

GIOVANNI BELLINI

dall'icona alla storia



Umberto Allemandi & C.

GIOVANNI BELLINI

Dall'icona alla storia

A CURA DI

ANDREA DE MARCHI, ANDREA DI LORENZO E LAVINIA GALLI MICHERO

UMBERTO ALLEMANDI & C.

TORINO ~ LONDRA ~ VENEZIA ~ NEW YORK

6.

GIOVANNI BELLINI

Venezia, 1435 circa - 1516

Il Cristo in Pietà sorretto da due angeli, 1465 circa

Olio su tavola, 64,5 x 50 cm.

Iscrizioni: «A» con inscritta una «D», monogramma di Albrecht Dürer, data 1499.

PROVENIENZA: Venezia, Scuola di San Giovanni evangelista (?); lascito di Teodoro Correr alla Città di Venezia, 1830.

RESTAURI: 1946, Mauro Pelliccioli; 1991-1992, CBC / Conservazione Beni Culturali, Roma.

Venezia, Musei civici veneziani, Museo Correr, inv. cl. I, 39.

Il dipinto figura tra quelli che hanno consentito di accertare o supporre l'adozione per la prima volta del legante a olio di lino, pratica dovuta alla conoscenza della pittura nordeuropea (S. Vedovello, in *Carpaccio*, 1993; R&C Scientifica srl, in *Carpaccio*, p. 219; DUNKERTON 2004, pp. 198-201). Con tutta probabilità dalla stessa deriva anche un elaborato disegno a pennello delle figure, con un tratteggio assai fitto per ottenere gli effetti chiaroscurali. Tale pratica è attestata anche in ambito mantegnesco, affatto personale è invece la definizione preventiva dei passaggi chiaroscurali (DUNKERTON 2004, p. 201). Il disegno manca nel «paese» del fondale, sono invece sufficienti le essenziali linee tracciate a mano libera con una punta di piombo per le coordinate prospettiche del sarcofago. Negli azzurri (oltremare naturale) e nei rossi (da cinabro) il legante consente una più sofisticata modulazione delle forme, una maggiore lucidità delle superfici, l'effetto cangiante, nonché un raccordo più coerente fra i piani luminosi.

Il restauro di Mauro Pelliccioli è del 1946 (CONTI 1981, p. 78); il successivo è eseguito da CBC / Conservazione Beni Culturali, Roma, 1991-1992 (S. Vedovello, in *Carpaccio* 1993). La sottile tavola di pioppo (spessore 1 cm circa) è stata ridotta nei lati orizzontali, probabilmente per adattarla a una nuova cornice.

Nata per la devozione privata, l'immagine doveva possedere una cornice architettonica di gusto probabilmente simile nel famoso compianto di Jacopo Bellini disegnato nel taccuino del Louvre (f. 7v). Anzi, secondo Degenhart e Schmitt (1990), esso sarebbe il modello d'ispirazione per il dipinto Correr.

Iconograficamente esso si configura come «Engelpietà» e in questo il tema trova presupposti biblici e in testi liturgici prima che iconografici (KECK 1998, pp. 204-207, nota 41), fino a essere adottato in età medievale e nella fattispecie dalla spiritualità della «devotio moderna» (BELTING 1981, pp. 84, 86, 281). Un tema che Bellini affronterà più volte a iniziare dalla cimasa del polittico di san Vincenzo Ferrer in San Zanipolo, e dalla lunetta di uno dei Trittici della Carità, («Madonna con il Bambino», «San Girolamo», «San Ludovico da Tolosa»). Qui esso si presenta come un'evoluzione rispetto alle «Imago Pietatis» degli anni cinquanta, dove sono i due dolenti che sostengono il corpo di Cristo, anche perché l'evento ha sullo sfondo una Gerusalemme d'impianto medievale con gli edifici della romanità (RINGBOOM [1965] 1985). Il dipinto Correr «accelera la crisi» dell'«icona-ritratto» (BELTING 1985) e supera anche il modello donatelliano del tabernacolo dell'altare del Santo a Padova, costantemente richiamato nella fortuna critica, in quanto presupposto iconografico e di ricerca formale tramite l'interpretazione di Mantegna. In comune con esso, il significato eucaristico che mantiene anche nella destinazione privata e in connessione con la pratica dell'orazione dei vesperi liturgici. Secondo Belting (1985) mentre si «minaccia» il concetto primitivo di icona-ritratto attraverso l'«infelice» aggiunta di aspetti narrativi (veduta di Gerusalemme e i viandanti), o descrittivi (dettaglio dell'anello metallico del sigillo del sepolcro e non uno dei chiodi sacri), si deve tuttavia ammettere nel dipinto Correr la conquista di una più moderna naturalezza e sentita partecipazione attraverso nuovi risultati stilistici.

