

EDOARDO ARSLAN

## STUDI BELLINIANI

NEL 1505 Pietro Bembo ricorda Giovanni Bellini "uso di sempre vagare a sua voglia nelle pitture",<sup>1)</sup> Non si può dire che gli ultimi decenni di critica intorno al pittore veneziano abbiano diminuito la validità di quell'affermazione; ma se si pensa, che so io, a Ercole, a Signorelli, a Foppa, a Melozzo, per citare i nomi che primi vengono in mente, una frase come quella del Bembo potrebbe davvero suonare impropria; poichè le difficoltà di cronologia, di attribuzione, d'interpretazione che comporta per la storia dell'arte lo studio di questi artisti non si possono certo paragonare a quelle cui si va incontro studiando Giovanni Bellini: forse il più arduo dei grandi quattrocentisti italiani per chi, della sua opera quale ci è pervenuta, voglia imbrigliare le sparse membra in una accettabile ricostruzione critica.

Effettivamente l'artista appare (se visto in superficie), pure a chi si tenga nella cerchia delle opere sicurissime, spesso molto diverso da sè stesso.

La problematica che più duramente impegna il critico è pur sempre quella di un gusto, sempre altissimo, si badi, nelle opere sicure; ma nel complesso di tutta l'attività (e sia pur ridotta, ripetiamo, ai termini e ai limiti essenziali e indubitabili) dell'artista quanto mai arduo a chiarire: nei suoi sviluppi; nell'accertamento di quanto precede e di quanto segue; nello svisceramento delle componenti, varie e molto sottili, che ne determinano la lucida essenza e, altresì, la labile temperie. Resta poi sempre nella memoria, è curioso, dopo rinnovati contatti con l'artista, non già quel preciso orientamento del ricordo visivo che può lasciare un Andrea del Castagno o un Bergognone; ma come una traccia che sembra scavalcare, più decisamente di quanto accada per altri artisti, l'impressione figurativa pura e semplice.

Sembra imporsi insomma, per chiarire il nostro discorso davanti a opere tanto diverse e, vorremmo soggiungere, tra loro profondamente divise, come la 'Pietà' di Brera, o la 'Trasfigurazione' di Napoli, o la pala di San Giovanni Crisostomo, non soltanto, come in tanti altri artisti, una qualificazione figurativa, meramente estetica; ma, proprio di là da ogni indagine estetica (o parallelamente ad essa), la considerazione di altri elementi, culturali, morali, religiosi, che sembrano costituire il segreto (e a volte impercettibile) legame tra le stesse opere; quella più profonda motivazione che anche gli strumenti più sottili della normale ricerca a fatica riescono a chiarire.

Prescindendo, beninteso, da quella parte di insondabile mistero che sempre circonda la creazione artistica.

Il dovere della critica dovrebbe essere, in questi casi, ovviamente, la prudenza; e sa Dio se ce n'è bisogno con un autore che non ha sempre lavorato in solitaria sublimità, ma, come esigevano i tempi, si è fatto, dopo i quarant'anni, aiutare da una nutrita bottega; ed è arrivato persino a firmare col proprio nome dipinti di scadenti seguaci.

Ma non basta, come è ben risaputo, a rendere ardue queste ricerche, la possibilità dell'errore in buona fede: anche per la storia artistica di Giovanni Bellini le più sensibili difficoltà sono incominciate, in questi ultimi decenni, coi tentativi, sempre più insistenti, del commercio antiquario, di vedere debitamente autenticate, e pubblicate, opere non proprio del tutto degne del maestro.

È una vicenda che ci tocca tutti molto da vicino; che ha interessato ormai due, tre generazioni di studiosi; che ignoriamo come, un giorno lontano, potrà concludersi; e la cui caratteristica principale potremmo rischiarci di additare nel graduale abbandono, da parte di taluni studiosi, della "ricerca pura",

Per quanto riguarda in particolare Giovanni Bellini, e volendo far riferimento a un evento significativo (e sorvolando su altri secondari) basterà accennare a quella monografia di Giorgio Gronau, pubblicata nel 1930 nei "Klassiker der Kunst", che, aprendo le porte (che la "ricerca pura", avrebbe tenute ben chiuse) a un gruppo di opere dubbie, intese andare oltre gli scrupoli rigoristici dei "contrazionisti",

Questo vocabolo venne coniato, come ben noto, dal Berenson e volle significare, elegantemente, la tendenza a restringere, sul piano critico e attribuzionistico, il numero delle opere ritenute di un pittore; laddove col termine di "espansionismo", si volle invece significare l'opposto criterio, improntato a una più larga generosità nell'accogliere le nuove attribuzioni (ma per gli studiosi che non avevano contatti col mercato antiquario le due strane espressioni ebbero subito un significato non dubbio; quali indici cioè di una situazione che, nell'ambito di un lavoro propriamente scientifico, non avrebbe dovuto assolutamente verificarsi. I due vocaboli, infatti, non hanno mai trovato accoglienza presso gli studiosi, che si sappia, di storia dell'architettura, o della musica, o di qualsivoglia letteratura, o di archeologia). E l'esito del fenomeno espansionista fu, in questo come in altri settori, quello previsto.

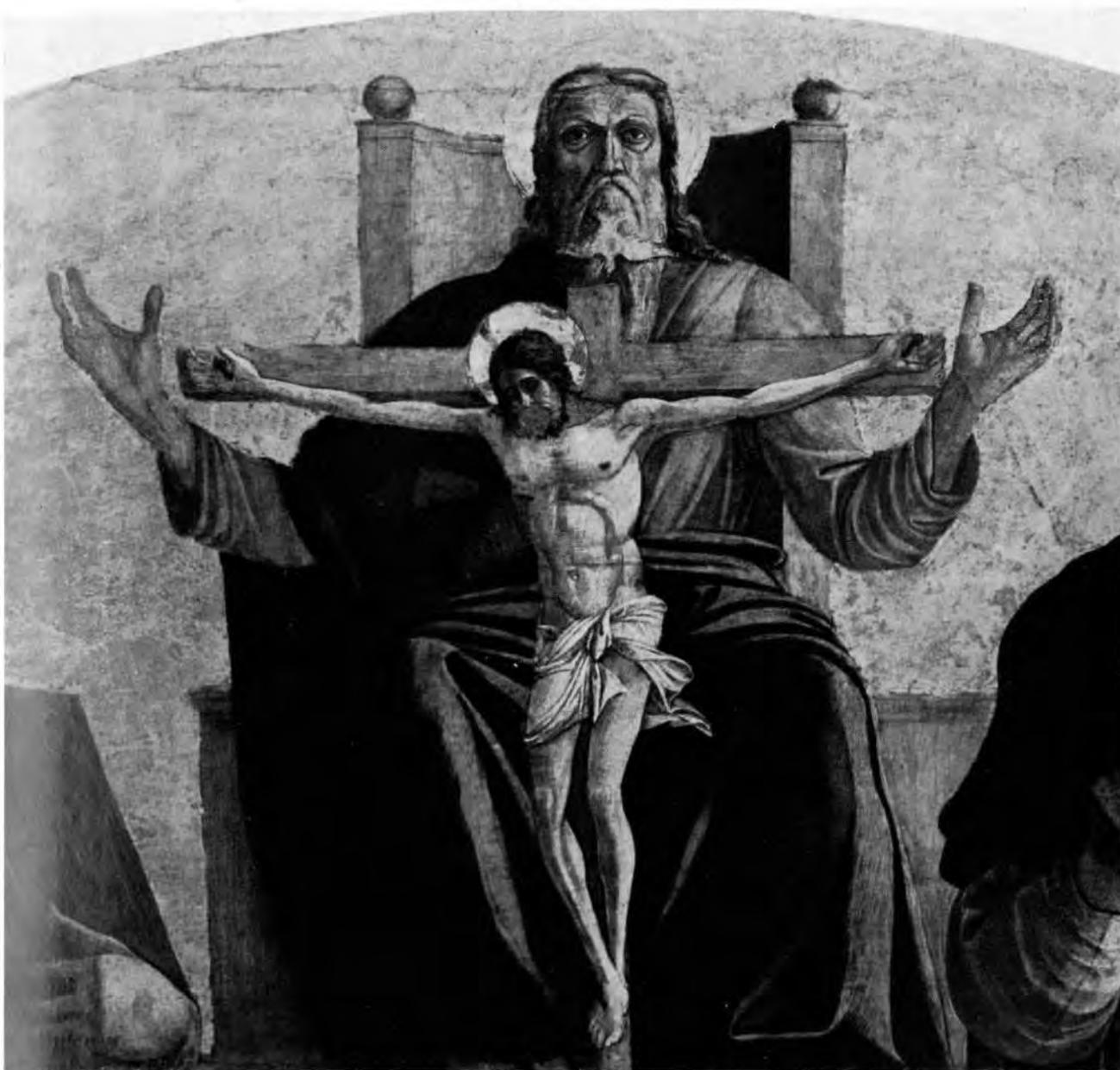


FIG. I - VENEZIA, GALLERIE DELL'ACCADEMIA - PARTICOLARE DEL 'TRITTICO DELLA NATIVITÀ'

Da quando, dunque, uscì il libro del Gronau al 1949, anno della mostra dedicata, a Venezia, al Bellini, l'opera del grande veneziano si ampliò di sempre nuove attribuzioni e non guadagnò certo di chiarezza, nè di coerenza.

La mostra stessa anzi, come tante altre mostre del secondo dopoguerra, documentò le tappe successive di una vicenda durata circa vent'anni e denunciò il gioco arrischiato di una critica che aveva, forse, colmato, con qualche disinvoltura, le lacune esistenti nel vasto "corpus", belliniano adducendo nuove opere, non proprio intimamente legate a quelle che precedevano o seguivano. Dove vien fatto di osservare che

proprio la grande diversità di atteggiamenti assunta dal pittore, sembrò autorizzare gli studiosi a procedere in modo analogo, integrando l'opera del Bellini con dipinti che (come quelli proposti per gli inizi dell'artista) non offrono talora alcun diretto appiglio con quelli che seguono; ma recano solo indizi che conducono, a ritroso nel tempo, verso un'area, molto generica, di cultura, sulla quale poterono per avventura, ma solo in via del tutto ipotetica, fondarsi le prime opere del pittore e non già, come avrebbe richiesto un sano metodo critico, verso almeno un'opera di sicura ascrizione e datazione. Il che è veramente un po' poco.

Sarebbe tuttavia ingiusto non tener conto, accanto alla critica di tipo "espansionista", che diede occasione a monografie e a contributi vari, delle manifestazioni di quella "contrazionista": le due edizioni della monografia del Dussler rappresentano per noi quanto di più serio e di più controllato sia stato scritto sull'argomento. Il Dussler pecca se mai nel togliere; e se questi sono i suoi "errori", dobbiamo riconoscere che, per essere errori di prudenza, il danno che ne può venire è davvero minimo (e riesce, in definitiva, salutare) se confrontato con quello causato dalle aggiunte proposte da troppi altri contributi più o meno dichiaratamente scientifici.

Scopo di queste osservazioni preliminari vorrebbe essere quello di chiarire, ancora una volta, la posizione di chi, in questa materia, non si sente di aderire a un conformismo ufficiale che non sembra motivato dalla "ricerca pura"; anche se le righe che seguono non pretendono esaminare a fondo una materia ormai tanto vasta, complessa e in tanta parte svisata dalla gratuità di certi contributi, ma semplicemente avanzare qualche rilievo su punti di particolare interesse.



