



Gentile Bellini, *Madonna col Bambino*; Jacopo Bellini, *San Bernardino, sant'Onofrio, santo Stefano, san Bartolomeo, san Lorenzo, san Sebastiano, santa Caterina martire*. Matelica, Museo Piersanti (dalla cattedrale di Santa Maria della Piazza). Luca di Paolo, *Angeli adoranti*. Roma, Galleria nazionale d'arte antica di Palazzo Barberini (ricostruzione proposta in occasione della mostra *Luca di Paolo e il Rinascimento nelle Marche*, Matelica, Museo Piersanti, 2015).

## Jacopo e Gentile Bellini sul 1460, alla prova della filologia: *La Madonna di Costantinopoli* per Matelica

Andrea De Marchi  
*Università di Firenze*

Non è banale che uno snodo delicato ed essenziale della storia della pittura veneziana del Rinascimento, ai suoi albori, possa essere chiarito grazie a un'opera che si trova nel cuore delle Marche più interne, a Matelica, molto distante dalla città lagunare, e che dovrebbe essere nata proprio per quel posto. E non è banale che si tratti di un autentico capolavoro, dai caratteri – tipologici, iconografici, stilistici – quasi unici, determinati appunto da una congiuntura particolarissima, dall'intersezione fra il grande centro cosmopolita, proiettato fra oriente e occidente, e il vasto bacino culturale dell'Adriatico, polimorfico e quasi tentacolare. Un capolavoro sperimentale, come vedremo, al tempo stesso antico e moderno, frutto del dialogo fra il centro e la periferia, in termini non meramente gerarchici, ma di corto circuito vitale fra linguaggi differenti.

La *Madonna col Bambino* del Museo Piersanti proviene da Santa Maria della Piazza, che nel Quattrocento era un priorato urbano dipendente dall'abbazia benedettina di Santa Maria di Roti<sup>1</sup>. Grazie a un'intuizione di Alberto Bufali<sup>2</sup>, instancabile indagatore del passato matelicese, la cui memoria è ancora viva, possiamo ipotizzare che sia stata commissionata a Venezia da un personaggio assai colto e particolare, Bartolomeo Colonna, prelado umanista e bibliofilo di origine genovese, «Bartholomeus de Columnis de Chio»<sup>3</sup>, profugo da Chio dopo la presa di Costantinopoli da parte dei turchi nel 1453, stabilitosi a Matelica, dove impiantò nel 1473 una stamperia<sup>4</sup>. Una lapide ricorda che nel 1475 egli fece erigere a sue spese il nuovo campanile della stessa chiesa di

<sup>1</sup> Nel 1529 venne elevata a Collegiata, con bolla di papa Clemente VII, sancendone la preminenza su tutte le altre chiese di Matelica, e garantendone il rettorato all'abate commendatario di Roti (cfr. C. Acquacotta, *Lapidi e monumenti alle Memorie di Matelica*, Tipografia Baluffi, Ancona 1839, pp. 159-160 e 291-292, doc. 148). In seguito divenne cattedrale.

<sup>2</sup> A. Bufali, *Due capolavori da Venezia a Matelica*, in «Regina pacis», supplemento de «L'Azione», 48 (14 dicembre 1996), pp. 1-2. L'ipotesi è stata ripresa poi da Sabina Biocco (*Cultura artistica a Matelica nella seconda metà del Quattrocento*, in A. Montironi, a cura di, «Guardate con i vostri occhi...». *Saggi di storia dell'arte nelle Marche*, Lamusa, Ascoli Piceno 2002, pp. 51-65, pp. 63-65). Alberto Bufali ricordava pure una «Maiestas in tabula» citata in un inventario dei beni dell'abitazione privata dell'abate di Santa Maria di Roti, di cui non specifica la data, ma penserei che questo dipinto così impegnativo fosse pensato fin dall'origine per un altare di Santa Maria della Piazza.

<sup>3</sup> Così si sottoscrive nei colofoni dei suoi numerosi codici greci e latini e nell'iscrizione che commemora la fondazione del nuovo campanile della cattedrale, nel 1475.

<sup>4</sup> Tuttora fondamentale su di lui lo studio di Augusto Campana, *Chi era lo stampatore Bartolomeo de Columnis di Chio*, in *Studi e ricerche sulla storia della stampa del 1400*, Hoepli, Milano 1942, pp. 1-32. Bartolomeo Colonna è menzionato per la prima volta a Matelica il 22 settembre del 1461, come teste all'atto di rinuncia alla signoria da parte di Gaspare Ottoni in favore di Antonio ed Alessandro; vi dimorò fino alla morte tra 1514 e 1515. Qualche briciola in A. Bufali, *Fatti del '400 e oltre a Matelica. Quasi una cronaca dagli atti dei notai*, a cura di R. Cicconi e M. Mazzalupi, Consiglio Regionale delle Marche, Ancona 2015, pp. 75-77.

Santa Maria della Piazza, poi cattedrale<sup>5</sup>, cui sembrerebbe destinata *ab antiquo* questa tavola. La commissione potrebbe allora corrispondere al 1462, anno in cui il Colonna ricevette la commenda della ricca abbazia di Santa Maria di Roti, per interessamento degli Ottoni, della cui corte divenne in breve un intellettuale di riferimento. Nello stesso museo si conserva una tavoletta con sette *Santi* sotto archeggiature in rilievo, che presenta una venatura verticale, nonostante il formato orizzontale, e larghezza corrispondente a quella della *Madonna*, per cui si può ipotizzare che le fosse sottoposta<sup>6</sup>, anche perché il problema attributivo è strettamente correlato. Comune è pure il fondo blu scuro, la scelta del rosa per il parapetto della *Madonna* e per il pavimento dei santi. L'insieme è sufficientemente monumentale per essere destinato a un altare, ma con la volontà di solennizzare un'immagine mariana pensata su modello delle icone bizantine, e allora sovviene la committenza da parte di un profugo greco nutrito di cultura umanistica come Bartolomeo Colonna. Con una sua commissione è coerente la scelta di raffigurare al centro della teoria di santi in piedi, unico perfettamente frontale in mezzo agli altri leggermente di quinta, proprio il suo santo onomastico, san Bartolomeo<sup>7</sup>, fra i due protomartiri santo Stefano e san Lorenzo, sant'Onofrio e san Sebastiano, san Bernardino e santa Caterina d'Alessandria. In museo l'opera è stata infine rimontata, in occasione della mostra su Luca di Paolo, nel 2015, e allora è stata pure ricongiunta con due pannelli del pittore matelicese, raffiguranti due *Angeli adoranti*, della Galleria nazionale d'arte antica di Palazzo Barberini, contro analogo fondo azzurro scurito, che Matteo Mazzalupi ha proposto di identificare come sportelli eseguiti apposta per proteggere la *Madonna di Costantinopoli*; le misure di questi pannelli (110×33 cm ognuno) convengono perfettamente con quelle dell'ancona risultante (109×60 cm), eccedendo di 3 cm su ogni lato, giusto per l'innesto delle cerniere sullo spessore di una *capsa* in cui la tavola poteva essere inserita<sup>8</sup>. La ricostruzione, così convincente da giustificare l'auspicio di un futuro deposito al Museo Piersanti delle due ante barberiniane, ha

<sup>5</sup> Ma già nel 1472 aveva fatto fondere una nuova campana. I lavori si protrassero nel tempo, come prova un secondo contratto del 1484: vedi A. Bufali, *Fatti del '400* cit., pp. 93-94 e 130-132.

<sup>6</sup> La *Madonna col Bambino* misura cm 80×60, la tavoletta con sette *Santi* cm 29×60. Nel 2002 ho avanzato l'ipotesi che le due tavole fossero in origine congiunte (A. De Marchi, *Pittori a Camerino nel Quattrocento: le ombre di Gentile e la luce di Piero*, in A. De Marchi, a cura di, *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, Federico Motta, Milano 2002, pp. 24-99, p. 83). Ne avevo discusso con Alberto Bufali, che mi aveva segnalato la citazione in un inventario steso nel 1875 da mons. Macario Sorini, sacrista maggiore della Cattedrale e poi vescovo di Fabriano, sull'altare «della *Madonna della Salute* detta di *Costantinopoli*» di «una *Madonna col Bambino* in braccio su tavola con ornato antico, nel cui piedistallo c'è una tavola oblunga con figure dei Santi Sebastiano, Lorenzo, Vincenzo, Onofrio, Caterina...» (edito in A. Bricchi, *Matelica e la sua Diocesi*, Grafostil, Matelica 1986, p. 79). Nonostante le gravi incertezze nell'identificazione dei santi è evidente che allora la tavoletta coi sette *Santi* era sottoposta all'immagine mariana.