Riguardo la provenienza, è intrigante richiamare (con M. Lucco, in *Bellini* 2008, p. 170) la testimonianza di Ridolfi ([1648] 1914, I, p. 53) sulla presenza presso la Scuola di San Giovanni evangelista a Venezia di una «figura del Salvatore e due Angeli, che pietosamente il reggevano» del vecchio Jacopo Bellini, datata 1464. Non sappiamo se rispecchiasse questa iconografia quello tanto ammirato in San Francesco della Vigna di Giovanni Bellini da suscitare l'interesse di re Luigi XI di Francia a detta di Vasari ([1550 e 1568] 1966-1987, III, 1971, p. 434).

Come per molte opere del lascito di Teodoro Correr alla città di Venezia non è nota la provenienza, talora per deliberata volontà di celarla con distruzione di documenti decisa da Vincenzo Lazari alla direzione del museo dal 1851 (ROMANELLI 1993, p. 11). La menzione dell'opera si rinviene nell'inedito inventario-perizia del 1830 stilato dagli accademici Antonio Florian e Giovanni Carlo Bevilacqua (*Inventario* 1830) nel quale figura come «Opera classica di Alberto Durero, di buona conservazione». Come tale è riprodotto al tratto nelle «vedute» dell'*Ordinamento primitivo* della raccolta del 1859. Lo segnalano in pubblicazione Zanotto (1856) «Cristo morto, attribuito ad Alberto Durero» e Lazari (1859), quest'ultimo come «Scuola Veronese, sec. XV», con la considerazione che monogramma e data spettano a «mano imperita, in epoca non lontana». Non era inusuale la pratica dell'aggiunta di firme o monogrammi falsi in opere originali di altri artisti che potevano apparire aderenti allo stile del maestro



