

Venezia: l'ottimismo dei mercanti e il colorismo dei pittori

Nella **storia politica ed economica veneziana del secondo Quattrocento**, al di là di alcune **problematiche** derivanti dall'**avanzata turca** che, dopo la caduta di Costantinopoli (1453), minacciava gli scali commerciali veneziani del Mediterraneo orientale, **Venezia** restava il **più fiorente scalo commerciale italiano** e continuava a costituire, sia pure tra difficoltà crescenti, il **tramite** tra l'**Occidente** e l'**Oriente**.

Continuava a essere **frequentata** da **mercanti italiani e stranieri**; le **navi** partivano ogni anno per l'**Egitto** e la **Siria**, e le piazzeforti dell'Adriatico erano ancora saldamente controllate.

La città conservava la sua **indipendenza politica** e quel che è più importante, **Venezia** si **espandeva** nella **terraferma**, assicurandosi le derrate alimentari e le materie prime di cui aveva bisogno.

Già nel **1405**, il **dominio veneziano** si era imposto su tutto il **Veneto** attuale e nel **corso del XV secolo** si sarebbe allargato alla **Romagna** (Rovigo), alla **Lombardia** (sino all'Adda), alla **Puglia**.

L'**espansione** sulla **terraferma** determinò un **importante fenomeno** anche per le sue conseguenze sul **piano culturale**.

In ambito **filosofico-letterario**, molto importanti furono, a partire dal **1480**, gli studi filologici di **Ermolao Barbaro** e di **Bernardo Bembo**, ma soprattutto l'arrivo, nel **1490**, di **Aldo Manuzio**, che aprì a Venezia la sua **celebre stamperia**: da lì uscirono decine di **magnifiche edizioni** dei **classici greci e latini**, ma anche importanti **opere contemporanee**.

Gentile Bellini e gli esordi del Vedutismo veneziano

In un primo tempo, il figlio maggiore del pittore Jacopo, **Gentile Bellini** (1429-1507), fu attratto dagli **sperimentalismi prospettici** dei padovani, ma presto, divenuto il **pittore ufficiale della Repubblica**, capì che la sua **naturale predisposizione** lo portava, al contrario, ad appiattire in superficie, a **profilare**, a **rifiutare lo sbalzo plastico**.

Con questo stile divenne un **raffinato ritrattista** dell'**aristocrazia veneziana** e sulla scia della fama si spinse nel **1479** fino a **Costantinopoli**, a ritrarre il sovrano turco **Maometto II**.



Gentile Bellini, *Ritratto del sultano Maometto II*, olio su tela (69.9 × 52.1 cm), 1480, Victoria and Albert Museum.



Gentile Bellini, *Ritratto del sultano Maometto II*, olio su tela (69.9 × 52.1 cm), 1480, Victoria and Albert Museum.

Gran parte della critica propende per l'assegnazione dell'opera al catalogo di Gentile Bellini.

Nella **rappresentazione del busto del sultano**, Gentile Bellini adotta la posizione a **tre quarti**, che consente una più attenta **analisi fisica e psicologica** del personaggio.

La **figura del sultano è racchiusa**, come una cornice, in un'elegante **arcata** ornata con **motivi a fogliami**, con i **piedritti** decorati a **candelabre**.

Il sultano dà l'impressione di **affacciarsi** da una **finestra**, con il **davanzale** ornato da un **drappo** elegantemente **ricamato** e impreziosito di **gemme**.

Ai **lati del davanzale** sono dipinte le **iscrizioni**, che ricordano la **data**, il **soggetto** e l'**autore** dell'opera (quella di destra riporta la data **25 novembre 1480** e quella di sinistra i nomi di Mehmet e di Gentile Bellini).

Si tratta tuttavia di **iscrizioni non originali**, ma apposte (o forse ridipinte) in epoca successiva.

Sopra l'**arcata**, ai due **lati** della figura, troviamo **file di tre corone**, mentre una **settima corona** è ricamata sul drappo **sottostante**.

