

Nn. 134-135, Aprile, Luglio 2009

Università degli Studi di Siena
Università degli Studi di Napoli 'Federico II'
Centro Di della Edifimi srl

Rivista fondata da
Mauro Cristofani e Giovanni Previtali.

Redazione scientifica:

Fiorella Sricchia Santoro, direttore

Francesco Aceto, Benedetta Adem Bri,
Giovanni Agosti, Alessandro Angelini,
Alessandro Bagnoli, Roberto Bartalini,
Luciano Bellosi, Evelina Borea, Francesco
Caglioti, Laura Cavazzini, Lucia Faedo,
Aldo Galli, Carlo Gasparri, Adriano
Maggiani, Clemente Marconi, Marina
Martelli, Anna Maria Mura, Francesco Negri
Arnoldi, Vincenzo Saladino, Fausto Zevi.

Segretari di redazione:

Benedetta Adem Bri, Alessandro Bagnoli.

Consulenti:

Paola Barocchi, Sible de Blaauw,
Caroline Elam, Michel Gras, Nicolas Penny,
Victor M. Schmidt, Carl Brandon Strehlke,
Andrew Wallace-Hadrill, Paul Zanker.

Redazione:

Università degli Studi di Siena,
Dipartimento di Archeologia
e Storia delle Arti
via Roma 56, 53100 Siena,
e-mail: prospettiva@unisi.it

Direttore responsabile:

Ginevra Marchi

© Copyright: Centro Di, 1975-1982.
Dal 1983, Centro Di della Edifimi srl,
Lungarno Serristori 35, 50125 Firenze.
ISSN: 0394-0802

Chiuso in redazione: dicembre 2010
Stampa: Alpi Lito, Firenze.

Pubblicazione trimestrale.

Un numero € 26 (Italia e estero).

Arretrati € 29.

Abbonamento annuo, 4 numeri

€ 100 (Italia), € 140 (estero).

C.c.p. 53003067.

Distribuzione, abbonamenti:

Centro Di della Edifimi srl
via de' Renai 20r, 50125 Firenze,
telefono: 055 2342668, fax: 055 2342667,
edizioni@centrodi.it
www.centrodi.it

Autorizzazione del Tribunale di Firenze
n. 2406 del 26.3.75.

Iscrizione al Registro Operatori
di Comunicazione n. 7257.



Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana

Sommario

	Saggi:	
Antonio Mazzotta	Gabriele Veneto e un ritratto dimenticato di Giovanni Bellini	2
Marco Tanzi	Il crepuscolo degli eccentrici a Cremona	25
	Contributi:	
Gabriella Cirucci	Antichità Greche a Pompei. Tre esempi di reimpiego di antiche opere d'arte greca nelle abitazioni di Pompei	52
Santina Novelli	Il 'Maestro della tomba Fissiraga': una nuova cronologia e un 'nuovo' committente	65
Silvia Colucci	Un sepolcro vescovile del Museo Bardini e qualche ipotesi sull'origine di una tipologia funeraria tardo-duecentesca	76
Paola Vitolo	Un nuovo contratto di commissione per la scultura funeraria del Trecento napoletano	91
Gianluca Amato	Alcuni chiarimenti sull'attività giovanile di Taddeo di Bartolo e il caso del polittico Casassi di Pisa	101
Cecilia Martelli	La cappella di Giovanna Tarlati e il 'San Girolamo penitente' di Bartolomeo della Gatta nel Duomo di Arezzo	120
Maria Luisa Paganin	Una insolita iconografia in un affresco del castello di Voghera: Maria e il Bambino Gesù coperto di piaghe	128
Jana Graul	"...fece per suo capriccio, e quasi per sua defensione": i due bassorilievi in stucco di Daniele da Volterra per la cappella Orsini	141
Felice Mastrangelo	Il ritorno di Giuseppe Nicola Nasini a Siena. La 'Natività della Vergine' per San Pellegrino alla Sapienza e il suo ritrovato modelletto	157
Federica Rovati	Guttuso <i>d'après</i> Morandi. Note al testo	166

Gabriele Veneto e un ritratto dimenticato di Giovanni Bellini

Antonio Mazzotta

Capita a volte che un'opera d'arte esca dal giro degli studi. Possono essere molteplici le ragioni: dalla perdita delle sue tracce al cattivo stato conservativo, alla distrazione di chi ricerca. La stessa sfortuna colpisce talvolta alcuni personaggi storici, i quali, nonostante l'oggettiva importanza, finiscono per essere citati esclusivamente a compendio di altri. Allora le poche informazioni conosciute – magari inesatte – rimbalzano qua e là, di mano in mano. Il dipinto che esamino qui (fig. 2), individuato grazie al reperimento di una sua immagine nell'archivio fotografico della National Gallery di Lon-



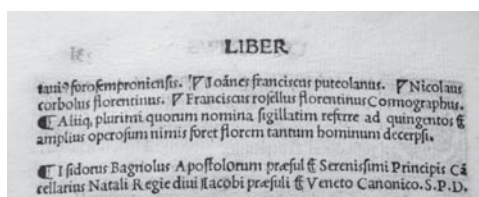
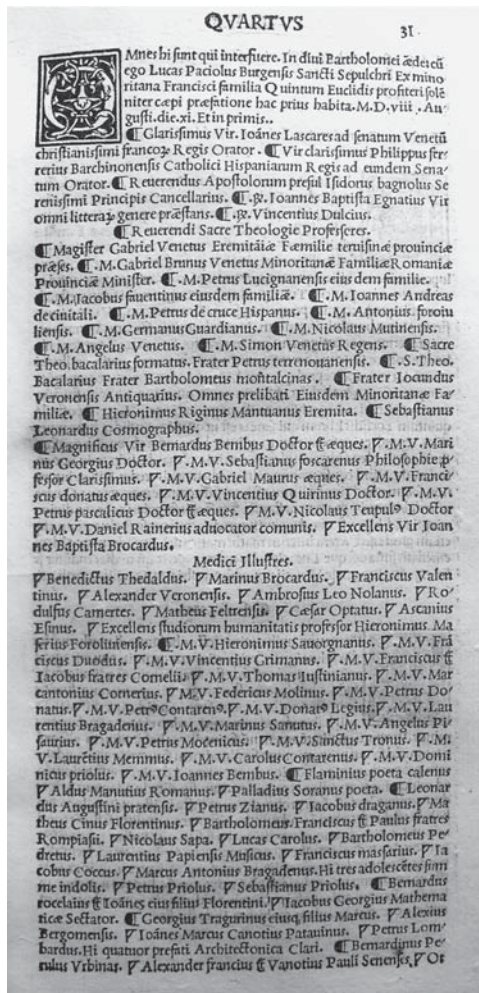
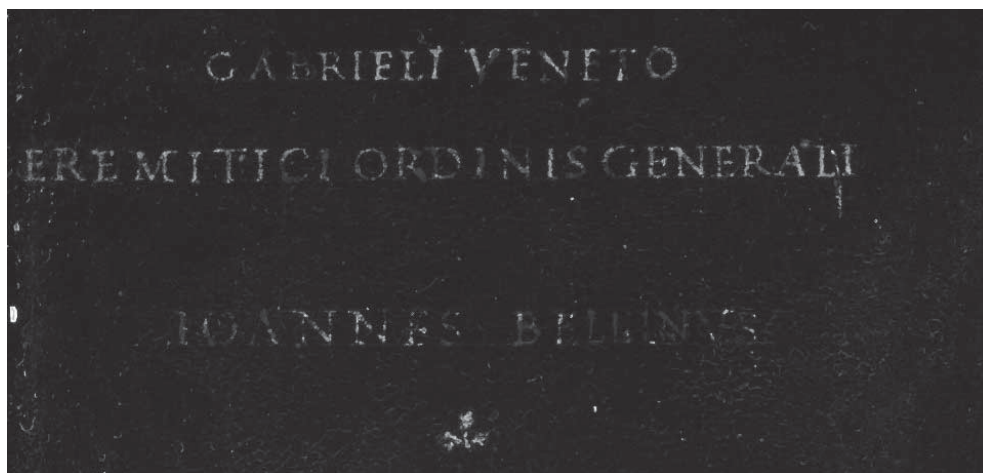
1. Giovanni Bellini: 'Ritratto di uomo ('Pietro Bembo')' (1505-1506 circa). Windsor, Royal Collection.

dra e oggi conservato in una raccolta privata, riassume entrambi questi aspetti.¹ È ommesso dalla quasi totalità degli studi su Giovanni Bellini.² E il ritratto (identificabile dalla scritta, in alto a sinistra, vergata in bei caratteri capitali dorati: "GABRIELI VENETO / EREMITICI ORDINIS GENERALI", chiusa dalla firma dell'autore "IOANNES BELLINVS" e da una sorta di *hedera distinguens*, fig. 3) è una figura storica di grande levatura. Imbattendomi nella questione, ho subito pensato che fosse necessario raggruppare e addensare le poche e frammentarie informazioni intorno alla prima e – per quanto mi risulta – unica effigie certa di questo personaggio.

Ma vorrei incominciare dalle qualità intrinseche di questa piccola tavola, che sin dal primo sguardo alla sua immagine in bianco e nero mi sono apparse altissime.³ Un frate a mezzobusto, di tre quarti, ha la testa allineata con la posizione del corpo, mentre gli occhi sono orientati verso lo spazio dello spettatore, di cui però sfuggono impercettibilmente lo sguardo. L'esame diretto ha rivelato la presenza di diffuse ridipinture, che non hanno tuttavia intaccato la resa pittorica della superficie epidermica del volto, modulata da una luce fusa e mobile proveniente da sinistra, lievemente dall'alto. Grande è la capacità dell'artista di far coesistere un certo grado di idealizzazione con la psicologia del personaggio: un 'obbiettivo' attento è riuscito a fissare un istante, restituendo un'atmosfera di sospensione e incertezza, nonostante il volto esprima grande decisione. Tutti, questi, tratti vivi nella ricerca poetica del vecchio Giovanni Bellini. L'alta tenuta qualitativa, unita alla presenza della firma del pittore, non dovrebbe dunque far dubitare dell'autografia; ma argomenterò più avanti le mie convinzioni su attribuzione e cronologia. Il dipinto ha una provenienza interessante. Fino al 1962 era in Gran Bretagna, nella collezione Houstoun-Boswall.⁴ Ma sul retro della tavola si trova applicato un cartellino apparentemente ritagliato da un catalogo di un'impresicata collezione italiana dell'Ottocento. Un'altra importante opera si trovava fino al 1964 nella medesima collezione britannica: il 'Ritratto di giovane' di Antonello da Messina, oggi al Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid.⁵ Anche questa tavola presenta sul retro un ritaglio a stampa in italiano, evidentemente estratto dal medesimo catalogo. Grazie a questa coincidenza è stato possibile accertare che entrambi i dipinti si trovavano a Venezia almeno fino al 1847, nella raccolta di Carlo Isidoro de Roner d'Ehrenwerth.⁶ Un fatto che rende



2. Giovanni Bellini: 'Ritratto di Gabriele Veneto (Gabriele Dalla Volta)' (1498-1499 circa). Firenze, collezione privata.



più verosimile l'ipotesi di un'originale destinazione lagunare per entrambi.⁷ Ma veniamo all'iscrizione latina che identifica il personaggio ritratto da Bellini: "GABRIELI VENETO", che è dativo di 'Gabriel Venetus'. Il senso restituito sarebbe quindi dedicatorio ("a Gabriele Veneto" o "per Gabriele Veneto"), a testimonianza del fatto che il dipinto potrebbe essere un dono da parte del pittore.⁸ Gabriele Veneto non è altri che Gabriele Dalla Volta, nato nel 1468, a Venezia, se si vuole prestar fede al soprannome.⁹ L'identificazione è confermata dalla seconda riga dell'epigrafe: "EREMITICI ORDINIS GENERALI". Gabriele Veneto fu infatti generale dell'Ordine degli agostiniani eremitani per quasi vent'anni: fu nominato rettore vicario generale dell'Ordine il 23 gennaio 1518 da Leone X, decisione ratificata dal capitolo generale tenuto a Santo Stefano a Venezia tra il 10 e l'11 giugno 1519.¹⁰ Il frate si trovò a guidare gli agostiniani nel momento estremamente delicato della Riforma: è celebre l'incarico papale del 3 febbraio 1518 a procedere all'ammonimento di Lutero, che, in quanto agostiniano, doveva essere in teoria ancora sotto il controllo di Gabriele. Questi è riconfermato più volte – a Treviso nel 1526 e a Padova nel 1533 – nel ruolo di generale sino alla morte, avvenuta a Roma il 23 aprile 1537, dopo la quale fu insignito del titolo di beato. Stando alle parole di Luigi Torelli, papa Paolo III "per le sue rare virtù grandemente amava" Gabriele.¹¹ Non discuterò l'autenticità della pur bella, anche se ritoccata, iscrizione. Se fosse apocrifia, potrebbe essere stata ripresa da una scritta più antica, o basarsi su una fonte tradizionale: tutte eventualità che non ne muterebbero la valenza. Inoltre il fatto che il nome del ritrattato sia in dativo pare una raffinatezza non consona a una falsificazione. Tuttavia, le due righe superiori sono chiaramente in uno stato di conservazione differente da quella in-

fiorire, dove si trova la firma del pittore, più consunta e leggermente più grande nelle dimensioni del carattere. La seconda riga in particolare alimenta seri dubbi, poiché, come si è detto, Gabriele diventò generale dell'Ordine nel 1518 (e poi ufficialmente nel 1519), quindi in ogni caso dopo la morte di Giovanni Bellini, avvenuta il 29 novembre 1516. Dunque, se si vuole sostenere l'attribuzione del dipinto a Bellini, ma anche e soprattutto l'identificazione del ritrattato in Gabriele Dalla Volta (che nel 1518 avrebbe avuto circa cinquant'anni, assolutamente non dimostrati dal personaggio effigiato), bisognerebbe considerare la seconda riga come un intervento apocrifo – che ha comportato anche un ritoccamento della prima riga – magari voluto dallo stesso Dalla Volta per testimoniare la sua nomina a generale. La stessa ipotesi fu formulata da Roberto Longhi, che sul retro di una fotografia del dipinto da lui posseduta scrisse: "Il Gabriele da Volta Venetus, fu generale dal 1519 al 1538 [...] da ciò si può indurre che la scritta relativa al generale fu aggiunta più tardi ad un ritratto dove Gabriele era ritratto già come agostiniano". Sulla carriera ecclesiastica di Gabriele Veneto si è largamente scritto, ma sulla sua dimensione di umanista e committente di imprese artistiche manca un'analisi organica e adeguata. Mi vorrei soffermare proprio su questi aspetti che, oltre ad aprire possibilità di studio sulla natura del legame tra Gabriele Dalla Volta e Giovanni Bellini, contribuiscono a estendere il panorama dei rapporti dell'agostiniano, e quindi anche dello stesso Bellini, con Venezia.¹² Fin dal noviziato, nella Padova sul finire degli anni ottanta del Quattrocento, Gabriele fu amico e forse anche maestro del grande umanista agostiniano Egidio Antonini da Viterbo, generale dell'Ordine dal 1506 e quindi nominato nel 1517 cardinale da Leone X, aprendo così la strada a Gabriele. In un'edizione del 1493 della *Fisica* di Aristotele commentata da Egidio Romano, Egidio da Viterbo afferma che il lavoro è stato incoraggiato da uno dei suoi insegnanti: Gabriele Dalla Volta. Il loro rapporto rimarrà intenso e saldo (Egidio faceva spesso affidamento su Gabriele per procurarsi a Venezia testi greci e di esegesi ebraica) fino alla morte di Egidio, nel 1532.¹³ Il teologo viterbese doveva avere trovato in Gabriele, oltre che un amico, un fine e colto interlocutore: infatti già nel 1494 è promosso a lettore, nel 1495 è inviato dall'allora generale degli agostiniani Anselmo da Montefalco a insegnare a Siena, mentre nel

3. Giovanni Bellini: 'Ritratto di Gabriele Veneto (Gabriele Dalla Volta)' (particolare). Collezione privata.
4. Luca Pacioli, *Euclidis megarensis, philosophi acutissimi...*, Paganino Paganini, Venezia 1509, p. 31.
5. Luca Pacioli, *Euclidis megarensis, philosophi acutissimi...*, Paganino Paganini, Venezia 1509, p. 31v (particolare).

1497 è menzionato con il titolo di “Magister Theologus”.¹⁴

L'11 agosto 1508 a Rialto, nella chiesa di San Bortolomio, con le ante d'organo di Sebastiano Luciani (non ancora del Piombo) in fase di installazione e, a pochi passi, sulle pareti esterne del Fondaco dei Tedeschi le prime tracce della grande impresa decorativa di Giorgione e Tiziano, Luca Pacioli – a Venezia per stampare il *De divina proportione* – legge la celebre prolusione al quinto libro degli *Elementi* di Euclide. Un anno più tardi, alla fine del quarto libro di un'edizione di Euclide, elencherà (quasi ostentandoli) gli uomini illustri presenti alla sua lezione

(figg. 4-5), fornendo così una sorta di ‘chi è chi’ dell'élite culturale a Venezia in quel momento irripetibile: “Gabriel Venetus” è posto per primo tra i “Reverendi Sacre Theologie Professores”.¹⁵ Impressionante ed eterogeneo l'uditorio, da Marin Sanudo ad Aldo Manuzio, a Bernardo Bembo, a Fra' Giocondo, a Pietro Lombardo ...

