

EDOARDO ARSLAN

IL POLITTICO DI SAN ZANIPOLO

DI ALTA IMPORTANZA, in sè, e per aver largamente impegnato la critica, il noto polittico di San Zanipolo, opera cruciale della pittura italiana nella seconda metà del Quattrocento, a Venezia; sul quale ritorno qui per le stesse ragioni che mi hanno indotto a riprender la parola, dopo tanti anni, sui Tritici: ¹⁾ per ribadire la mia opinione di quindici anni fa e togliere, anzi, del tutto quest'opera a Giovanni Bellini, portandone, con nuovi argomenti, la datazione qualche decennio più avanti nel tempo.

La prima opinione in proposito è quella di Francesco Sansovino in *Venezia città nobilissima*, con l'attribuzione esplicita a Giovanni Bellini. ²⁾ Nel Seicento l'orientamento va tuttavia ai Vivarini: lo dà ad Alvise il Ridolfi, ³⁾ a Bartolomeo il Boschini. ⁴⁾ La *Descrizione* del 1733 lo definisce "opera conservatissima e rara di Luigi Vivarini", ⁵⁾ Nel 1771 l'acuto Zanetti ⁶⁾ inclina

invece al Carpaccio; e "del Carpaccio, o di altro contemporaneo, il quale sapeva di notomia, e simmetria e conosceva i principii dell'ombreggiare", lo ritiene anche il Moschini. ⁷⁾ E verrebbe fatto di pensare a questo punto che se, in tre secoli, l'occhio avveduto dei vecchi veneziani era passato da Giovanni Bellini, ai due Vivarini, a Carpaccio, e cioè ai tre capiscuola della seconda metà del Quattrocento, qualcosa dovesse pur annidarsi in questo complesso che giustificasse, e sia pure alla lontana, quelle tre attribuzioni. Ma passiamo oltre.

Nel 1855 il Burckhardt, forse riecheggiando la tradizione locale, fa il nome di Bartolomeo Vivarini, ma si dichiara più propenso a vedervi l'opera preponderante di Alvise e accenna per primo a "dirette reminiscenze mantegnesche". ⁸⁾ È significativo che il Cavalcaselle nel 1871, nella sua storia della pittura nell'Italia settentrionale, non rigetti del tutto

quelle opinioni; che appaiono vagliate da una mente e da una sensibilità di grande acutezza critica. "Nessuna pala quanto questa ha dato luogo a maggiori dissensi...". È tuttavia indiscutibile, se si guarda alle esperienze di quel tempo, che nel tentativo di dipanare la matassa l'autore mantiene un saldo e coerente

orientamento critico e le parole sono, come al solito, oltremodo pesate; per modo che le attribuzioni, pur sbagliate, racchiudono in sè preziosi indizi. L'autore vede nel San Sebastiano, nell'angelo e nella Vergine l'impronta di Carpaccio, ravvisa nel Cristo il "grossolano" ("coarse") e rustico carattere di Lazzaro Bastiani... Il San Sebastiano tuttavia gli appare in posa un po' "volgare e ardita", ("vulgarly defiant"). Il San Vincenzo "secco e tagliente", nel trattamento gli sembra degno di Alvise Vivarini. Il San Cristoforo gli appare "lungo, magro e legnoso". Nella predella "la distribuzione delle figure è nei modi del Mantegna, le figure sono concepite in uno spirito non indegno di Bartolomeo Vivarini". Il colore dell'insieme è "duro, vitreo", ma pur rifinito. E conclude: "Non temeremmo di errare asserendo che la pittura fu ordinata alla bottega del più vecchio dei Vivarini, e in parte eseguita da Carpaccio e Lazzaro Bastiani". ⁹⁾

Ora, di questa curiosa opinione si può dire soltanto che essa porta l'opera decisamente nei due ultimi decenni del Quattrocento come i quattro nomi — Alvise e Bartolomeo, Carpaccio e Bastiani — lasciano chiaramente intendere. E mi sembra opportuno accennare al fatto che, pur ripudiando i nomi fatti dal Cavalcaselle, ci conviene, oggi, riconoscere in essi, più che un'attribuzione, una distinzione, tutt'altro che superata, come si vedrà più avanti, di varie mani, che allora non potevano portare altri nomi. Così sembrò intenderla anche il Berenson, e cioè ritenere l'opera



FIG. 1 — VENEZIA, SAN ZANIPOLO
POLITTICO DI S. VINCENZO: PARTICOLARE DELLA PREDELLA



FIG. 2 - MANTOVA, PALAZZO DUCALE
A. MANTEGNA: CAMERA DEGLI SPOSI (PARTICOLARE)

della fine del secolo, del maturo Quattrocento, facendo, nel 1894, il nome di Bonsignori.¹⁰⁾ Paoletti e Ludwig pensano nel 1899 ad Andrea da Murano per il registro inferiore, danno la predella a Bartolomeo Vivarini, vedono nella parte superiore somiglianze dell'angelo con quello di un'Annunciazione del Museo di Berlino, poi passata a Bonn, in cui fu letta la firma di un Francesco Pesari; e per la Madonna e il Cristo pensano ad Alvise Vivarini.¹¹⁾ Il Jacobsen vi nota "echi di varie correnti dell'Italia settentrionale...". Il San Vincenzo gli ricorda Bartolomeo Vivarini; i Santi Cristoforo e Sebastiano Ercole de Roberti; la Pietà il giovane Bellini; l'Annunciazione il Bonsignori. Egli tende, però, nel complesso, a negare al Bonsignori il polittico; nel quale vede se mai la tendenza di Bartolomeo. Osserva il "modellato, come compresso da una forza esterna, angoloso e compatto", del San Sebastiano.¹²⁾

Nel complesso, dunque, un disorientamento che accusa chiaramente la vana ricerca di un nome. Ma, nel 1905, il Berenson dà le prove della sua ascrizione al Bonsignori trattando, da par suo, dell'artista, tanto poco studiato: nota nel nostro polittico i "contorni molto netti e duri", come nel noto ritratto di Londra. Le pieghe hanno per lui "in tutto e per tutto i segni complicati del Bonsignori". Passa poi a minuti riscontri morelliani sulle estremità, ecc. Ritiene l'opera del 1484-88, creata in un periodo veneziano dell'artista. La figura del San Vincenzo gli sembra tuttavia più tarda del resto.¹³⁾ L'edizione del 1912 del Cavalcaselle ripete l'opinione già espressa nel 1871 e reca soltanto, in più,

l'avviso del Borenius che condivide l'attribuzione del Berenson al Bonsignori;¹⁴⁾ al quale il Borenius riconferma, in altra sede, la paternità della predella.¹⁵⁾ All'attribuzione del polittico al Bonsignori aderisce anche Lionello Venturi che riscontra, nella gamma, caratteri veronesi e, dopo un breve esame dell'attività del Bonsignori, colloca il polittico al 1490 circa.¹⁶⁾ Non diversamente si esprime Adolfo Venturi che rileva le "grevi pieghe della tunica", e afferma che il "segno duro, ferrigno, il continuo studio di variar la superficie dei corpi con l'agglomer dei muscoli, il serpeggiar delle turgide vene, il trasparire delle ossa, quel tormento dei contorni nelle nubi a vortici, ad anella, a creste arricciate, ne' capelli a spira, ne' muscoli guizzanti non si vedono in Giambellino, sempre più equilibrato ed eletto, anche nel periodo mantegnresco della sua arte...".¹⁷⁾ Anche il Ramboldi¹⁸⁾

accede alla tesi del Berenson. Infine il Testi,¹⁹⁾ pur non condividendo l'attribuzione a Bonsignori, ritiene l'autore un veronese e crede la predella di mano diversa da quella del maestro delle figure; nella quale opinione è notevole un superamento di quelle precedenti, pur mantenendo intatto l'orientamento cronologico. Esse girano infatti, con nuovi argomenti, intorno a una scuola, a un nome preciso. E valgono più di una esatta attribuzione le precise, calzanti notazioni di Adolfo Venturi.

Segue, a questo punto, il noto articolo del Longhi che, studiando i rapporti tra Piero della Francesca e Giovanni Bellini (e il cui più notevole risultato è la chiara impronta lasciata dall'arte di Piero nell'Incoronazione di Pesaro) dà a Giovanni Bellini giovane, tra il 1460 e il 65, il nostro polittico. È noto il suo argomentare. Diminuita di valore l'opera di Alvise per il passaggio a Giovanni Bellini della bellissima 'Santa Giustina' Bagatti Valsecchi, la qualità del polittico in questione gli sembra troppo alta per il Vivarini e per il Bonsignori. D'altra parte la 'Pietà' di Venezia gli sembra seguire quella di Brera, il livello qualitativo dell'Angelo gli sembra tale che solo Giovanni Bellini, egli afferma, può averlo dipinto, anche se l'Annunciata, come egli ammette, non ricorda il grande veneziano. Anche il Longhi, per convalidare la sua tesi, scende a minuti confronti materiali e non si nega che essi non possano, di primo acchito, riuscire convincenti. In conclusione, il polittico "è il capolavoro del mantegnismo veneziano raffinato dai primi accenni



FIG. 3 - VENEZIA, SAN ZANIPOLLO - POLITTICO DI SAN VICENZO: PARTICOLARE DELLA PREDELLA

a una soluzione coloristica „ sotto l'influsso diretto di Piero della Francesca che ha passato al Bellini „ la trama degli accordi coloristici come la cubatura dei rapporti formali „, e „ un nuovo senso della forma a piani che sola si poteva conservare unitamente a un grande colorismo „; quello stesso che, secondo il Longhi, dopo pochi anni, porterà il veneziano alla pala di Pesaro.²⁰⁾

Se si esclude il Fiocco²¹⁾ che, per qualche anno, restò fedele all'ipotesi del Berenson, e, in un primo tempo, il von Hadeln, l'adesione all'attribuzione del Longhi fu quasi unanime. Essa sembrò risolvere il tormentoso problema della formazione e della giovinezza di Giovanni Bellini: del quale, come è noto, non si conoscono opere datate e documentate della giovinezza e della prima maturità. È evidente che nelle conoscenze critiche del tempo, in quello che si sapeva o si credeva di sapere, l'ipotesi del Longhi dovette quadrare egregiamente: essa, infatti, non discordava dalla recente attribuzione dei Trittici a Giovanni Bellini ma, anzi, sembrava corroborarne la validità. Per conto suo il von Hadeln trovava modo di osservare come i tre Santi, l'Angelo e la Pietà (meno la Vergine) fossero „ fortemente belliniani, e vorrei quasi supporre — soggiungeva — che essi siano stati eseguiti da uno scolaro inesperto nello studio di Bellini su schizzi del maestro „. „ Il disegno — soggiungeva però — è a tratti così difettoso, la modellazione tanto dura che per l'esecuzione non si può certo parlare di Bellini „. E ritiene infine la predella di altra mano dal resto.²²⁾

