

EDOARDO ARSLAN

I TRITTICI DELLA CARITÀ

IN UNA RECENSIONE al libro, comparso nel 1935, del Dussler su Giovanni Bellini ebbi a manifestare, quindici anni or sono, qualche idea sui Trittici della Carità e sul noto polittico di San Zanipolo; tutte opere che non ho mai ritenuto di Giovanni Bellini, solo a stento acconciandomi, allora, all'idea che una limitata parte di quest'ultimo complesso potesse essere ritenuta del maestro.¹⁾ Queste mie idee si sono, da allora, ulteriormente modificate, facendomi deviare anche più da certe opinioni correnti in proposito. E sono perciò portato ora ad accennarvi un po' più distesamente.

Si tratta, a dir poco, forse del più grande pittore italiano della sua generazione. E la posta appare tanto alta che mi sembra valga la pena, non dirò proprio di abbandonare le analisi stilistiche — un'arma, nel nostro caso, purtroppo, quasi spuntata — ma di far ricorso, finalmente, e con una certa ampiezza, anche a quegli argomenti "esterni", all'opera d'arte in questione, che talora hanno un valore risolutivo; se, anche attraverso essi, raggiungeremo risultati che potranno dimostrare la fallacia delle prime e por fine, così almeno c'illudiamo, a un'incredibile disparità dei giudizi.

Certo, una simile indagine obbliga talora a scendere a particolari penosi per una critica abituata a giostrare con armi più brillanti. Ma accade purtroppo che, talora, la storia dell'arte raggiunga determinati obbiettivi dai quali avviene che poi retroceda; per tornare, in un terzo tempo, a caro prezzo, sulle posizioni primitivamente raggiunte. Anche se non sempre succede, credo, che simili processi durino — malinconia dei nostri studi! — qualcosa come ottant'anni.

Iniziamo quindi una, il più che possibile accurata, rassegna delle idee espresse in proposito, ché quella data dal Pallucchini nel catalogo della mostra "belliniana", del 1948 è purtroppo largamente e gravemente lacunosa. Ripercorrere d'un fiato questa vicenda può essere interessante; e può dare la misura del come rampollino le idee; e ristagnino per pigrizia; e vengano, anche, quelle buone, dimenticate. Ma fornisce, in ogni modo, preziosi elementi che, in una revisione tanto estesa, hanno poi molta importanza, perchè consentono di individuare il ricorrere di alcune "costanti", nella critica, cui corre l'obbligo di accordare, nella formulazione di un ulteriore giudizio, un

certo peso; il quale, se non definitivo, sarà, almeno, sempre un notevole passo verso la verità.

Nel parlare di questi trittici faremo riferimento, per comodità del lettore, all'ordinamento dato loro dal Paoletti (anche se sia ormai provato che la distribuzione delle tavole non è esatta), così come appaiono riprodotti nel noto libro del Gronau. Il "Trittico di San Lorenzo", ha al centro il titolare, fiancheggiato dal Battista predicante e da S. Antonio di Padova ed è sormontato dalla lunetta con l'Annunciazione; il "Trittico di San Sebastiano", ha (non però nella monografia del Gronau) al centro il titolare tra i Santi Giovanni Battista e Antonio Abate e lo sormonta la Vergine a mezza figura col Bambino; il "Trittico della Natività", (fig. 1) reca ai lati della stessa i Santi Girolamo e Lodovico e nella lunetta è l'Eterno col Crocifisso tra i Santi Agostino e Domenico; il "Trittico della Vergine", ha al centro la Vergine col Figlio tra i Santi Francesco e Vittore (?) e nella lunetta il Cristo Passo.

L'opinione più antica sui trittici risale al Boschini che vede nella chiesa di Santa Maria della Carità "quattro Tavole sotto il Choro... opere de' Vivarini, e sono in tre nicchi, con diversi Santi...".²⁾ L'edizione dello Zanetti del 1733 non fa che ripetere quella primitiva designazione³⁾ e lo Zanetti stesso conferma poi, in altra sede, l'attribuzione ai "primi Vivarini...".⁴⁾ All'inizio dell'Ottocento le opinioni sono press'a poco sempre le stesse con qualche tentativo di maggiore precisione.⁵⁾

Le soppressioni napoleoniche secolarizzano la chiesa e disperdono i trittici, i quali perdono in questa occasione le cornici originali. Nel 1871 undici di queste tavole vengono viste dal Cavalcaselle che, credendole di diverse provenienze, così ne scriveva: "we believe these eleven panels to be the produce of one hand, and by an artist in Luigi's school...".⁶⁾ È questo evidentemente l'inizio di quella più attenta esplorazione che doveva durare fino ai nostri giorni. Ed è notevole che essa tenda a piazzare, con le precedenti antiche opinioni, queste opere verso la fine del Quattrocento. Nel 1893 il Paoletti rende noti per la prima volta i documenti che fissano l'esecuzione dei trittici alla prima metà del settimo decennio del Quattrocento;⁷⁾ documenti sui quali torneremo più tardi, e che hanno una parte importantissima nella singolare vicenda critica di questi dipinti. Nel 1894 il Berenson non li cita nei suoi Indici; ma nello stesso anno il Frizzoni, trattando della lunetta



FIG. I - VENEZIA, GALLERIE - TRITTICO DELLA NATIVITÀ

con la Pietà ospitata a Brera in seguito alla dispersione, la dà ad Alvise Vivarini.⁸⁾ Segue, nel 1899, un importante articolo di Paoletti e Ludwig che ritrovano e identificano, per la prima volta, le sparse membra, e cioè tutte le sedici tavole dei quattro trittici, riproponendone sulla base dei documenti già ritrovati dal Paoletti (e cioè il Catastico del 1548 che dà l'elenco dei quattro altari dedicati a S. Lorenzo, a S. Sebastiano, alla Natività e a Sant'Orsola), una ricostruzione quale poteva e doveva essere suggerita dalle dodici tavole e dalle quattro lunette; e che contemplava, cioè, per ogni trittico, tre tavole (col Santo titolare al centro) sormontate da una lunetta.⁹⁾ Ricostruzione sostanzialmente esatta per quanto riguarda la natura e il numero dei dipinti attribuiti ad ogni trittico, se pure con qualche errore dovuto a scambi tra le tavole inferiori; corretto poi dalle ricerche del Gallo (vedi più avanti). Pochi anni dopo ancora il Paoletti, redigendo il catalogo delle Gallerie veneziane, assegna i quattro trittici

a Bartolomeo Vivarini con la collaborazione di Alvise e di Andrea da Murano. Ed è significativo non tanto che egli contraddica in sostanza, con queste attribuzioni, ai documenti da lui stesso trovati, quanto invece che egli, sentendo l'assenza della S. Orsola come un ostacolo alla ricostruzione, proposta sulla base di quegli stessi documenti, ritenesse la Vergine col Bambino in piedi di una di queste tavole il risultato di un restauro che avrebbe obliterato i connotati della figura della Santa (fig. 2).

A quest'epoca le lunette non sono state ancora riunite alle sottostanti tavole: il "Cristo passo", come si è accennato, si trova a Brera; la Trinità è al Correr, dove è pure il frammento della lunetta con la Madonna e il Bambino a mezza figura; l'Annunciazione è all'Accademia di Vienna.¹⁰⁾

L'opinione del Paoletti non sembrò inaccettabile né al Berenson che, due anni dopo, dichiarò i trittici "beyond question", vivarineschi¹¹⁾ né a Lionello Venturi che nel 1907 parla "di vari artefici più o meno strettamente legati alle forme di Bartolomeo", ritiene di Alvise i due Giovanni Battista e il Sant'Antonio Abate, mentre propone il nome di Quirizio da Murano per le figure della Vergine, di S. Francesco e di S. Lorenzo;¹²⁾ né al Von Hadeln che,

a proposito della lunetta allora a Brera, fa il nome di Alvise, e di Alvise e Bartolomeo per le tavole veneziane, proponendo non ostante i documenti la data del 1471.¹³⁾ Nella riedizione della capitale opera del Cavalcaselle, curata dal Borenius, la pertinenza alla scuola dei Vivarini appare riconfermata: le undici tavole figurano ancora, per il Cavalcaselle, come facenti parte di due serie distinte che egli (non al corrente dell'articolo di Paoletti-Ludwig) ritiene di una sola mano della scuola di Alvise. "Le figure hanno proporzioni regolari, sono asciutte, snelle, ma create con una certa facilità di mano",¹⁴⁾ Nella nota aggiunta il Borenius si associa all'attribuzione e dà conto della ricostruzione effettuata da Paoletti-Ludwig.

Del 1913 è il ben noto saggio del Berenson che determina nella critica di questo complesso una svolta di notevole importanza; accettandone la datazione al 1460-62 il Berenson ritiene i trittici eseguiti su cartone di Giovanni Bellini e ne esalta alcune parti, come

la Natività o il Sant'Antonio, o il "donatelliano", Battista. La Madonna e il Bambino della lunetta, di cui tuttavia critica la qualità, gli ricorda composizioni belliniane. Ma è indotto a giudizi severi anche su altre parti di questi complessi (come per la "composizione rudimentale", dell'Annunciazione); pur ritenendo che essi "non hanno nulla di specificatamente vivariniano", e che nessuno dei Vivarini arriva alla bellezza delle parti migliori di essi.¹⁵⁾ Adolfo Venturi che, nella terza parte del settimo volume della sua storia, mostrava di conoscere di quei complessi soltanto quattro frammenti e li dava ad Alvisse Vivarini, ravvisandovi i segni dell'educazione avuta dal padre Antonio,¹⁶⁾ nella quarta parte dello stesso volume rettifica la propria opinione, affiancandosi al Berenson, riconfermando il donatellismo del Battista, la bellezza del "grandioso Antonio Abate", ma rilevando anche nel S. Lorenzo un "tondo viso fanciullesco, schiacciato di forme".¹⁷⁾ Nel 1915 il Testi aderisce ancora alla tesi vivariniana; e forse è l'ultimo a credere nel dominante vivarinismo dei trittici. Pensa a Bartolomeo, ad Alvisse e, forse, ad Andrea da Murano, ma giudica scadente la qualità di questi dipinti e li dichiara, contrariamente alla precisa testimonianza documentaria del Paoletti, e con innegabile indipendenza di giudizio, eseguiti poco prima del 1471.¹⁸⁾

Ma la tesi belliniana prende ormai decisamente il sopravvento anche se lo stesso Berenson (che pure aveva presentato con tanta cautela la sua tesi) temperava in un secondo tempo le proprie affermazioni dichiarando testualmente: Giovanni Bellini "con probabilità avrà fornito gli schizzi a matita o a penna per tutti, ma dubito che fornisse pure i cartoni per alcuni di essi, se non forse per la Madonna del Correr. Gli esecutori poi lavorarono secondo lo stile del Maestro nel limite delle proprie facoltà".¹⁹⁾ (Non è dunque affatto vero, come può sembrare a chi legge l'ultimo catalogo della mostra veneziana, che il Berenson esalti senza riserve i trittici come opere giovanili di Giovanni Bellini: le riserve ci sono, e gravi. Il Berenson dimostra anzi una moderazione di giudizio della quale la critica non sembra aver tenuto poi il debito conto).