Il significato simbolico delle sette corone non è chiaro.



Gentile Bellini, *Ritratto del sultano Maometto II*, olio su tela (69.9 x 52.1 cm), 1480, Victoria and Albert Museum.

Il sultano è **vestito** con abiti appropriati al suo **rango**.

Il **viso** è ritratto con **grande cura**: i tratti fisionomici sono marcati, con la barba rossiccia, il **profilo affilato**, il **naso aquilino** e gli **zigomi pronunciati**, elementi che contrastano con la sua **espressione pensosa** e vagamente **assente**.

Il **fascino** del **dipinto** non risiede solo nelle sue qualità artistiche, ma anche nelle **circostanze** della sua **produzione**, che ci parlano dei **rapporti di scambio**, che Venezia tenne a lungo con l'Islam: nelle **notizie**, che ci sono pervenute – **accreditate** da **Giorgio Vasari** – sul **rapporto molto stretto** e quasi amicale, che si instaurò, tra il **pittore veneziano** e quel **sultano** suo ospite, che era rappresentato in **Occidente**, come feroce **tiranno** e come acerrimo **nemico** della Cristianità.

Il quadro testimonia anche, quanto forte fosse il **desiderio** di **Maometto II**, di venire in contatto con l'arte italiana, al punto da **sfidare** il **divieto** islamico di rappresentare la figura umana.



Gentile Bellini, *Processione in Piazza San Marco*, 1496-1501, tempera su tela, 347x770 cm., Venezia, Gallerie dell'Accademia.

Gentile fu impegnato, soprattutto, nell'esecuzione di "teleri" che, in particolare alla **fine del Quattrocento**, si diffonderanno come **sostituti** dei **cicli ad affresco**, per la **decorazione** di **Scuole** e di **edifici pubblici**.

In essi, emergevano i **caratteri principali** della sua pittura, ancora legata al **gusto** per la **narrazione** un po' **fiabesca**, del gusto **Tardogotico**, come dimostra quest'opera, in cui Gentile Bellini **non creava una spazialità organica e unitaria**, ma utilizzava la **prospettiva**, per **singoli frammenti**: manca nell'opera un centro chiaramente definito, e così lo **sguardo** vaga tra i **diversi gruppi**, dotati **ciascuno** di una distinta **costruzione prospettica**.

La scena è considerata tra i **primissimi esempi** di **vedutismo veneziano**, con un **ampio angolo visuale**, che permette di osservare la **precisa rappresentazione** della **piazza** e dei **partecipanti** all'evento.



Gentile Bellini, *Processione in Piazza San Marco*, 1496-1501, tempera su tela, 347x770 cm., Venezia, Gallerie dell'Accademia.

L'opera è un **telero**, destinato originariamente alla **Scuola Grande di San Giovanni Evangelista**, una delle più ricche di Venezia.

Nella **sala grande della confraternita** era stato deciso di collocare **nove grandi tele**, alla cui realizzazione vennero chiamati alcuni dei più grandi pittori dell'epoca, tra cui Gentile.

Il **tema** era quello dei **miracoli**, di un **frammento** della **Vera Croce**, che era stato **regalato** alla **confraternita**, nel **1369**, dal cancelliere dei regni di Cipro e di Gerusalemme, **diventando** subito **simbolo** della **Scuola** ed oggetto di una **straordinaria venerazione**.

Possiamo ammirare, sullo **sfondo**, la **Basilica di San Marco**, con i **portali** ancora **splendenti** dei **mosaici veneto-bizantini**, che oggi sopravvivono solo nel portale sinistro; a **destra**, si vedono **Palazzo Ducale**, un pezzo del Campanile di San Marco (arretrato per far vedere Palazzo Ducale) e altri edifici, che si affacciano su Piazza San Marco.