Gabriele Dalla Volta era proprio nel cuore di questo mondo. Non si dimentichi che Erasmo da Rotterdam si trovava a Venezia nell'estate del 1508 per seguire l'edizione aldina dei suoi *Adagia*.¹⁶ Essendo Erasmo un frate dell'Ordine di Sant'Agostino, e visti i rapporti che proprio nel

1508 intercorrevano tra Dalla Volta e Aldo Manuzio, non pare impossibile che sia avvenuto un incontro anche tra i due agostiniani, tra l'altro pressoché coetanei.¹⁷ Va ricordato che pure Gabriele in quel frangente era impegnato nel campo editoriale: curò e finanziò infatti un volume sulle Costituzioni di Ratisbona, arricchite dall'aggiunta di un Cerimoniale, andato alle stampe a Venezia il 10 novembre 1508 per i tipi di Gregorio de' Gregori.¹⁸ Ma quali possono essere le vie (o, meglio, le calli) che condussero Gabriele Dalla Volta a Giovanni Bellini, e che fecero sì che i due diventassero amici, a giudicare dal tono dedicatorio della scritta sul ritratto? A riguardo, non si può prescindere dal considerare il lungo sodalizio che legò Gabriele a Pietro Bembo, pure veneziano e della sua stessa generazione.¹⁹ Esiste un fitto carteggio tra i due, che va dal 13 settembre 1520 al 27 gennaio 1535, in cui Pietro spesso chiama l'amico “mio caro e buono e dolcissimo”.²⁰ Ma la loro conoscenza risaliva probabilmente alla giovinezza, ovvero a quando Pietro risiedeva ancora a Venezia, prima del maggio 1506. È risaputo che Bembo, prima di lasciare la laguna, era entrato in stretti rapporti con Giovanni Bellini. Grazie a Marcantonio Michiel si sa che nella collezione padovana di Bembo esistevano varie opere di Jacopo Bellini, a dimostrare una consuetudine di lunga data tra le due famiglie.²¹ Per non parlare del perduto ritratto di Giovanni



6. Portale al centro dell'abside (1526). Venezia, Santo Stefano.

7. Impresa di Gabriele Dalla Volta sopra il portale della sacrestia nuova (o maggiore). Venezia, Santo Stefano.





8. Giovanni Bellini: 'Sacra Conversazione' Giovannelli (1501 circa). Venezia, Gallerie dell'Accademia.

Bellini di una "innamorata" di Bembo, probabilmente Maria Savorgnan, celebrato da due sonetti dello stesso poeta che definisce il pittore "il mio Bellini".²² Tra il 1505 e il 1506 Bembo era impegnato a fare da intermediario tra la marchesa di Mantova, Isabella d'Este, e Bellini.²³ E se Bembo avesse fatto anche da tramite, qualche anno prima, tra Bellini e Dalla Volta? Si è poi spesso parlato in passato, sulla scorta di un malinteso di Ridolfi, di un ritratto di Pietro Bembo di mano di Bellini, del quale purtroppo non esiste una prova oggettiva.²⁴ Nella Royal Collection britannica esiste un ritratto firmato da Giovanni Bellini che si è spesso voluto identificare in Pietro Bembo (fig. 1): un'ipotesi affascinante e anche plausibile, ma finora non dimostrabile.²⁵

Bembo era membro, insieme a Nicolò Tiepolo, Vincenzo Quirini e Tommaso Giustiniani, di una sorta di confraternita chiamata "Compagnia degli Amici", la quale si era data delle leggi.²⁶ In una di queste si afferma che "per mano di sin-

golare dipintore il più ritrarre si faccia del naturale ciascuno in una tavoletta di pari ampiezza e qualità; da l'uno de' canti con lettere, che semplicemente il loro nome rendino a gli leggenti; dall'altro vi pongano una loro particolare impresa; e queste tavolette, tutte insieme poste a guisa di libro, diligentemente si serbino a lunga memoria de' gli aspetti e delle conoscenze loro". È interessante al riguardo che il presunto ritratto di Bembo e quello di Gabriele Veneto siano entrambi di piccole dimensioni, tanto da far venire in mente proprio le "tavolette, tutte insieme poste a guisa di libro".²⁷ Si noti poi che nel ritratto del frate agostiniano in "uno de' canti" compaiono proprio quelle "lettere" che il "nome rendino a gli leggenti". Si possono dunque comprendere le peculiari caratteristiche – anche epigrafiche – del ritratto di Gabriele Veneto solamente tenendo presente che il ritratto era probabilmente influenzato dalle stesse prerogative e istanze culturali che stavano alla base della "Compagnia degli Amici". È curioso che tutti i membri della "Compagnia" ormai sciolta, meno Pietro Bembo (già a Urbino), fossero presenti – quasi una rimpatriata – alla sopra-

citata prolusione di Pacioli in San Bortolomio nel 1508.

A Venezia Gabriele Dalla Volta era fortemente legato al convento agostiniano della chiesa di Santo Stefano, dove è sepolto. Qui lasciò segni esteriori profondi esercitando – forse addirittura in prima persona – l'attività di architetto e finanziando molte ristrutturazioni.²⁸ Il generale dell'Ordine, nel quale erano fermentate le idee di Lutero, si sentì forse incapace di arginare il fenomeno storico; verrebbe quindi da interpretare la sua incessante attività ristrutturatrice a Santo Stefano come un tentativo di isolarsi in una nicchia dai tumulti della Riforma.²⁹ Che Gabriele fosse appassionato di architettura si evince dalle parole elogiative di Bembo, che in una lettera lo definisce "perito e diligente e animoso architetto", anche se poi in un momento di irritazione giudica (con ironia, visto che qualche anno prima l'aveva esaltato in un'epistola) "sproporzionata" la sacrestia nuova, o maggiore, finanziata e progettata proprio da Gabriele e completata nel 1525, come testimonia l'iscrizione in caratteri capitali sull'architrave interno della porta marmorea.³⁰ Del 1526 è invece il bel portale

al centro dell'abside: anch'esso ha l'architrave fregiato da un'iscrizione ed è incorniciato da elementi in stile lombardo, forse provenienti dal recinto marmoreo del coro demolito nel Seicento (fig. 6).³¹

Ma l'intervento più importante di Gabriele fu la riedificazione di un vasto chiostro (all'epoca chiamato "inchiostro dei morti") a seguito del grave incendio che nel 1529 aveva distrutto buona parte del convento. Sull'architrave sopra il colonnato, in uno dei lati interni del cortile del chiostro, corre una lunga iscrizione celebrativa datata 1532, questa volta suggerita direttamente da Pietro Bembo.³² Sulle pareti soprastanti questa epigrafe stavano fino a non molti anni fa alcuni affreschi (i pochi e danneggiati frammenti superstiti sono stati staccati nel 1963-1964 e sono oggi conservati tra la Ca' d'Oro e Palazzo Ducale) di Giovanni Antonio da Pordenone con 'Storie dell'Antico e del Nuovo Testamento', la cui esecuzione è di solito collocata poco dopo il 1532: è quindi altamente probabile che il loro committente sia stato proprio Gabriele.³³ E se così fosse, la scelta di Pordenone per un'impresa artistica di importanza pubblica da parte di Gabriele Veneto non fu casuale, ma, come mi suggerisce Giovanni Agosti, va inserita in una tendenza di gusto viva nel quarto decennio del Cinquecento a Venezia, secondo la quale una certa committenza autoctona prediligeva Giovanni Antonio rispetto al rivale Tiziano. Carlo Dionisotti ha infatti insistito su come "a Venezia, in quel giro di anni, gli uomini più vicini a Tiziano, letterati e artisti, l'Aretino, il Sansovino, il Serlio, fossero tutti immigrati di provenienza lontana, e veneto invece, di provenienza vicina, fosse il maggiore dei pittori rivali, il Pordenone", e che "esiste una abbondante e autorevole documentazione letteraria della preferenza o dell'ammirazione accordata in zona veneta al Pordenone, durante la vita di lui e anche dopo, negli anni '40".³⁴ Ma d'altro canto è stato anche detto che "la decorazione del chiostro di Santo Stefano è certamente legata ad un'esperienza religiosa particolare, e rappresenta un'ulteriore prova dell'impegno dell'artista per ordini religiosi come l'agostiniano, che aveva motivi ben comprensibili per operare ai fini di una conciliazione col mondo protestante".³⁵ Queste possibilità non si escludono a vicenda, ed entrambe si conciliano bene con i tratti individuali di Gabriele Dalla Volta. Ogni intervento di Gabriele Veneto a Santo Stefano è marchiato – quasi ossessivamente – dalla sua personale impresa: un serpente alato, simile a un basilisco,

che avviluppandosi su sé stesso si morde la coda (fig. 7). Questo mostro compare sotto varie forme, in diversi materiali (sculpto nel marmo, intagliato nel legno, in metallo), fuori e dentro la chiesa (e anche nel chiostro). Giuseppe Tassini segnala che a questa impresa si associava il motto "volvitur ut serpens, sic frangitur asper echinus".³⁶ Naturalmente, in perfetto stile bembesco, numerosi sono i giochi di parole e le allusioni, dall'assonanza di

"volvitur" con "Dalla Volta", al doppio significato latino di "echinus", che oltre riccio vuol dire anche echino, ovvero l'elemento che insieme all'abaco forma la base del capitello. "Frangitur asper echinus" rimanderebbe quindi anche all'attività di architetto di Gabriele.³⁷ Questo motto pare parzialmente tratto da un proverbio degli *Adagia* di Erasmo (noti a Venezia soprattutto grazie alla già citata edizione aldina del 1508), che recita:



9. Giovanni Bellini: 'San Domenico' (1501). Denver, collezione privata.



10. Giovanni Bellini: 'Sacra Conversazione' Giovanelli (particolare). Venezia, Gallerie dell'Accademia.

“Totus echinus asper”.³⁸

Per quanto si sa, Giovanni Bellini non lavorò mai per il convento agostiniano di Santo Stefano; ma esiste la testimonianza di un legame, seppur esile, tra il pittore e i frati: secondo Carlo Ridolfi, Bellini “fece dono a Padri di Santo Stefano d’una effigie del Salvatore in atto di benedire rarissimo per la divozione e per la diligenza usatavi annoverandovisi ogni minuto pelo & esprimendovisi ogni particolare sentimento del volto”.³⁹ Quest’opera è stata talvolta riconosciuta nel giovanile ‘Cristo benedicante’ del Louvre,⁴⁰ ma anche nel più tardo dipinto con il medesimo soggetto che oggi è al Kimbell Art Museum di Fort Worth (fig. 14).⁴¹ Jennifer

Fletcher mi ha suggerito che il dipinto nominato da Ridolfi, la cui descrizione estremamente dettagliata pare frutto di una visione dal vero, potrebbe coincidere con il “chadro de la figura de Christo fatto per ser Zuhan Beli(n) el qual constò ducati 50”, che Giuliano Zancaruol donò a Santo Stefano per testamento (esecutori, tra gli altri, la moglie Maria Morosini e il cognato Alvisè Morosini) del 16 febbraio 1515 (o 1516). Zancaruol vorrebbe che “sia posto i(n) la giexia dove serà messo el corpo mio et quello tegnir a memoria mia”.⁴² Se fosse davvero questo il “dono à Padri di Santo Stefano” visto da Ridolfi, si tratterebbe pur sempre di un “dono”, ma non più da parte del pittore (tra l’altro ancora in vita all’epoca del testamento, febbraio 1515 se more veneto, 1516 se stile comune), bensì di un devoto. Tuttavia nel 1554 il ‘Cristo’ di Gio-

vanni Bellini era ancora in casa Morosini, tanto che i giudici intimarono alla famiglia di consegnare al più presto il dipinto al convento, in ossequio al testamento di Zancaruol. Se davvero di lì a poco l’opera giunse a Santo Stefano, c’è da pensare che la dinamica dell’atto donativo fosse rimasta viva nell’immaginario dei frati per poco meno di un secolo, fino al tempo di Ridolfi; ma non così l’identità del suo artefice, anche perché probabilmente la tomba di Zancaruol (che avrebbe voluto “una bela sepultura con el coverchio de marmoro [...] fatta per maistro Tulio Lo(m)bardo mio compare. E se lui no(n) fosse, per suo fratello maystro Anttonio i quali sono mei cari amizi et fradelli”) non fu mai realizzata (già nel Seicento non se ne trova infatti traccia o testimonianza).⁴³ Il ‘Cristo’ di Bellini non verrà tuttavia ricordato da fonti successive a Ridolfi, e nemmeno dalle *Memorie* manoscritte di padre Agostino Nicolai, che risalgono alla metà del Settecento.⁴⁴

Nicolai parla invece della tomba di Gabriele Veneto in questi termini: all’“altar dell’Arcangelo Gabriello [...] bell’altare di pietra di mediocre grandezza nel muro dirimpetto alla porta [della sacrestia nuova], che dà il passo nella chiesa, dedicato all’Arcangelo Gabriello, di cui portava il nome; e il quadro in esso collocato, fu dipinto da eccellente mano fiamminga, che in oggi non si vede intieramente a cagione, che viene occupata la metà di esso da una custodia per le sante reliquie, fatta di marmo [...]. Le due figure laterali di fino marmo cioe S. Antonio, e S. Gio(vanni) Battista furono effigiate dal famoso scultor Pietro Lombardo. Or siccome tanto il Pr(ior)e M(aest)ro dalla Volta suddetto, quanto Leonardo suo fratel carnale, ambidue insigni benefattori di questo convento, bramavano di aver quivi ciascheduno la sua tomba, così di buona voglia i Padri, a riflesso delle loro benemerenze, con proposta capitolare e rogito di notaro ne diedero il consenso”.⁴⁵

Oggi in Santo Stefano rimangono numerose opere riferibili ai Lombardo e alla loro bottega; e non è detto che Gabriele non sia stato tra i promotori dell’intensa attività della famiglia di scultori per il convento. Vale quindi la pena ricordare che, insieme a Gabriele, alla lezione di Pacioli c’era anche “Petrus Lombardus”, considerato tra i “clari” per le sue competenze architettoniche. Inutile poi ribadire le numerose connessioni, artistiche e no, esistenti tra i Lombardo e Giovanni Bellini.⁴⁶

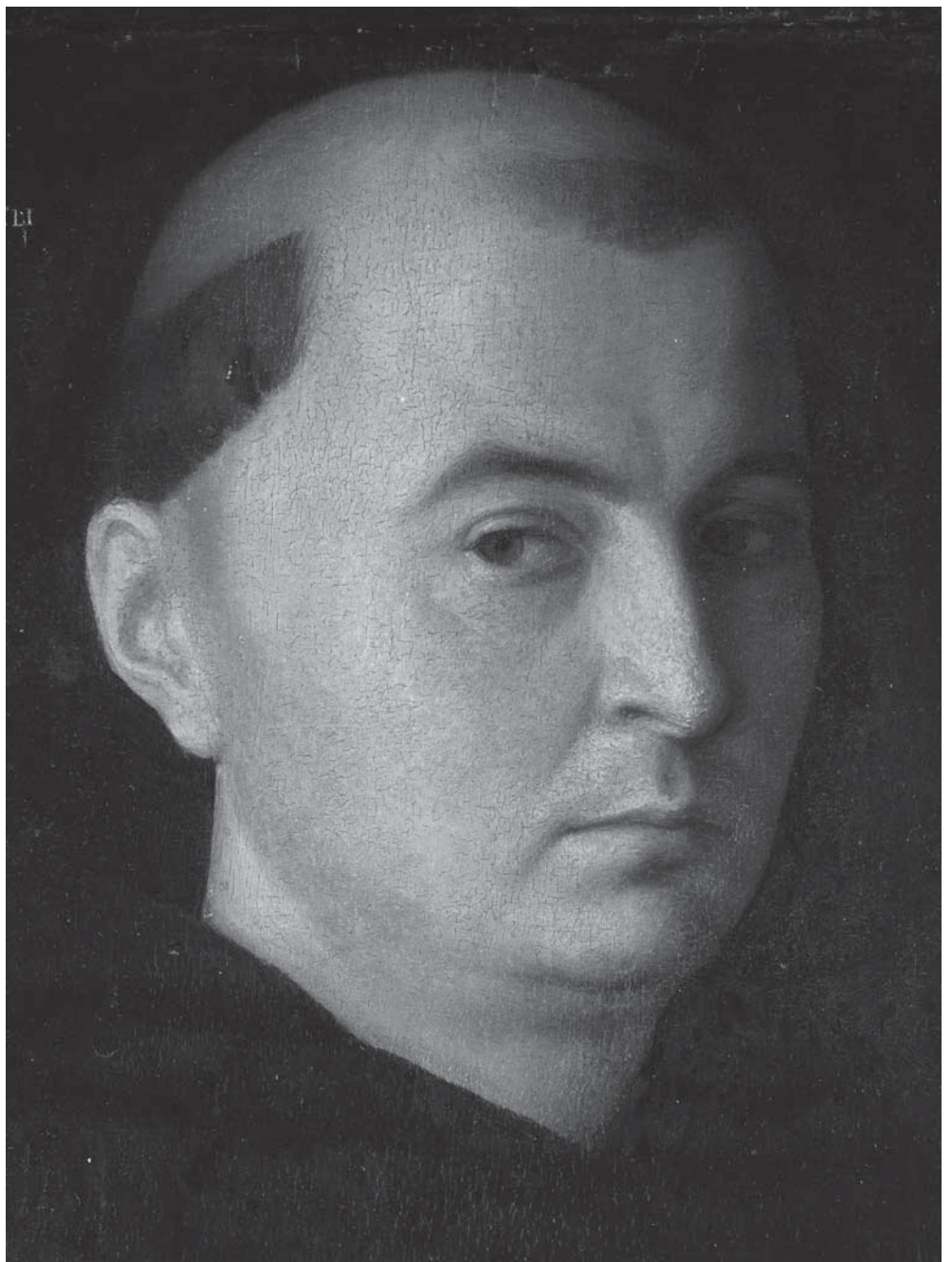
Un ulteriore motivo di avvicinamento tra Dalla Volta e Bellini potrebbe essere il le-

game della famiglia Loredan di Santo Stefano con il convento. Palazzo Loredan, oggi sede dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, è situato proprio in campo Santo Stefano, e sempre Ridolfi informa che "in casa Loredana di Santo Stefano conservasi il ritratto del Doge Leonardo Loredano posto a sedere ad un tavolino e due suoi figliuoli & altri della famiglia intorno, che sono figure molto vivaci". Questo dipinto, datato 1507 e purtroppo tanto rovinato da essere quasi ingiudicabile, si trova oggi alla Gemäldegalerie di Berlino.⁴⁷ Ma Leonardo Loredan si era già fatto ritrarre da Giovanni Bellini subito dopo la sua elezione a doge, avvenuta il 2 ottobre 1501: il risultato è naturalmente il capolavoro della National Gallery di Londra (fig. 20), di cui si è spesso enfatizzata la natura non ufficiale, e quindi una probabile destinazione privata, nel palazzo di famiglia.⁴⁸ Che dunque la famiglia Loredan di Santo Stefano abbia giocato qualche ruolo nel rapporto Dalla Volta-Bellini (o viceversa)?