Malgrado queste considerazioni ristrette l'avvio era tuttavia già dato; e senza più riserve; sì che anche i più cauti propendettero da allora a un'attribuzione indiscriminata, salvo rare eccezioni. Il Gronau²⁰⁾ limitandosi alla Madonna col Bambino pertinente al trittico di S. Sebastiano, allora conservata al Correr, la data, con altre Madonne belliniane, al 1471-73. Ma l'attribuzione dei quattro trittici alla giovinezza di Giovanni Bellini diviene pacifica per il Von Hadeln,²¹⁾ per il Fiocco (che tuttavia mantiene la dizione: bottega di Giambellino),²²⁾ per il Lorenzetti,²³⁾ per il Gronau finalmente che nella sua monografia consacra definitivamente la cronologia (tra il 1460 e il

71) e l'attribuzione, e cerca di spiegare la sperequazione qualitativa con l'intervento della bottega e la non buona conservazione; cui tra l'altro egli imputa, sulle tracce del Paoletti, la trasformazione della Sant'Orsola nella Vergine stante a figura intera.²⁴⁾ Non mancano tuttavia le riserve; ed è chiaro che esse sono in sostanza determinate dal disagio di dover riconoscere nei trittici opere del settimo decennio. Si spiega così che il Fogolari (che ritiene i trittici eseguiti "verso il 1460") li dichiara "opere nelle quali si sente lo spirito del Bellini, ma quasi egli inventasse e disegnasse e altri, dipingendo e compiendo l'opera la facesse pesante e rigida in senso mantegnesco".²⁵⁾ Negli Indici del 1932 Berenson dà i trittici alla scuola del maestro.²⁶⁾

La monografia del Gronau, della quale fu scritto che purtroppo annullava di colpo le fatiche di tre generazioni di studiosi, non poteva non provocare severe reazioni. In una recensione dello Hetzer al libro del Gronau, più che una recensione un acuto saggio (che si può pretendere non fosse proprio del tutto ignorato dal catalogo della recente mostra belliniana), si prende, per la prima volta, dopo l'attribuzione belliniana, una netta posizione contro questi "mediocrissimi dipinti". "Chi ha provato su se stesso che cosa rappresenti un dipinto di Giovanni Bellini, quale estrinsecazione esso rappresenti di una grande e profonda umanità, e quale



FIG. 2 - VENEZIA, GALLERIE
TRITTICO DELLA VERGINE, PARTICOLARE (Foto AFI)

avvenimento spirituale di assoluta indipendenza esso sia, troverà incomprensibile come si sia potuto mettere in rapporto col nome di Bellini questi pezzi, espressioni di un solido artigianato, che appartengono alla suppellettile chiesastica come una specie di *Gebrauchskunst*...

Lo Hetzer li dà infine alla bottega vivarinense.²⁷⁾ Il Dussler, nella sua buona monografia sul pittore veneziano, dichiara le opere in questione "molto mediocri", dovute a un "limitato sfruttamento di cartoni belliniani e, più, vivarinensi", "L'insieme — afferma il Dussler — è caratterizzato da uno spiccato carattere collettivo". Vi si vedono "forme vuote e peggio che vuote (*leere und leerste Formen*) accanto a qualche compiuto raggiungimento espressivo". Per la prima volta, credo, egli mette in rapporto i trittici col polittico di S. Zanipolo; e non esclude dalla lunetta con la Trinità la partecipazione del maestro di quella notissima opera.²⁸⁾ In una recensione dello Hetzer al volume del Dussler si negano ancora i trittici a Giovanni Bellini.²⁹⁾ L'autore di queste righe poi, nella già menzionata recensione, è per l'esclusione di queste opere dal novero di quelle autentiche del maestro, ravvisando una tipologia veronese nella Vergine della Natività, nel S. Sebastiano e nel S. Lorenzo; e li data al 1470-71.³⁰⁾ Il Van Marle conferma invece i trittici a Giovanni Bellini e alla sua scuola.³¹⁾

Riportando nuovamente le opere in questione agli anni 1460-62, il Gamba dà al maestro la lunetta con l'Annunciazione, tutto il Trittico di S. Sebastiano, nonché la Natività, "gioiello bellinesco". Aggiunge, tuttavia, notevoli osservazioni: di quelle, intendendo, che possono recare in sé i germi di futuri sviluppi critici. I drappaggi dell'angelo annunziante gli rivelano una "influenza fiorentina"; il tempio sorretto dal San Girolamo gli appare "di stile toscano"; gli angeli volanti della Pietà lo richiamano alla piccola Crocifissione di Pesaro. Crede vedere, però, nell'altare così detto di Sant'Orsola una "Madonna d'aspetto ormai... ottocentesco", sempre supponendo ch'essa sia la trasformazione di una Sant'Orsola.³²⁾ Da queste posizioni

non si scosta il Moschini nella monografia pubblicata subito dopo; anch'egli esalta su tutto i Trittici di S. Sebastiano e della Natività, notando l'affinità del S. Girolamo con Jacopo Bellini, l'influenza fiorentina nelle lunette, i legami tra la Pietà e la Crocifissione

di Pesaro.³³⁾ L'attribuzione a Giovanni Bellini viene invece rigettata nuovamente dai due Tietze;³⁴⁾ ma accolta dallo Hendy,³⁵⁾ dal Longhi che li dice iniziati nel 1461³⁶⁾ e, infine, dal Pallucchini che afferma come (dopo la pulitura che ne avrebbe messo in valore l'alta qualità) il nome di Giovanni Bellini per queste opere, "iniziate forse nel 1462", "caposaldo fondamentale", della sua attività giovanile, s'imponga "senza esitazione e senza dubbi".³⁷⁾ Per il Dussler che, nel 1949, ripubblica la sua monografia belliniana, i trittici, pur rappresentando una "incontrovertibile testimonianza", che il maestro aveva, dal 1465 al '70, una sua scuola, sono un'opera di bottega.³⁸⁾ Nella serie delle opere giovanili autografe e fondamentali del maestro essi sono posti, pur con le consuete limitazioni, dal nuovo catalogo delle Gallerie di Venezia;³⁹⁾ più decisamente dal Coletti⁴⁰⁾ e dal Lorenzetti.⁴¹⁾

Ma che la recente mostra abbia giovato a consolidare presso i più acuti studiosi queste posizioni critiche non si direbbe in verità. In una recensione alla stessa il Longhi produce infatti una nuova serie di osservazioni, risultato di una più meditata lettura delle opere ormai ripulite. Nel 1462-64 la commissione di queste opere gli sembra, per l'imposizione dei fondi d'oro, tale da mortificare il gusto del Bellini e da scoraggiarlo dal-

l'intervenirvi più ampiamente; gli aiuti impoveriscono il disegno del maestro. Di Giovanni sono tuttavia il Battista e il Sant'Antonio Abate nel Trittico di S. Sebastiano, figure che rivelano "la più alta qualità", dell'intera serie, e la Natività nonché la Madonna e il S. Vittore del Trittico della Vergine. Nel Trittico di S. Lorenzo egli dà l'Annunciazione a Lauro Padovano; e molte parti gli ricordano Gentile Bellini; come pure il S. Girolamo nel Trittico della Natività. Nota il "castagnismo", della Trinità; e ricordi di Fouquet



FIG. 3 - VENEZIA, GALLERIE - TRITTICO DELLA VERGINE, PARTICOLARE (Foto AFI)

nel S. Lodovico. Troppo debole gli sembra invece il S. Sebastiano.⁴²⁾

Voci che più e più si allontanano dall'alta valutazione già fatta di queste opere appaiono anche quelle di altri, e tra i migliori, tra i recensori della mostra.⁴³⁾ Per la Brizio, cui si deve una notevole e accurata recensione, l'idea belliniana è qui "in gran parte disseccata e fatta quindi apparentemente più arcaica da un'esecuzione inferiore di bottega". Mirabile il Sant'Antonio Abate e la Trinità; ma tuttavia domina la bottega. Richiamante a Gentile il San Girolamo col tempietto "esemplato sul modello del disegno di Jacopo", ma "ottusi", il S. Lorenzo, il Sant'Antonio da Padova, il San Francesco. La data: 1460-62.⁴⁴⁾ Anche più severe le critiche prodotte da studiosi stranieri. Il Robertson vede molto acutamente i trittici troppo poco padovani e mantegneschi, e troppo vivarineschi e veneziani, per crederli anteriori al '62; ammette come autografi di Giovanni Bellini appena la Trinità, il Sant'Antonio Abate e uno dei due Battisti.⁴⁵⁾ Un altro passo avanti vien fatto dal Degenhart per il quale proprio la pulitura ha messo in luce la bassa qualità delle opere, dove torna a riscontrare elementi belliniani e vivarineschi; egli dubita sia della data, che non esclude possa essere più recente, sia del nome di Bellini che non compare nei documenti, sulla cui chiarezza esprime dei dubbi fondati.⁴⁶⁾ Ultimo il Norris⁴⁷⁾ ritiene i trittici dell'inizio della settima decade, riconosce il maestro nel S. Lorenzo e nel S. Antonio Abate e parla della "notevole qualità delle lunette sul trittico della Natività".

Fin qui le opinioni della critica, dal complesso delle quali emergono, come si vede, notevoli perplessità di giudizio, e dove sembra chiaro che alla base del manifesto disagio è un elemento perturbatore tanto più grave quanto più facile dovrebbe sembrare, nella nostra prassi quotidiana, la soluzione di un quesito, come questo, ricco di moltissimi elementi indicativi. Come si vedrà.

Ma che cosa dicono, in realtà, i documenti?

I documenti relativi ai Trittici della Carità sono stati pubblicati dal Paoletti,⁴⁸⁾ dal Fogolari⁴⁹⁾ e dal Gallo.⁵⁰⁾

Risulta da essi come, delle quattro cappelle già esistenti sotto il "barco", della chiesa una di esse, dedicata a San Lorenzo, fosse eretta a spese del nobile Lorenzo Dolfin e come le rate del pagamento, fissato in 100 ducati, iniziate il 1° giugno 1460, finissero il 15

aprile del 1461;⁵¹⁾ alla data presumibile del 1461 è detto come "el monastier die far salzar (lasticare) la dita capella de priede vive secondo le altre e compirla salvo la palla del altar".⁵²⁾ Quest'ultima dovette andare a posto certamente prima del 1474 se il Dolfin nel suo testamento di quest'anno, esprime il desiderio che se "dita pala se rompesse voio sia fato tuto al dito altar e a dita pala e refatto esso altar e refatta essa pala".⁵³⁾ Ma forse essa era già a posto nel 1462 se nel settembre di quell'anno la cappella è data per finita.⁵⁴⁾

Uguualmente, la prima rata per la seconda cappella dedicata a S. Sebastiano ed eretta dal nobile Zaccaria Vitturi viene versata il 1° giugno 1460 e l'ultima il 7 marzo del 1461; anche questa cappella è detta finita al settembre 1462.⁵⁵⁾ I documenti non accennano a una pala.