I consensi tuttavia come si disse superarono di gran lunga i dissensi; e solo variò la cronologia, l'attribuzione di qualche parte, attestando il perpetuarsi di un disagio che emanava dall'opera stessa, evidentemente troppo composita per comportare definizioni univoche. Il Gronau diede la predella a Lauro Padovano e propose una data al 1472-75.²³⁾ Nel 1925 lo stesso von Hadeln

era già di opinione che il polittico fosse senz'altro del Bellini;²⁴⁾ e così il Berenson, che lo dava però al 1475 circa;²⁵⁾ e il Lorenzetti;²⁶⁾ e il Fiocco, nel suo primo libro mantegnesco²⁷⁾ (egli nota influenze castagnesche nel San Sebastiano e nella Pietà); e ancora il Gronau che ritorna alla datazione proposta dal Longhi;²⁸⁾ e il Fiocco ancora nel libro sul Carpaccio²⁹⁾ dove definisce l'opera „ di Giambellino, nel primo momento antonellesco „; e il Mayer³⁰⁾ che dubita soltanto della mano del Bellini per la predella; e il Berenson nei suoi *Indici* del 1931, che mette anche egli in dubbio la paternità belliniana della predella (e ripete il dubbio nell'edizione italiana);³¹⁾ mentre il Fogolari, pur convinto che „ le pitture non si hanno da credere posteriori al 1460 „, è portato tuttavia a riconoscere che è come se Bellini „ immaginasse e disegnasse soltanto, e altri, dipingendo con lui, lo appesantissero „, e critica l'atto „ contorto „, del San Cristoforo e la Vergine „ quasi insignificante e dura „.³²⁾

Il libro del Gronau suscitò, come si ricorderà, aspre critiche; e conviene pur riconoscere che ad esso va fatta risalire la confusione determinatasi nel campo belliniano, il più sconvolto forse del nostro Quattrocento pittorico; per i pesanti interventi, non sempre del tutto disinteressati, della critica. Si deve, evidentemente, a questi fatti se tra gli obbiettivi più particolarmente presi di mira fossero i Trittici e il Polittico di San Zanipolo. In quella che fu forse la più acuta recensione uscita su questo libro, lo Hetzer nega a Giovanni Bellini e al 1460-65 il polittico di San Zanipolo: „ in nessuna (bottega) veneziana — egli afferma — è possibile immaginare una tanto larga e sicura distribuzione delle figure in superficie, prima del 1470 „. E ancora: „ Quel colore sonoro, piazzato a grandi superfici, coi suoi contrasti — largamente impostati, e sfruttati a fondo — di rosso e di azzurro, di rosso e di verde, di bianco e di



FIG. 4 - VENEZIA, SAN ZANIPOL - POLITTICO DI SAN VINCENZO: PARTICOLARE DELLA PREDELLA

nero „ lo fa pensare a una più larga datazione „ a un maestro della cerchia vivarinense che annunci da vicino il Lotto „. È questo un artista, prosegue lo Hetzer, che „ dipinge corposamente, si lascia trasportare da certa enfasi appassionata; che lavora con mezzi rozzi „ („mit groben Mitteln„) e soggiunge: „non si è capito veramente nulla della finezza e della nobiltà belliniane mettendo a loro carico la devozione professionale di questo San Vincenzo. Il modellato delle teste e del nudo, il disegno un po' aspro delle pieghe e dei contorni del paesaggio fanno pensare a una natura un po' dura e grossolana „. E ancora: „Non risponde affatto al gusto di Bellini quel collocare la linea dell'orizzonte così bassa, per rialzare in tal modo comodamente e vistosamente l'effetto della figura. La sua grandezza ha tutt'altre scaturigini; il suo paesaggio non stacca dalla figura umana, ma anzi porta ad essa direttamente, ci fa vivere con essa; appunto perchè Giovanni Bellini crea i propri fantasmi traendoli dalle profondità del suo spirito, è dovere dell'osservatore sapersi calare nelle sue figurazioni „.³³⁾

Contemporaneamente il Fogolari pubblicava alcuni documenti relativi all'altare di San Vincenzo a San Zanipolo, dai quali non emergeva veramente alcun elemento nuovo per una qualsiasi datazione del polittico e sui quali torneremo più tardi.³⁴⁾ Poco più avanti, il Longhi ribadiva la propria idea facendone il punto di partenza per nuove attribuzioni.³⁵⁾ Nel 1935 il von Marle ravvisando nelle tre figure superiori modi affini a quelli dei tardi quattrocentisti lombardi, nelle tre maggiori una diversa tecnica, più dichiaratamente mantegnesca (nel San Cristoforo il ricordo dei disegni di Jacopo Bellini) e nella predella una terza mano, con figure rigidamente schizzate, non si dimostra in verità molto orientato. Ma dà pur sempre un apprezzamento in cui si ravvisa un tentativo, se pure maldestro, di sceverare i diversi interventi. Il

polittico, se di Giovanni Bellini, sarebbe stato, secondo il van Marle, comunque dipinto in tre tempi.³⁶⁾

Nella sua monografia il Dussler nega risolutamente il complesso veneziano al maestro, ma, vincolato dalla pregiudiziale dei documenti, sostiene che la „durezza del disegno, la severa plasticità del modellato „, rendono „certa „, la sua pertinenza alla cerchia squarcione-sca. Mai Giovanni Bellini è giunto al „senso plastico „, particolare della testa del San Vincenzo; invano si cercherebbero nell'opera del maestro una mano, un profilo così „duro ed ottuso „, come quello dell'Angelo; le cui chiome gli sembrano intagliate nel legno. E lo stesso egli afferma della Pietà che, pure, premette la conoscenza di un prototipo belliniano; ma gli sembra „estranea „, al Bellini, in ogni particolare. Il *pathos* particolare dei volti risale più a Mantegna che a Bellini; e il colorito non è senza influssi del Bellini dell'ottavo decennio. La predella è di Lauro Padovano. Non ritiene, concludendo, il polittico anteriore al 1470 circa.³⁷⁾

Commentando a mia volta favorevolmente l'ottimo libro del Dussler rilevavo nella predella (fig. 1) il motivo, chiaramente desunto dalla Camera degli Sposi (fig. 2), del famiglia che parla all'orecchio del signore, desumendo una datazione di quella non anteriore al 1474, avvalorata dai capelli „gonzagheschi „, degli astanti, dai contatti con le note tavolette estensi collocate dal Berenson tra l'80 e il '90; e riconoscevo lo sgabello della stessa mano che aveva eseguito il San Sebastiano, il San Cristoforo e la Pietà, e cioè del Bonsignori, il cui intervento mi sembrava documentato oltrechè dallo stile, dagli elementi paesistici chiaramente veronesi. A Giovanni Bellini riconoscevo la paternità dell'Angelo e della Vergine. In conclusione, ammessa una esecuzione del polittico posteriormente al '74, ciò mi sembrava sufficiente per escludere le parti cosiddette mantegnesche (e cioè tutte, tranne l'Angelo e l'Annunciata)

dall'opera del Bellini che, a quella data, aveva certamente superato il periodo mantegnesco.³⁸⁾ Anche nella sua recensione al Dussler, lo Hetzer negava, ancora una volta, l'opera al Bellini.³⁹⁾

Nuove osservazioni importanti fa il Gamba, il quale pure avverte il singolare distacco di alcune parti del complesso dal resto; nel caso specifico: l'Angelo e l'Annunciata, che egli ritiene aggiunti più tardi. Il Gamba riprende le osservazioni da me avanzate circa la presenza di ricordi veronesi negli sfondi; e non solo ravvisa l'Adige a Castelveccchio nel San Cristoforo, ma vedute di Verona e di Padova nello sgabello. Al richiamo da me rilevato all'affresco mantovano del Mantegna un altro ne aggiunge: il gruppo dei due giovani, l'uno appoggiato all'altro, all'estrema destra. Egli propone, in seguito a queste osservazioni una datazione al 1472.⁴⁰⁾ Il Moschini nota le connessioni coi Trittici. Le sue osservazioni si appoggiano in sostanza all'interpretazione del polittico data dal Longhi, quale esempio di mantegnismo riformato, e solo riscontra "trasandatezze formali", nella predella dove ravvisa l'intervento della bottega.⁴¹⁾ I Tietze non condividono invece l'attribuzione a Giovanni Bellini.⁴²⁾ In occasione della Mostra dei cinque secoli il Pallucchini aderisce alla tesi belliniana;⁴³⁾ e così lo Hendy che vi dedica un lungo commento.⁴⁴⁾

In occasione della mostra del 1949 il polittico venne finalmente pulito; e nel *Catalogo* viene esaltata con tono encomiastico la tesi belliniana dichiarandola, nientedimeno, "fuori discussione",⁴⁵⁾ Le recensioni alla mostra offrirono naturalmente subito ampia messe di opinioni. Ribadisce la sua tesi il Longhi che vede nell'opera un precedente dell'altare di Pesaro, del 1473 circa, e vi ravvisa ancora "il preludio a nuove ricerche, nella sua più calma distribuzione di piani, nei suoi più puri contrasti di tono e di luminosità, nei suoi sfondi più freschi e più profondi",⁴⁶⁾ seguito ancora una volta da tutta, si può dire, la critica d'arte italiana. Così dalla Brizio, in un notevole articolo, il polittico è dato al 1465 circa e detto "pilastro della sua attività giovanile", ma l'autrice è tuttavia costretta a riconoscere che esso dev'essere sorto a notevole distanza di tempo dalla 'Trasfigurazione' e dalla 'Pietà' ambedue del Correr, mentre ravvisa nella predella una "straordinaria potenza e originalità", e "affinità con l'arte ferrarese".⁴⁷⁾ Ma anche il Dussler ha, nel frattempo, attenuato il suo rigore. Nella seconda edizione del suo libro ammette senz'altro una più ampia partecipazione del maestro all'opera di quanto non pensasse quindici anni prima. Sua convinzione è che il polittico sia stato eseguito sotto la direzione del maestro, il quale ha dato i disegni per le figure dei due registri superiori, pur segnalando, ancora una volta, la diversità dell'Annunciata dai tipi belliniani. Ma nella Pietà è forse la mano stessa di Giovanni. Una comunione familiare ("familiare



FIG. 5 - VENEZIA, SAN ZANIPOLLO
POLITTICO DI SAN VINCENZO: IL SAN VINCENZO



FIG. 6 - VENEZIA, SAN ZANIPOLO - POLITTICO DI SAN VINCENZO
L'ANGELO ANNUNZIANTE

Zusammengehörigkeit „) lega i trittici e il nostro polittico. Al maestro delle figure grandi appartiene il paesaggio della predella che egli nega, se ho ben capito, a Bellini. Accetta il carattere veronese delle vedute; e, riprendendo l'accento fatto dallo scrivente, nota anch'egli il rapporto della predella con le note tavolette estensi. Data il complesso al 1474-75.⁴⁸⁾ Voci nettamente discordi si facevano sentire invece, ancora una volta, da parte di studiosi stranieri. Per il Degenhart⁴⁹⁾ e il Robertson⁵⁰⁾ l'opera non può invece affatto ritenersi di Giovanni Bellini. Il primo la sente come un "corpo del tutto estraneo „ all'opera del maestro. Persino la Pietà e l'Annunciazione gli appaiono in tutto diverse dall'arte belliniana. Nota, ancora una volta, la durezza delle pieghe. Conclude, in seguito a confronti con le opere sicure, per una attribuzione al Bonsignori. Il Robertson passa, dopo la pulitura del polittico, dal dubbio a una negazione netta; egli ritiene che non si possano più scambiare, dopo il restauro, le crudezze per aggiunte posteriori; e le fa notare tutte. Non crede il polittico anteriore al 1474-75 perchè affine, e per

l'impianto e per qualche spunto iconografico-formale, al polittico messinese di Antonello, del 1473; e cerca di individuare altri possibili attacchi con l'opera del siciliano. Pensa, in conclusione, ipoteticamente, a una opera di Gentile Bellini. Ma, in un secondo tempo, ritiene che il riferimento della predella a Lauro Padovano renda possibile un'ascrizione di tutto il polittico a quell'artista. Varie recensioni alla mostra comparse sulle varie riviste sono ispirate, purtroppo, per lo più a certo conformismo e hanno pertanto un peso critico relativo; nè si poteva esigere di più dagli autori, anche se ferrati, impegnati a dettare le frettolose note.⁵¹⁾ Quelle comparse sulla stampa quotidiana ed ebdomadaria si adeguano naturalmente alla consueta ben concertata propaganda. Ultimo il Brandine tratta con la sua usuale indipendenza di giudizio: in una acuta e sferzante rassegna della mostra, tace prudentemente sia dei trittici che del polittico di San Zanipolo ed esprime su tutto il resto giudizi coi quali, come si vedrà più avanti, sostanzialmente concordiamo.⁵²⁾ Che altri abbia espresso pareri in proposito è possibile; e anche più possibile che questi pareri si affianchino a quelli

già elencati in favore di un'attribuzione a Giovanni Bellini. Ma il numero di quelli esposti è già tanto ragguardevole per qualità e per numero, che possiamo trascurare queste altre opinioni per non appesantire il presente scritto.