In ultimo, non andrebbe trascurato il fatto che fin dalla giovinezza Giovanni Bellini aveva lavorato in diverse occasioni per l'importante chiesa agostiniana di Santa Maria della Carità e che dunque il rapporto con il frate di Santo Stefano va inserito nel contesto di una duratura (mai propriamente considerata dagli studi) attività del pittore al servizio degli agostiniani eremitani di Venezia.⁴⁹

Appurato che Gabriele era un intellettuale di primo livello, un umanista, un committente delle arti e persino in un certo senso lui stesso un artista (in quanto architetto), appare strano che non esistano altre opere (dipinti, ma anche medaglie o busti scultorei) che registrino le sue fattezze. Sono conservate infatti varie effigi del suo predecessore al generalato, Egidio da Viterbo, e anche del suo – non immediato – successore, Girolamo Seripando (entrambi però diventarono anche cardinali).⁵⁰

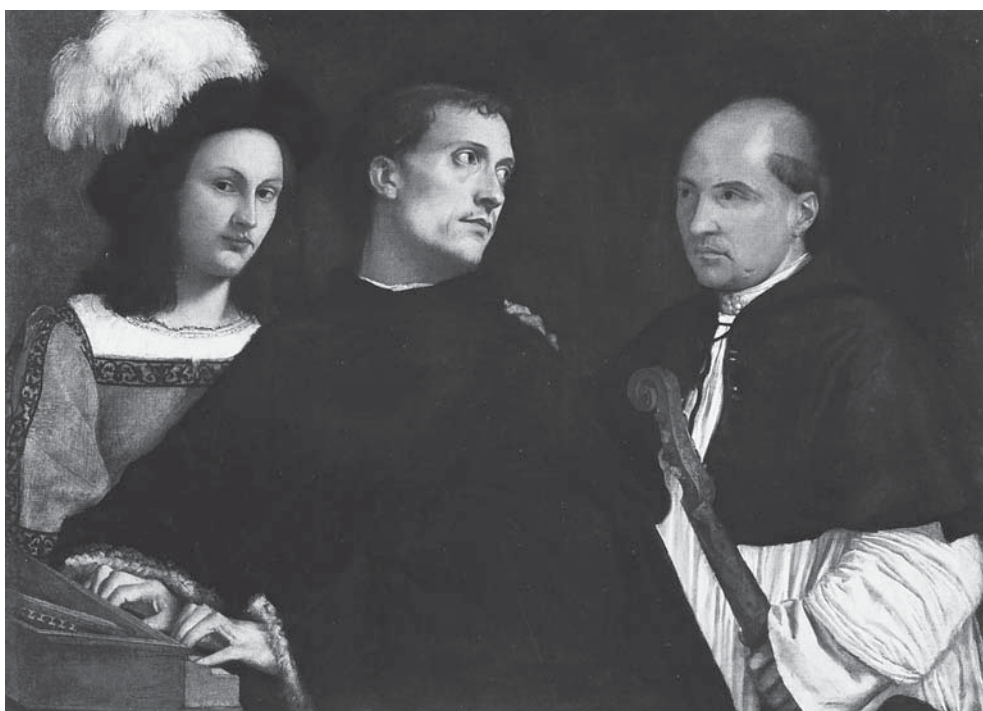
Al riguardo vorrei porre l'attenzione sulle somiglianze singolari tra il Gabriele Veneto raffigurato nella tavola in collezione privata e due personaggi che compaiono in altrettante opere: analogie impossibili da verificare ma di notevole fascino. Il rischio, in questo caso, è di costruire un discorso su un terreno cedevole: tuttavia non si vuole assolutamente dare nulla per certo, ma solamente registrare impressioni personali, in modo che entrino nel dibattito su opere assai note. La prima analogia è emersa osservando – per l'ennesima volta – l'Ultima predica di San Marco nella piazza di Alessandria' alla Pinacoteca di Brera, che può essere



11. Giovanni Bellini: 'Ritratto di Gabriele Veneto (Gabriele Dalla Volta)' (particolare). Collezione privata.

considerata, proprio come la contemporanea lista di Pacioli, un 'chi è chi' – ma in questo caso visivo – della Venezia dei primissimi anni del Cinquecento. Tra gli astanti dietro la cattedra di San Marco, vicino allo scriba che stende il discorso di commiato dell'evangelista, si scorge un personaggio, l'unico in veste di frate, peraltro compatibile con l'abito agostiniano: è stringente la sua somiglianza con Gabriele Veneto (fig. 12). Oltre all'impressione generale, molti i dettagli in comune: la forma del cranio, le arcate sopracciliari, il rapporto tra naso e bocca, la zona inferiore delle labbra. Poche invece le differenze, soprattutto date dal diverso orientamento della testa (che metterebbe in evidenza la curvatura del naso), ma anche dall'avanzamento di età: l'uomo del

telero di Brera pare essere più vecchio di cinque-dieci anni (semberebbe avere supergiù quarant'anni), e gli effetti del tempo si individuano chiaramente nella calvizie più avanzata (l'isola di capelli nella zona frontale della testa è sparita).⁵¹ Si sa che il telero destinato alla Scuola Grande di San Marco fu commissionato a Gentile Bellini nel 1504 e che Gentile, sentendo la morte avvicinarsi, chiese nel suo testamento del 18 febbraio 1507 al fratello Giovanni di continuare l'opera, in cambio dell'album di disegni del padre Jacopo che si trova oggi al British Museum. Gentile morì il 23 febbraio e Giovanni acconsentì al compito il 7 marzo. Oggi la critica è incline a individuare la mano di Giovanni in molti dei numerosi e realistici ritratti che caratterizzano il pub-



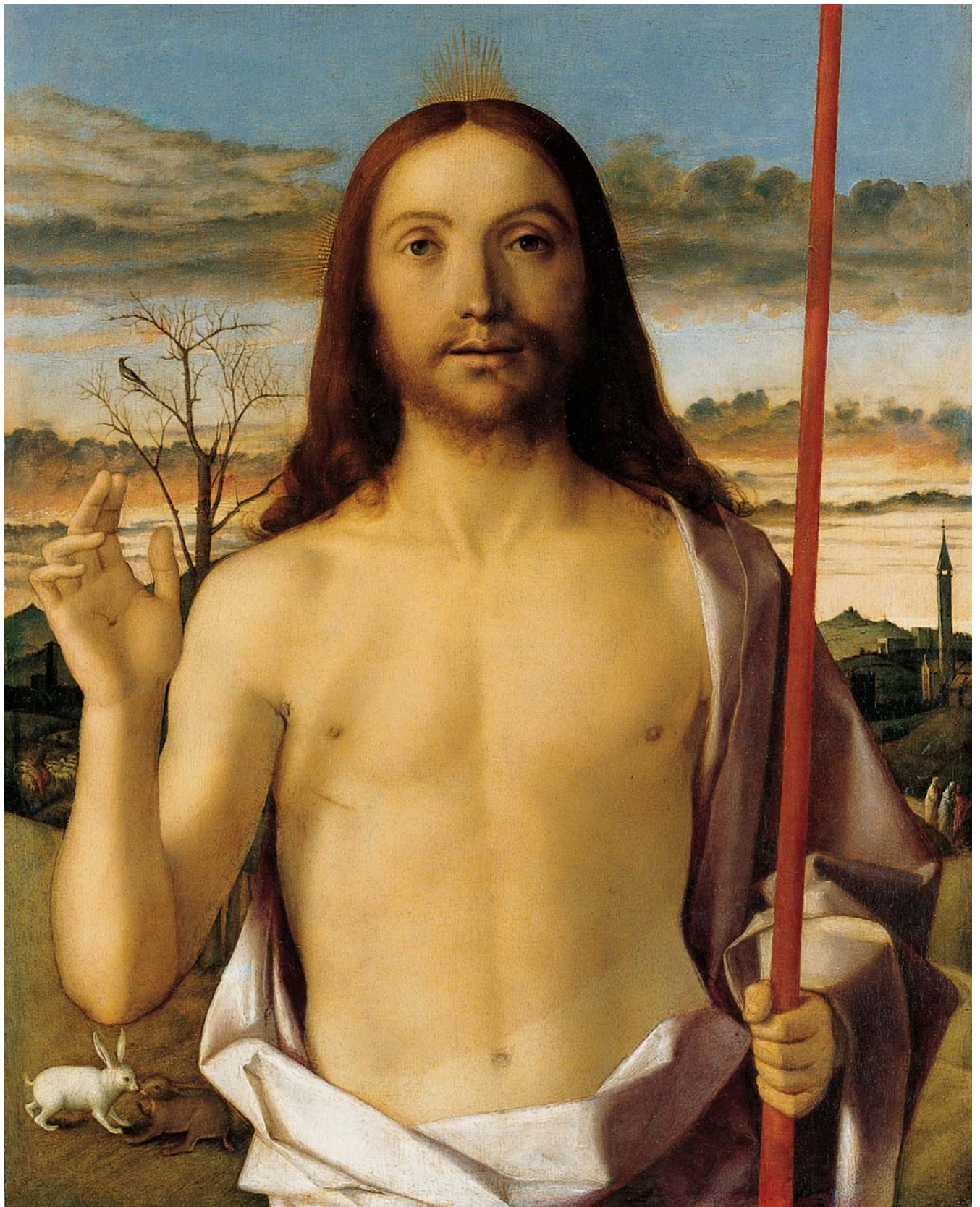
12. Gentile e Giovanni Bellini: 'Ultima predica di San Marco nella piazza di Alessandria' (particolare) (1504-1510 circa). Milano, Pinacoteca di Brera.

13. Tiziano: 'Concerto di spinetta' (1511-1512 circa). Firenze, Palazzo Pitti.

blico in primo piano.⁵² Se dunque volessimo ammettere che ci si trovi di fronte alla stessa persona, sarebbe in sostanza anche lo stesso pittore ad averla ritratta. A questo punto sono inevitabili questioni di cronologia. Giovanni Bellini interviene sul telaio cominciato dal fratello nel 1507 e ci si aspetterebbe che lo completi non troppo in là rispetto a questa data, magari entro il 1510 (è un pittore – a differenza per esempio del cognato Mantegna – di solito piuttosto rapido). Si avreb-

be quindi un altro ritratto di Gabriele Veneto risalente al periodo intorno al 1507-1510 circa, quando aveva tra i trentanove e i quarantadue anni.

Una seconda somiglianza, ugualmente interessante, è riscontrabile con l'uomo con la viola nel cosiddetto 'Concerto di spinetta' di Palazzo Pitti (fig. 13).⁵³ Anche qui esistono piccole differenze nei dettagli, ma l'impressione generale è la medesima: si guardi ad esempio il caratteristico angolo del sopracciglio, ma soprattutto l'impronta dello sguardo, il modo di porsi e anche l'espressione della bocca. Anche qui il soggetto pare un po' più attento, direi all'incirca di dieciododici anni (e anche in questo caso l'isola di capelli è sparita). Ridolfi vide il dipinto di Palazzo Pitti quando ancora era a Venezia, nella collezione del fiorentino Paolo del Sera, e, discorrendo dei ritratti (da lui creduti) di Giorgione, lo descrisse così: "Tre ne fece ancora in una medesima tela", "quel di mezzo è d'un Frate Agostiniano, che suona con molta gratia il clavicembalo e mira un altro Frate di Faccia carnosa col rochetto e la mantellina nera, che tiene la viuola; dall'altra parte è un giovanetto molto vivace con berretta in capo e fiocco di bianche piume. Quali per la morbidezza del colorito. Per la maestria & artificio usatovi vengono reputati de i migliori dell'Autore".⁵⁴ Oggi il quadro è unanimemente considerato un'opera giovanile di Tiziano, ma è stato oggetto di numerosissime interpretazioni e anche tentativi di identificazione dei due personaggi di destra, dei quali non si è mai messa in discussione la natura ritrattistica.⁵⁵ Un restauro del 1976 ha rivelato che il colore originale della veste annerita dal tempo (della quale peraltro si intravede uscire dai polsini l'interno di pelliccia) del "Frate Agostiniano, che suona con molta gratia il clavicembalo" non è in verità nero, ma blu scuro: non si tratterebbe quindi più di un religioso agostiniano. Ma il "Frate di Faccia carnosa col rochetto e la mantellina nera" può benissimo rimanere tale. Se poi si pensa al metodo di indagine di Ridolfi, basato soprattutto su tradizioni orali (spesso distorte dal tempo), l'affermazione che si tratti di due agostiniani suona sospetta: gli abiti neri – e nel caso del personaggio di destra, su veste bianca – potrebbero benissimo essere interpretati, ad esempio, come di frati domenicani. Verrebbe a questo punto da pensare che Ridolfi avesse ripreso un'identificazione tradizionale in frate agostiniano del personaggio di destra, che, a causa di un possibile precoce annerimento della veste del suonatore di spinetta, si era estesa anche nei



14. Giovanni Bellini: 'Cristo risorto benedicente'
(1498-1499 circa). Fort Worth, Kimbell Art Museum.



15. Giorgione: 'Le tre età' (1500-1501 circa). Firenze, Palazzo Pitti.

16. Giorgione?: 'Concerto a quattro' (1498-1499 circa). Windsor, Royal Collection.



confronti di quest'ultimo. E sarà anche utile ricordare che dalla fine del Seicento il dipinto, quando era già entrato nelle collezioni medicee, era definito – quasi una beffa per Gabriele – come “Lutero, Calvino e la Monaca”: una forzatura interpretativa generata forse da una verità di origine agostiniana, e forse anche dalla nota passione di Lutero per la musica.⁵⁶ Se si considera poi la cronologia del dipinto di Palazzo Pitti (di solito collocato intorno al 1511-1512 circa), l'età dimostrata dal religioso (direi sui quaranta-quarantacinque anni) si accorda bene con la data di nascita di Gabriele Veneto (1468). Se davvero dunque l'uomo con la viola fosse lui, emergerebbe un ulteriore aspetto della sua variegata personalità di umanista, in questo caso dedito alla musica. E allora si aprirebbero ulteriori interrogativi sul celebre ‘Concerto’: chi è l'uomo alla spinetta? Mi pare che in merito sia utile e ragionevole considerare l'affascinante e celebre figura di Lorenzo Gusnasco da Pavia, musicista e liutaio specializzato in strumenti a tastiera, a corda e a fiato. Nato forse tra il 1470 e il 1475 (si noti a riguardo che nel dipinto la figura al centro sembra dimostrare trentacinque-quarant'anni), soggiornò a Venezia da poco prima il 1494 al 1515, quando si trasferì a Mantova, per morire due anni più tardi, forse per un attacco di quella malaria da cui fu perseguitato per quasi tutta la vita. È celebre soprattutto per l'attività di agente a caccia di opere d'arte per Isabella d'Este, descritta dalla loro corrispondenza, in cui si intuisce che Lorenzo aveva occhio e sensibilità per la pittura; a Venezia fu inoltre amico di Giovanni Bellini, Aldo Manuzio e Pietro Bembo (al quale diede nel marzo 1510 una viola da portare a Urbino a Eleonora Gonzaga). Più tardi, nel 1514, costruì per Leone X un clavicembalo, fregiato da versi composti da Andrea Navagero e Giovanni Augurello.⁵⁷ Non irrilevante poi è il fatto che anche Lorenzo figurasse tra gli illustri presenti alla lezione di Pacioli. Naturalmente l'idea che egli possa essere l'uomo alla spinetta è una pura ipotesi, che per stare in piedi andrà prima o poi provata ma che, fino a prova contraria, va almeno introdotta nel discorso. Che rapporto avrebbe quindi con l'agostiniano con la viola (dunque con Gabriele Veneto, se si vuole credere in questa identificazione) e, di conseguenza, che significato assumerebbe il dipinto? Potrebbe Gabriele Veneto esserne il committente, come dono – lo sguardo rivolto all'uomo alla spinetta sembra in effetti esprimere gratitudine – in cambio della viola che impugna? E chi sarebbe allora la terza fi-