Il 10 marzo 1461 Andrea Da Molin ottiene per sé la cappella di Sant'Orsola e versa 50 ducati obbligandosi di far dipingere un pentittico raffigurante la Vergine coi Santi Pietro Martire, Vittore, Orsola e Francesco. Ma il 19 agosto egli ottiene invece la cappella del Presepio e si impegna a versare altri 75 ducati, lasciando ai canonici di far la pala come desiderano. Il 13 ottobre 1462 il contributo al monastero viene ridotto da 100 a 70 ducati, assumendosi il Da Molin l'obbligo "de far la pala per lo altar al presente cum li compagni", il 18 novembre 1462 il

Da Molin versa i residui 10 ducati. A tutto il 20 novembre 1462 il monastero ha speso una certa somma per le "tavolete", del pavimento.⁵⁶⁾ Questi documenti non appaiono molto chiari, specie se confrontati con quelli resi noti dal Fogolari. Sembra indubbio però che nel novembre del 1462 anche la cappella del Presepio era finita.

La cappella di Sant'Orsola, già impegnata come si vide, dal Da Molin, venne chiesta il 26 dicembre 1462 da Zuane Palestrina che il 3 gennaio 1463 rinnova



FIG. 4 - VENEZIA, GALLERIE - ALVISE VIVARINI: VERGINE COL BAMBINO E SANTI (PART.)

l'impegno di dare 80 ducati. Non risultano pagamenti di sorta; nel 1464 però Giacomo Zorzi fa costruire davanti all'altare una tomba per sè e per i suoi.⁵⁷⁾

Il 2 agosto 1471 Lodovico Longo Vescovo di Modone consacra gli altari di Santa Maria della Carità.⁵⁸⁾ Quali poi fossero le dediche dei nostri altari in quell'anno ce lo dice, ancora, il Gallo: quello Dolfin fu dedicato ai Santi Lorenzo, Stefano e Antonio da Padova; quello Vitturi ai Santi Sebastiano, Fabiano, Monica e Antonio Abate; quello Da Molin alla Natività e ai Santi Vittore e Ubaldo; quello Zorzi a Sant'Orsola e a San Girolamo.⁵⁹⁾

È poi inesatta l'affermazione del Dussler⁶⁰⁾ che il Michiel provi la paternità di Giovanni Bellini per i quattro trittici: il Michiel che accenna, come noto, alla pala di S. Giovanni Evangelista e alla relativa predella, tace affatto sui trittici. L'unico nome di artista è forse quello di certo maestro Nicola "depe- tor", che alla Carità, nel 1462, è pagato per uno stemma.⁶¹⁾

Concludendo, si può e, anzi, si deve ragionevolmente ammettere che le tre prime cappelle, finite e lastricate alla fine del 1462, avessero, a quella data, le loro pale a posto; e la quarta, al più tardi, entro il 1464; e che, presumibilmente, poichè si parla un'unica volta di un pentittico, seppure, sembra, non eseguito, tale forma poterono avere anche gli altari che le adornavano.

Vien fatto però di stupirsi che molti dei santi cui gli altari vennero consacrati non figurino nei trittici attuali, pur tanto popolosi di figure; dove non troviamo nè Stefano, nè Fabiano, nè Monica, nè Ubaldo, nè Orsola; quest'ultima cercata invano dagli studiosi che nei documenti credevano aver trovata una diretta allusione ai trittici pervenutici; quella Sant'Orsola che, sospettata latente sotto la Madonna col Bambino in piedi, risultò, dopo la recente pulitura, del tutto inesistente, mentre rimase sostanzialmente riconfermato l'aspetto tradizionale di quella figura. Va però rilevato che la S. Orsola è citata come esistente nel catastico del 1548; e questo è un punto oscuro ancora da chiarire.

Il sospetto che i trittici pervenutici siano altra cosa da quelli di cui parlano i documenti si fa più sensibile allorchè si proceda a un'esauriente disamina stilistica. Non mancano certo accenti belliniani in questo complesso di tavole, ma, come già aveva indicato esattamente il Cavalcaselle ottant'anni fa, e come fu ribadito da molti altri studiosi, la vena vivariniana vi ha indubbiamente

una parte preponderante. E l'osservazione del Cavalcaselle avrebbe potuto essere e rimanere più che sufficiente, pur nella sua sommarietà, per definire un complesso ritenuto mediocre, se l'attribuzione, in tutto o in parte, alla giovinezza di Giovanni Bellini, in seguito alla scoperta dei documenti e alla sicura provenienza dei trittici dalla chiesa della Carità, non obbligasse oggi a chiedersi di quale sorta di vivarinismo si tratti.

Il San Francesco dei nostri trittici (fig. 3) è quanto mai affine alle non poche figure di San Francesco, di santi Francescani che si ritrovano nelle opere di Alvise, dal polittico di Montefiorentino (1475)⁶²⁾ alla grande pala delle Gallerie di Venezia (1480) (fig. 4), al piccolo San Francesco del Correr (1480), al polittico già nel museo di Berlino (1480 ca.),⁶³⁾ al trittico della galleria di Napoli (fig. 5). E si è citato il polittico di Montefiorentino per significare il distacco tra quelle forme e quelle visibili nelle opere successive dello stesso artista, nel 1480 e subito dopo quest'anno; forme che trovano una conferma anche nelle opere, intorno all'80, di Bartolomeo, dal polittico del 1475 delle Gallerie di Venezia⁶⁴⁾ a quello di Morano Calabro del 1477. Raffronti che indicano, se non c'inganniamo, la scarsa probabilità per il nostro S. Francesco di essere stato dipinto prima del 1480 e la sua vicinanza ai modi, soprattutto, di Alvise Vivarini; al quale il nostro anonimo è, nella lunga figura stagliata, come è proprio delle botteghe vivariniane in questi anni (a Napoli, a Morano), sul fondo d'oro limitato inferiormente dalla bassa linea dell'orizzonte, costruita con la medesima secca definizione dei panni, con lo stesso



FIG. 5 - NAPOLI, PINACOTECA
TRITTICO DI ALVISE VIVARINI
PARTICOLARE

secco contorno angolare, con la stessa lineare commensura di piani, decisamente vicino.

Si è parlato del "donatellismo", dei due S. Giovanni Battista (fig. 6), figuranti nei trittici. Guardando più attentamente, si sarà forse portati a constatare che il donatellismo è di seconda mano, che il richiamo immediato porta alla cerchia vivariniana, a Bartolomeo. Il citato polittico di Morano Calabro del 1477 (fig. 7) ha una mezza figura del Battista che, come stile e come iconografia, è molto simile a quella del Trittico di San Lorenzo, la quale, a sua volta, richiama la mezza figura nel trittico già di proprietà Frizzoni ed ora presso il Rasini a Milano (Santa Caterina tra due santi)⁶⁵⁾ di Bartolomeo intorno all'80, e un'altra mezza figura nella raccolta Thyssen a Lugano (fig. 8) più prossima a

Bartolomeo che ad Alvisè.⁶⁶⁾ Quando si è detto che i riscontri tra i due Battisti nei trittici e gli altri citati portano alla constatazione di un impianto del tutto affine e, addirittura, di una parziale identità tra alcune parti, nei riguardi iconografici e stilistici, nulla si è aggiunto alla elementare evidenza delle illustrazioni.

Messi su una pista così indicativa, meno arduo sembra cercar di chiarire l'origine del tipo della Vergine, quale essa si palesa, ad esempio, nella Natività (fig. 9). Non manca certo un afflato di belliniana dolcezza, ma le forme non hanno tutte un convincente riscontro in Bellini. Quest'ovale che mette in risalto con ostentata evidenza il contorno della mascella ci è sempre sembrato tanto lontano da Giovanni Bellini da farci pensare all'ambito veronese, a Domenico Morone. Ma ora ci avvediamo che le sue maggiori affinità sono pur sempre con l'ambito dei due Vivarini, se appena si consideri un'opera come la Madonna torinese (fig. 10) di Bartolomeo del 1481; o quelle alvisiane, e più tarde, di Capodistria (1489) (fig. 11), di Barletta, di S. Giovanni in Bragora, del Redentore.⁶⁷⁾ E, se è vero che la Vergine della nostra Natività ripete nel velo fissato sul collo da un fermaglio, che determina sottili pieghe tirate e fitte, il motivo della Madonna Frizzoni di Giovanni Bellini, è anche vero che detto motivo si ritrova nella Vergine alvisiana di Barletta e che queste richiamano a loro volta il S. Lorenzo (fig. 12) e il S. Sebastiano (fig. 13) dei trittici (si confrontino i due ovali fissati in una assoluta frontalità della Madonna di Capodistria, del 1489, e del nostro S. Lorenzo). E tanto è vero che questa particolarissima tipologia pertiene all'ambito vivarinense che essa passa non soltanto, tale e quale, al Lotto giovane, negli affreschi trevigiani e nel polittico di Recanati, ma anche in un indiscusso seguace di Alvisè, qual'è Jacopo da Valenza: al qual proposito basterà richiamare alla memoria la Madonna n. 1403 del Museo di Berlino⁶⁸⁾ dove quel tipo ricompare puntualmente con le stesse rigidità, le stesse caratteristiche formali che sono visibili nei trittici al punto da lasciar sospettare, nelle opere dei rispettivi artisti, un ugual punto nel tempo. E, come noto, l'opera

di Jacopo si lascia quasi includere nei due decenni a cavallo dei due secoli.

Sull'affinità stilistica del S. Sebastiano col S. Lorenzo, con la Natività non credo sia da spendere parole. È

questa una delle figurazioni che hanno subito maggiormente una strana, alterna vicenda. E, tuttavia, allineata con le opere vivarinenses del nono decennio, ci sembra essa possa trovare, ancora una volta, una sua giustificazione. A parte la mediocre esecuzione, essa è quanto di più lontano si possa immaginare dal *pathos* mantegnesco. Il piccolo maestro non comprende come le grandi frecce che traversano il martire della Cà d'Oro non siano soltanto una ostentata motivazione del dramma, dello strazio altissimo, ma rappresentino anche una misura ideale e spietata dello spazio ristretto in cui è serrato quel corpo. Se, come potrebbe anche darsi, il nostro ignoto si è ricordato del Mantegna, che dipinge, nel 1490-95, il suo S. Sebastiano ora alla Cà d'Oro, non pare averne troppo capito lo spirito; legato com'era a un prototipo alvisesco non troppo discosto dal S. Sebastiano figurante nella pala di Cherso del 1486 ca. a sua volta derivato da quella di Antonello.⁶⁹⁾ Un tipo questo che in ogni modo ritengo (come del resto altre figurazioni di questi trittici) di derivazione toscana (e basti pensare, in contrasto con l'intenso *pathos* mantegnesco, passato nel Tura, nel Bonsignori, in Liberale, alle serene figurazioni dello stesso santo da parte del Botticelli, del Botticini, del Civitali;⁷⁰⁾ nessuna delle quali è anteriore al 1470).

Si stacca dal complesso delle tavole vivarinenses il Sant'Antonio Abate al quale la critica non ha certo lesinato lodi, il cui livello è sembrato tanto alto da far ravvivare anche in esso la mano di Giovanni Bellini (fig. 14). E la qualità è, certo, più alta, ma anche direi, piuttosto diversa da quella delle tavole precedenti. La lunga figura gira su se stessa; i lembi del manto salgono diagonalmente e accentuano quel moto leggermente vorticoso, si distaccano dalla tunica; offrono gli orli irregolari e taglienti delle grandi pieghe salienti all'aria dissolvendo la plasticità, ponendo le basi a un'interpretazione atmosferica che non sembra, tuttavia, nel



FIG. 6 - VENEZIA, GALLERIE - TRITTICO DI SAN LORENZO, PARTICOLARE (Foto AFI)

colorito, attuata con la dovuta coerenza. La testa modellata dalla cuffia si volge con la lunga barba appuntita a destra e si offre all'incidenza luminosa in modo che si viene accentuando l'arguto profilarsi del naso alquanto spiovente sulla zona in ombra.