Abbiamo abbondato anche qui nelle citazioni, pur limitandoci a quelle veramente significative se anche peccanti talora per eccesso polemico; e ci sembra che quasi tutte, quale più quale meno, pur fra storture e fraintendimenti, illuminino l'opera: che non è, in verità, di facile accesso critico. Ma è tanto complessa, anche materialmente, da stimolare intelligenze critiche di varie capacità e tendenze. Una riprova questa, secondo noi, proprio della natura eminentemente composita del polittico.

Anticipando le nostre conclusioni diremo che le opinioni già espresse da tanti studiosi offrono di per sé elementi di considerevole peso in favore di una attribuzione del complesso alla fine del Quattrocento. E ben poco, sul piano stilistico, essendoci da aggiungere, a malincuore facciamo seguire qui qualche nostra

osservazione dello stesso tenore; poichè sull'efficacia della nostra opinione in sede meramente attribuzionistica (come di quelle che, nello stesso ordine d'idee, l'hanno preceduta) non ci facciamo, l'abbiamo detto, molte illusioni, dopo un tale pauroso sbandamento critico.

In qualche punto essenziale, come si è visto, hanno confluato le idee di molti studiosi; e ciò, ci pare, non può essere sottovalutato. Alludiamo specialmente alla constatazione della presenza di diverse mani: chi ne vede due e chi tre. Ma un accordo, anche tra costoro, non sembra possibile sul limite esatto di questa collaborazione; e ci sembra questa una riprova di una vera e propria compenetrazione di maniere diverse, indizio di lavoro collettivo.

Ora queste diverse maniere hanno indubbiamente due estremi difficilmente conciliabili. Uno dei quali è rappresentato dal particolare linguaggio dell'autore dell'Angelo e della Pietà ("Bellini,"); l'altro dall'autore della predella ("Bonsignori,"). Non ci sembra che ripudiando in blocco le varie tesi estreme si renda un buon servizio a una perfetta esegesi dell'opera. I tempi dello sbrigativo attribuzionismo che, trenta, quarant'anni fa poteva essere utile per una prima sistemazione dell'immenso materiale, stanno passando. Ed è veramente tempo che l'opera d'arte, spirito e materia, sia esaminata con più attenta cura. È davvero stupefacente, a questo riguardo, che sia possibile, ancor oggi (nel 1952) restar perplessi di fronte a tante, a troppe attribuzioni, ritenute pacifiche per l'autorità che le emise; peggio ancora: che esse possano, per un semplice rilievo materiale, crollare di colpo. Ma vi sono poi i casi, come il presente, complessi, che ripudiano le comode definizioni apodittiche, semplicistiche.

Elementi belliniani risuonano indubbiamente in quest'opera. Prima di tutto nella Pietà e nell'Angelo (e qui non sapremmo che ripetere quanto disse il Longhi a suo tempo); poi, in grado meno evidente, nel San Vincenzo che non può non ricordare il 'San Pietro Martire', del Museo di Bari, nel Bambino (come ho altra volta notato) del San Cristoforo. Appare molto e molto difficile, d'altra parte, accedere all'opinione di chi vorrebbe la predella anteriore al 1475 circa. Che l'autore della predella abbia visto gli affreschi della Camera degli Sposi (o disegni per essi) è innegabile,



FIG. 7 - VENEZIA, SAN ZANIPOLLO - POLITTICO DI SAN VINCENZO: LA PIETÀ

non potendosi certo sostenere che il grande Mantegna abbia copiato di qui. *Tertium non datur*. E ciò è confermato dagli elementi che gli studiosi sono venuti mano mano esponendo nei riguardi, non dirò dello stile, ma dei preziosi dati di costume. Ho accennato io stesso ai cappelli "gonzagheschi", che rimandano, come ha bene osservato il Berenson,⁵³⁾ all'ambiente Verona-Mantova dopo il 1475. Nella 'Predica', essi sono visibili all'estrema destra (l'uomo in piedi accanto al bambino), nello sfondo a sinistra, ambedue con giornee uguali a quelle dei gentiluomini della corte mantovana nell'affresco del Mantegna. Lo stesso Berenson⁵⁴⁾ ha richiamato l'attenzione sui cappelli di feltro a cono che, prima di quella data, non si ritrovano in Italia, ma sono reperibili negli affreschi di Schifanoia, nella predella dell'altare Grifoni in Vaticano, il che lascerebbe supporre che quella moda si affermasse nel decennio 1470-80 soprattutto alla Corte di Ferrara (si ricordi anche il noto ritratto di un Gonzaga alla Carrara di Bergamo; o il busto di Ercole I dello Sperandio, ora nella palazzina di Marfisa, del 1475). Non è pertanto impossibile che quelli che vediamo nella nostra predella siano



FIG. 8 - MANTOVA, PALAZZO DUCALE
FRANCESCO BONSIGNORI: ANDATA AL CALVARIO

di derivazione ferrarese. E, per restare a particolari di costume, si veda come le donne vaganti nelle chiese o raccolte nelle piazze abbiano il capo coperto da un velo bianco di identica foggia che ricade in due liste scendenti sul davanti, che è poi il costume delle fanti, nella morte di Santa Fina del Ghirlandaio, del 1475.

Alcuni studiosi hanno fatto presenti i contatti tra questa predella e i noti quadretti estensi datati dal Berenson al 1480-90. Mi è sempre sembrato che il "vedutista", autore di quella serie si distingua per un netto prevalere di quelle semplici architetture sulle figurine che le popolano; che quelle piazze, quei portici lontananti, quei vicoli chiusi tra chiese e palazzi, quegli angoli cheti tra le case, e gli interni — condotti con placida ed esatta prospettiva — delle chiese, e la strada fangosa (col corteo che parte all'alba), e le alte montagne, rispecchino una tendenza che scende in linea retta dalle esatte e calibrate tarsie dei Lendinaresi e arriva fino a quelle tarsie dei Mantelli (ricordo quelle, notevolissime, nel San Prospero di Reggio) che, a una data abbastanza inoltrata (1546), ripetono l'intavolatura, gli scorci, la temperie ambientale, e persino certi particolari, delle tavolette estensi. Il Berenson ha segnalato attentamente tutti gli elementi prettamente padani di queste tavolette: si è forse scordato di aggiungere come questa prima inserzione della casa nel paesaggio, della figura umana negli interni e nel paesaggio, abbia potuto attuarsi invertendo il rapporto

antropocentrico tra l'uomo e la natura quale dai toscani era stato stabilito (al punto che anche in casi simili, nelle fronti di cassoni, ad esempio, le architetture lasciano costantemente primeggiare la figura umana). Nasce qui veramente la veduta moderna; quella, per essere più esatti, che riaffiorerà molto più tardi nel Canaletto.

Ora i rapporti tra la predella di San Zanipolo e le tavolette estensi sono innegabili. Con uguale spirito, a Venezia e nei quadretti estensi, le semplici case, le torri, le mura grigie e rosate rimandano l'occhio dall'una all'altra; e all'orizzonte, sul poggio coronato dalla roccia, si adagia la chiesina col campanile cuspidato. E nulla più di questi semplici scenari, di questo lontano di piazze, sembra lontano dalla solennità degli scenari mantegneschi, tanto immaginosi quanto lontani da questa realtà quotidiana. Senza voler affrontare direttamente la questione, vorremmo qui soltanto

suggerire che la nota predella attribuita dal Michiel a Lauro Padovano (e da altri a Giovanni Bellini) è ancora piena di quel mantegnismo che, appunto nelle tavolette estensi e nella predella veneziana, non si nota quasi più. Misurata sui caratteri più propri e più intimi del mantegnismo queste diversità appaiono evidenti e rendono, a nostro vedere, pienamente accettabile l'attribuzione del Michiel.

Ma io ritengo che il gruppo studiato dal Berenson possa essere anche sensibilmente più tardo di quanto egli propone; e che si possa arrivare fin sotto il 1500: le ornate bifore rinascimentali, con archi a tutto sesto, col foro centrale polilobato incluso nell'arco maggiore, con o senza la colonnina divisoria, col capitello sospeso tra i due archi, si ritrovano in edifici del tardo Quattrocento nell'Emilia (si ricordino le case di via Roma a Reggio; e, ivi, il palazzetto Saccati, del 1492; e le finte finestre del Borgognone alla Certosa di Pavia, posteriori al 1492); i pilastri rinascimentali quadrati all'interno delle chiese lasciano supporre non lontana la soluzione attuata dallo Zaccagni per San Giovanni Evangelista a Parma; l'altare trabeato figurante nella scena con un santo che guarisce gli infermi in una chiesa è certo, nella Valle del Po, del 1490-1500.⁵⁵⁾

Ma vi sono per contro anche altri buoni motivi per portare la predella veneziana a una data da quella non lontana. Il gruppo di astanti in piedi a sinistra, dal fiero portamento, richiama a prototipi toscani