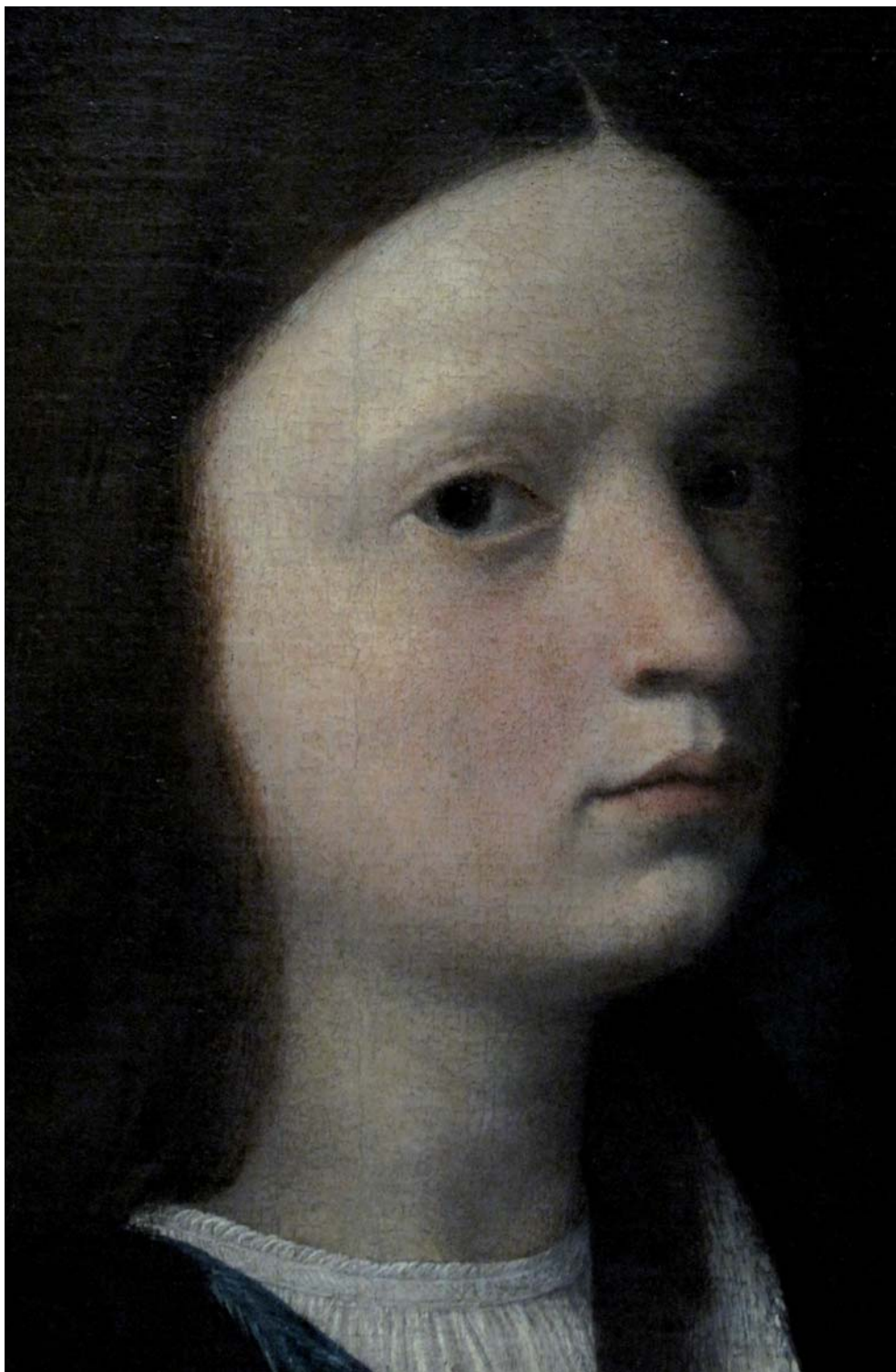
17. Giorgione: ‘Ritratto di Francesco Maria I Della Rovere’ (1498-1499 circa). Vienna, Kunsthistorisches Museum.

gura sulla sinistra, un ragazzo di poco più di vent'anni, così estraneo alle intime dinamiche che intercorrono tra i due? Forse l'autore del dipinto?

Ora preme collocare il ritratto di Gabriele Veneto in un momento preciso della carriera di Giovanni Bellini e utilizzarlo come un nuovo tassello nel quadro interpretativo della sua attività, soprattutto ritrattistica, a cavallo dei due secoli. Cominciando infatti da presupposti ‘biologici’, Gabriele sembra avere nel dipinto un'età che si aggira intorno ai trenta-trentacinque anni: e, volendo seguire questo inaffidabile criterio di datazione, il ventaglio cronologico del dipinto andrebbe dal 1498 al 1503. Un'approssimazione di cinque anni potrebbe andare bene in altre circostanze o periodi della carriera di un artista, ma in questo preciso momento della vita di Giovanni Bellini ogni anno – o addirittura ogni mese – ha un peso notevolissimo. È possibile quindi tentare di collocare il ritratto in maniera più esatta

su basi stilistiche, attraverso una ricognizione di ciò che si sa di certo su questo giro di anni. Tuttavia mancano quasi del tutto opere di Giovanni Bellini databili con sicurezza all'ultimo decennio del Quattrocento. In questo periodo l'artista era principalmente impegnato, con l'aiuto di numerosi altri pittori, nella decorazione della Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale a Venezia, distrutta nell'incendio del 1577.⁵⁸

Nella primavera del 1498 fu allestita una sorta di mostra-*dossier* nel Castello di Mantova, con “certi belli retracti de mane de Zoanne Bellino” posti accanto, per “comparatione”, al ritratto di Cecilia Gallerani di Leonardo: la celebre ‘Dama con l'ermellino’ di Cracovia. Non si sa di quali ritratti di Bellini si trattasse: ma si può immaginare fossero di tradizione fiammingo-antonellesca, con la classica impostazione di tre quarti, della tipologia, per esempio, del pur bellissimo ‘Ritratto di giovane’ di Washington.⁵⁹ E chissà allora i commenti scaturiti dall'impie-



18. Giorgione: 'Ritratto di Francesco Maria I Della Rovere' (particolare). Vienna, Kunsthistorisches Museum.

tosio paragone tra la loro staticità e il voltarsi della Gallerani ...⁶⁰

Il 1498 è anche l'anno in cui infiltrazioni leonardesche giungono a Venezia con l'attività di Marco d'Oggiono al servizio della Scuola di Sant' Ambrogio, ai Frari (oltre alle ben note presenze in città di Andrea Solario e Giovanni Agostino da Lodi).⁶¹ Ma è stato anche ipotizzato che lo stesso Leonardo si sia recato in laguna in un'occasione precedente a quella do-

cumentata nel marzo-aprile del 1500.⁶²

La critica ha – dal celebre passo di Vasari in poi – affermato che l'incontro con il mondo di Leonardo ha avuto ebbe forti conseguenze su Giorgione. Ed è proprio il Giorgione uscito da questa congiuntura che Bellini osserva attentamente e che è in grado di assorbire. Secondo Ballarin "nasce ora una ritrattistica [...] fortemente idealizzata ed emblematica, che più nulla ha a che vedere con il ritratto realistico di Antonello, Bellini, Vivarini, Carpaccio".⁶³ Ma tra questi (Antonello era morto nel 1479) il solo Bellini riesce a capire e interpretare questa rivoluzione.

E il ritratto di Gabriele Veneto non può rientrare nella categoria del "ritratto realistico", ma è figlio di questa congiuntura degli ultimi anni del Quattrocento. Sarebbe altrimenti difficile spiegare la forte carica psicologica e l'impostazione ritrattistica antitradizionale del 'Gabriele Veneto', con quell'idea stupenda del tre quarti scompagnato, con la linea di contorno dello zigomo e della guancia che si staglia nell'ombra, invece che nella luce, mantenuta da sinistra nonostante il ribaltamento formale. Ed è sottile il modo in cui il pittore restituisce l'atmosfera di un momento sospeso nel tempo, tanto da suggerire quelle che Walter Pater nel suo *The School of Giorgione* ha definito "exquisite pauses in time".⁶⁴ Forse qui Bellini, di fronte a un uomo 'nuovo' come Gabriele Veneto, ha sentito la necessità di aprirsi alle "nuove istanze poetiche, interiori e private, della cerchia di Pietro Bembo",⁶⁵ ma nonostante l'evidente sforzo di aggiornamento è rimasto comunque fedele a sé stesso.

All'aprirsi del secolo Giovanni Bellini, forse sgravato dagli impegni di Palazzo Ducale, riprende a pieno regime la pittura di grandi pale, una delle sue specialità fin dalla giovinezza. Poco dopo il 26 novembre 1500 avvia il progetto del 'Battesimo di Cristo' per Santa Corona a Vicenza, probabilmente eseguito lungo il corso del 1501 e che si sa essere già al suo posto nel 1502.⁶⁶ Che qui ci si trovi a un punto di rottura, una fase intrisa di nuovi stimoli e pensieri, è stato segnalato in moltissime occasioni, ma il commento di Boschini sulla pala rimane sempre il più acuto: "così fresca di colorito, e tenerezza di carne impastata, che pare di mano di Giorgione suo Scolare: ma perché vi si vede scritto il nome di Gio: Bellino, così bisogna dire".⁶⁷ Sul finire del 1500 Bellini sembra quindi già in pieno dialogo con l'allievo Giorgione. Ma quando ha inizio esattamente questo commovente dare e avere tra vecchio e nuovo, già maturo e sviluppato nel 'Battesimo' di Santa Corona? Quali sono i veri tempi di reazione di Giovanni Bellini all'arte di Giorgione? Bisognerà probabilmente risalire fino agli ultimissimi anni del Quattrocento, diciamo al 1498-1499. E il ritratto di Gabriele Veneto incarna perfettamente il problema di dove collocare le prime avvisaglie giorgionesche nell'arte di Bellini, che starebbero a monte di qualche anno rispetto al 'Battesimo', dove il contatto è già avviato.⁶⁸

Un'opera che ha un forte legame con la pala di Vicenza, ma che forse la precede di qualche anno, è il già menzionato 'Cristo benedicente' di Fort Worth (fig. 14).

Il volto, quasi gemello del Cristo di Vicenza, ha però una tenuta disegnativa più quattrocentesca, che è riscontrabile anche nel 'Gabriele Veneto'.⁶⁹ Si noti poi che lo sguardo del 'Cristo' del Kimbell è di natura molto simile a quello del frate: occhi che, pur orientati nello spazio dello spettatore, lo attraversano senza posarsi su un punto fisso, contribuendo a creare un'atmosfera sospesa. Ma provo ad andare avanti attraverso i pochi dati certi che fortunatamente si hanno a disposizione per questo giro di anni.

Il 3 agosto 1501, stando alle parole di Lorenzo da Pavia, che solo un anno prima elogiava il cartone con il 'Ritratto di Isabella d'Este' di Leonardo, Giovanni Bellini ha appena "finito una meza figura de San Domenico ch'è asai bela su un quadretto piccolo", dipinta per "el signore don Alfonso".⁷⁰ Se quest'opera è davvero, come nulla impedisce di affermare, la piccola tavola oggi in una collezione privata di Denver (fig. 9) – già avvicinata da Robertson, su basi stilistiche, al 'Battesimo' di Santa Corona –, si può dire che il settantenne Bellini stia a questo punto già sperimentando appieno il nuovo corso, adattandosi mirabilmente alle esigenze 'di grido' del venticinquenne Alfonso d'Este, per il quale tredici anni più tardi dipingerà il 'Festino degli dèi' di Washington.⁷¹ Il confronto pur calzante tra il 'Gabriele Veneto' e il 'San Domenico' del 1501 è utile per portare la datazione del primo indietro di un paio d'anni rispetto al secondo, anche se simile è il degradare 'tonale' della luce in ombra lucente che si nota sulle loro teste. Un'opera di Giovanni Bellini che mi sembra vicinissima al 'San Domenico', quasi da credere che sia stata dipinta negli stessi mesi, è la 'Sacra Conversazione' Giovanelli delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (fig. 8). I paesaggi con quell'orizzonte alto, le nubi vaporose e le vette azzurrine che sfiorano il cielo, sembrano la continuazione l'uno dell'altro, e il 'San Domenico' quasi un protagonista rubato alla 'Sacra Conversazione'; persino il parapetto è identico. Sarà interessante allora osservare come anche nel dipinto dell'Accademia si trovino agganci stilistici con il 'Gabriele Veneto': ad esempio la somiglianza fisiognomica e di impostazione spaziale della testa di Gabriele con quella della santa a destra nella 'Sacra Conversazione', tanto che sembrano quasi fratello e sorella (figg. 10-11), dallo stesso sguardo introspettivo. Da tempo si considera come *ante quem* per la 'Sacra Conversazione' Giovanelli il 1504, data di un dipinto di Andrea Previtali alla National Gallery di Londra che replica



19. Giovanni Bellini: 'Ritratto di Gabriele Veneto (Gabriele Dalla Volta)' (particolare). Collezione privata.

una parte della composizione di Bellini.⁷² Ma il confronto con il 'San Domenico', eseguito nell'estate del 1501, secondo me permette di ancorare il dipinto dell'Accademia a questa data.

E se davvero questo è Bellini nel 1501, allora bisogna sforzarsi di cercare con quale preciso Giorgione il vecchio maestro sia in dialogo. Già Giles Robertson considerava il "soft modelling" e la "chromatic brilliance" della 'Sacra Conversazione' "as a direct reaction to the work of Giorgione as we see it in the Ca-

stelfranco *Madonna*".⁷³ Ma sembra che qui la partita sia più con il Giorgione delle 'Tre età' di Palazzo Pitti (fig. 15).⁷⁴ Tante le convergenze tra i due dipinti: dalle fodere interne delle vesti che creano bande aranciate di colore-luce, al contrappunto di atteggiamenti con sottili differenze fra le tre figure protagoniste. E il Battista è come se rivivesse nel giovane in veste orientale verde nel dipinto di Giorgione. A questo punto se si mettono accanto il 'Gabriele Veneto' e il vecchio delle 'Tre età', in cui Giorgione dimostra



di conoscere molto bene il Leonardo dell'«Ultima cena», si comprende che entrambi sono scaturiti da una matrice comune, in cui diventa difficilissimo attribuire la precedenza ai protagonisti del dialogo.

Qualche mese dopo, forse già sul finire del 1501 (almeno dopo il 2 ottobre e sicuramente prima del giugno 1502), Giovanni Bellini realizzò quello che da molti è considerato il suo ritratto più riuscito: il «Doge Leonardo Loredan» della National Gallery di Londra (fig. 20). Benché si ritrovino qui elementi del nuovo dialogo, l'impianto generale è il tre quarti classico, di matrice antonellesco-fiamminga. La sensibilità prudente di Bellini ha fatto sì che il pittore te-

20. Giovanni Bellini: «Ritratto del doge Leonardo Loredan» (1501-1502). Londra, National Gallery.

nesse in considerazione il sistema di valori (anche estetici) di chi aveva di fronte: ovvero un uomo, Leonardo Loredan, nato come Bellini negli anni trenta del Quattrocento (era del 1436), e quindi comprensibilmente legato a un'idea di ritratto ancora tradizionale, quattrocentesca.⁷⁵

Lo sguardo è fermo, ma reso assorto da un leggerissimo strabismo divergente, il quale – e si vede anche a occhio nudo – è frutto di un pentimento, con l'occhio sinistro che in origine era più centrato (fig. 23).⁷⁶ Ma le ombre sono estremamente mobili e fuse (in realtà mai davvero zone oscure, bensì tonalità gravi di luce), proprio come quelle del «San Domenico». Queste due opere, così vicine nel tempo

(le separano al massimo dieci mesi), ma pur lontane per natura, genere e committenza, se messe accanto riescono a comunicare. E un confronto tra i due volti – anche se uno è un ritratto e l'altro no – mette in evidenza la simile distribuzione a compartimenti tonali della luce sul volto. Analoghi effetti di luce mobile e fusa si ritrovano in un disegno a matita nera che sta a Christ Church, a Oxford, di cui ancora oggi si discute la paternità, ma che ha tutte le carte in regola per essere considerato un capolavoro grafico di Giovanni Bellini (fig. 22).⁷⁷ È un uomo a mezzo busto che si volge verso destra: il tre quarti classico, come nel «Gabriele Veneto», è scompaginato e l'immediatezza nella resa del movimento, data da una non indifferente padronanza tecnica della matita nera, lo porta necessariamente al di là dello spartiacque del 1500. Nell'Ottocento il foglio di Oxford portava il riferimento a Leonardo, un'attribuzione probabilmente influenzata dall'altrettanto scorretta identificazione del ritrattato in Ludovico il Moro.⁷⁸

Ma è comunque da considerare che il palese errore è stato possibile solo grazie alla forte carica psicologica del personaggio e all'aria nuova che in questo ritratto si respira, definitivamente distinta dalla ritrattistica quattrocentesca di impronta realistica alla quale Bellini era stato legato fino agli ultimissimi anni del secolo. Basti, per esempio, confrontarlo con il sopra citato ritratto di Washington, e si comprenderà la portata della rivoluzione interna dell'arte di Bellini – e quindi veneziana in generale – in questo giro di anni. Il disegno di Oxford va dunque immaginato non troppo distante dal 1501.