Dove abbiamo visto un simile impianto formale?

Se non c'inganniamo esso è reperibile nell'opera di Carpaccio, dove ricorre frequentissimo; è questo uno dei tipici vecchi che ritroviamo in tutta l'opera carpaccesca; nè vale citarli uno per uno, perchè a tutti notissimi. Sarà invece opportuno appuntare la ricerca sui motivi formali. Così quelle pieghe larghe, distaccate, vibranti nell'aria, si ritrovano nell'Incontro di Gioacchino ed Anna alle Gallerie di Venezia,⁷¹⁾ nel noto disegno degli Uffizi,⁷²⁾ nel S. Paolo di Chioggia,⁷³⁾ nel S. Martino di Zara,⁷⁴⁾ nell'Angelo dell'Annunciazione della Cà d'Oro⁷⁵⁾ e via dicendo. L'imposto del lume sul capo lo ritrovi ripetuto uguale, e quasi stereotipato, nel vecchio di sinistra del noto dipinto col Cristo Morto del Museo di New York (fig. 16),⁷⁶⁾ in altro vecchio nei Funerali della Vergine a Ferrara,⁷⁷⁾ nella Sacra Conversazione del Museo di Berlino.⁷⁸⁾ E qui le rispondenze si fanno identità. Il Sant'Antonio Abate è esemplato su un modello che è della stessa razza dei Simeoni, dei Gerolami, degli Zaccaria, dei Gioacchini, dei barbati eremiti, apostoli carpacceschi, dalle folte e lunghe barbe compatte e appuntite, attivi, potenti, ossuti; che è ozioso citare partitamente. E diremo, concludendo, che il cospicuo complesso di dipinti carpacceschi ai quali è possibile far riferimento a proposito del nostro Sant'Antonio Abate, in cui la originaria forma appare alquanto disseccata, si distribuiscono entro un quarantennio di attività circa; ma che nessuno di esso è in ogni modo anteriore al 1480 ca.

Proseguendo nell'indagine di quelle parti dei trittici, anzitutto, che danno più facili e immediate indicazioni di stile, passiamo alle lunette. Esse danno luogo a interessanti osservazioni. Sono stati notati in esse — con molta acutezza — a più riprese (dal Gamba, dal Moschini) influenze toscane: certo innegabili. Così nell'angelo dell'Annunziata (fig. 15), il quale ripete un atto, uno schema iconografico che si può far risalire a Botticelli, che trova risonanze stilistiche oltre Appennino, sì che, astruendo dallo stile, che nell'angelo



FIG. 7 — MORANO CALABRO S. BERNARDINO — BARTOLOMEO VIVARINI E AIUTI POLITTICO (PARTICOLARE)

veneziano è sconsolatamente generico, basterà osservare, per rendere adeguatamente la nostra idea, che questa figura trova ben più rispondenza in un'Annunciazione di Filippino Lippi, tra il 1480 e il 1500, o, più puntualmente, di Bastiano Mainardi (l'Annunciazione del 1482, ad esempio, a San Gimignano)⁷⁹⁾ o in certi angeli inginocchiati del Botticelli⁸⁰⁾ che non in qualunque dipinto veneziano eseguito tra il 1460 e il 1490. Quest'angelo, infatti, come quelli volanti nell'altra lunetta, col Cristo Passo, indossa una lunga veste ricca di pieghe, altocinta, rimboccata non molto sotto la cintura. E converrà ricordare che il motivo, di costume e di stile, di questi angeli assistenti, annunzianti, volanti, che rispecchiano certo una caratteristica della moda femminile, di precisa ascendenza lippesca e botticelliana, si va dif-

fondendo e stereotipando in Toscana dopo il 1470; e nel Veneto circa un decennio dopo. E non vorremmo mortificare il lettore ricordandogli che lo stesso Botticelli ne fa un uso più corvivo in opere tarde e con lui il Mainardi, Filippino, il Botticini, Jacopo del Sellaio, il Ghirlandaio, giù fino a Lorenzo di Credi, a Raffaellino del Garbo, a Ridolfo Ghirlandaio. Il periodo 1490-1520 sembra quello della massima diffusione, anche nella scultura, di questo motivo. E lo ritrovi infatti in Benedetto da Maiano⁸¹⁾ e nelle opere robbiane del primo decennio del Cinquecento.⁸²⁾

Da quanto si è detto dovrebbe dunque conseguire che quando il motivo compare in pitture venete della seconda metà del Quattrocento, esso non può essere anteriore al più presto al 1470; ma semmai posteriore di una decina di anni almeno a quella data. Come sembrano confermare opere databili con sufficiente approssimazione, quali il S. Girolamo e la Sacra Conversazione di Lazzaro Bastiani ad Asolo e a Murano,⁸³⁾ o il Sanguine di Cristo del Carpaccio a Udine.

Che la Vergine annunciata, inginocchiata, vista di tre quarti, accusi anch'essa un'ascendenza fiorentina, è cosa che non abbisogna, speriamo, di alcuna dimostrazione; e solo rincresce dover constatare che il livello di questa miserrima figura non raggiunge non dico quello di un Bartolomeo di Giovanni, ma nemmeno quello di un anche più modesto ghirlandaiesco. E appare in ogni modo sconcertante che il grado di evoluzione del costume (se non dello



FIG. 8 — LUGANO, RACCOLTA THYSSEN — BARTOLOMEO VIVARINI (?), IL BATTISTA

stile) visibile nei trittici pareggi quello raggiunto da innumeri opere della cerchia ghirlandaiesca, nientemeno, dei primi cinquant'anni del Cinquecento.⁸⁴⁾ Quanto al Padre Eterno che domina nella lunetta dell'Annunciata sembra in esso ammorbidirsi una grafia e un tipo non lontani da Lazzaro Bastiani, e si badi allora che una figurazione che a questa si può accostare, e cioè il S. Girolamo del Correr dato, nel suo eccellente articolo sul Bastiani, dalla Collobi, credo a ragione, all'artista, è datato, dalla stessa, al 1480 circa.⁸⁵⁾

Origine toscana sembrerebbe accusare anche il Crocifisso sostenuto dal Padre Eterno (fig. 17) non soltanto come iconografia (superfluo accennare ai noti esempi fiorentini), ma anche come stile. Il Longhi ha parlato per queste figure di "castagnismo",. Occorre tuttavia distinguere. Esso riguarderebbe, se mai, soltanto il Crocifisso il quale, però, non ricorda nulla di toscano della prima metà del Quattrocento, ma appare invece, e il confronto è agevole, come una trascrizione del Crocifisso donatelliano del Santo a Padova. Quanto al Padre Eterno esso accusa, ciò che è abbastanza strano, un'altra derivazione: il suo tipo, il trono semplificato coronato da due palle, possono ricordare il vivarinismo, ancora una volta, del Bastiani.⁸⁶⁾

Che questo gruppo sia un "pastiche", di dubbia lega sembra poi provato dalle due mani abnormi, grottesche dell'Eterno aggiunte goffamente alle braccia (e prese chissà dove!) le quali son lì ad attestare la costituzionale incapacità di questi sfruttatori di cartoni altrui a legare insieme due figure, come dettavano le ragioni non diciamo dello stile, ma dell'iconografia e della convenienza.

Accanto all'Eterno col Figlio, sono le due mezze figure di Sant'Agostino e di S. Domenico la prima delle quali accenna a una grandiosità quasi cinquecentesca che fa presentire non lontano, che so io, Lotto o Tiziano. Guardando meglio ci si avvede presto però che qui è il medesimo impianto, con le variazioni imposte dalla circostanza, del grandioso S. Paolo, del torreggiante indimenticabile Giuseppe d'Arimatea dell'altare di Pesaro (Pesaro e Vaticano), databile, proprio al più presto, al 1473. E, dunque, ritroviamo sì Giovanni Bellini, ma trascritto con la tecnica di un cultore delle secchezze, del ligneo modellato di ricordo alvisiano. Vivarinismo che sta alle radici, se ben si guardi, anche del S. Domenico: un ombreggiare netto e rapido, come per effetto di una luce al magnesio, con secche commisure dei piani. E anche le mani, se si ponga mente alla santa Chiara di Alvise, non sono poi tanto diverse (a parte la qualità). Ma anche addentellati indubbi, come è già stato osservato, con l'autore del polittico di S. Zanipolo sono avvertibili in questa mezza figura: la cui espressione, se risale a un prototipo di qualche nobiltà (che, nel nostro caso, è quasi certamente del maestro del polittico di S. Zanipolo) lascia nell'attuale ottusa redazione alquanto perplessi, quando si ricordi la bella testa del San Vincenzo Ferreri.



FIG. 9 - VENEZIA, GALLERIE - TRITTICO DELLA NATIVITÀ PARTICOLARE (Foto AFI)

Il bellinismo riaffiora nello scialbo Cristo Passo, nella Vergine col Bambino collocata sul Trittico del San Sebastiano che merita anch'essa due righe di commento (fig. 18). A mezza figura, essa tiene il Bambino passando la destra tra le gambine e con la sinistra gli copre il ventre. L'atto, per quel poco che esso dice, richiama a quello della Madonna della coll. Straus a

New York (che non credo di mano del maestro), ma le pieghe scavate, larghe, non più affatto mantegnesche, materializzano la grafia belliniana tipica di un gruppo di Madonne che ritengo eseguito subito dopo il 1475 (di Rovigo, della collezione Contini, di Verona, n. 110; di Torino); la testa del Bambino, affatto priva di ogni finezza e nobiltà, ripete involgarito il modulo di quelle di S. Lorenzo e di S. Sebastiano. Il taglio poi, collocato alquanto più sotto del punto in cui usava il maestro, snatura la consueta euritmia belliniana del gruppo. Copiata da un modello belliniano (forse anche di seconda mano) questa Vergine è stata certamente, e goffamente, completata dal pittore che ha prolungato le linee del manto; il taglio originale chiudeva probabilmente la mezza figura appena sotto i piedi del Bimbo. I fregi della tunica, di calligrafia trascurata e alla buona, sono opera di un artigiano che non può aspirare a una qualche parentela con la potenza trasfiguratrice del segno belliniano, accusata dal più piccolo particolare. Anche in questa figura è poi un'interferenza vivariniana; bene avvertibile se la si confronti con la Madonna del Trittico di Napoli, o con quella di Urbino.