<sup>7</sup> San Bartolomeo, per coincidenza, era anticamente il protettore di Matelica assieme a sant'Adriano e a loro era dedicata la Pieve; il pittore difatti gli mise in mano, in maniera apparentemente ingiustificata, un edificio con torre, allusione al palazzo comunale di Matelica (come notava S. Bigiaretti, *Catalogo generale del Museo Piersanti*, a cura di A. Antonelli, Museo Piersanti, Matelica 1997, p. 39), ciò che conferma la destinazione antica a Matelica e alla stessa chiesa di Santa Maria della Piazza, futura cattedrale.

<sup>8</sup> Cfr. A. Delpriori, in A. Delpriori - M. Mazzalupi, a cura di, *Luca di Paolo e il Rinascimento nelle Marche*, catalogo della mostra (Matelica 2015), Quattroemme, Perugia 2015, pp. 80-83, cat. 14, e M. Mazzalupi, in A. Delpriori - M. Mazzalupi, a cura di, *Luca di Paolo* cit., pp. 84-85, cat. 15. Gli *Angeli* di Luca di Paolo

definitivamente confermato l'antica destinazione dell'opera.

Ci sono delle soluzioni che rendono unica la *Madonna matelicese* e che si spiegano per un committente d'eccezione come Bartolomeo Colonna, intriso di cultura greca, e per un contesto simile. L'insolita struttura con sette santi a figura intera, entro arcate, sottoposti al gruppo mariano, può essere ispirata a icone della cosiddetta "scuola adriatica", produzione trecentesca ibrida di elementi veneziani e bizantini, assai diffusa sulle due sponde dell'Adriatico; opportunamente Matteo Mazzalupi citava a confronto una tavola di collezione privata maltese, da ricondurre al cosiddetto Maestro della Madonna di Tersatto, una *Glykophilousa* con l'*Annunciazione* ai lati della cuspide e in basso sette *Santi* in piedi entro arcate<sup>9</sup> (fig. 1). Per lo stesso gruppo mariano potremmo parlare quasi di un'icona bizantina rivisitata modernamente<sup>10</sup>. Il Bambino non è in



Fig. 1 - Maestro della Madonna di Tersatto, *Madonna col Bambino, Annunciazione, sette santi*. Già La Valletta (Malta), collezione privata (Bologna, Fototeca della Fondazione Federico Zeri, inv. 26762).

vanno datati verso il 1475-1480, non prima, e quindi il montaggio della *Madonna* in un tabernacolo ad ante sarebbe avvenuto un po' di tempo dopo la commissione dell'opera a Venezia.

<sup>9</sup> M. Mazzalupi, in A. Delpriori - M. Mazzalupi, a cura di, *Luca di Paolo* cit., p. 84. Il dipinto misura cm 77×38 (senza cornice), ed era nel 1994 in una collezione privata de La Valletta, a Malta (Fototeca Zeri, scheda 6007, inv. 26762). Per questa produzione, la cui localizzazione, in laguna o in qualche centro delle coste adriatiche, resta problematica, ma i cui caratteri sono ormai ben definiti, si veda in ultimo il fondamentale studio di Michele Bacci, *On the Prehistory of Cretan Icon Painting*, in «Frankokratia», I (2020), pp. 108-164, dove è menzionata anche questa tavola, collegata strettamente alle Madonne conservate nella Cattedrale di Alessandria e nel Palazzo vescovile di Hvar/Lesina (M. Bacci, *On the Prehistory*, cit., pp. 127, fig. 3d, e 129). Per il Maestro della Madonna di Tersatto vedi pure S.G. Casu, in *The Pittas Collection. Early Italian Paintings (1200-1530)*, Mandragora, Firenze 2011, pp. 150-153.

<sup>10</sup> Il prestigio culturale di immagini dipinte, specie in ambito culturale veneziano, era assicurato da un aspetto "alla greca", che non era necessariamente conferito da caratteri stilistici di arcaismo bizantino, come modernamente potremmo credere, ma da un'aura connessa alla stessa tipologia o agli epiteti greci in acronimo, come si vede ancora in tante Madonne di Giovanni Bellini (si vedano a proposito le considerazioni di M. Bacci, *On the Prehistory* cit., pp. 110-112).

groppe alla Madre né marcia sul davanzale, ma siede su un gradino rosa, che non può non evocare un gradino d'altare, quegli stessi gradini su cui venivano esposti i reliquiari. I piedi nudi però sono idealmente raccolti entro il rovescio verde del mantello di Maria, per cui anche questo Bambino Gesù così regale e solenne è racchiuso nell'alveo della Madre, nel suo grembo spirituale, come nella *Platytera* bizantina. Anche la Vergine, *tabernaculum Christi*, è qui regale – come mai nei dipinti di Giovanni Bellini – reca in capo una corona gemmata ed è accompagnata in alto dalla scritta, in *littera textualis* gotica, “salve regina mater misericordie”. È significativo allora che questo dipinto quando era ancora venerato nel duomo di Matelica fosse noto con l'epiteto di “Madonna di Costantinopoli”. Il tergo rivestito in foglia di stagno, dipinto in età moderna (secc. XVII-XVIII) col trigramma di Cristo<sup>11</sup>, attesta che allora veniva ostesa e probabilmente pure portata in processione, riconducendola a una funzione che è tipica piuttosto delle icone bizantine in ambito ortodosso e che però non dovrebbe essere estranea alla stessa concezione dell'opera.

Questa *Madonna col Bambino* era stata riferita ad Antonio da Fabriano<sup>12</sup>, che non è mai così solenne e formale, ritrae sempre un'umanità più spontanea, ora ispida ora tenera, colta nella sua verità pulsante, tutta epidermica. Qui invece le carni sono polite e lisce, come inguantate, i colori smaltati sui panneggi dallo sbalzo metallico, anche se tutto è bagnato da una luce laterale che inonda dolcemente la scena, da sinistra, esattamente come investe i sette *Santi*, che però si spolpano nella luce in maniera diversamente pittorica e fragrante. Per questi ultimi esiste infatti una tradizione autorevole di studiosi che hanno voluto riconoscervi lo stesso Giovanni Bellini, ai suoi inizi, in stretto rapporto coi modelli del padre Jacopo.

Anche la *Madonna* presuppone le invenzioni più antiche di Giovanni Bellini, ma le blocca, le traduce in un sussiego intenzionalmente aulico, le cristallizza in una materia più dura e levigata. Per me non è dubbio che avesse colto nel segno Roberto Longhi quando avanzò per essa il nome del suo fratello (anzi fratellastro, ché Giovanni era

<sup>11</sup> Il verso è riprodotto da A. Antonelli, *Matelica. Museo Piersanti*, Calderini, Bologna 1998, p. 10, fig. IIa.

<sup>12</sup> L. Venturi, *A traverso le Marche*, in «L'Arte», XVIII (1915), pp. 1-28 e 172-208, pp. 179 e 182; B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance*, Clarendon Press, Oxford 1932, p. 30; L. Serra, *L'arte nelle Marche, 2: Il periodo del Rinascimento*, Federici, Pesaro 1934, p. 240; R. van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, XV, Nijhoff, The Hague 1934, pp. 118-119; B. Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, Hoepli, Milano 1936, p. 25; P. Zampetti, in P. Zampetti, a cura di, *Carlo Crivelli e i crivelleschi*, catalogo della mostra (Venezia 1961), Alfieri, Venezia 1961, p. 222, cat. 66; P. Zampetti, *La pittura marchigiana da Gentile a Raffaello*, Electa, Milano s.d. [1969], p. 40. Si veda pure M. Cegna - M. Rotili, *Guida al Museo Piersanti. Matelica*, Anibaldi, Ancona 1998, pp. 53-54. In precedenza era stata citata da Sennen Bigiaretti (*Matelica e i dintorni. Edifici ed opere d'arte*, in «Picenum. Rivista marchigiana illustrata», IX, 3 (1912), p. 70) in questi termini: «una devota immagine detta di Costantinopoli, che alcuni hanno creduto di scuola fabrianese, ma è evidentemente Bizantina». Lo stesso arciprete Bigiaretti nel catalogo manoscritto del Museo Piersanti, redatto tra 1915 e 1918, a proposito dei sette *Santi* riferiva che «qualcuno ha fatto il nome di Bartolomeo Vivarini e la maniera è certo veneta», anche se poi avanzava il nome del tutto incongruo di Pisanello (S. Bigiaretti, *Catalogo generale* cit., pp. 39-40). La *Madonna di Costantinopoli* era venerata sul secondo altare a sinistra, nella cattedrale di Santa Maria della Piazza, e venne ritirata nel Museo Piersanti dopo il 1918, perché non è citata nel catalogo manoscritto.