FIG. 2 - VENEZIA, CHIESA DEI FRARI - GIOV. BELLINI: PARTICOLARE DEL TRITTICO

Mi sono occupato, nel 1951 e 1952, di due punti cruciali di questa tormentata vicenda: il polittico di S. Zanipolo e i "Trittici", della Carità. I due articoli sono valsi, se pure con ritardo di qualche anno, a muovere alquanto le acque, anche se la maggior parte degli argomenti adottati per contrastare la datazione di quelle opere al settimo decennio non abbia suscitato quelle obiezioni e reazioni che mi auguravo; essendo chiaro che, per essere ben valida, una confutazione deve demolire, una per una, le argomentazioni dello avversario e non limitarsi a una sommaria e sbrigativa negazione. Mi è sembrato perciò significativo che in una lunga nota aggiunta alle ultime bozze del suo libro sulla pittura veneziana nel Quattrocento il Coletti<sup>2)</sup> abbia senz'altro ammesso il carattere protocinquecentesco della grande cornice del polittico di S. Zanipolo, anche se egli non spieghi poi affatto come essa riesca a conciliarsi con nove tavole che dovrebbero esserle anteriori di circa sessant'anni; poichè, questo è il bello, il Coletti porta la cornice addirittura al 1523, a una data cioè che io stesso ritengo troppo tarda. Ma, una volta ammessa la datazione tarda della grande e complessa cornice, è molto difficile non ammettere una uguale, o di poco anteriore, datazione per i dipinti che le sono intimamente legati e non mostrano segni di possibili adattamenti; e la cui distribuzione è tipica del tardo Quattrocento (come abbiamo cercato di dimostrare con gran copia di argomenti che non hanno dato adito, finora, ad alcuna obiezione).

Circa poi la lettera ritenuta del 1523, da me citata, in cui è detto che l'altare "di legno", era "adornato di preziose antiche pitture", le quali, secondo il Coletti, non potevano esser considerate tali a quella data se eseguite intorno al 1490, va notato, come ho espressamente rilevato nel mio articolo,<sup>3)</sup> che quei documenti prodotti dal Fogolari distinguono accuratamente tra *altare* e *pala*. Nessun dubbio sul rifacimento dell'altare, nel 1523, in marmo, di gusto lombardesco, che è quello racchiudente oggi il famoso polittico; più che dubbio invece che quelle "pitture", siano le nostre tavole e non facessero parte invece dell'altare antecedente a quello marmoreo che era stato iniziato addirittura nel 1453; e doveva essere pertanto di gusto certamente gotico. Ancora la frase: "Sarà riservata l'intera presente pala senza diminuzione di figure", non prova affatto che nel 1523 si pensasse a conservare le tavole con le figure pur rifacendo la cornice; essa si può interpretare ugualmente nel senso che costruendo il nuovo altare marmoreo il polittico preesistente sarebbe stato mantenuto tale e quale. Il termine "pala", ripetiamo, sta a significare nei documenti prodotti dal Fogolari il polittico tutt'intero. Il Coletti parla, ancora, a proposito della predella, di miei richiami "alla pittura narrativa tra la fine del 4 e il primo 500, dal Carpaccio al Mansueti", dichiarandoli

“ controproducenti „. Chi legga attentamente quanto ho scritto constaterà invece come le mie argomentazioni e le mie conclusioni siano del tutto opposte a quanto aveva creduto di capire il compianto Coletti.

È, tuttavia, interessante notare come la problematica dei “ Trittici „, della Carità e del politico di S. Zanipolo si mantenga viva e attuale; come dimostra anche un recente intelligente articolo di Giles Robertson<sup>4)</sup> in cui si parla, proponendo nuove soluzioni, dei “ Trittici „, e del noto “ Politico „. Anche lo studioso inglese, come il Coletti e altri ancora, resta perplesso davanti all'eterogeneità e alle palesi debolezze rivelate dai noti “ Trittici „, rilevando tra l'altro (e noi siamo pienamente d'accordo con lui) il netto contrasto tra queste opere e altre, di altissimo livello, che dovrebbero essere ad esse contemporanee (come la sublime ‘ Preghiera nell'Orto ’ e il ‘ Sangue di Cristo ’ nella Galleria Nazionale di Londra). Egli nota inoltre, giustamente, che non sembra giusto parlare di una bottega di Giovanni Bellini verso la metà del settimo decennio, quando l'artista era ancora sui trentacinque anni. Infatti: o si riconosce nei “ Trittici „, un notevole intervento della bottega (e in ciò sono quasi tutti d'accordo) e allora non può trattarsi della bottega di Giovanni Bellini giovane e si diminuisce al tempo stesso l'importanza di quelle opere; o invece si ritengono opera esclusiva del maestro nel settimo decennio e allora manca ogni accordo con le opere coeve.

A questo punto, il Robertson, volendo mantenere ai “ Trittici „, la data al settimo decennio, propone di trasferirli alla bottega del vecchio Jacopo. Si deve però soggiungere che il confronto che egli attua tra il disegno della Vergine tratto dal libro di Jacopo al Louvre (c. 687) e la ‘ Madonna ’ del Trittico di S. Orsola alle Gallerie di Venezia non riesce persuasivo. Una semplice osservazione, fatta su un piano assolutamente generale (e, vorremmo soggiungere, proprio elementare di storia dell'arte) dovrebbe bastare per non insistere in questa direzione; e cioè che la ‘ Madonna ’ citata dei “ Trittici „, come tutte le altre figure dei medesimi, denota chiaramente un netto superamento di ogni ricordo gotico, sul piano, per intenderci, di un Bartolomeo Vivarini; mentre lo stesso non si può dire del disegno di Jacopo, ancora venato di goticismo.

I “ Trittici „, sarà bene ripeterlo, appaiono a chi li esamina senza preconcetti e senza lasciarsi suggestionare dai noti documenti, come un prodotto di avanzato Quattrocento dove è scomparso ogni e qualsiasi accento goticeggiante, e su quest'ultimo punto l'accordo è, ritengo, unanime: sia che si voglia ritenerli del settimo, o dei successivi decenni. Ripeteremo, per conto nostro, che le forme del nuovo linguaggio penetrato a Venezia intorno alla metà del secolo vi appaiono



FIG. 3 - PARIGI, LOUVRE - LEONARDO: STUDIO DI PANNEGGIO (DISEGNO, INV. 2255)

ormai in una fase che non è più polemica, ma come sciolta e rasserenata (e di carattere quasi corsivo). È questa una delle ragioni per cui ci è riuscito sempre oltremodo difficile collocarli accanto a quelle opere di pittura e scultura che, tra il 1460 circa e il 1470 circa, non soltanto a Venezia, ma a Padova, a Ferrara, a Vicenza, a Verona, in Lombardia, a Bologna si distinguono per una intensità (e quasi asprezza) figurativa in cui appare evidente una deliberata reazione al gotico. Si pensi allo stesso Giovanni Bellini (la straordinariamente intensa ‘ Pietà ’ di Brera), a Gentile, al Cossa, al Crivelli, ad Angelo di Giovanni, al Rizzo, al Foppa, a Cristoforo Mantegazza, al giovane Amadeo, a Niccolò dell'Arca; a tacere di “ precursori „, come il Mantegna e il Tura.

Ed è significativo che questi nomi indichino tutti un alto livello; perchè i “ minori „ (appartenenti a quella medesima generazione) nella Val Padana, e il loro numero è legione, sono naturalmente nella settima decade del secolo ancora gotici; o inficiati di goticismo.

Uno studio comparativo del decennio 1460-1470, affrontato da qualche studioso, e condotto al livello di quei maggiori protagonisti delle vicende figurative tra Padova, Venezia, Ferrara, Milano e Bologna, potrebbe portare, riteniamo, a un risultato che non dovrebbe scostarsi troppo da quello cui abbiamo accennato; alla constatazione cioè, per ora forzatamente generica, che si attuano proprio in quegli anni, ad opera delle più forti personalità, quelle opere

rivoluzionarie sulle quali s'incardineranno i decenni successivi; non diversamente da quanto, una trentina d'anni prima, era avvenuto a Firenze.

Per quanto riguarda il polittico di S. Zanipolo il Robertson, ormai convertito alla tesi belliniana, si dimostra preoccupato di provare, con un nuovo argomento, la sua appartenenza al settimo decennio e, ravvisando nella cornice un ostacolo a quella datazione (poichè, evidentemente, una cornice a quell'epoca non poteva essere, a Venezia, che gotica, come abbiamo cercato di dimostrare) attua un confronto tra l'architettura lignea del polittico e quella del monumento a Pasquale Malipiero di Pietro Lombardo, eretto certo entro il settimo decennio; suggerendo che il disegno della stessa cornice si debba attribuire al noto architetto.

Si tratterebbe, insomma, di un caso, piuttosto raro, di un'architettura lignea non ritardata, come è la regola (e lo abbiamo visto *ad abundantiam* anche alla mostra del Crivelli), sull'architettura vera e propria; ma che sarebbe invece l'espressione del particolare momento di un architetto di notevole levatura operante accanto al pittore. Ma il caso è, ripetiamo, estremamente raro; nella Valle Padana mi è possibile menzionare soltanto due esempi superstiti particolarmente illuminanti per una congiuntura del genere: la bellissima cornice dell' 'Incoronazione' di Pesaro, che è del 1473-75 e il cui carattere rinascimentale ha fatto pensare (ma è mera ipotesi) a un disegno dello stesso Bellini e che, comunque, è una delle prime rinascimentali a noi note; e quella del polittico mantegnesco di S. Zeno, del 1459, che, come ha giustamente indicato il Fiocco, non può essere stata disegnata che dallo stesso Mantegna. E altri esempi poterono esservi di certo; ma, o essi più non esistono per la distruzione cui va incontro spesso (e soprattutto) la cornice; o noi non siamo attualmente in grado di suggerirli.

Si aggiunga che, al contrario della pittura e della scultura, l'architettura in quel periodo, che corrisponde per lo più al tempo del dogado di Cristoforo Moro (1462-1471) appare più raramente impegnata con decisione nella formulazione del nuovo ideale rinascimentale. Gli esempi che si offrivano agli intagliatori lignei non dovettero essere molto numerosi neanche allora: si effondeva in essi l'ultimo e più opulento gotico; oppure si affacciavano timidamente i moduli della nuova architettura. Si pensi al portale dell'Arsenale e alla base della facciata di S. Zaccaria del Gambello, ai due altari di S. Paolo e S. Giacomo in San Marco, al completamento dell'Arco Foscari in Palazzo Ducale.

Le opere di Pietro Lombardo rappresentano invece, proprio nella settima decade del secolo a Venezia, un'affermazione di raro vigore: il Solari è pur sempre il primo e più deciso assertore della prima rinascita architettonica a Venezia. E proprio l'architettura del monumento Malipiero rivela in questi anni un suo

preciso e inconfondibile carattere che la colloca esattamente nel settimo decennio con motivazioni storicamente ineccepibili; le quali non calzano invece affatto per la cornice del nostro polittico: una constatazione questa sulla cui validità ogni storico dell'architettura non potrà essere, ovviamente, che d'accordo.

Il monumento Malipiero è infatti improntato a un deciso plasticismo derivato da esempi toscani. Ricordiamo, a questo proposito, che il coronamento a lunetta con i rosoncini ai fianchi e alla sommità, già elaborato da Pietro durante il soggiorno padovano (e poi diffuso dovunque in terra veneta), è di origine direttamente fiorentina e si ritrova non infrequentemente in architetture di carattere brunelleschiano, anche se talora, se non erriamo, piuttosto avanti nel secolo; e basterà citare le porte del transetto della Badia Fiesolana ritenute di Francesco di Simone Ferrucci, la facciata interna di S. Spirito di Salvi d'Andrea, la porta della chiesa di Badia del Rovizzano, ecc. ecc. Ciò che importa però qui di osservare è che la trabeazione dà un evidente accento orizzontale al monumento Malipiero; e il suo vigoroso oggetto è in perfetta armonia con la notevole plasticità dei due capitelli.