I trittici offrono un ampio materiale d'indagine, in ogni direzione. Chi si prende la briga di scendere a certi particolari vede sempre più, sempre più decisamente concretarsi una datazione notevolmente tarda. È stato detto ad esempio che il tempietto retto dal S. Girolamo (fig. 20) è ispirato ai disegni di Jacopo Bellini; ma, salvo il fatto di essere a pianta centrale e di essere sormontato da una cupola, non avvertiamo qui elementi propriamente memori delle architetture immaginate da Jacopo Bellini.⁸⁷ Vi sono invece, se pur resi con certo afflato tardo gotico, indiscutibili elementi di gusto lombardo, bramantesco; quale il muro d'ambito circolare che ricorda l'esterno del sacello della Pietà a Milano, la pianta cruciforme accennata confusamente dalle cupole minori intorno a quella centrale, il



FIG. 10 - TORINO, GALLERIA SABAUDA
BARTOLOMEO VIVARINI, MADONNA
(PARTICOLARE)

Era necessario questo *excursus* per affrontare da ultimo, con sufficienti elementi di giudizio, quei pannelli dai quali traluce quel senso di più alta qualità che ha portato a fare il nome di Giovanni Bellini; e che effettivamente accusano qualche tratto proprio al linguaggio belliniano:

intendiamo la Natività, il S. Girolamo e il San Vittore. Le pieghe prodotte dal manto della Vergine e, anche, da quello di S. Giuseppe nella Natività, quelle sull'avambraccio sinistro del S. Vittore, quelle del manto di San Girolamo, hanno tutte un'evidente stretta parentela.

Vi notiamo una larghezza insolita. Vasti piani avvallanti o emergenti tra larghi rilievi arrotondati interrotti da occhielli in cui si depone un'ombra più intensa; e i contorni, le zone d'ombra o di luce che limitano il campo di questi partiti, che ne accentuano un particolare orientamento, un senso vorticoso che riporta costantemente l'occhio al centro, dal quale si irradiano queste placide e levigate strutture. E spesso è al centro di esse una superficie (si veda il manto di S. Giuseppe, la zona sul petto di S. Vittore) in cui giuoca il colore appena variato dal più lieve incrinarsi o incresparsi della stoffa.



FIG. 11 - CAPODISTRIA, MUSEO
ALVISE VIVARINI, MADONNA
(PARTICOLARE)

Abbiamo parlato come se tutto ciò avvenisse realmente nelle tavole, in esame, dei trittici. In realtà ritroviamo anche qui i segni di quello stile, non la sua compiuta realizzazione come le fotografie, qui più che mai traditrici, potrebbero suggerire; come subito vedremo. È però indubbio che queste formulazioni plastiche derivano da Giovanni Bellini, dal piegare stupendo cui il veneziano perviene intorno al 1485, visibile nella Madonna di S. Giobbe, nel Trittico dei Frari. Si confrontino coi nostri i partiti di pieghe, centripeti, cristallini, del manto della Madonna degli Alberelli e se ne avvertano le infinite assonanze formali e, al tempo stesso, la differenza qualitativa.

Ma, se proprio non c'inganniamo, è impossibile portare questo gusto al 1460-65. Persino una opera che certo precede la Madonna di S. Giobbe, e cioè la Trasfigurazione di Napoli, dimostra già, nell'abbondanza delle pieghe "naturalistiche", ancora in parte quattrocentesche, un grado di maggiore arcaismo di quello rivelato da queste parti dei trittici; e non parliamo delle opere certe di più antica data, dove il linguaggio mantegnesco delle pieghe appare, in gradazioni che qui non è il caso di specificare, sempre legato ad acerbità, ad acutezze, a secchi intacchi d'ombra, a strizzature e, in breve, a quel fare "bagnato", che nel Trittico dei Frari scompare invece del tutto. E sembra qui appena necessario accennare al fatto che le sublimi pieghe cristalline del Trittico dei Frari, soffuse di un finissimo chiaroscuro vanno, a nostro vedere, ragguagliate, per bene intenderle, a un unico grande modello: a quello, cioè, offerto dalla pittura leonardesca tra il 1480 e il 1485. La Madonna dei Frari segue di pochi anni (e la presuppone) la Vergine delle Rocce.

Così stando le cose, non saremo noi a stupirci della espressione dello Hetzer⁹⁰ che trova addirittura ridicola la sproporzione tra il Bambino e le altre persone nella Natività dei trittici; quando tutto lascia credere ormai a una loro esecuzione non prima del 1490 circa;

una data che ormai aveva visto, da tempo, normalizzarsi, anche a Venezia in senso prospettico, le proporzioni tra i sacri personaggi. E apparirà allora naturale la derivazione di questa composizione da quella del polittico n. 581 di Bartolomeo Vivarini delle Gallerie

di Venezia, che è del 1475; e la collusione, in un'unica figura, come il S. Girolamo, di elementi tanto disparati come quelli richiamanti a Jacopo Bellini (si è pensato, suppongo, al quadro del Museo di Brooklyn), all'arte di Giovanni dopo l'80, a Bramante nel tempio. Un concorso di forme, più che amalgamate, "pianificate", da un'abilità meramente artigiana; come del resto tende a provare, crediamo, tutto il nostro già lungo discorso. Tal che non ci sorprenderà alla fine (tutto è ormai possibile attendersi) se nella figura del S. Vittore, di un'eleganza decisamente non veneziana, si offra alla curiosità degli studiosi il ricordo di qualcosa che sta di mezzo tra un Andrea del Castagno e un Pesellino (fig. 21).

Due parole su quelle che dovettero essere le cornici dei trittici. Chi creò la attuali cornici, dopo la fine della prima grande guerra, e credo fosse il Fogolari, le ricompose con particolari che sicuramente sono arbitrari, ma non peccò certo nel generale ordinamento delle stesse: nettamente orientato verso un gusto che, neanche a farlo apposta, conviene perfettamente, come le tavole dei trittici, al ventennio 1490-1510. C'erano rimaste, è noto, le nude tavole, ma bisogna subito aggiungere che quelle inferiori, con la Natività e coi



FIG. 12 - VENEZIA, GALLERIE - TRITTICO DI S. LORENZO, PARTICOLARE (Foto AFI)

singoli santi, erano coronate da un motivo a conchiglia incluso in una centina, di schietto carattere rinascimentale, e bisogna anche dire che dette conchiglie sono in parte autentiche e in parte rifatte; ma che però non possono sussistere dubbi sulla originaria uniformità di tale coronamento per tutte le dodici tavole inferiori. La cui ripartizione nei singoli trittici non poteva poi contemplare, ad evidenza, come s'è detto, più di tre tavole oblunghe per ciascuno sormontate da un'unica lunetta, sotto la quale esse venivano a collocarsi logicamente in

modo da lasciare, tra una tavola e l'altra, un notevole intervallo. Escluso pertanto ogni tipo di cornice gotica o anche lontanamente goticizzante era gioco-forza supporre tra le tavole un ordine di pilastri trabeati di gusto lombardesco o coduccesco, mentre una cornice dello stesso tipo avrebbe coronata la lunetta.

Infatti, ove si tengano presenti i prototipi ai quali potè ispirarsi la cornice della lunetta, non si può negare che il coronamento dato ad essa non poteva essere molto diverso dall'originario; il quale, questo è il punto, seguiva certissimamente, come nell'intaglio ligneo è legge costante, con qualche ritardo, gli esempi offerti dalla architettura vera; quella in pietra. E quali fossero questi esempi non starò, per un riguardo al lettore, a dire partitamente, bastandomi di accennare che, in sede di architettura veneziana, il motivo dell'arco scemo a coronamento di una trabeazione rinascimentale non sembra comparire sulle Lagune, per quello che oggi sappiamo dell'attività di Pietro Lombardo, prima del 1480 circa, come provano il portale di S. Maria dei Miracoli, opera del suddetto artista, il portale di S. Zaccaria e quello dello scalone della Scuola di S. Marco, il primo dato generalmente al 1480 ca., il secondo posteriore al 1483,⁹¹⁾ il terzo al 1486.⁹²⁾ Lo stesso motivo si ritrova, nel 1490-95, sulle finestre della veronese Loggia del Consiglio⁹³⁾ e, circa in quel tempo, in un altare marmoreo già in S. Andrea della Certosa.⁹⁴⁾

Il motivo è certamente di origine donatelliana (Annunciata di S. Croce; coronamento del distrutto altare del Santo a Padova; ancona plastica attribuita al Pizzolo agli Eremitani; trittico del Mantegna in S. Zeno; altare di Giovanni di Paolo, del 1463, nel duomo di Pienza, certamente progettato da Bernardo Rossellino; altare Poiana, in S. Lorenzo a Vicenza, del 1474; primo altare a destra del duomo di Modena; finestre del veronese palazzo del comune verso piazza dei Signori, a Verona; altari del Duomo e di S. Anastasia, ivi; ecc.). Esso è tuttavia per lo più diverso in quella fase più arcaica⁹⁵⁾ dai modi che gl'imprimerà Pietro Lombardo o, meglio, Mauro Coducci, i quali lo coroneranno

di preferenza con le tre caratteristiche antefisse⁹⁶⁾ applicate anche, e soprattutto, alle arcate a tutto sesto. Che l'architettura chiaramente congetturata dei trittici dovesse ispirarsi al tipo lombardesco nato intorno al 1470 e vivo per decenni, che essa dovesse guardare a modi posteriori al 1475 è provato non soltanto dalle conchiglie, pienamente rinascimentali che coronano le tavole, inammissibili a Venezia, e non soltanto a Venezia, prima di quella data,⁹⁷⁾ ma anche dalla partizione che richiama direttamente a quella dell'altare Martini di Antonio Rossellino in S. Giobbe dove per la prima volta a Venezia pilastri corinzi dividono nicchie coronate da conchiglie e il tutto è sormontato da una trabeazione; e che per la somiglianza col monumento Roverella in S. Giorgio a Ferrara, datato al 1475, si può credere dello stesso tempo.⁹⁸⁾

Ma esiste poi veramente, non dico nel 1460-65, ma in tutto quel decennio un polittico intagliato di gusto rinascimentale in Italia? Credo sia estremamente difficile provarlo. Il trittico del Mantegna, si dirà. Ma il trittico del Mantegna è un *unicum* assoluto. A escludere infine del tutto l'assurda collocazione dei nostri trittici nel settimo decennio basterebbe semplicemente considerare l'impossibilità che un polittico di struttura comunque rinascimentale, e di qualsivoglia tipo, potesse venire immaginato in Italia in quegli anni, fatta esclusione della Toscana. Se si eccettua dunque il trittico mantegnesco di S. Zeno, del 1459, la cui cornice fu certamente disegnata del maestro, nessun'altra intavolatura di polittici è nota che sia diversa da quella elaborata dagli ultimi intagliatori gotici.

Gli esempi si possono citare a bizzeffe e sono nella memoria di tutti. Occorre ricordare i polittici dei Vivarini,⁹⁹⁾ di Benedetto Bembo,¹⁰⁰⁾ di Marco Zoppo¹⁰¹⁾ di Agnolo degli Erri,¹⁰²⁾ il polittico adespota di Viadana,¹⁰³⁾ quello di Michele di Matteo a Bologna,¹⁰⁴⁾ i polittici marchigiani ed umbri del settimo decennio?¹⁰⁵⁾ Occorre ricordare che la stessa pittura fiorentina non vede ancora in questo decennio del tutto debellato il gusto gotico in questo settore; quel gusto che ostava a quella unificazione prospettica della scena alla quale essa aspira



FIG. 13 - VENEZIA, GALLERIE - TRITTICO DI S. SEBASTIANO, PARTICOLARE (Foto AFI)

con tutte le forze, di cui essa si fa banditrice nella penisola? e che a quel gusto, è ben noto, lo stesso Piero della Francesca deve adattarsi in una sua opera capitale, il polittico di Perugia che si data appunto al 1460-65?