probabilmente figlio di un'altra madre<sup>13</sup>) maggiore – di età, non di talento – Gentile Bellini<sup>14</sup>. Egli disegna e dipinge metodicamente, procedendo per regolari simmetrie, risaltando i profili sottili delle anatomiche, fino alla cresta di un labbro o di una palpebra. Le pieghe tubolari del mantello rosso della Madonna sono inamidate esattamente come quelle dell'arcangelo Gabriele nell'*Annunciazione* Thyssen, capolavoro della giovinezza, o come quelle dei confratelli della Carità nella tavola commemorativa del dono da parte del cardinal niceno della Stauroteca alla Scuola di Santa Maria della Carità, del 1472 (ora a Londra, National Gallery). Pittore glittico, Gentile raggela anche la verità carnale più trepida, come nell'ossificata e quasi impietosa, impressionante verità dell'effigie di *Lorenzo Giustiniani* del Museo del Seminario Patriarcale di Venezia (fig. 2), verso il 1465<sup>15</sup>, dove la mano benedicente, lambita da ombre leggere come pelurie, è assai simile a quella sinistra della Madonna di Matelica. Suo è il virtuosismo fiammingheggiante, più materico che atmosferico, con cui ritrae le perline di corallo al collo del Bambino, le perle appena lustrate sul



Fig. 2 - Gentile Bellini, *Beato Lorenzo Giustiniani*. Venezia, Pinacoteca del Seminario patriarcale.

<sup>13</sup> Per questa complessa problematica si veda il recente studio di David Alan Brown e Anna Pizzati (*Meum amantissimum nepotem: a New Document Concerning Giovanni Bellini*, in «The Burlington Magazine», CLVI (2014), pp. 148-152), che attraverso l'analisi di un testamento del 1509 di Samaritana Vendramin, vedova di Giobbe Dominici, accerta la sua stretta parentela con un Giovanni Bellini «meum amantissimum nepotem», che va identificato senz'altro col famoso pittore, arrecando un ulteriore indizio in favore del fatto che Giovanni fosse figlio illegittimo di Jacopo, pur non arrivando a precisare l'identità di sua madre, forse una sorella di Samaritana.

<sup>14</sup> R. Longhi, *Crivelli e Mantegna: due mostre interferenti e la cultura artistica nel 1961*, in «Paragone Arte», XIII, 145 (1962), pp. 7-21, p. 20 («a mio avviso i maggiori appigli sono con la giovinezza di Gentile Bellini»). Ho rilanciato questa attribuzione, ignorata nella monografia di Jürg Meyer zur Capellen (*Gentile Bellini*, Steiner Verlag, Stuttgart 1985), nel 1994 (A. De Marchi, *Diversità di Antonio da Fabriano*, in *Un testamento pittorico di fine '400. Gli affreschi restaurati di Antonio da Fabriano in San Domenico*, Banca Toscana, Fabriano 1994, pp. 9-20, pp. 13-14 e 20, nota 25) e nel 2002 (A. De Marchi, a cura di, *Pittori a Camerino* cit., pp. 82-83). Talvolta si riporta che Federico Zeri avrebbe riferito direttamente a Jacopo Bellini questa *Madonna*; sul tergo della foto conservata nella sua fototeca, alla Fondazione Zeri di Bologna (scheda 25649), una sua nota autografa l'attribuisce peraltro a Gianfrancesco da Tolmezzo.

<sup>15</sup> Cfr. M. Ceriana, in E. Daffra, a cura di, *Giovanni Bellini. La nascita della pittura devozionale umanistica. Gli studi*, catalogo della mostra (Milano 2014), Skira, Milano 2014, p. 160, cat. 5 (l'opera mi sembra però in tutto tipica di Gentile, *at his best*, non vedo ragioni per invocare un'eventuale responsabilità del fratello Giovanni).



Fig. 3 - Gentile Bellini, *Madonna col Bambino*, particolare. Matelica, Museo Piersanti (dalla cattedrale di Santa Maria della Piazza).



Fig. 4 - Gentile Bellini, *Madonna col Bambino*, particolare. Matelica, Museo Piersanti (dalla cattedrale di Santa Maria della Piazza).

petto della Vergine, sulla sua corona o nel nimbo convesso del Bambino (figg. 3-4). I dettagli di costume saranno sempre il suo forte, anche come ritrattista ufficiale. I nimbi sono concepiti come piattelli metallici concavi e su di essi si depositano raffinate lumeggiature in punta di pennello, con l'oro di conchiglia sopra l'ombra del fondo ocraceo. I capelli biondo-ramati del Bambin Gesù sono risaltati calligraficamente, con un modo quasi neo-bizantino di tradurre la verità plastica e atmosferica che ha la sua fonte nei santi della pala di San Zeno di Mantegna, un'opera che dovette impressionare molto il cognato, nella bottega padovana. Per questo non dovremmo essere molto dopo il suo completamento nel 1459. Perfetta sarebbe la data 1462.

La *Madonna* di Matelica viene così a costituire un tassello prezioso per ricostruire i primordi, ancora nebulosi, di Gentile Bellini, a monte delle due ante d'organo di San Marco, del 1464, con *San Marco e San Teodoro*, *San Girolamo nel deserto e San Francesco stigmatizzato*. Se egli fosse davvero il figlio atteso dalla madre marchigiana Anna Rinversi nel 1429, quando testò nell'imminenza del parto, allora avrebbe avuto 35 anni, ma forse è nato dopo ed era quindi più giovane, anche se più anziano rispetto al fratellastro Giovanni<sup>16</sup>. In ogni caso resta una fase della sua produzione ancora misteriosa, lacunosa di opere. A questa sfida ho cercato di rispondere attribuendogli una *Madonna col Bambino* della collezione Berenson a Villa I Tatti (Harvard University)<sup>17</sup> (fig. 5), che

<sup>16</sup> Cfr. A. Brown - A. Pizzati, *Meum amantissimum* cit., p. 148, dove si argomenta che il primogenito atteso da Anna Rinversi nel 1429 fosse Niccolò Bellini, battezzato col nome del nonno paterno.

<sup>17</sup> Cfr. A. De Marchi, in C. Brandon Strehlke - M. Brügggen Israëls, a cura di, *The Bernard and Mary Berenson Collection of European Paintings at I Tatti*, Officina libraria, Firenze-Milano 2015, pp. 114-118.



Fig. 5 - Gentile Bellini, *Madonna col Bambino*. Settignano (Firenze), Villa I Tatti, The Harvard University, Center for Italian Renaissance Studies, collezione Berenson.

dialoga bene con questa di Matelica, ma presenta effetti di sbalzo torniti e ombre fumose, in rapporto ancora più stringente col Mantegna della pala veronese. Al tempo stesso questa tavola, che presenta dei nimbi in oro ramagiato ancora in linea con il mondo del padre Jacopo, va confrontata con il san Bernardino raffigurato a lato di sant'Antonio abate nel pannello laterale sinistro di un polittico di importanza capitale, identificato da molti con quello firmato da Jacopo Bellini coi figli Gentile e Giovanni nel 1460, per la cappella Gattamelata al Santo a Padova (fig. 6). Già Carlo Volpe acutamente opinava che in quel pannello, ora alla National Gallery of Art di Washington, andasse ravvisata la mano di Gentile nella bottega del padre<sup>18</sup>. Il risalto tagliente dell'arcata sopraccigliare così regolare, su cui si deposita la luce laterale, si legge all'unisono con il volto della Madonna Berenson, cui potrebbe convenire una data simile, verso il 1460, se non poco prima.