Da notare anche la **copertura** della piazza in **cotto**, che venne **sostituito** dalla **lastronatura in marmo** nel **1723**.



Gentile Bellini, *Processione in Piazza San Marco*, 1496-1501, tempera su tela, 347x770 cm., Venezia, Gallerie dell'Accademia.

I personaggi della scena sono rappresentati con **cura meticolosa**, abbastanza grandi, per contenere **ritratti** e per **individuare** con **cura** i vari **dettagli** dal loro **status sociale**, quali **abiti e accessori**.

Manca la **rappresentazione drammatica** dell'azione, mentre tutto concorre a fornire una **cronaca precisa** dell'avvenimento.

La **processione** procede col **doge** in **testa**, preceduto dai **portatori di standardi** e dai **trombettieri** e da altri simboli del potere.

Seguono i **confratelli** della **Scuola Grande di San Giovanni Evangelista**, vestiti di **bianco**, che portano **ceri** e un **baldacchino**, sotto il quale, più o meno al **centro** del **dipinto**, si trova la **cassa** contenente la **venerata reliquia**.

Gentile Bellini,
*Processione in Piazza
San Marco*, 1496-
1501, tempera su
tela, 347x770 cm.,
Venezia, Gallerie
dell'Accademia.

Dettaglio





Gentile Bellini,
*Processione in Piazza
San Marco*, 1496-1501,
tempera su tela,
347x770 cm., Venezia,
Gallerie
dell'Accademia.

Dettaglio

Lo **stile** della **pittura** è quello tipico di Gentile: una **linea asciutta** demarca i soggetti, entro la quale il **colore** è steso in **maniera neutra**, che ha come effetto la **cristallizzazione** del **dato reale**.



Anche quest'opera è considerata tra i primissimi esempi di vedutismo veneziano, con un ampio angolo visuale, che permette di osservare la precisa rappresentazione del canale e delle fondamente (la *fondamenta* veneziana, plurale: *fondamente*, è il tratto di strada che costeggia un canale o un rio).

Gentile Bellini, *Miracolo della Croce caduta nel canale di San Lorenzo*, tempera su tela, 1500 ca., Gallerie dell'Accademia, Venezia.

L'opera è un **telero celebrativo**, destinato originariamente alla **Scuola Grande di San Giovanni Evangelista**, una delle più ricche di Venezia.

Un **ciclo precedente**, del 1474, eseguito per il salone del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale, fu **distrutto** da un incendio nel **XVI secolo**. Gentile dipinse **tre** di questi teleri: il **secondo**, datato **1500**, fu appunto quello che mostra un **miracolo** della **reliquia della Croce** a Venezia.

Durante l'annuale processione, dalla Scuola, alla chiesa di San Lorenzo, la **reliquia cadde** nelle **acque del canale**, per l'irruenza della folla.

La **reliquia** però **galleggiò** miracolosamente, eludendo i tentativi di prenderla, di tutti, tranne quelli di **Andrea Vendramin**, il Gran Guardiano della Scuola.



Gentile Bellini,
*Miracolo della Croce
caduta nel canale di San
Lorenzo*, tempera su
tela, 1500 ca., Gallerie
dell'Accademia,
Venezia.

Manca la rappresentazione drammatica dell'azione, mentre tutto concorre a fornire una **cronaca** precisa dell'**avvenimento**, con i particolari architettonici e coloristici dei palazzi e delle **case** molto curati.

Il **centro** della rappresentazione è il **ponte di San Lorenzo**, pieno di **persone**, che guardano verso il **canale**, dove è **caduta** la **reliquia**.