Nè il decennio successivo, dal 1470 al 1480, sembra affatto portare nella pittura veneziana e in quella della terraferma veneta un rinnovamento; con la sola eccezione di qualche sporadica imitazione del trittico mantegnesco la quale, denunciandosi come tale, conferma la regola universalmente seguita.¹⁰⁶⁾ In un'epoca dunque in cui i trittici della Carità avrebbero dovuto essere già da un decennio compiuti, gli intagliatori di polittici seguono ancora un ordinamento e una prassi integralmente gotici, per quanto oggi sappiamo, a Venezia, in Lombardia, nelle Marche, a Siena¹⁰⁷⁾ salvo forse il polittico di Bartolomeo Vivarini (n. 825) del 1477 alle Gallerie di Venezia la cui cornice è, o meglio era (perchè ora è stata ritirata), opera di imitazione moderna.

Solo nel decennio successivo — siamo al 1480-90 — compaiono tra i numerosi esemplari dell'ancora dominante gusto del polittico gotico, nelle regioni a nord dell'Appennino, i primi rari tipi rinascimentali. Ma gotiche invece in larghissima misura sono le opere in questione dei Vivarini, dei due Crivelli, dell'Alamanno, dell'Alunno, ecc., nè mancano esempi di queste forme gotiche anche nell'ultimo decennio del secolo, sopravvivenze nelle regioni montuose dell'alto Veneto¹⁰⁸⁾ e dell'Italia centrale (dove esse arrivano a varcare anche il 1500). (A tacere del Piemonte, della Liguria, dell'Italia Meridionale e Insulare).¹⁰⁹⁾

Ci è così possibile controllare puntualmente sulle intavolature dei trittici lo stile delle nostre tavole.

Il più antico trittico veneziano, pervenutoci, di gusto rinascimentale, è probabilmente quello di Bartolomeo Vivarini ai Frari con la data del 1482. Ma, dopo quanto si è detto più sopra, nel testo e nelle note, non sorprende che, anche a partire da quella data, e sino alla fine del secolo, i complessi pittorici a più tavole che offrano una inquadratura rinascimentale a nord dell'Appennino dovessero essere molto meno frequenti di quanto si possa supporre; come mi sembra confermato dal fatto che opere dell'ultimo decennio risultano ancora notevolmente timide. Cito, ad esempio, il trittico con la Visitazione di Vittorio Crivelli a S. Elpidio a Mare, degli ultimi del Quattrocento,¹¹⁰⁾ quello del Butinone, già nella raccolta Gualino, che ritengo dell'ultimo decennio,¹¹¹⁾ quello dello Zenale in S. Ambrogio a Milano del 1494,¹¹²⁾ quello di Macrino nella collezione Wilstach a Filadelfia, dello stesso anno,¹¹³⁾ quelli dei Piazza con cui si passa il 1500; e molti altri se ne potrebbero menzionare.¹¹⁴⁾ Orbene, questi organismi rispecchiano una gracilità di struttura che, solo trent'anni prima, ritroviamo nella valle del Po, nell'architettura. E certo, non se ne stupisce chi tiene sempre nella dovuta considerazione il fatto del costante, e talora, sensibile ritardo delle arti



FIG. 14 - VENEZIA, GALLERIE - TRITTICO DI S. SEBASTIANO PARTICOLARE (Foto AFI)



FIG. 15 - VENEZIA, GALLERIE - LUNETTA DEL TRITTICO DI S. LORENZO

“ minori „ nei riguardi dell'architettura rinascimentale; la quale se, a Padova e a Ferrara, si afferma nel settimo, a Milano e a Venezia e in tutti gli altri centri della pianura padana si va affermando soltanto nell'ottavo decennio del secolo. Che è nozione manualistica, ma spesso dimenticata dagli storici dell'arte; e soprattutto da coloro che si occupano soltanto di pittura.

Orbene, il ritardo di questi intagli sull'architettura vera e propria appare ormai tale che non meraviglia il riconoscere nel noto trittico attribuito ragionevolmente a Giovanni Bellini già al Museo di Berlino (e

ora perduto), qualcosa che, nella struttura, molto doveva assomigliare ai Trittici della Carità; e siamo, come noto, al 1500-05.¹¹⁵⁾ Ed è questo anche il momento di far notare che la voga delle lunette dipinte ad arco scemo, a coronamento di una o più tavole, sia proprio di questi anni a cavallo tra il Quattro e il Cinquecento.

Non so se il più antico esempio conosciuto sia quello offerto da un trittico del 1485 a Terni attribuito a Pier Matteo d'Amelia¹¹⁶⁾ bastandomi evidentemente di osservare che nel nono decennio del secolo il caso dovette frequentemente ripetersi, come prova la comparsa del motivo nel 1486 circa nella menzionata pala di Cherso di Alvise Vivarini, nel 1489 in un'opera dell'Alamanno ad Ascoli Piceno,¹¹⁷⁾ nel 1491 nel polittico di Villa Albani del Perugino,¹¹⁸⁾ e in forma affatto affine ai Trittici della Carità, nel 1493, in un dipinto riminese di Davide Ghirlandaio;¹¹⁹⁾ e, inoltre, nel 1496, in un polittico di Vittorio Crivelli a S. Elpidio Morico;¹²⁰⁾ ecc.

E sembrerebbe derisorio e inutile richiamare con altri argomenti l'attenzione del lettore sull'avanzato carattere rinascimentale di questo motivo che pertanto è incompatibile con una datazione al settimo decennio, se l'assunto particolare di questo nostro scritto non lo esigesse, costringendoci a pedantesche enumerazioni; trattandosi, in definitiva, non già di un piccolo svago filologico, ma di una grave questione critica: della giovinezza di Giovanni Bellini. È ovvia infatti l'affinità del motivo, in sede pittorica, con la lunetta a tutto sesto di cui un precocissimo esempio va indicato nell'Annunciazione di Girolamo di Giovanni nel Museo di Camerino¹²¹⁾ e le cui prime apparizioni nella valle del Po dovettero avvenire s'intende molto presto a Padova e a Ferrara (Mantegna e Tura); ma dove tuttavia non credo comparissero in un polittico prima dell'ottavo decennio; e la cui diffusione in tutta la pittura italiana s'inizia a partire dal 1490 circa, toccando forse il più alto grado nel primo decennio appunto del Cinquecento; come non staremo certo a dimostrare.



FIG. 16 - NEW YORK, MUSEO - VITTORE CARPACCIO
MEDITAZIONE SULLA MORTE DI CRISTO, PARTICOLARE



FIG. 17 - VENEZIA, GALLERIE - LUNETTA DEL TRITTICO DELLA NATIVITÀ

Dai Ferraresi ai Piemontesi, da Lotto a Filippino. Una vera lunetta ad arco scemo di autore veneto con la cornice intagliata originale mi venne fatto di trovare molti anni fa nella Pinacoteca di Bologna; parte di un complesso andato disperso. La diedi allora, per suggerimento di Giorgio Gronau, a Cima di Conegliano; la riterrei oggi di scuola.¹²²⁾ Ma quello che qui interessa non è certo l'attribuzione, quanto invece il fatto che essa non può datarsi evidentemente prima del 1500 e conferma nell'architettura della cornice quei caratteri lombardeschi, meglio coducciani, che avevamo sospettati per le cornici originali dei Trittici, derivazioni dalle note architetture datate al nono decennio del Quattrocento; e che ci fanno accettare come largamente plausibile la ricostruzione delle cornici dei trittici fatte eseguire dal Fogolari. Chi voglia ritrovare infine questo schema nella grande architettura non ha che da pensare alla facciata posteriore di S. Maria dei Miracoli.

Quanto si è detto porta dunque a una datazione non certo anteriore al 1490. E si è visto come un riesame attento delle qualità delle pitture in questione significhi chiarire non soltanto il livello di quella qualità stessa, ma altresì dare una ragione delle incredibili vicende critiche di queste opere. Resta infatti ancora da soggiungere, per dare il quadro completo di questa bottega di ritardati, come le diversità formali che abbiamo notate (da tutti ammesse e variamente spiegate) appaiono unificate a nostra maggior confusione da un colorito che, quello sì, è di carattere belliniano. E questa è l'ultima sorpresa che ci riservano i trittici. Non ritroviamo qui infatti la gamma cruda e brillante di origine mantegnesca, di Bartolomeo Vivarini (salvo che nella Vergine col Bimbo, stante), nè quella, a base di colori complementari, di Alvise, ma un colorito ispirato alla scala cromatica di Giovanni Bellini tra il 1470 e il 1480; ritroviamo i rosa, i rosso-teneri belliniani nel S. Girolamo e nel San Lorenzo, un tipico bistro caldo nel Padre Eterno, un verdazzurro opaco e discreto nella Natività,

un violaceo nel S. Antonio Abate. E basterebbero queste ultime osservazioni, se non fossero sufficienti quelle già fatte nel corso di questo articolo e anche soltanto la coesistenza, in questo complesso, di tanti elementi culturali di diversa provenienza e di diverso tempo, per non ravvisare in questo inerte dualismo, non superato in favore di una nuova espressione, un segno di altezza di stile.

Varie mani dunque (attestate anche dalle varie qualità dei cretti nelle varie tavole) si dividono l'esecuzione



FIG. 18 - VENEZIA, GALLERIE - TRITTICO DI S. SEBASTIANO PARTICOLARE (Foto AFI)



FIG. 19 - VENEZIA, GALLERIE - TRITTICO DELLA NATIVITÀ PARTICOLARE (Foto AFI)

di vari gruppi di figure, la cui diversità formale viene livellata da un'unica scala cromatica, che diede l'ingannevole impressione di un'unità, almeno, di linguaggio. E documenti che sembrarono riferirsi a queste opere concorsero a consolidare, per conto loro, quel sensibile errore di prospettiva critica che ha sedotto anche studiosi di provata esperienza. Poichè è superfluo chiarire qui finalmente che i documenti che danno come eseguite tre cappelle del barco della Carità nel 1462, e la quarta nel 1464, riguardano opere che esistettero quasi certamente (per quanto non abbiamo notizie sicure che si riferiscono a queste "pale,,) ma furono sostituite, dopo circa quarant'anni da altre, in cui non figuravano nemmeno tutti i santi delle primitive dedizioni.

Portate queste tavole agli anni dopo il 1490 la visione infatti si rettifica: ciò che poteva apparire arcaico, diviene arretrato, esemplato su lontani prototipi; e a volte addirittura, come nelle lunette, indegno. Se non bastasse quanto si è detto, aggiungerò che quando ancora operava su me la suggestione dell'attribuzione belliniana, della "qualità,, le brutte pieghe della tunica di S. Lorenzo mi sembrarono ridipinte: viste dappresso, con la lente, mi si rivelarono invece (come molti altri settori che, non a me soltanto, erano sembrati anch'essi ridipinti) nate col resto del quadro.

