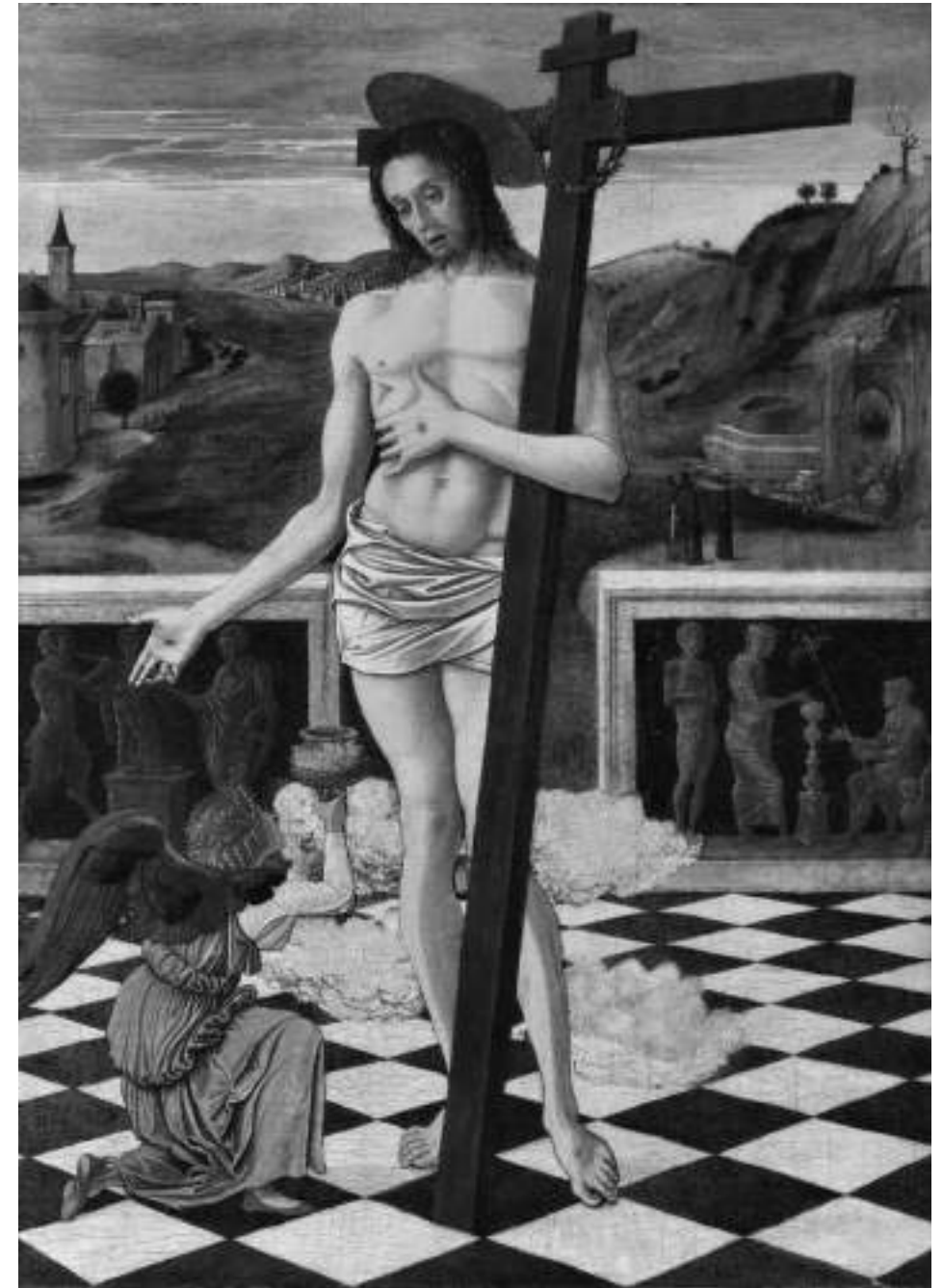
55. Gentile Bellini, *Cristo morto tra la Vergine, san Giovanni evangelista, san Marco e san Nicola*, particolare. Venezia, Palazzo Ducale

56. Gentile Bellini, *San Marco*, particolare. Venezia, basilica di San Marco, cappella di San Teodoro

57. Gentile Bellini, *San Pietro*. Ravenna, Museo d'Arte della Città di Ravenna



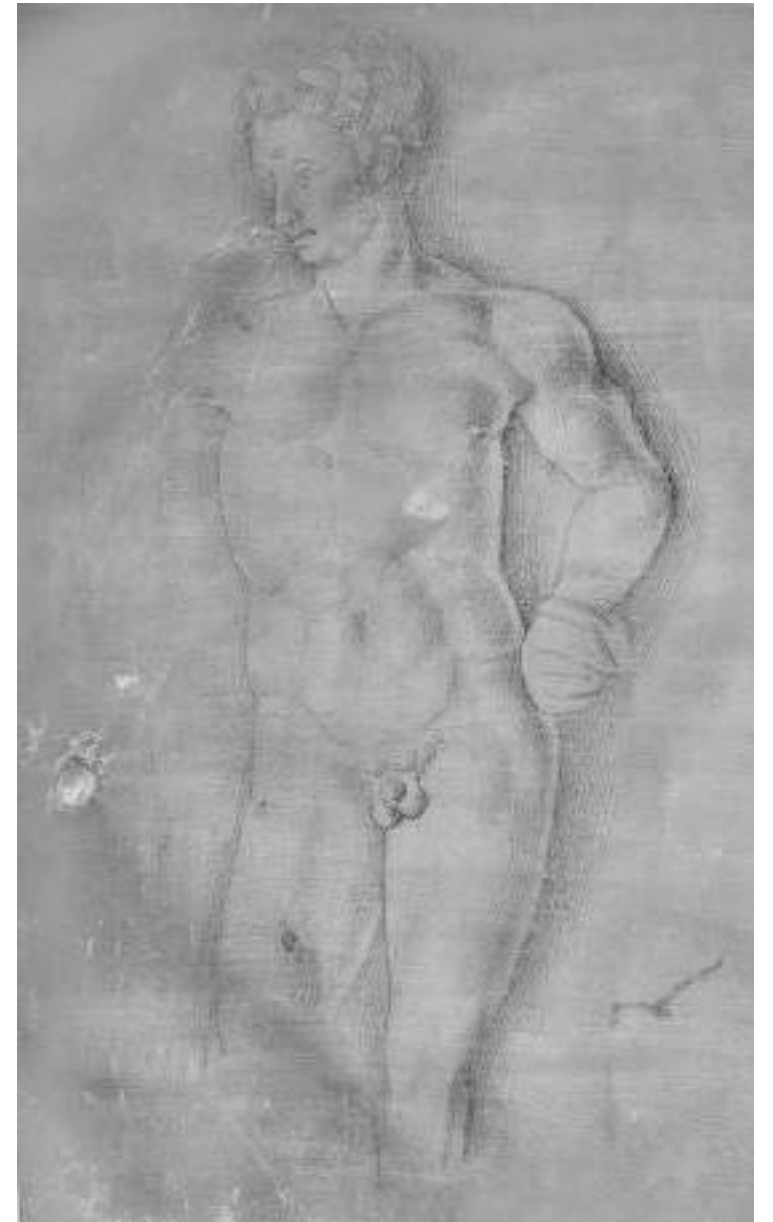
58. Andrea Mantegna, *San Sebastiano*. Vienna, Kunsthistorisches Museum



59. Giovanni Bellini, *Sangue del Redentore*. Londra, The National Gallery



60. Giovanni Bellini, *Sangue del Redentore*, particolare. Londra, The National Gallery



61. Giovanni Bellini (?), *Pugilatore*. Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques



62. Giovanni Bellini, *Sangue del Redentore*, particolare. Londra, The National Gallery

63. Giovanni Bellini, *Trasfigurazione*, particolare. Venezia, Museo Correr

64. Giovanni Bellini, *Orazione nell'orto*, particolare. Londra, The National Gallery



65. Giovanni Bellini, *Trasfigurazione*. Venezia, Museo Correr



66. Giovanni Bellini, *Madonna col Bambino*. Amsterdam, Rijksmuseum

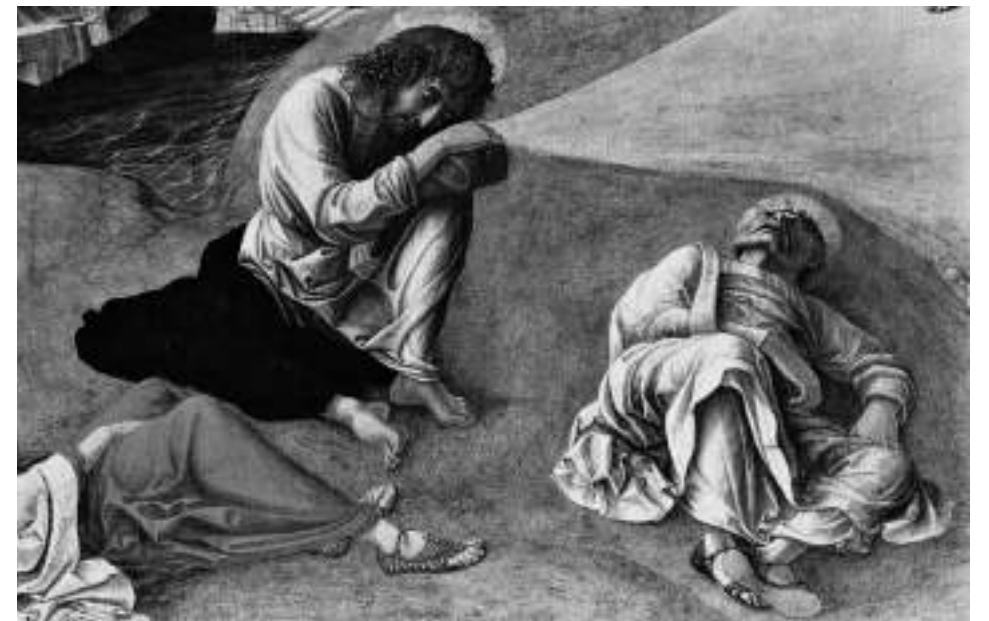


67. Jacopo Bellini, *Orazione nell'orto*, particolare. Londra, British Museum

68. Giovanni Bellini, *Orazione nell'orto*. Londra, The National Gallery



69. Andrea Mantegna, *Orazione nell'orto*, particolare. Londra, The National Gallery



70. Giovanni Bellini, *Orazione nell'orto*, particolare. Londra, The National Gallery



71. Andrea Mantegna, *Madonna col Bambino tra san Girolamo e san Ludovico*. Parigi, Musée Jacquemart-André



72. Giovanni Bellini, *Madonna col Bambino (Madonna Lehman)*. New York, The Metropolitan Museum of Art



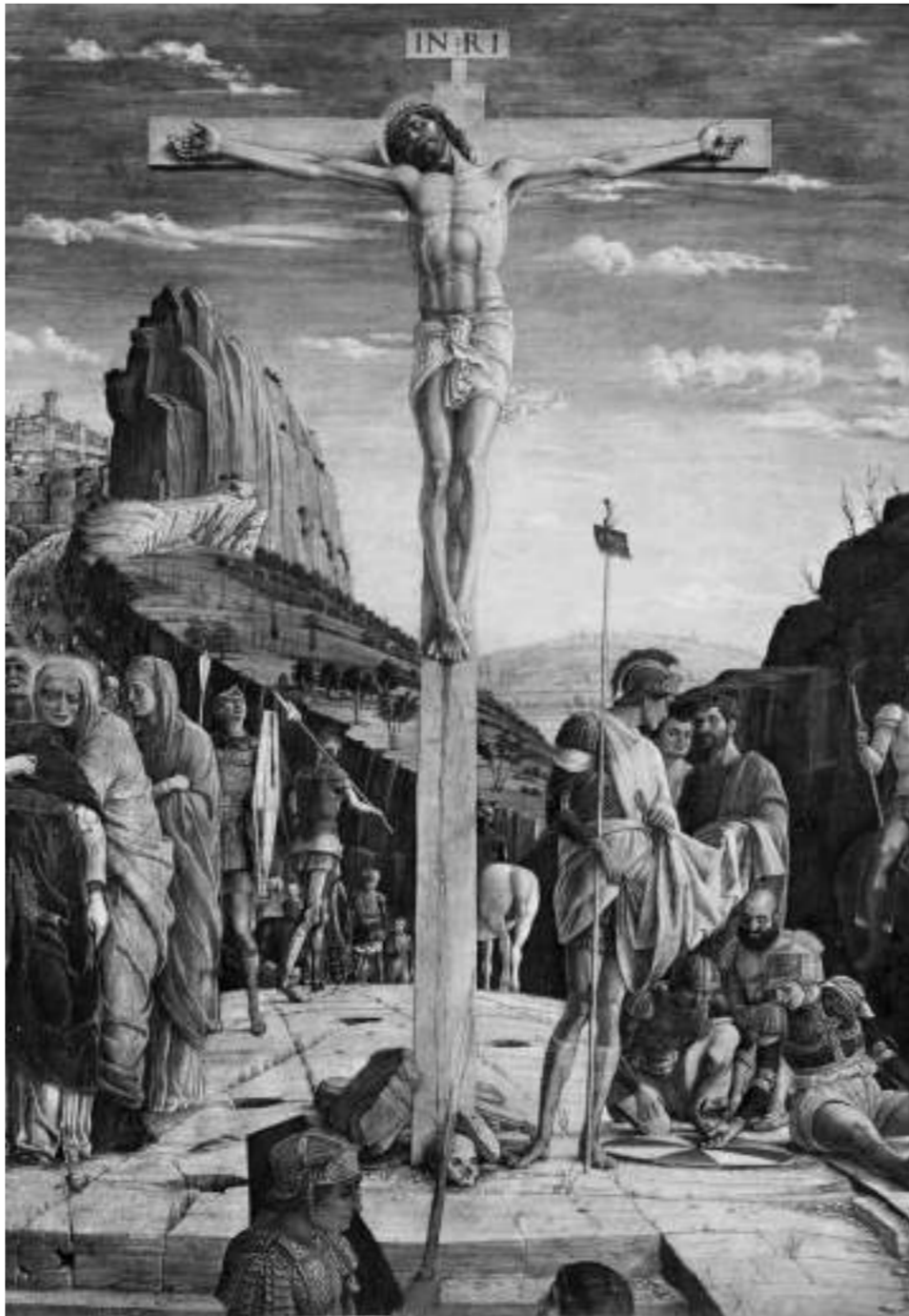
73. Andrea Mantegna, *Trasporto del corpo di san Cristoforo*, particolare. Padova, chiesa dei Santi Filippo e Giacomo (Eremitani), cappella Ovetari

74. Jacopo Bellini, *Annunciazione*, particolare. Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques

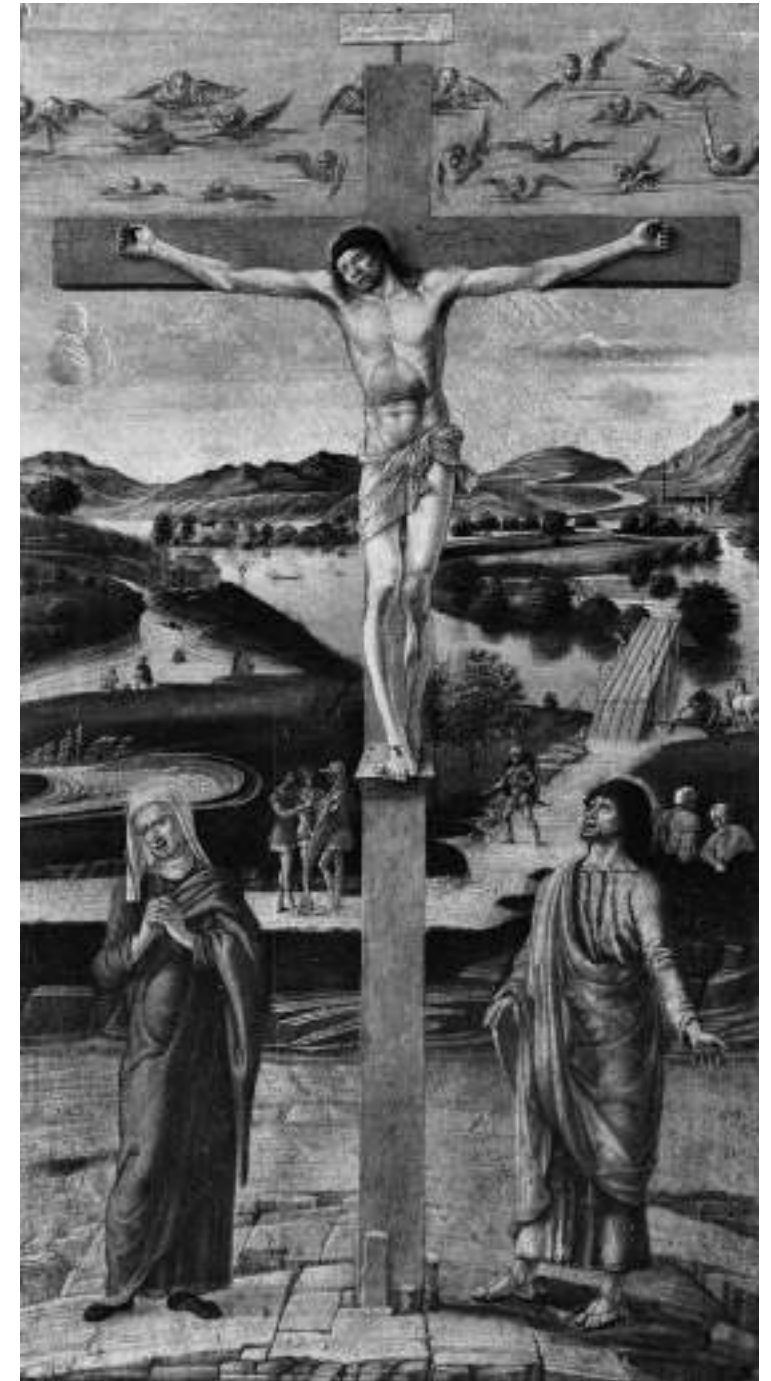
75. Giovanni Bellini, *Guarino da Verona consegna la "Geographia" di Strabone a Jacopo Antonio Marcello*. Albi, Médiathèque municipale Pierre-Amalric



76. Giovanni Bellini, *Jacopo Antonio Marcello consegna la "Geographia" di Strabone a Renato d'Angiò*. Albi, Médiathèque municipale Pierre-Amalric



77. Andrea Mantegna, *Crocifissione*, particolare. Parigi, Musée du Louvre



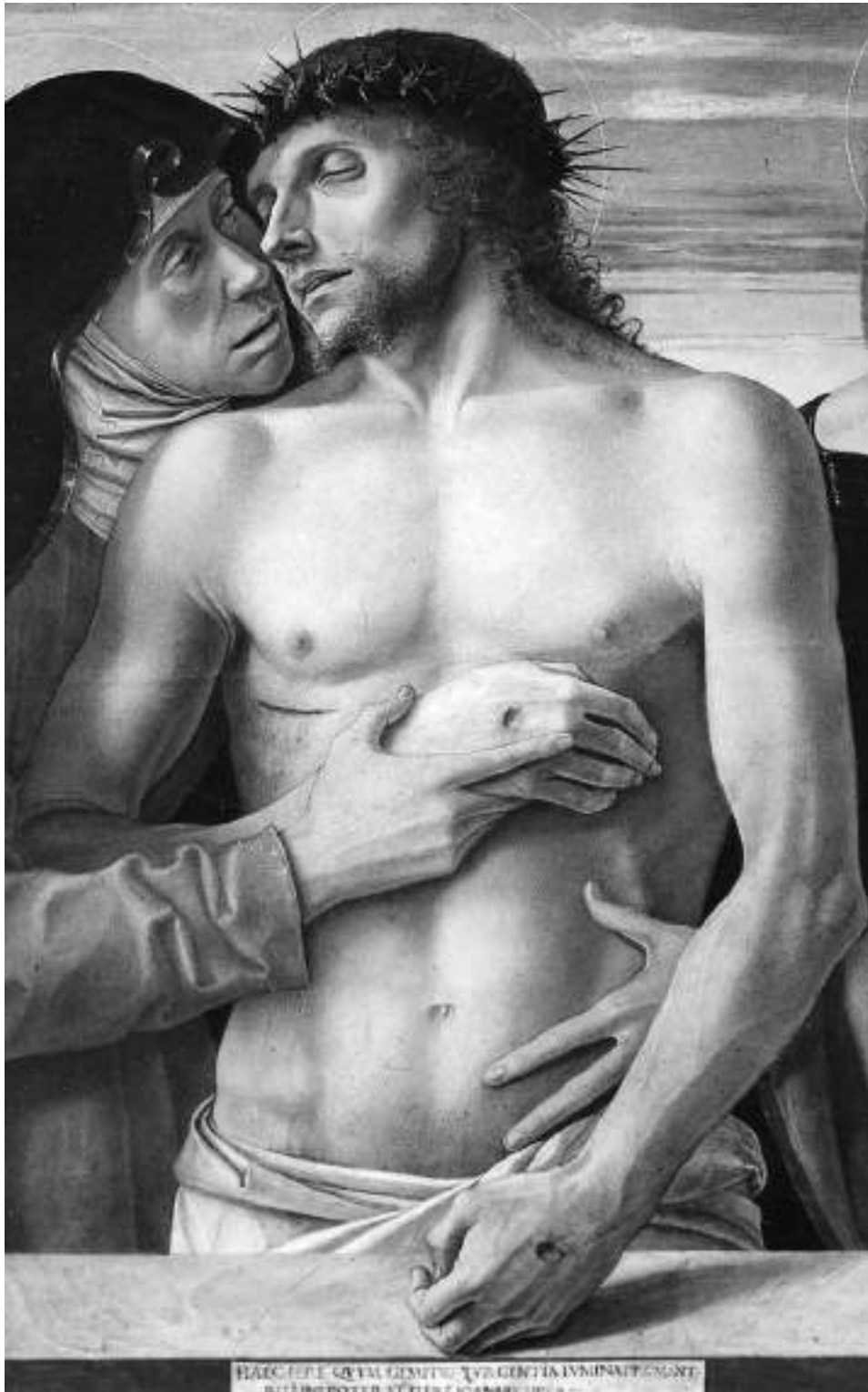
78. Giovanni Bellini, *Cristo crocifisso tra la Vergine e san Giovanni evangelista*. Venezia, Museo Correr



79. Giovanni Bellini,
*Jacopo Antonio Marcello
consegna la "Geographia"
di Strabone a Renato
d'Angiò, particolare.*
Albi, Médiathèque
municipale Pierre-
Amalric

80. Giovanni Bellini,
*Cristo crocifisso tra la
Vergine e san Giovanni
evangelista, particolare.*
Venezia, Museo Correr





81. Giovanni Bellini, *Cristo morto tra la Vergine e san Giovanni evangelista*, particolare. Milano, Pinacoteca di Brera

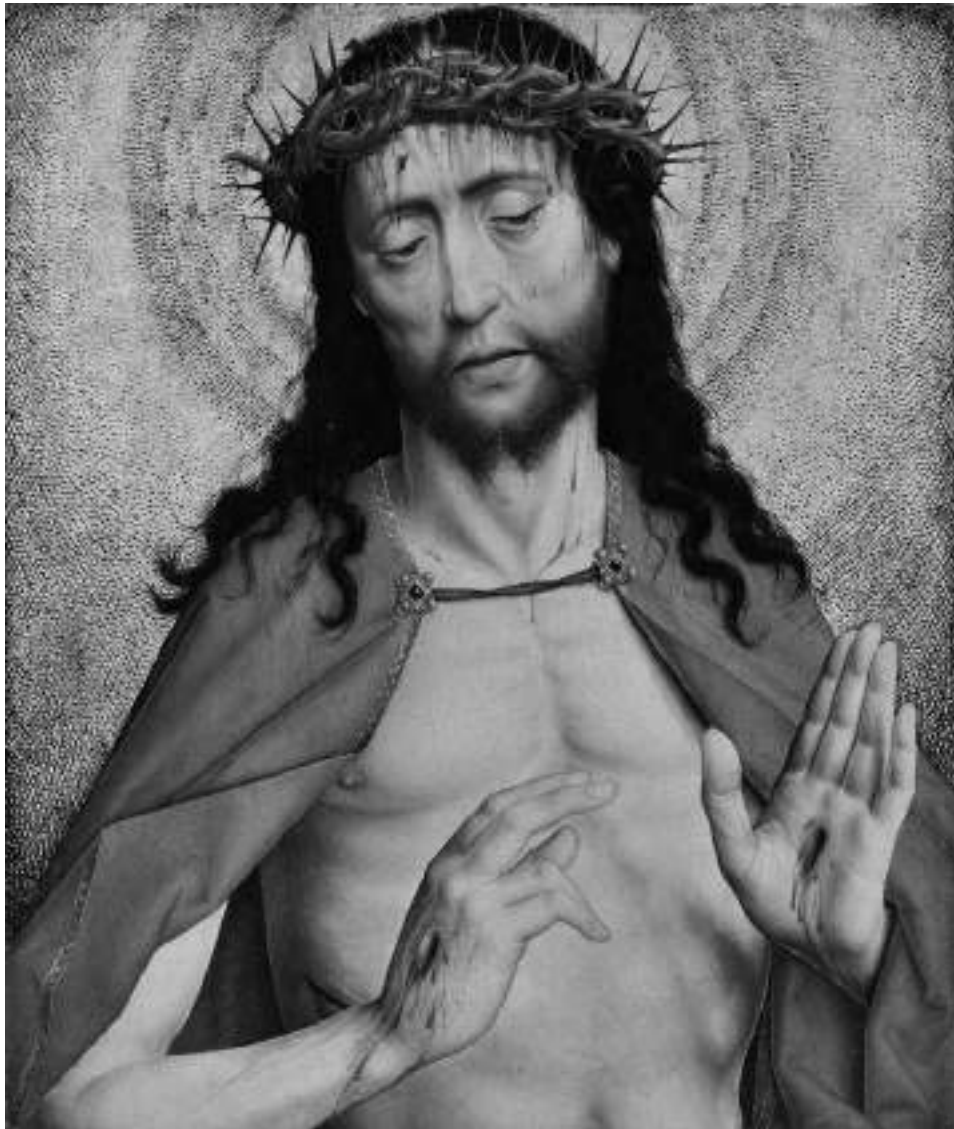
82. Dirk Bouts, *Deposizione di Cristo*, particolare. Londra, The National Gallery



83. Giovanni Bellini, *Cristo morto tra la Vergine e san Giovanni evangelista*, particolare. Milano, Pinacoteca di Brera



84. Giovanni Bellini, *Madonna col Bambino dormiente (Madonna Davis)*. New York, The Metropolitan Museum of Art



85. Dirk Bouts, *Cristo benedicente*. Londra, The National Gallery



86. Giovanni Bellini, *Cristo benedicente*. Parigi, Musée du Louvre



87. Giovanni Bellini, *Storie di Drusiana e san Giovanni evangelista*, particolare. Berchtesgaden, Schlossmuseum (Wittelsbacher Ausgleichsfonds)

88. Jacopo Bellini, *Funerali della Vergine*, particolare. Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques



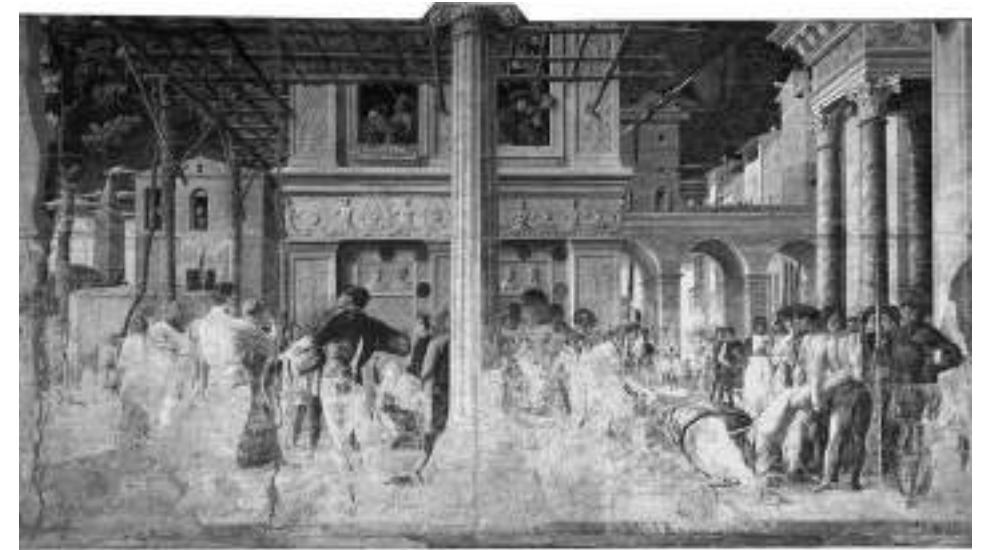
89. Giovanni Bellini, *Storie di Drusiana e san Giovanni evangelista*, particolare. Berchtesgaden, Schlossmuseum (Wittelsbacher Ausgleichsfonds)

90. Jacopo Bellini, *Dormitio Virginis*, particolare. Londra, British Museum



91. Giovanni Bellini, *Storie di Drusiana e san Giovanni evangelista*, particolare. Berchtesgaden, Schlossmuseum (Wittelsbacher Ausgleichsfonds)

92. Giovanni Bellini, *Orazione nell'orto*, particolare. Londra, The National Gallery



93. Andrea Mantegna, *Martirio e trasporto del corpo di san Cristoforo*. Padova, chiesa dei Santi Filippo e Giacomo (Eremitani), cappella Ovetari

94. Giovanni Bellini, *Storie di Drusiana e san Giovanni evangelista*. Berchtesgaden, Schlossmuseum (Wittelsbacher Ausgleichsfonds)