(fig. 1). Che cosa dovesse circolare a Venezia in fatto di spunti figurativi toscani abbiamo visto per i trittici. Ma qui è un piglio, un costume del tutto diversi da quelli che potevano offrire a Venezia un Gentile Bellini, un Bastiani, un Carpaccio, Giovanni Bellini stesso. Il ricordo a Botticelli, a Ghirlandaio è invece immediato: all'«Adorazione dei Magi», del primo, agli Uffizi, del 1475 circa; e, più assai, ai presenti alla «Chiamata di Pietro e Andrea» alla Sistina, del 1482, all'«Annuncio dell'Angelo a Zaccaria» in S. Maria Novella, del 1486-1490, ai membri della famiglia Sassetti, agli amici e ai patroni, nell'affresco in S. Trinità, del 1483-85.⁵⁶⁾ Lo stesso motivo a Venezia, le stesse teste di profilo, identico taglio delle chiome, identici copricapi; una simile pittura asciutta, nervosa, disegnativa (per quanto poteva esserlo in mano a un veneziano). Non crediamo proprio fortuita la coincidenza di questi costumi, di queste posture, di questi segni della moda quando nei teleri di Carpaccio, dei Bellini, del Bastiani, nulla di simile è assolutamente reperibile. Il vecchio barbuto seduto a sinistra non ha proprio nulla di veneziano; è un inoperoso Zaccaria ghirlandaiesco colto nell'atto in cui stava scrivendo il nome del figlio; e così si spiega anche l'atto di levità botticelliana, del giovane accorrente nella scena del «Miracolo del bambino»: Mantegna è già lontano (fig. 3). Nè questi idiotismi toscani sorprendono quando si ammetta nello stesso Giovanni Bellini una continuità di contatti che va da Piero al Botticelli (come ho appurato, da tempo ormai, per la «Pietà» di Rimini)⁵⁷⁾ a Leonardo stesso. Che dire infine dell'abbandono, scusate, un poco raffaellesco della donna seduta a terra in ascolto della Predica, a destra, coi capelli sciolti sulle spalle che annuncia almeno prossima la fine del secolo? Si notino, infine, le somiglianze di linguaggio, d'impostazione generale, nelle architetture, ricorrenti tra la nostra predella e quella del Montagna sotto la pala di S. Bartolomeo (Madonna e quattro santi) ora al museo di Vicenza,⁵⁸⁾ un quadro che deriva dalla scomparsa pala di S. Giovanni e Paolo di Giovanni Bellini (quella buona, ahimè) certo databile al 1487 circa, e che quindi si può credere, anche per altre ragioni, del 1490 circa. La distanza che divide in quella predella il Montagna (e il suo aiuto) dall'opera di Lauro Padovano vi appare proprio uguale a quella che abbiamo cercato di fissare tra quest'ultima e la nostra predella.

L'artista della predella, come si è visto da questi brevi cenni, è disuguale; sperequato, come è proprio di chi compone accogliendo, senza rifonderli, motivi altrui e non possiede un proprio saldo asse, una propria genialità costruttiva. Così, mentre il «Miracolo del bambino» appare abbastanza organico, la «Predica» già accusa una visibile giustapposizione di elementi (e le linee di sutura si avvertono); e la scena poi della «Famiglia salvata dal crollo» (fig. 4) accusa una maggior



FIG. 9 — VENEZIA, SAN ZANIPOLLO
POLITTICO DI SAN VINCENZO: IL SAN CRISTOFORO



FIG. 10 - VENEZIA, SAN ZANIPOLO
POLITTICO DI SAN VINCENZO: IL SAN SEBASTIANO

debolezza di composizione. Per contro, l'artista ha un vivo senso del paesaggio; come rivelano lo sfondo lontano della 'Predica'; la veduta dell'Adige, con l'ala della Arena, nel 'Miracolo dell'annegato'; e il 'Miracolo del condannato' dove è persino un ricordo di Giovanni Bellini. Ma, oltre a tutto quello che si è detto, non sapremmo certo imputare al grande maestro una mancanza di gusto come quella che, nelle due scene dell' 'Annegato' e del 'Crollo', mette a contatto due diversi piani di orizzonti, affidando la nostra capacità di illusione al mezzuccio di un'interposta colonna.

Insieme con la predella l'attribuzione e la cronologia delle figure maggiori oscilla, come si è visto, paurosamente, tra due poli piuttosto lontani: Bellini 1460-65, Bonsignori 1490. A rendersi conto di ciò che un simile divario può significare in quei decenni della pittura italiana del Quattrocento basti pensare a come si manifesta, ad esempio, l'arte del Tura o del Cossa intorno al '60 o quella del Francia nel '90 circa; o a un simile rapporto tra l'Alunno e il Pinturicchio, tra Giovanni di Francesco e Filippino Lippi, tra Foppa e Bergognone o (spostando di circa un decennio la cronologia) tra il Signorelli e Piero di Cosimo; e considerare che una contesa attribuzionistica derivata dal mancato consenso degli studiosi sulla vera natura di un simile divario sarebbe oggi, per i casi succitati, considerata a dir poco umiliante. Il Degenhart, riprendendo l'idea del Berenson, ha tentato di provare, ancora una volta, la pertinenza del polittico al Bonsignori, istituendo confronti con le opere sicure del pittore veronese. A suo tempo ho acceduto a questa tesi. Debbo dire, oggi, ripetendo quando ho accennato più sopra, che il polittico di San Zanipolo mi sembra opera troppo composita per essere risolta con una tesi così semplice. I rilievi "morelliani", già fatti, più di cinquanta anni fa, dal Berenson mantengono un loro indubbio valore e ad essi potremo aggiungere che il volto del San Vincenzo (fig. 5) è quanto di più vicino conosciamo, nell' incisivo, e un po' ligneo, carattere dei tratti, alla 'Madonna' del Museo di Verona; che le pieghe della veste di Gabriele (fig. 6) e quelle dell'angelo a sinistra del Cristo (fig. 7) (per chi guarda) sono quanto di più simile io conosca a quelle delle Marie nell' 'Andata al Calvario' di Mantova (fig. 8). E che per contro, quel piegare fratto, profondo, a lunghi solchi oscuri, con larghi gorghi d'ombra, le cui grosse costolature formano una larga trama delimitante masse plastiche, non ha riscontro, che io sappia, in alcuna opera di Giovanni Bellini; almeno fino alla Pala di Pesaro, fino alla 'Pietà' di Rimini dove, beninteso, dura ancora, se pure alquanto attenuata, quella grafia sottilissima delle pieghe che accusa sempre la trama della maniera "bagnata", mantegnesca: volta in colore. Uscirebbe dai limiti di questo saggio una completa ed esauriente analisi dell'opera bonsignoriana. A confronto della tesi favorevole al Bonsignori e senza

volervi per questo aderire senza alcuna riserva, diremo, limitandoci ai quadri sacri ed escludendo i ritratti (che formano un insieme tutt'altro che omogeneo, e discutibilissimo) che dall'esame dell'opera del Bonsignori abbiamo ricavata l'impressione di un temperamento che aderisce alquanto passivamente, e con ritardo, a varie forme d'arte, e non riesce a una sua personalità, pur nel decorso del tempo, compatta e indivisa. Così se si parte dalla 'Crocifissione' di S. Lorenzo a Vicenza, del 1474, datagli con giusta intuizione dal Berenson (e che, appunto perchè dipinta a quella data, non può essere del Marscalco) e dove è un chiaro residuo castagnesco e si passa poi al gruppetto delle opere veronesi, dove è evidente, con altri, l'impulso di Alvise, e a quello delle mantovane, di un mantegnismo leggermente accademizzato e così diverse dalle precedenti, possiamo ritenere plausibile anche un suo periodo veneziano a sua volta notevolmente diverso da quello che lo precedette; e, persino, che egli si acconciasse a copiare, con quel suo fare un po' secco e ligneo, modelli belliniani più vecchi. E si spiegherebbe così nei pannelli veneziani, accanto ai brani più spiccatamente bonsignoriani, quel tutt'altro che insensibile svariare verso diverse forme espressive. Così nel S. Vincenzo è chiara l'affinità col 'San Pietro Martire' di Bari; e la testa e la destra di Gabriele e la Pietà e il Bambino sul San Cristoforo (fig. 9) ad altri non possono ricordare che Giovanni Bellini; e il modellato del San Sebastiano (fig. 10) non può ricondursi ad altri archetipi che alla 'Pietà' di Brera. Nella Vergine invece (fig. 11), davanti alla quale anche i più accaniti "bellinisti", hanno lasciato trasparire la propria perplessità, è un tipo, un chiaroscuro, un contorno leggermente arrovelato, che fanno sentire non lontano il gusto di Liberale; laddove il rosso lacca della tenda è quello tipico del Bonsignori. Le strette somiglianze dell'Angelo con quello del cosiddetto Francesco Pesari potrebbero esser motivo di ulteriori indagini che esulano dai limiti del presente scritto: fermo restando però che il quadro di Bonn cade alla fine del Quattrocento, e nell'orbita vivariniana.

Ma tutti questi elementi stilistici appaiono poi condotti con un segno che non è quello delle opere giovanili,



FIG. 11 - VENEZIA, SAN ZANIPOLLO - POLITTICO DI SAN VINCENZO
LA VERGINE ANNUNCIATA

sicuramente note, di Giovanni Bellini. L'ardore polemico ha certamente trascinato lo Hetzer, ma i suoi rilievi sono sostanzialmente giusti. Già s'è detto delle pieghe, in vasti settori niente affatto belliniane. Dappertutto è, a paragone col vero Bellini, una durezza di esecuzione che gli stessi apologeti del complesso hanno dovuto ammettere, imputandola alle ridipinture. È venuta un'ottima ripulitura: e le durezze sono rimaste, visibili, a un occhio esercitato, pur sulle fotografie. Questa materia rende un suono opaco. Il panneggio dell'angelo a sinistra del Cristo, di Gabriele è sordo; si vedano, in quest'ultimo, le pieghe sotto la cintura a sinistra, tra le più crude. Lo stesso si dica del modellato sempre più duro e opaco nelle ombre, legnoso, sempre a settori netti, ben lungi dagli incomparabili passaggi di piani della 'Pietà' di Brera: cifrato. Sotto questa mano più pesante si induriscono anche i tratti dei volti: così gli occhi del San Cristoforo e le labbra violacee e il volto stesso del Cristo, e l'Angelo alla sua sinistra (forse la più scadente figura del polittico). I riccioli dell'Angelo Annunziante e del Cristo raffrontati,



FIG. 12 - MILANO, GALLERIA DI BRERA
GIOV. BELLINI: LA PIETÀ (PARTICOLARE)

in sito, a quelli del San Giovanni nella 'Pietà' di Brera (fig. 12) appaiono grossi trucioli metallici condotti con una dura cifra. E dappertutto quel contorno insistito, talora di incredibile durezza, quegli stridori che appiattiscono e materializzano una concezione figurativa certo assai più nobile. Le sottili modulazioni originarie, la spirituale sottigliezza di Giovanni Bellini (se di Bellini si tratta) sembrano bloccate da una esecuzione grossolana; impastarsi senza scampo, nei passaggi peggiori, in una materia opaca.

Ho creduto un tempo che a Giovanni Bellini si potessero ascrivere in questo polittico l'Annunciata e l'Angelo. Ritengo oggi, dopo la pulitura e l'esposizione alla Mostra Veneziana, che il bellinismo dell'Angelo e di altre figurazioni (non parliamo della Vergine per la quale non occorre spendere parole) si debba allo sfruttamento di disegni, di cartoni di Giovanni Bellini; non senza interventi di un'altra mano, come si vide. Questo bellinismo si attenua nelle figure del registro mediano, dando sempre più luogo a un linguaggio che è certamente affine a quello del Bonsignori (già visibile nel registro superiore); scompare del tutto, a mio avviso, nello sgabello, dove permangono invece, soprattutto nel paesaggio, i caratteri del registro mediano; e nelle figure della predella è l'espressione di una personalità eclettica con richiami culturali che permettono di datare questa parte del complesso a non prima del 1475 e di fissarne l'esecuzione, con ogni probabilità, tra il 1490 e il 1500. All'obiezione che la predella rappresenti una possibile aggiunta a un complesso più antico, iniziato, che so io, nel settimo decennio, non saprei dar

credito, non soltanto per la presenza, pur nel registro più alto, di precise citazioni di un linguaggio — quello bonsignoriano — che non si può credere anteriore al 1490, ma anche per altre non trascurabili ragioni.