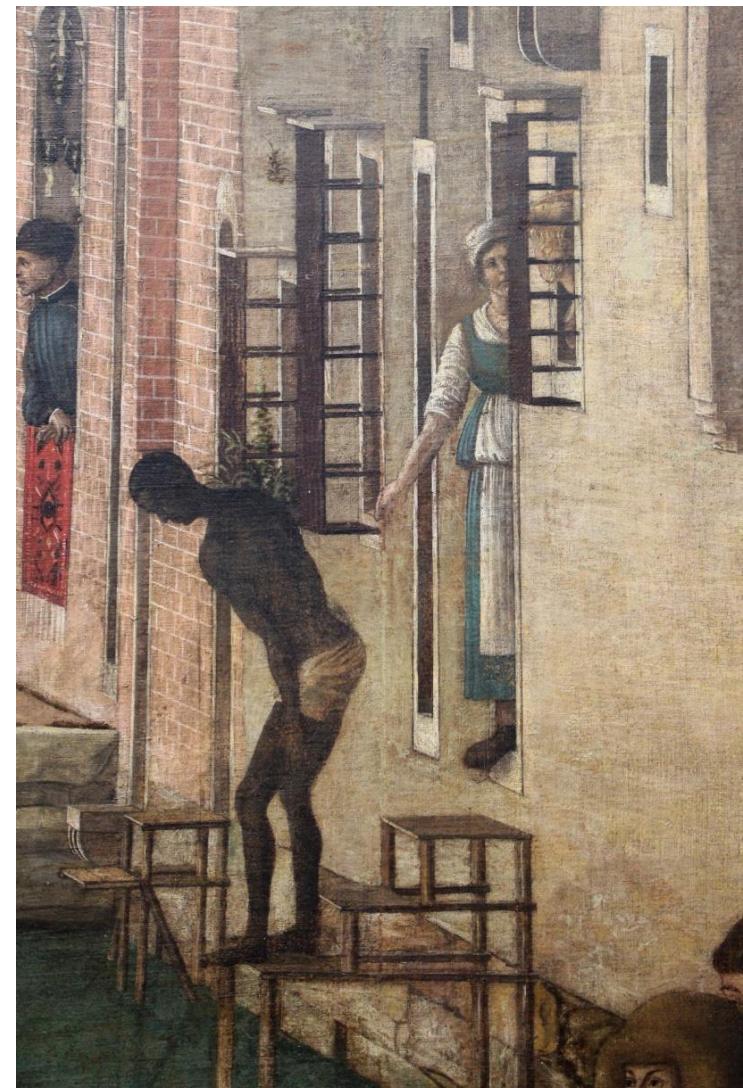
Anche la **fondamenta** (il tratto di strada che costeggia un canale o un rio) è piena di **persone** e stanno accorrendo sul posto alcune **gondole**.