95. Giovanni Bellini, *Storie di Drusiana e san Giovanni evangelista*, particolare. Berchtesgaden, Schlossmuseum (Wittelsbacher Ausgleichsfonds)

96. Donatello, *Flagellazione e crocifissione di Cristo (Altare Forzori)*. Londra, Victoria and Albert Museum



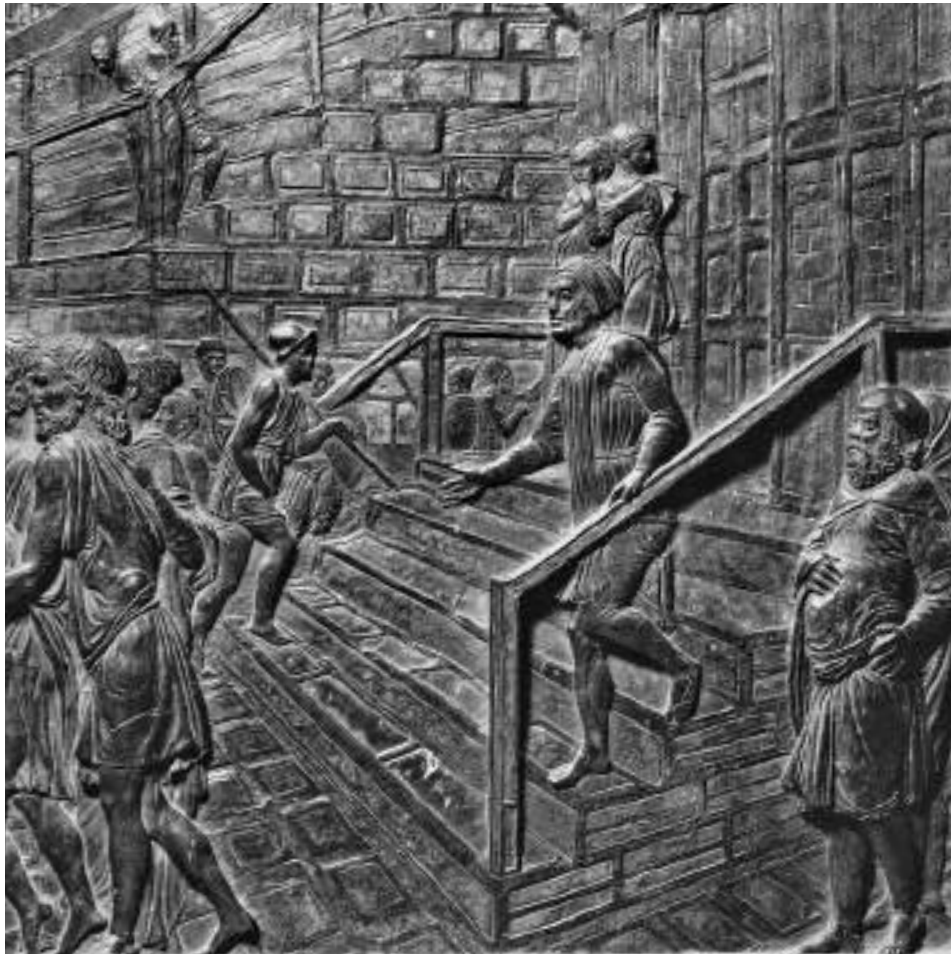
97. Giovanni Bellini, *Flagellazione di Cristo*. Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei disegni e delle stampe



98. Donatello, *Miracolo del piede risanato*, particolare. Padova, basilica di Sant'Antonio



99. Giovanni Bellini, *Storie di Drusiana e san Giovanni evangelista*, particolare. Berchtesgaden, Schlossmuseum (Wittelsbacher Ausgleichsfonds)



100. Donatello, *Miracolo del piede risanato*, particolare. Padova, basilica di Sant'Antonio



101. Giovanni Bellini, *Storie di Drusiana e san Giovanni evangelista*, particolare. Berchtesgaden, Schlossmuseum (Wittelsbacher Ausgleichsfonds)



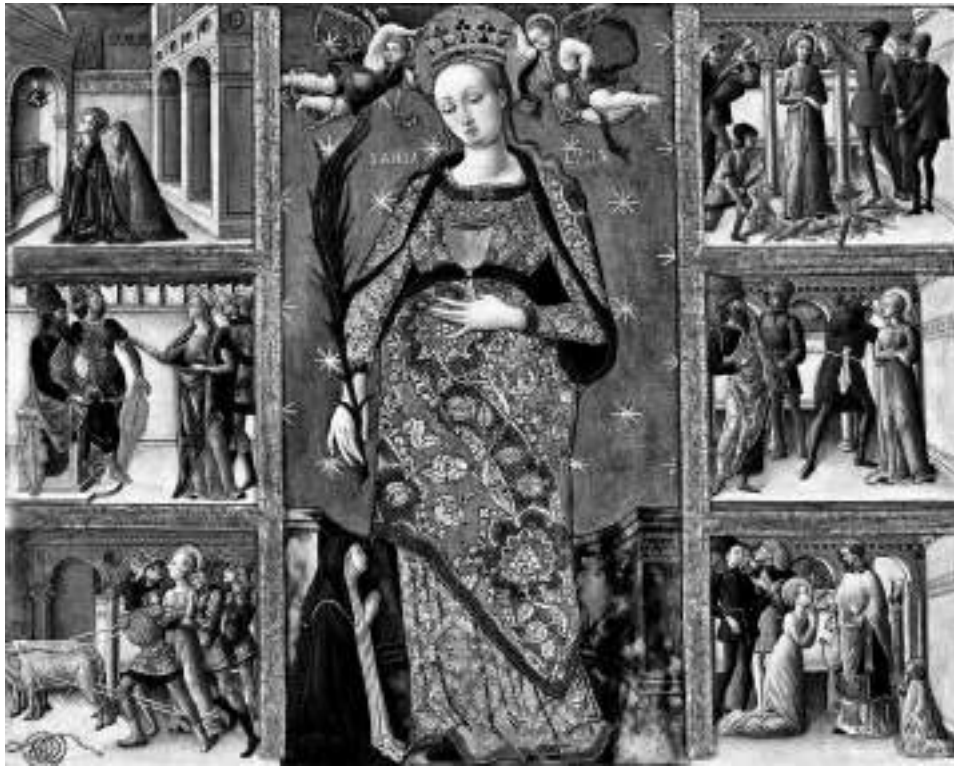
102. Donatello, *Miracolo del piede risanato*, particolare. Padova, basilica di Sant'Antonio

103. Giovanni Bellini, *Storie di Drusiana e san Giovanni evangelista*, particolare. Berchtesgaden, Schlossmuseum (Wittelsbacher Ausgleichsfonds)



104. Donatello, *Miracolo del cuore dell'avar*, particolare. Padova, basilica di Sant'Antonio

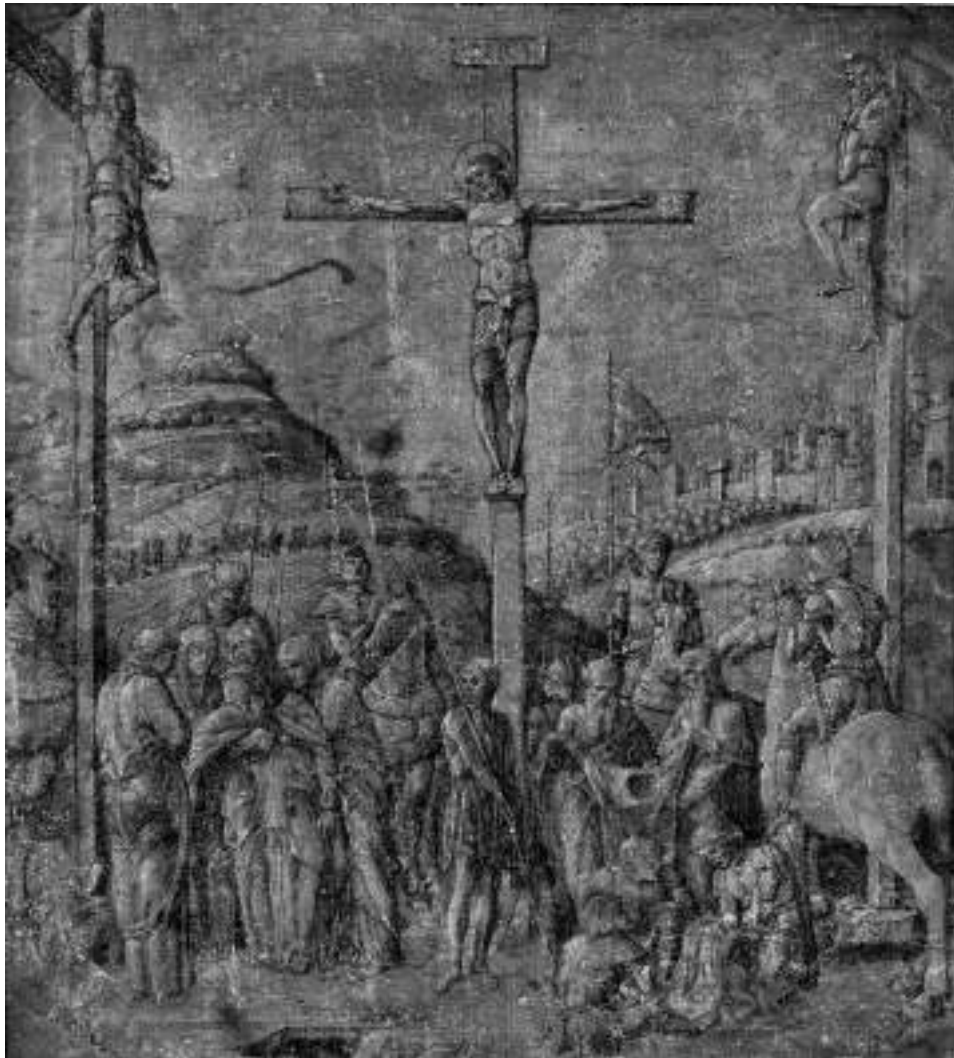
105. Giovanni Bellini, *Storie di Drusiana e san Giovanni evangelista*, particolare. Berchtesgaden, Schlossmuseum (Wittelsbacher Ausgleichsfonds)



106. Quirizio da Murano, *Santa Lucia e storie della sua vita*. Rovigo, Accademia dei Concordi



107. Colantonio, *San Vincenzo Ferrer e storie della sua vita*. Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte



108. Giovanni Bellini, *Crocifissione*. Londra, British Museum



109. Jacopo Bellini, *Studio per un trittico*. Londra, British Museum



110. Giovanni Bellini, *Trittico di san Sebastiano*. Venezia, Gallerie dell'Accademia

111. Giovanni Bellini, *Trittico di san Lorenzo*. Venezia, Gallerie dell'Accademia



112. Giovanni Bellini, *Trittico della Natività*. Venezia, Gallerie dell'Accademia



113. Giovanni Bellini, *Trittico della Madonna*. Venezia, Gallerie dell'Accademia



114. Giovanni Bellini, *Trittico di san Lorenzo*, particolare. Venezia, Gallerie dell'Accademia



115. Giovanni Bellini, *Madonna col Bambino*. Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie



116. Giovanni Bellini,
Sant'Agostino, particolare.
Parigi, Musée du Louvre

117. Giovanni Bellini,
Trittico della Natività, particolare.
Venezia, Gallerie dell'Accademia



118. Giovanni Bellini, *Trittico di san Sebastiano*, particolare. Venezia, Gallerie dell'Accademia

119. Giovanni Bellini, *Sant'Antonio abate*. Parigi, Musée du Louvre



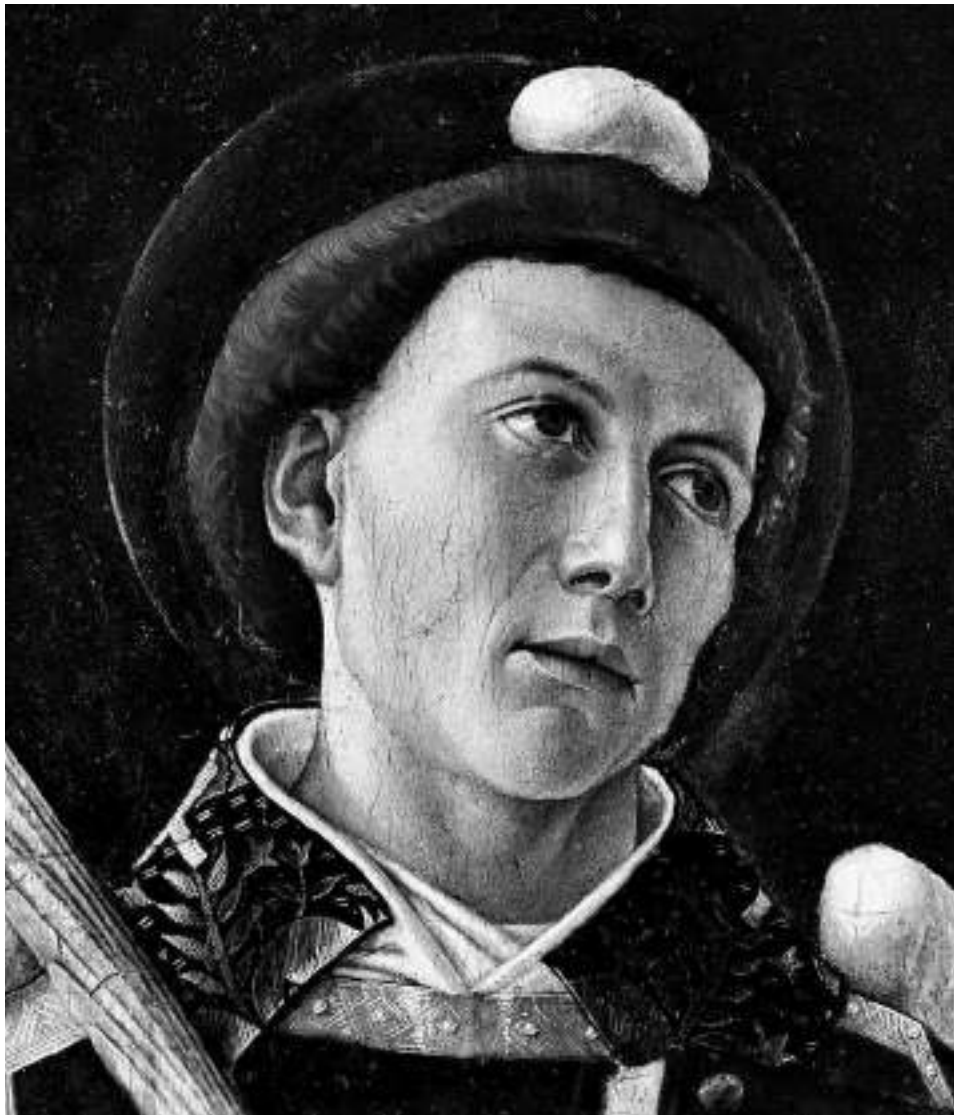
120. Donatello, *San Daniele*. Padova, basilica di Sant'Antonio

121. Andrea Mantegna, *Pala di san Zeno*, particolare. Verona, basilica di San Zeno



122. Giovanni Bellini, *Trittico di san Lorenzo*, particolare. Venezia, Gallerie dell'Accademia

123. Giovanni Bellini, *San Lorenzo*. Collezione privata



124. Giovanni Bellini, *Santo Stefano*, particolare. Collezione privata



125. Donatello, *San Francesco*, particolare. Padova, basilica di Sant'Antonio



126. Giovanni Bellini, *Trittico di san Lorenzo*, particolare. Venezia, Gallerie dell'Accademia



127. Gentile Bellini, *San Lorenzo*. Ravenna, Museo d'Arte della Città di Ravenna



128. Giovanni Bellini,
Trittico della Natività,
particolare. Venezia,
Gallerie dell'Accademia

129. Gentile Bellini,
*Natività col doge Cristoforo
Moro*. Philadelphia,
Philadelphia Museum
of Art, Johnson Collection





130. Giovanni Bellini, *Trittico di san Sebastiano*, particolare. Venezia, Gallerie dell'Accademia

131. Alvise Vivarini, *San Giovanni Battista*. Collezione privata



132. Giovanni Bellini, *Trittico della Natività*, particolare. Venezia, Gallerie dell'Accademia

133. Alvise Vivarini, *Santo vescovo benedice un donatore tra san Ludovico di Tolosa e san Francesco d'Assisi*, particolare. Bergamo, Accademia Carrara



134. Alvise Vivarini, *San Girolamo nel deserto*. Collezione privata

135. Alvise Vivarini, *Martirio di una santa*. Collezione privata

136. Alvise Vivarini, *Allegoria pagana*. Collezione privata

137. Alvise Vivarini, *Natività con santa Chiara e san Nicola di Bari*. La Spezia, Museo Civico Amedeo Lia

138. Alvise Vivarini, *Adorazione dei Magi*. Collezione privata



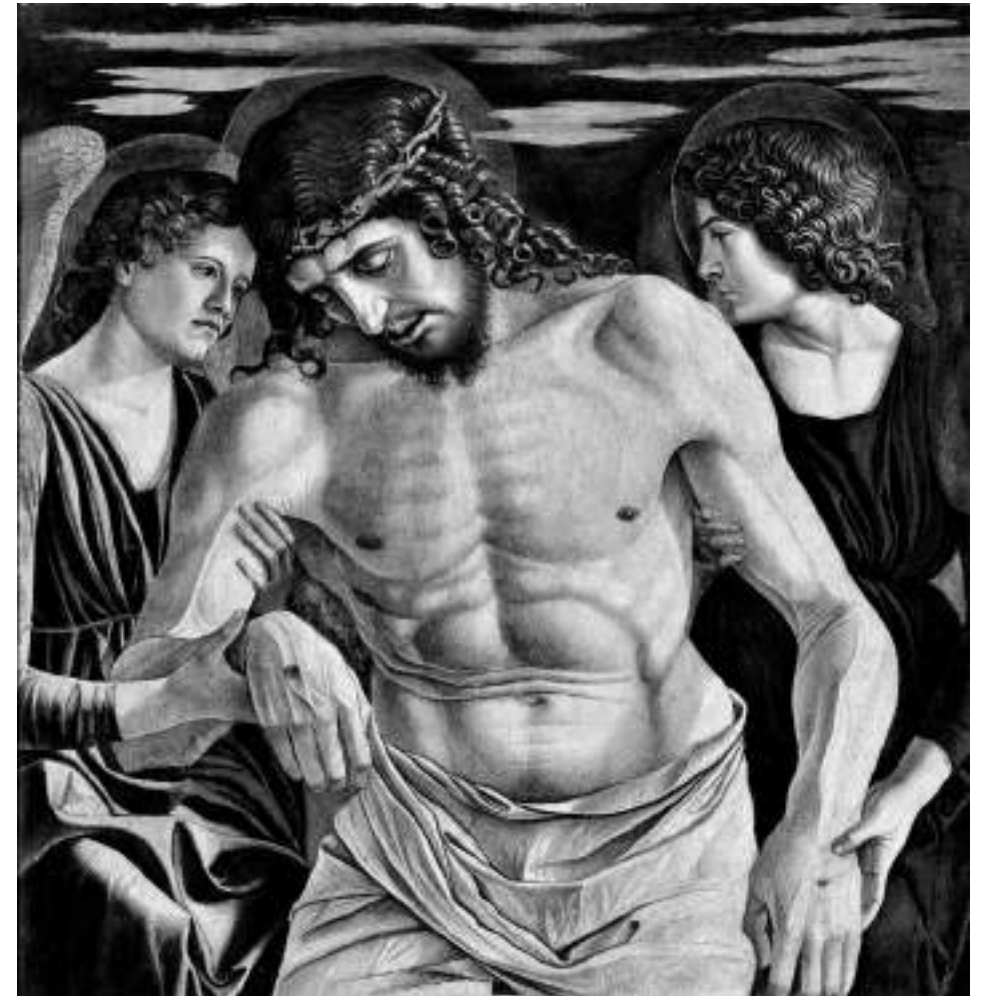
139. Giovanni Bellini, *Trittico della Natività*, particolare. Venezia, Gallerie dell'Accademia

140. Giovanni Bellini, *Polittico di san Vincenzo Ferrer*, particolare. Venezia, basilica dei Santi Giovanni e Paolo

141. Giovanni Bellini, *Polittico di san Vincenzo Ferrer*. Venezia, basilica dei Santi Giovanni e Paolo



142. Giovanni Bellini, *Cristo morto sorretto da due angeli*. Venezia, Museo Correr



143. Giovanni Bellini, *Polittico di san Vincenzo Ferrer*, particolare. Venezia, basilica dei Santi Giovanni e Paolo



144. Aelbert Bouts, *Testa del Battista*. New York, The Metropolitan Museum of Art



145. Erhard Altdorfer (attribuito), *Polittico di san Giovanni Battista*, particolare. Gutenstetten, chiesa dei Santi Giovanni Battista e Lorenzo



146. Giovanni Bellini, *Orazione nell'orto*, particolare. Londra, The National Gallery

147. Giovanni Bellini, *Testa del Battista*. Pesaro, Musei Civici



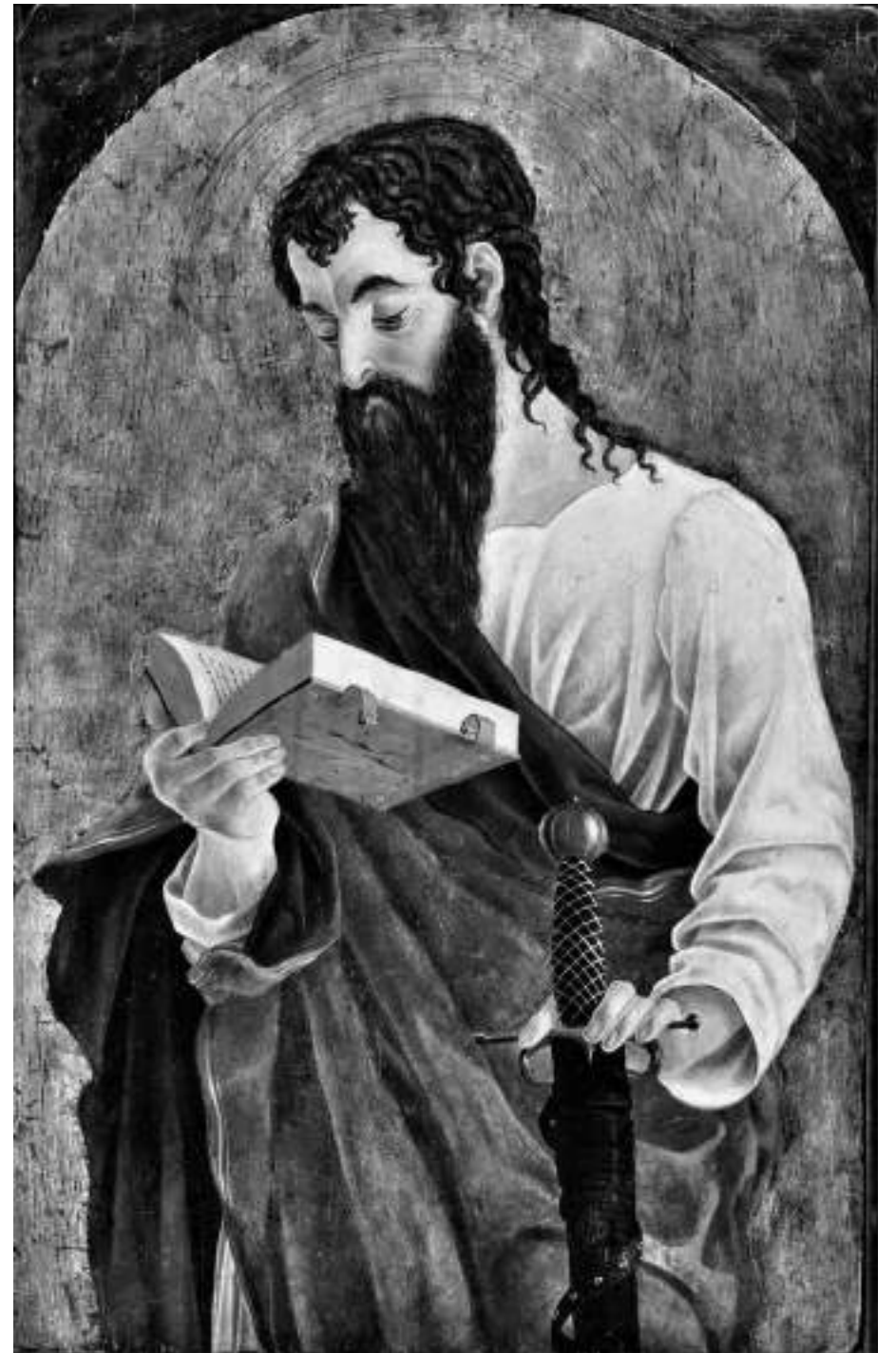
148. Giovanni Bellini, *Trittico di san Sebastiano*, particolare. Venezia, Gallerie dell'Accademia

149. Giovanni Bellini, *Polittico di san Vincenzo Ferrer*, particolare. Venezia, basilica dei Santi Giovanni e Paolo





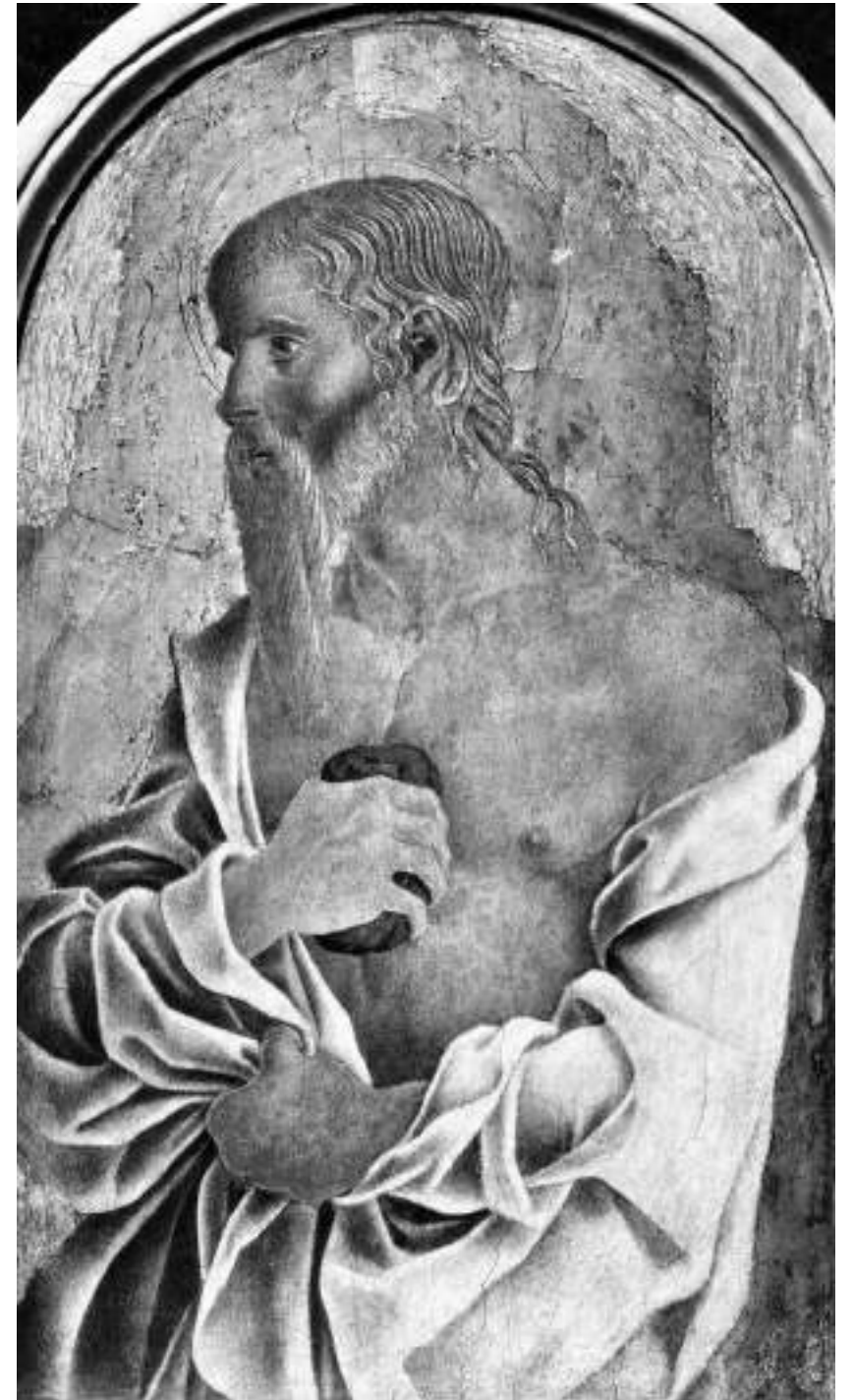
150. Marco Zoppo, *Sant'Agostino*. Londra, The National Gallery