Da qui in poi la prima data certa che si incontra nella carriera di Giovanni Bellini è il 1505 delle pale di San Zaccaria e del Museum and Art Gallery di Birmingham, e del «San Gerolamo» di Washington.⁷⁹ In queste opere la parabola giorgionesca di Bellini si rivela in tutta la sua maturità, conscia delle tappe artistiche di Giorgione: i «Tre filosofi» di Vienna sono osservati lungamente dal vecchio Bellini e trasformati per magia nella larga scala delle pale.⁸⁰ Proprio su questo crinale va collocato l'unico ritratto superstite di Bellini con lo sfondo paesaggistico: il già citato «Bembo» della Royal Collection (fig. 1). L'impostazione del ritratto si potrebbe definire classica, ma la superficie pittorica è organizzata in «sacche» di colore, con il paesaggio a bande cromatiche che ritrova un'armonica continuazione nel busto: un simile rapporto di fusione tonale di figura umana e paesaggio avviene pro-

prio nella pala di Birmingham, del 1505. Il ‘Bembo’ va dunque collocato in prossimità della pala, e addirittura un poco più tardi, considerando la somiglianza del paesaggio con quello incastellato e montuoso – e sicuramente autografo – della ‘Sacra Conversazione’ Dolfin di San Francesco della Vigna, un’opera datata 1507 (ma già impostata nel 1506), in cui tuttavia la bottega ha giocato la sua parte, soprattutto nelle figure.⁸¹ Se quindi il ‘Bembo’ fu dipinto intorno al 1506, lo si deve immaginare come una creazione all’estremità opposta rispetto al ‘Gabriele Veneto’ – nonostante i punti di somiglianza, soprattutto nelle dimensioni – nella parabola giorgionesca di Bellini: in questi anni, gradualmente, il colore si impasta e si fa più ‘pittorico’. Di conseguenza l’impianto disegnativo (che, come si diceva, nel ‘Gabriele Veneto’ ancora resiste) si dissolve, dando via libera al colore. Un dettaglio del paesaggio del ‘Bembo’, ovvero il ponte merlato con le arcate in prospettiva sulla destra (fig. 24), riappare quasi identico nella città turrata sulla sinistra dell’‘Uccisione di San Pietro Martire’ della National Gallery di Londra (fig. 25), un vero e proprio inno al colore (verde), solitamente collocato intorno al 1507.⁸² Si sa come Bellini ripettesse dei motivi in dipinti distanti anche decenni, ma in questo caso il dettaglio architettonico e naturalistico è impiegato quasi inconsciamente, di riflesso, come se le due opere – così diverse per dimensioni e tipologia – fossero state accanto per qualche tempo nello studio e il vecchio pittore avesse voluto unirle per sempre per mezzo di quel ponte. Il ‘Martirio’ di Londra (fig. 26), bellissimo ed evocativo (ma purtroppo penalizzato dallo stato di conservazione), pare essere proprio di questi anni, come conferma anche il confronto tra le pose dei boscaioli sullo sfondo (completamente indifferenti all’aggressione che avviene davanti ai loro occhi) e le figure a *grisaille* del ‘fregio Corner’ di Washington, cominciato da Bellini dopo il settembre 1506 a proseguimento di un progetto commissionato da Francesco Cornaro a Mantegna, morto prima di concluderlo.⁸³

Dal 1507, proprio quando Marin Sanudo lo definisce il “più eccellente pictor de Italia”, Giovanni Bellini ha la forza di cominciare una nuova e ulteriore fase, forse l’ultima della sua vita, caratterizzata dal dialogo con i suoi migliori e più giovani allievi: Lotto, Tiziano, Sebastiano, e il Giorgione del Fondaco (e non andrebbe mai sottovalutata la presenza di fra Bartolomeo a Venezia nel 1508).⁸⁴ Altrimenti come si spiegherebbe l’espansione vor-



21. Giovanni Bellini: ‘Ritratto di fra Teodoro da Urbino come San Domenico’ (1515). Londra, National Gallery.

ticosa dei volumi dei panneggi nelle ‘Madonne con il Bambino’ di Detroit (il cui volto pur ricorda il ‘Gabriele Veneto’), del 1509, e di Brera, del 1510?⁸⁵ O la pala di San Giovanni Crisostomo, del 1513, con le due figure gigantesche dei santi in primissimo piano? O il ‘Noè deriso dai figli’ di Besançon, che persino un intenditore come Giovanni Maria Sasso credeva opera di Lorenzo Lotto?⁸⁶

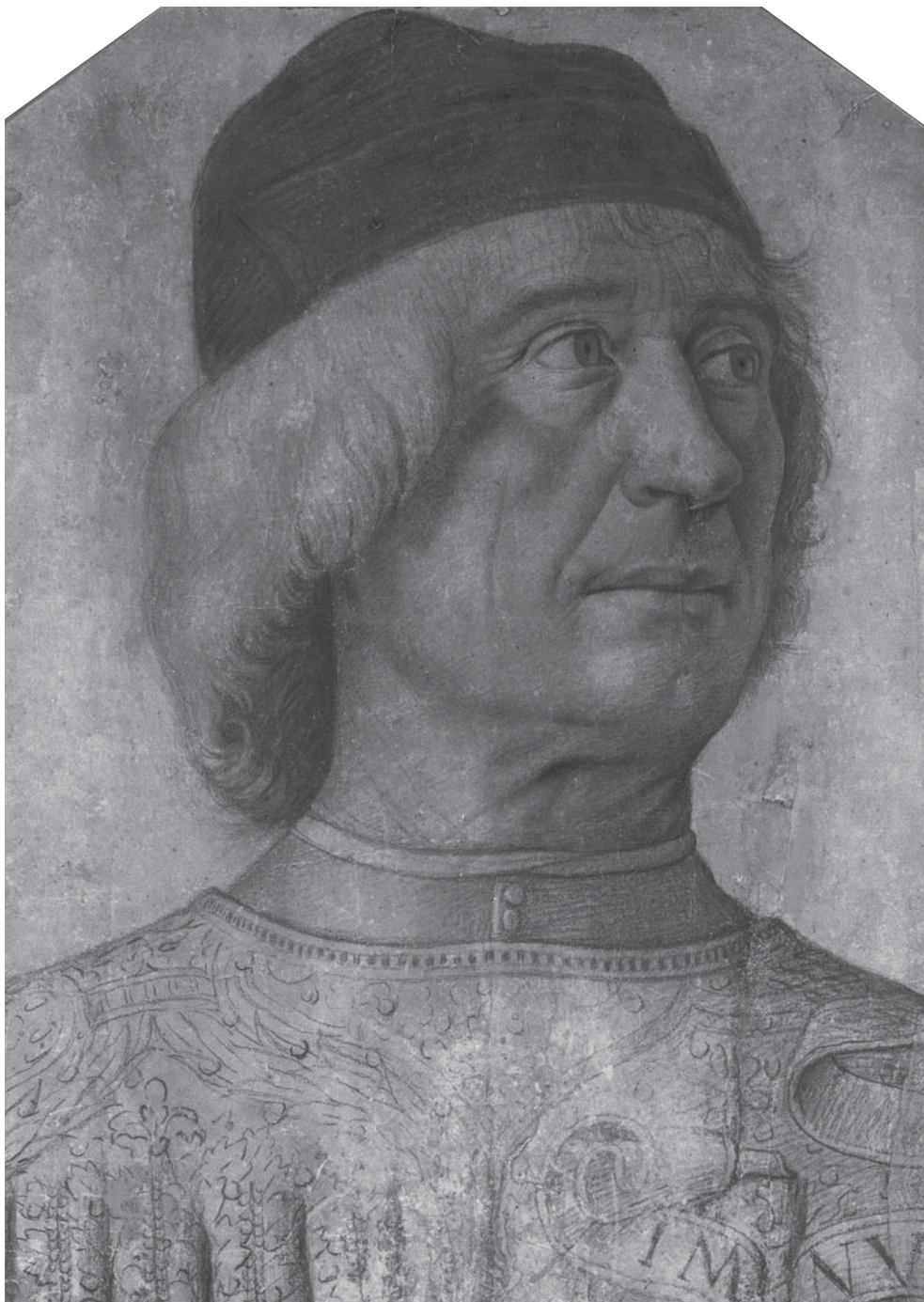
La mia gratitudine va a Giovanni Agosti per l’aiuto costante e gli incoraggiamenti in ogni fase di questa ricerca. Uno speciale ringraziamento lo rivolgo anche a Jennifer Fletcher, sempre generosa di spunti e consigli. Sono riconoscente verso Domenico Pertocoli che ha avuto, ancora una volta, la pazienza di leggere questo scritto. Un sentito grazie va anche al parroco di Santo Stefano, Don Gianni Bernardi.

Sono stati inoltre fondamentali i contributi di tante persone: la mia famiglia, gli amici, i colleghi della National Gallery, le istituzioni inglesi e ita-

liane che hanno condiviso le informazioni e permesso di esaminare le loro opere. La lista sarebbe davvero troppo lunga.

Questa ricerca è stata presentata in forma ridotta nella sezione dedicata a Giovanni Bellini del convegno della Renaissance Society of America, tenutosi a Venezia nell’aprile 2010. Il mio intervento (dal titolo *An overlooked portrait of Gabriele Veneto and some reflections on Giovanni Bellini around 1500*) verrà pubblicato a breve in lingua inglese nel volume intitolato: *Examining Giovanni Bellini: An Art “More Human and More Divine”*, a cura di C.C. Wilson.

1) La fototeca della National Gallery di Londra è ricca di sorprese. La fotografia rintracciata è relativa a un lotto anonimo di un’asta Christie’s del 1962 (in realtà il dipinto era ancora proprietà degli eredi Houstoun-Boswall, vedi nota 4), in cui l’opera è stata venduta con l’attribuzione a Giovanni Bellini ma con l’erroneo titolo “Portrait of a Franciscan” (*Catalogue of Important Drawings and Pictures by Old Masters*, catalogo dell’asta, Christie’s, London, 29 giugno 1962, lotto 47). L’acquirente, Vittorio Frascione (1915-2006), era un famoso antiquario di origine napoletana attivo a Firenze. Il dipinto si trova oggi in collezione privata.



22. Giovanni Bellini: 'Ritratto di uomo che si volta' (1501 circa). Oxford, Christ Church.

2) La tavola è stata esposta come "Ascribed to Giovanni Bellini" alla Winter Exhibition del 1934-1935 del Burlington Fine Arts Club: cfr. il catalogo dattiloscritto *Catalogue of a Collection of Pictures, Furniture, Italian Maiolica and other Objects of Art*, London 1934, n. 8. Il dipinto non pare avere suscitato particolare interesse: non è infatti nemmeno menzionato nelle recensioni della mostra: Anonimo, in 'The Times', 22 dicembre 1934, p. 8; F. Davis, *A Page for Collectors. The Winter Exhibition at the Burlington Fine Arts Club*, in 'The Illustrated London News', 12 gennaio 1935, p. 70. Van Marle sembra essere stato l'unico ad accorgersi dell'opera, giudicandola "possibly by Giovanni Bellini": R. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, XVII, Den Haag 1935, p. 517. Bernard Berenson,

che nel giugno 1934 aveva ricevuto una fotografia del dipinto speditagli da Robert Witt, include l'opera nelle sue liste del 1957, implicitamente giudicandola autografa: B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. A List of the Principal Artists and their Works with an Index of Places*, I, London 1957, p. 36; Fritz Heinemann nel 1962 considera l'iscrizione e la firma apocrife, e il dipinto come "opera certa di Lorenzo Lotto, contemporanea al ritratto di donna del Musée des Beaux Arts a Dijon, N. 52": F. Heinemann, *Giovanni Bellini e i belliniani*, I, Venezia 1962, p. 246, n. V. 186. Anni dopo conferma la sua opinione, aggiungendo ingiustificatamente: "dipinto fra il 1505 ed il 1508 durante la sosta del ritrattato a Venezia": F. Heinemann, *Giovanni Bellini e i belliniani. Supplemento e ampliamenti*, III, Hildesheim 1991, p. 85, n. V. 186. Anchise Tempestini infine include e, per la prima volta, riproduce il dipinto in uno dei suoi cataloghi dell'opera completa di Giovanni Bellini: A. Tempestini, *Giovanni Bellini*, Milano 2000, p. 181, n. 99, figura s.n.

È da segnalare inoltre che una fotografia del dipinto, catalogata come Giovanni Bellini, esiste

nella fototeca di Roberto Longhi nell'omonima Fondazione a Firenze (inv. 0730304).

3) La tavola misura cm 40,5 x 33.

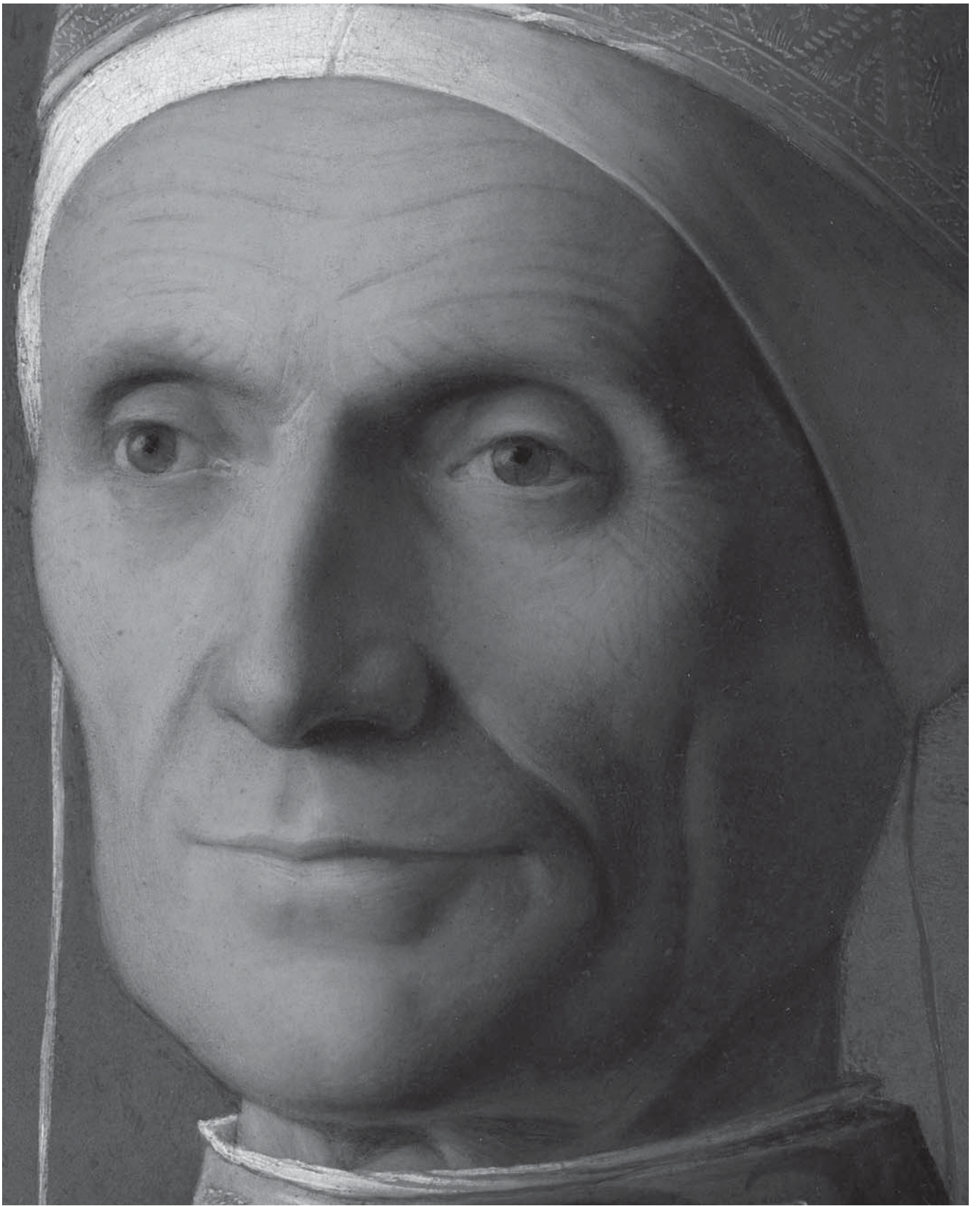
4) Fino all'asta del 1962 (vedi nota 1) il dipinto era rimasto di proprietà dei discendenti (e in particolare della figlia, Elizabeth Phoebe Houstoun-Boswall – nata nel 1915 – poi nota con il cognome Timpson) di Sir George Reginald Houstoun-Boswall (1877-1915), '4th Baronet of Blackadder', Berwickshire (in Scozia). Non si sa quando la collezione si sia formata, ma per un'ipotesi vedi la nota 6.

5) Inv. 18 (1964.7). Devo a Francis Russell questa segnalazione. Anche questo capolavoro è stato esposto alla Winter Exhibition del 1934-1935 (cat. 15: vedi nota 2), e, come il ritratto qui discusso, non ha suscitato particolare interesse (anche se la 'review' della mostra apparsa su 'The Times' – vedi nota 2 – afferma: "if it be not by Antonello da Messina is a very good shot at his style"). Fotografie dei due dipinti risalenti all'epoca della mostra, già possedute da Robert Witt, si trovano alla Witt Library di Londra: esse ci mostrano le opere con estese ridipinture, in uno stato differente da quello odierno. Un restauro deve quindi essere per entrambe avvenuto dopo la loro alienazione dalla collezione Houstoun-Boswall, al principio degli anni sessanta del secolo scorso.