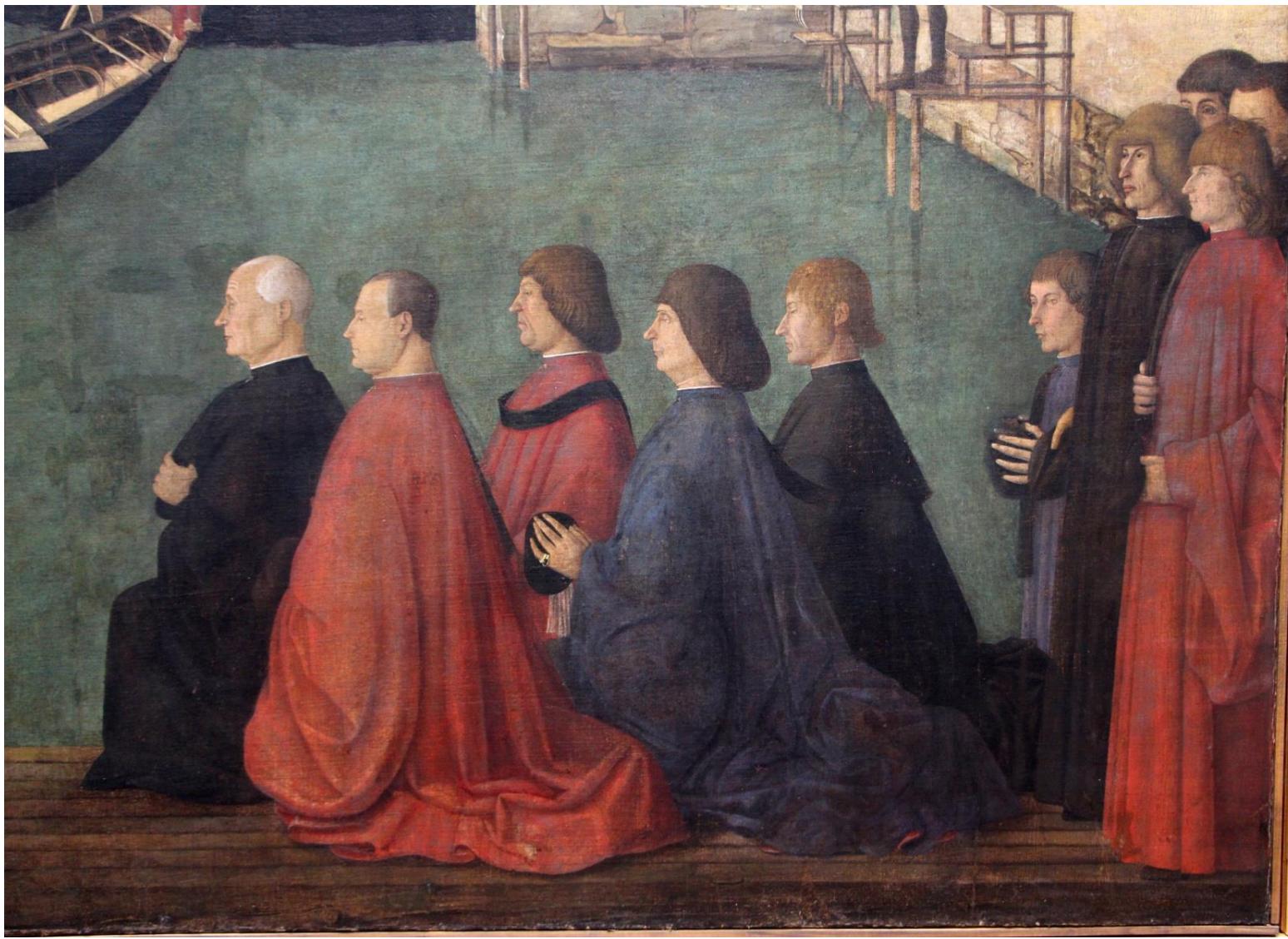
Alcuni uomini si sono tuffati e una **donna**, da una finestra sulla destra, sta **spingendo** il proprio **schiavo nero** a fare altrettanto, ma il **Gran Guardiano** ha già **afferrato** la reliquia e "veleggia" senza sforzo apparente verso la riva.



Gentile Bellini, *Miracolo della Croce caduta nel canale di San Lorenzo*, tempera su tela, 1500 ca., Gallerie dell'Accademia, Venezia.

[Dettagli](#)





Gentile Bellini,
*Miracolo della
Croce caduta nel
canale di San
Lorenzo,*,
particolare,
tempera su tela,
1500 ca., Gallerie
dell'Accademia,
Venezia.

I personaggi della scena sono rappresentati con cura meticolosa, abbastanza grandi, per contenere ritratti e per individuare con cura i vari dettagli, dal loro status sociale, quali abiti e accessori.



Gentile Bellini, *Miracolo della Croce caduta nel canale di San Lorenzo*, tempera su tela, 1500 ca., Gallerie dell'Accademia, Venezia.

Lo **sfondo** è composto dagli **edifici** dell'epoca, vivacemente **policromati** e con i tipici **camini** a tronco di cono rovesciato.

La **spazialità** degli edifici non è organica, ma costruita a blocchi separati, senza un punto di fuga unico.

Mancando un centro della rappresentazione, l'**occhio** dello spettatore è spinto a **vagare** da un gruppo all'altro, da un dettaglio all'altro.