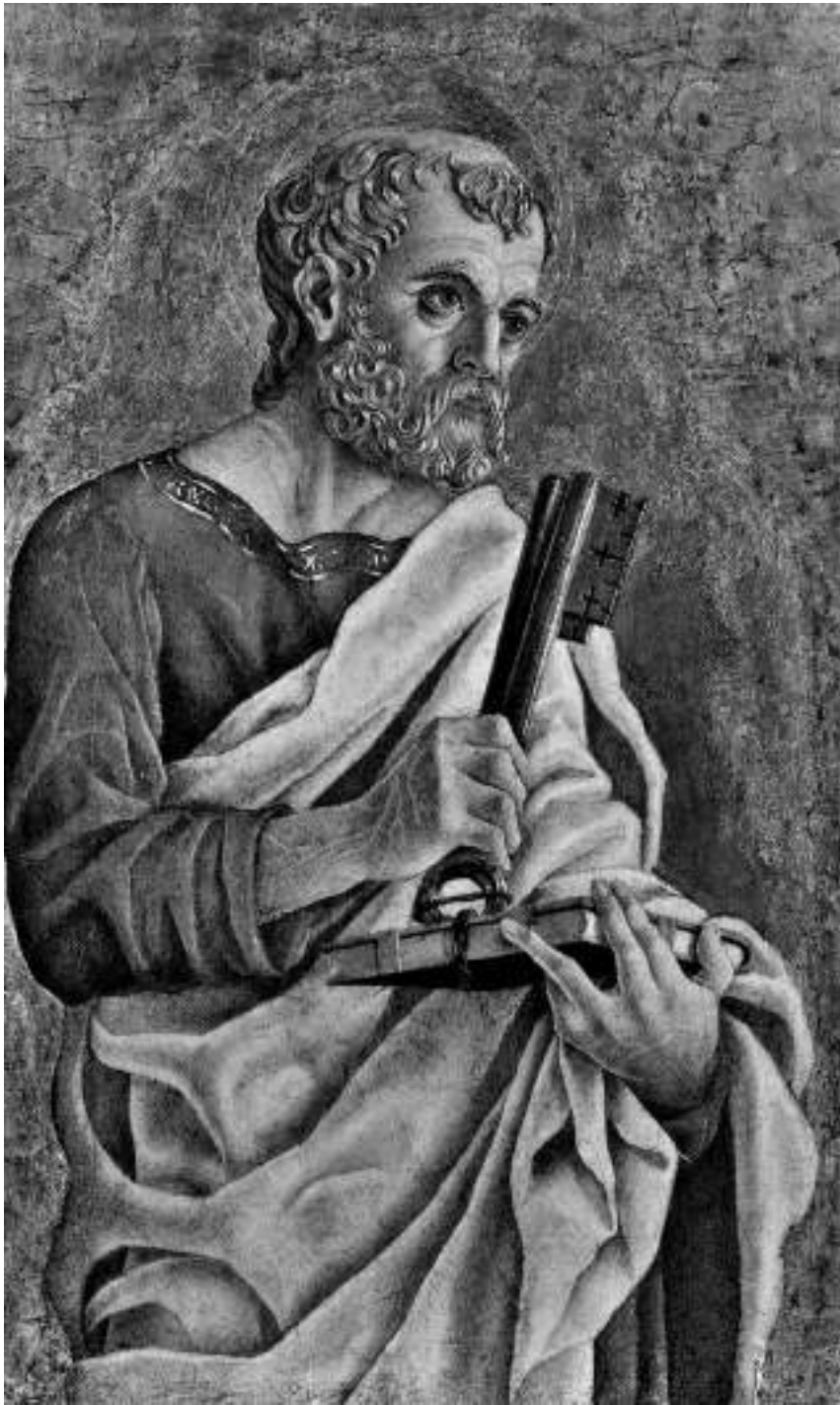
151. Marco Zoppo, *San Paolo*. Oxford, Ashmolean Museum



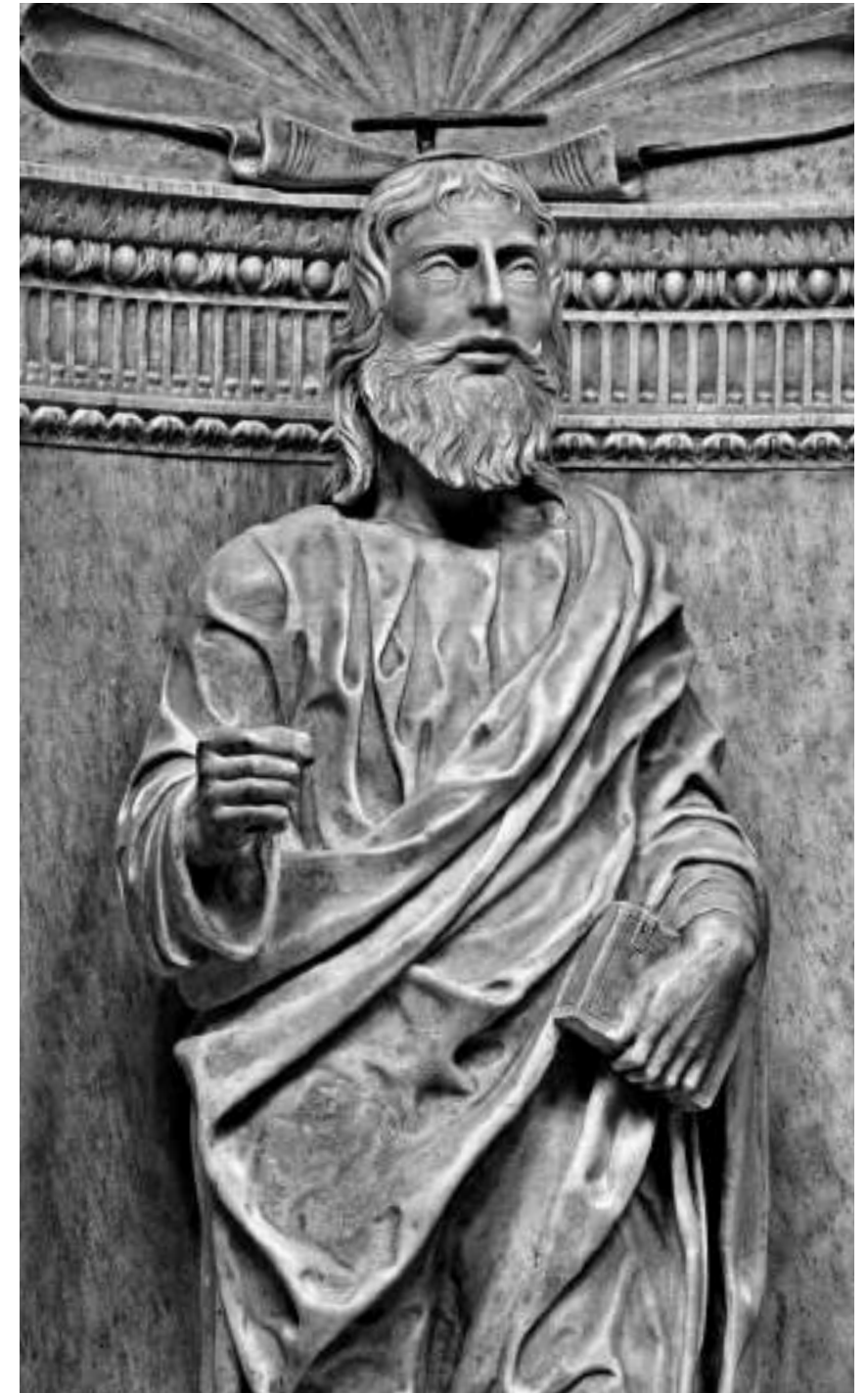
152. Antonio Rizzo, *Altare di san Paolo*, particolare. Venezia, basilica di San Marco



153. Marco Zoppo, *San Girolamo*. Baltimora, Walters Art Museum



154. Marco Zoppo, *San Pietro*. Washington, National Gallery of Art



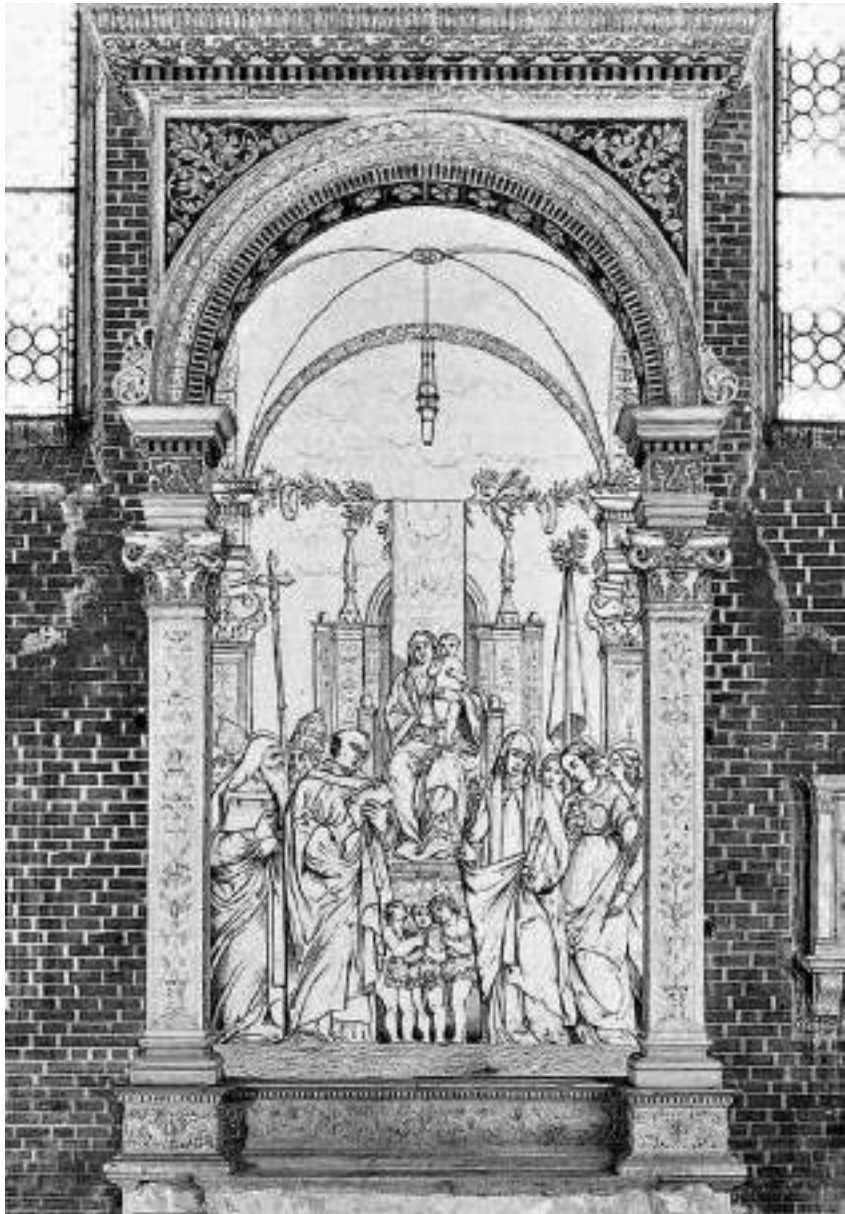
155. Antonio Rizzo, *Altare di san Giacomo maggiore*, particolare. Venezia, basilica di San Marco



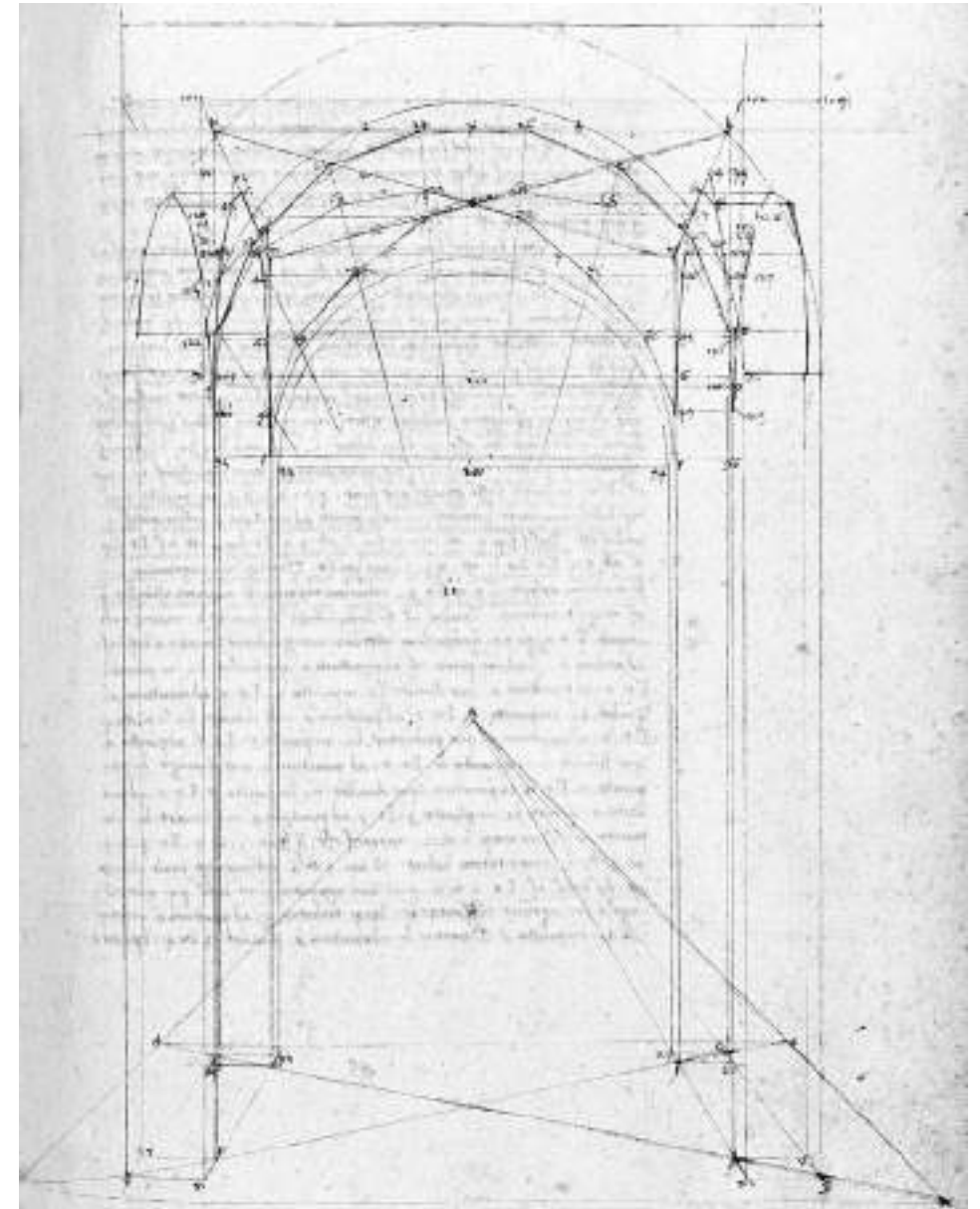
156. Antonio da Negroponte, *Madonna col Bambino in trono e angeli*. Venezia, chiesa di San Francesco della Vigna



157. Bartolomeo Vivarini, *Madonna col Bambino in trono e santi*. Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte



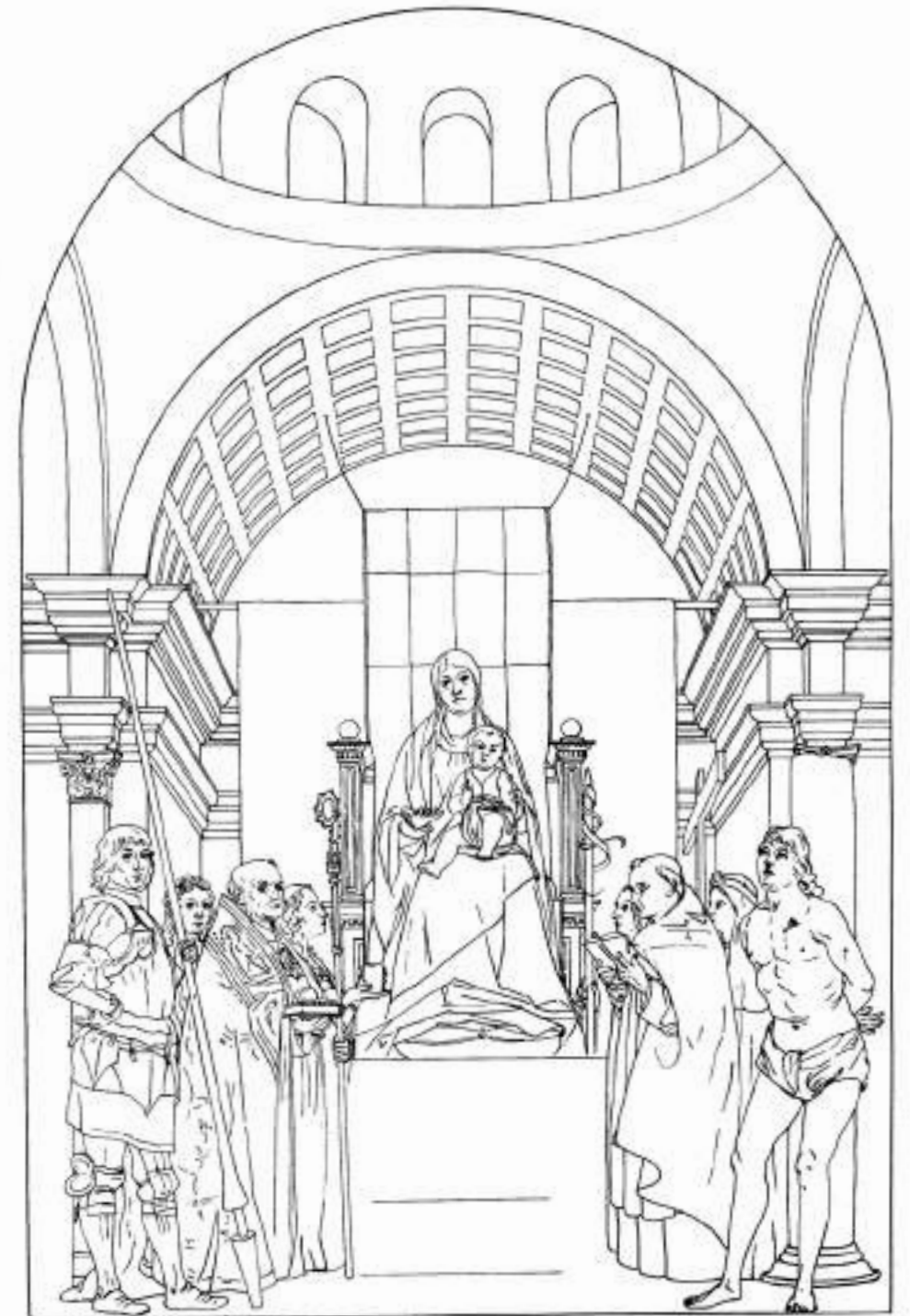
158. *Ipotesi di ricostruzione dell'altare di santa Caterina di Giovanni Bellini nella cornice originale* (da Corsato 2019)



159. Piero della Francesca, *Costruzione prospettica di una cappella con volta a crociera*, dal *De prospectiva pingendi*. Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, Mss. Reggiani A 41/2, f. 36



160. da Giovanni Bellini, *Pala di santa Caterina*. Già Venezia, chiesa dei Santi Giovanni e Paolo (fotografia Naya-Ponti, ante 1864)



161. *Ipotesi di ricostruzione della pala di San Cassiano di Antonello da Messina* (da Wilde 1929)



162. da Giovanni Bellini, *Pala di santa Caterina*, particolare. Già Venezia, chiesa dei Santi Giovanni e Paolo (fotografia Naya-Ponti, ante 1864)



163. Giovanni Bellini, *Santa Giustina*. Milano, Museo Bagatti Valsecchi



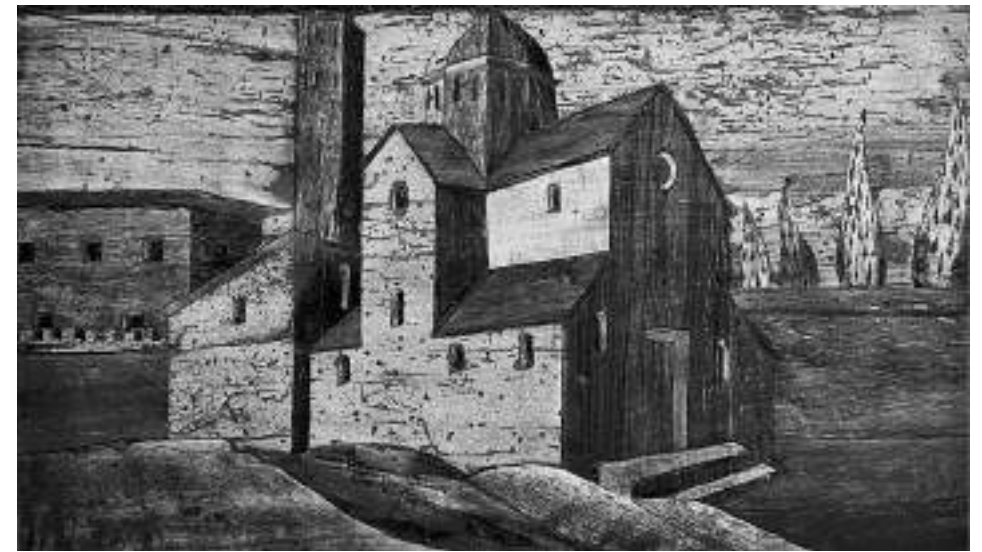
164. Giovanni Bellini, *Cristo morto sorretto da quattro angeli*. Rimini, Museo della Città

165. da Giovanni Bellini, *Pala di santa Caterina*, particolare. Già Venezia, chiesa dei Santi Giovanni e Paolo (fotografia Naya-Ponti, ante 1864)

166. Pietro Lombardo, *Putto reggiondo*. Venezia, chiesa di San Giobbe



167. Giovanni Bellini, *Madonna in trono col bambino dormiente* (*Madonna della Milizia da Mar*). Venezia, Gallerie dell'Accademia



168. *Ipotesi di ricostruzione della pala di Pesaro di Marco Zoppo* (da Calogero 2020)

169. Ignoto intarsiatore del XV secolo, *L'antica chiesa di San Giovanni Battista a Pesaro*. Pesaro, chiesa di Sant'Agostino

170. Marco Zoppo, *Stimmate di san Francesco*. Baltimora, Walters Art Museum



171. Marco Zoppo, *Madonna col Bambino in trono tra i santi Giovanni Battista, Francesco, Paolo e Girolamo*, particolare. Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie

172. Bartolomeo Vivarini, *Madonna col Bambino in trono*. Roma, Galleria Colonna

173. Bartolomeo Vivarini, *Madonna della Misericordia*, particolare. Venezia, chiesa di Santa Maria Formosa





174. Bartolomeo Vivarini, *Madonna della Misericordia*, particolare. Venezia, chiesa di Santa Maria Formosa

175. Marco Zoppo, *Stimmate di san Francesco*, particolare. Baltimora, Walters Art Museum

176. Marco Zoppo, *Madonna col Bambino in trono tra i santi Giovanni Battista, Francesco, Paolo e Girolamo*, particolare. Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie

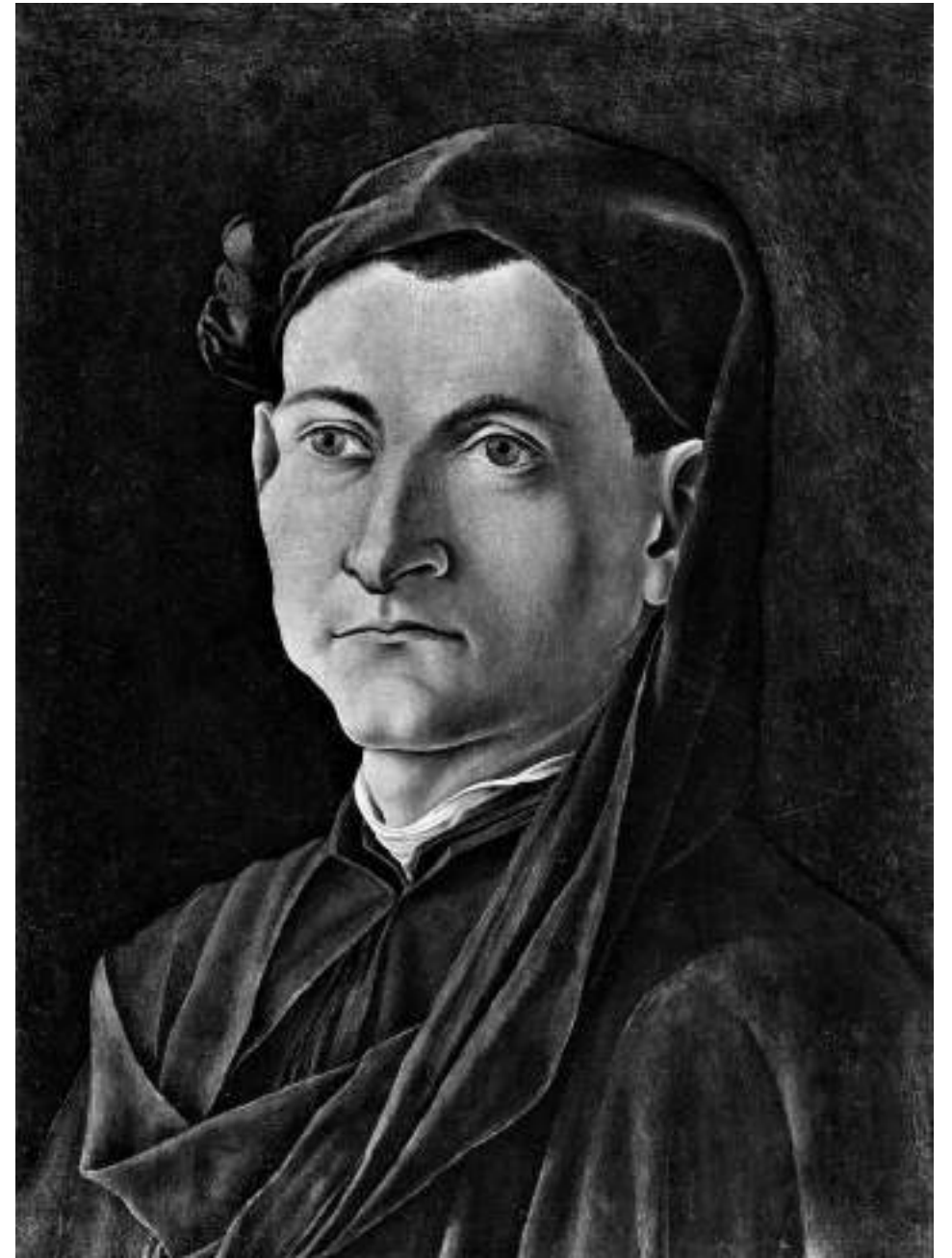
177. Bartolomeo Vivarini, *San Damiano*. Amsterdam, Rijksmuseum



178. Bartolomeo Vivarini, *Madonna col Bambino in trono e santi*. Veli Lošinj, chiesa di Sant'Antonio Abate



179. Bartolomeo Vivarini, *San Cosma*. Amsterdam, Rijksmuseum



180. Marco Zoppo, *Ritratto virile*. Washington, National Gallery of Art



Tav. I. Jacopo Bellini, *Madonna col Bambino*. Lovere, Galleria dell'Accademia Tadini



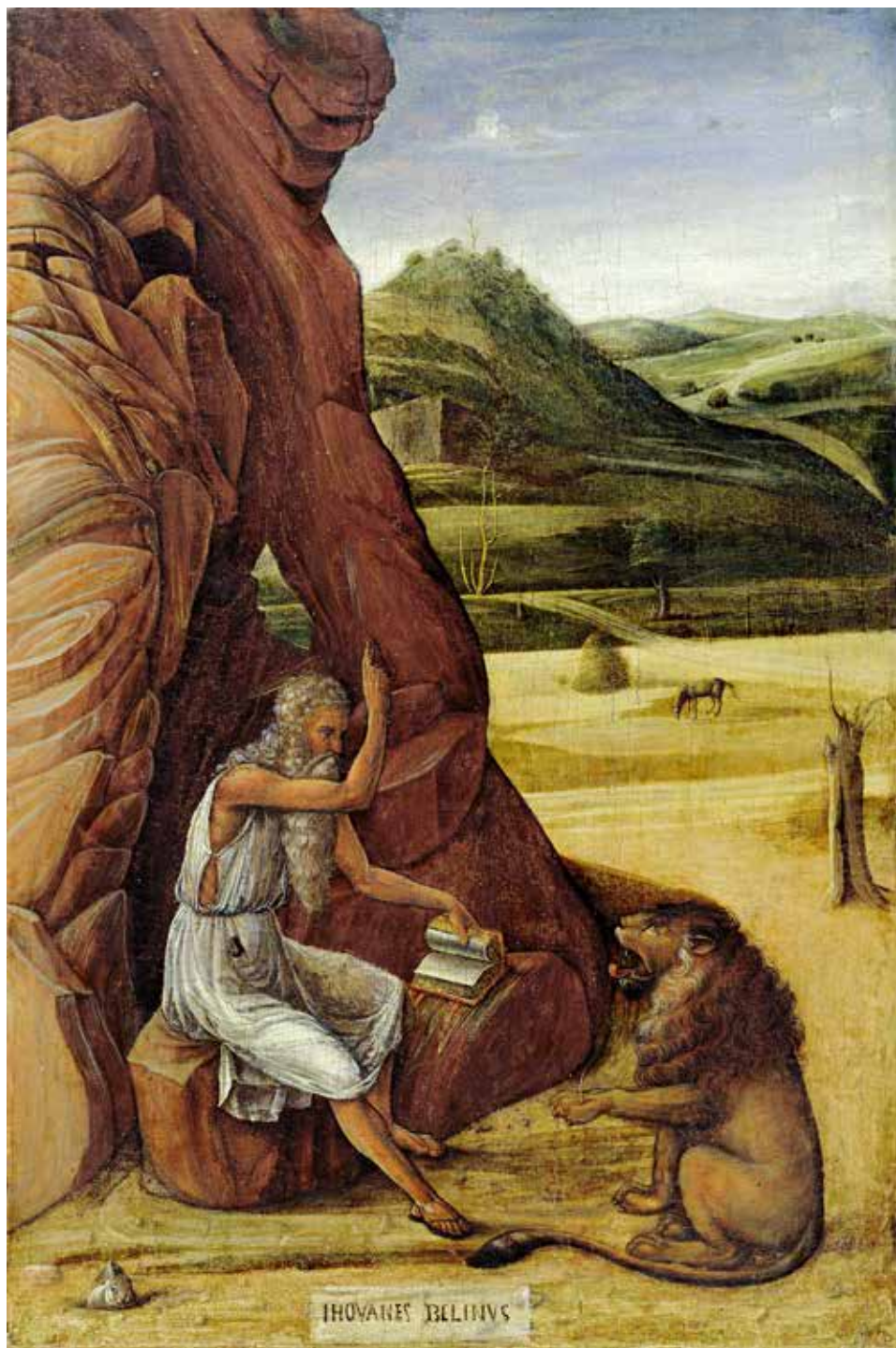
Tav. II. Giovanni Bellini, *Madonna col Bambino*. Pavia, Musei Civici, Pinacoteca Malaspina