6) Morto appunto nel 1847. I due ritagli sono stati estratti dal catalogo del 1847 della collezione de Roner, compilato dall'"erudito antiquario" Francesco Della Rovere e sorprendentemente informativo per gli standard dell'epoca: cfr. F. Della Rovere, *Indice ragionato della collezione d'antichi dipinti del fu nobile Carlo de Roner d'Ehrenwerth. I. R. Consigliere effettivo di Governo, decorato della medaglia d'argento del merito civile e membro di varie accademie. Corredato di brevi notizie biografico-pittoriche*, Venezia 1847, pp. 5, 8-9, nn. 1, 15. Entrambi i dipinti si trovano registrati nella "Scuola veneta": l'Antonello al n. 1 ("Piccolo ritratto d'un Juris-consulito in costume del suo tempo; ha il nome dell'autore come segue: *Antonellus Messaneus pinxit*"), mentre il ritratto di Bellini al n. 15 ("Ritratto d'un frate eremita con trassegnato originalmente come segue: *Gabrieli Veneto, Eremitici ordinis generalis. Joannes Bellinus p.*").

Linda Borean mi segnala che Francesco Della Rovere era stato agente di collezionisti britannici, come ad esempio nel 1849 di William Bankes di Kingston Lacy: cfr. A. Bradley, *Ancient Exempla at Kingston Lacy*, in 'Apollo', CLX, 513, novembre 2004, pp. 82-86. È possibile quindi che le due opere fossero state acquistate a Venezia, magari proprio attraverso la mediazione di Della Rovere, da un Houstoun-Boswall – probabilmente Sir George Augustus Frederick Houstoun-Boswall (1809-1886) – direttamente alla dispersione dei dipinti de Roner, avvenuta nello stesso 1847. Nella collezione de Roner c'era infatti un'altra opera poi Houstoun-Boswall, ancora oggi in possesso dei discendenti, che rappresenta una scena della "Saga Argonautica" (nel catalogo de Roner al n. 46, attribuita a Stefano da Ferrara), di cui esistono, sparse nel mondo, altre cinque tavolette della stessa serie di solito riferite alla prima attività di Lorenzo Costa, tra cui una nei Musei Civici di Padova (inv. 424: P. Tosetti Grandi, in *Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dei Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, catalogo della mostra, a cura di A. Ballarin e D. Banzato, Roma 1991, pp. 75-77, n. 11). Sulla dispersione della collezione de Roner qualche notizia è fornita da C.A. Levi, *Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal XIV secolo ai nostri giorni*, I, Venezia 1900, p. CXXXIII.

De Roner era socio onorario della Regia Accademia di Scienze Lettere ed Arti di Padova ed è stato collezionista anche di stampe e di libri: ha posseduto, tra le altre rarità, una copia della prima edizione aldina (1505) de *Gli asolani* di Pietro



23. Giovanni Bellini: 'Ritratto del Doge Leonardo Loredan' (particolare). Londra, National Gallery.

Bembo: cfr. G. Dilemmi, *Gli Asolani di Pietro Bembo*, Firenze 1991, pp. XXXIV-XXXV. Della sua collezione di stampe esiste un catalogo, ugualmente del 1847: *Indice delle stampe raccolte dal defunto I. R. Consigliere nobile Carlo de Roner*, Venezia 1847.

7) Il dipinto di Antonello è stato più volte riferito su basi stilistiche al suo soggiorno veneziano, 1475-1476: cfr. R. Pallucchini, *Due nuovi Antonello*, in *'Arte Veneta'*, XXI, 1967, pp. 263-266; M. Lucco, in *Antonello da Messina: l'opera completa*, catalogo della mostra, a cura di M. Lucco, Cinisello Balsamo 2006, pp. 174-175, n. 20.

8) Sono debitore a Lorne Campbell per avermi fatto notare questo importante dettaglio. Esistono altri esempi di scritte dedicatorie con il nome del ritrattato in dativo, come ad esempio il "Nobili Joanni Christophoro / Longono Amico", che compare sul ritratto di Giovanni Cristoforo Longoni, firmato da Andrea Solario e datato 1505, oggi alla National Gallery di Londra (inv. NG734), su cui M. Davies, *National Gallery Catalogues. The Earlier Italian Schools*, seconda edizione, London 1961, pp. 489-490. L'autore dell'iscrizione in versi sul ritratto è il poeta Lancino Curzio (G. Agosti, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Torino 1990, pp. 121, 131, nota 79).

9) Il soprannome "Venetus" in alcuni casi appare anche come "de Venetiis". La famiglia Dalla Volta, a detta di Giuseppe Tassini, era di origine bergamasca: G. Tassini, *Cittadini veneziani* [circa 1888], Venezia, Biblioteca del Museo Correr, ms. P.D. c4/5, p. 106 (consultabile *online*). Andrebbe verificato se esiste un rapporto tra questo ramo della famiglia e quello di Giovanni Dalla Volta, ritratto nel 1547 insieme alla moglie e ai figli da Lorenzo Lotto, oggi a Londra, National Gallery (inv. NG1047). Non pare esserci inoltre alcun le-

game con il bolognese Achille Della Volta, il scario che a Roma nel 1525 attentò alla vita di Pietro Aretino (quasi sicuramente per volere del cardinale Matteo Giberti, suo nemico), che risultò in una "seria mutilazione alle mani" dell'Aretino: G. Aquilecchia, *Nuove schede di italianistica*, Roma 1994, p. 83.

A seguito della morte, Gabriele Dalla Volta è detto nel *Martyrologium Augustinianum* essere di "nobilissima nati progenie": N. Crusenius, *Ord. S. Augustini pars tertia Monastici Augustiniani, completens epitomen historicam ff. Augustinen-sium a magna ordinis unione usque ad an. 1620 cum additamentis Revmi. P. M. Fr. Josephi Lantieri ejusdem Ordinis*, I, Valladolid 1890, p. 555.

Gabriele è chiamato sporadicamente Della Volta, o latinamente Avolta, ma la denominazione corretta sembra essere Dalla Volta, poiché così appare nelle fonti e nei documenti più antichi. Gli studi monografici sulla sua figura storica sono sempre piuttosto parziali e incompleti. Si veda intanto M. Sanfilippo, s. v. *Della Volta, Gabriele*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 38, Roma 1990, pp. 10-12; da integrare con Fr. Ag. M. G., *Gabriele Veneto Generale Agostiniano (1537-1937)*, in *Bollettino Storico Agostiniano*, XIV, 1-2, 1938, pp. 1-5.

10) Il capitolo è descritto dettagliatamente da Marin Sanudo, che si sofferma sulla venezianità di Gabriele ("Questo Zeneral electo è venetian"): cfr. *I diarii di Marino Sanuto*, XXVII, Venezia 1890, pp. 371-372.

11) Sulla carriera ecclesiastica di Gabriele Dalla Volta, trentaquattresimo generale dell'Ordine Agostiniano, si sa molto: i suoi "Diari" (che non ho ancora avuto modo di consultare direttamente) sono conservati nell'Archivio Generale dell'Ordine di Sant'Agostino, a Roma.

Per quanto riguarda la letteratura, si parta dalla

voce "F. Gabriele della Volta Venetiano" nella "Tavola delle cose più notabili" in L. Torelli, *Secoli Agostiniani ovvero Historia Generale Del Sagro Ordine Eremitano del Gran Dottore di Santa Chiesa S. Aurelio Agostino Vescovo d'Hiipponia. Divisa in tredici Secoli*, VIII, Bologna 1686; F. Elssius, *Encomiasticon Augustinianum, in quo personae Ord. Eremit. s. p. n. Augustini, Sanctitate, Praelatura, Legationibus, Scriptis &c. Praestantes*, Bruxelles 1654, pp. 222-223; Crusenius, *Ord. S. Augustini* cit., pp. 98-102, 555-556; 'Analecta Augustiniana', IX, 1921-1922, pp. 29-47. Per una bibliografia più completa, si vedano i sommari più recenti: Fr. Ag. M. G., *Gabriele Veneto* cit., pp. 1-5; ma anche Sanfilippo, s. v. *Della Volta* cit., pp. 10-12; e B. van Luijk, *L'Ordine agostiniano e la riforma monastica*, in *'Augustiniana'*, XVIII, 1968, pp. 176-181.

12) Su questi argomenti rimangono fondamentali gli studi di Jennifer Fletcher, riassunti in J. Fletcher, *Bellini's Social World*, in *The Cambridge Companion to Giovanni Bellini*, a cura di P. Humfrey, Cambridge 2004, pp. 13-47, 274-281.

13) Su Egidio da Viterbo (1469-1532) è ancora affidabile G. Signorelli, *Il Card. Egidio da Viterbo. Agostiniano umanista e riformatore. (In appendice - l'epistolario in gran parte inedito) 1469-1532*, Firenze 1929; da integrare con J.W. O'Malley, *Giles of Viterbo on Church and Reform. A Study in Renaissance Thought*, Leiden 1968; e *Egidio da Viterbo, O. S. A. e il suo tempo. Atti del V Convegno dell'Istituto Storico Agostiniano, Roma - Viterbo, 20-23 ottobre 1982*, Roma 1983. Sul tributo di Egidio a Gabriele, contenuto nella dedizione dell'edizione del 1493 della *Fisica* di Aristotele, cfr. F.X. Martin, *Friar, Reformer, and Renaissance Scholar. Life and Work of Giles of Viterbo. 1469-1532*, Villanova (PA) 1992, p. 14. Per gli



estremi cronologici del loro rapporto ci si basa su una lettera di Gabriele a Egidio del 1518 in cui si afferma che si conoscono da trent'anni: cfr. Signorelli, *Il Card. Egidio* cit., pp. 68, 181, nota 2. La prima lettera datata di Egidio a Gabriele risale invece al 25 aprile 1494 (A.M. Voci Roth, *Egidio da Viterbo OSA. Lettere Familiari. I. 1494-1506*, Roma 1990, pp. 81-82, n. 1). La loro corrispondenza (pubblicata in Voci Roth, *Egidio* cit., e A.M. Voci Roth, *Egidio da Viterbo OSA. Lettere Familiari. II. 1507-1517*, Roma 1990) si trova a Roma, Biblioteca Angelica. Sulle richieste da parte di Egidio di libri di esegesi ebraica: O'Malley, *Giles of Viterbo* cit., p. 87; F.X. Martin, *Giles of Viterbo as Scripture Scholar*, in *Egidio da Viterbo, O. S. A. e il suo tempo* cit., p. 205. Gabriele è autore dell'epigrafe funeraria sulla lapide di Egidio nella chiesa di Sant'Agostino a Roma, che recita: "D. O. M. / AEGIDIO VITERBIENSIS / CARDINALI / GABRIEL VENETVS / GENERALIS P. / MDXXXVI" (ringrazio Xavier Salomon per avermela fotografata): cfr. Signorelli, *Il Card. Egidio* cit., pp. 103, 202, nota 43 (anche se Signorelli riporta erroneamente la data 1534; la tomba di Egidio è creduta erroneamente in Santa Maria del Popolo da F. Apollonio, *La chiesa e il convento di S. Stefano in Venezia. Memoria*, Venezia 1911, pp. 36-37).

14) Della promozione a lettore si complimenta lo stesso Egidio nella lettera già citata del 25 aprile 1494 (vedi nota 13); sui successivi salti di carriera: Fr. Ag. M. G., *Gabriele Veneto* cit., p. 2; P.D.A. Perini, s. v. *Della Volta Fr. Gabriel*, in 'Bibliografia Augustiniana', II, 1931, pp. 22-23.

15) Pacioli nomina Dalla Volta "Magister Gabriel Venetus Eremitaniae Faemilie (sic) tervisinae (sic) provinciae praesules", da cui si evince che Dalla Volta all'epoca era governatore del suo Ordine nella Marca di Treviso (ossia la provincia di Vene-

zia), dove risiedette nel convento eremitano di Santa Margherita.

Nel saggio di Pacioli, stampato nel giugno 1509 e piuttosto raro, l'elenco di uomini illustri compare alla fine del quarto libro di Euclide, alla p. 31 (*Euclidis megarensis, philosophi acutissimi mathematicorumque omnium sine controversia principis, Opera a Campano interprete fidissimo tralata* (sic). *Que, cum antea librariorum detestanda culpa medis fedissimis adeo deformata eent: ut vir Euclidem ipsum agnosceremus. Lucas paciolius theologus insignis: altissima Mathematica disciplinarum scientia rarissimus iudicio castigatissimo detersit: emendavit. Figuras centum et undetriginta que in alijs codicibus inverse et deformate erant: ad rectam symmetriam concinnavit: et multas necessarias addidit. Eundem quoque plurimis locis intellectu difficilem commentariolis sane luculentis et eruditiss. aperuit: enarravit: illustravit*, Venezia 1509). Sulla celebre prolusione di Pacioli e la sua contestualizzazione: B. Nardi, *La scuola di Rialto e l'Umanesimo veneziano*, in *Umanesimo europeo e Umanesimo veneziano*, a cura di V. Branca, Firenze 1964, pp. 113-117; B. Nardi, *Saggi sulla cultura veneta del Quattro e Cinquecento*, a cura di P. Mazzantini, Padova 1971, pp. 67-73. Sulla prolusione di Pacioli in relazione a Leonardo: G. Padoan, *Leonardo e l'Umanesimo veneziano*, in *Leonardo & Venezia*, catalogo della mostra, Milano 1992, pp. 105-107, 110.

16) Erasmo, non ancora celebre e soprattutto straniero, non è menzionato da Pacioli, ma pare difficile che non fosse presente alla lezione, trovandosi a Venezia nello stesso periodo per lavorare con Aldo Manuzio (che a San Bortolomio c'era).

17) Erasmo era nato nel 1466 (o per alcuni nel 1469). Sulla conoscenza di Gabriele Dalla Volta e Aldo Manuzio, che si evince da una lettera di Egi-

dio da Viterbo a Manuzio del 24 febbraio 1508: O'Malley, *Giles of Viterbo* cit., p. 49, nota 3.

Gabriele ha dimostrato indirettamente in più occasioni simpatie verso le idee di Erasmo, appoggiando ferventi erasmiani quali Ambrogio Cavalli, riconfermato nel 1529 priore del convento di San Giacomo a Bologna, o Ortensio Lando, inviato nel 1531 a studiare nell'Università della stessa città (M. Cali, *Patroni, committenti, amici del Pordenone fra religione e storia*, in *Il Pordenone. Atti del convegno internazionale di studio*, a cura di C. Furlan, Pordenone 1985, p. 100). Nel 1540 l'autorevole teologo agostiniano Niccolò da Fivizzano, che era stato a suo tempo (dal 1528 al 1531) segretario di Gabriele, tradusse in volgare le *Paraphrases* erasmiane dei Vangeli: cfr. S. Seidel Menchi, *Erasmo in Italia. 1520-1580*, Torino 1987, p. 273.

18) *Regula beati Augustini una cum expositione Hugonis de Sancto Victore. Constitutiones fratrum heremitarum Sancti Augustini. Additiones thomae de argentina generalis. Tabula una per capitula super constitutionibus. Tabula altera per alphabetum super additionibus. Magistri Ambrosii coriolani generalis statuta quedam. Ordinarius libellus. Mare Magnum cum innovatione Sixti. iiii. pont. max. Fratrum obseruantium congregationis lombardiae ordinis geremitharum Sancti Augustini privilegia. Bulla aurea Magistro Egidio Viterbiensi generali p. iuliu. ii. pont. max. concessa. Bullae aurae eiusdem pont. declaratio. Eiusdem pont. litterae adversus apostatas. Sigillum privilegiorum omnium nostro ordini concessorum. Epistola Magistri Egidii Viter. generalis ad provinciales & ad fratres omnes*, Venezia 1508. Nel volume, a p. 86, viene ricordato: "Opera & impensis Reverendi magistri Gabrieli Veneti provinciae Marchiae Tarvisinae provincialis ordinis heremitarum



26. Giovanni Bellini: 'L'uccisione di San Pietro Martire' (1506-1507 circa). Londra, National Gallery.

S. Augustini”. Sull’edizione veneziana del 1508 delle costituzioni di Ratisbona, si vedano i registri delle corrispondenze e dei commenti in: ‘Analec-ta Augustiniana’, II, 1907-1908, pp. 30-41.

Una conoscenza diretta dell’arte della stampa, oltre che la sua evidente passione epigrafica (si veda la nota 30), giustificerebbe nel ritratto la presenza preminente dei caratteri classici capitali nella scritta identificativa.

19) Pietro era nato nel 1470.

20) Si veda la lettera del 21 settembre 1527 in P. Bembo, *Lettere (1508-1528)*, a cura di E. Travi, II, Bologna 1990, pp. 466-467, n. 816. Per il carteggio in generale, si vedano i volumi Bembo, *Lettere, ibidem*; P. Bembo, *Lettere (1529-1536)*, a cura di E. Travi, III, Bologna 1992.

21) M. Michiel, *Notizia d’opere del disegno*, a cura di T. Frimmel, Wien 1888, p. 20. Sul rapporto generazionale tra i Bembo e i Bellini, si veda Fletcher, *Bellini’s Social* cit., pp. 30-31. Altre famiglie patrizie venete erano rimaste legate ai Bellini di generazione in generazione: ad esempio i Leonico Tomeo, di Padova, con un ritratto del padre di Nicolò e di Bartolomeo dipinto da Jacopo e uno di Nicolò eseguito da Giovanni: Michiel, *Notizia d’opere* cit., p. 18.

22) Per i sonetti, cfr. P. Bembo, *Prose e rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino 1966, pp. 521-523, nn. XIX-XX. Il ritratto della Savorgnan era dipinto su tavola, un dato che si evince dal fatto che fino all’edizione del 1530 i versi del sonetto recitavano: “e pur non sei altro che in legno una leve pittura”: cfr. *ibidem*, pp. 521-522, nota XIX.

23) Il carteggio è reso noto da V. Cian, *Pietro Bembo e Isabella d’Este Gonzaga. Note e documenti*, in ‘Giornale Storico della Letteratura Italiana’, V, 1887, pp. 103-109.