Negli anni immediatamente seguenti, a lato della *Madonna* di Matelica, si colloca un'opera ancora sottovalutata, come

<sup>18</sup> La proposta di Volpe venne riferita come parere orale da Boskovits (*Per Jacopo Bellini pittore (postilla ad un colloquio)*, in «Paragone Arte», XXXVI, 419-423 (1985), pp. 113-123, p. 115), mentre l'abbracciarono senz'altro Colin T. Eisler (*«Saints Anthony Abbot and Bernardino of Siena» Designed by Jacopo and Painted by Gentile Bellini*, in «Arte veneta», 39 (1985), pp. 32-40, pp. 35-36; *The Genius of Jacopo Bellini. The Complete Paintings and Drawings*, New York 1989, pp. 63 e 517) e dopo di lui anche altri studiosi, fra cui Keith Christiansen (*Venetian Painting of the Early Quattrocento*, in «Apollo», CXXV, 301 (1987), pp. 166-177, pp. 175-176) e Peter Humfrey (*The Altarpiece in Renaissance Venice*, Yale University Press, New Haven-London 1993, pp. 177 e 341). La negava Boskovits (in M. Boskovits - D. A. Brown, a cura di, *Italian Paintings of the Fifteenth Century. The Collections of the National Gallery of Art. Systematic Catalogue. National Gallery of Art, Washington*, Oxford University Press, New York-Oxford 2003, p. 92), pur ammettendo «the wooden rigidity of Saint Bernardino's face, which is somewhat distant from the more rounded forms and more captivating manner that we are used to expecting in the work of the elder Bellini». Pure Calogero la nega, insistendo sulla diversità del paesaggio rispetto a quello delle ante di Gentile per l'organo marciano, ma riconoscendo onestamente che «un certo squadro nel volto di 'Bernardino' potrebbe forse ricordare i tratti esageratamente scavati del San Francesco stigmatizzato» di quelle ante (G.A. Calogero, *Il problema della pala Gattamelata e gli esordi di Giovanni Bellini*, in «Paragone Arte», LXX, 835 (2019), pp. 3-31). Anche chi crede che Gentile abbia contribuito all'esecuzione di questo pannello concede del resto che egli abbia operato sopra un disegno tracciato dal padre.



Fig. 6 - Jacopo e Gentile Bellini, *Sant'Antonio abate e San Bernardino*. Washington D.C., National Gallery of Art.

la *Natività col doge Cristoforo Moro* della Johnson Collection di Philadelphia<sup>19</sup> (fig. 7), che rappresenta in primo piano il doge Cristoforo Moro, in scala naturale coi protagonisti sacri, addirittura più grande perché prospetticamente scalato in primo piano. La tavola è dunque successiva alla sua elezione al dogado, il 12 maggio 1462. Talvolta è considerata un'opera di bottega, forse anche per via del salto proporzionale fra i personaggi sacri e il doge, che però è giustificato dalla *ratio* prospettica e da una volontà celebrativa scoperta. I legami col mondo di Jacopo Bellini, con tutti i limiti di un approccio empirico e volontaristico a scenografiche ambientazioni di paesaggio e di architetture scorciate in maniera esagerata, sono anche più stretti che nelle due ante d'organo marciiane, del 1464, e corroborano questa idea, rendendola un'opera capitale per ricostruire la sua prima storia. Nelle ante il paesaggio ha un risalto roccioso più deciso, come se le novità della cappella Ovetari e del giovane Mantegna venissero metabolizzate per gradi da Gentile. L'enciclopedismo divagante e descrittivo con cui è animata la vita pastorale di tale fondale è tutto nello spirito di Gentile, che darà il meglio di sé nelle ambientazioni analitiche e nelle descrizioni interminabili dei teleri. Anche

<sup>19</sup> Philadelphia Museum of Art, Johnson Collection, inv. 163 (cfr. B. Sweeny, *John G. Johnson Collection. Catalogue of Italian Paintings*, George R. Buchanan Co., Philadelphia 1966, p. 9, come Lazzaro Bastiani, e l'identificazione del doge come Cristoforo Moro, suggerita da Terisio Pignatti in una lettera al museo del 1965). Acquistata da John G. Johnson nel 1910 con la mediazione di Herbert Percy Horne, venne avvicinata alla cerchia di Gentile Bellini da Bernard Berenson (*Catalogue of a Collection of Paintings and Some Art Objects, 1: Italian Paintings*, Johnson, Philadelphia 1913, p. 99), con un commento sminuente, datando l'opera tardi al tempo di Giovanni Mocenigo (doge dal 1478 al 1485) e avanzando pure il nome del modesto Giovanni Mansueti, forse condizionato in tale valutazione dall'aperta ostilità in quegli anni verso Horne; anche in seguito è stata sempre considerata, ingiustamente a mio avviso, come un prodotto di bottega (cfr. J. Meyer zur Capellen, *Gentile Bellini* cit., p. 157, cat. C21). Nella giovinezza di Gentile Bellini, verso la metà del settimo decennio, va forse riconsiderata una tavola con *San Francesco* conservata nel Duomo di Asolo, che però non ho rivisto in tempi recenti (cfr. L. Comacchio, *Storia di Asolo, VII/3: Il Duomo. Le opere d'arte*, Tipografia Polo, Asolo 1981, fig. 39, come anonimo del sec. XV).

qui, come una firma, perline dappertutto, a orlare i bordi del mantello della Vergine e il corno dogale posato a terra per rispetto. I nimbi sono illusi come bacini incavati, con lustri metallici e illusione di perle, esattamente come nella *Madonna* del Museo Piersanti.

In passato avevo creduto che in questa problematica dovesse rientrare anche il *Cristo benedicente* del Musée Bonnat a Bayonne (fig. 8), riferito da Longhi al giovane Lazzaro Bastiani<sup>20</sup>, ma alla fine, grazie soprattutto al confronto con gli scomparti di polittico in San Francesco a Matera, mi sono convinto che quella attribuzione fosse giusta. Il percorso di Lazzaro Bastiani nella prima metà degli anni sessanta (è documentato fin dal 1460), quando a mio avviso collaborò pure ai quattro polittici di Santa Maria della Carità, assieme ad Alvisè Vivarini, seguendo un disegno di Giovanni Bellini, ha delle affinità importanti con quello di Gentile Bellini, non a caso evocato più volte – ma credo con minor fondamento – per l'esecuzione dei polittici citati. Sarà comunque utile leggere il mirabile *Cristo* Bonnat in parallelo con la *Madonna* di Matelica. Analoghe vi sono la fissità immota dello sguardo, la stilizzazione raggelata, la delicata profilatura a mandorla delle palpebre, lo scorcio studiato di dettagli anatomici come le narici o i padi-



Fig. 7 - Gentile Bellini, *Natività col doge Cristoforo Moro*. Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, Johnson Collection.

<sup>20</sup> Tavola, cm 53×36. Opinione orale di Roberto Longhi, citata in C. Gnudi - L. Becherucci, *Catalogo della mostra di Melozzo*, Società tipografica forlivese, Forlì 1938, p. 87; L. Collobi Raggianti, *Lazzaro Bastiani*, in «Critica d'arte», IV, 20/22 (1939), pp. 33-53, p. 39 (con la proposta di identificarlo con un dipinto troppo tardo, commissionato il 28 aprile 1473 a Bastiani o a Giovanni Bellini da Antonio Corradi, per conto del cognato Nicolò Guatto, e pagato il 25 luglio 1474); l'attribuzione è ripresa da Carlo Volpe (in *Matthiesen. Early Italian Paintings and Works of Art 1300-1480*, Matthiesen Fine Art Ltd., London s.d. [1983], p. 56), Mauro Lucco (*Venezia*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, a cura di M. Lucco, Electa, Milano 1990, pp. 395-480, p. 439) e Gianmarco Russo (*Lazzaro Bastiani prima del 1480*, in «Paragone Arte», LXIX, 825 (2018), pp. 3-18, pp. 9, 16 nota 37 e 17 nota 43). Affascinante è la vicenda critica di quest'opera, che recava un'attribuzione tradizionale a Piero della Francesca, riportata da Gustave Gruyer (*Collection Bonnat. Catalogue sommaire*, Braun, Paris 1908, p. 6, cat. 6), corretta quindi in favore di Domenico Veneziano da Adolfo Venturi, (com. orale a Gruyer), di Giovan Battista Utili [*i. e. Biagio d'Antonio*] da Bernard Berenson (*Italian Pictures* cit., p. 584; *Pitture italiane* cit., p. 502) o del camerinese Girolamo di Giovanni da van Marle (*The Development* cit., 1934, p. 34).