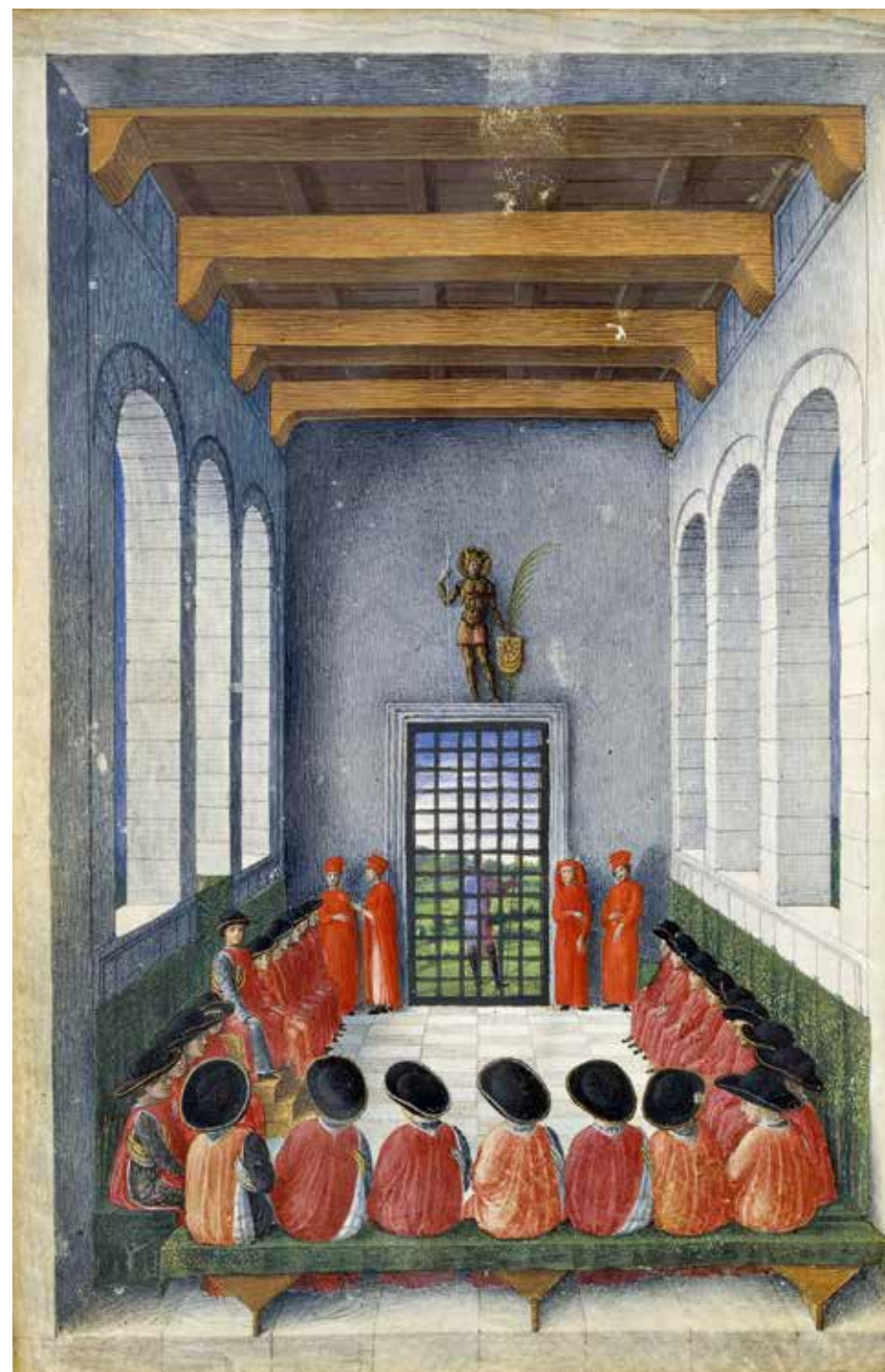
Tav. III. Gentile Bellini, *Madonna col Bambino*. Collezione privata



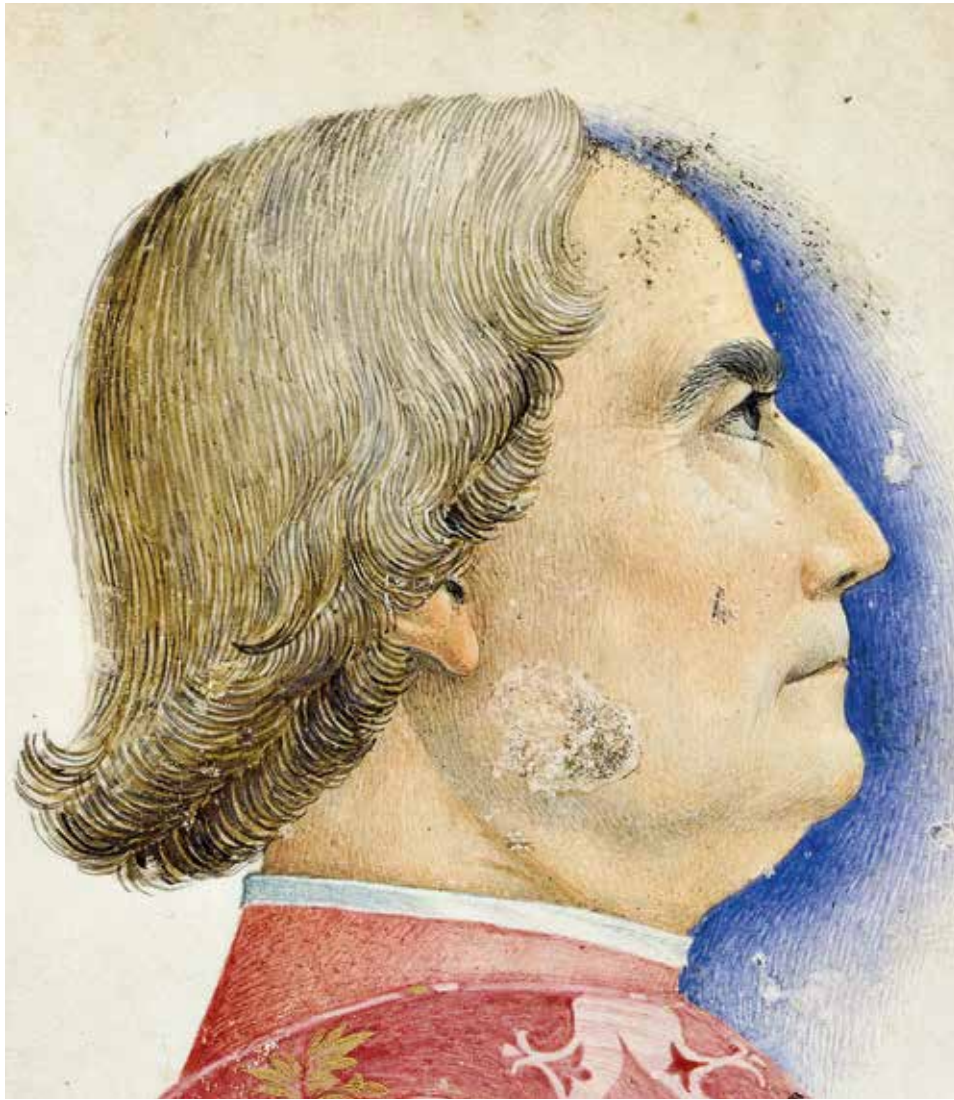
Tav. IV. Gentile Bellini, *Madonna col Bambino e due donatori*. Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie



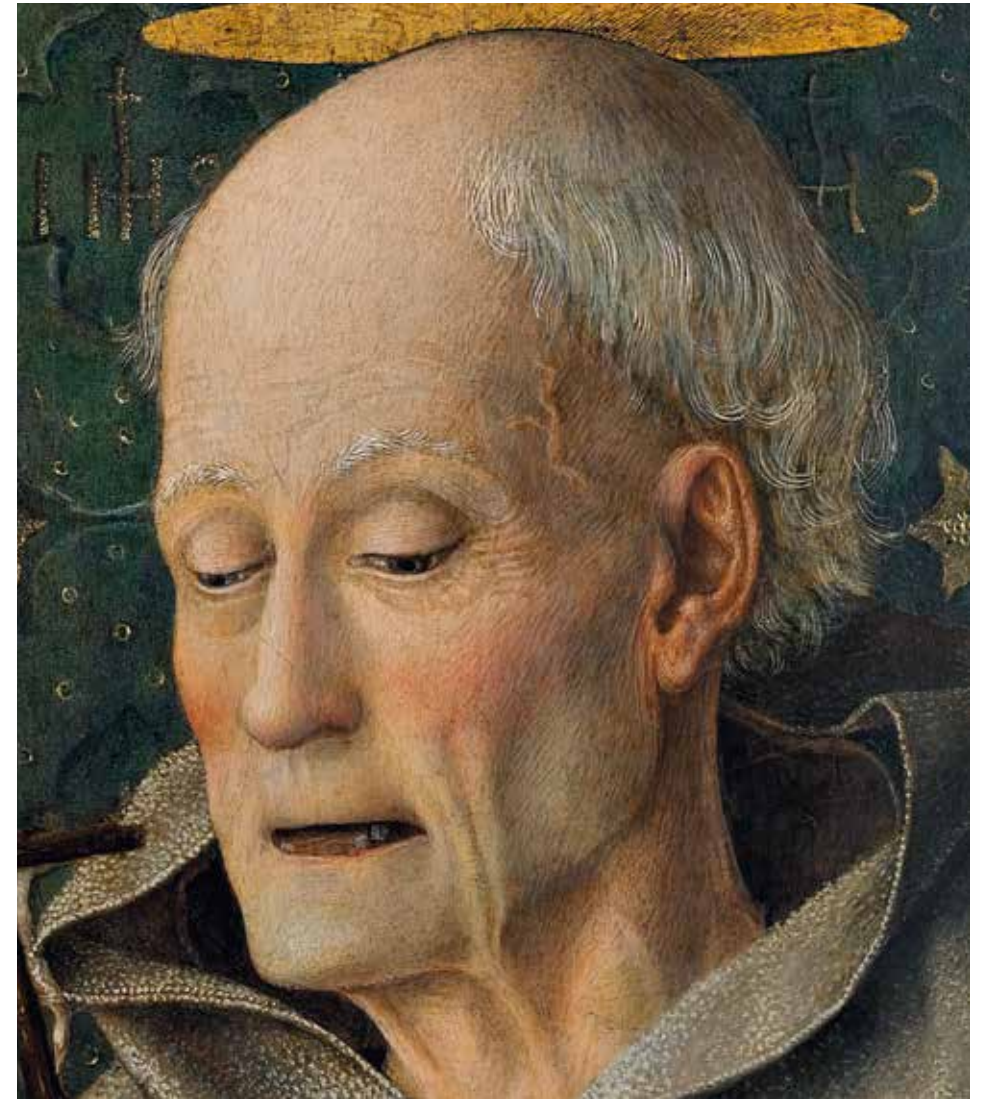
Tav. V. Giovanni Bellini, *San Girolamo nel deserto*. Birmingham, Barber Institute of Fine Arts



Tav. VI. Giovanni Bellini, *Congresso dell'ordine del Crescente*. Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal



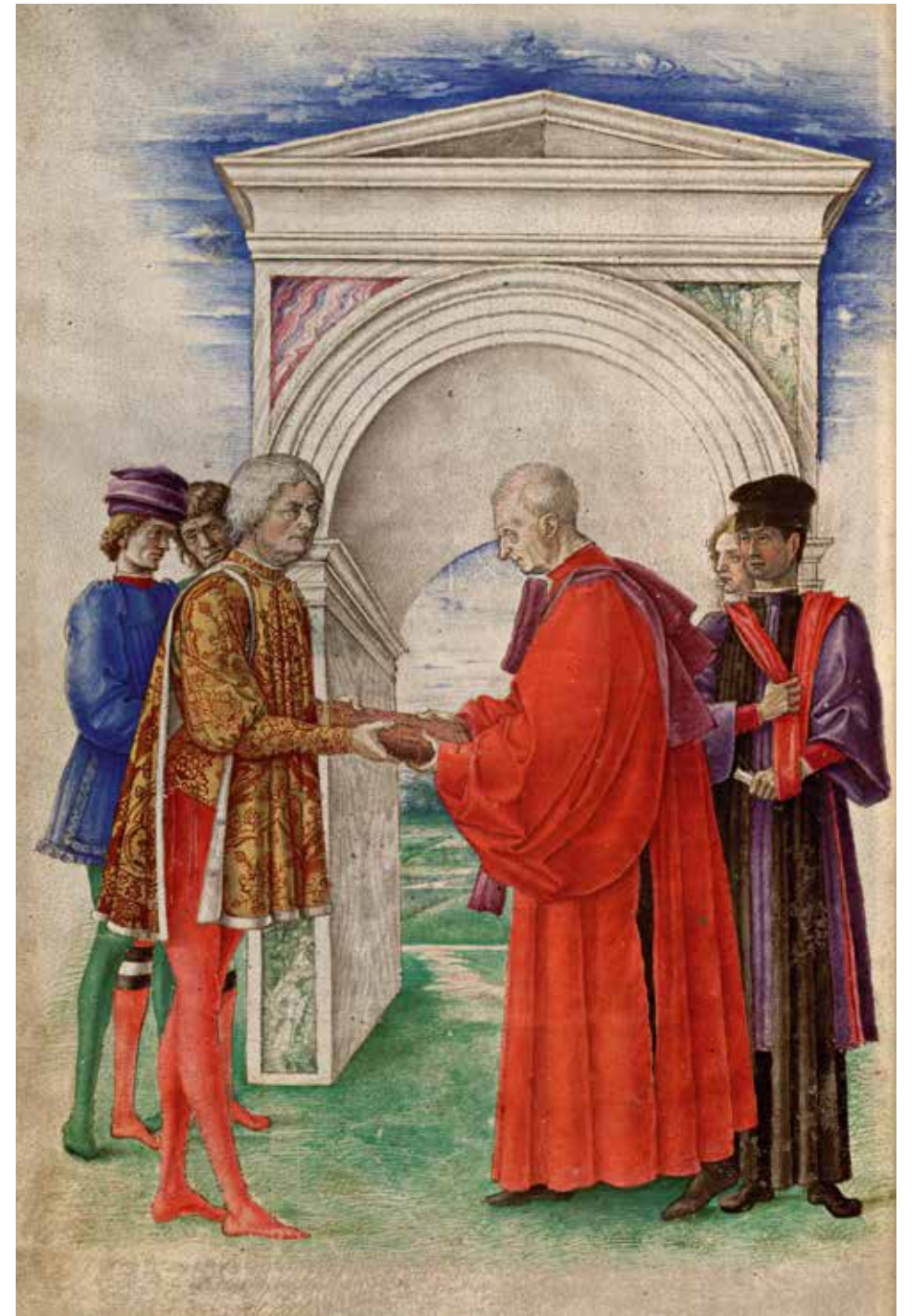
Tav. VII. Giovanni Bellini, *Ritratto di Jacopo Antonio Marcello*, particolare. Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal



Tav. VIII. Giovanni Bellini, *San Bernardino*, particolare. Collezione privata



Tav. IX. Jacopo Bellini, *Crocifissione*, particolare. Venezia, Museo Correr



Tav. X. Giovanni Bellini, *Guarino da Verona consegna la "Geographia" di Strabone a Jacopo Antonio Marcello*. Albi, Médiathèque municipale Pierre-Amalric



Tav. XI. Jacopo Bellini, *Adorazione dei Magi*, particolare. Ferrara, Pinacoteca Nazionale



Tav. XII. Giovanni Bellini, *Jacopo Antonio Marcello consegna la "Geographia" di Strabone a Renato d'Angiò*. Albi, Médiathèque municipale Pierre-Amalric



Tav. XIII. Dirk Bouts, *Trittico della vita della Vergine*, particolare. Madrid, Museo del Prado

Tav. XIV. Giovanni Bellini, *Sangue del Redentore*, particolare. Londra, The National Gallery



Tav. XV. Dirk Bouts, *Resurrezione*, particolare. Pasadena, Norton Simon Museum

Tav. XVI. Giovanni Bellini, *Orazione nell'orto*, particolare. Londra, The National Gallery



Tav. XVII. Giovanni Bellini, *Santo Stefano*. Collezione privata



Tav. XVIII. Giovanni Bellini, *Sant'Agostino*. Parigi, Musée du Louvre



Tav. XIX. Giovanni Bellini, *Sant'Antonio abate*. Parigi, Musée du Louvre



Tav. XX. Giovanni Bellini, *San Lorenzo*. Collezione privata



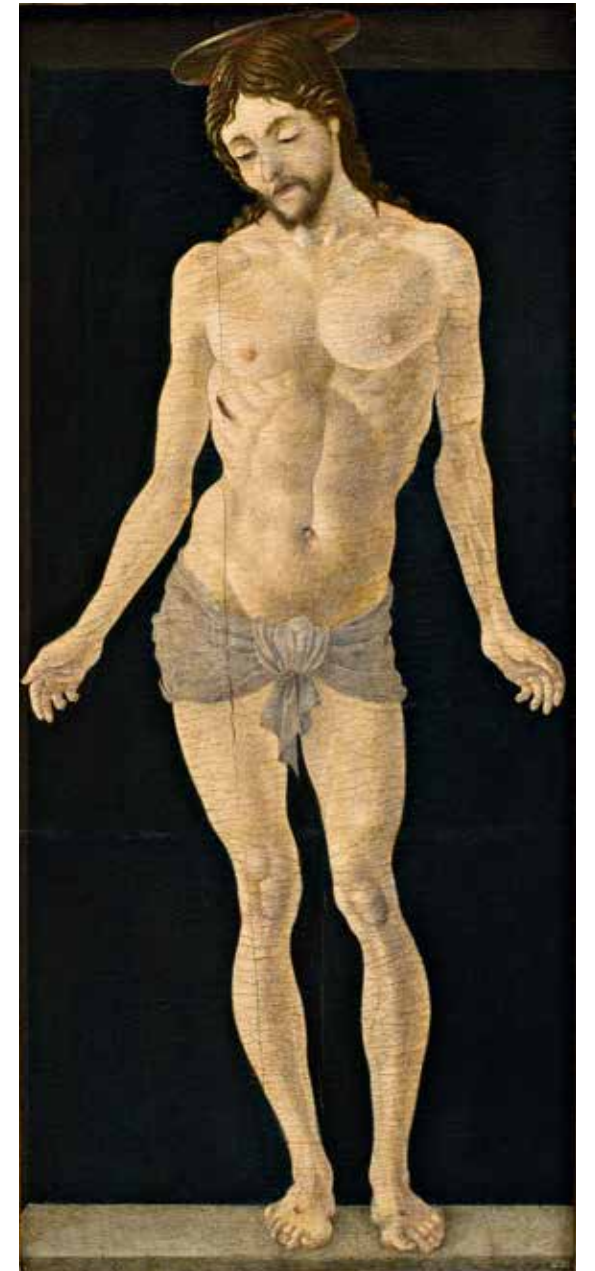
Tav. XXI. Giovanni Bellini, *Testa del Battista*. Pesaro, Musei Civici



Tav. XXII. Marco Zoppo, *Cristo morto sorretto da due angeli*. Pesaro, Musei Civici



Tav. XXIII. Marco Zoppo, *Madonna col Bambino in trono tra i santi Giovanni Battista, Francesco, Paolo e Girolamo*. Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie



Tav. XXIV. Marco Zoppo, *Vir dolorum*. Collezione privata



Tav. XXV. Giovanni Bellini, *Pala di Pesaro*. Pesaro, Musei Civici



Tav. XXVI. Giovanni Bellini, *Imbalsamazione di Cristo*. Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana

Bibliografia

Testi manoscritti

Negri [1493-1494] = F. Negri, *De moderanda Venetorum aristocratia o Peri archon* [1493-1494], Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 4033.

Curti [XVIII secolo] = R. Curti, *Cronaca della chiesa e del convento dei Padri Predicatori dei Santi Giovanni e Paolo in Venezia* [XVIII secolo], Vicenza, Biblioteca Bertoliana, ms. 1305.

Oretti, *Notizie* [XVIII secolo] = M. Oretti, *Notizie artistiche di diversi luoghi d'Italia raccolte da M. Oretti* [XVIII secolo], Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms. B 165.

Oretti, *Tavola* [XVIII secolo] = M. Oretti, *Tavola de' pittori, scultori, architetti bolognesi e di altri autori della Scuola di Bologna descritti secondo il tempo che fiorirono [...]* [XVIII secolo], Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms. B 406.

Ferretto [XIX secolo] = J. Ferretto, *Memorie storiche intorno le chiese, gli oratori, i palazzi, i ponti e luoghi pubblici e privati della città* [XIX secolo], Padova, Biblioteca Civica, BP 156, ms. 143.

Testi a stampa

Filarete [ante 1475], ed. 1972 = A. Averlino [Filarete], *Trattato di Architettura* [ante 1475], ed. a cura di A.M. Finoli e L. Grassi, 2 voll., Milano 1972.

Vespasiano da Bisticci [post 1482 - ante 1498], ed. 1892-1893 = Vespasiano da Bisticci, *Vite di uomini illustri del secolo XV* [post 1482 - ante 1498], ed. a cura di L. Frati, 3 voll., Bologna 1892-1893.

Sanudo [1483-1484], ed. 1847 = M. Sanudo, *Itinerario di Marin Sanuto per la terraferma veneziana nell'anno MCCCCLXXXIII* [1483-1484], Padova 1847.

Santi [post 1484 - ante 1494], ed. 1893 = G. Santi, *Federigo di Montefeltro duca di Urbino. Cronaca di Giovanni Santi. Nach dem Cod. Vat. Ottob. 1305 zum ersten male herausgegeben* [post 1484 - ante 1494], a cura di H. Holtzinger, Stuttgart 1893.

Zerbi 1489, ed. 1988 = G. Zerbi, *Gerontocomia*, Venezia 1489; ried. in G. Zerbi, *Gerontocomia: On the Care of the Aged and Maximianus, Elegies on Old Age and Love*, Philadelphia 1988.

Pacioli 1494 = L. Pacioli, *Summa de arithmetica, geometria, proportioni et proportionalita*, Venezia 1494.

Sanudo [1496-1533], ed. 1879-1902 = M. Sanudo, *I Diarii di Marino Sanuto (MCCCCXCVI-MDXXXIII) dall'autografo Marciano Ital. CL. VII Codd. CDXIX-C-DLXXVII* [1496-1533], ed. a cura di R. Fulin et alii, 58 voll., Venezia 1879-1903.

Foresti 1503 = J.F. Foresti, *Novissimae historiarum omnium repercussiones, quae Supplementum Supplementi chronicarum nuncupantur*, Venezia 1503.

Michiel [1521-1543], ed. 1884 = [M.A. Michiel], *Notizia d'opere di disegno pubblicata e illustrata da D. Jacopo Morelli* [1521-1543], a cura di G. Frizzoni, Bologna 1884.

Vasari 1550-1568, ed. 1966-1987 = G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, ed. a cura di R. Bettarini, commento secolare e indici a cura di P. Barocchi, 6 voll. in 8 tomi, Firenze 1966-1987.

Dolce 1557 = L. Dolce, *Dialogo della pittura di m. Lodovico Dolce, intitolato l'Aretino*, Venezia 1557.

Scardeone 1560 = B. Scardeone, *De antiquitate urbis Patavii et claris civibus Patavinis Libri tres [...]*, Basel 1560.

Sansovino 1581 = F. Sansovino, *Venetia città nobilissima, et singolare, descritta in XIII libri da M. Francesco Sansovino [...]*, Venezia 1581.

Polidoro 1590 = V. Polidoro, *Le religiose memorie*, Venezia 1590.

Sansovino 1604 = F. Sansovino, *Venetia città nobilissima, et singolare, descritta in XIII libri da M. Francesco Sansovino, et hora con molta diligenza corretta, emendata [...]* ampliata da M.R.D. Giovanni Stringa [...], Venezia 1604.

Ridolfi 1648 = C. Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte, ovvero le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello stato [...]*, 2 voll., Venezia 1648.

Tomasini 1649 = J.F. Tomasini, *Urbis Patavinae inscriptiones sacrae et prophanae*, Padova 1649.

Boschini 1664 = M. Boschini, *Le minere della pittura. Compendiosa informazione di Marco Boschini non solo delle pitture pubbliche di Venezia: ma dell'isole ancora circonvicine*, Venezia 1664.

Pacifico 1697 = P.A. Pacifico, *Cronica veneta sacra e profana, ovvero succinto racconto di tutte le cose più cospicue, e antiche della città di Venezia*, Venezia 1697.

Zanetti 1733 = A.M. Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e Isole circonvicine: o sia Rinnovazione delle Ricche Minere di Marco Boschini*, Venezia 1733.

Corner 1749 = F. Corner, *Ecclesiae Venetae antiquis monumentis nunc etiam primum editis illustratae ac in decades distributae*, 18 voll., Venezia 1749.

Corner 1758 = F. Corner, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia e Torcello, tratte dalle Chiese Venete e Torcellane illustrate da Flaminio Corner senator veneziano*, Padova 1758.

Flaminio da Parma 1760-1761 = Flaminio da Parma, *Memorie istoriche delle chiese, e dei conventi dei Frati Minori dell'osservante, e riformata Provincia di Bologna raccolte, ed in tre Tomi divise da Flaminio di Parma. Frate Osservante dello stess'Ordine*, 3 voll., Parma 1760-1761.

Zanetti 1771 = A.M. Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*, Venezia 1771.

Rossetti 1780 = G. Rossetti, *Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture di Padova, con alcune osservazioni intorno ad esse, ed altre curiose notizie, di Giovambatista Rossetti. Parte prima. Edizione terza accresciuta, e migliorata*, Padova 1780.

Becci 1783 = A. Becci, *Catalogo delle pitture che si conservano nelle chiese di Pesaro*, Pesaro 1783.

Degli Abbati Olivieri 1785 = A. degli Abbati Olivieri, *Memorie di Alessandro Sforza signore di Pesaro*, Pesaro 1785.

Zucchini 1785 = T.A. Zucchini, *Nuova cronaca veneta, ossia descrizione di tutte le pubbliche architetture, sculture, pitture, iscrizioni e corpi santi della città di Venezia ed isole divisa in sei sestieri*, Venezia 1785.

Lanzi 1809, ed. 1968-1974 = L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo. Edizione terza corretta ed accresciuta dall'autore*, 6 voll., Bassano 1809; ed. a cura di M. Capucci, 3 voll., Firenze 1968-1974.

Aglietti 1815 = F. Aglietti, *Elogio storico di Jacopo e Giovanni Bellini*, in *Discorsi letti nella I.R. accademia di belle arti di Venezia in occasione della distribuzione de' premi degli anni 1812, 1813, 1814, 1815*, Venezia 1815, pp. 19-80.

Moschini 1815 = G. Moschini, *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti*, 2 voll., Venezia 1815.

Cabinet 1817 = *Cabinet de peinture ou collection de petits tableaux fort distingué appartenants à douze in-*

signes écoles pour l'amusement des amateurs des beaux arts, Padova 1817.

Quadri 1821 = A. Quadri, *Otto giorni a Venezia*, 2 voll., Venezia 1821.

Soravia 1822-1824 = G.B. Soravia, *Le chiese di Venezia descritte ed illustrate*, 3 voll., Venezia 1822-1824.

Waagen 1830 = G.F. Waagen, *Verzeichniss der Gemälde-Sammlung des Königlichen Museums zu Berlin*, Berlin 1830.

Gonzati 1852 = B. Gonzati, *La Basilica di S. Antonio di Padova*, 2 voll., Padova 1852.

Cicogna 1855 = E.A. Cicogna, *Breve notizia intorno alla origine della confraternita di S. Giovanni Evangelista in Venezia*, Venezia 1855.

Zanotto 1858 = F. Zanotto, *Pinacoteca veneta ossia raccolta dei migliori dipinti delle chiese di Venezia*, 2 voll., Venezia 1858.

Tassini 1863 = G. Tassini, *Curiosità veneziane ovvero Origini delle denominazioni stradali di Venezia*, 2 voll., Venezia 1863.

Crowe, Cavalcaselle 1871 = J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy. Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia. From the Fourteenth to the Sixteenth Century*, 2 voll., London 1871.

Crowe, Cavalcaselle 1871, ed. 1912 = J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy. Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the Fourteenth to the Sixteenth Century*, ed. a cura di T. Borenius, 3 voll., London 1912.

Eroli 1876 = G. Eroli, *Erasmus Gattamelata da Narni: suoi monumenti e sua famiglia*, Padova 1876.

Meyer, Bode 1878 = J. Meyer, W. von Bode, *Beschreibendes Verzeichniss der während des Umbaues ausgestellten Gemälde*, Berlin 1878.

Civezza 1889 = Marcellino da Civezza, *Una lettera di Fr. Pietro da Modena ad Alessandro Sforza Signore di Pesaro*, in "Miscellanea Francescana di storia, di lettere, di arti", IV, I, 1889, pp. 3-4.

Dürers Schriftlicher 1893 = Dürers Schriftlicher Nachlaß: auf Grund der Originalhandschriften und teilweise neu entdeckter alter Abschriften, a cura di K. Lange e F. Fuhse, Halle 1893.

Paoletti 1893-1897 = P. Paoletti, *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, 3 voll., Venezia 1893-1897.