Nulla invece, proprio nulla di tutto ciò si ritrova nell'architettura lignea del polittico, che appare come stirata, appiattita; e dove la tendenza è invece verticalistica e i valori tettonici tendono a venire assorbiti dalla decorazione che invade ogni spazio libero. A tacere, naturalmente, degli argomenti da me prodotti nove anni fa; che portano a riconoscere in questa notevole opera d'intaglio un esemplare dei molti che si possono citare alla fine del Quattrocento e all'inizio del Cinquecento, a ornamento dei polittici di Cima, del Bergognone, dei Piazza, ecc. ecc. La lista di questi tipici intagli lignei della fine del Quattro- e dei primi del Cinquecento si potrebbe ampliare ancora; ma si tratta, come è ben risaputo, di un capitolo ben chiaro della scultura lignea nella Val Padana, sul quale non dovrebbe esser necessario insistere, per appurare problemi cronologici già da tempo pacifici. I migliori conoscitori di questa materia, di queste manifestazioni delle arti "minori", nell'Alta Italia (G. Mariacher; G. Rosa) non hanno esitato a ravvisare nella cornice del nostro polittico un tipico prodotto di intagliatori padani attorno al 1490.

Ma non sembra nemmeno impossibile, davanti alle lunghe aperture centinate che caratterizzano il ritmo particolare di questo polittico, un riferimento a una architettura in pietra, quando si pensi alla parte della facciata orientale nel cortile del Palazzo Ducale, che è opera del Rizzo (1483-98); più scultore e decoratore che architetto, il Rizzo non è portato, in questa pagina dell'architettura veneziana, a una rigorosa struttura tettonica e, appunto per questo, essa non dovette forse dispiacere a quegli intagliatori che erano

costantemente portati a impossessarsi delle forme con un notevole ritardo. I polittici esposti alla mostra del Crivelli dimostrano del resto a sufficienza come anche le forme tardogotiche fiorenti intorno al 1440 a Venezia venissero coltivate fino ai primi del Cinquecento.

Il Coletti accetta, come s'è visto, la tarda datazione della cornice del polittico di S. Zanipolo e la porta addirittura al 1523, anche se poi non spiega come le tavole (secondo lui di ben sessant'anni più antiche della cornice) sarebbero state adattate alla "nuova", cornice. Il Robertson si rende invece evidentemente conto che tavole e cornice sono un complesso organico, sono nate insieme ed è portato da questa premessa all'ipotesi che si è visto; ma non si è preoccupato, prima di avanzarla, di ribattere puntualmente gli argomenti già in gran copia addotti contro la datazione precoce e da lui del tutto ignorati.

Concludendo, il complesso (così elaborato e così coerente in tutte le sue parti, tavole e cornice) di S. Zanipolo resta quindi, per noi, molto saldamente ancorato alla data del 1490 circa, fino a che solidi e nutriti argomenti (le negazioni spicce non fanno critica) non vengano a provare che veramente Giovanni Bellini dipingeva in tal modo a quella data; o a dimostrare come trent'anni più indietro (e cioè una generazione prima) questo polittico tutt'intero concordasse con quanto veniva a quell'epoca prodotto.

Ma una simile dimostrazione non è, fino ad oggi, venuta.

È seguito all'articolo del Robertson il libro di R. Pallucchini su Giovanni Bellini<sup>5)</sup> che, a proposito dei "Trittici", e del Polittico di S. Vincenzo Ferreri, respinge la datazione più tarda da me proposta senza prendere in alcuna considerazione le obiezioni prodotte e sfalsando il mio punto di vista (si veda a pagina 134).<sup>6)</sup> Si ammette invece, per i "Trittici", un ampio intervento della bottega. Poiché tuttavia si insiste sulla datazione precoce al 1462-64, ecco che il Pallucchini è fatalmente tratto a valutare come arcaico un atteggiamento che è invece arcaistico, ritardato; e, come tale, talora addirittura goffo. Si ha un bel parlare di Masaccio e del Castagno di fronte alla "Trinità" che è figurata nella lunetta di uno dei trittici.



FIG. 4 - ATLANTA, HIGH MUSEUM OF ART - GIOV. BELLINI: MADONNA E BAMBINO

Siamo veramente molto grati al Pallucchini di avercene riprodotto un particolare a piena pagina (fig. 1). Non si potrebbe offrire migliore dimostrazione di quanto da tempo affermiamo.

Abbiamo già accennato alle vere e proprie carenze di qualità denunciate proprio da questa lunetta tutta intera; dove, accomunando derivazioni da disegni (o cartoni) di diversa natura il mediocre artista s'illude, attraverso una brutale giustapposizione dei tre elementi (le due mezze figure di santi e la "Trinità") di creare una composizione che sarebbe indegna non dico di Giovanni Bellini, ma di Andrea da Murano. I tre elementi infatti non legano affatto insieme né spazialmente, né linearmente; e proprio quest'ovvia constatazione è la dimostrazione che queste figure non sono, originariamente, creazione del pittore che le ha materialmente dipinte su questa tavola. L'origine di esse ha certo qualche segno di nobiltà; ma appunto per

questo è assurdo pensare che chi le ha inventate le abbia, al tempo stesso, così incredibilmente accostate. Non regge, davanti a una tale elementare mancanza di equilibrio di gusto, neanche l'idea che Giovanni Bellini sarebbe qui andato incontro alle tendenze arcaiche, reazionarie di committenti ancora fedeli al fondo d'oro; nessun dubbio che la grandezza dell'artista sarebbe ben altrimenti emersa da una simile costrizione.

Ma veniamo alla stupefacente 'Trinità', esibita come opera tipica di Giovanni, e sulla quale ci siamo già altra volta intrattenuti.

Che il melenso dipintore abbia guardato a modelli di ispirazione toscaneggiante è probabile; ma è molto dubbio che ne abbia inteso lo spirito. La stolidità figurazione dell'Eterno dalla cui bocca piove letteralmente (e quasi si confonde con la barba) la colomba; e che, si badi, *non regge affatto* la croce, ostentando le massicce mani sgrossate alla buona, dovrebbe dunque essere accreditata al naturalismo sempre così attento, sottile, umanissimo del maggiore dei Bellini. Non si nega che simili pittori di terz'ordine abbiano bazzicato a schiere le botteghe dei pittori veneziani del Quattrocento; ma è ben più probabile che ciò sia avvenuto in epoca più tarda del 1462-64, per quanto riguarda la presente pittura; per la semplice ragione che l'artista di modesta levatura sarebbe stato, in quegli anni precoci, ancora un gotico; mentre sembra più ragionevole pensare che, dall'80 in poi, simili rozze figurazioni siano state escogitate, sugli antichi cartoni abbandonati dai Toscani tornati in patria, da qualche artista, appunto, di terzo piano: un socio, in anticipo, di quei "madonneri", comparsi dopo un secolo i cui non nobilissimi prodotti dovevano esser riconosciuti, ai giorni nostri, come opere del Greco giovane.

Una critica a fondo del libro del Pallucchini porterebbe troppo lontano; e dovrei ripetere le osservazioni che si troveranno nei miei articoli belliniani del 1951 e 1952, dove ho esteso le mie precisazioni a tutto il catalogo della nota mostra, organizzata dallo stesso Pallucchini. Naturalmente molti dei dipinti che sono stati allora, un po' frettolosamente, chiamati a ricostruire la figura di Giovanni Bellini si prestano ora, come sempre avviene, a successive ascrizioni che non concorrono a chiarire proprio del tutto le idee. Rimandando ai nostri due saggi per quanto riguarda la mostra (e i dipinti che, puntualmente, ricompaiono in questa monografia) ci limiteremo, nel corso di questo articolo, a qualche appunto sulle ultimissime ascrizioni, buone o cattive che siano.

L'opera giovanile di Giovanni Bellini è divenuta ormai, in seguito alle incessanti amplificazioni (imposte in parte dalle esigenze del mercato), abbastanza nebulosa perchè dipinti di natura incertissima (e sempre più lontani dal nucleo delle opere indubitabili)

possano venire ulteriormente ascritti all'artista senza scuotere troppo la pigra accettazione di chi, ormai da tempo, ha accettato come un fatto compiuto certi risultati da tempo conseguiti e mai posti seriamente in discussione. Ci riferiamo *exempli gratia* a quel paliotto pubblicato da R. Longhi nel suo *Viatico* come di Antonio Vivarini e la cui scena centrale viene riproposta dal Pallucchini come di Giovanni Bellini; ma basta riesaminare tutte le altre scenette del paliotto (sconciamente tagliato a pezzi per fini antiquari) per recuperare la figura di un minore maestro veneto della seconda metà del Quattrocento che non è all'altezza né dell'uno né dell'altro dei due citati artisti. Viene, più avanti, riproposta la 'Pietà' già pubblicata dal Gronau, ora in collezione privata a Bergamo, che è opera di uno scadente piccolo artista non immune (come è stato già notato) da evidenti influssi carpacceschi e quindi del tutto intenibile anche alla data in cui la colloca il Pallucchini (che dovrebbe essere intorno al 1465).

Che la pulitura di un dipinto possa accreditare un'attribuzione già avanzata con qualche perplessità è senz'altro possibile; avviene però sovente che codeste puliture si prestino indebitamente ad accelerare l'avvento di un grande nome e a rimuovere gli ultimi scrupoli. Nel caso in questione sembra invece evidente che il carpaccismo del modesto dipinto ha resistito anche all'ultima pulitura.

Va poi da sé che i menzionati "Trittici", non potevano, nella loro mediocrità, non provocare altre aggregazioni. Più basso è il livello di un dipinto e più aumentano, come è noto, le possibilità di trovare opere di carattere affine; o, meglio ancora, della stessa mano, vera o presunta. È il caso di un 'San Giovanni Battista' di collezione privata bolognese, già assegnato al Bellini dal Coletti (alla figura 32 del testo del Pallucchini) i cui richiami del tutto morelliani alla già discussa "Trinità", (si noti quel pollice a foggia, diremo così, di salsiccia) denunciano, se non proprio l'identità di mano, un'affinità di maniere che, allargando una base sempre più precaria, porta all'inclusione anche di questa modesta tavola nel "corpus", belliniano.

La 'Discesa al Limbo' di Bristol non è poi certo tra le più felici ascrizioni al Bellini di questi anni più recenti.

Di quell'opera capitale che è la 'Incoronazione della Vergine' di Pesaro il Pallucchini propone, da capo, una datazione più antica di quella, comunemente accettata, intorno al 1475 (Cavalcaselle, Gamba, Dussler, Berenson, Longhi, Van Marle, ecc.) e la crede cioè del 1470-1, arguendo che la nota pala dello Zoppo del Museo di Berlino, datata al 1471, derivasse necessariamente da questa del Bellini.



FIG. 5 - MILANO, BRERA - a, GENTILE E GIOVANNI BELLINI: 'LA PREDICA DI S. MARCO', PARTICOLARE  
b, c, GIOVANNI BELLINI: PARTICOLARI DELLA STESSA OPERA (Fot. Perotti)

Dubitiamo che questa proposta possa trovare accoglienza; perchè una simile derivazione si lascia a malapena ipotizzare in base a una somiglianza, in verità assai vaga, fondata sulla constatazione, nei due dipinti, di una composizione unica e centralizzata (già nota al Mantegna e ai toscani, ben prima di quella data). E, infine, che ne sappiamo noi di cosa mai altro lo Zoppo potesse vedere a Venezia a quella data del 1471?

Potrebbe giovare, invece, a dar la misura sempre più esatta di quello che sarà il trapasso più fecondo di risultati nell'arte belliniana, indugiare in qualche considerazione suggerita dal tentativo di una diversa impostazione metodologica, da un'indagine formale che stringa un po' da presso l'oggetto della ricerca; partendo proprio dall' 'Incoronazione' di Pesaro dove, per la prima volta, l'antico tema è inquadrato, da parte di un veneziano, nella nuova architettura che echeggia quella di Pietro Lombardo; dove il gruppo di centro, che anche il convergere delle linee prospettiche isola ed esalta con puntuale vivezza scenica, si stacca, senza artificiose divisioni, dai santi che lo affiancano.