Fig. 8 - Lazzaro Bastiani, *Cristo benedicente*. Bayonne, Musée Bonnat.

Magistratura del Monte Novissimo nel palazzo dei Camerlenghi, alle Gallerie dell'Accademia, dei primi anni sessanta. Ma in entrambi i casi il Bambino poggia sul davanzale, barcolla, incede, appena trattenuto e aiutato dalla Madre, in un'interpretazione più confidenziale e naturale. Non è presente cioè il tema solenne dell'ostensione, di valore eucaristico, per cui la Vergine porge avanti a sé il Bambino, rigorosamente frontale e assorto, alla venerazione dei fedeli e quasi lo offre dolorosamente al sacrificio per la salvezza dell'umanità. Più tardi, nell'ottavo decennio, Giovanni in alcune Madonne, come quelle del Rijksmuseum e delle Gallerie dell'Accademia, proporrà anche lui questa idea più ieratica di Bambino ritto e composto nel gesto benedicente. Comune è sempre il motivo della mano di Maria che lo trattiene sul petto, con gesto di affettuosa protezione materna, che è un *Leit-motif*, donatelliano, di gran parte delle Madonne belliniane, fin dalle origini. Qui però il pieno traboccante degli affetti intercettato da Giovanni Bellini è trattenuto, convertito in una formulazione fuori dal tempo, delicatamente astratta, programmaticamente neo-bizantina.

glioni auricolari, la regolarità di eduazione delle pennellate che lustrano come filetti metallici le ciocche dei capelli, il tratteggio sensibile nella tessitura delle carni, che rimanda alle prime opere di Giovanni Bellini – come l'*Imago Pietatis* del Museo Poldi Pezzoli – ma disciplinandosi in una definizione grafica acra e posata, la finezza fiammingheggiante nell'illusione dello scollo gemmato, in oro di conchiglia.

Gentile nella *Madonna* di Matelica dimostrò di confrontarsi col fratello Giovanni, in maniera particolarmente intensa, come del resto prevedibile in quegli anni di formazione. Nelle Madonne giovanili di Giovanni Bellini il Bambino si agita o si astrae un attimo, scalcia o si ferma, si aggrappa o si divincola, si addormenta o sussulta... offrendoci alcune delle reazioni pittoriche più alte e libere alle provocazioni donatelliane. Di rado benedice. Lo fa nella precoce *Madonna Lehman*, proveniente da Rieti, ancora entro il sesto decennio<sup>21</sup>, e nella successiva *Madonna della*

<sup>21</sup> Io trovo particolarmente stringenti i rapporti con le miniature della *Geographia* di Albi, del 1459, tanto da poter presumere una data in quello stesso anno per la *Madonna Lehman*, che offre anche i migliori confronti a sostegno della stessa attribuzione delle miniature a Giovanni Bellini.



Fig. 9- Jacopo Bellini, *San Bernardino, sant'Onofrio, santo Stefano, san Bartolomeo, san Lorenzo, san Sebastiano, santa Caterina martire*. Matelica, Museo Piersanti (dalla cattedrale di Santa Maria della Piazza).



Fig. 10 - Jacopo Bellini, *Santo Stefano*, particolare. Matelica, Museo Piersanti (dalla cattedrale di Santa Maria della Piazza).

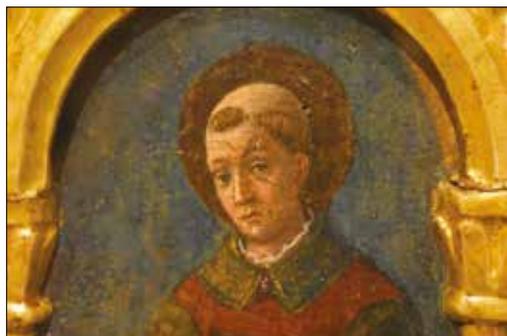


Fig. 11 - Jacopo Bellini, *San Lorenzo*, particolare. Matelica, Museo Piersanti (dalla cattedrale di Santa Maria della Piazza).



Fig. 12 - Jacopo Bellini, *San Sebastiano*, particolare. Matelica, Museo Piersanti (dalla cattedrale di Santa Maria della Piazza).



Fig. 13 - Jacopo Bellini, *Adorazione dei magi*. Ferrara, Pinacoteca nazionale, collezione Vendeghini Baldi.



Fig. 14 - Jacopo Bellini, *Crocefissione*. Venezia, Museo Correr.



Fig. 15 - Jacopo Bellini, *Discesa al Limbo*. Padova, Musei civici.



Fig. 16 - Jacopo Bellini, *Discesa al Limbo e paesaggio infernale*, particolare. Londra, The British Museum, inv. 1855.0811.24, c. 25v.

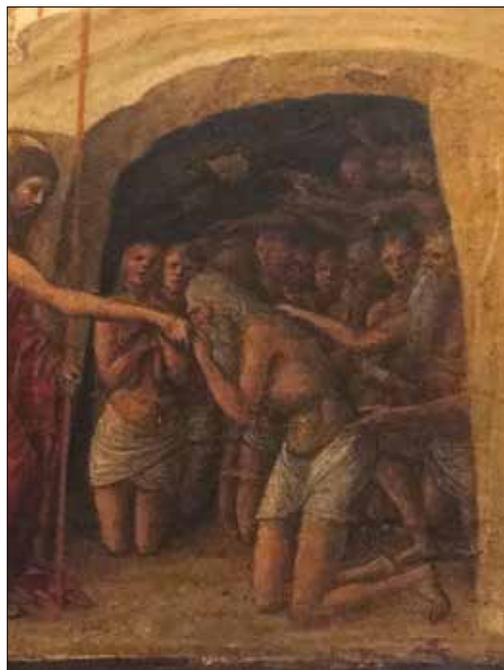


Fig. 17 - Jacopo Bellini, *Discesa al Limbo*, particolare. Padova, Musei civici.

In questo serrato dialogo col fratello, in sottile divergenza di temperamento e di stile, ben si inseriva l'idea che a Giovanni spettassero i sette *Santi* che a questo punto pensiamo parte in origine di un unico complesso (fig. 9). Per molti anni mi sono lasciato sedurre da questa idea<sup>22</sup>, ma tornando a ristudiare il problema con più calma mi sono persuaso del mio errore. A fronte della definizione inguantata della *Madonna col Bambino*, in questi santi colpisce la pittura liquida, la materia come intaccata teneramente dalla luce laterale, e il patetismo sommerso che incrina l'espressione dei volti, dagli occhi inquieti e dalle labbra schiuse, come quello del santo Stefano (fig. 10). Se fosse Giovanni, la data però dovrebbe essere più alta, in stretta prossimità con le miniature della *Passio Sancti Mauritii* della Bibliothèque de l'Arsenal, del 1453 – quando Giovanni aveva una quindicina d'anni – che potrebbero essere state disegnate dal padre Jacopo, ma dove peraltro è una limpidezza atmosferica e una pennellata tremula che non corrispondono così puntualmente ai sette santi di Matelica. Di sicuro, come riconosciuto più volte, è il medesimo quesito attributivo posto dalle tre predelle con l'*Adorazione dei Magi* (fig. 13) (Ferrara, Pinacoteca nazionale, collezione Vendeghini Baldi), la *Crocefissione* (fig. 14) (Venezia, Museo Correr) e la *Discesa al Limbo* (fig. 15) (Padova, Musei civici)<sup>23</sup>, vale a dire tre composizio-

<sup>22</sup> A. De Marchi, *Pittori a Camerino* cit., pp. 82-83.

<sup>23</sup> La problematica attributiva è ripercorsa in maniera puntuale da Giacomo Calogero (*Il problema* cit.). Per il pannello ora a Washington vedi pure M. Boskovits, in B. Berenson, *Italian Paintings* cit., pp. 89-94. Per i *Santi* di Matelica si veda pure M. Cegna - M. Rotili, *Guida al Museo Piersanti* cit., pp. 54-55. Fu soprattutto



Fig. 18 - Jacopo Bellini, *Discesa al Limbo*, particolare. Londra, The British Museum inv. 1855.0811.25, c. 26r.