Concludendo, dunque, di una mano, seguace di Alvise Vivarini, sono i due Battisti, il S. Francesco (e sempre vien fatto di pensare che si tratti di uno sfruttamento di vecchi cartoni); di altra mano, seguace di Bartolomeo, la Madonna in piedi (o si tratta della stessa mano di prima che sfrutta, sfibrandolo, un cartone di Bartolomeo?); di altra mano ancora, derivata da Alvise e da Bartolomeo, il S. Lorenzo, il S. Sebastiano, il S. Antonio da Padova, parte della Natività; su modelli belliniani del nono decennio sono ricalcate parti della stessa Natività, del S. Girolamo, del S. Vittore; da un cartone carpaccesco è desunto il S. Antonio Abate; presumibilmente su modelli toscani esemplati il S. Vittore e il S. Lodovico. Nelle lunette la qualità sembra precipitare, ma si tratta, come si è visto, di una illusione critica. È infatti ormai chiaro in esse il disinvoltato adattamento di consimili cartoni a un formato incomodo con l'intento di creare, attraverso un accostamento (e sarebbe meglio dire: un'accozzaglia) di disparati elementi, nientemeno che una composizione di figure appartenenti a diversi ordini di grandezza, attinte alle più svariate fonti, mortificate, per giunta dalla presenza di un fondo d'oro. Riconsiderando queste lunette vien fatto di constatare come le figure siano elaborate in funzione di una spazialità che, in effetto, viene cancellata dal fondo d'oro; una spazialità, intendiamo, che lo stesso trattamento di ognuna di esse sembrava implicare e postulare. Il risultato, pietoso e incoerente, è dimostrato soprattutto dalle due lunette col Crocifisso e con l'Annunciazione, accusanti la presenza di elementi "prefabbricati,, con figure di diversa grandezza (di certo cartoni che esimono l'artigiano dal tentare una propria diretta e coerente esperienza figurativa).

"Una cronologia ritardata non può attagliarsi che a un ritardatario, *id est* a un mediocre,,¹²³ E, aggiungiamo, dove più mediocre è l'artista ivi più sensibile è il ritardo, più larghi sono i limiti cronologici destinati a indicare l'ambito dell'opera nel tempo; laddove, più alta è la qualità, più l'opera, sempre nel tempo, si puntualizza. E non sorprende davvero quando si pensi che simili fatti si producono in un settore tanto noto e battuto quale quello della critica belliniana — e cioè del più grande maestro veneto del Quattrocento —, che analoghi scambi tra il settimo e il decimo decennio vadano ancora verificandosi correntemente non solo, come ho provato, nello studio della scultura, ma altresì in quello della pittura lombarda: un argomento sul quale torneremo volentieri.

Dopo quanto si è detto non ci stupiremmo affatto di una datazione, per i trittici, al 1500-10. Uno scarto, dunque, di mezzo secolo. C'è di che meditare quando si ricordi che quel tempo cade nella seconda metà del Quattrocento; e, a Venezia, tra Bellini giovane e la morte di Giorgione.

Milano, novembre 1950



FIG. 20 - VENEZIA, GALLERIE - TRITTICO DELLA NATIVITÀ
PARTICOLARE (Foto AFI)



FIG. 21 - VENEZIA, GALLERIE - TRITTICO DELLA VERGINE
PARTICOLARE (Foto AFI)

- 1) In *Archivio Veneto*, LXVI, 5^a serie, n. 37-38, Venezia 1936, p. 281 ss.
- 2) M. BOSCHINI, *Ricche Minere*, Venezia 1664, p. 358; 1674, D. D., p. 34. Perchè "in tre nicchi", quando sappiamo che, sino alla fine del Settecento, le cappelle erano quattro? La questione è, almeno finora, inessenziale al nostro assunto.
- 3) BOSCHINI-ZANETTI, *Descrizione di tutte le pubbl. pitture*, Venezia 1773, p. 341.
- 4) ZANETTI, *Della pittura veneziana*, Venezia 1771, p. 30.
- 5) La Pietà in una delle lunette è data dall'Edwards a Bartolomeo (TESTI, *Storia della pitt. veneziana*, Bergamo 1913, II, p. 492). G. A. MOSCHINI (*Guida di Venezia*, 1815, II, p. 448) pensa ad Alvise.
- 6) CAVALCASELLE E CROWE, *A History of painting in North Italy*, Londra 1871, I, p. 70.
- 7) P. PAOLETTI, *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, Venezia 1893, p. 56 e p. 184.
- 8) In *Arch. St. dell'Arte*, 1894, p. 310.
- 9) *Repert. f. Kunstwiss.*, 1899, p. 449 ss.
- 10) *Cat. RR. Gallerie di Venezia*, 1903, p. 181 ss.
- 11) B. BERENSON, *L. Lotto*, 1905, p. 70, n. 1. Il MALAGUZZI VALERI nel *Catalogo di Brera* del 1906 conferma la Pietà ad Alvise (p. 93).
- 12) L. VENTURI, *Le origini della pittura veneziana*, Venezia 1907, p. 186.
- 13) In *Monatsh. f. Kunstwiss.*, 1908, II, p. 652. ("Bemerkungen zu einigen venetianischen Bildern der Brera").
- 14) CROWE E CAVALCASELLE, *cit.*, ed. del 1912, I, p. 68, n. 4. La nota dà indicazioni preziose sui restauri subiti dalle tavole.
- 15) "Les quatre triptyques bellinesques etc.", in *Gazette des Beaux Arts*, 1913/2, p. 191 ss.; ripubblicato, in inglese, in *Study and Criticism etc.*, Londra 1916, III, p. 62 ss.
- 16) A. VENTURI, VII/3, Milano 1914, p. 410.
- 17) VII/4, p. 554.
- 18) TESTI, *cit.*, II, 1915, p. 490 ss.
- 19) *Dipinti Veneziani in America*, Milano 1919, p. 110.
- 20) In *Jahrb. der preuss. Kunstsaml.*, XLV, 1924, p. 38 ss.
- 21) *Venezianische Zeichnungen des Quattrocento*, Berlino 1925, p. 48; *Burl. Mag.*, 1928, p. 270.
- 22) *Cat. RR. Gallerie di Venezia*, Bologna 1925, p. 120.
- 23) *Venezia e il suo Estuario*, Venezia 1926, p. 658.
- 24) G. GRONAU, *Giovanni Bellini*, Stoccarda-Berlino 1930, p. 199.
- 25) In *Enc. It.*, VI, 1930, p. 560.
- 26) *It. pict. of the Renaissance*, Oxford 1932, p. 74.
- 27) In *Zeitsch. f. Kunstgesch.*, 1932, p. 64.
- 28) L. DUSSLER, *Giovanni Bellini*, Francoforte 1935, p. 158.
- 29) In *Zeitsch. f. Kunstgesch.*, 1936, p. 326.
- 30) *art. cit.*, p. 283.
- 31) XVII, p. 211 ss.
- 32) C. GAMBA, *Giovanni Bellini*, Milano 1937, p. 47 ss.
- 33) V. MOSCHINI, *Giambellino*, Bergamo 1943, p. 10 ss.
- 34) H. e E. TIETZE, *The Drawings of the Venetian Painters etc.*, New York 1944, p. 73 e pp. 86-87.
- 35) PH. HENDY, *Giovanni Bellini*, Oxford 1945, p. 18.
- 36) R. LONGHI, *Viatico per cinque secoli*, Firenze 1946, p. 55.
- 37) *Cat. della Mostra di G. B.*, Venezia 1948, p. 44.
- 38) L. DUSSLER, *Giovanni Bellini*, Vienna 1949, p. 58 ss.
- 39) A cura di S. MARCONI, Venezia 1949, p. 22 ss.
- 40) In *Vernice*, IV, marzo-aprile 1949, pp. 11-12.
- 41) In *Vernice*, *cit.*, p. 23.
- 42) In *Burl. Mag.*, 1949, p. 278.
- 43) Si tralascia di citare tutti quei commenti che la stampa, ebdomadaria e quotidiana, prodigò in quell'occasione; e salvo rarissime eccezioni, di limitatissimo valore critico.
- 44) In *Arte Veneta*, 1949, pp. 27-28.
- 45) In *Burl. Mag.*, 1950, p. 26.
- 46) In *Zeitsch. f. Kunst*, 1950, p. 17 ss.
- 47) In *Phoebus*, 1950/1, III, p. 36.
- 48) P. PAOLETTI, *op. cit.*, p. 56; p. 183, n. 7.
- 49) G. FOGOLARI, *La chiesa di S. Maria della Carità in Venezia*, in *Arch. Ven. Tridentino*, 1924, p. 82 ss. e p. 106 ss.
- 50) R. GALLO, *I politici già nelle cappelle del coro di S. Maria della Carità*, in *Arte Veneta*, III, 1949, p. 136 ss.
- 51) GALLO, *cit.*, p. 136.
- 52) FOGOLARI, *cit.*, p. 106.
- 53) *Idem*, p. 82.
- 54) GALLO, *cit.*, p. 136.
- 55) GALLO, *cit.*, p. 136.
- 56) GALLO, *ibidem*.
- 57) GALLO, *ibidem*. Va rilevato come sotto il barco esistesse anche una cappella dedicata a S. Nicolò, cui si lavorava nel 1460 e che si stava finendo nel luglio 1462 (FOGOLARI, *cit.*, pp. 110, 112 e 113).
- 58) Testualmente: 1471, 2 agosto - lo R.mo Episcopo de modone mess. Ludovico longo veneto Consegro li altarj de ditta gesia, e questo de lo Altare maggiore. Consegro a honore de la Vergine Maria, et de la Croce et de S. Anniano et etiam di S.to Agostino... (PAOLETTI, *cit.*, p. 183, n. 7).
- 59) GALLO, *cit.*, p. 140.
- 60) DUSSLER, *cit.*, 1949, p. 61.
- 61) FOGOLARI, *cit.*, pp. 114 e 115.
- 62) VENTURI, VII/4, fig. 237.
- 63) VAN MARLE, XVIII, fig. 89.
- 64) VAN MARLE, XVIII, fig. 70.
- 65) TESTI, *op. cit.*, II, p. 486.
- 66) In *Dedalo*, XI, 1930/1, p. 1387.
- 67) Le vedi tutte riprodotte nel XVIII volume del VAN MARLE, a figg. 91, 92, 94; salvo quella di Barletta per cui vedi: VENTURI, VII/3, fig. 241.
- 68) Vedi il *Catalogo illustrato* del 1930 (*Die Gemäldegalerie*, etc. fig. 68).
- 69) VAN MARLE, XVIII, fig. 98.
- 70) Vedi: VENTURI, VI, 1908, p. 703. Il tipo è ripreso anche più tardi (si va ai primi del Cinquecento) dalle frequentissime statue lignee che, per l'Italia centrale, ha illustrato il FRANCOVICH in *Boll. d'arte*, VIII, pp. 482, 485 e 495.
- 71) VAN MARLE, *cit.*, fig. 184.
- 72) VAN MARLE, *cit.*, fig. 200.
- 73) VAN MARLE, *cit.*, fig. 193.
- 74) VAN MARLE, *cit.*, fig. 191.
- 75) VAN MARLE, *cit.*, fig. 164.
- 76) VAN MARLE, *cit.*, fig. 158.
- 77) VAN MARLE, *cit.*, fig. 172.
- 78) VAN MARLE, *cit.*, fig. 185.
- 79) Vedi: G. DE FRANCOVICH, *Sebastiano Mainardi*, in *Cronache d'arte*, 1927, fig. 9.
- 80) VAN MARLE, XIII, fig. 268 e fig. 274.
- 81) Nell'altare di S. Bortolo in S. Agostino, a S. Gimignano, del 1494.
- 82) Così nel ciborio ai SS. Apostoli di Firenze di Giovanni della Robbia; in terrecotte a Viterbo, Fiesole (S. Maria Primerana), Montepulciano, Lucca (S. Frediano), ecc.
- 83) VAN MARLE, XVIII, fig. 109 e fig. 110.
- 84) Si veda l'articolo, abbondantemente illustrato, del GAMBA in *Dedalo*, gennaio-febbraio 1929, p. 463 ss.
- 85) *Critica d'arte*, IV, 1939, p. 40. Che dire poi di quel vaso che, mi avverte il Ballardini, si può supporre di fabbrica faentina, e del 1500-10?
- 86) Vedi: VAN MARLE, XVIII, fig. III (Incoronazione di Bergamo) e fig. 110 (Lunetta di Murano).
- 87) Nessuno dei tanti edifici centrali disegnati da Jacopo ha elementi comuni col nostro (cfr. GOLUBEV, *Die Skizzenbücher J. Bellinis*, Bruxelles, 1912, I, tavv. 31, 63, 91, 93, 107; II, tav. 48).
- 88) Prima del 1474 non conosco che modellini gotici nei S. Girolami veneziani, vivarineschi (così in quello della Carrara, per cui vedi: TESTI, II, pag. 399; in quello di S. Francesco della Vigna, cfr. TESTI, II, pag. 409). Nel 1474, ai Frari, e nel 1475, a Lussingrande, Bartolomeo Vivarini disegna amabili fabbriche coduccesche, quali si potevano avere a Venezia intorno al 1470 (cfr. VAN MARLE, XVIII, p. 113 e p. 115).
- 89) Così in miniature, soprattutto lombarde ed emiliane della fine del Quattrocento tra le quali basterà citare una pagina di Martino da Modena, pubblicata dal SALMI (*Il Libro Manoscritto Emiliano*, 1931, tav. 36); così, ad esempio, il frontespizio del Vitruvio nell'edizione veneziana di Fra Giocondo (1511); ecc.
- 90) HETZER, *recensione cit.*, p. 64.
- 91) PAOLETTI, *op. cit.*, II, p. 175 e tav. 78.
- 92) PAOLETTI, *La scuola di S. Marco in Venezia*, Venezia 1929, p. 43 ss.