È molto difficile ritenere che ciò avvenisse, come è stato ampiamente provato (e non da noi), prima del 1473-75.

Ora, non si insisterà qui troppo nel rilevare come questo spirito, questa nuova temperie, questo nuovo afflato monumentale, permeato di sublime sottigliezza, trovi riscontro, e sembri più agevolmente esplicarsi, in opere minori come la 'Madonna' n. 77 del Museo Civico di Verona e quella (n. 216) di Brera; due composizioni dove il Bambino sembra vacillare in un'ansia di evasione, trattenuto dalle mani materne; anche se le forme (questo vorremmo notare) restano ancora puntualmente definite, minute, pur nella grandiosità della composizione.

Come, verso la fine, presumibilmente, di quest'ottavo decennio del secolo, Giovanni Bellini si allontani

definitivamente dagli ultimi ricordi mantegneschi e dai suggerimenti formali che potevano venirgli dai grandi artisti dell'Italia centrale, non diremo poi distesamente, implicando ciò un discorso che uscirebbe dai limiti imposti a questo scritto.

Ma è anche molto singolare come, al tempo stesso, pure sviluppando il tema della Madonna col Bambino verso soluzioni di sempre più ampio respiro (come sembra puntualmente indicato dal gioco dei panni che girano con larghe pieghe, definite da larghe superfici e da un senso atmosferico ignoto al mantegnismo) l'artista sappia talora scostarsi in questi stessi anni (se dobbiamo affidarci alla cronologia più comunemente accettata) da quelle strutture ormai così saldamente centrate nello spazio; deviando verso una visione che attesta — non si è a sufficienza insistito su questo fatto — un'acuta conoscenza della grande pittura fiamminga; e non di quella a lui coeva, ma di quella di poco più antica.

Non si spiegherebbe altrimenti l'impostazione di un paesaggio come quello del 'S. Francesco' Frick colto sul vivo senza un previo sforzo di imbastire una bilanciata simmetria delle masse, come chi sembri solo attirato, in quel momento, da una visione lenticolare della natura. Così nel dipinto americano la figura del santo, alquanto scentrata, sembra oppressa dal panico rivelarsi di una natura al cui chiarimento non sembra soccorrere ormai più del tutto la visione mantegnesca.

Ma una simile constatazione concorre anche a facilitare la lettura di certi brani della 'Trasfigurazione' di Napoli che con ogni probabilità era quella esistente nella cappella Fioccardo nel duomo di Vicenza. Come abbiamo già accennato altrove, le vecchie fonti vicentine ricordano questa "bellissima pittura di Giovanni Bellini", (Barbarano) situata nella seconda cappella a sinistra del duomo che l'arcidiacono Alberto Fioccardo

dice nel suo testamento del 1467, già "incepta", e che fu continuata dopo la sua morte, avvenuta in quello stesso anno. Si può pertanto datare il dipinto dopo il 1467, ma non è ovviamente necessario tenersi strettamente a quella data. Sappiamo, ancora, che quella pittura venne tolta dalla cappella Fioccardo nel 1631 e che d'altra parte il dipinto di Capodimonte comparve per la prima volta nel 1680 nelle raccolte farnesiane di Parma. Ho anche avanzato l'idea che la nota predella del Fogolino nel Museo di Vicenza (cinque santi in un vasto paesaggio) celi un ricordo dell'opera belliniana.<sup>7)</sup>

Nella 'Trasfigurazione' la composizione di vasto respiro, anche se le dimensioni sembrano maggiori di quelle effettive, è inscenata in un apertissimo paesaggio senza limitazioni architettoniche, affidata alle sole figure isolate che lo steccato sul davanti e la forra precipite allontanano da noi, immergendole nella mattinata atmosferica, dove non sembra muoversi un alito di vento.

Ma tutte queste figure segnano altri successivi piani di profondità nel limpido mattino; mentre altri elementi, e anzitutto le tre figure stanti ferme in uno statuario isolamento e lo stesso busto del Cristo, alto nel cielo, la cui solennità frontale deriva certamente da Piero — ma anche il ceppo a sinistra, l'albero frondoso a destra e lo stesso svariare delle zone cromatiche — ridanno equilibrio al dipinto concepito con tanta incredibile libertà. Il paesaggio, quasi un ermo altipiano, è reso poi più vivamente tangibile dall'alto orizzonte e questo senso di remota, lontanante solitudine viene accentuato dal dirupo precipite, dal rozzo parapetto lungo l'erto sentiero che scende a valle; ed esso appare veramente come un frammento ritagliato da uno spazio senza fine; costituendo una, oseremmo dire, labile inquadratura, in cui l'artista riversa i frammenti di una nuova realtà magica con una sottile articolazione, con un indugio naturalistico al quale non può essere estraneo il gusto della pittura "ponentina",.

Così anche nel dirupato paesaggio del 'S. Francesco' Frick gli studiosi sono solitamente richiamati al mondo mantegnesco. Senza affermare che quel mondo sia scordato del tutto, vorremmo far qui la dovuta parte alla probabile, potente suggestione esercitata dalle tavole fiamminghe a Venezia. E basti richiamare alla memoria le rocce schistose che nel 'Polittico dell'Agnello' si vedono a sfondo degli eremiti, dei giudici, dei cavalieri; o del frate Leone nelle 'Stimate' di Filadelfia; o degli apostoli della 'Preghiera nell'orto' di Torino, copia, forse, di un originale di Jan van Eyck. Vorremmo però suggerire come, forse più che nel 'S. Francesco' Frick, questo legame s'intraveda nel dirupo della 'Trasfigurazione' di Napoli.

Ma è altresì indubitato che il nuovo colore-luce si espande qui e vibra tutto in accordi inusuali, vince

i particolari delle forme, cancella del tutto i grafismi mantegneschi, sollecita nella formulazione delle pieghe il costituirsi di un gusto affatto inedito.

Queste ultime, generate da panni spessi, pesanti, appaiono dettate da uno spregiudicato naturalismo, tanto esse risultano folte, complesse, imprevedute; controllate, si direbbe, su manichini dalla mano dell'artista.

Sembra ovvia, insomma, nella particolare "figuratività", di questi panneggi (che si direbbero quasi senza uno stile, senza una cifra costituita, criticamente reperibile; e ricordano quelli dell' 'Abacuc' di Donatello) la tendenza a un nuovo, vivissimo realismo; dal quale sia possibile attendersi impreveduti sviluppi stilistici. Se è vero, soggiungiamo, che quando una nuova istanza figurativa tende, presso un artista, a dar vita a una nuova espressione, è nel pannello che essa trova sicuramente l'oggetto di gran lunga più docile per accoglierla; e che proprio lì, più scopertamente, essa si palesa alla curiosità del critico.

Chi s'inoltri nel folto della critica belliniana, con occhio vigile e libero da suggestioni, non mancherà di fare altre interessanti scoperte; anche sul piano puramente metodologico.

In verità, si sarebbe a volte tentati di credere (o sbagliamo?) che la sempre più frequente facilità delle attribuzioni porti ormai, talora, qualche storico dell'arte a ripudiare gradualmente come un incomodo ingombro filologico un indirizzo che pure ebbe tra noi tanti insigni cultori; e a sostituire la, quasi diremmo, noia dei procedimenti analitici, comparativi che, non paghi delle necessarie indagini stilistiche, si preoccupano di tenere nel dovuto conto tutti gli elementi materiali, "esterni", con una prosa che vorrebbe costituire, indubbiamente, un surrogato letterario dell'opera d'arte figurativa; e, ahimè, con compiacimenti verbali che talvolta — nell'anno di grazia 1961 — sono ancora di evidente ascendenza dannunziana.

Non è un mistero che la metodologia usata dagli archeologi viene guardata da alcuni storici dell'arte con un senso misto di superiorità e di diffidenza.

Potremo sbagliare, ma, a nostro modesto avviso, abbiamo a tratti l'impressione che questi ultimi studiosi finirebbero forse per avere, da una maggiore frequentazione con quella critica, rimasta in genere più ligia ai fedeli riscontri delle cifre stilistiche (e sopra tutto, e più vistosamente, dove esse appaiono più legate al pannello), qualcosa da imparare; meglio: da reimparare. Mentre infatti la metodologia propria dell'indagine archeologica si andò formando, come noto, su materiali frammentari, spesso costituiti da copie e scalati lungo un ragguardevole numero di secoli, e che inoltre offrivano scarsi appigli propriamente figurativi; la metodologia dei critici d'arte delle epoche più recenti è stata certamente molto favorita nella



FIG. 6 - MILANO, BRERA - GENTILE E GIOVANNI BELLINI: PARTICOLARE DE 'LA PREDICA DI S. MARCO' (Fot. Perotti)

ricerca dall'abbondanza di un materiale che mette a disposizione dello studioso una copia, infinitamente superiore, di elementi. E i risultati (quando si tenga anche conto delle singolari sollecitazioni che a queste "ricerche", danno le esigenze del mercato), sono, ormai da tempo, diremmo, evidenti agli occhi di tutti: a parità d'intelligenza, di dottrina, d'impegno critico avviene infatti che se i cultori dell'archeologia sono pervenuti, attraverso un tirocinio severo, a un più attento dosaggio critico, espresso da un linguaggio di inevitabile sobrietà, qualche storico dell'arte più moderna giunge talora a un punto che, a definirlo, basterebbe invertire i termini del vecchio motto: *Rem tene, verba sequuntur*.

Sono, certo, discorsi vecchi; ma tornano, ora, più che mai di attualità.

Non che gli archeologi siano, per quanto esclusivamente li riguarda, del parere più sopra espresso: lo scontento che, anche in seno alla disciplina sorella, affiora a questo proposito, è largamente noto. Ma, di là da quegli scrupoli, che possono far sorridere anche i più arcigni, sarà bene riaffermare qui che, per

quanto tocca i nostri studi, questi discorsi vengono particolarmente a proposito quando si constati che chi si ponga davanti ai risultati conseguiti, oggi, dalla storia dell'arte su materiali pertinenti a personalità antiche di venticinque secoli, pervenutici in stato oltremodo lacunoso e frammentario (si tratti di Policletto, o di Fidia, o di qualche ceramografo) pur tra ipotesi ed eventuali errori di valutazione ne ricava un'immagine meno slegata e incoerente di quella che ci viene data, oggi, dopo cinque secoli appena, di un Giovanni Bellini (o, Dio guardi, dell'ancor più vicino Francesco Guardi).

Chi, al di fuori della ristretta cerchia specialistica che si occupa di quest'argomento, dubitasse di questa affermazione (che appena trent'anni fa sarebbe apparsa paradossale; ma oggi non lo è proprio affatto per il caso particolare di Giovanni Bellini) non ha che da prendersi la briga di riscontrare pazientemente, sugli elenchi forniti dai repertori più accreditati, dalle varie monografie più recenti, i dubbi, i dissensi radicali, ecc. che in questa materia dividono gli studiosi che hanno approfondito l'argomento, tenendo presenti,



FIG. 7 - MILANO, BRERA - GIOV. BELLINI: PARTICOLARE DE ' LA PREDICA DI S. MARCO ' (Fot. Perotti)

al tempo stesso, le opere sulle quali converge l'unanimità dei pareri, — per constatare il numero veramente esiguo di quest'ultime; numero che, fatte le debite proporzioni tra opere certe e opere dubbie, è pari, se non inferiore, a quello fornito dai suddetti esempi scelti nell'arte greca.