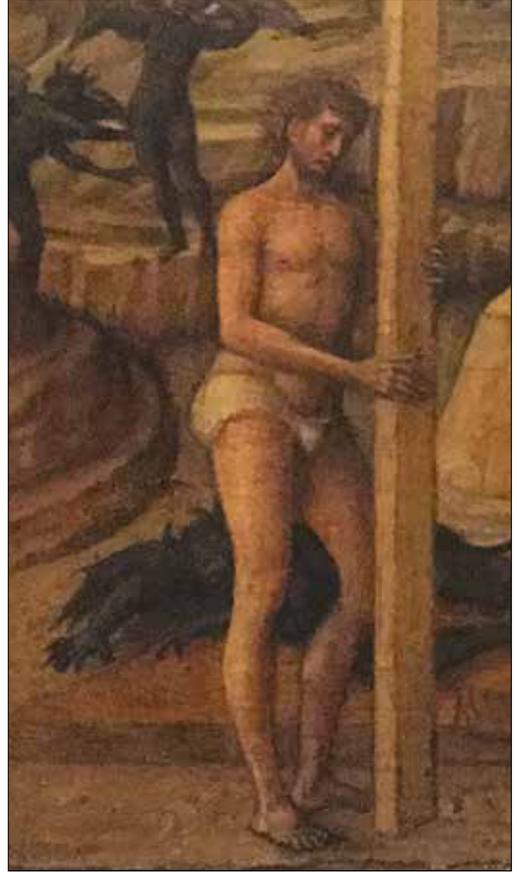


Fig. 19 - Jacopo Bellini, *Discesa al Limbo*, particolare. Padova, Musei civici.

ni che hanno corrispondenze strette con gli album dei disegni di Jacopo Bellini, in particolare con quello di Londra. Uguale è il modo di dipingere, con quei colpi di pennello insistiti, che toccheggiano le forme, le lambiscono, le accarezzano. In quei colpi vive ancora la sensibilità sfinata di quel gran pittore che si era formato presso Gentile da Fabriano e che qui conosce una seconda giovinezza, a contatto del genio innovatore del figlio Giovanni: lo stesso Jacopo Bellini. Il rapporto esiste, eccome, ma credo vada interpretato in questi termini, come ripercussione della fresca, trepida sensibilità del più giovane sulla sfibrata ma sempre intensa applicazione del più anziano. Ci sono affinità impressionanti fra questi sette santi e queste tre predelle e alcuni fogli dell'album londinese (figg. 16-17, 18-19, 20-21, 22-23), specie nelle teste che prendono forma come un bozzolo incerto, dai tratti appena suggeriti. Nei dipinti figure e forme, specie quelle minori, si sfocano in un pulviscolo non del tutto atmosferico, che nel disegno è suggerito dal tratto sempre breve, ripreso, intaccato. Ma al di là del *ductus* a tradire inequivocabilmente la mano di Jacopo sono le invenzioni stesse, con questi gesti rallentati e questi corpi come indolenziti, affaticati, dove la "dolorosa eleganza" di Giovanni Bellini si stempera in un tono crepuscolare, più attutito, meno schietto, senza mai le scarnite torsioni patetiche di cui è capace il pittore della *Trasfigurazione* del Museo Correr. Se si volesse ravvisare la mano di Giovanni Bellini nelle tre predelle citate e nei sette santi matelicesi, si dovrebbe riconoscerlo pure in molte pagine dell'album di Londra, ciò che non avrebbe senso.

---

Rodolfo Pallucchini (in R. Pallucchini, a cura di, *Giovanni Bellini*, catalogo della mostra (Venezia 1949), Alfieri, Venezia 1949, pp. 27-28, cat. 1; *Commento alla mostra di Ancona*, in «Arte veneta», 4 (1950), p. 17, nota 11; *Giovanni Bellini*, Martello, Milano 1959, pp. 11-12 e 127, cat. 1), ad argomentare un convinto riferimento a Giovanni, ai suoi inizi, dei *Santi* di Matelica e delle tre predelle. Peraltro come riferisce lo stesso studioso veneziano, fu Bernard Berenson, visitando la *Mostra dei capolavori dei musei veneti*, organizzata da Pallucchini nel 1946, dove era esposta la sola *Crocefissione* del Museo Correr, inserita tre anni dopo come primo numero del catalogo del maestro nella mostra monografica curata dallo stesso Pallucchini, ad avanzare oralmente questo sospetto, pur non dandogli seguito nell'edizione del 1957 delle sue liste della pittura veneziana. Prima ancora pure Longhi aveva esitato davanti a un dubbio simile, sulle tavolette di Matelica: nel 1927 le riferì con decisione a Jacopo Bellini (R. Longhi, *Un chiaroscuro e un disegno di Giovanni Bellini*, in «Vita artistica», 1927, pp. 133-138, ried. in *Opere complete di Roberto Longhi*, II: *Saggi e ricerche. 1925-1928*, vol. 1, Sansoni, Firenze 1967, pp. 180-181), ma in alcuni appunti inediti dei due anni precedenti aveva accarezzato l'idea opposta che potessero spettare già a Giovanni, che avrebbe tentato qui di "far penetrare a traverso le maglie lente del goticismo paterno qualche punta dello spirito nuovo" (R. Longhi, *Il palazzo non finito. Saggi inediti 1910-1926*, a cura di F. Frangi e C. Montagnani, Electa, Milano 1995, p. 366). In seguito fu soprattutto Carlo Volpe (*Per gli inizi di Giovanni Bellini*, in «Arte veneta», XXXII (1978), pp. 56-60) ad abbracciare quella tesi, sostenendo che le tre tavole fossero «disegnate da Jacopo ma dipinte quasi in tutto da Giovanni». Pure Alessandro Conti (*Giovanni nella bottega di Jacopo Bellini*, in *Hommage à Michel Laclotte. Études sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, Electa-Reunion des musées nationaux, Milano-Paris 1994, pp. 260-271, pp. 261-262) era tentato di vedere la mano di Giovanni nella *Discesa al Limbo* di Padova. Io stesso sono stato a lungo sedotto da questa idea (A. De Marchi, *Pittori a Camerino* cit., pp. 82-83), ma debbo riconoscere il mio errore, che comportava una sottovalutazione della capacità di Jacopo Bellini di reagire in tarda età alle tenerezze sfibrate della pittura rivoluzionaria del figlio. Il contesto cronologico, suggerito anche dalla tavola matelicese, deve fare escludere questa idea, per forza. Debbo ricordare infine che Luciano Bellosi (G. Agosti - D. Thiébaud, a cura di, *Giovanni Bellini et Andrea Mantegna*, in *Mantegna 1431-1506*, catalogo della mostra (Parigi 2008-2009), Officina libraria, Milano 2008, pp. 103-109, pp. 103-104 e pp. 113-115, cat. 27), cui si deve la rivendicazione più organica della paternità di Giovanni per le miniature della *Passio Sancti Mauritii* del 1453, non ha mai dubitato della paternità *in toto* di Jacopo Bellini per le tre predelle di Ferrara, Venezia e Padova.

A queste considerazioni si aggiunge di conforto la questione della cronologia. Il contesto matelicese e i riferimenti interni al *corpus* iniziale di Gentile ben collimano con quella famosa data 1460 che attendibilmente padre Valerio Polidori nel 1590 tracopiava dall'ancona della cappella Gattamelata, al Santo a Padova, firmata da Jacopo Bellini insieme coi due figli Gentile e Giovanni<sup>24</sup>, da cui si ipotizza provengano le tre predelle, insieme col già citato pannello raffigurante sant'Antonio abate e san Bernardino di Washington. La proposta di Volpe di riconoscere in quest'ultimo e in particolare nel volto di san Bernardino l'esecuzione in subordine di Gentile<sup>25</sup> mi è sempre parsa una bella conferma per quella identificazione, avanzata da Colin Eisler<sup>26</sup> e Miklós Boskovits<sup>27</sup>, che peraltro – come ha rimarcato di recente Giacomo Calogero<sup>28</sup> – resta una congettura ancora priva di conferme definitive. Lo studioso fa notare come la cappella fosse in prima istanza dedicata a San Francesco, le cui storie sarebbero state affrescate verso il 1471 da Pietro Calzetta e Matteo da Pozzo, per cui in posizione d'onore ci si sarebbe aspettati il poverello di Assisi e non il secondo dedicatario della cappella, San Bernardino<sup>29</sup>. San Francesco poteva comunque essere raffigurato *en pendant* nel laterale destro, ancora non rintracciato, tanto più che dalle fonti sembra che i due santi fossero effigiati su pannelli distinti. Padre Jacopo Ferretto all'inizio dell'Ottocento ricorda la trasformazione della cappella Gattamelata in cappella del Corpus Domini nel 1651, quando la pala belliniana venne smembrata e vennero «trasportati li detti santi [Francesco e Bernardino] sopra due altri altari»<sup>30</sup>: il riferimento esplicito a due altari distinti per il trasferimento delle tavole con san Francesco e san Bernardino fa credere, come commentava già Raimondo Callegari<sup>31</sup>, che questi non fossero in origine dipinti su di un unico pannello. La