93) Il SIMEONI (*Guida di Verona*, Verona 1909, p. 27) le dà a Domenico da Lugo e Matteo Panteo e dice l'edificio iniziato nel 1476. Da questi elementi arguiamo una costruzione delle finestre nel 1490-95.

94) PAOLETTI, *L'arch.*, cit., p. 228.

95) Che si ritrova anche a Ferrara, nel settimo decennio; ad esempio: nel portale di Schifanoia.

96) Il motivo si viene elaborando e fissando nel decennio 1460-70.

97) Il motivo della conchiglia a coronamento di una nicchia è straordinariamente diffuso nella pittura e nella scultura del Rinascimento italiano. Va tuttavia rilevato che nella pittura fiorentina soltanto in epoca avanzata, nell'ultima decade del Quattrocento, si nota la tendenza a far troneggiare quell'elemento al di sopra, e non dietro, le teste dei santi (cfr. per un esempio: *Dedalo*, XI, p. 149).

98) Come ha rilevato ultimamente in un saggio, come al solito, ponderato e acuto il SALMI (*Piero della Francesca e il palazzo Ducale di Urbino*, Firenze 1945, pp. 70-71). Il motivo è anche più antico. Lo si ricordi nel monumento a Giovanni XXIII nel Battistero fiorentino, a opera di Michelozzo, e sull'arco di Alfonso di Aragona. Ma, in questa precisa accezione, il partito ritorna in un affresco di Domenico Ghirlandaio a Cercina del 1475-80 (v. *Boll. d'Arte*, 1926-27, p. 26 ss.), nell'altare di Domenico Rosselli a Fossombrone, certo esemplato sul Rossellino (VENTURI, VI, 1908, p. 672), nell'altare di S. Regolo del Civitali a Lucca (1484). Ed è a questi esempi, e forse ad altri dello stesso tempo, che guardò certo chi dette l'intavolatura dei tritici veneziani. L'altare Trevisan al Seminario Veneziano ripete, nella parte inferiore, questa partitura e si dà comunemente, e giustamente, alla prima metà del XVI secolo (PAOLETTI, *L'arch.*, cit., II, tav. 135). Sul famoso polittico di S. Zanipolo si veda la seconda parte di questo scritto.

Tipi di "pecten", veneziani nettamente staccati dalle figure sottostanti vedi, in epoca posteriore al 1475, nel PAOLETTI (*L'arch.*, cit., II, tavv. 48 e 53).

99) Polittico di Bartolomeo (n. 615) alle Gallerie veneziane, del 1464, le cui tavole presuppongono una cornice gotica (l'attuale è moderna). Vedi: VAN MARLE, XVIII, p. 104. Polittico di Antonio alla Vaticana del 1464 (VAN MARLE, XVII, p. 34). Polittico di Osimo, del 1464 (TESTI, II, p. 392).

100) Polittico di Torrechiara, ora a Milano, del 1462.

101) Polittico del Collegio di Spagna a Bologna, del 1460-70.

102) Polittico dell'Estense di Modena, del 1462-66.

103) Attribuito a Gerolamo da Cremona; dal LONGHI a Gentile Bellini. Del 1461-67 (FOGOLARI).

104) Del 1462.

105) Così quello di Matteo da Gualdo, a Gualdo Tadino, del 1462 (VAN MARLE, XIV, p. 89), dell'Alunno in Vaticano, del 1466 (*ibidem*, p. 40), di Antonio da Fabriano a Sassoferrato (cfr. *Inventario della provincia di Ancona*, Roma 1936, p. 165).

106) Così il trittico del Benaglio in S. Bernardino a Verona, del 1476; e quello di Domenico da Tolmezzo nel Duomo di Udine, del 1479 (*Boll. d'arte*, IV, p. 497): ambedue esemplati su quello di S. Zeno.

107) Si tratta di fatti arcinoti, ma che giova riaccennare, per sommi capi. Nel 1471 un Giacomo di Lazzaro fa un disegno integralmente gotico per un altare del Duomo di Chioggia (PAOLETTI, *L'arch.*, cit., p. 53). Gotici i polittici di Alvise Vivarini ai Frari, del 1474 (VAN MARLE, XVIII, p. 113), all'Accademia, del 1475 (*ibidem*, p. 116), a Montefiorentino, del 1475 (L. SERRA, *L'arte*

nelle Marche, Pesaro 1929, II, p. 410); di Bartolomeo a Morano Calabro del 1477 (VAN MARLE, XVIII, p. 120); di Bartolomeo e Alvise già nel Museo di Berlino, del 1480, dove la cornice era certo moderna, ma postulava un carattere gotico (VAN MARLE, XVIII, p. 146); ancora di Bartolomeo, e del 1480, il trittico di Zumpano, firmato e datato 1480, con stupenda cornice gotica veneziana originaria (*Inv. oggetti d'arte. Calabria* di A. FRANGIPANE, Roma 1933, p. 254); del Crivelli ad Ascoli, del 1473 (SERRA, II, p. 388); a Londra, del 1476 (VAN MARLE, XVIII, p. 21); di Girolamo di Giovanni a Monte San Martino, del 1473 (VAN MARLE, XV, p. 28); dell'Urbani a Recanati, del 1477 (SERRA, *op. cit.*, II, p. 404), gotica la cornice dello Jacopo Toschi, del 1471, nella galleria di Parma. Fedeli ancora al polittico gotico sono anche i minori toscani, ad es. Zanobi Machiavelli nel Trittico di Londra, del 1470. E basti, per Siena, l'esempio di Giovanni di Paolo, gotico, nelle partiture dei polittici, fino alla morte, nel 1482; a eccezione dell'altare di Pienza, certo di disegno rosselliniano.

108) Si ricordino i polittici gotici di Domenico da Tolmezzo in Carnia dal 1484 in avanti (G. Fiocco, in *Boll. d'Arte*, 1924-5, p. 493 ss.).

109) Qualche esempio soltanto. Gotico è Carlo Crivelli nel polittico Vaticano, del 1481 (VAN MARLE, XVIII, p. 28); e Vittorio in quello del Museo di Filadelfia (VAN MARLE, XVIII, p. 69), in quello di Torre di Palme (Fot. Alinari 17888), di S. Severino (Fot. Alinari 17882) e di Sant'Elpidio a Mare (Fot. Alinari 17878); e l'Alamanno in quelli del Seminario di Ascoli (*Invent. cit.*, p. 235), e di Montefalcone Appennino (SERRA, II, p. 399), tutti dell'ultimo decennio; e Andrea Bellunello in quello di Forni di Sopra, databile al 1480-90 (SOMEDA DE MARCO, *Cinque Secoli di pittura friulana*, Udine 1948, fig. 3), e il citato Domenico da Tolmezzo ancora del 1497 circa (*Boll. d'arte*, IV, p. 500); e l'Alunno, in quelli di Nocera Umbra del 1483 (VAN MARLE, XIV, p. 50), di Foligno del 1492 (VAN MARLE, XIV, p. 55), di Bastia Umbra del 1499 (TESTI, II, p. 579); e Melanzio a Montefalco nel 1488 (VAN MARLE, XIV, p. 476), Lorenzo di Alessandro a Pausola nel 1481 e a Serrapetrona nel 1485 ca. (VAN MARLE, XV, p. 50). E ancora gotico, agli inizi del XVI secolo, erano certo nell'Abruzzo molti polittici (VAN MARLE, XV, p. 103) mentre nel 1507 lo stesso Signorelli si acconcia, in due dipinti ad Arcevia, a cornici gotiche (*Invent. di Ancona*, p. 50 e p. 53). E si potrebbe continuare.

110) *Inv. di Ancona*, p. 342.

111) *Dedalo*, X, p. 359.

112) *Dedalo*, X, p. 405.

113) VENTURI, VII/4, p. 1106.

114) Una cornice di questo tipo è riprodotta da M. GUGGENHEIM, *Le cornici italiane ecc.*, Milano 1897, tav. 11.

115) Mancano qui i coronamenti a conchiglia, ma tutto il resto torna, nelle proporzioni, uguale ai tritici. Ricordo anche le tre tavole centinate di Francesco di Simone alla Carrara di Bergamo, del 1506; certamente pertinenti a un simile complesso.

116) VAN MARLE, XIV, p. 496.

117) VAN MARLE, XV, p. 81.

118) VAN MARLE, XIV, p. 334.

119) *Dedalo*, XI, p. 135.

120) L. SERRA, *cit.*, II, p. 394.

121) VAN MARLE, XV, p. 24.

122) Vedi: E. ARSLAN, *Giovambattista Cavalletto*, in *Il Comune di Bologna*, febbraio 1931. La lunetta, che reca il numero 209 bis, è stata sovrapposta ora alla nota Madonna di Lima.

123) R. LONGHI, in *Proporzioni*, 1948, p. 161.