Anzitutto l'intavolatura del polittico per la quale rimandiamo alle considerazioni fatte in questa rivista nell'articolo sui Trittici della Carità, inteso a dimostrare l'assoluta impossibilità dell'esistenza nel 1460-70 di polittici di questo e di quel tipo a nord dell'Appennino. E appare evidente quanto le considerazioni fatte a suo tempo sui Trittici siano rese più persuasive e più ovvie dall'esistenza a San Zanipolo di una, come vedremo meglio, autentica e bellissima cornice veneziana: non anteriore al 1490;⁵⁹⁾ e come gli argomenti interni e quelli esterni riguardanti i Trittici della Carità e il polittico di San Zanipolo convergano verso risultati che non soltanto, gravemente e definitivamente, invalidano la cronologia che già portava gli uni e l'altro al settimo decennio, ma ribadiscono anzi i legami intercorrenti in questo gruppo di opere (già intravisti dalla critica più acuta) ponendo i Trittici addirittura al seguito del polittico di San Zanipolo.

Ma il nostro polittico può, a questo proposito, offrire il destro anche ad altre utili osservazioni. Il Robertson ha molto acutamente opinato una derivazione da un polittico antonelliano, citando a proposito quello di S. Gregorio nel Museo di Messina, del 1473; e avvalorando la derivazione con l'uguale iconografia dell'Angelo, a mezza figura in profilo, nell'una e nell'altra opera; iconografia che, aggiungiamo noi, per la collocazione nell'Annunciazione nel secondo registro, non ha forse precedenti quattrocenteschi a Venezia, ma è piuttosto tipica della tradizione dell'Italia meridionale.⁶⁰⁾ Aggiungiamo che il taglio del polittico messinese è, nel complesso, più arcaico, più depresso di quello del polittico veneziano; favorendo l'ipotesi di una datazione notevolmente posteriore di quest'ultimo.

Un altro schema, affine a quello del nostro polittico, era offerto dal polittico Roverella di Cosmè Tura, ora smembrato e in parte scomparso. La ricostruzione del Longhi ha infatti accertato che esso recava al di sopra degli scomparti laterali due tavole minori, quadrate che, con le inferiori, pareggiavano in altezza quella centrale (ora a Londra). L'opera si data al 1470-1474, ma è forse leggermente più tarda e, comunque, rappresenta certo, col polittico antonelliano del 1473, il più precoce esempio conosciuto nell'Alta Italia di questo tipo di tavole superiori quadrate contenenti mezze figure di Santi.⁶¹⁾

I due tipi, rappresentati dal polittico del Tura e da quello di Antonello, si danno, a partire da quella data, vieppiù frequenti. Al primo, caratterizzato dalla tavola centrale di maggiori proporzioni,

si collegano, per citare gli esempi più noti, il polittico Griffoni del Cossa (nella ricostruzione del Longhi),⁶²⁾ la pala Fornari a Savona del Foppa, del 1489,⁶³⁾ il polittico di Benedetto Diana nel Museo di Cremona, databile al 1488-90;⁶⁴⁾ quello del Buonconsiglio già nei SS. Cosma e Damiano del 1497 (di cui resta un frammento alla Galleria di Venezia),⁶⁵⁾ quello di Lattanzio, a Piazza Brembana, del 1501;⁶⁶⁾ quello del Costa, alla Galleria Nazionale di Londra, del 1505;⁶⁷⁾ quello, forse, del Montagna, ora smembrato, a S. Nazario e Celso a Verona, del 1505 circa;⁶⁸⁾ il polittico del Lotto a Recanati, del 1508, quello del Bergognone in S. Spirito a Bergamo (fig. 16), dello stesso anno;⁶⁹⁾ quello di Cima a Capodistria (fig. 15) del 1513, dove il ritmo appare ampliato; quello del Carpaccio a Pozzale, del 1518;⁷⁰⁾ quello del Palma a S. Maria Formosa, di Tiziano a Brescia (1522), del Romanino a Londra (1525), di Francesco Rizzo da Santacroce, ecc. fino all'estrema fatica del Dosso. A tacere delle interpretazioni provinciali in veste ancora gotica: da Antonio Rosso⁷¹⁾ a Pietro Giordano.⁷²⁾

Il secondo tipo invece, che è poi quello di San Zanipolo (fig. 14), sembra più raro; ma sarà bene notare qui che esso rappresenta in fondo niente altro che uno sviluppo ulteriore del tipo dei Trittici della Carità: abolito il "pecten", la figura si espande liberamente per tutta la tavola centinata. Uno schema affatto affine è presentato da un altare nella Parrocchiale di Villa d'Adda, dato giustamente alla fine del '400 dove sono, in luogo di pitture, sculture lignee,⁷³⁾ nel polittico del Previtali a Cusio⁷⁴⁾ dove però l'ancona centrale è rettangolare a differenza delle laterali e in quello del Palma a Taleggio,⁷⁵⁾ nell'altare Trevisan al Seminario di Venezia, un complesso plastico che si dà ai primi del Cinquecento.⁷⁶⁾

Nel complesso, i due tipi di polittici rendono l'idea di un unico decorso che, iniziatosi nell'ottava decade del Quattrocento, dà gli esemplari più notevoli e più copiosi nei due decenni a cavallo del 1500.



FIG. 13 - VENEZIA, SAN ZANIPOLLO
CORNICE DELL'ALTARE (PART.)

Ma il nostro polittico manca del coronamento, sul quale *ab antiquo* abbiamo una sicura testimonianza. Del Padre Eterno che sormontava il polittico parlano il Boschini⁷⁷⁾ e il Martinnelli.⁷⁸⁾ Alla fine del Settecento, in seguito al rifacimento dell'altare, quell'immagine fu tolta e portata nella Scuola dei Confratelli di S. Vincenzo Ferreri: donde scomparve.⁷⁹⁾ Ora, anche questo elemento si ritrova a tratti nei polittici di questo tipo che abbiamo enumerati più sopra, e anch'esso, se non c'ingannano le testimonianze che abbiamo sott'occhio, compare piuttosto tardi. Quello visibile nel citato polittico bergognonesco di Bergamo del 1508, non sarà forse il primo; segue quello del polittico di Cima del 1513, del Palma a Taleggio; e altri dovettero essercene. Anche questo elemento concorre pertanto a datare le nostre tavole sotto e intorno all'anno 1500.

Ma il polittico di San Zanipolo è anche un raro complesso, oltreché pittorico, decorativo e architettonico del rinascimento veneziano; e non vi è ragione di dubitare che la cornice, che è quella originaria, sia stata calcolata esattamente per le tavole, le quali non mostrano tracce di possibili adattamenti, che facciano pensare a uno sfruttamento delle parti di un più vecchio polittico. Così anche il semplice esame della cornice, apre piccoli problemi di attribuzione, dai quali ben volentieri ci lasceremo sedurre, se anche questo ci aiuterà a far luce sulla parte meramente pittorica.

La cornice è, come si è detto, una opera insigne di intaglio veneziano; ma di quale epoca? A questo proposito conviene sbarazzare subito il terreno da un malinteso in cui caddero Ludwig e Paoletti nel loro citato articolo, là dove essi pretendono, fidando su una relazione dello Zanetti, del 1777, che la cornice sia stata rifatta nel secolo XVIII.⁸⁰⁾ Dalla lettura del documento, di cui diamo in nota il testo integrale, appare invece che l'espressione "rifabbricatosi interamente esso altare", va riferita all'altare vero e proprio, alla mensa; non già al polittico che è chiamato costantemente



FIG. 14 - VENEZIA, SAN ZANIPOLO - L'ALTARE DI SAN VINCENZO

“tavola...”. È chiaro che, rifatto l'altare e portato più in su il polittico, e non volendosi toccare l'inquadratura marmorea lombardesca, non restasse posto per il Padre Eterno, che pertanto si dovette togliere e al cui posto fu collocato un grande coronamento a conchiglia, intagliato e dorato, di chiarissimo carattere settecentesco.⁸¹⁾ Un esame attento dell'altare lombardesco (identico a quello di fronte, già contenente il San Pietro Martire di Tiziano) conferma infatti immediatamente in che cosa consistette il rifacimento settecentesco. Non soltanto sono del Settecento — e riflettono in pieno l'epoca (e precisamente un architetto prossimo al Massari) — la mensa, i tre gradini e la balaustra, in pietra d'Istria e breccia verde; ma rifatta appare anche la cornice marmorea del polittico in molti punti, pur mantenendo il vecchio disegno. Così non è dubbio che la ghiera dell'arcata è stata rifatta nel Settecento; che gli stessi profili appaiono in qualche punto settecenteschi; che il fastigio al centro è stato ritoccato, con l'aggiunta di due vasi. In modo che il documento dello Zanetti non potrebbe avere, dall'esame del monumento stesso,

una più piena e definitiva conferma dell'interpretazione da noi proposta (fig. 14).

Ma anche se taluno volesse credere, per assurda ipotesi, che nel Settecento si fosse rifatta, ripetendola in ogni particolare, anche la cornice del polittico, perpetrando uno di quei falsi che non erano certo nello spirito del tempo, è evidente: primo, che la partitura originaria del polittico non doveva essere diversa dall'attuale, e a questo riguardo valgono le considerazioni fatte più sopra; secondo, che la eventuale ripetizione delle forme antiche della cornice ci darebbe anche in tal caso sufficienti elementi per giudicarne l'epoca.