Ma torniamo al nostro artista: quel piegare inconsueto dei panni notato nella 'Trasfigurazione' di Napoli e volto alla ricerca di nuove vaste superfici e di un nuovo chiaroscuro, è ravvisabile in opere che dobbiamo ritenere di questo tempo e che ci sembra necessario riadattare qui per il chiarimento di un successivo svolgimento stilistico interessante sopra tutto, come si è capito, quella ritmica dei panneggi che, come abbiamo accennato, denuncia sempre con più evidenza il variare dello stile nel tempo; come la 'Vergine adorante il Bimbo coricato' — siamo intorno all'80 — alla Galleria Nazionale di Londra; quella, calma e grandiosa, dell'Accademia di Venezia (n. 594) dove il Bambino appare nudo, in piedi, in posa iconica e dietro sprofonda un paesaggio del tutto nuovo, unitario, ridotto a zone essenziali, a solenni contrasti atmosferici degni di un olandese; o quella della collezione Booth, ora a Washington, dove è chiaro l'influsso di Antonello,<sup>8)</sup> che si leva sotto un cielo vastissimo, profondo, luminoso sopra un basso orizzonte

lontano, quasi spoglio di vita, solitario; o quella della collezione Morelli a Bergamo (n. 531) in cui la novità assoluta dell'impianto è determinata dalla complessa posa della Vergine seduta che alza il ginocchio sinistro per sostenere il Bambino e la luce rade da destra le figure proiettando l'ombra sulla tenda e grande è la novità del manto azzurro cupo soppannato di violaceo risolto in grandi rilievi a zone spianate di luce e ombra. Ed è in tutte queste creazioni sempre più vivo il senso di unità atmosferica, seguendo un percorso che porterà direttamente a Giorgione, a Tiziano giovane, al miglior Palma, per cui la figura e il paesaggio tendono a formare, come nella 'Trasfigurazione', un tutto fuso e inscindibile; segnando, sulle opere precedenti, un netto distacco, che si concreta nel ripudio di una visione prevalentemente plastica o lineare.

Fino a che, in una composizione monumentale come la pala di San Giobbe delle Gallerie Veneziane, del 1485 circa (sulla cui data inoltrata siamo d'accordo, anche per la palese somiglianza con la 'Madonna degli alberelli' del 1487), le forme grandiose son fatte risaltare portando l'occhio dell'osservatore all'altezza del piano su cui poggiano i santi, che ne ricavano una imponenza persino alquanto declamatoria, investiti dalla luce, mentre le due grandi frecce del San Sebastiano, rigate di luce sulle degradanti penombre del fondo, danno compiutamente il senso della profondità; e la solennità estatica della Vergine contrasta col musicale abbandono degli angeli melozzeschi.

Ma ecco riapparire in quest'opera monumentale (su questo punto vorremmo insistere) le vaste pieghe aggirate, grandiose, con una punta di immediato naturalismo, richiamanti quelle della 'Trasfigurazione'. Come, riteniamo, doveva richiamarle quelle della distrutta pala di San Zanipolo<sup>9)</sup> dall'impostazione affine a quella di S. Giobbe, magniloquente anch'essa nelle imponenti figure, dove si scalano con ritmo uguale in profondità gli angeli, il gruppo della Vergine, il trono lombardesco; e differiva invece sensibilmente lo sfondo.

Siamo intorno al 1488 e non vi è dubbio che un capitale rivolgimento si verifica (o si è da poco verificato) in questi anni, documentato da opere molto alte, fortunatamente datate, e la più importante di tutte è, come risaputo, il trittico dei Frari che il senso di una nuova, arcana semplicità differenzia pur sempre dalla pala di San Giobbe.

Mai Giovanni Bellini ha come qui conferito tanta maestà alla piramidale figura seduta, isolata e chiusa nell'absidiola, alta sul piano marmoreo che si trova esattamente all'altezza dell'osservatore; e al di sotto del quale sono i noti angioletti (fig. 2).

Ora, un attento esame porta a scoprire la motivazione forse più intima di questa nuovissima creazione: il contorno che dava un limite netto alle cose ma, al



FIG. 8 - MILANO, BRERA - GENTILE E GIOVANNI BELLINI: PARTICOLARE DE 'LA PREDICA DI S. MARCO' (Fot. Perotti)

tempo stesso, fermava l'occhio su un piano nitido, estremo, invalicabile (anche nei dipinti che denunciano ormai un totale abbandono della visione mantegnaesca e che si sono più sopra considerati) si va qui ulteriormente dissolvendo e vi subentra un vero e proprio chiaroscuro, di tenore leonardesco, che immerge la figura in una dorata penombra.

È un punto, questo, sul quale non si è insistito abbastanza; e dovrebbe subito sembrare evidente come la nuova esperienza formale sia, ancora una volta, di portata tale da condurre, logicamente, a un rinnovamento sempre più profondo della visione artistica: ripensando alla 'Trasfigurazione' di Napoli e usando quei termini di comodo che non toccano mai nell'intimo il processo della creazione artistica (infinitamente più sottile e complesso degli schemi critici che sopraggiungono a fatto compiuto) ci attenteremo a dire come il naturalismo quasi "sperimentale", del quadro di Capodimonte appaia, a questo punto, quanto mai evidente nel confronto col pacato "classicismo", della Madonna dei Frari.

L'artista, sempre profondamente coerente ai principi che, volta per volta, guidano il suo gusto, non è certo tale da contentarsi di motivi che (come in molti altri veneziani) mutano solo la scorza; ma tutto rinnova, mostrando di meditare fino alle estreme conseguenze le motivazioni, le scoperte formali, che, man mano, deviano verso nuove mete il suo genio.

Ancora una volta, più assai che nel modellato, è nel panneggio che l'artista si mostra più libero di abbandonarsi all'alto, e quasi astratto, giuoco della forma; ed è il panneggio che, anche in questo caso, più si presta alla critica per un'adeguata lettura e interpretazione.

Superato dunque il nuovissimo naturalismo di cui sono esempio i panneggi del già tante volte menzionato dipinto napoletano, ecco proporsi nella Madonna dei Frari un lento e morbido e nuovissimo svolgersi dei volumi.

Segue all'orlo del manto, incurvato o meglio spezzato, che cinge il capo, l'orlo scendente dal braccio destro, che pure traccia una curva spezzata assecondata



FIG. 9 - MILANO, BRERA - GIOV. BELLINI: PARTICOLARE DE 'LA PREDICA DI S. MARCO' (Fot. Perotti)

da quelle parallele delle pieghe del manto; ed è costante la cura di rifuggire da secche formulazioni, da crude spezzature, da una troppo tagliente nettezza di ombre. Sul ginocchio destro, infine, il manto si risolve in una vasta zona luminosa da cui nuove curve s'irradiano, dorsali segnate di luce e sfaccettature dove svaria armonico il giuoco dell'ombra.

L'impressione generale è pertanto quella di una massa modellata da piani morbidi, legati da un moto circolare tanto accentuato che, a ristabilire l'equilibrio, l'artista sente il bisogno di dar particolare rilievo allo orizzontale del piano marmoreo su cui posa la divina immagine; orizzontale che l'occhio, portato esattamente a quell'altezza, percepisce come una divisione netta. Su quel piano si adagiano infatti i lembi del manto e della veste, e ogni movimento si distende e si placa.

Non deve sorprendere a questo punto come, con questa mutata visione, sia tutt'uno un chiaroscuro che non soltanto dissolve il contorno, ma scioglie anche i crudi contrasti delle interne strutture, e anzi le rinnova *ab imis*; e si constata alla fine come la massa, caratterizzata, come in un toscano, da un suo senso di unicità volumetrica, sia organizzata non già dalla secca ritmica di una trama di pieghe, quanto invece dal chiaroscuro tendente a tutto unificare, a tutto fondere; avvolta in un'atmosfera che fa tutt'uno con essa.

Infatti, chi guardi più addentro nel famoso "Trittico", troverà agevoli conferme a quanto, per maggiore intelligenza, s'è detto limitatamente al panneggio; così nel modellato luminoso sul quale è tanto vivo il giuoco dei controriflessi, nei particolari delle decorazioni, dell'architettura dipinta; e non indugiamo su altri aspetti attestanti il profondo rinnovamento della visione belliniana, tra cui i volti affatto nuovi della Vergine, del Bambino, degli angeli: davvero una nuova umanità. Ma, per tornare al monumentale partito di pieghe che ci arrischiamo a ritenere un fatto unico nella pittura veneziana del Quattrocento, chi ricordi, di Leonardo, lo stupendo studio di panneggio ricoprente la parte inferiore di un corpo, al Louvre, o anche i più tardi panneggi della stessa 'Vergine delle Rocce', comparsa, pochi anni prima del 1488, su un altare del San Francesco a Milano, troverà, a nostro avviso, la spiegazione della profonda trasformazione del veneziano, non limitata, come s'è visto, ai panneggi, ma comprensiva di tutta la visione pittorica.

Abbiamo accennato al notissimo studio di Leonardo al Louvre (Inv. 2255) che qui illustriamo (fig. 3);<sup>10)</sup> ma potremmo anche richiamarci a un drappeggio su figura in ginocchio<sup>11)</sup> pure al Louvre (Inv. 2256); a quello, ivi su figura in piedi (Inv. RF 1081), le cui pieghe ricordano addirittura quelle del Cristo della 'Trasfigurazione' di Napoli; a due altri stupendi studi della coll. De Béhague;<sup>12)</sup> e ad altri ancora.

Non può esservi, naturalmente tra gli esempi addotti dei due artisti, una identità, che la loro stessa complessità, da una parte e dall'altra, rende inammissibile; ma ben vi si avvertono chiarissime rispondenze nella strutturazione delle masse, nelle incidenze ritmiche e luminose, e persino in certi minuti particolari; e una cosa è soprattutto certa: siamo qui lontanissimi da quanto, in quegli stessi anni, poteva offrire la pittura lagunare.

Ora, queste capacità di assimilazione non stupiscono certo in un veneziano. Come abbiamo altre volte avuto occasione di rilevare, il genio particolare della pittura lagunare è costantemente portato, lungo i sei secoli della sua storia, a una mimesi della forma, bizantina e romanica dapprima e poi della forma toscana e, in epoche seriori, di quella di terraferma o, più latamente,

italiana; e occorre appena ricordare quell'esempio più noto e, ormai, manualistico, che è rappresentato dai pannelli dell'organo dell'Angelo Raffaele a Venezia, dipinti da Giannantonio Guardi; dove la mimesi si fa, in pieno Settecento, vero e proprio plagio, se pur limitato a talune impalcature formali.

L'acuta comprensione, da parte del Veneziano, del senso spaziale di Piero della Francesca (di cui è rimasta vivissima testimonianza nel dipinto di Pesaro) spiega così e giustifica a sua volta certi strani incontri che, di tanto in tanto, capita di fare, scorrendo l'opera del mirabile artista; nella quale vien fatto di riconoscere, sempre più e più profondamente, uno dei nodi vitali della pittura italiana alle soglie del Cinquecento; dove i risultati di tante esperienze appaiono convogliati a nuovi modi di espressione da uno spirito tra i più potentemente assimilatori e innovatori. Alludiamo al netto ricordo del Botticelli nella 'Pietà' di Rimini,<sup>13)</sup> a quello di Melozzo negli angeli del paliotto Barbarigo, a quello di Memling nel ritratto maschile (già Harding) della Galleria Nazionale di Washington.

Che Giovanni Bellini abbia guardato a Leonardo non appare pertanto affatto improbabile; e a questi contatti avvenuti sullo scorcio del nono decennio vorremmo anzi ricondurre, come a fonte che non è possibile ignorare (e che è, ch'io sappia, la più precoce nel tempo) il discorso che altri, molto acutamente, ha intavolato sui rapporti tra Giorgione e l'arte leonardesca.

L'ultimo tempo di Giovanni si presterebbe a molti rilievi.

Ci limitiamo a qualche appunto. Accanto allo scorticato, e illeggibile, 'Cristo' del Museo di Stoccolma (che lascia comunque molto perplessi) è fatto il dovuto onore nel libro del Pallucchini allo stupendo 'Portacroce' del Museo di Toledo (Ohio), uno dei più felici acquisti, in questi ultimi anni, delle gallerie americane: forse, mi attento a dire, accanto a quella di Leonardo, la più alta figurazione del Redentore nell'arte italiana.