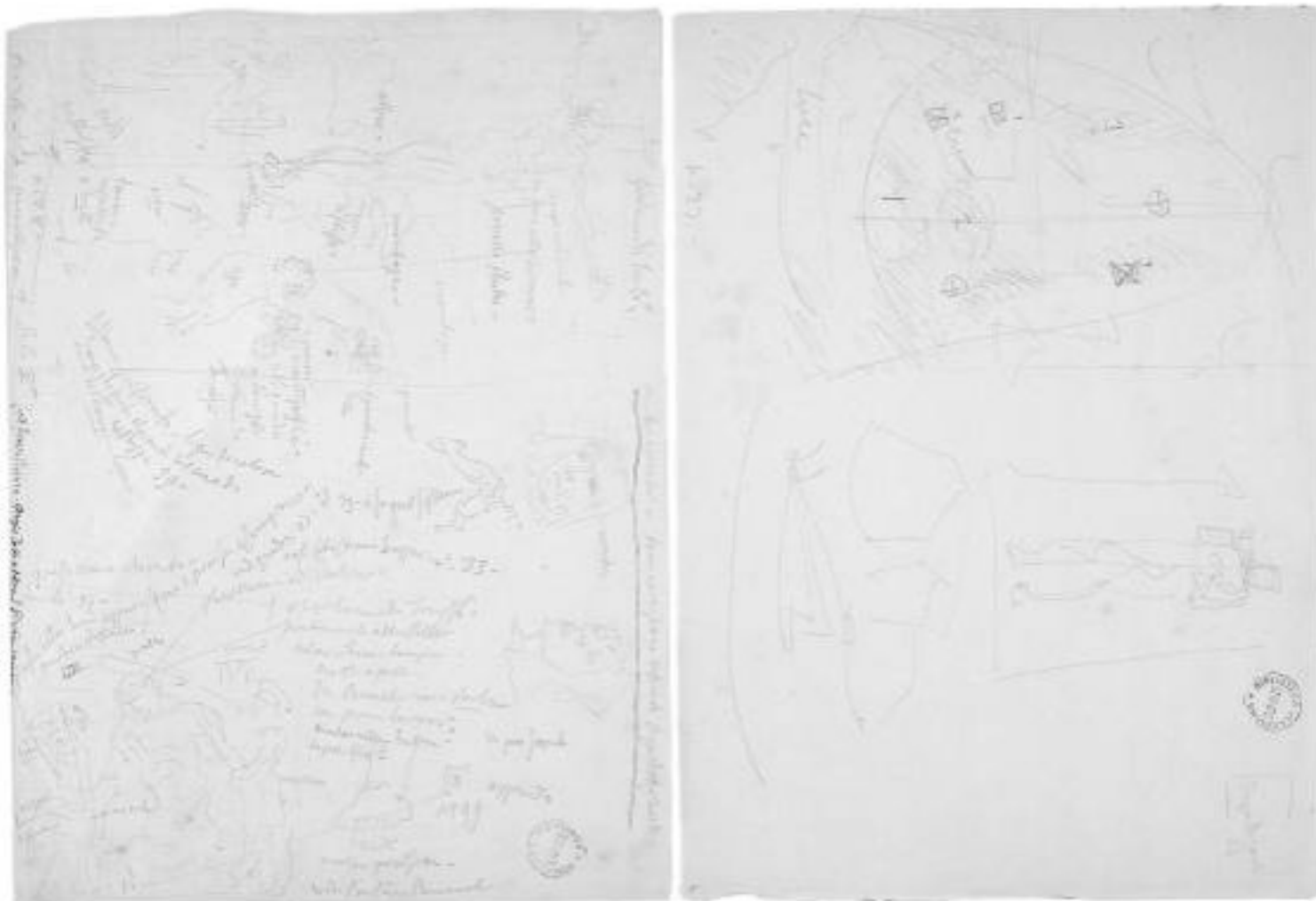


FIG. 1. GIOVAN BATTISTA CAVALCASELLE, *APPUNTI E DISEGNI SULLA CROCFISSIONE E IL CRISTO MORTO SOSTENUTO DA DUE ANGELI DI GIOVANNI BELLINI DEL MUSEO CORRER DI VENEZIA*, 1866, VENEZIA, BIBLIOTECA NAZIONALE MARCIANA, FONDO CAVALCASELLE, MS. IT IV, 2031 (= 12272), FASC. IX/b, F. 4^v (A SINISTRA).

tedesco (KURZ 1948, ed. it. 1961, pp. 46-49). Il Correr in tal caso non subì un raggio, vista la reale paternità dell'opera, come in altri casi che Cicogna nei *Diarii* non mancò di rilevare (BMCVe, ms. Cicogna 2845, cc. 4424-4425, 13 maggio 1817).