La cornice è invece certamente antica, come hanno riconosciuto quanti vi hanno guardato con qualche attenzione;⁸²⁾ essa appare citata e illustrata come tipica veneziana della fine del XV secolo in una opera dedicata a questo genere di intagli;⁸³⁾ e, a questo proposito, è curioso notare che il Fogolari ha creduto di poter riconoscere in essa non già la cornice originaria, secondo lui del 1464, che dovette essere, sono parole sue, “del più squisito intaglio gotico...”, ma una

seconda “classicggiante de' primi decenni del Cinquecento che ancor vediamo...”.⁸⁴⁾

È il momento, ci pare, per soffermarci un po' su quelle notizie fornite dal Fogolari, che avrebbero dato una base alla critica stilistica favorevole a una precoce datazione. Al 12 aprile 1458 data una supplica rivolta dai Frati al Consiglio dei Dieci per l'erezione di una nuova scuola dedicata a San Vincenzo Ferreri, canonizzato nel 1455 (non già nel 1458, come dice il Fogolari). Il 6 gennaio 1464 il professo Olrico De Argentina riceve “a Patre Priore Mag.ro Joanne Da Muriano de Venetiis pro fabrica altaris Sanctis (sic) Vincenti...”, una somma di cui non è indicato l'ammontare. Un giornale di spese, iniziato nel 1453 (la data non deve sorprendere, in quanto la venerazione dei Santi precedeva spesso la canonizzazione; e il Santo era morto nel 1419), parla effettivamente di spese incontrate, a partire da quell'anno, per l'altare di San Vincenzo Ferreri, da cui risulta che il legname per lo stesso era fornito dal convento. Segue, terza ed ultima testimonianza, una lettera, che il Fogolari giudica ragionevolmente del 1523, dove è detto che lo

altare di San Vincenzo Ferreri " di legno ed adornato di preziose antiche pitture dovette soffrire gli pregiudizi delli anni, onde parte per la naturale fralezza del legno, parte per il crollo delli annuali addobbi, si è ridotto in cadente costituzione provvisionalmente assicurato con arpesi nel muro „ e che una devota persona ha dato alla confraternita una " generosa limosina per fabbricare un'altare di pietra simile a quello di San Pietro Martire „; si crede così di poter iniziare presto, con questo e con altri aiuti, " la nuova costruzione dell'altare con cui peraltro sarà riservata l'intera presente pala senza diminuzione di figure „. Il Fogolari fa seguire una partita di spese riguardante appunto i lavori per il nuovo altare, eretto nel 1523, ai quali attende un " m. Domenego murer „, e in occasione dei quali sono pagati i " facchini che tolsono zoso la palla del S. Vincenzo „. ⁸⁵⁾

Questi documenti, mi pare, parlano chiaro: essi dicono che un'altare di legno a San Vincenzo Ferreri si costruisce in San Zanipolo tra il 1453 e il 1464 circa. Detto altare è, nel 1523, fatiscente e si ricostruisce in pietra. Si tratta, appunto, dell'attuale altare lombardesco, a due ordini sovrapposti, incrostato, nella trabeazione, di lastre, circolari e romboidali, di porfidi e serpentini. Opera, indiscutibile e tipicissima, del terzo decennio del Cinquecento; di artista, credo, prossimo allo Scarpagnino. Del polittico invece (la *pala*), nei documenti prodotti dal Fogolari, si parla una sola volta: quando, nel 1523, si pagano i facchini " che tolsono zoso la palla de S. Vincenzo „. Bisogna infatti distinguere, ancora una volta, il significato dei due vocaboli: una cosa è l'*altare* (che allude chiarissimamente alla mensa e alla struttura monumentale, lignea o marmorea, che racchiude il polittico) e un'altra è la *pala* (con cui si intende il complesso delle tavole con la loro cornice). Reputo inutile citare esempi di tali combinazioni, nelle molteplici accezioni rinascimentali e barocche; esse sono notissime a tutti.

Quando il polittico sia stato ordinato, quando e a chi pagato, quando collocato, i documenti non dicono affatto. Poichè mi sembra dimostrato che nè il polittico quale è oggi in tutto il suo complesso, nè le tavole dipinte insieme a una più antica cornice, possono aver figurato sull'altare del 1453, siamo liberi



FIG. 15 - CAPODISTRIA, S. ANNA - G. B. CIMA: POLITTICO (1513)

di immaginare a quel posto una più antica tavola, una scultura, o che so io. Non vi è nulla, nei documenti, che contraddica a una simile ipotesi.

Come aveva visto giustamente il Fogolari, la cornice del polittico di San Zanipolo sente molto da vicino il Cinquecento. Un modesto corredo di cognizioni sulle forme dell'architettura italiana, veneziana, tra il 1470 e il 1520 circa, basta infatti a collocare puntualmente gli aspetti di questa architettura lignea, avuto riguardo al ritardo costante sull'architettura in pietra, al primo decennio del Cinquecento. Le belle candelabre uscenti da uno snello vaso a due anse figuranti un fusto verticale lungo il quale ondulano tralci sottili perfettamente simmetrici (fig. 13) riflettono un motivo che, comparando col Coducci e con Pietro Lombardo (a S. Michele in Isola, ai Miracoli) non può essere anteriore, sulle Lagune, al 1470. ⁸⁶⁾ Gli eleganti capitelli, corinzi al primo piano e jonici al secondo, con le tipiche scannellature verticali, non sono anch'essi anteriori, a Venezia, al 1470 circa; e io suppongo che il motivo, giunto sulle Lagune, forse per tramite del

Coducci, fosse di derivazione albertiana (si pensi al Sant'Andrea di Mantova.⁸⁷⁾ E che, più probabilmente, la sua foggia particolare possa anche risalire a Giuliano da Sangallo, il quale gli dà appunto un suo inconfondibile carattere ricco e festoso, quale quello che si vede nella villa di Poggio a Caiano, iniziata nel 1480 circa.⁸⁸⁾ Mentre, a una data coeva, esso compare nella Madonna del Calcinaio, negli affreschi ghirlandaieschi di S. Maria Novella. E ciò chiarirebbe perchè, nella Valle del Po esso si veda comparire un decennio più tardi, nel S. Francesco di Ferrara (circa 1494), in Palazzo Raimondi a Cremona (1496), nel Santuario di Saronno (post. 1498), nel rilievo di Tullio Lombardo in S. Giovanni Crisostomo a Venezia (1500-1502), ecc.

Anche il motivo, visibile in qualcuno di questi capitelli, delle volute che escono, quasi compresse, dalla campana, compare nel Veneto non certo prima del 1480 circa. Credo che se ne possano citare moltissimi esempi: e mi limiterò ad additare quelli offerti da Vicenza, dove esso è usato spessissimo nella cerchia di Girolamo Pironi.⁸⁹⁾ Le eleganti proporzioni dei pilastri superiori si ritrovano, quasi identiche, nel tabernacolo dei Frari, dato dal Venturi al Leopardi;⁹⁰⁾ e al quale conviene certamente la data 1490-1500. Anche più decisamente accennano agli inizi del XVI secolo i fregi orizzontali e verticali che riquadrano i pannelli superiori, uniti agli angoli da una rosetta: di origine quattrocentesca toscana, ma acclimatati nell'Italia Settentrionale nella prima decade del XVI secolo.⁹¹⁾ Infine gli snelli vasi, filiazioni di una creazione donatelliana, ripresi dai lapicidi a ornamento delle facciate lombardesche, non diventano patrimonio degli intagliatori veneti prima del 1480; essi compaiono, forse per la prima volta, in un intaglio a noi pervenuto, nel polittico di Bartolomeo Vivarini ai Frari, nel 1487. Ma anche meglio illumina il particolare carattere di questo polittico, evidentemente, un'opera affine, di sicura data e paternità, che lo ancora più saldamente nel tempo. Quest'opera l'abbiamo già citata quale uno sviluppo del tipo, comunissimo, di origine quattrocentesca, recante al centro una maggiore tavola centinata fiancheggiata da minori tavole, pure centinate e sormontate da pannelli rettangolari. Si tratta del polittico di Cima da Conegliano a Capodistria (fig. 15), con la sicura data del 1513, che amplifica la primitiva formula, schierando sul registro inferiore cinque tavole in luogo di tre e disponendone quattro, due per parte, ai lati del maggiore arco centinato. Le somiglianze con la cornice del polittico veneziano sono evidentissime, non soltanto nel ritmo generale, pur con la notevole variante di cui si è detto, ma nello zoccolo, nelle proporzioni dei pilastri inferiori e superiori, nella foggia dei capitelli, delle decorazioni, nel profilo estremo delle modanature. E, certo, la

somiglianza dovette essere anche maggiore, quando il polittico veneziano era sormontato dalla tavola col Padre Eterno che probabilmente si presentava in modo affatto analogo al coronamento rimasto sul complesso di Capodistria. Per modo che se, oltre ai molti punti di contatto, si tien conto anche dei divari — un senso di maggiore gracilità, di acerbità, un più diffuso spiegarci di grazie quattrocentesche nel polittico veneziano rispetto a quello istriano — essi indicano nell'opera veneziana una precedenza che difficilmente potrà superare un periodo di tempo di quindici anni al massimo. E il problema si fa anche più interessante quando possiamo aggiungere che dell'autore della cornice istriana conosciamo anche il nome.

Insieme con le tavole al Cima, i Francescani di Capodistria ordinano infatti la cornice a maestro Vittore da Feltre, abitante a Venezia, stimato dal Bembo e dal Valeriano, di cui abbiamo notizie dal 1513 appunto alla morte avvenuta nel 1547-48. L'artista, il cui capolavoro è, come noto, lo splendido soffitto eseguito insieme a Lorenzo da Trento nel 1519, nella Sala Capitolare nella Scuola di San Marco, difficilmente può avere però eseguita anche la cornice del polittico di San Zanipolo, a meno di addebitargli cinquanta anni di attività;⁹²⁾ o di ritenere il polittico veneziano ancora più tardo. Per una datazione alla prima decade del Cinquecento può decidere infine il confronto col già citato polittico del Bergognone in S. Spirito a Bergamo del 1508, anche se di diversa struttura, ma anche più vicino nei particolari a quello veneziano: nel gusto dell'intaglio, nelle basi, nei profili, ecc. (fig. 16).

Le nostre considerazioni ci impediscono quindi di rimontare per l'esecuzione delle tavole del nostro polittico più indietro del 1490. Che per alcune parti (il San Vincenzo, l'Angelo, la Pietà) si sfruttassero pensieri belliniani mi sembra probabile; ma restiamo incerti sul come essi vennero sfruttati. Dei due casi che si propongono all'attenzione dello studioso, se cioè si tratti di un semplice sfruttamento di cartoni o di una ripresa, da parte di un più tardo esecutore, di tavole più antiche, noi siamo, come si è capito, più propensi al primo: riuscendo difficile ammettere, dopo un attentissimo vaglio, che la ripresa da parte del più tardo artista non abbia risparmiato nemmeno un centimetro quadrato di genuina pittura belliniana; poichè tale impronta noi non riusciamo a vedere nemmeno nel vantato modellato del volto dell'Angelo: notevole fin che si vuole, ma mancante — come si è visto benissimo alla Mostra — dell'altissimo sigillo del maestro. Ma, qui è il punto, come pensare a un Giovanni Bellini che riprende, dopo il 1473, un suo gusto più arcaico?

La predella a sua volta non ha più quasi nulla di belliniano: essa va interpretata come un'espressione autonoma dell'artista — da cercarsi nella cerchia

del Bonsignori — che, forse non solo, diede alle sei tavole superiori il loro attuale assetto; e dove i fondi dei Santi Cristoforo e Sebastiano, che — come ha notato acutamente lo Hetzer — rappresentano un troppo facile espediente per dar risalto alle figure, sono opera esclusivamente sua. Tanto sua, soggiungiamo, che questo espediente non si ripete nella figura centrale del San Vincenzo; accusante, per questo appunto, lo sfruttamento, meno irrispettoso, di una originaria idea belliniana.