Berenson 1894 = B. Berenson, *The Venetian Painters of the Renaissance with an Index to their Works*, New York-London 1894.

Exhibition of Works 1895 = *Exhibition of Works by the Old Masters: Winter Exhibition. Twenty-Sixth Year*, London 1895.

Rossi 1895 = V. Rossi, *Il canzoniere inedito di Andrea Michieli detto Squarzòla o Strazzòla*, in "Giornale storico della letteratura italiana", XXVI, 1895, pp. 1-91.

Cantalamessa 1896 = G. Cantalamessa, *L'arte di Jacopo Bellini*, in "L'Ateneo Veneto", XIX, 2, 1896, pp. 145-167.

Berenson 1897 = B. Berenson, *The Venetian Painters of the Renaissance. With an Index to their Works*, III ed., New York 1897.

Ricci 1897 = C. Ricci, *Un sonetto artistico del secolo XV*, in "Arte e Storia", XVI, 4, 1897, pp. 27-28.

Van Esbroeck 1897 = E. Van Esbroeck, *Catalogue du musée de peinture, sculpture et archéologie au Palais Accoramboni*, Roma 1897.

Fry 1899 = R. Fry, *Giovanni Bellini*, London 1899.

Paoletti, Ludwig 1899 = P. Paoletti, G. Ludwig, *Neue archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", XXII, 1899, pp. 87-93, 255-278, 427-457.

Ludwig, Paoletti 1900 = G. Ludwig, P. Paoletti, *Neue archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", XXIII, 1900, pp. 173-192, 274-286.

Cantalamessa 1902 = G. Cantalamessa, *La R. Galleria di Venezia*, in "Le Gallerie nazionali italiane. Notizie e documenti", V, Roma 1902, pp. 22-60.

Berenson 1905 = B. Berenson, *Lorenzo Lotto. An Essay in Constructive Art Criticism*, London 1905.

Ludwig 1905 = G. Ludwig, *Archivalische Beiträge zur Geschichte der Venezianischen Malerei*, in "Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen", XXVI, 1905, pp. 1-159.

Ludwig, Molmenti 1906 = G. Ludwig, P. Molmenti, *Vittore Carpaccio. La vita e le opere*, Milano 1906.

Berenson 1907 = B. Berenson, *North Italian Painters of the Renaissance*, New York-London 1907.

Biadego 1907 = G. Biadego, *Variazioni e divagazioni a proposito di due sonetti di Giorgio Sommariva in onore di Gentile e Giovanni Bellini. Per nozze Gerola*, Verona 1907.

De Kunert 1907 = S. De Kunert, *Un padovano ignoto ed un suo memoriale de' primi anni del Cinquecento (1505-1511) con cenni su due codici miniati*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", X, 1-2, 1907, pp. 1-16, 64-73.

Venturi 1907 = L. Venturi, *Le origini della Pittura Veneziana. 1300-1500*, Venezia 1907.

Lazzarini 1908 = V. Lazzarini, *Documenti relativi alla pittura padovana del secolo XV, con illustrazione e note di Andrea Moschetti*, Venezia 1908 (estratto da "Nuovo Archivio Veneto", n.s., XV, 1, 1908, pp. 72-190, 2, pp. 249-321; XVI, 1908, pp. 68-102).

Gronau 1909a = G. Gronau, *Bellini, Giovanni*, in *Thieme-Becker. Künstlerlexikon*, III, Leipzig 1909, pp. 259-265.

Gronau 1909b = G. Gronau, *Die Künstlerfamilie Bellini*, Bielefeld-Leipzig 1909.

Gronau 1909c = G. Gronau, *Le origini della pittura veneziana. 1300-1500 di Lionello Venturi; Storia della pittura veneziana. Parte prima: Le origini di Laudedeo Testi*, in "Archivio Storico Italiano", XLIII, 254, 1909, pp. 386-408.

Vaccaj 1909 = G. Vaccaj, *Pesaro*, Bergamo 1909.

Berenson 1913a = 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.

Berenson 1913b = B. Berenson, *La "Sainte Justine" de la collection Bagatti-Valsecchi à Milan*, in "Gazette des Beaux-Arts", IX, 6, 1913, pp. 461-479.

Frati 1913 = L. Frati, *Le rime del codice Isoldiano (Bologn. Univ. 1739)*, 2 voll., Bologna 1913.

Longhi 1914 = R. Longhi, *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana*, in "L'Arte", 1914, XVII, pp. 198-221, 241-256; ried. in R. Longhi, *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi. I. Scritti giovanili, 1912-1922*, 2 voll., Firenze 1961, I, pp. 61-106.

Venturi 1914 = A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana. VII. La Pittura del Quattrocento*, III, Milano 1914.

Berenson 1915 = B. Berenson, *Nicola di maestro Antonio di Ancona*, in "Rassegna d'arte antica e moderna", II, 1/8, 1915, pp. 165-174.

Schubring 1915 = P. Schubring, *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der Italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento*, 3 voll., Leipzig 1915; II ed. con addenda, Leipzig 1923.

Testi 1915 = L. Testi, *La storia della pittura veneziana. Parte seconda. Il divenire*, Bergamo 1915.

Venturi 1915 = A. Venturi, *Storia dell'arte italiana. VII/IV, La pittura del Quattrocento*, Milano 1915.

Berenson 1916 = B. Berenson, *Venetian Painting in America. The Fifteenth Century*, New York 1916.

Borenus 1921 = T. Borenus, *On a Dismembered Altarpiece by Marco Zoppo*, in “The Burlington Magazine”, XXX-VIII, 214, 1921, pp. 9-10.

Gronau 1921 = G. Gronau, *Lauro Padovano, ein Gehilfe des Giovanni Bellini*, in *Collectanea variae doctrinae Leoni S. Olschki, bibliopolae Florentino sexagenario obtulerunt Ludwig Bertalot, Giulio Bertoni [et alii]*, München 1921, pp. 101-112.

Catalogue 1922 = *Catalogue of Paintings*. Walters Gallery Baltimore, Baltimore 1922.

Fogolari 1924 = 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.

Mistruzzi 1925 = V. Mistruzzi, *Giorgio Sommariva rimatore veronese del secolo XV*, in “Archivio Veneto Tridentino”, VII, 1925, pp. 112-197.

Longhi 1925-1926, ed. 1995 = R. Longhi, *Escursioni belliniane 1925-1926*, in *Il palazzo non finito. Saggi inediti 1910-1926*, a cura di F. Frangi e C. Montagnani, Milano 1995, pp. 365-400.

Longhi 1926, ed. 1967 = R. Longhi, *Lettera pittorica a Giuseppe Fiocco*, in “Vita artistica”, I, 1926, pp. 127-139; ried. in R. Longhi, *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*. II. *Saggi e ricerche*. 1925-1928, 2 voll., Firenze 1967, I, pp. 77-98.

Longhi 1927, ed. 1967 = R. Longhi, *Un chiaroscuro e un disegno di Giovanni Bellini*, in “Vita artistica”, 1927, pp. 133-138; ried. in R. Longhi, *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*. II. *Saggi e ricerche*. 1925-1928, 2 voll., Firenze 1967, I, pp. 179-188.

Panofsky 1927 = E. Panofsky, “*Imago Pietatis*”, *Ein Beitrag zur Typengeschichte des Schmerzensmanns des “Maria Mediatrix”*, in *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig 1927, pp. 261-308.

von Hadeln 1928 = D. von Hadeln, *Bellini’s “Madonna del baldacchino”*, in “The Burlington Magazine for Connoisseurs”, LIII, 309, 1928, pp. 270-276.

Wilde 1929 = J. Wilde, *Die “Pala di San Cassino” von Antonello da Messina: ein Rekonstruktionsversuch*, in “Kunsthistorisches Museum Wien: Jahrbuch der Kunst-historischen Sammlungen in Wien”, 3, 1929, pp. 57-72.

Gronau 1930 = G. Gronau, *Giovanni Bellini: des Meisters Gemälde*, Stuttgart 1930.

Ortolani 1930 = C. Ortolani, *Il mio bel San Giovanni*, Pesaro 1930.

Berenson 1932 = B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. A List of the Principal Artists and their Works with an Index of Places*, Oxford 1932.

Fogolari 1932 = G. Fogolari, *Disegni per gioco e incunaboli pittorici del Giambellino*, in “Dedalo”, XII, 2, 1932, pp. 360-390.

Venturi 1932 = A. Venturi, *Un'opera di Jacopo Bellini*, in “L'arte. Rivista di storia dell'arte medievale e moderna”, XXXV, 3, 1932, pp. 148-152.

Longhi 1934, ed. 1956 = R. Longhi, *Officina Ferrarese*, Roma 1934; ried. in R. Longhi, *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*. V. *Officina Ferrarese 1934, seguita dagli ampliamenti 1940 e dai nuovi ampliamenti 1940-55*, Firenze 1956, pp. 5-109.

Dussler 1935 = L. Dussler, *Giovanni Bellini*, Frankfurt am Main 1935.

Longhi 1935, ed. 1973 = R. Longhi, *Momenti della pittura bolognese, Prolusione ai corsi universitari dell'anno accademico 1934-35*, in “L'Archiginnasio”, XXX, 1-3, 1935, pp. 111-135; ried. in R. Longhi, *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*. VI. *Lavori in Valpadana. 1934-1964*, Firenze 1973, pp. 189-205.

van Marle 1935 = R. van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, XVII. *The Renaissance Painters of Venice*. 1. Ant. Vivarini, The Bellini, Cima, Basaiti, Den Haag 1935.

Berenson 1936 = B. Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento. Catalogo dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi*, Milano 1936.

Gamba 1937 = C. Gamba, *Giovanni Bellini*, Milano 1937.

Chenu 1939 = M.D. Chenu, “*Sang du Christ*”, in *Dictionnaire de theologie catholique*, XIV, 1939, pp. 1094-1097.

Filippini 1939 = F. Filippini, *Luciano da Laurana a Pesaro*, in “Melozzo da Forlì”, VII, 1939, pp. 352-358.

Lauts 1940 = J. Lauts, *Antonello da Messina*, Wien 1940.

Longhi 1940, ed. 1956 = R. Longhi, *Ampliamenti nell'Officina ferrarese*, in “La Critica d'Arte”, IV, 1940, 2, suppl.; ried. in R. Longhi, *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*. V. *Officina Ferrarese 1934, seguita dagli ampliamenti 1940 e dai nuovi ampliamenti 1940-55*, Firenze 1956, pp. 123-171.

Moschini 1943 = V. Moschini, *Giambellino*, Bergamo 1943.

Ansaldi 1946 = G.R. Ansaldi, *La seconda mostra di Palazzo Venezia*, in “Emporium”, CIII, 613, 1946, pp. 3-20.

Longhi 1946, ed. 1978 = R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze 1946; ried. in R.

Longhi, *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*. X. *Ricerche sulla pittura veneta. 1946-1969*, Firenze 1978, pp. 3-63.

Longhi 1947, ed. 1978 = R. Longhi, *Calepino Veneziano [I parte]*, in “Arte Veneta”, I, 2, 1947, pp. 79-96; ried. in R. Longhi, *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*. X. *Ricerche sulla pittura veneta. 1946-1969*, Firenze 1978, pp. 65-98.

Meiss 1948 = M. Meiss, *Philip Hendy and Ludwig Goldscheider*, Giovanni Bellini, in “The Art Bulletin”, XXX, 1, 1948, pp. 75-76.

Brizio 1949 = A.M. Brizio, *Considerazioni su Giovanni Bellini*, in “Arte Veneta”, III, 1949, pp. 23-39.

Coletti 1949 = L. Coletti, *Revisione della storiografia belliniana*, in “Vernice”, 33-34, 1949, pp. 10-14.

Dussler 1949 = L. Dussler, *Giovanni Bellini*, Wien 1949.

Fiocco 1949 = G. Fiocco, *Giovanni e la famiglia dei Bellini alla luce di nuovi documenti*, in “Vernice”, 33-34, 1949, p. 6.

Gallo 1949 = R. Gallo, *I politici già nelle cappelle del coro di Santa Maria della Carità*, in “Arte Veneta”, III, 1949, pp. 136-140.

Giovanni Bellini 1949 = *Giovanni Bellini*, catalogo della mostra di Venezia, a cura di R. Pallucchini, Venezia 1949.

Longhi 1949, ed. 1978 = R. Longhi, *The Giovanni Bellini Exhibition*, in “The Burlington Magazine”, XCI, 559, 1949, pp. 274-283; ried. in R. Longhi, *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*. X. *Ricerche sulla pittura veneta. 1946-1969*, Firenze 1978, pp. 99-109.

Degenhart 1950 = B. Degenhart, *Nach der Bellini-Ausstellung*, in “Zeitschrift für Kunstwissenschaft”, IV, 1, 1950, pp. 3-34.

Longhi 1950, ed. 1985 = R. Longhi, *Proposte per una critica d'arte*, in “Paragone”, I, 1, 1950, pp. 5-19; ried. in R. Longhi, *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*. XIII. *Critica d'arte e buongoverno 1938-1969*, Firenze 1985, pp. 9-20.

Mostra 1950 = *Mostra sulla pittura veneta nelle Marche*, catalogo della mostra di Ancona, a cura di P. Zampetti, Bergamo 1950.

Pallucchini 1950 = R. Pallucchini, *Commento alla mostra di Ancona*, in “Arte Veneta”, IV, 1950, pp. 7-32.

Popham, Pouncey 1950 = A.E. Popham, P. Pouncey, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. The Fourteenth and Fifteenth Centuries*, 2 voll., London 1950.

Robertson 1950 = G. Robertson, *Giovanni Bellini*, in “The Burlington Magazine”, XCII, 562, 1950, pp. 25-26.

Arslan 1952 = E. Arslan, *Il polittico di San Zanipolo*, in “Bollettino d'arte”, XXXVII, 2, 1952, pp. 127-146.

Coletti 1953 = L. Coletti, *Pittura veneta del Quattrocento*, Novara 1953.

Davies 1953 = M. Davies, *Les Primitifs Flamands*. 1. *Corpus de la Peinture des Anciens Pays-Bas Méridionaux au Quinzième Siècle*. 3. Fascicules 6-13. *The National Gallery London*. I, Antwerp 1953.

Moschini Marconi 1955 = S. Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Roma 1955.

Sartori 1955 = A. Sartori, *L'altare di S. Bernardino da Siena al Santo di Padova*, in “Le Venezie francescane”, 4, 1955 (estratto), pp. 1-15.

Meiss 1956 = M. Meiss, *Jan van Eyck and the Italian Renaissance*, in *Venezia e l'Europa*, atti del convegno di Venezia (1955), Venezia 1956, pp. 58-69.

Pallucchini 1956-1957 = R. Pallucchini, *La pittura veneta del Quattrocento. Il Rinascimento. Parte I, dispense dattiloscritte del corso di Storia dell'arte Moderna*, Università di Padova, 1956-1957.

Berenson 1957 = B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. Venetian School*, 2 voll., London 1957.

Grossato 1957 = L. Grossato, *Il Museo Civico di Padova. Dipinti e sculture dal XIV al XIX secolo*, Venezia 1957.

Lunelli 1957 = R. Lunelli, *Die Orgelwerke von San Marco in Venedig*, Mainz 1957.

Mariacher 1957 = G. Mariacher, *Il Museo Correr di Venezia. Dipinti dal XIV al XVI secolo*, Venezia 1957.

Meiss 1957 = M. Meiss, *Andrea Mantegna as Illuminator. An Episode in Renaissance Art, Humanism and Diplomacy*, New York 1957.

Weiss 1957 = R. Weiss, *Jan van Eyck and the Italians*, in “Italian Studies”, XII, 1957, pp. 7-21.

Fiocco 1958 = G. Fiocco, *Andrea Mantegna as Illuminator by Millard Meiss*, in “Paragone”, IX, 99, 1958, pp. 55-58.

Moretti 1958 = L. Moretti, *Di Leonardo Bellini, pittore e miniatore*, in “Paragone”, IX, 99, 1958, pp. 58-66.

Zeri 1958 = F. Zeri, *Qualcosa su Nicola di Maestro Antonio*, in “Paragone”, IX, 107, 1958, pp. 34-41.

Röthlisberger 1958-1959 = M. Röthlisberger, *Studi su Jacopo Bellini*, in “Saggi e Memorie di Storia dell'Arte”, 2, 1958-1959, pp. 41-89.

Pallucchini 1959 = R. Pallucchini, *Giovanni Bellini*, Milano 1959.

Meiss 1960 = M. Meiss, *Giotto and Assisi*, New York 1960.

Robertson 1960 = G. Robertson, *The Earlier Work of Giovanni Bellini*, in “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, XXIII, 1960, pp. 45-59.

Andrea Mantegna 1961 = *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra di Mantova, a cura di G. Paccagnini, Venezia 1961.

Davies 1961 = M. Davies, *National Gallery Catalogues. The Earlier Italian Schools*, London 1961.

Meiss 1961 = M. Meiss, “Highlands” in the Lowlands; Jan van Eyck, the Master of Flémalle, and the Franco-Italian Tradition, in “Gazette des Beaux-arts”, LVII, 1961, pp. 273-314.

Heinemann 1962 = F. Heinemann, *Giovanni Bellini e i Belliniani*, 2 voll., Venezia 1962.

Longhi 1962, ed. 1978 = R. Longhi, *Crivelli e Mantegna: due mostre interferenti e la cultura artistica nel 1961*, in “Paragone”, XIII, 145, 1962, pp. 7-21; ried. in R. Longhi, *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*. X. *Ricerche sulla pittura veneta. 1946-1969*, Firenze 1978, pp. 143-155.

Middelndorf 1962 = U. Middelndorf, *Un rame inciso del Quattrocento*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, a cura di V. Martinelli e F.M. Aliberti, 3 voll., Roma 1961-1963, II, 1962, pp. 273-289; ried. in U. Middelndorf, *Raccolta di Scritti. that is Collected Writings*, 3 voll., Firenze 1979-1981, II, pp. 275-285.

Pallucchini 1962 = R. Pallucchini, *I Vivarini*, Venezia 1962.

Ragghianti 1962 = C.L. Ragghianti, *Codicillo mantegnaesco*, in “Critica d'Arte”, IX, 52, 1962, pp. 21-40.

Bottari 1963 = S. Bottari, *Tutta la pittura di Giovanni Bellini*, 2 voll., Milano 1963.

Gibbons 1963 = F. Gibbons, *New Evidence for the Birth Dates of Gentile and Giovanni Bellini*, in “The Art Bulletin”, XLV, 1, 1963, pp. 54-58.

Ważbiński 1963 = Z. Ważbiński, *Le “cartellino”, origine et avatars d'une etiquette*, in “Pantheon”, V, 1963, pp. 278-283.

Fahy 1964 = E. Fahy, *New evidence for dating Giovanni Bellini's “Coronation of the Virgin”*, in “The Art Bulletin”, XLVI, 2, 1964, pp. 216-218.

Meiss 1964 = M. Meiss, *Appendix. Bellini, Zoppo and the Pesaro Altarpiece*, in M. Meiss, *Giovanni Bellini's St. Francis in the Frick Collection*, Princeton 1964.

Pope-Hennessy 1964 = J.W. Pope-Hennessy, *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, 3 voll., London 1964.

Ringbom 1965 = S. Ringbom, *Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, Åbo 1965.

Ruhmer 1966 = E. Ruhmer, *Marco Zoppo*, Vicenza 1966.

Marchini 1968 = G. Marchini, *Per Giorgio da Sebenico*, in “Commentari. Rivista di critica e storia dell'arte”, XIX, 1968, pp. 212-228.

Robertson 1968 = G. Robertson, *Giovanni Bellini*, Oxford 1968.

Combs Stuebe 1968-1969 = I. Combs Stuebe, *The “Johannesschüssel”: from narrative to reliquary to “Andachtsbild”*, in “Marsyas”, 14, 1968-1969, pp. 1-16.

Keydel 1969 = J.H. Keydel, *A Group of Altarpieces by Giovanni Bellini considered in relation to the context for which they were made*, Ph.D. diss., Harvard University, 2 voll., Cambridge 1969.

Pignatti 1969 = T. Pignatti, *L'opera completa di Giovanni Bellini detto Giambellino*, Milano 1969.

Mostra 1970 = *Mostra di opere d'arte restaurate*, catalogo della mostra di Urbino, Urbino 1970.

Puppi 1970 = L. Puppi, *Appunti su Giorgio da Sebenico architetto*, in “Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte”, XVII, 1970, pp. 154-180.

Battisti 1971, ed. 1992 = E. Battisti, *Piero della Francesca*, 2 voll., Milano 1971; ried. in E. Battisti, *Piero della Francesca*, a cura di M. Dalai Emiliani, 2 voll., Milano 1992.

Gabrielli 1971 = N. Gabrielli, *Galleria Sabauda. Maestri italiani*, Moncalieri 1971.

Meiss 1971, ed. 1976 = M. Meiss, *La sacra conversazione di Piero della Francesca. Quaderni della Pinacoteca di Brera I*; ried. in M. Meiss, *The Painter's Choice. Problems in the Interpretation of Renaissance Art*, New York 1976, pp. 142-147.

Michelini Tocci 1971 = L. Michelini Tocci, *Pesaro Sforzesca nelle tarsie del Coro di S. Agostino*, Milano 1971.

Zeri 1971, ed. 1988 = F. Zeri, *Quattro tempere di Jacopo Bellini*, in *Diari di lavoro I*, 1971, pp. 46-56; ried. in F. Zeri, *Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'Arte dell'Italia settentrionale dal Trecento al primo Cinquecento*, I, Torino 1988, pp. 65-70.

Degenhart, Schmitt 1972 = B. Degenhart, A. Schmitt, *Ein Musterblatt des Jacopo Bellini mit Zeichnungen nach der Antike*, in *Festschrift Luitpold Dussler*.

28 Studien zur Archaeologie und Kunstgeschichte, München-Berlin 1972, pp. 139-168.

Fredericksen, Zeri 1972 = B.B. Fredericksen, F. Zeri, *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections*, Cambridge 1972.

Huse 1972 = N. Huse, *Studien zu Giovanni Bellini*, Berlin 1972.

Mariani Canova 1972 = G. Mariani Canova, *Riflessioni su Jacopo Bellini e sul libro di disegni del Louvre*, in “Arte Veneta”, XXVI, 1972, pp. 9-30.

Taccari 1972 = E. Taccari, *Brera, Valeriano Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIV, Roma 1972, pp. 164-165.

Zorzi 1972 = A. Zorzi, *Venezia scomparsa*, 2 voll., Milano 1972.

G.B. Cavalcaselle 1973 = G.B. Cavalcaselle. *Disegni da antichi maestri*, catalogo della mostra di Venezia, a cura di L. Moretti, Vicenza 1973.

Zeri 1973 = F. Zeri, *Recensione a N. Gabrielli, catalogo dei dipinti italiani nella Galleria Sabauda*, in *Quaderni di Emblema* 2, Bergamo 1973, pp. 103-108; ried. in F. Zeri, *Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte dell'Italia del Sei e Settecento. Recensioni e altri saggi*, V, Torino 1998, pp. 167-171.

Wilde 1974 = J. Wilde, *Venetian Art from Bellini to Titian*, Oxford 1974.

Armstrong 1976 = L. Armstrong, *The Paintings and Drawings of Marco Zoppo*, New York-London 1976.

Dionisotti 1976 = C. Dionisotti, *Tiziano e la letteratura*, in “Lettere italiane”, XXVIII, 4, 1976, pp. 401-409.

Dopo Mantegna 1976 = *Dopo Mantegna. Arte a Padova e nel territorio nei secoli XV e XVI*, catalogo della mostra di Padova, Milano 1976.

Franzoi, Di Stefano 1976 = U. Franzoi, D. Di Stefano, *Le chiese di Venezia*, Venezia 1976.

Groblewski 1976 = M. Groblewski, *Die Kirche San Giovanni Battista in Pesaro von Girolamo Genga*, Regensburg 1976.

Zeri 1976 = F. Zeri, *Italian Paintings in the Walters Art Gallery*, 2 voll., Baltimore 1976.

Lloyd 1977 = C. Lloyd, *A Catalogue of the Earlier Italian Paintings in the Ashmolean Museum*, Oxford 1977.

Robertson 1977 = G. Robertson, *The architectural setting of Antonello da Messina's San Cassiano altarpiece*, in *Studies in late medieval and Renaissance painting in honor of Millard Meiss*, a cura di I. Lavin e J. Plummer, 2 voll., New York 1977, I, pp. 368-372.

Volpe 1977 = C. Volpe, *La donazione Vandeghini Baldi a Ferrara*, in “Paragone”, XXVIII, 329, 1977, pp. 73-78.

Wilson 1977 = C.C. Wilson, *Bellini's Pesaro Altarpiece: a Study in Context and Meaning*, New York 1977.

Art Venitien 1978 = *Art Venitien en Suisse et au Liechtenstein*, catalogo della mostra di Pfäffikon-Ginevra, a cura di M. Natale, Milano 1978.

Retables 1978 = *Retables italiens du XIII^e au XV^e siècle*, catalogo della mostra di Parigi, a cura di C. Ressort, Paris 1978.

Van Os *et alii* 1978 = H.W. Van Os, J.R.J. van Asperen de Boer, C.E. de Jong-Jansen, C. Wiethoff (a cura di), *The Early Venetian Paintings in Holland. Catalogue*, Amsterdam 1978.

Volpe 1978 = C. Volpe, *Per gli inizi di Giovanni Bellini*, in “Arte Veneta”, XXXII, 1978, pp. 56-60.

Zeri 1978, ed. 1998 = F. Zeri, *Recensione a* The Early Venetian Paintings in Holland, in “Antologia di Belle Arti”, II, 7-8, 1978, pp. 315-316; ried. in F. Zeri, *Giorno per giorno nella pittura. V. Scritti sull'arte dell'Italia del Sei e Settecento. Recensioni e altri saggi*, Torino 1998, pp. 187-188.

Artemis 1979 = *Artemis 78-79. Consolidated Audited Annual Report*, London 1979.

Humfrey 1979 = P. Humfrey, *A Non-Bellini from the Carità in Venice*, in “The Burlington Magazine”, CXXI, 913, 1979, p. 253.

Joost-Gaugier 1979 = C.L. Joost-Gaugier, *A pair of miniatures by a panel painter: the earliest works of Giovanni Bellini*, in “Paragone”, 30, 357, 1979, pp. 48-71.

Pittura 1979 = *Pittura a Rimini tra Gotico e Manierismo. Recupero e restauro del patrimonio artistico riminese. Dipinti su tavola*, catalogo della mostra di Rimini, a cura di C. Volpe, Rimini 1979.

Shapley 1979 = F.R. Shapley, *Catalogue of the Italian Paintings. National Gallery of Art*, 2 voll., Washington 1979.

Volpe 1979 = C. Volpe, *Dipinti veneti nelle collezioni svizzere. Una mostra a Zurigo e Ginevra*, in “Paragone”, XXX, 347, 1979, pp. 72-77.

Châtelet 1980 = A. Châtelet, *Un collaborateur de Van Eyck en Italie*, in *Relations artistiques entre les Pays-bas et l'Italie à la Renaissance. Études dédiées à Suzanne Sulzberger*, Brussels 1980, pp. 43-60.

Conti 1980 = A. Conti, *Roberto Longhi e l'attribuzione*, in “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia”, X, 3, 1980, pp. 1093-1117.

McAndrew 1980, ed. it. 1983 = J. McAndrew, *Venetian Architecture of the Early Renaissance*, Cambridge 1980; ed. it. J. McAndrew, *L'architettura veneziana del primo Rinascimento*, Venezia 1983.

Campbell 1981 = L. Campbell, *Notes on Netherlandish pictures in the Veneto in the fifteenth and sixteenth centuries*, in “The Burlington Magazine”, CXXIII, 941, 1981, pp. 467-473.

Collins 1982 = H. Collins, *Major Narrative Paintings by Jacopo Bellini*, in “The Art Bulletin”, 64, 3, 1982, pp. 466-472.

Ferretti 1982 = M. Ferretti, *I maestri della prospettiva*, in F. Zeri (a cura di), *Storia dell'arte italiana*. III. *Situazioni momenti indagini*. 11. *Forme e modelli*, Torino 1982, pp. 457-585.

Natale 1982 = M. Natale, *Museo Poldi Pezzoli. Dipinti*, Milano 1982.

Zeri 1982 = F. Zeri, *Mai di traverso. Storie e ricordi di quadri, di libri, di persone*, Milano 1982.

Castelfranchi Vegas 1983 = L. Castelfranchi Vegas, *Italia e Fiandra nella pittura del Quattrocento*, Milano 1983.

Early Italian 1983 = *Early Italian Paintings and Works of Art 1300-1480. An Exhibition in Aid of the Friends of the Fitzwilliam Museum*, London 1983.

Markham Schulz 1983 = A. Markham Schulz, *Antonio Rizzo Sculptor and Architect*, Princeton 1983.

Rowlands 1983 = E.W. Rowlands, *Filippo Lippi's Stay in Padua and its Impact on his Art*, tesi di dottorato, Rutgers University 1983.

Sartori 1983 = A. Sartori, *Archivio Sartori. Documenti di storia e arte francescana*. I. *Basilica e convento del Santo*, a cura di G.M. Luisetto, Padova 1983.

Dix siècles 1984 = *Dix siècles d'enluminure italienne (VF-XVF siècles)*, catalogo della mostra di Parigi, a cura di F. Avril, Paris 1984.

Lucco 1984a = M. Lucco, *Il Quattrocento*, in C. Semenzato (a cura di), *Le pitture del Santo di Padova*, Vicenza 1984, pp. 119-143.

Lucco 1984b = M. Lucco, *Il Cinquecento*, in C. Semenzato (a cura di), *Le pitture del Santo di Padova*, Vicenza 1984, pp. 145-174.

Aurenhammer 1985 = H.H. Aurenhammer, *Studien zu Altar und Altarbild der venezianischen Renaissance. Form, Funktion und historischer Kontext*, Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie aus der Studienrichtung Kunstgeschichte an der Geisteswissenschaftliche Fakultät der Universität Wien, Wien 1985.