<sup>24</sup> «Jacobi Bellini veneti patris ac Gentilis et Joannis natorum opus. MCCCCIX» (V. Polidori, *Le religiose memorie nelle quali si tratta della chiesa del glorioso S. Antonio Confessore da Padova*, Venezia 1590, p. 25). Già Marcantonio Michiel riferiva dell'esistenza di una sottoscrizione che riconduceva l'esecuzione a Jacopo Bellini coadiuvato dai due figli Giovanni e Gentile. Come ha sostenuto Raimondo Callegari (*Su due politici di Giorgio Schiavone*, in «Arte veneta», 50 (1997), pp. 24-37, ried. in *Scritti sull'arte padovana del Rinascimento*, Forum, Udine 1998, pp. 63-86, pp. 79-80) la data riportata dal Polidori, MCCCCIX, è coerente con l'attestato uso epigrafico nel sec. XV di I in luogo di L, e quindi va sciolta senz'altro in 1460 (non in 1459, ipotizzando che egli abbia ommesso di riportare una L in terzultima posizione).

<sup>25</sup> Vedi *supra* nota 3.

<sup>26</sup> T. Eisler, «*Saints Anthony Abbot and Bernardino of Siena*» cit.

<sup>27</sup> M. Boskovits, *Per Jacopo Bellini* cit.

<sup>28</sup> G.A. Calogero, *Il problema* cit.

<sup>29</sup> Il fatto che nel testamento di Erasmo da Narni, nel 1441, sia citata solo come cappella di San Francesco non è ovviamente significativo, perché è dopo la morte (1444) e canonizzazione (1450) di San Bernardino che maturò la scelta, esplicitata nel testamento di Giacoma da Leonessa del 1457, di dedicare la cappella Gattamelata pure al predicatore senese, popolarissimo al Santo tanto da venire effigiato da Mantegna assieme con Sant'Antonio nell'atto di sorreggere il *Nomen Christi*, nel 1452, nella lunetta sul portale centrale della facciata.

<sup>30</sup> G. Ferretto, *Descrizione delle chiese ed altro esistenti nella città di Padova* [1814], Padova, Biblioteca Civica, ms. BP 156 1/5, c. 23 (segnalato da Callegari, *Su due politici di Giorgio Schiavone*, in R. Callegari, *Scritti sull'arte padovana del Rinascimento*, Forum, Udine 1998, p. 80).

<sup>31</sup> «La conformazione della pala in più scomparti e il suo smembramento già nel 1651, nonché il riutilizzo in chiesa di due suoi pannelli, uno con San Bernardino e l'altro con la prevedibile presenza di San Francesco» (R. Callegari, *Scritti sull'arte padovana del Rinascimento* cit., p. 80 nota 62).



Fig. 20 - Jacopo Bellini, *Martirio di San Sebastiano*, particolare. Londra, The British Museum inv. 1855.0811.10, c. 11r.

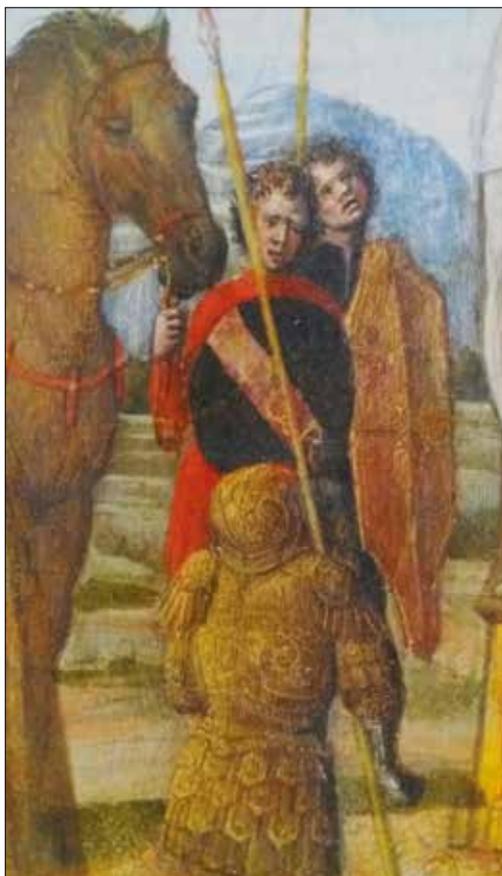


Fig. 21 - Jacopo Bellini, *Crocefissione*, particolare. Venezia, Museo Correr.



Fig. 22 - Jacopo Bellini, *Martirio di San Cristoforo*, particolare. Londra, The British Museum inv. 1855.0811.16, c. 17v.



Fig. 23 - Jacopo Bellini, *Crocefissione*, particolare. Venezia, Museo Correr.

punta del coperchio di un sarcofago che spunta a terra, sul lato destro, ha permesso di ipotizzare che nel pannello centrale del trittico fosse raffigurata una monumentale *Resurrezione di Cristo*, in asse con la *Crocefissione* ora al Museo Correr<sup>32</sup>. Tale soggetto ricorre in committenze contrassegnate da una spiccata celebrazione funeraria di un patronato individuale o familiare e ciò converrebbe perfettamente alla cappella che doveva omaggiare la memoria del famoso condottiere Erasmo da Narni, voluta dalla vedova Giacoma da Leonessa<sup>33</sup>. Costei voleva peraltro onorare pure il ricordo del figlio primogenito, Giovanni Antonio, morto prematuramente nel 1456 e lì seppellito, ciò che giustificherebbe la scelta di sant'Antonio abate e farebbe pensare, come omaggio onomastico, a un san Giovanni evangelista o battista assieme a san Francesco nel laterale destro. Rammento infine che la cappella Gattamelata era la prima aperta sul lato destro della basilica del Santo e quindi entrando in chiesa si vedevano prima i santi posti a destra del pannello centrale, ciò che potrebbe aver suggerito l'ordine fra san Francesco e san Bernardino (e forse pure fra l'ipotizzato san Giovanni e sant'Antonio abate).

In alternativa Giacomo Calogero prospetta ora una diversa provenienza, dall'altare maggiore di san Giobbe, chiesa veneziana dei minori osservanti, che il doge Cristoforo Moro aveva fatto riedificare nel nome di San Bernardino, qui raffigurato in posizione d'onore, e che aveva scelto come luogo per la propria sepoltura. Sappiamo infatti di una pala, ancora non identificata, realizzata dopo il 1463 e prima del 1470 al posto di una precedente. La proposta è suggestiva, anche per il contesto funerario celebrativo del doge rifondatore della chiesa, sepolto proprio davanti all'altare maggiore<sup>34</sup>. Nondimeno mi aspetterei in tale luogo un'immagine mariana di più

<sup>32</sup> Nonostante che ciò sia stato talvolta revocato in dubbio, la rappresentazione del coperchio in pietra rosa con acroterio angolare, gettato a terra, torna con quel soggetto e corrisponde *ad unguem* con il coperchio del Sepolcro di Cristo, delineato nell'album di disegni di Jacopo Bellini alla British Library a Londra (c. 22v), a fronte di una pagina con il compianto sul corpo di Cristo morto, depresso nell'avello scoperciato. In teoria quest'ultimo soggetto potrebbe essere un'alternativa al Cristo risorto, ma non ha riscontro a mia scienza in nessun centrale di polittico.

<sup>33</sup> Tale eccezionale volontà celebrativa, estesa alla realizzazione del monumento equestre bronzeo di Donatello, aveva incluso la pittura di un "thalamus" in casa Gattamelata con raffigurato un lamento sul corpo morto del condottiero che Bernardino Scardeone un secolo più tardi riferiva al giovane Mantegna (cfr. G. Agosti, *Su Mantegna I*, Feltrinelli, Milano 2005, pp. 301 e 342-343, nota 90), una commissione che potrebbe essere in qualche connessione con quella al suocero dell'ancona per la basilica del Santo, in una distribuzione familiare del lavoro.