Di una possibile datazione del polittico intorno al 1500 non sarei certo io a meravigliarmi. Ma non si nega con ciò tuttavia che gli elementi culturali dei quali esso si compone possano avere un loro valore indicativo anche per lo studio della formazione di Giovanni Bellini. Solo che, nel trattarne, la cautela che nel campo, insidioso e insidiato, dei nostri studi non è mai troppa, dovrà essere se possibile anche maggiore. Non sarà infatti mai ripetuto abbastanza che la forma sempre, costantemente "acquisita", della civiltà pittorica veneziana (e non già "immanente", come nella pittura toscana) tale cautela doverosamente impone in chi si occupa di questi delicati argomenti. Se è vero che nella pittura veneziana (e non soltanto in quella del Quattrocento) è certamente un più pigro deliberato indugio dell'artista entro gli schemi formali, disegnativi, che può indurre in gravissimi errori di valutazione critica. Si immagini una vicenda, come quella narrata in queste pagine, portata in pieno Cinquecento e subito si vedrà come i lineamenti impressi una volta dalla critica possano rischiare di mantenersi, per un tempo lunghissimo, inalterati; essendo, in tal caso lo studioso obbligato a cercare soltanto entro le ingannevoli maglie dello stile, del tessuto pittorico, l'appiglio per una revisione. E se l'inganno è possibile in una pittura tanto scritta, e capillare, e quasi compitabile, figuratevi poi cosa sarà in una pittura corsiva, consumata, esperta che ha già in sé i germi della maniera. Non per nulla la pittura veneta è proprio quella che più va soggetta, in sede critica, a errori di attribuzione; aggravati, ahimè, dalle sciagurate esigenze antiquarie.



FIG. 16 - BERGAMO, S. SPIRITO - BORGOGNONE: POLITTICO (1508)

Sbarazzato il terreno dal pesante ingombro dei quattro trittici e del polittico di San Zanipolo (una mole, per il numero dei pezzi, imponente; per l'esattezza: venticinque tavole in tutto) è possibile accingersi a una più serena disamina delle opere, più o meno sicure, date a Bellini giovane, che rimandiamo ad una prossima occasione.

Ci si consenta, intanto, di anticipare alcune conclusioni. Senza toccare delle opere certe né di altre che, ritenute certe, sono suscettibili di qualche dubbio, diamo intanto l'elenco di quelle che, nella recente mostra "belliniana", vanno, a nostro avviso, tolte a Giovanni Bellini. I numeri sono quelli del *Catalogo*.

1 - Crocifissione del Correr. 2 - Sant'Orsola; Venezia, Galleria dell'Accademia. 4 - Madonna; di collezione privata parigina. Elementi foppeschi nel Bambino. Paesaggio debolissimo. 22 e 23 - Adorazione dei Magi e Sposalizio; della collezione Contini Bonacossi a Firenze. Se il riferimento ai noti trittici, quale

presunta parte integrante degli stessi, non poteva, in definitiva, giovare troppo alle due tavolette, il portarle ancor più innanzi nel tempo non è, per la stessa ragione, di maggiore utilità, in vista di un possibile riferimento al Bellini. La scala cromatica è nettamente muranese. L'artista più prossimo è, forse, Andrea da Murano. Notevoli i toscanismi. Lo Sposalizio è molto rifatto. 24 - San Girolamo di Birmingham. Ritengo il finissimo dipinto quanto mai prossimo a Jacopo Bellini. La firma è genuina? 25 - Madonna del Rijksmuseum di Amsterdam. Rifatta nelle teste, nelle mani, nella veste del Bimbo e, specialmente, nel cielo e nel mare; questi ultimi ripresi da un restauratore un po' troppo memore di Francesco Guardi. Opera indegna di Giovanni Bellini. 27 - Pietà; di collezione privata veneziana. Opera di scadentissima qualità. 37 - Testa del Battista del Museo di Pesaro. Opera certa di Marco Zoppo. 38 - Crocifisso del Poldi Pezzoli. Molta affinità col seguente, ma di altra mano. Da notarsi il grigio modellato lombardo. 39 - Crocifisso di Pesaro. Di tardo epigono belliniano, verso il 1490. Contatti negli Angeli coi 'Tritici'. La morfologia delle mani della Maddalena, di San Giovanni, il violento storcersi dei polsi alludono a opere crivellesche (cfr. la predella del polittico di Massa Fermana); e anche la forma delle nuvole richiama a opere marchigiane. Di un marchigiano attivo a Venezia? 46 - Presentazione al Tempio della Querini Stampalia. Ottusa copia, forse del secolo XVI, come rivela non solo un'esame attento della superficie, ma anche la semplice riproduzione del particolare dato nel catalogo (a p. 81). Troppo, veramente, si va scrivendo su questo imbarazzante, brutto dipinto. A parte ogni altra considerazione, come è mai possibile ammettere che un grandissimo maestro copi a puntino l'opera di un altro (e fin qui niente di veramente grave) e vi aggiunga poi, di suo, due scialbe figure di primo piano, una a destra e una a sinistra? Solo un mediocre può aver avuto l'idea di "completare", goffamente una composizione così serrata e definitiva come quella del Mantegna. 50 - Pietà del Palazzo Ducale. Probabile opera di Gentile Bellini. 51 - Ritratto

di giovane della Carrara di Bergamo. Persuasivo il riferimento del Berenson a Jacopo da Valenza. 55 - Madonna di proprietà Kenneth Klark, Londra. 58 - Testa femminile di proprietà Sola-Cabiati a Milano. 82 - Madonna del Museo di Treviso. Di scuola. 84 - Cristo in croce. Raccolta Corsini a Firenze. Il paese, finissimo, ben degno di Giovanni Bellini, è affine a quello della superba Crocifissione Contini-Bonacossi e del Cristo Passo del Louvre; il Cristo di altra mano. 87 - San Girolamo; Collezione Contini-Bonacossi, Firenze. Dato dal Cavalcaselle e dal Berenson al Basaiti. 91 - Madonna della collezione del Marchese di Northampton a Castle Ashby. Di scuola. 95 - Madonna della collezione del Conte di Harewood, Londra. Un esame accurato della superficie conferma la prima sgradevole impressione. Lo smalto pittorico è del secolo XIX. Se esso significhi rifacimento di un quadro più antico o addirittura copia potrà dire soltanto un più attento esame. 102, 103, 104 - Annunziata e San Pietro. Galleria di Venezia. 109 - Madonna coi Santi Pietro e Sebastiano del Louvre. Il Cavalcaselle vi scorge, giustamente, il contributo del Basaiti. 110 - Ritratto di procuratore della collezione Wildenstein, Nuova York. Il quadro non comparve alla Mostra, ma la riproduzione lascia oltremodo dubbiosi sull'attribuzione. 111 - Cristo del Museo di Stoccolma. 112 - Padre Eterno del Museo di Pesaro. Opera di scuola. 114 - Crocifisso. Collezione Niccolini da Camogliano, Firenze. 118 - Madonna e Santi da San Francesco della Vigna. Di bottega. 122 - Madonna e Bambino della collezione Schrafl di Zurigo. Indegna di Giovanni Bellini. 123 - Madonna, Bambino e Santa. Collezione privata a Saint-Soupplets. Indegna di figurare alla Mostra. 126 - Ubriachezza di Noè. Museo di Besançon. 127 - Le tre età, Galleria Pitti. Trentaquattro opere dunque che, sommate alle tavole dei polittici che hanno formato l'argomento di questo studio, portano, su centoventisette dipinti esposti, a cinquantanove il numero delle opere per le quali il nome di Giovanni Bellini può essere fondata ragione di discussione.

Milano, novembre 1950.

1) In *Boll. d'arte*, 1951, pp. 305-323.

2) FR. SANSONO, *Venezia città nobilissima*, Venezia 1663, p. 65.

3) *Le meraviglie dell'arte*, ed. Hadeln, I, p. 36.

4) *Ricche Minere*, Venezia 1664, pp. 227-28; 1674, Casello, p. 62 ss.

5) BOSCHINI-ZANETTI, *Descrizione di tutte le pitture, ecc.*, Venezia, 1733, p. 243.

6) ZANETTI, *Pittura veneziana*, Venezia 1771, p. 28.

7) *Guida per la città di Venezia*, Venezia 1815, pp. 133-34; 1828, p. 69.

8) *Der Cicerone*, Lipsia 1925, p. 777.

9) CAVALCASELLE e CROWE, *A History of Painting in North Italy*, Londra 1871, I, pp. 197-98.

10) *Indici del 1894*, p. 94.

11) In *Rep. f. Kunstwiss.*, XXII, 1899, p. 449.

12) In *Rep. f. Kunstwiss.*, XXII, 1899, p. 351 ss.

13) B. BERENSON, *L. Lotto*, Londra 1905, p. 44 ss. e p. 280.

14) CAVALCASELLE, *op. cit.*, Londra 1912, I, pp. 195-96.

15) In *I Pittori di Venezia*, Venezia 1912, p. 36.

16) L. VENTURI, *Le origini della pittura veneziana*, Venezia 1907, p. 266 ss.

17) VENTURI, VII, 4, p. 554.

18) P. L. RAMBOLDI, *La chiesa dei SS. Giovanni e Paolo*, Venezia 1913, p. 17 ss.

19) *Storia della Pittura Veneziana*, Bergamo 1913, II, p. 492 ss.

20) R. LONGHI, in *L'Arte*, XVII, p. 240 ss.; cfr. anche: *Vita Artistica*, 1937, p. 133.