Bellosi 1985 = L. Bellosi, *La pecora di Giotto*, Torino 1985.

Belting 1985, ed. it. 1996 = H. Belting, *Giovanni Bellini: Pietà. Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei*, Frankfurt am Main 1985; ed. it. H. Belting, *Giovanni Bellini. La pietà*, Modena 1996.

Boskovits 1985 = M. Boskovits, *Per Jacopo Bellini pittore (Postilla ad un Colloquio)*, in “Paragone”, XXXVI, 419-423, 1985, pp. 113-123.

Christiansen 1985 = K. Christiansen, *New Light on the Early Work of Filippo Lippi*, in “Apollo”, CXXII, 285, 1985, pp. 338-343.

Eisler 1985 = C. Eisler, *Saints Anthony and Bernardino of Siena, Designed by Jacopo and Painted by Gentile Bellini*, in “Arte Veneta”, XXXIX, 1985, pp. 32-40.

Gentili, Torella 1985 = A. Gentili, F. Torella, *Giovanni Bellini, il polittico di San Vincenzo Ferrer*, Venezia 1985.

Goffen 1985 = R. Goffen, *Giovanni Bellini and the altarpiece of St. Vincent Ferrer*, in *Renaissance studies in honor of Craig Hugh Smyth*, a cura di A. Morrogher F. Gioffredi Superbi, 2 voll., Firenze 1985, 2 (*Art, architecture*), pp. 277-295.

Humfrey 1985 = P. Humfrey, *The Life of St. Jerome cycle from the Scuola di San Gerolamo di Cannaregio*, in “Arte Veneta”, XXXIX, 1985, pp. 41-46.

Markham Schulz 1985 = A. Markham Schulz, *Paolo Stella Milanese*, in “Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, XXIX, 1985, pp. 79-110.

Meyer zur Capellen 1985 = J. Meyer zur Capellen, *Gentile Bellini*, Stuttgart 1985.

Previtali 1985 = G. Previtali, *Introduzione*, in *Simone Martini e “chompagni”*, catalogo della mostra di Siena, a cura di A. Bagnoli e L. Bellosi, Firenze 1985, pp. 11-32.

Zampetti 1985 = P. Zampetti, *Crivelli, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXI, 1985, pp. 113-121.

Baldissin Molli 1986 = G. Baldissin Molli, *Dario di Giovanni, detto Dario da Pordenone*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXII, Roma 1986, pp. 792-794.

Bellosi 1986 = L. Bellosi, *Introduzione*, in *Disegni* 1986, pp. 7-11.

Boskovits 1986 = M. Boskovits, *Giovanni Bellini. Quelques suggestions sur ses débuts*, in “La Revue du Louvre”, XXX-VI, 1986, pp. 386-393.

Disegni 1986 = *Disegni italiani del tempo di Donatello*, catalogo della mostra di Firenze, a cura di A. Angelini, Firenze 1986.

Frenquellucci 1986 = M. Frenquellucci, *Il palazzo Ducale sulla scena della piazza di Pesaro all'epoca dei Malatesta e degli Sforza*, in M.R. Valazzi (a cura di), *La corte di Pesaro. Storia di una residenza signorile*, Modena 1986, pp. 57-66.

Goffen 1986 = R. Goffen, *Piety and patronage in Renaissance Venice. Bellini, Titian, and the Franciscans*, New Haven 1986; ed. it., R. Goffen, *Devozione e committenza. Bellini, Tiziano e i Frari*, Venezia 1991.

Huse, Wolters 1986 = N. Huse, W. Wolters, *Venedig. Die Kunst der Renaissance. Architektur, Skulptur, Malerei 1460-1590*, München 1986.

Lightbown 1986 = R. Lightbown, *Mantegna. With a Complete Catalogue of Paintings, Drawings and Prints*, Oxford 1986.

Restauro 1986 = *Restauro a Venezia. 1967-1986. Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia*. 14, Venezia 1986.

Tosi 1986 = G. Tosi, *Un capitello figurato con delfini nel Museo Civico di Padova: lettura archeologico-antiquaria*, in “Aquileia Nostra”, LVII, 1986, pp. 825-836.

Christiansen 1987 = K. Christiansen, *Venetian Painting of the Early Quattrocento*, in “Apollo”, 125, 301, 1987, pp. 166-177.

Conti 1987 = A. Conti, *Giovanni Bellini fra Marco Zoppo e Antonello da Messina*, in *Antonello da Messina*, atti del convegno di Messina (1981), Messina 1987, pp. 275-303.

De Marchi 1987 = A. De Marchi, *Un'aggiunta al problema di Alvise Vivarini giovane*, in “Arte Veneta”, XLI, 1987, pp. 123-125.

Joannides 1987 = P. Joannides, *Masaccio, Masolino and Minor Sculpture*, in “Paragone”, XXXVIII, 451, 1987, pp. 3-24.

Chiappini di Sorio 1988 = I. Chiappini di Sorio, *Ancona sulla Pala di Giovanni Bellini a Pesaro: precisazioni e ipotesi*, in Valazzi 1988, pp. 29-34.

Fortini Brown 1988 = P. Fortini Brown, *Venetian narrative painting in the age of Carpaccio*, New Haven 1988.

Gothic 1988 = *Gothic to Renaissance: European Painting 1300-1600*, catalogo della mostra di Londra, a cura di D. Garstang, London-New York 1988.

Humfrey 1988 = P. Humfrey, *Competitive devotions. The Venetian Scuole Piccole as donors of altarpieces in the years around 1500*, in “The Art Bulletin”, LXX, 3, 1988, pp. 401-423.

Koch 1988 = R. Koch, *The Getty “Annunciation” by*

Dieric Bouts, in “The Burlington Magazine”, CXXX, 1024, 1988, pp. 509-516.

Valazzi 1988 = M.R. Valazzi, *La Pala di Pesaro nei documenti d'archivio e nella letteratura critica dal secolo XV al XIX*, in M.R. Valazzi (a cura di), *La pala ricostituita. L'incoronazione della Vergine e la cimasa vaticana di Giovanni Bellini. Indagini e restauri*, Venezia 1988, pp. 35-39.

Beck 1988-1989 = J.H. Beck, *A crucial painting for Giambellino studies*, in “Prospettiva” (*Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*), 53-56, 1988-1989, pp. 278-280.

Conti 1988-1989 = A. Conti, *Andrea Mantegna, Pietro Guindaleri ed altri maestri del “Plinio” di Torino*, in “Prospettiva” (*Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*), 53-56, 1988-1989, pp. 264-277.

Schizzerotto 1988-1989 = G. Schizzerotto, *Iter postumo del ciclo belliniano di S. Giovanni Evangelista*, in “Labyrinthos”, 13-16, 1988-1989, pp. 81-94.

Bauer Eberhardt 1989 = U. Bauer Eberhardt, *Lauro Padovano und Leonardo Bellini als Maler, Miniatoren und Zeichner*, in “Pantheon”, 47, 1989, pp. 49-82.

De Nicolò Salmazo 1989 = A. De Nicolò Salmazo, *Padova*, in Lucco 1989a, pp. 481-540.

Eisler 1989 = C. Eisler, *The Genius of Jacopo Bellini. The Complete Paintings and Drawings*, New York 1989.

Goffen 1989 = R. Goffen, *Giovanni Bellini*, New Haven 1989.

Lucco 1989a = M. Lucco (a cura di), *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, I, Milano 1989.

Lucco 1989b = M. Lucco, *Venezia*, in M. Lucco (a cura di), *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, I, Milano 1989, pp. 395-480.

Merkel 1989 = E. Merkel, *Venezia, 1430-1450*, in M. Lucco 1989a, pp. 49-101.

Schmidt 1989 = C. Schmidt, *La “Sacra conversazione” nella pittura veneta*, in Lucco 1989a, pp. 703-726.

Valazzi 1989 = M.R. Valazzi, *Pittori e Pitture a Pesaro nel Quattrocento*, in *Pesaro tra Medioevo e Rinascimento*, Venezia 1989, pp. 305-356.

Bacchi 1990 = A. Bacchi (a cura di), *Dipinti ferraresi dalla Collezione Vittorio Cini*, Vicenza 1990.

Degenhart, Schmitt 1990 = B. Degenhart, A. Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen. 1300-1450*. II. *Venedig, Jacopo Bellini*. 5, Berlin 1990.

Giovanni Gerolamo Savoldo 1990 = *Giovanni Gerolamo Savoldo tra Foppa Giorgione e Caravaggio*, catalogo della mostra di Brescia, Milano 1990.

Humfrey 1990 = P. Humfrey, *Co-ordinated Altarpieces in Renaissance Venice: The Progress of an Ideal*, in P. Humfrey, M. Kemp (a cura di), *The Altarpiece in the Renaissance*, Cambridge-New York-Melbourne 1990, pp. 190-211.

Kokole 1990 = S. Kokole, *Notes on the Sculptural Sources for Giorgio Schiavone's Madonna in London*, in "Venezia arti", IV, 1990, pp. 50-56.

Pinacoteca 1990 = *Pinacoteca di Brera. Scuola veneta*, Milano 1990.

Tosi 1990 = G. Tosi, *Reperti romani ai margini della laguna veneziana in un foglio d'album del Rinascimento*, in *Venezia e l'archeologia. Un importante capitolo nella storia del gusto dell'antico nella cultura artistica veneziana*, atti del convegno di Venezia (1988), Roma 1990, pp. 261-264.

Ballarin, Banzato 1991 = A. Ballarin, D. Banzato (a cura di), *Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dei Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, Milano 1991.

Fletcher 1991 = J.M. Fletcher, *The Painter and the Poet: Giovanni Bellini's Portrait of Raffaele Zovenzoni Rediscovered*, in "Apollo", CXXXIV, 355, 1991, pp. 153-158.

Le muse 1991 = *Le muse e il principe. Arte di corte nel Rinascimento padano*, catalogo della mostra di Milano, a cura di A. Mottola Molfino e M. Natale, 2 voll., Modena 1991.

Pinacoteca 1991 = *Pinacoteca di Brera. Scuola emiliana*, Milano 1991.

Andrea Mantegna 1992 = *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra di Londra-New York, a cura di J. Martineau, Milano 1992.

Bentini 1992 = J. Bentini (a cura di), *La Pinacoteca Nazionale di Ferrara. Catalogo generale*, Bologna 1992.

Boskovits 1992 = M. Boskovits (a cura di), *The Martello Collection. Further Paintings, Drawings and Miniatures 13th-18th Century*, Firenze 1992.

Casini 1992 = M. Casini, *La cittadinanza originaria a Venezia tra i secoli XV e XVI. Una linea interpretativa*, in *Studi veneti offerti a Gaetano Cozzi*, Venezia 1992, pp. 133-150.

De Marchi 1992 = A. De Marchi, *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Milano 1992.

Tempestini 1992 = A. Tempestini, *Giovanni Bellini. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1992.

Zampetti 1992 = P. Zampetti, *Circa 1470. Pale dipinte marchigiane a confronto*, in *Piero e Urbino, Piero e le corti rinascimentali*, catalogo della mostra di Urbino,

a cura di P. Dal Poggetto, Venezia 1992, pp. 441-446.

Ceriana 1992-1993 = M. Ceriana, *Due esercizi di lettura: la cappella Moro in San Giobbe e le fabbriche dei Gussoni a Venezia*, in "Annali di Architettura", 4-5, 1992-1993, pp. 22-41.

Agosti 1993 = G. Agosti, *Su Mantegna, 1. (All'ingresso della mostra del 1992, a Londra)*, in "Prospettiva", 71, 1993, pp. 42-52.

Bloch 1993, ed. it. 2009 = M. Bloch, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, a cura di E. Bloch, J. Le Goff e A. Colin, Paris 1993; ed. it. M. Bloch, *Apologia della storia o Mestiere di storico*, Torino 2009.

Carpaccio 1993 = *Carpaccio, Bellini, Tura, Antonello e altri restauri quattrocenteschi della Pinacoteca del Museo Correr*, catalogo della mostra di Venezia, a cura di A. Dorigato, Milano 1993.

Conti 1993 = A. Conti, *Echi di Marco Zoppo nel politico di San Zanipolo*, in *Marco Zoppo* 1993, pp. 97-106.

De Nicolò Salmazo 1993 = A. De Nicolò Salmazo, *Il soggiorno padovano di Andrea Mantegna*, Padova 1993.

Franceschini 1993 = A. Franceschini, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche. Parte I dal 1341 al 1471*, Ferrara-Roma 1993.

Garboli 1993 = C. Garboli, *Prefazione*, in B. Berenson, R. Longhi, *Lettere e scartafacci, 1912-1957*, a cura di C. Garboli, C. Montagnani, Milano 1993, pp. 11-55.

Giardini, Negro, Pirondini 1993 = C. Giardini, E. Negro, M. Pirondini (a cura di), *Dipinti e disegni della Pinacoteca Civica di Pesaro*, Modena 1993.

Humfrey 1993a = P. Humfrey, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven-London 1993.

Humfrey 1993b = P. Humfrey, *Marco Zoppo. La Pala di Pesaro*, in *Marco Zoppo* 1993, pp. 71-78.

Lucco 1993 = *Marco Zoppo nella pittura veneziana*, in *Marco Zoppo* 1993, pp. 107-120.

Marco Zoppo 1993 = *Marco Zoppo: Cento 1433-1478 Venezia*, atti del convegno di Cento, a cura di B. Giovannucci Vigi, Bologna 1993.

Romano 1993 = G. Romano, *Giovanni Previtali et l'histoire de l'art*, in "Revue de l'Art", 99, 1993, pp. 69-73; ried. in G. Romano, *Storie dell'arte. Toesca, Longhi, Wittkower, Previtali*, Roma 1998, pp. 95-107.

Conti 1994 = A. Conti, *Giovanni nella bottega di Jacopo Bellini*, in *Hommage à Michel Laclotte. Etudes sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, Milano-Paris 1994, pp. 260-271.

De Marchi 1994 = A. De Marchi, *Diversità di Antonio da Fabriano*, in *Un testamento pittorico di fine '400. Gli affreschi restaurati di Antonio da Fabriano in San Domenico*, Fabriano 1994, pp. 9-20.

Humfrey 1994 = P. Humfrey, *The Bellini, the Vivarini, and the Beginnings of the Renaissance Altarpiece in Venice*, in E. Borsook (a cura di), *Italian Altarpieces 1250-1550: Function and Design*, Oxford 1994, pp. 139-152.

Importants Tableaux 1994 = *Importants Tableaux et Dessin Anciens et du XIX^{ème} Siècle*, Sotheby's, München, 19 giugno 1994.

Lorenzoni, Dal Pozzolo 1995 = G. Lorenzoni, E.M. Dal Pozzolo (a cura di), *Basilica del Santo. Dipinti, Sculture, Tarsie, Disegni e Modelli*, Roma-Padova 1995.

Mariani Canova 1995 = G. Mariani Canova, *La miniatura a Venezia dal Medioevo al Rinascimento*, in R. Pallucchini (a cura di), *Storia di Venezia. Temi. L'arte*, 2 voll., Roma 1995, II, pp. 769-843.

Agosti 1996 = G. Agosti, *Un amore di Giovanni Bellini*, in F. Caglioti, M. Fileti Mazza, U. Parrini (a cura di), *Ad Alessandro Conti (1946-1994)*, Pisa 1996, pp. 45-84.

Casu 1996 = S. Casu, *Lazzaro Bastiani: la produzione giovanile e della prima maturità*, in "Paragone", XLVII, 557-561, 1996, pp. 60-89.

De Marchi 1996a = A. De Marchi, *Un raggio di luce su Filippo Lippi a Padova*, in "Nuovi Studi", I, 1, 1996, pp. 5-23.

De Marchi 1996b = A. De Marchi, *Centralità di Padova: alcuni esempi di interferenza tra scultura e pittura nell'area adriatica alla metà del Quattrocento*, in *Quattrocento adriatico. Fifteenth-Century Art of the Adriatic Rim. Papers from a Colloquium held at the Villa Spelman, Florence 1994*, a cura di C. Dempsey, Bologna 1996, pp. 57-79.

Italies 1996 = *Italies. Peintures des musées de la région Centre*, Paris 1996.

Shaw, Boccia-Shaw 1996 = K.V. Shaw, T.M. Boccia-Shaw, *Further observations on a Quattrocento "Ymago Sancti Bernardini" in the Santo*, in "Il Santo. Rivista Francescana di Storia Dottrina Arte", XXXVI, 1996, pp. 475-480.

Sponza 1996 = S. Sponza, *L'altare e la pala di San Vincenzo Ferrer: dubbi e problemi*, in "Quaderni della Soprintendenza per i beni artistici e storici di Venezia", 20, 1996, pp. 30-36.

Callegari 1997, ed. 1998 = R. Callegari, *Su due politici di Giorgio Schiavone*, in "Arte Veneta", L, 1997, pp. 24-37; ried. in R. Callegari, *Scritti sull'arte padovana del Rinascimento*, Udine 1998, pp. 63-86.

Ceriana 1997 = M. Ceriana, *Marco Palmezzano, la Pala del 1493*, Vigevano 1997.

Crescenzi 1997 = V. Crescenzi, *Il diritto civile*, in G. Arnaldi, G. Cracco, A. Tenenti (a cura di), *Storia di Venezia dalle origini alla caduta della Serenissima*. III. *La formazione dello Stato patrizio*, Roma 1997, pp. 409-474.

De Marchi 1997 = A.G. De Marchi, *La Spezia. Museo Civico Amedeo Lia. Dipinti*, Cinisello Balsamo 1997.

Franceschini 1997 = A. Franceschini, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche. Parte II, Tomo II: dal 1493 al 1516*, Ferrara 1997.

Lucco 1997 = M. Lucco, *Un'eco fiamminga di Giovanni Bellini*, in *Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, a cura di C. Acidini Luchinat, L. Bellosi, M. Boskovits, P.P. Donati e B. Santi, Firenze 1997, pp. 199-204.

Sartor 1997 = L. Sartor, *Lazzaro Bastiani e i suoi committenti*, in "Arte Veneta", L, 1997, pp. 38-53.

Tempestini 1997 = A. Tempestini, *Giovanni Bellini*, Milano 1997.

Campbell 1998 = L. Campbell, *National Gallery Catalogues: The Fifteenth Century Netherlandish Schools*, London 1998.

Chapman 1998 = H. Chapman, *Padua in the 1450s. Marco Zoppo and his Contemporaries*, catalogo della mostra di Londra, London 1998.

De Nicolò Salmazo 1998 = A. De Nicolò Salmazo, *L'affresco di Andrea Mantegna al Santo. Un incontro di "maestosa gravità"*, in "Il Santo. Rivista Francescana di Storia Dottrina Arte", XXXVIII, 1998, pp. 293-311.

Fletcher 1998 = J.M. Fletcher, *I Bellini*, in R. Cassanelli (a cura di), *La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento*, Milano 1998, pp. 131-153.

Mariani Canova 1998 = G. Mariani Canova, *La porpora nei manoscritti rinascimentali e l'attività di Bartolomeo Sanvito*, in *La porpora. Realtà e immaginario di un colore simbolico*, atti del convegno di Venezia (1996), a cura di O. Longo, Venezia 1998, pp. 339-371.

Matthew 1998 = L.C. Matthew, *The Painter's Presence: Signatures in Venetian Renaissance Pictures*, in "The Art Bulletin", LXXX, 4, 1998, pp. 616-648.

Romano 1998 = G. Romano, *Storie dell'arte. Toesca, Longhi, Wittkower, Previtali*, Roma 1998.

Aikema, Brown 1999 = B. Aikema, B.L. Brown, *Pittura veneziana del XV secolo e ars nova dei Paesi Bassi*, in *Il Rinascimento* 1999, pp. 176-239.

de la Mare 1999 = A.C. de la Mare, *Bartolomeo Sanvito da Padova, copista e miniatore*, in *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra di Padova, a cura di G. Baldissin Molli, G. Mariani Canova e F. Toniolo, Modena 1999, pp. 495-511.

De Marchi 1999 = A. De Marchi, *Problemi aperti su Squarcione pittore e sui romagnoli a Padova*, in *Francesco Squarcione "pictorum gymnasiarcha singularis"*, atti del convegno di Padova (1998), a cura di A. De Nicolò Salmazo, Padova 1999, pp. 113-129.

Dunkerton 1999 = J. Dunkerton, *Nord e Sud. Tecniche pittoriche nella Venezia rinascimentale*, in *Il Rinascimento* 1999, pp. 92-103.

Il Rinascimento 1999 = *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra di Venezia, a cura di B. Aikema e B.L. Brown, Milano 1999.

Tumidei 1999 = S. Tumidei, *Romagnoli in Veneto. Congiunture figurative e viaggi d'artisti tra Quattro e Cinquecento*, in S. Marinelli, A. Mazza, D. Arich De Finetti (a cura di), *La pittura emiliana nel Veneto*, Modena 1999, pp. 59-86.

Calegari 2000 = G. Calegari, *La pala di Pesaro e la città in quegli anni*, in *Adriatico. Un mare di storia, arte, cultura*, atti del convegno di Ancona (1999), a cura di B. Cleri, 2 voll., Ripatransone 2000, II, pp. 129-148.

Il colore 2000 = *Il colore ritrovato. Bellini a Venezia*, catalogo della mostra di Venezia, a cura di R. Goffen e G. Nepi Scirè, Milano 2000.

Frank, Fabbri 2000 = M. Frank, G. Fabbri, *Il complesso di Santa Giustina. Le vicende storiche. Il progetto di recupero e restauro*, in "L'architettura. Cronache e storia", XLVI, 539, 2000, pp. n.n.

Meilman 2000 = P. Meilman, *Titian and the altarpiece in Renaissance Venice*, Cambridge 2000.

Tempestini 2000 = A. Tempestini, *Giovanni Bellini*, Milano 2000.

Valazzi 2000 = M.R. Valazzi, *Giovanni Bellini e la pala di Pesaro*, in V. Curzi (a cura di), *Pittura veneta nelle Marche*, Cinisello Balsamo 2000, pp. 101-115.

Disegni 2001 = *Disegni del Rinascimento in Valpadana*, catalogo della mostra di Firenze, a cura di G. Agosti, Firenze 2001.

Il potere 2001 = *Il potere, le arti, la guerra. Lo splendore dei Malatesta*, catalogo della mostra di Rimini, a cura di R. Bartoli, A. Donati e E. Gamba, Milano 2001.

De Marchi 2002 = A. De Marchi, *Pittori a Camerino nel Quattrocento: le ombre di Gentile e la luce di Piero*, in A. De Marchi (a cura di), *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, Jesi 2002, pp. 24-98.

Gnaccolini 2002 = L.P. Gnaccolini, *L'Annunciazione di Jacopo Bellini in Sant'Alessandro a Brescia. Considerazioni in margine a un restauro*, in M. Capella (a cura di), *Vincenzo Foppa. Tecniche d'esecuzione, indagini e restauri*, Milano 2002, pp. 67-90.

Merkel 2002 = E. Merkel, *Iacopo Parisati da Montagnana, allievo di Giovanni Bellini a Venezia*, in *Jacopo da Montagnana e la pittura padovana del secondo Quattrocento*, atti del convegno di Montagnana-Padova (1999), a cura di A. De Nicolò Salmazo e G. Ericani, Padova 2002, pp. 115-132.

Modesti 2002 = P. Modesti, *I cori nelle chiese veneziane e la visita apostolica del 1581. Il "barco" di Santa Maria della Carità*, in "Arte Veneta", LIX, 2002, pp. 39-65.

Walker Bynum 2002 = C. Walker Bynum, *The Blood of Christ in the Later Middle Ages*, in "Church History", LXXI, 4, 2002, pp. 685-714.

Spinazzi 2002-2003 = A. Spinazzi, *La Scuola Grande di San Giovanni Evangelista a Venezia (1340-1515)*, 2 voll., tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Venezia, I.U.A.V., a.a. 2002-2003 (relatore M.M. Morressi).

Bologna 2003 = F. Bologna, *Un nuovo Giambellino alla svolta del 1470*, in "Confronto. Studi e ricerche di storia dell'arte europea", 1, 2003, pp. 31-35.

Boskovits, Brown 2003 = M. Boskovits, D.A. Brown (a cura di), *Italian Paintings of the Fifteenth Century. National Gallery of Art*, Washington-Oxford 2003.

Cannarsa 2003 = M.L. Cannarsa, *L'opera incompiuta: il San Giovanni Battista a Pesaro di Girolamo Genga*, in "Annali di Architettura", XV, 2003, pp. 107-136.

Ceriana 2003 = M. Ceriana, *Agli inizi della decorazione architettonica all'antica a Venezia, 1455-1470, in L'invention de la Renaissance: la réception des formes "à l'antique" au début de la Renaissance*, atti del convegno di Tours (1994), a cura di J. Guillaume, Paris 2003, pp. 109-142.

De Marchi 2003 = A. De Marchi, "Lorenzo e Jachomo da Venexia": un percorso da Zanino a Jacopo Bellini e un enigma da risolvere, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", 27, 2003, pp. 71-100.

Flick 2003 = G.R. Flick, *Missing Masterpieces. Lost Works of Arts 1450-1900*, London 2003.

Pächt 2003 = O. Pächt, *Venetian Painting in the Fifteenth Century. Jacopo, Gentile and Giovanni Bellini and Andrea Mantegna*, a cura di M. Vyoral-Tsschapka, M. Pächt, London 2003.

Tempestini 2003 = A. Tempestini, *Riflessioni su alcune opere di Giovanni Bellini o a lui attribuite*, in "Studi di storia dell'arte", 14, 2003, pp. 89-108.

Vincenzo Foppa 2003 = *Vincenzo Foppa*, catalogo della mostra di Brescia, a cura di G. Agosti, M. Natale e G. Romano, Milano 2003.

Timpanaro Morelli 2003-2004 = M.A. Timpanaro Morelli, *Su Francesco Antonio Benoffi di Pesaro, minore conventuale ed inquisitore, e su Giovanni Battista Dei di Firenze, antiquario ed archivista granducale: due personaggi del secolo XVIII*, in "Studia Oliveriana", III, 3-4, 2003-2004, pp. 85-149.

Bentini, Cammarota, Scaglietti Kelescian 2004 = J. Bentini, G.P. Cammarota, D. Scaglietti Kelescian (a cura di), *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo Generale. I. Dal Duecento a Francesco Francia*, Venezia 2004.

Ceriana 2004a = M. Ceriana, *Profilo della scultura a Venezia tra il 1450 e il 1500*, in G. Toscano, F. Valcanover (a cura di), *Da Bellini a Veronese. Temi di arte veneta*, Venezia 2004, pp. 23-81.

Ceriana 2004b = M. Ceriana, *Ambrogio Barocci e la decorazione del palazzo ducale di Urbino*, in *Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro*, atti del convegno di Urbino (2001), a cura di F.P. Fiore, Firenze 2004, pp. 269-304.

Christiansen 2004a = K. Christiansen, *Bellini and Mantegna*, in Humfrey 2004a, pp. 48-74.

Christiansen 2004b = K. Christiansen, *Giovanni Bellini and the Practice of Devotional Painting*, in R. Kasl (a cura di) *Giovanni Bellini and the art of devotion*, Indianapolis 2004, pp. 7-57.

Dunkerton 2004 = J. Dunkerton, *Bellini's technique*, in Humfrey 2004a, pp. 195-225.

Finocchi Ghersi 2004 = L. Finocchi Ghersi, *Il Rinascimento veneziano di Giovanni Bellini*, Venezia 2004.

Fletcher 2004 = J.M. Fletcher, *Bellini's Social World*, in Humfrey 2004a, pp. 13-47.

Fra Carnevale 2004 = *Fra Carnevale. Un artista rinascimentale da Filippo Lippi a Piero della Francesca*, catalogo della mostra di Milano-New York, a cura di M. Ceriana, K. Christiansen, E. Daffra e A. De Marchi, Milano 2004.

Howard 2004 = D. Howard, *Bellini and Architecture*, in Humfrey 2004a, pp. 143-166.

Humfrey 2004a = P. Humfrey (a cura di), *The Cambridge Companion to Giovanni Bellini*, Cambridge 2004.

Humfrey 2004b = P. Humfrey, *Introduction*, in Humfrey 2004a, pp. 1-12.

Lightbown 2004 = R.W. Lightbown, *Carlo Crivelli*, New Haven 2004.

Lucco 2004 = M. Lucco, *Bellini and Flemish Painting*, in Humfrey 2004a, pp. 75-94.

Pincus 2004 = D. Pincus, *Bellini and Sculpture*, in Humfrey 2004a, pp. 122-142.

Agosti 2005 = G. Agosti, *Su Mantegna. I. La storia dell'arte libera la testa*, Milano 2005.

Barile 2005 = E. Barile, *Una lettera autografa di Bartolomeo Sanvito a Marco Antonio Morosini*, in "Arte Veneta", LXII, 2005, pp. 149-152.

Ceriana 2005 = M. Ceriana, *Lombardo, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXV, Roma 2005, pp. 519-528.

De Marchi 2005 = A. De Marchi, *Polyptiques vénitiens. Anamnèse d'une identité méconnue*, in *Autour de Lorenzo Véniziano. Fragments de polyptyques vénitiens du XIV^e siècle*, catalogo della mostra di Tours, a cura di A. De Marchi e C. Guarnieri, Cinisello Balsamo 2005, pp. 13-43.

Heinen 2005 = U. Heinen, *Passion und Emotion*, in R. Krischel (a cura di), *Ansichten Christi: Christusbilder von der Antike bis zum 20. Jahrhundert*, Köln 2005, pp. 255-285.

Laclotte, Moench 2005 = M. Laclotte, E. Moench, *Peinture Italienne. Musée du Petit Palais Avignon*, Paris 2005.