Cavalcaselle propose quale autore il trevigiano Pier Maria Pennacchi, qui impegnato in una «replica» della tavola firmata della Galleria di Berlino (n. 1166), con il distinguo di una lucentezza derivante da Bellini e Alvisè Vivarini. Morelli (1880; ID. 1886) polemicamente propose la paternità definitiva di Bellini del quale è «opera splendida e profondamente sentita». In realtà, nei taccuini di Cavalcaselle le annotazioni a margine del disegno mettono in risalto il carattere «bellinesco» (*sic*), la fine e precisa esecuzione, la qualità vitrea del colore, e intelligentemente altro ancora (si veda BMVe, Fondo Cavalcaselle, ms. It. IV, 2031 [= 12272], fasc. IX/b, f. 4^v). Soprattutto sottolineano che l'opera è «su quel sistema» della tavola della «Trasfigurazione» n. 27 del Correr che il conoscitore attribuisce non più a Mantegna (del quale reca la sigla spuria) ma al giovane Bellini, associandola al «Cristo Crocifisso tra la Vergine Maria e san Giovanni» allora in collezione Richard Fisher (ora Parigi, Louvre, inv. R.F. 1970-1930). Che si tratti solo di premesse alla ricostruzione del catalogo di Bellini è confermato dal fatto che sullo stesso foglio è studiata la «Crocifissione» n. 28 come «Girolamo da Treviso»; tuttavia con il rilievo sagace del carattere mantegnesco e alla Cosmè Tura che lo porterà a decidere per Ercole de' Roberti. Privilegiata la ricostruzione di questa prima fase di fortuna critica, si può solo riassumere quella successiva abbondantissima, perché già proposta con dovizia (MARIACHER 1957, pp. 49-51; A. Dorigato, in *Da Paolo Veneziano* 2000; Id., in *Il colore* 2000, p. 144 cat. 25; M. Lucco, in *Bellini* 2008). Nel confermare la valutazione quale capolavoro per raggiungimento stilistico e risultato espressivo, si è posto ogni volta il problema della datazione che è ancora di grande attualità con riguardo all'intera fase giovanile di Bellini e ai rapporti con lo stile di Mante-

gna e di conseguenza alle diverse soluzioni proposte sulla data di nascita talmente difformi da risultare determinanti: 1430 o poco oltre, o addirittura fissata al 1440.

Il confronto privilegiato da Fry (1900) con il «Sangue del Redentore» della National Gallery di Londra (inv. 1233) e la «Pietà» della Pinacoteca di Brera hanno stabilito una datazione circa al 1460, soluzione corroborata da più studiosi, quali Pallucchini (1949; 1959) Longhi (1962), Robertson (1968) entro la dinamica di assunzione della componente mantegnesca e del suo superamento.

Tra le posizioni critiche più recenti è da annoverare quella di Rona Goffen (1989; Id., in *Carpaccio*, 1993) che propugna l'anticipazione alla prima metà degli anni cinquanta, pur sostenendo la data di nascita precoce del pittore (1435-1436). All'opposto la collocazione circa il 1470 è avanzata con motivazioni differenti da Heinemann (1962-1991, I, 1962), De Nicolò Salmazo (1990), Lucco (1990; 2008). La soluzione di quest'ultimo studioso dev'essere considerata nel quadro di una composizione posticipata del catalogo di Bellini conseguente alla fissazione della data di nascita nel 1440 circa, ma chiaramente messa in discussione da Bellosi (2008) e in una recensione di Agosti (2009). La sequenza riassuntiva proposta da Bellosi conferma agli anni cinquanta le opere che Lucco (2008) e in parte prima di lui Christiansen (2004a) pone invece alla fine degli anni sessanta e oltre. Con Bellosi si ritiene che siano le opere del percorso stilistico che si conclude circa nel 1459-1460 con la «Pietà» di Brera a porsi a monte della tavola Correr che è datata alla metà degli anni sessanta in virtù del confronto e l'esatta contemporaneità con il polittico di san Vincenzo Ferrer in San Zanipolo, il quale esprimerebbe una fase sperimentale del maestro, confronto esteso altresì alla «Presentazione di Gesù al tempio» Querini Stampalia di Venezia (derivazione o «copia» di quella di Mantegna di Berlino) in cui si coglie l'affinità nella conduzione di una luce diretta. Tale datazione è confermata anche da Agosti (2009, p. 123).