- 21) *Emporium*, LI, 1920, p. 244.
 22) In *Miscellanea Variae Doctrinae in onore di L. S. Olschki*, 1921, p. 110, n. 1.
 23) In *Miscellanea*, cit., p. 105 ss.
 24) HADELN, *Venez. Zeichn. des Quattrocento*, Berlino 1925, p. 48.
 25) In *Dedalo*, V, 1924-25, pp. 714 e 722.
 26) G. LORENZETTI, *Venezia e il suo estuario*, Venezia 1926, p. 327.
 27) G. FIOCCO, *L'Arte di A. Mantegna*, Bologna 1927, p. 86.
 28) G. GRONAU, *Giovanni Bellini*, Stoccarda-Berlino 1930, p. 201.
 29) G. FIOCCO, *Carpaccio*, 1931, p. 93.
 30) In *Pantheon*, 1931, p. 428.
 31) A p. 74 dell'ediz. inglese e a p. 64 di quella italiana.
 32) GINO FOGOLARI, *I Frari e i SS. Giovanni e Paolo a Venezia*, Milano 1931, testo a tav. 34.
 33) TH. HETZER, in *Zeitschr. f. Kunstgesch.*, 1932, pp. 64-65.
 34) In *Dedalo*, XII, 1932, p. 390.
 35) In *Officina Ferrarese*, 1934, pp. 41-42.
 36) VAN MARLE, XVII, p. 236.
 37) L. DUSSLER, *Giovanni Bellini*, Francoforte 1935, pp. 159-60.
 38) In *Arch. Veneto*, LXVI, 5ª Serie, n. 37-38, 1936, pp. 284-85.
 39) In *Zeitsch. f. Kunstgesch.*, 1936, p. 324.
 40) C. GAMBA, *G. Bellini*, Milano 1937, p. 65 ss.
 41) V. MOSCHINI, *Giambellino*, Bergamo 1943, pp. 13-14.
 42) H. e E. TIETZE, *The drawings of the venetian painters, ecc.*, New York 1944, pp. 73 e 86-87.
 43) *Cinque secoli di pittura veneta*, Venezia 1948, pp. 38-39.
 44) PH. HENDY, *Giovanni Bellini*, 1945, pp. 18-19.
 45) *Giovanni Bellini, Catalogo illustrato*, Venezia 1949, p. 55 ss.
 46) In *Burl. Mag.*, 1949, p. 278.
 47) In *Arte Veneta*, 1949, pp. 23, 28 e pp. 30-31.
 48) L. DUSSLER, *G. B.*, 1949, p. 59 ss.
 49) In *Zeitsch. f. Kunstgesch.*, 1950, p. 18.
 50) In *Burl. Mag.*, gennaio 1950, p. 26; e *ibidem*, ottobre 1950, p. 300.
 51) Si segnalano qui quelle di L. COLETTI (*Vernice*, 1949, p. 11), del LORENZETTI (*ivi*, pp. 23-24), del DELL'ACQUA (*La Rassegna d'Italia*, settembre 1949, p. 949); ed è superfluo soggiungere che tutti sono d'accordo nel riconoscere sia i Trittici che il Polittico di San Zanipolo quali pilastri, caposaldi fondamentali, opere capitali ecc., dell'attività giovanile del B.
 52) In *L'Immagine*, maggio-giugno 1949, p. 287 ss.
 53) In *Dedalo*, 1924-25, p. 692.
 54) In *Dedalo*, 1924-25, p. 689.
 55) Tra i moltissimi esempi ricordo le porte e gli altari della Certosa di Pavia; l'altare della Pietà del Montagna a Montebelico, in marmo; la cornice lignea della pala del Buonconsiglio al Museo di Vicenza; le cornici, riprodotte dal GUGGENHEIM (*Le cornici italiane ecc.*, Milano 1897) a tavole 22 e 26 e dette toscane della fine del XV secolo; ecc.
 56) Vedi VAN MARLE, XIII, figg. 15, 18, 40 e 50.
 57) In *Arch. veneto*, LXVI, 5ª serie, nn. 37-38, 1936, p. 286. Ho accennato, in quel punto, anche a impulsi da parte di Agostino di Duccio.
 58) Riprodotta in VENTURI, VII/4, p. 451 ss.
 59) Si veda il mio cit. articolo sui Trittici e la nota 98 a p. 323.
 60) Vedi VAN MARLE, XV, figg. 224 e 421; A. FRANGIPANE, *Inventario della Calabria*, 1933, p. 132 e vedi anche, in Sardegna, i polittici di L. Cavarò, del maestro di Penafiel.
 61) LONGHI, *Officina ferrarese*, p. 36; *Thieme-Becker*, XXXIII, p. 482 (Gombosi).
 62) *Officina ferrarese*, tav. 65.
 63) F. WITTEGNS, *V. Foppa*, Milano s. d., tav. 91.
 64) Dato dal Venturi (*STORIA*, VII, 4, n. 673) impropriamente al Boccaccino.
 65) BORENIUS, *I pittori di Vicenza*, Vicenza 1912, p. 164; VENTURI, VII, 4, p. 639.
 66) PINETTI, *Invent. della provincia di Bergamo*, Roma 1931, p. 399.
 67) *Catal. del 1923, Ital. Schools*, p. 53.
 68) T. BORENIUS, *op. cit.*, pp. 60-61. È bensì vero che la tavola con la Pietà ha le stesse misure di quella con le mezze-

figure di santi, ma il Borenius stesso avverte che le dimensioni non sono originali; e vien fatto quindi di pensare che la grande tavola centrale smarrita fosse centinata; e che la Pietà sovrastasse tutto il complesso, come nel polittico del Cima e Capodistria. In caso diverso avremmo, alla data 1505 circa, un'intavolatura proprio simile a quella di San Zanipolo.

- 69) PINETTI, cit., Roma 1931, p. 115.
 70) G. FIOCCO, *Carpaccio*, 1931, tav. 179.
 71) Del 1488 circa; al Museo Jacquemart André (vedi: DE KUNERT, in *Riv. di Venezia*, settembre 1926).
 72) Del 1493, a Zara (Cfr. L. CREMA, in *Atti della R. Accademia d'Italia, Memorie*, Cl. di S. M. e St., Roma 1944, p. 528).
 73) PINETTI, cit., p. 471.
 74) PINETTI, cit., p. 249.
 75) PINETTI, cit., p. 435.
 76) PAOLETTI, *L'architettura*, cit., II, p. 135.
 77) *Ricche Minere*, 1664, p. 227-28.
 78) *Ritratto di Venezia*, 1684, p. 153.
 79) Cfr. *Repert. f. Kunstwiss.*, 1899, p. 448, n. 121.
 80) *Repertorium*, ecc., p. 448.
 81) Ecco il testo della relazione fatta da A. M. Zanetti agli Inquisitori di Stato: "A norma della licenza impetrata da questo Supremo Tribunale col mezzo d'una mia riverentissima supplica, i Confratelli della Scuola di San Vincenzo Ferreri in SS. Giovanni e Paolo hanno levata dall'altare di esso Santo la tavola divisa in più compartimenti, opera di Vittore Carpaccio o come altri credono, di Vivarini. Ora rifabbricatosi interamente esso altare è reposita di nuovo a suo luogo e nicchiata tutta a dovere. Il po' ristauro del quale aveva bisogno essa tavola fu fatto da persona abile e con sobrietate e diligenza avendo io come è mio dovere avuto tutta la cura di quella operazione. Resterà solamente da collocarsi l'immagine del Padre Eterno che era nell'alto dell'antico altare opera parimente dell'istesso Carpaccio alla quale non potendosi dar degno luogo per il nuovo disegno del altare moderno, si darà ricetto proprio nella loro Scuola contigua alla chiesa per essere fedelmente conservata. (a tergo) Zanetti 5 aprile 1777 (Arch. di St. - Inquisitori di Stato - Quadri Ispezione, B. 909),... Cit. in *Repert.*, 1899, p. 448, n. 121.
 82) Così il LORENZETTI, cit., p. 327; HENDY, cit., p. 18 ("il maggiore esempio a Venezia di intaglio ligneo ad uso sacro — church furniture — del primo Rinascimento").
 83) M. GUGGENHEIM, cit., tav. 50.
 84) FOGOLARI, art. cit., p. 389.
 85) FOGOLARI, art. cit., p. 382 ss.; e specialmente a p. 390, nn. 9 e 10.
 86) Il motivo, che risale a Desiderio, Mino, Benedetto da Maiano, in opere che si danno al settimo decennio, compare in Lombardia circa il 1475 sulla tomba di Medea Colleoni. È superfluo notare l'utilità dell'aiuto che da simili argomenti può derivare alla datazione di architetture e, purtroppo, anche di pitture; quando la critica stilistica si riveli deficiente.
 87) Il primo a usarlo (o almeno a dargli un netto carattere, una alta cifra di stile) è Michelozzo (Capp. del Crocifisso in S. Miniato al Monte, 1447). Il suo impiego, caro ai due da Maiano, al Cronaca, va di pari passo con quello delle fascie scannellate che passano anch'esse, circa il 1470, nel Veneto.
 88) G. MARCHINI, *Giuliano da Sangallo*, Firenze 1942, p. 85.
 89) Ma anch'esso compare a Firenze nella seconda metà del Quattrocento.
 90) VENTURI, VI, 1908, p. 1096. Non sorprende di ritrovare questi pilastri, intorno al 1500, in aree non dominate dall'arte fiorentina: sulla facciata della Libreria Piccolomini a Siena del Marrina, a Monteoliveto a Napoli (Girolamo Santacroce) (cfr. DEDALO, III, p. 23), ecc. S'intende che anche questo motivo si ritrova nell'arte fiorentina, qualche decennio prima.
 91) Dove compare, come nell'Italia Centrale (Appartamento Borgia; Soffitti del Cambio, della Libr. Piccolomini, della Stanza della Segnatura) segnato dalle tipiche borchie: nello splendido soffitto dell'Albergo della Scuola di San Marco di Pietro e Biagio da Faenza, del 1504 (v. P. PAOLETTI, *La Scuola Grande di S. Marco*, Venezia 1929, p. 56), nella discussa Annunciazione in S. Michele a Cremona, ecc.
 92) Su Vittore Scienza da Feltre, vedi specialmente: G. CAPRIN, *L'Istria Nobilissima*, II, Trieste 1905, p. 134 ss.; P. PAOLETTI, *op. cit.*, p. 55 ss.

P. S. — Quest'articolo, con quello che lo ha preceduto in questa stessa rivista, era stato consegnato nel novembre del 1950, quando uscì, nel fascicolo di gennaio-marzo 1951 di *Commentari* l'importante saggio di A. M. CHIODI, che definitivamente chiarifica la figura di Bartolomeo degli Erri, autore del polittico di San Vincenzo già in San Domenico a Modena, cui appartengono le ben note tavolette estensi alle quali si è fatto riferimento in questo secondo articolo. Bartolomeo, nato poco prima del 1430, dipinge dunque il polittico di San Vincenzo sicuramente dopo il 1474; e questa è un'altra, se altre ne occorre, preziosa conferma alla datazione da noi proposta per il polittico di San Zanipolo la cui predella ha, con le storielle, "estensi", tanti contatti. Il Chiodi pone all'esecuzione del polittico modenese un *terminus ante* nel 1479, anno in cui Bartolomeo fa testamento; ma ciò non esclude, naturalmente, che l'artista, allora cinquantenne, sia vissuto oltre quella data e il polittico vincenziano sia stato dipinto dopo il 1479. Chi ha pratica di vecchie carte sa benissimo che un testamento non significa necessariamente la fine della vita; e che una volta si testava con più frequenza. Comunque, poichè anche il Chiodi insiste, come noi abbiamo fatto, sulla educazione lentinarese, anzichè ferrarese, di Bartolomeo, ciò potrebbe anche benissimo spiegare il precoce carattere rinascimentale di questi pannelli, anche se dipinti dell'ottavo decennio; e sarebbero spiegati in tal modo anche i nostri richiami ad altre opere lignarie della Valle Padana. Che il "vedutismo", di Bartolomeo degli Erri discenda nientedimeno che da Pier della Fran-

cesca è, davvero, inattesa conferma, anche da questo lato, dell'immensa importanza avuta dal grandissimo pittore di Borgo San Sepolcro sullo svolgimento dell'arte padana del maturo Quattrocento.

Anticipando poi quanto più estesamente dirò nella mia prossima pubblicazione sulle chiese di Vicenza, avverto qui che la ben nota 'Trasfigurazione' del Museo di Napoli di Giovanni Bellini è certamente la stessa che si trovava un tempo nella cappella Fioccardo del duomo di Vicenza, compiuta nel 1467. Il quadro fu tolto nel 1613; e la sua identità col dipinto napoletano è confermata dai riflessi che si possono cogliere nella pittura vicentina del tardo Quattrocento. Quanto poi all'altro celebre dipinto belliniano di Vicenza, il 'Battesimo' di Santa Corona, è mia opinione che la sua datazione sia da porsi, come già aveva suggerito Adolfo Venturi, intorno al 1505 e che negli angeli assistenti si debba ravvisare uno stupendo frammento autografo di Giorgione.

Errata corrige. Nell'articolo *I Trittici della Carità*, pubblicato nel fascicolo di ottobre-dicembre di questa rivista si rettificano i seguenti errori.

A p. 305, prima colonna, decima riga dal basso, in luogo di 1948 si legga: 1949.

A p. 316, seconda colonna, settima riga dal basso, in luogo di *Viadana* si legga: *Asola*.

A p. 323, seconda colonna, nota 122, in luogo di *Lima* si legga *Cima*.