Lo **stile** della pittura è quello **tipico** di **Gentile**: una **linea asciutta** demarca i soggetti, entro la quale il **colore** è steso in maniera **neutra**, che ha come effetto la **cristallizzazione** del **dato reale**.



(C) WahooArt.com

Gentile Bellini, *Miracolo della Croce caduta nel canale di San Lorenzo*, tempera su tela, 1500 ca., Gallerie dell'Accademia, Venezia.

Dettagli



(C) WahooArt.com

Pluralità di influenze nella pittura dei Vivarini

Accanto ai Bellini (Jacopo e Gentile), agivano sulla scena veneziana i **Vivarini**, una famiglia di pittori, fiorente dal **1440** circa, ai **primi del XVI secolo**. Si aggiornavano, con qualche ritardo, sulle correnti più moderne, passando con **Antonio Vivarini** (1420-1484), da un lussureggianti stile tardogotico a una pittura protorinascimentale.

Il fratello minore, **Bartolomeo Vivarini** (1432-1491), dapprima collaboratore di Antonio, si formò invece a contatto con l'**ambiente padovano**, a metà strada tra **Mantegna** e i **ferraresi**, ma evidenziando una vena di "irrazionalismo" caratteristica dei pittori formatisi in ambito "**squarecionesco**", come dimostra la **Madonna e santi** del **1469**.



Bartolomeo Vivarini, *Madonna con Bambino e Santi*, 1469, Napoli, Museo di Capodimonte



Alvise Vivarini, *Sacra Conversazione*, tempera su tavola (175x196 cm), 1480, Gallerie dell'Accademia, Venezia.

Da Bartolomeo prese le mosse Alvise Vivarini (1445-1505), figlio di Antonio, che temperò i modi tipici dello Squarcione, propri dello zio Bartolomeo, per effetto delle prove veneziane di Antonello da Messina.

Un Antonello riletto, però, alla luce di un **secco plasticismo** di ascendenza "mantegnesca", come attesta quest'opera.

In seguito, le **durezze quasi metalliche**, avvertibili in questa tavola, si **attenuarono** fino a scomparire.

La **gestualità** dei personaggi qui è ancora **cristallizzata**, i volumi semplificati geometricamente, la **luce fredda**.



Alvise Vivarini, *Sacra Conversazione*, tempera su tavola (175x196 cm), 1480, Gallerie dell'Accademia, Venezia.

Maria è seduta al **centro**, su un **trono rialzato**, con il **Bambino in piedi**, sulle ginocchia.

Ai **lati** si dispongono simmetricamente **due gruppi di tre santi** ciascuno: da sinistra si vedono **San Ludovico di Tolosa**, con l'abito vescovile, **Sant'Antonio da Padova**, con l'abito francescano e il giglio, **Sant'Anna**, **San Gioacchino**, **San Francesco**, con le stimmate, e **San Bernardino da Siena**, con il monogramma di Cristo.

Lo sfondo è composto da un **telo verde**, ispirato a Giovanni Bellini, e in alto, si vedono poi **due arcate**, che lasciano filtrare un **cielo chiaro**, con alcune **nubi**, che schiarisce, avvicinandosi all'orizzonte come all'alba.

Giovanni Bellini: apice del Classicismo veneziano

Giovanni Bellini (1432-1516) fu il **genio** della pittura quattrocentesca a Venezia e, con il cognato **Andrea Mantegna**, il **maggior pittore dell'Italia settentrionale**.

Giovanni Bellini fu l'**inventore**, assieme ad **Antonello da Messina**, di un **nuovo modo di dipingere**, sul piano **formale**, ma anche **iconografico**: da qui discese lo **stile dell'arte veneta**, almeno sino al XVII secolo.

Fu un **pittore**, che possiamo definire **sperimentale**, nel senso che, **non volle mai accontentarsi dei risultati raggiunti**, ma sempre mirò a perfezionare e perfino rivoluzionare il proprio stile.