La datazione di quest'ultimo, spesso ribadita su supposta base documentaria, è tutt'altro che certa e i dati oggettivi esterni consentirebbero un'anticipazione con il 1459 quale *terminus post quem*, come chiarisce utilmente Sponza (in *Per una monografia* 1996, pp. 30-36; Id., in *Il colore* 2000, pp. 145-149, cat. 27), il quale tuttavia propone una posticipazione al 1475 circa a giudizio di chi scrive insostenibile. Nella sua problematicità e anomalia «sperimentale» il polittico trova un preferibile (e non certo esatto) accostamento al citato monumentale «Cristo Crocifisso tra la Vergine Maria e san Giovanni» del Louvre: un nuovo sentimento di colore e luce si abbina a una deliberata durezza del disegno e della forma talora come scheggiata che quasi incrudisce quanto ripreso, ancora una volta, da Mantegna. La migliore tradizione critica ha attribuito al polittico di San Zanipolo la massima manifestazione del collegamento con la lezione pierfrancescana di sintesi prospettica di luce e colore, l'acquisizione di alto e commosso patetismo quale cifra più personale e ammirevole di Bellini nel superamento delle componenti mantegnesche, aspetti sostanziali che certo non mancano ma anzi sono approfonditi nel poco più maturo dipinto Correr, su questa linea stilisticamente di indubbia maggiore coerenza.

Si ritiene, in definitiva, da confermarsi la collocazione circa 1465 della tavola Correr, in cui si conserva la struttura monumentale mantegnesca del polittico di San Zanipolo che si ritiene la anticipi. A tale data essa trova come riferimento i quattro trittici della chiesa della Carità (Venezia, Gallerie dell'Accademia) destinati agli altari costruiti fra il 1461 e il 1464, consacrati solo nel 1471 (G. Nepi Scirè, in *Il colore* 2000, pp. 122-126). Pur nell'arcaicità dell'impiego del fondo oro o di certe soluzioni compositive, si ravvisano in essi alcuni raggiungimenti che preludono alla nuova modulazione della luce e alla precisione di conduzione pittorica proprie del dipinto Correr. In quest'ultimo, con buon anticipo sulla «Presentazione di Gesù al tempio» Querini, tali risultati sono applicati con rinnovata armonia, in rapporto all'ideazione disegnativa, a una più pacata distensione spaziale, a una diversa coerenza di raccordo fra primo piano e respiro del paese. Efficaci in tal senso sono le soluzioni adottate in obbedienza al dover muovere a pietà: l'avanzamento rispetto al piano d'osservazione del gruppo figurale, la postura protesa in avanti del corpo di Cristo con il capo reclinato, la funzione prospettica delle aureole, crocesignata quella di Cristo con il perimetro a lettere cufiche, soprattutto orientate.

GIORGIO FOSSALUZZA

Bibliografia: *Inventario* 1830; ZANOTTO 1856, p. 400; LAZARI 1859, p. 9, n. 39; ms. *Ordinamento primitivo* 1859; CROWE E CAVALCASELLE 1871, II, p. 227; CROWE E CAVALCASELLE 1912, III, pp. 119-120, nota 2; MORELLI 1880, pp. 404, 407; MORELLI 1886, pp. 379-380; R. Pallucchini, in *Giovanni Bellini* 1949, pp. 52-53, cat. 26; LONGHI 1949, p. 278; MARIACHER 1957, pp. 49-50 (con bibliografia precedente); LONGHI 1962, p. 17; ROBERTSON 1968, pp. 35-36; BELTING 1985, pp. 18-21, fig. 3; BELTING 1986, pp. 18-19; BELTING 1996, pp. 22-26; DEGENHART E SCHMITT 1990,

II/6, pp. 304, 310, fig. 297; DE NICOLÒ SALMAZO, II, 1990, pp. 529-530; GOFFEN 1990, pp. 78-79; LUCCO 1990, II, pp. 423, 432; Goffen, in *Carpaccio* 1993, pp. 310-311; Dorigato, in *Da Paolo Veneziano* 2000, pp. 84-85, cat. 21 (con bibliografia precedente); Dorigato, in *Il colore* 2000, p. 144, cat. 25 (con bibliografia precedente); CHRISTIANSEN 2004a, pp. 61-62; BELLOSI 2008, p. 108; M. Lucco, in *Bellini* 2008, pp. 168-171, cat. 11 (con bibliografia precedente); AGOSTI 2009, pp. 115.