24) Ridolfi afferma che esisteva un ritratto di mano di Bellini di Pietro Bembo “prima, che fosse Cardinale”: C. Ridolfi, *Le meraviglie dell’arte. Ovvero Le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato* [1648], a cura di D.F. von Hadeln, I, Berlin 1914, p. 73. Ridolfi pare interpretare erroneamente, magari a causa di una lettura affrettata a cui è sfuggita una “a”, le parole di Vasari dell’edizione torrentiniana delle *Vite*: “Giovanni dunque ritrasse a messer Pietro Bembo, prima che andasse a star con papa Leone Decimo, una sua innamorata”; mentre l’edizione giuntina ha una sintassi più chiara: “ritrasse Giovanni per messer Pietro Bembo, che ancora non stava con Leone X, la sua innamorata”: si veda G. Vasari, *Le vite de’ più eccellenti pittori scultori e architettori* [1550-1568], a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, III, Firenze 1971, p. 439. Tra le opere che Michiel vide nella residenza padovana di Bembo non è menzionato alcun ritratto di Giovanni Bellini: cfr. Michiel, *Notizia d’opere* cit., pp. 20-24.

Va registrato a tale riguardo, come mi segnala Giorgia Mancini, che nella vendita dei dipinti di Richard Westall (Phillips, London, 11-12 maggio 1827), al lotto n. 143, si trova: “*Giorgione. Portrait of Pietro Bembo, Apostolical Secretary to Leo X. afterwards Cardinal Bembo*”. Questo dipinto fu acquistato all’asta da “Brown ST, Lord Aylesbury” (il nome dell’acquirente è stato trovato grazie al ‘Getty Provenance Index Database’). Non sono stato in grado rintracciare l’opera; sarebbe interessante capire qual è il motivo che ha portato all’identificazione del ritratto in Bembo.

25) Inv. RCIN 405761: cfr. J. Shearman, *The Early Italian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge 1983, pp. 41-43, n. 37; L. Whitaker, in *The Art of Italy in the Royal Collection. Renaissance & Baroque*, catalogo della mostra, a cura di L. Whitaker e M. Clayton, London 2007, pp. 180-181, n. 56. Il dipinto porta la firma umanistica corsiva, sulla quale, a supporto dell’i-

dentificazione del ritratto in Pietro Bembo, cfr. D. Pincus, *Giovanni Bellini’s Humanist Signature: Pietro Bembo, Aldus Manutius and Humanism in Early Sixteenth-Century Venice*, in ‘*Artibus et historiae*’, 50, XXIX, 2008, pp. 89-119; la discussione sull’epigrafia belliniana è però da integrare con l’importante articolo di A. Campana, *Notizie sulla “Pietà” riminese di Giovanni Bellini*, in *Scritti di storia dell’arte in onore di Mario Salmi*, II, Roma 1962, pp. 405-427.

26) Il documento è stato scoperto da Carlo Dionisotti alla Biblioteca Ambrosiana e pubblicato per la prima volta nel 1966, con una proposta di datazione intorno al 1500: cfr. P. Bembo, *Prose e rime* cit., pp. 699-703. Dionisotti ha sciolto le iniziali che siglano le *Leggi della compagnia* (P.B., N.T., V.Q., T.G.) in: Pietro Bembo, Nicolò Tiepolo, Vincenzo Quirini, Trifone Gabriele. Per l’identificazione dell’ultimo membro in Tommaso Giustiniani: A. Ballarin, *Giorgione e la Compagnia degli Amici: il “Doppio ritratto” Ludovisi*, in *Storia dell’arte italiana*, V, Torino 1983, pp. 479-541.

Le caratteristiche dei ritratti descritti dalle “*Leggi della Compagnia degli Amici*”, ovvero tavolette molto piccole con da un lato il ritratto e dall’altro un’impresa, richiamano alla mente la ritrattistica quasi miniaturistica del misterioso ‘Jacometto Veneziano’, la cui carriera è documentata – sempre grazie a Michiel – dal 1472 al 1497. Alcuni dei piccoli ritratti oggi comunemente inclusi nel *corpus* di Jacometto presentano sul retro un’impresa, a volte accompagnata da un motto, come il ‘Ritratto di uomo’ della National Gallery di Londra (inv. NG3121: Davies, *National Gallery* cit., pp. 259-260) o i due ritratti (descritti da Michiel come Alvise Contarini e una monaca di San Secondo) della collezione Lehman al Metropolitan Museum di New York (inv. 1975.1.85/86). Vale la pena di ricordare al riguardo che Michiel vide nella collezione di Pietro Bembo, a Padova, un suo ritratto da undicenne e un altro del fratello Carlo, entrambi riferiti dal conoscitore veneziano a Jacometto: cfr. Michiel, *Notizia d’opere* cit., pp. 20, 22.

Un dipinto che rappresenta bene questa tipologia è il piccolissimo (cm 23,8 x 18) ‘Ritratto di uomo’ – con un ‘Memento mori’ sul verso – di Andrea Previtali, nel Museo Poldi Pezzoli di Milano (inv. 1598: A. Mazzotta, *Andrea Previtali*, Bergamo 2009, pp. 11, 56, tavv. III-IV).

27) Il ritratto della Royal Collection misura cm 43,8 x 35,2; già Michiel descrisse vari “piccoli ritratti” di Bellini nelle numerose collezioni da lui visitate.

28) Sull’intraprendenza di Gabriele Veneto e sulle sue ristrutturazioni cinquecentesche della chiesa e del convento di Santo Stefano, si parta da G. Caniato, *L’insediamento eremitano, in Gli agostiniani a Venezia e la chiesa di Santo Stefano. Atti della giornata di studio nel V centenario della dedizione della chiesa di Santo Stefano. Venezia, 10 novembre 1995*, Venezia [1997], pp. 193-198.

29) Carlo Urbani ha voluto intendere lo svolgimento dei capitoli generali sempre in territorio veneziano durante il generalato di Gabriele Veneto come segno di ‘provincializzazione’ dell’Ordine durante la Riforma: C. Urbani, *La Provincia agostiniana della Marca negli anni tridentini*, in ‘Atti dell’Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di scienze morali, lettere ed arti’, CLVI, 1997-1998, p. 61, nota 38. Critiche al suo operato vengono da Sanfilippo, s. v. *Della Volta* cit., p. 12.

30) L’idea del progetto in realtà risale al 1508, mentre i lavori hanno inizio nel 1521: Caniato, *L’insediamento eremitano* cit., p. 194. Critiche sulle capacità di Gabriele come architetto, elencate tra i “derivati dalla scuola lombardesca”, sono mosse da P. Selvatico, *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia dal Medio Evo sino ai nostri giorni*, Venezia 1847, pp. 213-214.

L’iscrizione recita: “GABRIEL VENETVS AVGVSTINIANORVM EREMITARVM MAGISTER / A FVNDAMENTIS

EXTRVXIT M.D.XXV.” *L’Epistola* di Bembo, che mi è stata fatta notare da Irene Brooke, è composta in latino (ci si immagina per essere mostrata da Gabriele come una preziosa opera d’arte), si data al 13 giugno 1527, e ha dei passaggi molto belli e elogiativi nei confronti della sacrestia nuova: “Sacrarium postremo concameratum duplex, magnum quidem ipsum altum, luminosum, a fundamentis positum, ut reliquia omnia, mira incredibilique dignitate. Fenestrae atque hostia opere egregio ac perelegant. Pavimentum candido purpureoque lapide tessellatum. Sacrarum vestium et argenti armarium, atque sedilia, pulcherrimo ex ligno, et quidem aducto Germanica, arte diligentique mira”: Bembo, *Lettere* cit., II, pp. 428-429, n. 770. Bembo qualche anno dopo, il 20 giugno 1530, venuto a sapere del nuovo grande progetto, ovvero la ricostruzione del chiostro dopo il devastante incendio del 1529, scrive ironico a Gabriele: “Ché la Sacristia volle da me una Epistola, il monistero che vorrà? Non gli basteranno i libri interi, e io sono impigrito non solo dagli anni, ma ancora dallo accorgermi che voi vi prendete giuoco di me, mostrando che vi piacciono tutte le mie ciance. E credo che io penserò che V. S. faccia per sé ella stessa. Ché poscia che io ho veduto che sapete far Sonetti, potrete voi meglio e più acconciamente, che veruno altro, lodare in rima la vostra fatica medesima” e così via: cfr. Bembo, *Lettere* cit., III, pp. 154-155, n. 1113 (su Bembo come fornitore di iscrizioni per opere d’arte: G. Agosti, *Su Mantegna I. La storia dell’arte libera la testa*, Milano 2005, pp. 182-183, nota 21). Evidentemente Gabriele deve avere insistito per ottenere un componimento celebrativo, poiché in una lettera del 6 luglio, a Bembo scappano parole poco gentili, ma sempre in un tono scherzoso: “Ché si come io lodai gli anni passati quella vostra sproponzionata Sacristia, per ischifare in quel modo il vostro dir male di me, e ve ne ritraeste vedendo che io lodava voi e le vostre cose; così ora mi farà mestiero, se io non vorrò esser da voi mal trattato, lodare ancora quest’altra fabrica eziandio prima che io la veggia, e sappia se ella merita esser lodata o biasimata?” (Bembo, *Lettere* cit., III, p. 162, n. 1123). Pietro, nella stessa lettera, cede, e fornisce a Gabriele quella che poi, con minime variazioni, sarà l’iscrizione che corre su uno dei lati del chiostro (vedi nota 32). Pietro continuerà a provocare Gabriele, come rivela una lettera dell’8 agosto dello stesso anno: lo ringrazia per le scatole di dolci, ma si dice malato, e si lamenta della loro inutilità visto che non le può mangiare (Bembo, *Lettere* cit., III, pp. 166-167, n. 1127). La corrispondenza degli anni successivi rivela la consuetudine di Gabriele di spedire dolci a Pietro (“torte di cotogni”, “proferta”, “mele granate”, ma anche prosciutti).

Sulla sacrestia nuova (o maggiore): Apollonio, *La chiesa e il convento* cit., pp. 33-35; E. Merkel, *La Sagrestia Maggiore*, in M.A. Chiari Moretto Wiel, A. Gallo e E. Merkel, *Chiesa di Santo Stefano. Arte e devozione*, Venezia 1996, pp. 41-46.

31) L’iscrizione recita “· F · GABRIEL · GN · APERVIT · M · D · XXVI”. Leo Schubert mi ha fatto notare il bel carattere lombardesco della porta, definita persino dal critico Selvatico come “fregiata di gentili intagli” (Selvatico, *Sulla architettura* cit., p. 214). In effetti fonti documentarie attestano che all’inizio del Seicento fu smantellato il recinto marmoreo che chiudeva il coro, cominciato da Vittorio Gambello e proseguito dalla bottega dei Lombardo, e probabilmente i resti del portale di accesso furono ricomposti – piuttosto ingegnosamente – a incorniciare la porta aperta da Gabriele, che forse era in origine più essenziale (fig. 6): cfr. M.A. Chiari Moretto Wiel, *La chiesa di Santo Stefano: il patrimonio artistico*, in *Gli agostiniani a Venezia* cit., p. 253.

32) L’iscrizione recita “GABRIEL VENETVS AVGVSTINIANORVM EREMITARVM MAGISTER DOMVM SOCIORVM IGNI ABSVPTAM A FVNDAMENTIS RESTITVIT

· M · D · XXXII". Essa è leggermente differente dal componimento di Bembo, che in una lettera sopraccitata (vedi lettera n. 1123, alla nota 30) suggeriva: "Gabriel Venetus Augustinianorum Magister domum sociorum, incendio absumptam, patriae familiaeque sue a fundamentis restituit".

33) Si veda C.E. Cohen, *The Art of Giovanni Antonio da Pordenone. Between Dialect and Language*, II, Cambridge 1996, pp. 675-678, n. 67, figg. 504-516.

34) C. Dionisotti, *Tiziano e la letteratura* [1978], in *Appunti su arti e lettere*, Milano 1995, p. 124, 125-126.

35) Cali, *Patroni, committenti* cit., p. 99.

36) Tassini, *Cittadini veneziani* cit., p. 107. Tassini aggiunge inoltre che l'impresa rappresenta "un riccio marino attorcigliato da una serpe volgente in se stessa". Questa descrizione non rispecchia l'aspetto visivo dell'impresa e pare influenzata dal significato del motto.

37) Ci si aspetterebbe, anche alla luce di dimostrate consulenze per altre formulazioni (vedi nota 32), che Bembo sia l'artefice di questa frase.

38) "Il riccio è tutto spinoso" (*Adagia* - 2.9.59). Sull'influenza degli *Adagia* di Erasmo per la creazione di emblemi e motti: A. Wesseling, *Devices, Proverbs, Emblems. Hadrianus Junius' Emblemata in the Light of Erasmus' Adagia*, in "Con parola breve e con figura". *Emblemi e imprese fra antico e moderno*, a cura di L. Bolzoni e S. Volterrani, Pisa 2008, pp. 87-133.

39) Ridolfi, *Le maraviglie* cit., p. 71.

40) Inv. R. F. 2039; il primo a ventilare questa ipotesi è stato T. Borenius, *The Provenance of Bellini's "Christ" in the Louvre*, in "The Burlington Magazine", XXVII, 1915, p. 205.

41) Inv. AP 1967.07. La proposta di identificazione del dipinto descritto da Ridolfi con la tavola del Kimbell, quando ancora era in una collezione privata svizzera, si deve ad A. Morassi, *Scoperta d'un Cristo benedicente del Giambellino*, in "Arte Veneta", XII, 1958, pp. 45-52.

42) Il documento è riportato da P. Paoletti di Osvaldo, *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia. II. Rinascimento*, Venezia 1893, p. 112; è ripreso da Fletcher, *Bellini's Social* cit., p. 27. Ma si veda ora M. Barausse, *Giovanni Bellini. I documenti*, in *Giovanni Bellini*, catalogo della mostra, a cura di M. Lucco e G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo 2008, pp. 357-358, n. 122.

43) Il testamento di Giuliano Zancaruo si può leggere in *Tullio Lombardo. Documenti e testimonianze*, a cura di A. Pizzati e M. Ceriana, Verona 2008, pp. 78-83, n. 79; la citazione è tratta da p. 79.

44) Manoscritto presso la Biblioteca del Museo Correr: Padre Agostino Nicolai, *Memorie pella Chiesa e Monastero di S. Stefano a Venezia* [circa 1750]. Va menzionato a riguardo che nell'inventario testamentario di Pietro Foscarini, steso il 29 aprile 1745 (Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia, Cod. Cicogna 2686, consultato grazie al sito internet del 'Getty Provenance Index Database'), alla p. 206, n. 35, compare "Un Christo meza figura in tavola del Zambellini".

45) Nicolai, *Memorie* cit., lett. F. Il fratello di Gabriele, Leonardo, fa testamento nel 1546 (Tassini, *Cittadini* cit., p. 107) e anch'egli è sepolto in sacrestia nuova. Il quadro di "eccellente mano Fiamminga" rappresentava probabilmente l'arcangelo Gabriele, e Francesco Zanotto ancora nel 1856 lo descrive come "L'Angelo Gabriello - Paletta di scuola fiamminga": F. Zanotto, *Nuovissima guida di Venezia e delle isole della sua laguna nella quale si sono corretti da oltre 200 errori che s'incontrano nelle altre guide*, Venezia 1856, p. 182. Zanotto sembra però prendere l'informazione di seconda mano (forse da G. Moschini, *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti*, Venezia

1815, I, p. 577), poiché già dal 1824 all'altare ci sta il 'Cristo crocefisso' attribuito a Giuseppe Angeli, proveniente dalla chiesa di Sant'Angelo (A. Niero, *Chiesa di Santo Stefano in Venezia*, Padova 1978, p. 64). Sempre Zanotto (*Nuovissima guida* cit., p. 182) sull'altare vede anche i due busti menzionati da Nicolai. Nel museo situato nel piccolo chiostro (nel cui cortiletto sta una vera da pozzo fregiata dell'emblema di Gabriele) dietro alla sacrestia nuova esistono oggi due statue rappresentanti 'Sant'Antonio' e 'San Giovanni Battista', che coincidono con quelle descritte come opera di Pietro Lombardo da Nicolai e che quindi sono state rimosse dall'altare: sarebbero in realtà (se ne era già accorto Apollonio, *La chiesa* cit., p. 34) due sculture trecentesche, in rapporto con lo stile di Jacobello e Pierpaolo delle Masegne; Antonio Niero tuttavia pensa di poter comunque riscontrare nel Sant'Antonio un carattere lombardesco: Niero, *Chiesa di Santo Stefano* cit., p. 64.

46) In ultimo da D. Pincus, *Bellini and Sculpture*, in *The Cambridge Companion* cit., pp. 126-139.

47) Inv. Kat. Nr. B. 79; Ridolfi, *Le maraviglie* cit., p. 72.

48) Inv. NG189. Un *ante quem* per la realizzazione del ritratto, come mi fa notare Giovanni Agosti (ma come anche a suo tempo aveva segnalato Jennifer Fletcher, cfr. E. Greer, in *Renaissance Faces. Van Eyck to Titian*, catalogo della mostra, London 2008, p. 108, n. 15), è il giugno del 1502, data di stampa di un componimento intitolato "De pictura divi Leonardi Laurodani Serenissimi Venetiarum Principis Epigramma", in cui viene lodata la "docta manus" del Bellini. Esso si trova alla fine dell'*Epigrammaton libellus*, in L. Catti, *Opuscula*, Venezia 1502, f. N iii.