Il 'Cristo' di Toledo mette decisamente in ombra l'analogo, notissimo dipinto del Museo Gardner a Boston che ne deriva; e che costituisce per chi passi



FIG. 10 - MILANO, BRERA - GIOV. BELLINI: PARTICOLARE DE 'LA PREDICA DI S. MARCO' (Fot. Perotti)

l'Atlantico (dopo il tanto parlare che se n'è fatto) una grossa delusione.

Non di pari altezza, ma ugualmente nobile opera è il 'Cristo benedicente' di una raccolta svizzera, fatto conoscere recentemente dal Morassi; e dubbio invece, per certo spessore opaco del colore e per il modulo alquanto massiccio, il 'Cristo benedicente' della Galleria di Ottawa che, col precedente, non conosciamo direttamente, mentre ci è ben noto il dipinto di Toledo.

Spiace davvero che il libro del Pallucchini dia un quadro tutt'altro che completo dell'opera belliniana: manca infatti una trattazione sistematica di tutto il materiale belliniano; mancano indici (con nomi e toponimi).<sup>14)</sup> La bibliografia (specie quella più antica e quella poi dell'ultimo Ottocento e del primo Novecento) è tutt'altro che completa.

Mentre poi, cose che lasciano alquanto perplessi vengono inserite nel "corpus", belliniano, dipinti molto importanti sono stranamente lasciati fuori, come la mirabile 'Cena in Emaus' di San Salvatore, dove lo spirito del grande maestro sopravvive alle devastazioni dei restauri, sulla quale ha giustamente indugiato il Gamba e che non si può assolutamente ignorare; come la 'Testa di Cristo' dell'Accademia; come la stupenda 'Madonna' già presso Duvéen e ora nel museo di Atlanta nella Georgia (fig. 4), uno dei più bei pezzi della Kress;<sup>15)</sup> o il distrutto 'Tritico' di Berlino (che, si badi, offriva lo stesso schema dei "Tritici", della Carità).<sup>16)</sup>

Su altri dipinti, come il 'Ritratto di umanista' al Castello Sforzesco, che il Pallucchini non include nell'opera belliniana, avremmo gradito una sia pur breve disamina.

Un'opera senza dubbio molto bella è il 'San Gerolamo' Contini Bonacossi, già a Padova, in casa Papafava; ma proprio la riproduzione a colori qui offerta riconferma i dubbi sull'attribuzione al Bellini.

Il dipinto (che conosciamo da tanti anni), è per noi sempre un notevole, tipico Basaiti, come aveva ben visto il Cavalcaselle, legato strettamente al Bellini; del cui 'San Gerolamo' di Londra, ben altrimenti superiore, è qui ripetuta proprio alla lettera, la figura.

Un punto della tarda attività di Giovanni sembra degno di qualche osservazione e di un più attento indugio. Illustrando la parte avuta da Giovanni nella 'Predica di S. Marco' a Brera, il Pallucchini riproduce tre particolari del grande dipinto. Si tratta di fotografie da me fatte eseguire anni fa per dimostrare, più puntualmente di quanto non fosse stato fatto fino allora, in un corso universitario, la collaborazione del nostro artista alla grande composizione lasciata incompiuta dal fratello Gentile; collaborazione che la critica, come noto, ha sempre ammesso con una certa larghezza. Le fotografie però, eseguite con la consueta perizia, su mia indicazione, da Mario Perotti di Milano, non erano soltanto quelle pubblicate dal Pallucchini, ma anche altre che qui faccio conoscere per la prima volta: importanti, mi sembra, per precisare maggiormente il gusto belliniano in questi anni intorno al 1507.

Sembra superfluo, a questo proposito, prospettare qui, con la dovuta diligenza, e con particolari inediti, il punto cui era giunto in quest'opera estrema il gusto ritrattistico di Gentile, la cui concezione tendente a porre la figura umana in una specie di spietato isolamento, è ravvisabile fin dai primi ritratti attraverso esempi innumerevoli. Abbandonata ogni velleità di composizione alla mantegnesca, liberato dagli schemi paterni, Gentile affronta prestissimo la realtà con estrema violenza, studiandola ed elaborandola implacabilmente, senza preoccuparsi dei rapporti tra figura e figura, tra figura e ambiente; e questa fondamentale indifferenza verso tutto ciò che è gruppo e insieme,

da comporsi in una superiore relazione, legati da un nesso lineare, sarà presente più che mai nei grandi teleri veneziani. Contrariamente al fratello, Gentile ha una sua linea di sviluppo di una potente, e quasi monocorde, coerenza. Questa forza, quasi primitiva, del suo stile ne favorisce, ci sembra, una visione critica abbastanza chiara; e che comunque non presenta nessuna delle difficoltà che rendono così laboriosa, e a volte incertissima, la ricostruzione del poliedrico, raffinato, sensibilissimo Giovanni.<sup>17)</sup> Ma la vicinanza dell'opera dei due fratelli facilita, ci sembra, il compito della distinzione delle mani nel quadro di Brera, attestando, ancora e sempre, in Gentile, un'impostazione in cui i valori fisionomici appaiono notevolmente caricati e vorrei dire sforzati, sia negli elementi lineari, sia anche in quelli semplicemente chiaroscurali; continuando, come si diceva, un suo gusto che è in tutto coerente con quanto egli aveva fino allora prodotto.

All'espressionismo di Gentile (se così, con termine di comodo, possiamo chiamarlo), si oppone invece nel ritratto il calibratissimo classicismo di Giovanni che, senza esasperare i segni del carattere, conduce con estrema sottigliezza l'indagine psicologica rivelata, figurativamente, dall'accento discretissimo, più pacato, più umano, che lo sguardo, la pupilla, le labbra conferiscono alla fisionomia; illuminandola di una inconfondibile luce interiore.<sup>18)</sup>

Ho sempre pensato che alla formazione di Gentile non sia del tutto estranea la forte impressione operata su di lui da qualche potente artista toscano; per quanto non esista proprio nessun addentellato tra l'arte di Paolo Uccello e quella, ben posteriore, del veneziano, non è possibile esimersi dall'osservare che una trovata come quella attuata nel 'S. Lorenzo Giustiniani', di illuminare la figura da tergo, abbia il suo unico precedente in esempi offerti dal fiorentino.

Ma i caratteri umanissimi di Giovanni sono ben visibili non soltanto nei tre particolari prodotti dal Pallucchini (fig. 5), ma anche nelle altre fotografie che ora presento.

Va notato, a questo riguardo, che è possibile ravvisare, accanto ai ritratti che si possono credere di Giovanni, anche quelli di Gentile che vennero certamente ripresi o ripassati dal fratello. Si veda, ad esempio, questo particolare (fig. 6), dove, nei quattro vecchi raffigurati nel registro inferiore è chiaramente riscontrabile, nei tre a sinistra, il rude impianto gentile, mentre l'ultimo a destra, una finissima, ossuta, pensosa testa si direbbe più prossimo a Giovanni (fig. 7); o quest'altro gruppo dove di Giovanni è certo la testa sulla destra, già illustrata, ma forse anche quella a sinistra, di profilo (fig. 8).

Dove, tuttavia, il contrasto tra l'opera dei due fratelli si rivela quanto mai istruttivo è nel folto gruppo in cui dominano gli orientali. La figura di magistrato in primo piano, con l'ampia collana (fig. 9), si pone



FIG. II - VICENZA, SANTA CORONA - GIOV. BELLINI E GIORGIONE: PARTICOLARE DEL 'BATTESIMO DI CRISTO'

in netta opposizione ai profili abnormi, ai gibbosi turbanti dei due orientali a sinistra; e proprio di Giovanni sono le pieghe del manto sottilmente increspato (e la testina, sciupata, del fanciullo accanto).

Ma non meno interessanti sono le due figure di S. Marco e dello scrivano seduto accanto. Si ripropone, nei panni dell'Evangelista (più che nella testa e nelle grosse mani) e in tutta la figura accanto (fig. 10), il linguaggio che abbiamo notato nel drappeggio del magistrato accanto agli orientali.

Ora, a chi non perda d'occhio le testimonianze rimaste della tarda attività di Giovanni i confronti si fanno qui stringenti con tutta una serie di opere che non lasciano alcun dubbio sull'ascrizione a lui, e non a Gentile, delle parti da noi segnalate; e così i fluidi ritmi scendenti dal capo della Vergine della Borghese, il bel fregio monocromo di Washington (1506-1508), le increspature dei veli attorti, pizzicati, sfaccettati nella 'Madonna del Prato', nella Sacra Conversazione Donà dalle Rose dell'Accademia di Venezia.

Ancora: il 'Martirio di S. Pietro Martire' a Londra, la stessa pala di S. Zaccaria e la Madonna di Detroit (del

1509), offrono le più chiare somiglianze, e attestano una spiccata predilezione per questi ritmi minuti e preziosi nel secondo quinquennio del Cinquecento; che basterebbero, ci sembra, a giustificare la datazione di poco più tarda che abbiamo proposta per il 'Battesimo' di Vicenza. Dove, se il perizoma del Cristo denuncia queste stesse raffinate involuzioni formali, è riscontrabile nel gruppo degli angeli (accanto a quel fare più minuto e prezioso: nell'angelo in giallo soprattutto) un gusto del tutto diverso nel manto rosso del Cristo che regge, quasi ornandosene, l'angelo a destra; dove un frangersi di pieghe ampie, monumentali subito richiama alla memoria il manto sulle ginocchia della Vergine di Castelfranco (fig. 11). Questa constatazione mi ha fatto fare, nel 1956,<sup>20)</sup> il nome di Giorgione quale collaboratore di Bellini nella pala di Santa Corona, rilevando anche il tipo più giorgionesco che belliniano degli angeli.

È naturalmente difficile dire dove finiscano e dove comincino esattamente le due collaborazioni, ma il distacco tra i panneggi dell'angelo in giallo, belliniani (e richiamanti alle parti da noi studiate nel telero di Brera) e i panneggi dell'angelo in rosso sono, ci sembra, abbastanza eloquenti perchè dimostrano, con tutta chiarezza ed evidenza, due concezioni formali del tutto diverse.<sup>21)</sup> Le relazioni del dipinto di Brera con la pala di Santa Corona mi sembrano dunque un altro argomento per datare quest'ultima qualche anno dopo il 1502, come già aveva supposto Adolfo Venturi. L'affinità formale tra lo scrivano seduto nel quadro di Brera e l'angelo in giallo del 'Battesimo' di Vicenza è, infatti, così stretta che dobbiamo pensare a una esecuzione avvenuta a brevissima distanza di tempo. Ma la collaborazione di Giovanni alla 'Predica' non può essere, si è visto, anteriore al 1507.

Ma esiste un altro importante dipinto che ha notevoli affinità con le parti date, nel quadro di Brera, a Giovanni Bellini: la 'Festa degli dei' nella Galleria Nazionale di Washington.

Nel 1501, come noto, il Bellini riceve l'ordinazione di Isabella di una "fantasia pagana", per il suo studio, <sup>22)</sup> ma il pittore non mostra di gradire l'imposizione di un soggetto profano e il 15 settembre 1502 convince Isabella ad abbandonare l'argomento profano per uno sacro. <sup>23)</sup> Nel luglio del 1504 <sup>24)</sup> il pittore invia ad Isabella un Presepio con la Madonna, S. Giuseppe, il Bambino, il Battista e S. Gerolamo; un dipinto che si trovava nelle raccolte ducali mantovane ancora nel 1627. <sup>25)</sup> Nel 1505 il Bembo <sup>26)</sup> visita lo studio di Isabella e manifesta la sua sorpresa per l'assenza di un soggetto pagano del Bellini e offre la propria mediazione per ulteriori trattative con l'artista e per indicare, anche, una nuova invenzione più consona al gusto del Bellini "uso, come dice, di sempre vagare a sua voglia nelle pitture", <sup>27)</sup> Isabella accede volentieri all'idea e intrattiene col Bellini e col Bembo una



FIG. 12 - WASHINGTON, NATIONAL GALLERY  
GIOV. BELLINI: PARTICOLARE DE ' IL FESTINO DEGLI DEI '

corrispondenza che cessa improvvisamente nel 1506.<sup>28)</sup> Non conosciamo, dopo di allora, altri documenti dai quali risulti un'esecuzione o meno del dipinto.