Marco Palmezzano 2005 = *Marco Palmezzano e il Rinascimento nelle Romagne*, catalogo della mostra di Forlì, a cura di A. Paolucci, L. Prati e S. Tumidei, Cinisello Balsamo 2005.

Guarnieri 2006 = C. Guarnieri, *Lorenzo Veneziano*, Milano 2006.

Mariani Canova 2006 = G. Mariani Canova, *La miniatura a Padova nel tempo di Andrea Mantegna*, in *Mantegna e Padova* 2006, pp. 63-71.

Mantegna 2006 = *Mantegna e le arti a Verona 1450-1500*, catalogo della mostra di Verona, a cura di S. Marinelli e P. Marini, Venezia 2006.

Mantegna e Padova 2006 = *Mantegna e Padova. 1445-1460*, catalogo della mostra di Padova, a cura di D. Banzato, A. De Nicolò Salmazo e A.M. Spiazzi, Milano 2006.

Restituzioni 2006 = *Restituzioni 2006. Tredicesima edizione. Tesori d'arte restaurati*, catalogo della mostra di Vicenza, a cura di C. Bertelli, Vicenza 2006.

Albrecht Dürer 2007 = *Albrecht Dürer. lettere da Venezia*, a cura di G.M. Fara, Milano 2007.

Arte francescana 2007 = *Arte francescana: tra Montefeltro e Papato 1234-1528*, catalogo della mostra di

Cagli, a cura di A. Marchi e A. Mazzacchera, Milano 2007.

La collezione 2007 = *La collezione Terruzzi. I capolavori*, catalogo della mostra di Roma, a cura di A. Scarpa, M. Lupo, Milano 2007.

Daffra 2007 = E. Daffra, *Urbino e Piero della Francesca*, in *Piero della Francesca e le corti italiane*, catalogo della mostra di Arezzo, a cura di C. Bertelli e A. Paolucci, Milano 2007, pp. 53-67.

Facchinetti 2007 = S. Facchinetti, *Mantegna e il Rinascimento in Valpadana*, Firenze 2007.

Habert *et alii* 2007 = J. Habert, S. Loire, C. Scaillièrez, D. Thiébaut (a cura di), *Catalogue des peintures italiennes du musée du Louvre: Catalogue sommaire*, Paris 2007.

San Marco 2007 = *San Marco Casa d'Aste. Dipinti di antichi maestri*, catalogo d'asta n. 29, Venezia, 15 dicembre 2007.

Bätschmann 2008 = O. Bätschmann, *Giovanni Bellini*, London 2008.

Belloso 2008 = L. Belloso, *Giovanni Bellini e Andrea Mantegna*, in *Mantegna* 2008, pp. 103-109.

De Marchi 2008 = A. De Marchi, *Intorno al trittico di San Zeno*, in *Mantegna* 2008, pp. 151-175.

De Marchi, Mazzalupi 2008 = A. De Marchi, M. Mazzalupi (a cura di), *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, Milano 2008.

Giovanni Bellini 2008 = *Giovanni Bellini*, catalogo della mostra di Roma, a cura di M. Lucco e G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo 2008.

Lucco 2008 = M. Lucco, “*La primavera del Mondo tuto, in ato de Pittura*”, in *Giovanni Bellini* 2008, pp. 19-37.

Mantegna 2008 = *Mantegna 1431-1506*, catalogo della mostra di Parigi, a cura di G. Agosti e D. Thiébaut, Milano 2008.

Moretti, Todesco 2008 = S. Moretti, M.T. Todesco, *Il cantiere della cappella di Sant'Alvise nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia (1458-1499)*, in “*Annali di architettura*”, 20, 2008, pp. 83-108.

Nova 2008 = A. Nova, *Icona, racconto e “dramatic close-up” nei dipinti devozionali di Giovanni Bellini*, in *Giovanni Bellini* 2008, pp. 105-115.

Pincus 2008 = *Giovanni Bellini's humanist signature. Pietro Bembo, Aldus Manutius and humanism in early sixteenth-century Venice*, in “*Artibus et historiae*”, XXIX, 58, 2008, pp. 89-119.

Poldi, Villa 2008 = G. Poldi, G.C.F. Villa (a cura di), *Bellini a Venezia. Sette opere indagate nel loro contesto*, Milano 2008.

Tosato 2008 = D. Tosato, *Giovanni Bellini e l'evoluzione della pala d'altare a Venezia*, in Poldi, Villa 2008, pp. 15-29.

Villa 2008 = G.C.F. Villa, *Giovanni Bellini*, Cinisello Balsamo 2008.

Zucchetto 2008 = E. Zucchetto, *Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo. Il Polittico di San Vincenzo Ferrer*, in Poldi, Villa 2008, pp. 31-51.

Bologna 2008-2009 = F. Bologna, *A proposito delle mostre di Antonello e del Bellini alle scuderie del Quirinale (parte prima)*, in “*Confronto. Studi e ricerche di storia dell'arte europea*”, 12-13, 2008-2009, pp. 20-55.

Agosti 2009 = G. Agosti, *Un amore di Giovanni Bellini*, Milano 2009.

Botticelli 2009 = *Botticelli to Titian. Two Centuries of Italian Masterpieces*, catalogo della mostra di Budapest, a cura di D. Sallay, V. Tátrai e A. Vécsey, Budapest 2009.

Capuzzo 2009 = R. Capuzzo, *Sanguis Domini Mantuae. Le inventiones del prezioso Sangue di Cristo nella costruzione dell'Imperium Christianum e dell'identità civica di Mantova*, Firenze 2009.

Cavalca 2009 = C. Cavalca, *Appunti sulla presenza di opere dei Vivarini a Bologna*, in “*Nuovi Studi*”, XIII, 14, 2009, pp. 39-59.

de la Mare, Nuvoloni 2009 = A.C. de la Mare, L. Nuvoloni, *Bartolomeo Sanvito. The Life & Work of a Renaissance Scribe*, a cura di A. Hobson e C. De Hamel, Paris 2009.

De Marchi 2009 = A. De Marchi, *Le Triptyque de San Zeno de Vérone et sa prédelle*, in *Mantegna. La prédelle de San Zeno de Vérone, 1457-1459*, catalogo della mostra di Tours, a cura di P. Le Leyzour, Cinisello Balsamo 2009, pp. 17-21.

Di Lorenzo 2009 = A. Di Lorenzo, *Alcune novità sul “San Francesco che raccoglie il sangue di Cristo” di Carlo Crivelli del Museo Poldi Pezzoli*, in *Il più dolce lavoro che sia. Mélanges en l'honneur de Mauro Natale*, a cura di F. Elsig, N. Etienne e G. Extermann, Cinisello Balsamo 2009, pp. 75-81.

Emozioni 2009 = *Emozioni in terracotta. Guido Mazzoni. Antonio Begarelli. Sculture del Rinascimento emiliano*, catalogo della mostra di Modena, a cura di G. Bonsanti e F. Piccinini, Modena 2009.

Geml 2009 = G. Geml, *Frühe Johanneschüsseln*, Mag. phil., Wien 2009.

Syson 2009 = L. Syson, *Reflections on the Mantegna Exhibition in Paris*, in “*The Burlington Magazine*”, CLI, 1277, 2009, pp. 526-535.

Skwirblies 2009 = R. Skwirblies, *Ein Nationalgut, auf das jeder Einwohner stolz sein dürfte. Die Sammlung Solly als Grundlage der Berliner Gemäldegalerie*, in “*Jahrbuch der Berliner Museen*”, LI, 2009, pp. 69-99.

Villa 2009 = G.C.F. Villa, *Indagando Bellini. Quattro ancone in un itinerario*, in G. Poldi, G.C.F. Villa (a cura di), *Indagando Bellini*, Milano 2009, pp. 13-127.

Da Jacopo 2010 = *Da Jacopo della Quercia. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, catalogo della mostra di Siena, a cura di M. Seidel, Milano 2010.

Marini, Peretti, Rossi 2010 = P. Marini, G. Peretti, F. Rossi (a cura di), *Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. Dalla fine del X all'inizio del XVI secolo*, Cinisello Balsamo 2010.

Avery-Quash 2011 = S. Avery-Quash, *The Travel Notebooks of Sir Charles Lock Eastlake*, 2 voll., Huddersfield 2011.

Bacchielli 2011 = E. Bacchielli, *La Pinacoteca Civica di Pesaro*, in B. Cleri, C. Giardini (a cura di), *L'arte confiscata. Acquisizione postunitaria del patrimonio storico-artistico degli enti religiosi soppressi nella provincia di Pesaro e Urbino (1861-1888)*, Ancona 2011, pp. 112-117.

Baldissin Molli 2011 = G. Baldissin Molli, *Erasmus da Narni Gattamelata e Donatello. Storia di una statua equestre*, Padova 2011.

Boskovits 2011 = M. Boskovits (a cura di), *The Alana Collection. Italian Paintings and Sculptures from the Fourteenth to Sixteenth Century*, II, Firenze 2011.

Buonocore 2011 = V. Buonocore, *Alvise Vivarini rivisitato: problemi di committenza (Parte I)*, in “*Arte Cristiana*”, XCIX, 863, 2011, pp. 81-94.

Corsato 2011 = C. Corsato, *Bellini '800. Il restauro della pala di Santa Caterina già ai santi Giovanni e Paolo*, in “*Arte Veneta*”, LXVIII, 2011, pp. 323-326.

Figure 2011 = *Figure, memorie, spazio. Disegni da fra' Angelico a Leonardo*, catalogo della mostra di Londra-Firenze, a cura di H. Chapman e M. Faietti, Firenze 2011.

Humfrey 2011 = P. Humfrey, *Das Portrait im Venedig des 15. Jahrhunderts*, in *Gesichter der Renaissance. Meisterwerke italienischer Portrait-Kunst*, catalogo della mostra di Berlino-New York, a cura di K. Christiansen e P.L. Rubin, München 2011, pp. 48-63.

Lucco 2011 = M. Lucco, *Antonello da Messina*, Milano 2011.

Markham Schulz 2011 = A. Markham Schulz, *Woodcarving and Woodcarvers in Venice, 1350-1550*, Firenze 2011.

Melozzo 2011 = *Melozzo da Forlì. L'umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello*, catalogo della mostra di Forlì, a cura di D. Benati, M. Natale e A. Paolucci, Cinisello Balsamo 2011.

Romano 2011 = G. Romano, *Rinascimento in Lombardia. Foppa, Zenale, Leonardo e Bramantino*, Milano 2011.

Tizian 2011 = *Tizian, Tintoretto, Veronese: veliki majstori renesanse*, catalogo della mostra di Zagabria, a cura di L. Dulibić e R. Tomic, Zagreb 2011.

Gli angeli 2012 = *Gli angeli della Pietà. Intorno a Giovanni Bellini*, catalogo della mostra di Rimini, a cura di M. Bona Castellotti e M. Pulini, Torino 2012.

Baert 2012 = B. Baert, *The Gaze of Death: the Head of Saint John the Baptist on a Platter between North and South*, in “*Arte Cristiana*”, C, 870-872, 2012, pp. 215-223.

Bisson 2012 = M. Bisson, *Meravigliose macchine di giubilo. L'architettura e l'arte degli organi a Venezia nel Rinascimento*, Venezia 2012.

del Monaco, Massaccesi 2012 = G. del Monaco, *Forme della devozione a Bologna tra XIV e XV secolo*, in *Simone e Jacopo: due pittori bolognesi al tramonto del Medioevo*, catalogo della mostra di Bologna, a cura di D. Benati e M. Medica, Ferrara 2012, pp. 15-33.

De Marchi 2012a = A. De Marchi, *Im Laufe der Zeit: la “Pietà” di Giovanni Bellini*, in *Giovanni Bellini* 2012, pp. 17-31.

De Marchi 2012b = A. De Marchi, *La pala d'altare. Dal politico alla pala quadra. Dispense del corso tenuto nella.a. 2011-2012*, Firenze 2012.

De Marchi 2012c = A. De Marchi, *Una “Johanneschüssel” marciata dimenticata ed un reimpiego emblematico per la sacralizzazione del Battistero*, in *Le plaisir de l'art du Moyen Âge. Commande, production et réception de l'œuvre d'art. Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, Paris 2012, pp. 616-623.

Di Lorenzo 2012 = A. Di Lorenzo, *Alcune ipotesi sulle vicende collezionistiche dell’“Imago Pietatis” di Giovanni Bellini del Museo Poldi Pezzoli*, in *Giovanni Bellini* 2012, pp. 32-34.

Giovanni Bellini 2012 = *Giovanni Bellini. Dall'icona alla storia*, catalogo della mostra di Milano, a cura di A. De Marchi, A. Di Lorenzo e L. Galli Michero, Torino 2012.

Medica 2012 = M. Medica, *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 e G. Toscano, Cinisello Balsamo 2012, pp. 222-226.

Il segreto 2012 = *Il segreto dei segreti. I Tarocchi Sola Busca e la cultura ermetico-alchemica tra Marche e Veneto alla fine del Quattrocento*, catalogo della mostra di Milano, a cura di L.P. Gnaccolini, Milano 2012.

Barcham 2013 = W.L. Barcham, *Deferential or Formulaic? Antonio Vivarini and the Sacred Image of the Man of Sorrows*, in “Artibus et historiae” (*Papers dedicated to Peter Humfrey, part 1*), XXXIV, 67, 2013, pp. 57-72.

Brown 2013 = B.L. Brown, *As time goes by: Temporal Plurality and the Antique in Andrea Mantegna's Saint Sebastian and Giovanni Bellini's Blood of the Redeemer*, in “Artibus et historiae” (*Papers dedicated to Peter Humfrey, part 1*), XXXIV, 67, 2013, pp. 21-48.

Calogero 2013 = G.A. Calogero, *Nuove ricerche sulla pala di Pesaro di Marco Zoppo*, in “Paragone”, LXIV, 765, 2013, pp. 3-21.

Cavalca 2013 = C. Cavalca, *La pala d'altare a Bologna nel Rinascimento. Opere, artisti e città 1450-1500*, Cinisello Balsamo 2013.

Christiansen 2013 = K. Christiansen, *Piero della Francesca. Personal Encounters*, in *Piero della Francesca. Personal Encounters*, catalogo della mostra di New York, a cura di K. Christiansen, New Haven-London 2013, pp. 9-57.

Maze 2013 = D.W. Maze, *Giovanni Bellini: Birth, Parentage, and Independence*, in “Renaissance Quarterly”, 66, 3, 2013, pp. 783-823.

Pavanello 2013 = G. Pavanello (a cura di), *La basilica dei Santi Giovanni e Paolo. Pantheon della Serenissima*, Venezia 2013.

Angelini 2014 = A. Angelini, *Piero della Francesca*, Milano 2014.

Brown, Pizzati 2014 = D.A. Brown, A. Pizzati, “*Meum amantissimum nepotem*”: a new document concerning Giovanni Bellini, in “The Burlington Magazine”, CLVI, 1332, 2014, pp. 148-152.

Ceriana 2014 = M. Ceriana, *Ancora su Giovanni Bellini e la scultura. Il tema dell'“Imago Pietatis”*, in *Giovanni Bellini* 2014, pp. 83-90.

Chatterjee 2014 = P. Chatterjee, *The living icon in Byzantium and Italy. The vita image, eleventh to thirteenth centuries*, Cambridge 2014.

Collareta 2014 = M. Collareta, *Un'elegia dipinta*, in *Giovanni Bellini* 2014, pp. 39-44.

De Marchi 2014 = A. De Marchi, *Giovanni Bellini, Andrea Mantegna e la tenerezza della Madre*, in *Giovanni Bellini* 2014, pp. 73-82.

Gallori 2014 = C.T. Gallori, *La “Pietà” di Brera. Vicende storiche e fortuna critica*, in *Giovanni Bellini* 2014, pp. 55-71.

Giovanni Bellini 2014 = Giovanni Bellini. *La nascita della pittura devozionale umanistica. Gli studi*, catalogo della mostra di Milano, a cura di E. Daffra e S. Bandera Bistoletti, Milano 2014.

Zaru 2014 = D. Zaru, *Art and observance in Renaissance Venice. The Dominicans and their artists (1391 - ca. 1545)*, Roma 2014.

Luca di Paolo 2015 = Luca di Paolo e il Rinascimento nelle Marche, catalogo della mostra di Matelica, a cura di A. Delpriori e M. Mazzalupi, Perugia 2015.

Massaccesi 2015 = F. Massaccesi, *Giovanni da Modena and the Relaunch of the Vita-Panel in the Quattrocento*, in “Predella”, 9, 2015, pp. 65-75.

Namowitz Worthen 2015 = A. Namowitz Worthen, *An inconvenient text. The “Supplementum chronicarum” as a source of information about Gentile and Giovanni Bellini*, in C.C. Wilson (a cura di), *Examining Giovanni Bellini. An art “more human and more divine”*, Turnhout 2015, pp. 39-59.

Piero della Francesca 2015 = Piero della Francesca. *Il disegno tra arte e scienza*, catalogo della mostra di Reggio Emilia, a cura di F. Camerota, F. Di Teodoro, L. Grasselli e J.R. Banker, Milano 2015.

Schmidt Arcangeli 2015 = C. Schmidt Arcangeli, *Giovanni Bellini e la pittura veneta a Berlino. Le collezioni di James Simon e Edward Solly alla Gemäldegalerie*, Verona 2015.

Strehlke, Brügggen Israëls 2015 = C.B. Strehlke, M. Brügggen Israëls (a cura di), *The Bernard and Mary Berenson Collection of European Paintings at I Tatti*, Milano 2015.

Bacchi, De Marchi 2016 = A. Bacchi, A. De Marchi (a cura di), *La Galleria di Palazzo Cini. Dipinti, sculture, oggetti d'arte*, Venezia 2016.

Benati 2016 = D. Benati, *Nella luce di Piero*, in *Piero della Francesca* 2016, pp. 27-35.

Calogero 2016a = G.A. Calogero, *Il polittico di San Clemente di Agostino De Marchi e Marco Zoppo: documenti, cronologia, stile*, in “Prospettiva”, 163-164, 2016, pp. 28-49.

Calogero 2016b = G.A. Calogero, *Piero della Francesca tra Bernard Berenson e Roberto Longhi: la nascita di un mito*, in *Piero della Francesca* 2016, pp. 37-49.

Giardini 2016 = C. Giardini, *Intorno alle vicende storico artistiche di un capolavoro. la “Sacra Conversazione” di Marco Zoppo tra Pesaro, Berlino e Baltimora*, in B. Cleri, C. Giardini (a cura di), *Arte venduta. Mercato,*

diaspora e furti nelle Marche in età moderna e contemporanea, Ancona 2016, pp. 69-96.

Hammond 2016 = J. Hammond, *Five Jacopo Bellinis: the lives of Christ and the Virgin at the Scuola Grande di S. Giovanni Evangelista, Venice*, in “The Burlington Magazine”, 158, 1361, 2016, pp. 601-609.

Piero della Francesca 2016 = Piero Della Francesca. *Indagine su un mito*, catalogo della mostra di Forlì, a cura di A. Paolucci, D. Benati, F. Dabell, F. Mazzocca, P. Refice e U. Tramonti, Cinisello Balsamo 2016.

Tosato 2016 = D. Tosato, *Note sull'iconografia dei Tritici della Carità a Venezia*, in *Uno sguardo verso Nord. Scritti in onore di Caterina Virdis Limentani*, a cura di M. Pietrogiovanna, Padova 2016, pp. 419-425.

I Vivarini 2016 = *I Vivarini. Lo splendore della pittura tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra di Conegliano, a cura di G. Romanelli, Venezia 2016.

Baert 2017 = B. Baert, *Wandering Heads, Wandering Media. Framing the Head of Saint John the Baptist between Sculpture and Painting*, in Baert, Rochmes 2017, pp. 197-231.

Baert, Rochmes 2017 = B. Baert, S. Rochmes (a cura di), *Decapitation and sacrifice. Saint John's head in interdisciplinary perspectives: text, object, medium*, Leuven 2017.

Baldissin Molli 2017 = 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, 3, 2017, pp. 385-422.

Calogero 2017 = G.A. Calogero, *Ruggeri Marco, detto lo Zoppo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXIX, Roma 2017, pp. 185-191.

Geml 2017 = G. Geml, *Das Haupt des heiligen Johannes des Täufers auf einem Deller sehr rührend geschnitzt. On the Iconography of the Johannesschüssel from Kremsmünster in Its Wider Context*, in Baert, Rochmes 2017, pp. 139-168.

Giovanni Bellini 2017 = Giovanni Bellini. *Landscapes of Faith in Renaissance Venice*, catalogo della mostra di Los Angeles, a cura di D. Gasparotto, Los Angeles 2017.

Henderiks 2017 = V. Henderiks, *Une production exclusive de tondi du chef de saint Jean-Baptiste sur un plat dans l'atelier des Bouts à Louvain. Nouvelles perspectives sur leur présentation, leur fonction et les copies tardives*, in Baert, Rochmes 2017, pp. 171-195.

Lucco 2017 = M. Lucco, *Giovanni Bellini: his early years highlighted*, in I. de Jongh (a cura di), *The Philips Madonna by Giovanni Bellini*, Den Haag 2017, pp. 14-29.

Markham Schulz 2017 = A. Markham Schulz, *The History of Venetian Renaissance sculpture, ca. 1400-1530*, 2 voll., Turnhout 2017.

Maze 2017 = D.W. Maze, *The Life of Giovanni Bellini*, in *Giovanni Bellini* 2017, pp. 37-55.

Sricchia Santoro 2017 = F. Sricchia Santoro, *Antonello. I suoi mondi, il suo seguito*, Firenze 2017.

Tommasi 2017 = O. Tommasi, *I Gattamelata e i Lion al Santo di Padova*, in “Il Santo. Rivista Francescana di Storia Dottrina Arte”, LVII, 2017, pp. 423-443.

Zaccariotto 2017-2018 = G. Zaccariotto, “*In nulla parte alle antiche inferiori di bellezza et arte*”. *Le medaglie di Vittore Gambello detto Camelio (Venezia 1460-1527)*, tesi di perfezionamento in discipline storico-artistiche, Classe di lettere e filosofia, Scuola Normale Superiore di Pisa, a.a. 2017-2018.

Albertario, Mazzotta 2018 = M. Albertario, A. Mazzotta (a cura di), *Jacopo Bellini. La Madonna Tadini. Studi e ricerche intorno a un restauro*, Milano 2018.

del Monaco 2018 = G. del Monaco, *Simone di Filippo detto “dei Crocifissi”. Pittura e devozione nel secondo Trecento bolognese*, Padova 2018.

De Marchi 2018 = A. De Marchi, *Mantegna/Bellini: Invention versus Poetry*, in *Mantegna & Bellini* 2018, pp. 29-39.

Grave 2018 = J. Grave, *Giovanni Bellini: The Art of Contemplation*, London-New York 2018.

Mantegna & Bellini 2018 = *Mantegna & Bellini*, catalogo della mostra di Londra-Berlino, a cura di C. Campbell, D. Korbacher, N. Rowley e S. Vowles, London 2018.

Mazzotta 2018a = A. Mazzotta, *Indagini storiche e critiche sulla Madonna Tadini di Jacopo Bellini*, in Albertario, Mazzotta 2018, pp. 33-40.

Mazzotta 2018b = A. 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; ried. in A. Mazzotta, *Con Giovanni Bellini. Dodici esercizi di lettura*, Roma 2020, pp. 138-150.

Mazzotta 2018c = A. Mazzotta, *Reflections on the date and impact of Giovanni Bellini Saint Vincent Ferrer Polyptich*, in “Colnaghi Studies Journal”, 3 (*Articles in Honour of Jennifer Fletcher*), 2018, pp. 112-125; ried. in A. Mazzotta, *Con Giovanni Bellini. Dodici esercizi di lettura*, Roma 2020, pp. 151-158.

Restituzioni 2018 = *Restituzioni* 2018. *Tesori d'arte restaurati*. Diciottesima edizione, catalogo della mostra di Torino, a cura di C. Bertelli e G. Bonsanti, Venezia 2018.

Rowley 2018a = N. Rowley, “*Sculping in paint*”. *Mantegna's Training in Padua*, in *Mantegna & Bellini* 2018, pp. 89-94.

Rowley 2018b = N. Rowley, *Between Mantegna and Bellini: Marco Zoppo and the Invention of the sacra conversazione*, in *Mantegna & Bellini* 2018, pp. 170-179.

Russo 2018 = G. Russo, *Lazzaro Bastiani prima del 1480*, in “Paragone”, LXIX, 825, 2018, pp. 3-17.

Villa 2018 = G.C.F. Villa, *Andrea Mantegna e Giovanni Bellini, Presentazioni in dialogo, in Capolavori a confronto. Presentazione di Gesù al Tempio. Bellini Mantegna*, catalogo della mostra di Venezia, a cura di B. Blass-Simmen, N. Rowley e G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo 2018, pp. 23-33.

Vinco 2018 = M. Vinco, *Cassoni. Pittura profana del Rinascimento a Verona*, Milano 2018.

Vowles 2018 = S. Vowles, *Saint Jerome*, in *Mantegna & Bellini* 2018, pp. 127-129.

Vowles, Korbacher 2018 = S. Vowles, D. Korbacher, *Jacopo Bellini and the Formation of Giovanni*, in *Mantegna & Bellini* 2018, pp. 95-107.

Calogero 2019 = G.A. Calogero, *Il problema della pala Gattamelata e gli esordi di Giovanni Bellini*, in “Paragone”, LXX, 835, 2019, pp. 3-31.

Corsato 2019 = C. Corsato, *Giovanni Bellini's Saint Catherine of Siena and Saint Thomas Aquinas Altarpiece: Primary Sources, Perspective and Visual Philology*, in “Artibus et historiae”, XL, 80, 2019, pp. 35-55.

Ferretti 2019 = M. Ferretti, *Accertamento su Benedetto Diana*, in “Artibus et historiae”, XL, 80, 2019, pp. 72-93.

Giovanni Bellini 2019 = Giovanni Bellini. *Catalogo ragionato*, a cura di M. Lucco, testi di M. Lucco, P. Humfrey, G.C.F. Villa, Treviso 2019.

Humfrey et alii 2019 = P. Humfrey, V. Mancini, A. Tempestini, G.C.F. Villa (a cura di), *Giovanni Bellini “... il migliore nella pittura”*, Venezia 2019.

Lucco 2019 = M. Lucco, *Un'opera dimenticata di Giovanni Bellini (e qualche considerazione sulla sua data di nascita)*, in Humfrey et alii 2019, pp. 3-15.

Mantegna 2019 = *Andrea Mantegna. Rivivere l'antico. Costruire il moderno*, catalogo della mostra di Torino, a cura di S. Bandera, H. Burns e V. Farinella, Venezia 2019.

Puglisi, Barcham 2019 = C.R. Puglisi, W.L. Barcham, *Art and Faith in the Venetian World Venerating Christ as the Man of Sorrows*, London 2019.

Rinascimento 2019 = *Rinascimento visto da Sud. Matera, l'Italia meridionale e il Mediterraneo tra '400 e '500*,

catalogo della mostra di Matera, a cura di D. Catalano, M. Ceriana, P. Leone de Castris e M. Ragozzino, Napoli 2019.

Russo 2019 = G. Russo, “*Andatte da Lazaro Bastian*” o “*Ziane Belino*”. *Alcune considerazioni sulla pittura devozionale a Venezia*, in Humfrey et alii 2019, pp. 165-179.

Tempestini 2019 = A. Tempestini, *La famiglia dei pittori Bellini. Precisazioni e novità*, in “Artibus et historiae”, XL, 80, 2019, pp. 25-34.

Vinco 2019 = M. Vinco, *Frammenti innovativi: le prime pale d'altare di Giovanni Bellini a Venezia*, in Humfrey et alii 2019, pp. 58-73.

Zappasodi 2019 = E. Zappasodi, *L'autunno del Medioevo a Perugia. La pittura da Gentile da Fabriano a Benedetto Bonfigli*, in *L'autunno del Medioevo in Umbria. Cofani nuziali in gesso dorato e una bottega perugina dimenticata*, catalogo della mostra di Perugia (2019-2020), a cura di A. De Marchi e M. Mazzalupi, Cinisello Balsamo 2019, pp. 15-55.

Benati 2020 = D. Benati, *Presentazione*, in Calogero 2020, pp. VII-X.

Caglioti 2020 = F. Caglioti, *Donatello e la terracotta*, in *A nostra immagine. Scultura in terracotta del Rinascimento da Donatello a Riccio*, catalogo della mostra di Padova, a cura di A. Nante, C. Cavalli e A. Galli, Verona 2020, pp. 35-65.

Calogero 2020 = G.A. Calogero, *Marco Zoppo ingegno sottile. Pittura e Umanesimo tra Padova, Venezia e Bologna*, Bologna 2020.

De Marchi 2020 = A. De Marchi, *La cimasa eucaristica della pala dei Decemviri, il suo modello e il suo seguito*, in B. Jatta, M. Pierini (a cura di), *La pala dei Decemviri di Pietro Perugino*, Perugia 2020, pp. 27-44.

Israëls 2020 = M. Israëls, *La pala di Piero della Francesca per il mausoleo di Federico di Montefeltro*, in “1492. rivista della Fondazione Piero della Francesca”, XIII, 1-2, 2020, pp. 63-85.

Mazzotta 2020 = A. Mazzotta, *Con Giovanni Bellini. Dodici esercizi di lettura*, Roma 2020.

Russo 2020a = G. Russo, *Vivarini, Bartolomeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, C, Roma 2020, pp. 56-60.

Russo 2020b = G. Russo, *Vivarini, Alvise*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, C, Roma 2020, pp. 45-51.

De Marchi 2021 = A. De Marchi, *Jacopo e Gentile Bellini sul 1460, alla prova della filologia: La Madonna di Costantinopoli per Matelica*, in G. Spina (a cura di), *Il Museo Piersanti e la sua collezione*, Fermo 2021, pp. 117-137.

Federico Zeri 2021 = Federico Zeri, Roberto Longhi. *Lettere (1946-1965)*, a cura di M. Natale, Cinisello Balsamo 2021.