<sup>34</sup> Un esempio luminoso è costituito dalla pala di Giovanni Bellini, ora a Berlino, dipinta per la cappella fondata da Marco Zorzi nel 1475 per la chiesa camaldolese di San Michele in Isola. Anche il vescovo Albello Averoldi commissionò a Tiziano un polittico centrato sul Cristo risorto per l'altare maggiore della Collegiata dei Santi Nazario e Celso a Brescia, di cui era preposto e che aveva eletto non a caso a sede della sua sepoltura (cfr. E. Lucchesi Ragni - G. Agosti, a cura di, *Il polittico Averoldi di Tiziano restaurato*, catalogo della mostra (Brescia 1991), Grafo, Brescia 1991). Il trittico uscito dalla bottega di Jacopo Bellini sarebbe però forse l'esempio più antico, in connessione col valore funerario di una fondazione familiare particolarmente importante (prescindendo allora dal trittico per gli uffici dell'Arte della seta a Rialto di Lorenzo Veneziano, che aveva uno statuto speciale, su cui vedi C. Guarnieri, *Lorenzo Veneziano*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2006, pp. 208-210). A Ferrara l'immagine di Cristo risorto assunse un ruolo identitario per alcune confraternite di Battuti, come prova l'affresco di Michele de' Carri, del secondo decennio del

limitata portata, e forse proprio la tavola di Gentile Bellini nella Johnson Collection, completa della rappresentazione del doge Cristoforo Moro in preghiera<sup>35</sup>, davanti alla quale era collocato un busto scultoreo di san Bernardino<sup>36</sup>, che sarebbe stato tautologico rispetto al trittico belliniano. Negli stessi anni il doge Moro aveva commissionato ad Antonio Rizzo per gli altari di San Clemente (1465) e di San Pietro nella Basilica di San Marco delle pale lapidee, riquadrate e di dimensioni contenute, forse perché rimpiazzavano delle icone<sup>37</sup>, e mi chiedo se anche l'ancona sull'altare maggiore di San Giobbe non fosse di foggia analoga, poco appariscente perché concepita come sostitutiva di un'icona venerata. Sarebbe stato anzi il modello per il riquadro superiore della pala Martini nella stessa chiesa, di Antonio Rossellino, che presenta dimensioni analoghe e che pare racchiudesse la *Madonna col Bambino* di Francesco di Simone Ferrucci ora al Fogg Art Museum di Cambridge. Tipico del doge Moro era questo raffinato gusto per operazioni discrete di rivisitazione in chiave umanistica dello spirito delle icone greche, in una dimensione più esclusiva che pubblica e trionfale. Se sull'altare maggiore di San Giobbe ci fosse stato il grandioso trittico belliniano non saprei spiegare infatti perché nessuna fonte citi una pala dal soggetto così singolare e articolato – una Resurrezione di Cristo fra quattro santi entro una struttura tripartita, con una cornice verosimilmente all'antica da cui si traguardava un paesaggio continuo – prima del suo trasferimento in sagrestia, ricordato nel 1609, per sostituirla con una custodia eucaristica<sup>38</sup>. Francesco Sansovino, che nel 1581<sup>39</sup> descrive tutte le pale più importanti della chiesa di San Giobbe, non ne fa cenno. Strano sarebbe anche che un'ancona simile, con l'idea forte di una continuità illusionistica oltre le partizioni della cornice, risalente a Mantegna, al polittico di San Luca per Santa Giustina o al trittico per San Zeno a Verona, ma eseguito dall'artista a Padova, non avesse provocato delle reazioni a Venezia, mentre nella città del Santo, ove erano le premesse stringenti, quella continuità della scena si ritrova anche in opere minori, come il trittico dei Servi, con la *Madonna della Misericordia, il beato Simonino e santi*, di Jacopo da Montagnana (Padova, Musei civici) o il finto polittico di San Martino affrescato da Angelo Zoppo nel monastero

Quattrocento, per l'oratorio dei Battuti neri, e una tavola dello stesso pittore finita a Nižnij Novgorod.

<sup>35</sup> La tavola Johnson misura cm 95,3×60: le dimensioni eccedono quelle di una semplice immagine di devozione personale. Completa di un'importante cornice lignea doveva costituire comunque una piccola pala d'altare, come non mancavano a Venezia anche su altri altari prestigiosi: si pensi all'altare di San Marco dei Calafati in Santo Stefano (su cui cfr. E. Bianchi, *Appunti per Maestro Giorgio e per la committenza dei calafati dell'Arsenale veneziano*, in "Nuovi studi. Rivista di arte antica e moderna", XIV, 15 (2009), pp. 21-35), a quelli lapidei delle cappelle di San Clemente e di San Pietro nella basilica marciana o ad altre incorniciature autorevoli di "icone" antiche. In fondo anche l'ancona matelicese, nella volontà di monumentalizzare una pseudo-icona, risponde a questa tipologia attestata in laguna.

<sup>36</sup> Cfr. G.A. Calogero, *Il problema* cit., p. 29, nota 75. L'opera è tuttora esistente in sacrestia.

<sup>37</sup> Cfr. P. Humfrey, *The Altarpiece* cit., pp. 26, 276 e 343. La pala mariana del Rizzo nella cappella di San Clemente misura cm 70,5×54, senza la cornice, una misura molto simile a quella della tavola Johnson.

<sup>38</sup> G.A. Calogero, *Il problema* cit., p. 29, nota 75.

<sup>39</sup> F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare*, appresso Iacomo Sansovino, Venezia 1581.

di Santa Giustina. La datazione successiva al 1463 escluderebbe infine la collaborazione in subordine di Gentile.

Per questo continuo a credere che la provenienza dalla cappella Gattamelata al Santo, ancorché congetturale, resti per ora la più probabile. La data certa 1460, tradita dal Polidori, e l'iscrizione che ricordava i figli Gentile e Giovanni a fianco del padre concordano allora con l'ipotesi di una collaborazione di Gentile ancora giovane nella figura di *san Bernardino* ora a Washington, e al contempo, nella raffinata ancona per Bartolomeo Colonna da Chio, destinata a Matelica, organicamente pensata a quattro mani fra padre e figlio, fra Jacopo e Gentile<sup>40</sup>. Il contesto cronologico onestamente impone però di stralciare da quanto resta di queste due opere la possibilità di un intervento anche di Giovanni Bellini, che peraltro avrebbe potuto contribuire all'esecuzione degli elementi ancora mancanti del trittico, nel laterale destro o nella *Resurrezione* centrale, che speriamo riemergano un giorno, così come lo scomparto sinistro comparve dal nulla negli anni ottanta del secolo scorso.

---

<sup>40</sup> Carl B. Strehlke (*Luca di Paolo e Il Rinascimento nelle Marche*, in «The Burlington Magazine», CLVIII (2016), pp. 564-565), ha proposto un collegamento alternativo riferendo la commissione al cardinale ferrarese Bartolomeo Roverella, in occasione del suo ingresso trionfale a Matelica come nuovo legato pontificio nel 1473. Allora, il 15 aprile, un anonimo pittore (non Luca di Paolo, tramite del pagamento) fu pagato per dipingere «la depentura delle armi nel baldachino nella venuta de monsignore el legato messer Bartolomè Rovarello» (cfr. M. Mazzalupi, *Luca di Paolo da Matelica, o le sorprese degli archivi*, in *Luca di Paolo* cit., pp. 35-46, *speciatim* 35 e 39-40). Strehlke nota come anomala, per una commissione di Bartolomeo Colonna, l'assenza fra i sette santi alla base dell'ancona di san Benedetto, ma il Colonna non era un monaco benedettino, era solo abate commendatario di Santa Maria di Roti. Improbabile che il legato commissionasse in prima persona una pala in uno dei tanti centri della sua vasta legazione. Per inciso san Bartolomeo era a tutti gli effetti co-patrono di Matelica assieme a sant'Adriano e quindi è corretto che regga il modelletto della città. Un simile collegamento, con una data così tarda, escluderebbe sia un riferimento della *Madonna* a Gentile Bellini, che mostra uno stile aurorale, sia dei *Santi* a Jacopo, che allora era già morto (tra il 7 gennaio 1470 e il 25 novembre 1471), e tanto meno a Giovanni.