L'idea del Wind che la 'Festa degli dei' fosse in origine destinata a Isabella d'Este da Giovanni Bellini non ha avuto la fortuna che si meritava. Il Wind ritiene che la 'Festa degli dei' dapprima destinata alla marchesa di Mantova venisse poi inviata a suo fratello Alfonso d'Este, a Ferrara. La tela di Washington reca, ben chiara, la data del 1514. Il Walker, riprendendo l'argomento, ritiene invece che Alfonso I ordinasse nel 1513 il dipinto, pagato (e firmato) l'anno dopo; egli pensa inoltre che se fosse vera la originaria destinazione del dipinto ad Isabella, il dipinto dovette sostare nella bottega di Giovanni dal 1509 al 1512, poichè Venezia era stata tagliata fuori in quegli anni sia da Ferrara che da Mantova, a causa della guerra tra la Serenissima e la Lega di Cambrai.

Ora, non si considera, mi pare, a sufficienza il fatto che il 1514 rappresenta un'epoca molto avanzata nell'opera di Giovanni Bellini; nel 1516 il pittore moriva.

Siamo dell'opinione che nel 1514 l'artista doveva avere abbandonato da tempo il gusto prezioso, sottile e minuto che abbiamo notato nelle sue opere intorno al 1507. Anche il Pallucchini è propenso a dar ragione alla tesi del Wind, riscontrando affinità tra la 'Festa degli Dei' e la 'Madonna' di Detroit, del 1509.<sup>29)</sup>

Un'opera veramente sicura del 1513, come la pala di S. Giovanni Crisostomo, attesta ormai una larghezza di concezione, una predilezione per imponenti volumi largamente ritmati che, come da tempo è pacificamente riconosciuto, sono dovute al nuovo gusto giorgionesco e tizianesco.

Che Giovanni Bellini sia passato lentamente a questo fare più largo, allontanandosi gradualmente dal gusto minuto e prezioso documentato da numerosi esempi, è attestato da opere di sicura attribuzione e datate, quali la menzionata 'Madonna' del Museo di Detroit del 1509; la 'Madonna' di Brera del 1510 (ambidue firmate e datate a piene lettere) e la già ricordata 'Madonna' del Museo di Atlanta (solo firmata).<sup>30)</sup>

L'artista abbandona visibilmente in queste opere la grazia un po' gracile e preziosa, e ancora quattrocentesca, dei panneggi creati intorno al 1505, quel "certo che di tagliente secondo la maniera tedesca", che nella "maniera de' panni", aveva notato il Vasari, parlando appunto della 'Festa degli dei', e che altri ha esattamente rilevato nella pittura giorgionesca, imputando la presenza di questo gusto a un influsso düreriano; il Bellini abbandona, si diceva, gradualmente quel gusto minuto per un drappeggiare più ampio, per impalcature strutturalmente più semplificate, secondo un ideale già cinquecentesco che troverà appunto nella pala di S. Giovanni Grisostomo la sua piena affermazione.

Vasti brani della 'Festa degli dei' attestano invece un gusto che richiama agli esempi alquanto più remoti che abbiamo più sopra commentati, facendo riferimento alle parti della 'Predica di S. Marco' dovute alla collaborazione di Giovanni. Un particolare come quello di Priapo e Lotis (fig. 12) nel dipinto americano indica nel modo più evidente la sua parentela con le opere intorno al 1507. Ancora una volta si tratta di panni plasmati con leggerezza e i cui nessi formali in superficie variano continuamente rispetto alla fonte luminosa, caratterizzati da trapassi sottili espressi da piani instabili e di breve respiro, interrotti da cordature appena accennate; esattamente come nel perizoma del Cristo di Vicenza, nello scrivano del quadro di Brera.<sup>31)</sup> Nulla osta a pensare dunque che data e firma siano state apposte qualche anno dopo che il dipinto era stato iniziato, come ha supposto il Wind, e che la tela sia rimasta qualche anno nella bottega del vecchio artista. E, del resto, che il Bellini ritardasse le consegne sappiamo anche dalla cronaca dei dipinti ordinati per Palazzo Ducale. Sembra poi inutile soggiungere che il costante accostamento del 'Bacco fanciullo' al grande quadro della stessa galleria riporta anche il delizioso dipinto nella serie di quelli che abbellisce, oltre a tutto il resto, un simile paesaggio; e cioè di quelli, tante volte citati, che riteniamo dipinti negli anni intorno al 1505-1507.

Lignano, agosto 1961.

1) V. CIAN, in *Giorn. Stor. della Lett. Italiana*, 1887, IX, p. 107.

2) L. COLETTI, *Pittura veneta del Quattrocento*, Novara 1953, pp. 85-6.

3) *Boll. d'arte*, aprile-giugno 1952, p. 141.

4) G. ROBERTSON, *The earlier work of Giovanni Bellini*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXIII, 1960, p. 45 ss.

5) R. PALLUCCHINI, *Giovanni Bellini*, Milano, 1959.

6) Le buone riproduzioni a colori riconfermano la cromia, alquanto torbida, della predella rispetto alle tavole sovrastanti; giustificando chi vi riconosce l'intervento di un aiuto (MOSCHINI). Ora, la presenza di un aiuto nella predella non è davvero una tesi favorevole a chi ritiene del Bellini trentacinquenne quest'opera (così come non lo è l'asserita presenza della bottega nei "Trittici"). Troppo spesso si dimentica che raramente le predelle sono della medesima mano dell'artista della tavola o delle tavole sovrastanti, quando l'artista aveva passata la quarantina ed aveva ormai numerose commissioni. Nelle predelle sono ravvisabili, in tal caso, gli aiuti, buoni o mediocri. E sono, pertanto, numericamente poco frequenti i casi di predelle eseguite dagli stessi maestri della pala o del polittico poiché, di solito, la predella spettava all'aiuto che, normalmente, sfruttava un disegno del maestro. Nell'antica pittura italiana la prassi è tanto costante e diffusa che stupisce come il fatto non venga tenuto nel dovuto conto; eppure, essa, se considerata tempestivamente, offre sempre una garanzia di buon orientamento critico. Si potrebbero menzionare molti esempi in proposito. Citiamo un po' a caso. Le tavolette signorelliane di proprietà Weitzner a New York e del Museo di Detroit, la stessa grande tavola con predella dello stesso artista nel museo diocesano di Cortona, le predelle dei grandi polittici del Foppa a Milano e a Savona, e moltissimi altri casi del genere, rientrano in quest'ordine di idee; e sorprende che la critica non lo tenga nella dovuta considerazione, quando già il fatto che si tratti di predelle dovrebbe mettere in guardia contro l'attribuzione al nome del maestro; il quale riserva sempre a sé la parte maggiore e più importante del complesso.

Una mostra, come quella, sotto tanti aspetti ottima, attualmente aperta a Venezia, sul Crivelli, offre esempi utili in proposito. Il noto polittico ascolano del '73 rivela — e non può essere altrimenti — una mano diversa nella predella; e non è un artista da poco costui, capace di trasformare il sottile linguaggio di Carlo in forme più squadrate e cristalline. Ma è poi lo stesso pittore cui si devono altre tavolette di predelle, che, solitamente, si propende a credere opere del maestro veneziano (quelle di Detroit, El Paso, dei Musei Civici milanesi, ecc.). Un analogo discorso va fatto poi per certe figurine di santi destinati a incorniciare la tavola (o le tavole) principale, di cui danno un esempio (tanto per restare nei limiti della mostra) quelle del museo Stibbert, dei musei di Lilla e Denver; di livello di tanto inferiore a quello del più corrente Crivelli.

Si tratta, come si è capito, in questo e in altri casi, sempre di aiuti del maestro principale e non occorre ricordare, ancora una volta, come le ovvie affinità stilistiche si debbano non soltanto all'appartenenza, da parte dell'aiuto, a quella determinata bottega, ma anche al fatto che il disegno per queste predelle, per questi santini laterali, ecc. viene spesso fornito dal capo stesso della bottega. Sono nozioni ovvie; ma non avviene, purtroppo, che vi si pensi abbastanza. Fu così possibile che si confondessero col Costa quei santini, pure destinati a fiancheggiare qualche complesso, che la Kress ha destinati al museo di Atlanta (*Italian Paintings a. Northern Sculpture*, Atlanta 1958, p. 30); e gli esempi potrebbero continuare.

Ma quelli addotti dovrebbero bastare per consigliare alla prudenza ogni qualvolta si abbia a che fare con tavolette già appartenenti a complessi smembrati. Le ingegnose, insomma, e spesso convincenti, ricomposizioni non devono far credere che sia sempre lecito fare, per queste operette in realtà marginali, di fatto e di valore, il nome più vistoso; ma indurre, anzi, a ritenerle, molto spesso, opere di aiuti. E il Crivelli di aiuti dovette averne più d'uno, la cui opera non si limitò alle sole predelle; a cominciare dal poco più giovane fratello Vittore, la cui presenza è stata dalla mostra veneziana più largamente provata di quanto non dica il catalogo, risolvendo dubbi e perplessità da tempo avanzati dalla vecchia critica.

7) Si veda, per queste notizie, il mio inventario delle *Chiese di Vicenza* (Roma, 1956, p. 28, scheda n. 130).

8) Sempre più e a ragione, la critica si orienta verso la tesi che vuole Antonello influenzato, a Venezia, da Giovanni Bellini. L'opera più antonelliana di Giovanni segue, a non pochi anni di distanza dalla comparsa del siciliano a Venezia; ed è la "Madonna" dei Frari.

9) Il Pallucchini pone la distrutta pala di San Zanipolo subito dopo quella di Pesaro e in ciò siamo d'accordo (nel menzionato articolo il Robertson la riporta al 1470 ca.). In base ai pochi elementi offerti dall'incisione e dalla copia saremmo propensi a portare anche più avanti quest'opera. Se altri ha ribadito la necessità di collocare la pala di San Giobbe nelle vicinanze del "Trittico" dei Frari (1488) e della "Madonna degli Alberelli" (1487) stanti le grandi affinità riscontrabili sopra tutto nella Vergine col Bimbo ignudo che obbedisce, con leggere varianti, a una medesima iconografia secondata da un gusto che è dello stesso momento, non vediamo come non si debba affiancare alla pala di S. Giobbe anche quella scomparsa di S. Zanipolo. I due gruppi della Vergine col Bambino hanno veramente straordinarie affinità, persino nel ritmo impresso alle pieghe del manto che copre la gamba sinistra della Vergine. Ma vi è anche un altro argomento al quale finora non si è badato affatto: le affinità delle architetture dipinte che continuavano, nell'uno e nell'altro quadro, quella vera dell'altare. A chi insiste per retrocedere nel tempo la data della pala di San Giobbe ricorderemo anche che i due altari (di S. Giobbe e di S. Zanipolo) esistono ancora, per quanto privi dei dipinti originari, e vanno annoverati tra le più interessanti costruzioni di questo genere dovute certamente a Pietro Lombardo il quale iniziò la sua operosità veneziana a S. Giobbe, come è ben noto, nel 1470 circa. Una stretta affinità lega, come si diceva, le architetture delle due pale: i capitelli con delfini appaiati (che ritroviamo, dopo il 1480, anche a S. Maria dei Miracoli), il trono a sottili paraste, si richiamano anch'essi, oltre agli elementi figurati, da un dipinto all'altro. Se la pala di San Giobbe va dunque riportata al 1485 ca. anche quella perduta di S. Zanipolo non dovrebbe essere lontana da quella data. L'altare in S. Giobbe è il secondo a destra; è in perfetta armonia col dipinto dove l'ordine dei pilastri dell'altare stesso viene continuato. Il suo gusto spiccatamente lombardesco lo dimostra di tempo certamente più avanzato della cappella maggiore i cui lavori iniziarono, come si sa, intorno al 1470; verrebbe infatti da datarlo intorno al 1490. Non è però possibile varcare questa data perché proprio in questi anni (1489-90) il Sabellico nomina espressamente la "tabula insignis quam ille inter prima suae artis rudimenta in apertum rettulit".