Sull'aspetto non ufficiale del 'Ritratto del Doge Loredan' della National Gallery si è più volte insistito (si veda J. Meyer zur Capellen, *Zum venezianischen Dogenbildnis in der zweiten Hälfte des Quattrocento*, in "Konsthistorisk Tidskrift", L, 1981, pp. 70-86).

49) Si pensi ad esempio alla sua attività per il convento di Santa Maria della Carità, dai famosi tritici dell'Accademia (cfr. S. Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Roma 1955, pp. 77-86, nn. 78-81), alla giovanile pala di San Giovanni Evangelista, della quale rimane soltanto la predella, oggi conservata nei pressi di Monaco di Baviera (Wittelbacher Ausgleichsfonds, Schloss Berchtesgaden, inv. B I 34; cfr. L. Bellosi, in *Mantegna. 1431-1506*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti e D. Thiébaud, Milano 2008, pp. 124-127, n. 33).

50) Sotto vesti cardinalizie Egidio da Viterbo e Girolamo Seripando appaiono in altrettanti ritratti - postumi - a figura intera attribuiti all'emiliano Antonio Triva, oggi nella sacrestia nuova di Santo Stefano. Tra il generalato di Dalla Volta e quello di Seripando si inserisce quello brevissimo (1538), e quasi sempre dimenticato, di Giovanni Antonio da Chieti (preceduto da un *interim* di Giovanni Giacomo Barba): cfr. Crusenius, *Ord. S. Augustini* cit., pp. 103-104; da integrare però con van Luijk, *L'Ordine agostiniano* cit., pp. 181-182.

51) Reg. Cron. 160.

52) Opinioni elencate da M.T. Donati, in *Pinacoteca di Brera. Scuola veneta*, Milano 1990, pp. 42-52, n. 20; sono stati numerosi i tentativi di identificazione dei vari personaggi, tra cui: E. Arslan, *Studi belliniani*, in "Bollettino d'arte", XLVII, 1962, pp. 40-50.

53) Inv. 1912 n. 185.

54) Ridolfi, *Le maraviglie* cit., I, p. 99.

55) Per un riassunto della vicenda critica e identificativa: A. Ballarin, in *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, catalogo della mostra, II ed. rivista e corretta, Paris 1993, pp. 403-407, n. 45.

56) Si veda S. Padovani, in *La Galleria Palatina e*

gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti. Catalogo dei dipinti, a cura di M. Chiarini e S. Padovani, Firenze 2003, II, p. 456, n. 749. Come segnalato da C. Hope, *Giorgione or Titian? History of a Controversy*, New York 2003, p. 41, nota 29, già nel Settecento si era pensato di riconoscere Martin Bucer al posto di Calvino: J. Richardson, *Traité de la peinture, et de la sculpture*, Amsterdam 1728, III, p. 133.

57) Su Lorenzo da Pavia: C.M. Brown, *Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia. Documents for the History of Art and Culture in Renaissance Mantua*, Genève 1982. Si veda poi W.F. Prizer, *Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia, 'Master Instrument-Maker'*, in "Early Music History", II, 1982, pp. 87-127, che colloca la sua data di nascita tra il 1470 e il 1475.

58) Evocativa è la ricostruzione di Giovanni Agosti del ciclo perduto di teleri e del ruolo centrale esercitato da Giovanni Bellini: G. Agosti, *Sui teleri perduti del Maggior Consiglio nel Palazzo Ducale di Venezia*, in "Ricerche di storia dell'arte", 30, 1986, pp. 61-87.

59) Inv. 1939.1.182; il ritratto di Washington è databile alla metà degli anni novanta del Quattrocento, in un momento di acuto interesse da parte di Bellini verso la ritrattistica di Hans Memling, come dimostra il confronto di questo con il 'Ritratto di giovane' di Memling dell'Accademia di Venezia (inv. 80), un dipinto di probabile antica provenienza veneziana (cfr. Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia* cit., pp. 183-184, n. 206). Questo confronto è già stato proposto da D.A. Brown, in *Italian Paintings of the fifteenth Century. National Gallery of Art, Washington*, a cura di M. Boskovits e D.A. Brown, New York 2003, pp. 64-66.

60) Su questo aneddoto raccontato da Isabella d'Este in una sua lettera del 26 aprile 1498 si è soffermato C. Pedretti, *Ancora sul rapporto Giorgione-Leonardo e l'origine del ritratto di spalla*, in *Giorgione. Atti del convegno internazionale di studio per il 5° centenario della nascita. 29-31 maggio 1978*, Venezia 1979, p. 181-182.

61) J. Shell, *Marco d'Oggiono e Venezia*, in *Leonardo & Venezia* cit., pp. 360-361, da intendere però alla luce delle precisazioni di S. Momesso, *Sezioni sottili per l'inizio di Marco Basaiti*, in "Prospettiva", 87-88, 1997, pp. 28-29, p. 41, nota 74. Non si dimentichi poi che nell'agosto del 1501 moriva a Venezia Francesco Galli, detto Napoletano: J. Shell e G. Sironi, *Some documents for Francesco Galli «Dictus neapolus»*, in "Raccolta Vinciana", XXIII, 1989, pp. 155-166.

62) Su questo punto delicato: A. Ballarin, *Una nuova prospettiva su Giorgione: la ritrattistica degli anni 1500-1503*, in *Giorgione. Atti del convegno* cit., pp. 239-240, nota 8.

63) Ballarin, *Una nuova prospettiva* cit., p. 230.

64) W. Pater, *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*, London-New York 1893, p. 157.

65) M. Lucco, *Venezia fra Quattro e Cinquecento*, in *Storia dell'arte italiana* cit., p. 472.

66) D. Bortolan, *S. Corona. Chiesa e convento dei domenicani in Vicenza. Memorie storiche*, Vicenza 1889, p. 263, che dice installata entro il 1502.

67) M. Boschini, *I gioielli pittoreschi. Virtuoso ornamento della Città di Vicenza* [1676], a cura di D. Marchioro, Roma 2000, p. 168.

68) In questo periodo di transizione - l'ennesimo - della carriera di Giovanni Bellini andrebbero collocate due opere molto affini tra loro, che stanno forse addirittura a monte di qualche tempo (diciamo intorno al 1496-1497) rispetto al 'Gabriele Veneto': la 'Madonna del prato' della National Gallery di Londra (inv. NG599) e la 'Pieta' Donà dalle Rose dell'Accademia di Venezia (inv. 882).

69) Devo ad Alessandro Ballarin questa osservazione sulla tenuta ancora disegnativa, 'quattrocentesca', del ritratto, che mi ha stimolato ad approfondire il problema e quindi a retrocedere di qualche anno la datazione rispetto alle mie precedenti convinzioni.

70) Si veda la recente trascrizione della nota lettera a Isabella d'Este in Barausse, *Giovanni Bellini* cit., pp. 345-346, n. 66.

Il celebre cartone di Leonardo si trova oggi al Louvre (inv. MI 753).

71) Il dipinto è un "promised gift" per il Denver Art Museum. L'entusiasmo di Robertson per il 'San Domenico', allora nella collezione Hickox, è dimostrato in G. Robertson, *Giovanni Bellini*, Oxford 1968, pp. 111-112. L'opera misura cm 41,3 x 26,4 circa ed è stata pubblicata per la prima volta da Adolfo Venturi: A. Venturi, *Tre ignorati quadri di Giambellino*, in 'L'Arte', XXIX, 1926, pp. 68-72. Ma spetta a Georg Gronau l'averla persuasivamente connessa alla "mezza figura di San Domenico ch'è asai bela su un quadretto piccolo" dipinta per Alfonso d'Este: G. Gronau, *Giovanni Bellini. Des Meisters Gemälde in 207 Abbildungen*, Stuttgart 1930, p. 213, n. 143. Il 'Festino degli dèi' è conservato alla National Gallery of Art (inv. 1942.9.1).

72) Inv. NG1409.

73) Robertson, *Giovanni Bellini* cit., p. 115. Per la documentazione sulla data 1500 della pala di Castelfranco, si vedano le convincenti argomentazioni di F. Cortesi Bosco, *Per la data della pala di Castelfranco di Giorgione*, in 'La rivista di Bergamo', n. S., 42, 2005, pp. 54-56; e il più recente: F. Cortesi Bosco, *Matteo Costanzo nella Guerra del Casentino. Considerazioni sull'esecuzione della tavola di Giorgione a Castelfranco*, in *Giorgione*, catalogo della mostra, a cura di E.M. Dal Pozzolo e L. Puppi, Milano 2009, pp. 113-122.

74) Inv. 1912 n. 110; cfr. S. Padovani, in *La Galleria* cit., p. 203, n. 322.

Un dipinto che è spesso stato giustamente connesso alle 'Tre età' di Palazzo Pitti (si veda ad esempio A. Ballarin, in *Le siècle* cit., pp. 309-313, n. 21) è il 'Concerto a quattro' della Royal Collection (inv. RCIN 400025). Quest'opera (fig. 16), che è ancora in cerca di attribuzione (anche se recentemente è stata riferita a Vittore Belliniano: L. Whitaker, in *The Art of Italy* cit., pp. 182-184, n. 57), pare essere di qualità altissima (si guardi ad esempio allo straordinario dettaglio della bava di luce che si insinua nella mano sinistra della donna, oppure alla figura maschile sulla sinistra, che sembra un presagio della ritrattistica rembrandtiana), nonostante il grave stato di conservazione. Parrebbe essere dello stesso autore della 'Madonna con il Bambino, Santa Caterina e il Battista' dell'Accademia (inv. 70) – simile in particolare è il gioco complesso delle mani, e le fisionomie dei personaggi; e anche quell'aspetto ancora angoloso, quattrocentesco, dei panneggi. Il dipinto dell'Accademia è stato più volte creduto di Sebastiano del Piombo (in ultimo da E.M. Dal Pozzolo, in *Giorgione* cit., pp. 434-435, n. 48), ma anche, molto più convincentemente, vista anche la sua sensata collocazione cronologica assoluta, che porta a datarlo intorno al 1500, come opera di Giorgione a ridosso della Pala di Castelfranco: questa idea, proposta in primis nelle *Nouvelles Attributions* di Wilhelm Suida nel 1935, è discussa e portata avanti da A. Ballarin, in *Le siècle* cit., pp. 301-306, n. 18.

E se il 'Concerto a quattro' di Windsor fosse davvero Giorgione negli ultimi anni del Quattrocento? Si situerebbe qualche anno prima delle 'Tre età' di Palazzo Pitti (fig. 15), un suo sviluppo in direzione leonardesca. Il lasciarsi passare per entrare nel catalogo di Giorgione lo darebbe, come detto, la sua strettissima parentela con il dipinto del-

l'Accademia, che a sua volta entrerebbe di diritto nel catalogo di Giorgione grazie ad opere quali la 'Giuditta' dell'Hermitage (inv. 95) o anche la 'Madonna leggente' dell'Ashmolean Museum of Art di Oxford (inv. WA1949.222), che con quella sconvolgente veduta di Venezia, da far venire in mente Turner o Monet, non si capisce come non sia ancora accettata come caposaldo della prima attività di Giorgione (è ancora esposta come 'Cerchia di').

In ogni caso, va rilevato che il personaggio femminile al centro dell'ancora quattrocentesco e belliniano 'Concerto a quattro' di Windsor (che Roberto Longhi riteneva di Giovanni Bellini, come si evince da un'iscrizione sul retro di una fotografia nella sua fototeca) ha la stessa impostazione luministica e struttura del volto del 'Gabriele Veneto', e un simile sguardo perso nello spazio dello spettatore.

Un altro dipinto di Giorgione che è figlio della medesima congiuntura è il 'Ritratto di Francesco Maria I della Rovere' (fig. 17) del Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. Nr. GG 10; su cui A. Ballarin, in *Le siècle* cit., pp. 301-306, n. 18; I.L. Herzner, in *Giorgione. Myth and Enigma*, catalogo della mostra, a cura di S. Ferino-Pagden e G. Nepi Scire, Vienna 2004, pp. 166-169, n. 1). Se si affianca il volto del 'Francesco Maria' a quello del 'Gabriele Veneto' (figg. 18-19), si noterà che la strutturazione dei volumi e la posizione nello spazio del volto sono i medesimi, così come identiche sono la direzione della luce e la resa della superficie epidermica attraverso gli effetti tonali.

75) Una simile operazione di adattamento alla sensibilità estetica del ritrattato Giovanni Bellini la compie anni dopo (nel 1515) con l'ultraottantenne – e suo coetaneo – fra Teodoro da Urbino, un uomo (come Loredan) radicato nei vecchi valori. Il ritratto di fra Teodoro sotto le vesti di San Domenico (fig. 21), oggi alla National Gallery di Londra (inv. NG1440), è un ritorno al passato, nonostante nel frattempo la ritrattistica tradizionale a Venezia fosse stata rovesciata da Giorgione, Lotto, Tiziano e Sebastiano. E pensare che il 1515 è lo stesso anno della 'Nuda' di Vienna (inv. Nr. GG 97), in cui Bellini pare ispirarsi a Tiziano (A. Ballarin, *Venezia 1511-1518: Tiziano dagli affreschi della Scuola del Santo all'Assunta*, dispense delle lezioni dell'anno accademico 1990-1991, a cura di E. Arregui, T. Carpené, A. Ferrarini, S. Momesso, G. Pacchioni, A. Pellizzari, Padova 1991, p. 31), e appena un anno dopo il modernissimo 'Festino degli dèi' di Washington (National Gallery of Art, inv. 1942.9.1).

Jennifer Fletcher mi ha fatto notare l'incongruenza tra l'età di fra Teodoro, oltre gli ottant'anni, e il fatto che indossi le vesti di San Domenico, morto a cinquantun anni.

76) Un simile strabismo divergente si riscontra in un altro ritratto di Giovanni Bellini, pure alla National Gallery di Londra: il – spesso – dimenticato 'Domenicano con gli attributi di San Pietro Martire' (inv. NG808).

77) Inv. 0263; cfr. J. Byam Shaw, *Drawings by Old Masters at Christ Church. Oxford*, Oxford 1976, I, pp. 188-190, n. 702; E. Greer, in *Renaissance Faces* cit., pp. 250-251, n. 80; D. Ekserdjian, *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra, a cura di J. Martineau, London-New York 1992, pp. 341-343, n. 104 (con l'attribuzione, da non seguire, a Mantegna).

78) La vicenda attributiva e identificativa del foglio è ricostruita da C. Pedretti, *The Critical Fortune of Leonardo's Drawings*, in *Leonardo da Vinci. Master Draftsman*, catalogo della mostra, a cura di C.C. Bambach, New Haven-London 2003, pp. 78-84.

79) Anche se, come mi conferma Gianfranco Fiaccadori, le date 1501 e 1502 (o 1503) effettivamente compaiono (come già Pallucchini aveva fatto notare, sulla scorta della lettura di Elio Toaff) in

ebraico sulla tomba di destra nello sfondo del 'Crocifisso' già Niccolini di Camugliano, ora alla Cassa di Risparmio di Prato (inv. 112).

Per il dipinto del Museum and Art Gallery di Birmingham (inv. 1977P227) si veda la recente scheda, che tuttavia non enfatizza appieno l'altissima qualità dell'opera, di P. Humfrey, in *Giovanni Bellini* cit., pp. 294-295, n. 51; il 'San Gerolamo' di Washington si trova alla National Gallery of Art (inv. 1939.1.217).

80) Kunsthistorisches Museum (inv. Nr. GG 111); cfr. A. Ballarin, *Giorgione: per un nuovo catalogo e una nuova cronologia*, in *Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500. Mito, Allegoria, Analisi iconologica*, Roma 1981, p. 26.

81) Il confronto tra il paesaggio del 'Bembo' e della 'Sacra Conversazione' di San Francesco della Vigna è proposto anche da Robertson, *Giovanni Bellini* cit., pp. 110-111.

82) Inv. NG812; Davies, *National Gallery* cit., pp. 65-67.

83) National Gallery of Art, inv. 1952.2.7.

84) Su questo punto è chiarificatore Ballarin, *Venezia 1511-1518* cit., pp. 21-31.

85) Inv. 28.115 (Detroit, Institute of Arts) e Reg. Cron. 298 (Brera).

Una Madonna sorella di quelle di Detroit e Brera, forse di poco precedente, è quella passata all'asta a Londra da Christie's, 7 luglio 2010, lotto 36. Purtroppo danneggiata da passate puliture, rimane un momento di commovente poesia nella tarda attività di Bellini, che qui pare in dialogo con le formule fiorentine da "Maniera moderna" di Fra Bartolomeo, che, si diceva, non a caso si trovava a Venezia nella primavera del 1508.

86) Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie (inv. 896.1.13). Il dipinto, come già segnalato da G. Agosti, *Un amore di Giovanni Bellini*, Milano 2009, p. 193-194, nota 107, si trova nel catalogo di vendita della collezione Sasso: *Catalogo de' Quadri del qu. Giammaria Sasso, che si mettono all'Incanto nella sua Casa al Ponte di Canalregio N. 381*, Venezia [1803], p. 21, n. 307 (dove viene descritto come un "Noè ubriaco co' figly che lo deridono, del Lotto Bergamasco", con le misure: Altezza 3 piedi. Larghezza 4 piedi, 5 oncie. Ringrazio Linda Borean per avermi segnalato l'esistenza di una copia del catalogo alla Marciana). Va poi tenuto in considerazione a riguardo il 'Noè scorzato alquanto' che compare – purtroppo senza nome dell'autore o misure – nell'inventario del 1556 di Chiara Sanudo: cfr. Agosti, *Un amore* cit., p. 193, nota 107.