Humfrey 2021 = P. Humfrey, *Giovanni Bellini: l'eccellenza del colore*, Venezia 2021.

Lucco 2021 = M. Lucco, *Two New Panels by Giovanni Bellini and the Discovery of a Hitherto Unknown Polptych*, in “Artibus et historiae”, XLII, 83, 2021, pp. 85-109.

Maze 2021 = D.W. Maze, *Young Bellini*, New Haven -London 2021.

Mazza 2021 = A. Mazza, *La collezione Michelangelo Poletti nel castello di San Martino in Soverzano. Dipinti emiliani e di confine (secoli XV-XVIII)*, Bologna 2021.

Ballarin 2022 = A. Ballarin, *Piero Adriatico*, a cura di E. Cera, 2 voll., Roma 2022.

Calogero 2022 = G.A. Calogero, *A proposito di un nuovo libro su Giovanni Bellini*, in “Prospettiva”, 183, 2022, pp. 84-101.

Donatello 2022 = *Donatello e il Rinascimento*, catalogo della mostra di Firenze, a cura di F. Caglioti, con L. Cavazzini, A. Galli e N. Rowley, Venezia 2022.

Ferretti 2022 = M. Ferretti, *Francesco del Cossa intorno al 1472. Due studi*, Firenze 2022.

Restituzioni 2022 = *Restituzioni 2022. Tesori d'arte restaurati. Diciannovesima edizione*, catalogo della mostra di Napoli, a cura di C. Bertelli, G. Bonsanti e C. Di Francesco, Milano 2022.

Serrani 2022 = A. Serrani, *Sull'asse Bologna-Padova -Venezia. Un'inaspettata relazione fra Pietro Lombardo*

e Marco Zoppo, in “Saggi e memorie di storia dell'arte”, 46, 2022, pp. 6-17.

Vinco 2022 = M. Vinco, *A Spalliera with the Story of Susannah by Marco Zoppo*, in “Kronika Zamkowa”, 9, 75, 2022, pp. 7-20.

Brown 2023 = B.L. Brown, *Giovanni Bellini: influences Croisées*, in “The Burlington Magazine”, 1443, 165, 2023, pp. 643-647.

Cara, Lapierre 2023 = R. Cara, V. Lapierre, *Tra Garofalo e i Dossi. Una pala d'altare di “Sebastianus pictor” a Orte*, Perugia 2023.

Giovanni Bellini 2023 = Giovanni Bellini. *Influences croisées*, catalogo della mostra di Parigi, a cura di N. Rowley e P. Curie, Paris 2023.

Rinascimento 2023 = *Rinascimento a Ferrara. Ercole de' Roberti e Lorenzo Costa*, catalogo della mostra di Ferrara, a cura di M. Danieli e V. Sgarbi, Cinisello Balsamo 2023.

Tanzi 2023 = B. Tanzi, *A new attribution to Giovanni Bellini: the “virgin and child” in Pag*, in “The Burlington Magazine”, CLXV, 1447, 2023, pp. 1074-1081.

Toscano 2023 = G. Toscano, *Jacopo et Giovanni Bellini, enlumineurs*, in *Giovanni Bellini* 2023, pp. 36-43.

Joannides 2024 = P. Joannides, *A cycle of paintings from the Scuola Grande di San Giovanni Evangelista?*, in “Colnaghi Studies Journal”, 15, 2024, pp. 8-19.

Zaccariotto 2024 = G. Zaccariotto, *Novità sul “San Marco” di Andrea Mantegna*, in “Paragone”, LXXV, 175-176, 891-893, 2024, pp. 83-93.

Indice dei nomi

- Abbati Olivieri, Annibale degli 144
Aglietti, Francesco 128, 129, 131, 133
Agosti, Giovanni 15, 23, 33, 71, 131, 156
Aikema, Bernard 58
Albertario, Marco 25
Aleotti, Ulisse 76, 77
Algarotti, Francesco 126
Alighieri, Dante 24
Altdorfer, Erhard 146
Amadi, Girolamo di Agostino 21, 153
Ambrosini Massari, Anna Maria 148
Andrea del Castagno (Andrea di Bartolo di Bargilla, detto) 118
Angelini, Alessandro 71, 132, 156
Ansaldi, Giulio 60
Antonello da Messina (Antonello de Antonio, detto) 73, 125, 127, 129, 130, 131, 132, 151, 153, 157
Antonio da Negroponte 123
Aretino, Pietro 124, 128
Armstrong, Lilian 60, 117, 120, 121, 136, 145, 146, 147, 148, 156
Arslan, Edoardo 111, 113
Aurenhammer, Hans 111, 129
Avicenna (Ibn Sinā, detto) 15, 24
Avril, François 57
- Bacone, Ruggero 24
Baert, Barbara 146
Balbi, Borromeo 44
Balbi, Pier Francesco 42, 44
Ballarin, Alessandro 14, 37, 63, 71, 72, 73, 74, 76, 84, 92, 109, 110, 156
Barbara Gonzaga (Barbara di Brandeburgo), marchesa di Mantova 93
Barbaro, Francesco 115
Barcham, William 60
Barili, Antonio 145
Barocci, Ambrogio 142, 148
Bastiani, Lazzaro 11, 25, 27, 34, 79, 80, 85, 89, 92, 131
Bätschmann, Oskar 27, 72, 85, 156
Battaglia, Roberta 72, 79, 84, 86
Battisti, Eugenio 132, 144, 145
Bauer-Eberhardt, Ulrike 72
Becci, Antonio 135, 138
Bellini, Alvise 18, 35
Bellini, Gentile 10, 11, 13, 15, 17, 18, 21, 23, 24, 27, 29, 30, 32, 33, 34, 36, 42, 44, 45, 48, 49, 57, 67, 79, 80, 81, 84, 85, 98, 108, 110, 112, 131, 132
Bellini, Giovanni di Nicolò 15
Bellini, Jacopo 10, 12, 13, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 41, 42, 45, 47, 48, 50, 51, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 67, 81, 83, 85, 97, 104, 110
- Bellini, Leonardo 23, 49, 65, 72
Bellini, Nicolò 17
Bellini, Nicolosia 17, 47, 48
Bellosi, Luciano 10, 12, 14, 15, 23, 30, 34, 35, 49, 50, 57, 61, 62, 65, 67, 71, 72, 85, 92, 110
Belting, Hans 61, 62
Benaglio, Francesco 153
Benati, Daniele 156
Benoffi, Francesco Antonio 40, 43
Berenson, Bernard 10, 11, 14, 29, 31, 33, 34, 35, 47, 48, 54, 55, 59, 63, 71, 79, 82, 84, 85, 86, 87, 116, 130, 131, 136, 143, 145, 153, 157
Bergman, Ingmar 66
Bernardino da Asola 42
Bernardo d'Alemagna 112
Bloch, Marc 13
Boerio, Giuseppe 69
Bologna, Ferdinando 10, 154, 156
Bon, Antonio, vescovo 115
Bon, Bartolomeo 69, 71, 76
Bondt-Somer, Marjan de 26
Borenius, Tancred 116, 117, 120, 129
Boschini, Marco 67, 68, 72, 73, 74, 77, 84, 111
Boskovits, Miklós 15, 25, 26, 29, 31, 32, 33, 34, 37, 41, 42, 58, 85, 91, 92, 110
Bouts, Aelbert 98
Bouts, Dirk 26, 58, 59, 97, 98
Bragadin, Donato 25
Bramante, Donato 147
Brambilla Barcion, Giuseppina (detta anche Pinin) 49
Brink, Charles 63
Brizio, Anna Maria 86
Brown, Beverly Louise 24, 27, 57, 58
- Caglioti, Francesco 71
Calegari, Grazia 146
Callegari, Raimondo 27, 37, 41, 44
Callisto I, papa 53
Callisto III (Alonso Borja), papa 61, 103
Calogero, Giacomo Alberto 33, 145, 157
Calzetta, Pietro 39, 43, 149
Camelio (Vittore Gambello, detto) 23
Camerota, Filippo 132
Campbell, Lorne 58
Canella, Francesco 57
Cannarsa, Maria Luisa 144
Cantalamessa, Giulio 29, 62
Cantarini, Simone 147
Cara, Roberto 93
Carpaccio, Vittore 61, 67, 68, 71, 74, 105, 131
Carrit, David 50
Cartoni, Felice 144

Castelfranchi Vegas, Liana 58
Casu, Stefano 85
Caterina da Siena 123, 125, 129
Cavalca, Cecilia 74
Cavalcaselle, Giovanni Battista 17, 116, 124, 125, 128, 129, 130
Cavigli, Rossella 86
Ceriana, Matteo 60, 86, 106, 112, 132, 148
Châtelet, Albert 58
Chatterjee, Paroma 75
Christiansen, Keith 25, 33, 34, 35, 36, 50, 55, 58, 59, 62, 63, 79, 85, 86, 92
Cicerone, Marco Tullio 91
Cillenio (Giovanni Testa, detto) 15, 86
Colantonio (Niccolò Antonio, detto) 75
Coletti, Luigi 24, 26, 36, 125, 131
Collareta, Marco 63
Collins, Howard 48
Combs Stuebe, Isabel 146
Conti, Alessandro 10, 30, 33, 34, 35, 57, 71, 72, 73, 86, 96, 98, 99, 108, 110, 111, 112, 113, 125, 131, 148, 149, 156
Corner, Alvise 24
Corner, Michele 115
Corner, Flaminio 115, 116, 120
Corsato, Claudio 128, 129, 130, 132
Cortelazzo, Manlio 69
Cossa, Jean 49
Crescenzi, Victor 27
Crivelli, Carlo 14, 61, 86
Crowe, Joseph Archer 116, 124, 130
Curti, Rocco 102, 103, 105, 108, 109, 110, 111, 129

Daffra, Emanuela 132
Da Leonessa, Giacomina di Antonio 39, 40, 42, 43, 44
Da Molin, Andrea 68, 69, 70, 75, 92
Da Pozzo, Matteo 39
Dario da Treviso (Dario di Giovanni, detto) 44
Davies, Martin 121
Dean, Milena Maria 79, 84, 86
Degenhart, Bernhard 33, 58, 85
Delfini, Bertuccio 115
Delfini, Lorenzo 115
Del Fiore, Ercole 76
Delpriori, Alessandro 36
Del Serra, Alfio 95, 96
De Marchi, Agostino 93
De Marchi, Andrea 25, 33, 34, 35, 36, 42, 43, 44, 45, 50, 54, 57, 60, 61, 63, 72, 74, 75, 79, 80, 85, 86, 98, 129, 131, 132, 148, 149
De Nicolò Salmazo, Alberta 33, 34, 35, 37, 44
Diana (Benedetto Rusconi, detto) 77
Di Lorenzo, Andrea 59, 83
Dionisotti, Carlo 23
Diziani, Gaspare 111
Diziani, Giuseppe 111
Dolce, Lodovico 124, 128
Dolfin, Lorenzo 69, 76
Domenico Veneziano (Domenico di Bartolomeo, detto) 83

Donatello (Donato di Niccolò di Betto Bardi, detto) 9, 10, 37, 51, 52, 53, 60, 66, 71, 81, 83, 87, 90, 91, 123, 138, 141, 142
Dunkerton, Jill 26, 58, 108
Dürer, Albrecht 9, 24
Dussler, Luitpold 113

Eastlake, Charles 58, 132, 151, 156
Edwards, Pietro 65
Eisler, Colin 12, 15, 25, 29, 31, 32, 33, 36, 39, 40, 41, 42, 45, 50, 57, 85, 86
Ekserdjian, David 49
Erasmus da Rotterdam (Geert Geertz, detto) 23
Eugenio IV (Gabriele Condulmer), papa 71
Eyck, Barthélemy d' 57

Fabrini, Giovan Francesco 124
Fadiga, Vincenzo 132
Falconetto, Giovanni Maria 24
Fanton, Alberto 43
Federico III d'Asburgo, imperatore 132
Feliciano, Felice 86
Ferretti, Massimo 74
Ferretto, Jacopo 40, 41, 44
Filarete (Antonio Averlino, detto) 93, 139
Filippini, Francesco 136, 144, 145
Finocchi Ghersi, Lorenzo 112, 131
Fiocco, Giuseppe 14, 18, 24, 49, 120
Flaminio da Parma 146
Fletcher, Jennifer 15, 27, 47, 98
Florian, Antonio 130
Fogolari, Gino 11, 65, 69, 71, 72, 73, 75, 76, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 111, 112
Foppa, Vincenzo 26
Foresti, Jacopo 15, 17, 23
Forti, Giacomo 93
Fossaluzza, Giorgio 25
Fouquet, Jean 83
Fox-Strangways, William 116
Francesco Maria I della Rovere, duca di Urbino 135, 144
Frenquellucci, Massimo 145
Friedrich Wilhelm III, re di Prussia 136
Fry, Roger 129, 130, 131
Furlan, Italo 44

Gabrielli, Noemi 48
Galli, Aldo 36
Gallo, Rodolfo 11, 69, 76
Gamba, Carlo 33, 71, 73
Garboli, Cesare 157
Gattamelata (Erasmus da Narni, detto) 39, 40, 42, 43, 44, 45, 71
Gelao, Clara 129
Geml, Georg 146, 147
Genga, Girolamo 135
Gentile da Fabriano (Gentile di Niccolò di Giovanni di Massi, detto) 81, 97, 145
Gentili, Augusto 109
Giacomo da Milano 68, 75

Giampietro da Belluno 42
Giardini, Claudio 144, 147
Gibbons, Felton 23
Giorgio da Sebenico (Giorgio di Matteo da Zara, detto) 144
Giorgione (Giorgio da Castelfranco, detto) 51, 151, 156
Giorgio Schiavone (Juraj Ćulinović, detto) 37, 141, 148
Giovanni Antonio di Gattamelata 39, 43, 71
Giovanni d'Alemagna 19, 61, 68, 75, 139
Giovanni da Pisa (Giovanni di Francesco, detto) 81, 138
Giovanni del Biondo 75
Giovanni di Piamonte 154
Giulia da Varano, duchessa di Urbino 144
Gnaccolini, Laura 25
Goffen, Rona 15, 27, 33, 72, 85, 102, 104, 109, 110, 129, 132
Gonzati, Bernardo 42
Graham, William 47, 50
Gregorio di Allegretto 43
Grobowski, Michael 147
Gronau, George 14, 71, 72, 130
Guidobaldo II della Rovere, duca di Urbino 135, 138, 144
Gusmeroli, Luisa 86

Hadeln, Detlev von 11
Haly Abbas (Ali ibn Abbās al-Majūsī, detto) 24
Harris, Henry 116
Heinemann, Fritz 48, 59, 60, 61, 131
Howard, Deborah 15, 132
Humfrey, Peter 26, 32, 37, 61, 62, 63, 67, 68, 73, 74, 75, 76, 77, 85, 86, 89, 108, 112, 113, 120, 121, 132, 136, 137, 138, 145, 146, 147, 148, 156
Huse, Norbert 72, 85

Jacopo da Montagnana (Jacopo Parisati, detto) 40, 43, 81
Joannides, Paul 26, 57

Keydel, Julia Helen 85, 132
Koch, Robert 58

Laclotte, Michel 89, 148
Lanzi, Luigi 12, 26
Lapierre, Valentina 93
Laurana, Luciano 144
Lauro Padovano 35, 65, 71, 72, 73, 81, 108
Lazara, Bernardo de 137, 149
Leonico Tomeo, Niccolò 42
Lightbown, Ronald William 57
Lionello d'Este, marchese di Ferrara 19
Lippi, Filippo 141, 147, 148
Loeser, Charles 21
Lombardo, Antonio 115, 116, 120
Lombardo, Pietro 45, 104, 106, 112, 126, 127, 131, 132, 137, 140, 141, 148
Lombardo, Tommaso 115

Longhi, Roberto 9, 10, 14, 15, 18, 25, 30, 34, 35, 36, 47, 48, 55, 57, 60, 63, 71, 72, 79, 84, 86, 92, 95, 96, 98, 101, 102, 113, 116, 120, 125, 127, 131, 142, 143, 153, 156, 157
Lorentino d'Arezzo (Lorentino d'Andrea, detto) 154
Lorenzo Veneziano 25, 146
Luca Signorelli (Luca d'Egidio di Ventura, detto) 116
Lucco, Mauro 10, 14, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 32, 35, 42, 44, 48, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 67, 68, 69, 72, 74, 80, 84, 85, 86, 87, 90, 91, 92, 104, 108, 111, 112, 117, 120, 129, 130, 131, 132, 145, 147
Ludovico III Gonzaga, marchese di Mantova 34, 61
Ludwig, Gustav 75

Mack, Rosamond 121
Maestro dei Baldraccani 140, 148
Maestro del Cattaver 80
Maestro di Ceneda 25
Maestro di Valverde 140, 148
Malipiero, Pasquale 148
Mantegna, Andrea 9, 10, 14, 18, 20, 23, 25, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 66, 67, 73, 81, 82, 83, 85, 86, 89, 101, 108, 117, 127, 131, 142, 156
Marcello, Jacopo Antonio 30, 34, 35, 43, 49, 50, 57, 62
Marco Zoppo (Marco Ruggeri, detto) 10, 11, 26, 35, 37, 60, 69, 79, 82, 83, 86, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 106, 107, 108, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 123, 131, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 151, 156
Marescotti, Antonio 51
Mariani Canova, Giordana 72
Mariano D'Antonio 75
Markham Schulz, Anne 112, 120
Masaccio (Tommaso di ser Giovanni di Mone, detto) 127
Mason Perkins, Frederick 120
Massacesi, Fabio 75
Massarenti, Marcello 116, 120, 145
Maze, Daniel Wallace 12, 13, 15, 18, 23, 27
Mazzalupi, Matteo 71, 109, 110
Mazzotta, Antonio 14, 25, 26, 33, 43, 44, 48, 49, 57, 58, 71, 72, 84, 92, 108, 112, 129
McAndrew, John 112
Meiss, Millard 11, 12, 14, 15, 30, 34, 49, 58, 132, 145, 146, 156
Memling, Hans 74
Memmo, Guido, vescovo 26
Merkel, Ettore 81
Meyer zur Capellen, Jürg 34, 57, 85, 144
Michelini Tocci, Luigi 145
Michiel, Marcantonio 27, 32, 43, 58, 65, 67, 71, 72, 73
Middeldorf, Ulrich 60
Modesti, Paola 75, 86
Moench, Esther 148
Montaigne (Michel Eyquem de Montaigne, detto) 23
Moretti, Lino 49, 76
Moretti, Silvia 110
Moro, Cristoforo, doge 45, 69, 112
Morosini, Marcantonio 91, 93, 116

Morosini, Pietro 93, 115
Moschini, Giannantonio 111
Moschini Marconi, Sandra 84
Moschini, Vittorio 96, 130
Moss, Stanley 47, 48

Natale, Mauro 74, 98
Naya, Carlo 129, 130
Negri, Francesco 15, 17, 23
Nepi Scirè, Giovanna 85
Nicola di Maestro Antonio d'Ancona 139, 145
Nicolò di Pietro 15
Nicolò V (Tommaso Parentucelli), papa 115
Nova, Alessandro 60

Oretti, Marcello 120, 135, 138
Orlico di Strasburgo 109
Ortolani, Ciro 147

Paccagnini, Giovanni 95, 98
Pächt, Otto 132
Pacioli, Luca 15
Pallucchini, Rodolfo 9, 24, 25, 29, 31, 34, 35, 36, 65, 72, 76, 82, 84, 86, 95, 96, 120, 123, 131, 151, 154, 156
Palma il Giovane (Jacopo Negretti, detto) 116, 120
Palmezzano, Marco 140, 146, 148
Panofsky, Erwin 60
Paoletti, Pietro 71, 75, 76, 132, 148
Paolo III (Alessandro Farnese), papa 144
Pasqualigo, Perpetua 116
Pass, Alfred de 116
Pelliccioli, Mauro 82
Perugino (Pietro Vannucci, detto) 140
Picasso, Pablo 24
Piero di Fiandra 49, 58, 65, 71
Piero della Francesca (Piero di Benedetto dei Franceschi, detto) 14, 21, 83, 127, 128, 132, 148, 152, 154, 156
Pietro da Modena, vescovo 144
Pio II (Enea Silvio Piccolomini), papa 60, 103
Pirckheimer, Willibald 14, 24
Pizolo, Nicolò (Nicolò di Pietro di Giovanni, detto) 25, 37, 73, 81, 141, 148, 149
Pizzati, Anna 24, 27
Pizzimegli, Giovanni 151
Polidoro, Valerio 15, 27, 29, 32, 39, 40, 43, 44
Popham, Arthur Ewart 66
Portinari, Tommaso 74
Pouncey, Philip 66
Previtali, Giovanni 13
Properzio, Sesto 63
Puppi, Lionello 145

Quadri, Antonio 129, 130
Quirizio da Murano 68, 74

Raab, Johann 124, 125, 131
Raffaello Sanzio 31
Ragghianti, Carlo Ludovico 141, 149
Ragionieri, Giovanna 92
Rebellato, Giuseppe 124, 129

Renato d'Angiò, re di Napoli, conte di Provenza 30, 34, 35, 54, 57
Riccio (Andrea Briosco, detto) 132
Ridolfi, Carlo 11, 17, 23, 47, 73, 74, 75, 77, 98, 99, 112, 125, 129, 130
Rimbaud, Jean Nicolas Arthur 23
Ringbom, Sixten 60
Rinversi, Anna 17, 18, 24
Rizzo, Antonio 69, 104, 106, 112, 118, 126, 131, 134
Robertson, Giles 9, 17, 24, 27, 36, 49, 58, 60, 61, 63, 72, 73, 74, 85, 86, 87, 96, 108, 112, 126, 127, 131, 147, 154, 156
Romano, Giovanni 13, 36, 63
Rossetti, Giovanni Battista 43
Rossi, Francesca 156
Rossi, Vittorio 98
Röthlisberger, Marcel 26
Rowley, Neville 21, 147
Ruggeri, Marco 91, 93, 135, 139, 140, 147, 149
Ruhmer, Eberhard 117, 120, 121, 145, 156
Russo, Gianmarco 74, 75, 85, 156
Ruzante (Angelo Beolco, detto) 24
Rykner, Didier 92

Sandberg Vavalà, Evelyn 153, 156
Sanseverino, Antonio 44
Sansovino, Francesco 47, 48, 67, 73, 91, 101, 108, 110, 115, 116, 120, 121, 130, 148
Santi, Giovanni 15, 140
Sanudo, Marino (detto anche Marin) 15, 17, 37, 43
Sanvito, Bartolomeo 72, 91, 93, 141, 149
Sartori, Antonio 40, 43, 44
Sassetta (Stefano di Giovanni di Consolo, detto) 75
Savoldo, Giovanni Gerolamo 146
Schiavoni, Natale 48, 57
Schizzerotto, Giancarlo 57
Schmidt Arcangeli, Catarina 58, 146, 147, 148
Schmitt, Annegrit 85
Schubring, Paul 121
Selvatico, Pietro 129
Sforza, Alessandro, signore di Pesaro 135, 138, 139, 144, 145, 147, 148
Sforza, Costanzo 144
Sforza, Giovanni 144
Shapley, Fern Rusk 121
Shaw, Keith Vernont 59
Sigismondo Pandolfo Malatesta, signore di Rimini e Fano 126
Sisto IV (Francesco della Rovere), papa 125
Skwirblies, Robert 144
Solly, Edward 58, 136, 144
Sommariva, Giorgio 15
Soranzo, Lorenzo 70
Soravia, Giovanni Battista 129, 131
Sponza, Sandro 108, 111
Squarcione, Francesco 26, 30, 36, 37, 44, 83, 86, 92, 116, 120, 141, 148, 149
Squarzola (Andrea Micheli, detto) 15, 98
Stella, Paolo 115, 116, 120
Storlato, Alvise 110

Strabone 30, 31, 34
Stringa, Giovanni 116, 120
Suida, Wilhelm 120
Syson, Luke 33

Tagliapietra, Alberto Andrea 124, 129, 130, 132
Tanzi, Beatrice 60
Tassini, Giuseppe 120
Tell Parissot, Guillaume 89
Tempestini, Anchise 25, 35, 60, 61, 62, 65, 79, 84, 85, 86, 92, 108, 111, 131
Testi, Laudedeo 36, 48, 75
Tiziano Vecellio 62, 111, 124, 128
Todesco, Maria Teresa 110
Tomasini, Giacomo Filippo 27
Torella, Fabrizio 109
Toscano, Gennaro 57, 72
Tura, Cosmè 147

Valazzi, Maria Rosa 144, 146, 148, 156
Vasari, Giorgio 17, 23, 47, 57, 63, 126, 127, 128, 135, 144
Vendramin, Samaritana 17, 24
Venier, Marco di Nicolò 80
Venturi, Adolfo 26, 96, 120, 125, 129
Venturi, Lionello 19, 14, 129, 130
Vespasiano da Bisticci 135
Vincenzo, Mattia 72, 74, 85, 106, 112, 121
Vittore Belliniano (Vittore di Matteo, detto) 23

Vitturi, Zaccaria 69, 76
Vivarini, Alvise 15, 25, 62, 80, 84, 85, 89, 92, 121, 123
Vivarini, Antonio 20, 22, 25, 26, 61, 62, 68, 70, 74, 75, 76, 80, 85, 112, 121, 123
Vivarini, Bartolomeo 11, 14, 22, 60, 62, 68, 74, 75, 80, 85, 111, 121, 123, 129, 139, 140, 142, 143, 148
Volpe, Carlo 10, 14, 18, 24, 29, 33, 36, 74, 85, 92

Waagen, Gustav Friedrich 144
Walters, Henry 145
Wilde, Johannes 129, 131
Wilson, Carolyn 135
Wolters, Wolfgang 85
Worthen, Namowitz Amy 23

Zaccariotto, Giulia 37
Zampetti, Pietro 36, 95, 156
Zanetti, Antonio Maria 11, 15, 62, 65, 68, 71, 74, 105, 106, 111, 129, 131
Zanetti, Francesco 124, 129, 130
Zanotto, Francesco 111, 124, 129, 131, 133
Zerbi, Gabriele 24
Zeri, Federico 25, 47, 57, 92, 98, 117, 121, 145
Zoppo Lazzarini, Angelo 43
Zorzi, Giacomo 75, 112
Zovenzoni, Raffaele 86
Zucchetta, Emanuela 111, 112
Zucchini, Tommaso Arcangelo 106

Crediti fotografici

Archivio - Procuratoria di San Marco, Venezia
(figg. 152, 155)

Archivio Fotografico - Fondazione Musei Civici
di Venezia (figg. 52, 54, 55)

© Barber Institute of Fine Arts / © The Henry Barber
Trust, The Barber Institute of Fine Arts, University
of Birmingham / Bridgeman Images (tav. V)

Bibliothèque d'agglomération de l'Albigeois -
Médiathèque Pierre-Amalric (tavv. X, XIII)

Bridgeman Images (figg. 82, 85)

Cameraphoto / Scala, Firenze (tav. XI)

Carlo Naya © Fondi fotografici storici del Museo
Fortuny - Fondazione Musei Civici di Venezia
(figg. 160, 162, 165)

Courtesy Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia (fig. 159)

Foto Musée Jacquemart-André / Inst. de France /
Scala, Firenze (fig. 71)

Foto Scala, Firenze (figg. 73, 93, 107, tavv. II, XXVI)

Galleria dell'Accademia Tadini, Lovere (tav. I)

RMN - Grand Palais (Musée du Louvre) - Adrien
Didierjean / Dist. Photo Scala, Firenze (figg. 116, 119)

RMN - Grand Palais (Musée du Louvre) - © Gérard
Blot (figg. 15, 17, 24, 29, 35, 37, 43, 44, 61, 74, 88)

RMN - Grand Palais (Musée du Louvre) - © Thierry
Le Mage (fig. 20)

Museo Nacional del Prado, Madrid © Photo MNP /
Scala, Firenze (tav. VIII)

Pandora: database di cura e gestione del patrimonio
artistico del Comune di Pesaro (tav. XXV)

Städel Museum, Frankfurt am Main (fig. 9)

Su concessione del MiC - Musei Reali, Torino
(figg. 31, 32)

The National Gallery, London - © The National
Gallery, London / Scala, Firenze (figg. 40, 59)

The Trustees of the British Museum c/o Scala, Firenze
(figg. 23, 67, 90, 108, 109)

Victoria and Albert Museum, London (fig. 96)

© Wittelsbacher Ausgleichsfonds, München,
Inv.-Nr. B I 34 (copertina, fig. 94)



Silvana Editoriale

Direttore generale
Michele Pizzi

Direttore editoriale
Sergio Di Stefano

Art Director
Giacomo Merli

Coordinamento redazionale
Maria Chiara Tulli

Redazione
Attilia Mazzola

Impaginazione
Donatella Ascorti, Nicola Cazzulo

Coordinamento di produzione
Antonio Micelli

Segreteria di redazione
Giulia Mercanti

Ufficio iconografico
Silvia Sala, Federica Quaglia

Ufficio stampa
Alessandra Olivari, press@silvanaeditoriale.it

Diritti di riproduzione e traduzione
riservati per tutti i paesi
© 2025 Silvana Editoriale S.p.A.,
Cinisello Balsamo, Milano
© 2025 l'autore per i testi

ISBN 9788836651146

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice civile, è vietata la riproduzione, totale o parziale, di questo volume in qualsiasi forma, originale o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa, elettronico, digitale, meccanico per mezzo di fotocopie, microfilm, film o altro, senza il permesso scritto dell'editore.

Silvana Editoriale S.p.A.
via dei Lavoratori, 78
20092 Cinisello Balsamo, Milano
tel. 02 453 951 01
www.silvanaeditoriale.it

Le riproduzioni, la stampa e la rilegatura
sono state eseguite in Italia
Stampato da Grafiche Aurora S.r.l., Verona
Finito di stampare
nel mese di maggio 2025