I due altari, quello già recante la pala di S. Giobbe e quello che ospitava la distrutta pala di S. Zanipolo, sono in realtà quasi certamente opere di Pietro Lombardo. Il PAOLETTI (*Arch. e scult. del Rinascimento*, pp. 202-3) è per una datazione relativamente precoce di questi altari. Reputa che quello di S. Giobbe "dovesse essere ordinato non molto dopo la morte del Doge Moro", che cessò di vivere nel 1471; egli reputa inoltre l'altare di S. Zanipolo "anteriore a tutti", (quindi anteriore al 1470). Non sappiamo fino a che punto gli odierni storici dell'architettura veneziana possano concordare con queste affermazioni: nelle quali, per altro, il Paoletti non sembra impegnarsi a fondo. I primi inizi di P. Lombardo a Venezia vengono concordemente ravvisati in S. Giobbe, intorno al 1470. Per conto nostro osserviamo che nelle candelabre dei due altari suddetti è il vivo ricordo di quelle sull'arco trionfale di San Giobbe e di quelle di S. Maria dei Miracoli; nei quattro capitelli dei due altari il motivo dei delfini in luogo delle volute rimanda però soltanto ai Miracoli. Questo motivo che avrà molta voga nei decenni successivi non dovrebbe, secondo noi, comparire a Venezia anteriormente al 1480 circa. Questi altari segnano tappe sufficientemente sicure al percorso stilistico dell'architettura di P. Lombardo e bastano da sole a dimostrare l'incongruenza di un'iscrizione della cornice lignea del polittico di S. Zanipolo al grande architetto caronese, che precederebbe queste forme non importa se di cinque o quindici anni.

10) Cfr. L. DEMONTS, *Les Dessins de Léonard de Vinci*, Parigi 1922, tav. I.

11) DEMONTS, *cit.*

<sup>12)</sup> BERENSON, *Drawings of the flor. Painters*, Chicago 1938, II, n. 1071 E (fig. 531) e n. 1071 C (fig. 529).

<sup>13)</sup> Già da me rilevato tanti anni fa (*Archivio Veneto*, LXVI, 5ª Serie, 1936, p. 286).

<sup>14)</sup> Il libro rappresenta però già un progresso sugli altri volumi di questa collana editi dall'editore Martello nei quali al testo senza note veniva solitamente aggiunta una pura e semplice bibliografia; lasciando all'autore di fare, o meno, il doveroso riferimento agli altrui contributi; il che, a dire il vero, non sempre e da tutti è stato fatto.

<sup>15)</sup> Ma altrettanto non può dirsi, purtroppo, dei 'Due Santi' (non menzionati dal Pallucchini) del Museo di El Paso, avallati da LONGHI, SUIDA, A. VENTURI e altri (*The S. H. Kress collection, El Paso museum of art*, 1961, p. 24); e del 'Ritratto' di Kansas City, avallato dagli stessi studiosi e non pubblicato dal PALLUCCHINI (*The S. H. Kress collection of Italian Painting etc., The William Rockhill Nelson Gallery ecc.*, Kansas City, 1952, p. 44), mentre nello stesso museo un dipinto certo più sicuro è costituito dalla bella 'Madonna' già Solomon. Non manca, nel libro del Pallucchini, qualche svista, che la fretta non può certo giustificare: a p. 16 una 'Madonna' vien ripetuta due volte con riferimento a due diversi momenti nel tempo; ma si tratta di un unico dipinto (La 'Madonna' Kessler, ora ad Amsterdam).

<sup>16)</sup> G. GRONAU, *Giovanni Bellini*, 1930, fig. 148.

<sup>17)</sup> Tra le vecchie "attribuzioni", a Gentile ritengo siano da rivedere i rovesci delle ante d'organo di S. Marco coi Santi Gerolamo e Francesco, non soltanto perchè il loro stile differisce notevolmente da quello delle altre due, ma anche perchè esse appaiono tagliate e adattate in un secondo tempo. Ma soprattutto hanno pesato in questi ultimi anni sul quadro dell'arte di Gentile le ascrizioni di R. Longhi; anche com'è, tutto rifatto e con una veramente pessima cera, non abbiamo mai capito come l' 'Annunciazione' Thyssen, probabilmente di un pittore veneto-ferrarese, non di prim'ordine, possa avere nulla a che fare con Gentile. L' 'Annunciazione' e la 'Natività della Vergine' di Torino si possono credere, a parer nostro, di un pittore (bre-sciano?) del 1460-70. E decisamente al Bonsignori va restituito il 'Gian Francesco Gonzaga' di Bergamo.

Il 'Polittico' di Asola non viene più ora creduto di Gentile. Ho avuto modo di studiarlo attentamente a Milano in occasione di un recente restauro e mi domando, ancora una volta, perchè in casi come questo, si debba continuare a insistere sempre su quei dodici (o quindici, se fa piacere) nomi per ogni attribuzione, rinunciando a quell'anonimato che, talora, può celare minori ambiti culturali rimasti fino ad oggi latenti per la scomparsa o la dispersione delle opere. In questo caso il nome di Antonio della Corna, proposto dal Voltini, sembra veramente il più vicino. Quanto poi alla 'Sacra Conversazione' delle Gallerie Veneziane, proveniente da Padova, mi associo all'idea del Coletti (cui ero giunto indipendentemente) che si tratti di un'opera di Jacopo da Montagnana.

Nè, riteniamo, a miglior fortuna andranno incontro le altre ascrizioni a Giovanni Bellini proposte da R. Longhi nel suo *Viatice*, o in epoca precedente a quel libro; se si eccettua la bellissima 'Madonna' Contini Bonacossi, sicura opera del maestro, nè l' 'Andata al Calvario' in coll. privata fiorentina (scadente dipinto al quale viene associato anche il nome di Gentile), nè l'afresco del Museo di Padova, nè la 'S. Orsola' dell'Accademia di Venezia, nè l' 'Adorazione dei Magi' e lo 'Sposalizio' Contini Bonacossi, nè il 'Ritratto di giovane' a Bergamo riescono a convincere; e la stessa 'Madonna' Fodor lascia molto perplessi.

<sup>18)</sup> Il ritratto forse più prossimo, spiritualmente e come finezza pittorica e come costume, a quelli di Giovanni a Brera è forse quello del così detto 'Pietro Bembo' di Hampton Court (a tacere del 'Loredan' che va collocato a un più alto livello).

<sup>19)</sup> Anche questa testa di fanciullo, fotografata dal Perotti su mia indicazione, è stata pubblicata da A. OTTINO DELLA CHIESA, come di Gentile (*Brera*, Novara 1953, p. 19).

<sup>20)</sup> E. ARSLAN, *Catalogo di Vicenza, Le Chiese*, Roma 1956, pp. 66-7.

<sup>21)</sup> È significativo come, a proposito del grande dipinto di Baltimora, del 1510, il Pallucchini ammetta il ricordo della 'Madonna' di Castelfranco; ma questo ricordo (o, se si vuole, anticipazione; o fenomeno parallelo) è molto più forte, ed evidente, e monumentale, nel manto rosso dell'angelo vicentino.

<sup>22)</sup> W. BRAGHIROLI, *Carteggio d'Isabella d'Este Gonzaga intorno a un quadro di Giambellino*, in *Archivio Veneto*, 1877, tomo XIII, pp. 375-76.

<sup>23)</sup> BRAGHIROLI, *art. cit.*, p. 379.

<sup>24)</sup> BRAGHIROLI, *art. cit.*, pp. 381-83.

<sup>25)</sup> D'ARCO, *Delle Arti e degli Artefici ecc.*, II, p. 161; A. LUZIO, *La galleria dei Gonzaga ecc.*, p. 116, n. 331.

<sup>26)</sup> V. CIAN, *Pietro Bembo e Isabella d'Este Gonzaga*, in *Giorn. Stor. della Lett. Ital.*, 1887, IX, pp. 103-109.

<sup>27)</sup> CIAN, *art. cit.*, p. 107.

<sup>28)</sup> D'ARCO, *op. cit.*, II, docc. 72-74; CIAN, *art. cit.*, p. 109.

<sup>29)</sup> *Op. cit.*, p. 110.

<sup>30)</sup> Che la 'Madonna col Bambino' che già abbiamo studiato molti anni fa nel Museo di Bonn e abbiamo poi rivisto nella National Gallery di Washington, annunci questo gusto mi sembra certo; essa è molto superiore alla redazione già di prop. Brady e ora a Kansas City.

<sup>31)</sup> Sempre in tema di dipinti mitologici: la 'Scena mitologica' della Widener, che non mi aveva mai convinto, mi ha lasciato, alla visione diretta, anche più perplesso.

P. S. - In procinto di correggere le bozze di quest'articolo devo richiamarmi a un notevole, diligente saggio su Francesco Bonsignori pubblicato da Ursula Barbara Schmitt sul *Münchener Jahrbuch der bild. Kunst*, III S., vol. XII, 1961, p. 73 ss. che ha il merito di produrre un abbondante materiale di pitture e di disegni relativo all'artista, alla sua cerchia e ad opere più o meno affini, e da tempo oggetto di discussione.

Il polittico di san Zanipolo viene in quest'occasione tolto, ancora una volta, a Giovanni Bellini, datato al 1475-80 ed attribuito (come già aveva proposto il Dussler) a Lauro Padovano; partendo dal presupposto che sia la predella che le tavole del polittico siano di una sola mano. Queste grandi e complesse opere, invece, come abbiamo già fatto presente, venivano spesso divise tra il maestro e la bottega; alla quale toccava regolarmente l'esecuzione della predella. Se mai dunque è la predella del nostro polittico che dovrebbe ritenersi opera di Lauro per una certa somiglianza (che per noi non è affinità) con quella di Berchtesgaden. E anche discutibile ci sembra l'iscrizione a Lauro dei « Tritici » della Carità.

Se il polittico in questione non è del Bonsignori (al quale lo aveva riferito il Degenhart, e l'esclusione della mano del Bonsignori appare ora, dopo il buon saggio della Schmitt, anche più evidente) ci sembra arduo contestare quelle affinità con la cerchia del Bonsignori che sono state a suo tempo rilevate; è incontestabile, per molti segni interni ed esterni, che l'autore di queste tavole o è un veronese, o ha avuto vivi contatti con artisti veronesi, con l'ambiente veronese (che i monumenti e i paesaggi rivelano anch'essi *ad abundantiam*); come è altrettanto certo che vi sono nell'opera sedimentazioni del gusto di Giovanni Bellini.

Ma la rinnovata ascrizione a Lauro (la cui paternità per la nota predella bavarese non abbiamo alcuna ragione di mettere in dubbio, in quanto essa c'introduce nel piccolo mondo di una nitida e ben distinta personalità) non sembra, tra le soluzioni avanzate per risolvere il difficile problema, una delle più felici.

Per giustificare, ancora una volta, la cornice e datarla all'ottavo decennio, la Schmitt fa ricorso al monumento Tron ai Frari, di Antonio Rizzo; il quale però (come mi comunica A. M. Romanini che ne fa oggetto di un prossimo studio) si deve datare al 1475-80. D'accordo che, come si è detto nel testo, queste forme possono richiamare anche il Rizzo, ma non vediamo in che cosa l'insieme strutturale e decorativo del monumento Tron possa puntualmente richiamare il nostro polittico.