La sua educazione si svolse a Venezia: **allievo** del padre **Jacopo**, Giovanni ne riprendeva lo stile, **studiando** anche gli esempi di **Antonio Vivarini**.

Si **formò**, dunque, in ambito **tardogotico**, temperato da intenti **proto - classici**: dalle eleganze di questo clima raffinato e astratto, lo distolse l'incontro con **Andrea Mantegna**, che sposò la sorella.

Mantegna comunicò a Giovanni i suoi **ideali figurativi umanistici**: la figura umana ben definita plasticamente, quasi scolpita in una materia dura e tagliente, il paesaggio aspro e scheggiato.

Per Giovanni Bellini non fu difficile **emulare Andrea Mantegna**, ma non lo riprese acriticamente, bensì vi **introdusse qualche riforma**, adattandolo al **proprio modo di sentire**.

Abolì l'enfasi di Mantegna per l'archeologia, sostituendovi il **gusto personale** – ereditato da **Jacopo** e dal **tardogotico** – per la **natura** e il **paesaggio**.

Rivalutò il fattore **colore**, che Mantegna subordinava al disegno, in particolare accentuandone la **naturalezza**, rispetto alle cromie astratte di smalto di Andrea.

Incrinò, col **sentimento** e la **comunicatività** tra le **figure**, l'austero “desiderio di superiorità” di Mantegna.

Sviluppò, infine, rispetto alle ambientazioni chiuse e definite in forma cristallina di Andrea, **aperture** verso uno **spazio illimitato**, tendenzialmente **infinito**.



Giovanni Bellini, *Trasfigurazione*, tempera su tavola (143x68 cm), databile al 1455-1460 circa, Museo Correr, Venezia.

L'opera fa parte del nucleo di opere cosiddette "mantegnesche" della fase giovanile del Bellini, dove cioè sono evidenti le influenze del cognato Andrea Mantegna.

Per questo, la **datazione** si colloca vicino al periodo **1455-1460**, quando **Mantegna** fece probabilmente anche un **soggiorno a Venezia**, facilitando il contatto tra i due pittori.

La **firma** del **Mantegna**, nel **cartiglio in basso**, è ritenuta **apocrifa** e fu all'origine dei primi errori attributivi.

L'opera era **originariamente cuspidata** e in un secondo momento venne "attualizzata" dandole la forma rettangolare attuale.



Giovanni Bellini, *Trasfigurazione*, tempera su tavola (143x68 cm), databile al 1455-1460 circa, Museo Correr, Venezia.

I profeti **Elia e Mosè** si manifestano, accanto a Gesù, sul monte Tabor, mentre poco più in basso sono rimasti folgorati gli apostoli **Pietro, Giacomo e Giovanni**, secondo un'iconografia che ha le sue origini dai vangeli sinottici (i vangeli sinottici - dal greco *syn*, "insieme", e *opsis*, "visione" - sono i tre vangeli di **Matteo, Marco e Luca**).

Vengono chiamati così, perché se si mette il **testo dei tre vangeli su tre colonne parallele**, in uno **sguardo d'insieme (sinossi)**, si notano facilmente molte **somiglianze**, nella **narrazione**, nella disposizione degli episodi evangelici, a volte anche nei singoli brani, con **frasi uguali** o con leggere differenze).

Tutta la composizione è concepita secondo un **moto ascendente**, diviso dagli **strati rocciosi**, che culmina nella figura biancovestita di Cristo.

Le **figure** sono **inarcate** sulle **proprie spalle**, con le **teste** forzate in **scorci arditi**, dettati probabilmente da un desiderio di **emulare** le stupefacenti **illusioni prospettiche** di Mantegna.

La scansione dei piani infatti, è enfatizzata prospetticamente da una **visione "da sott'in su"** del **gruppo superiore** di Cristo tra i profeti.



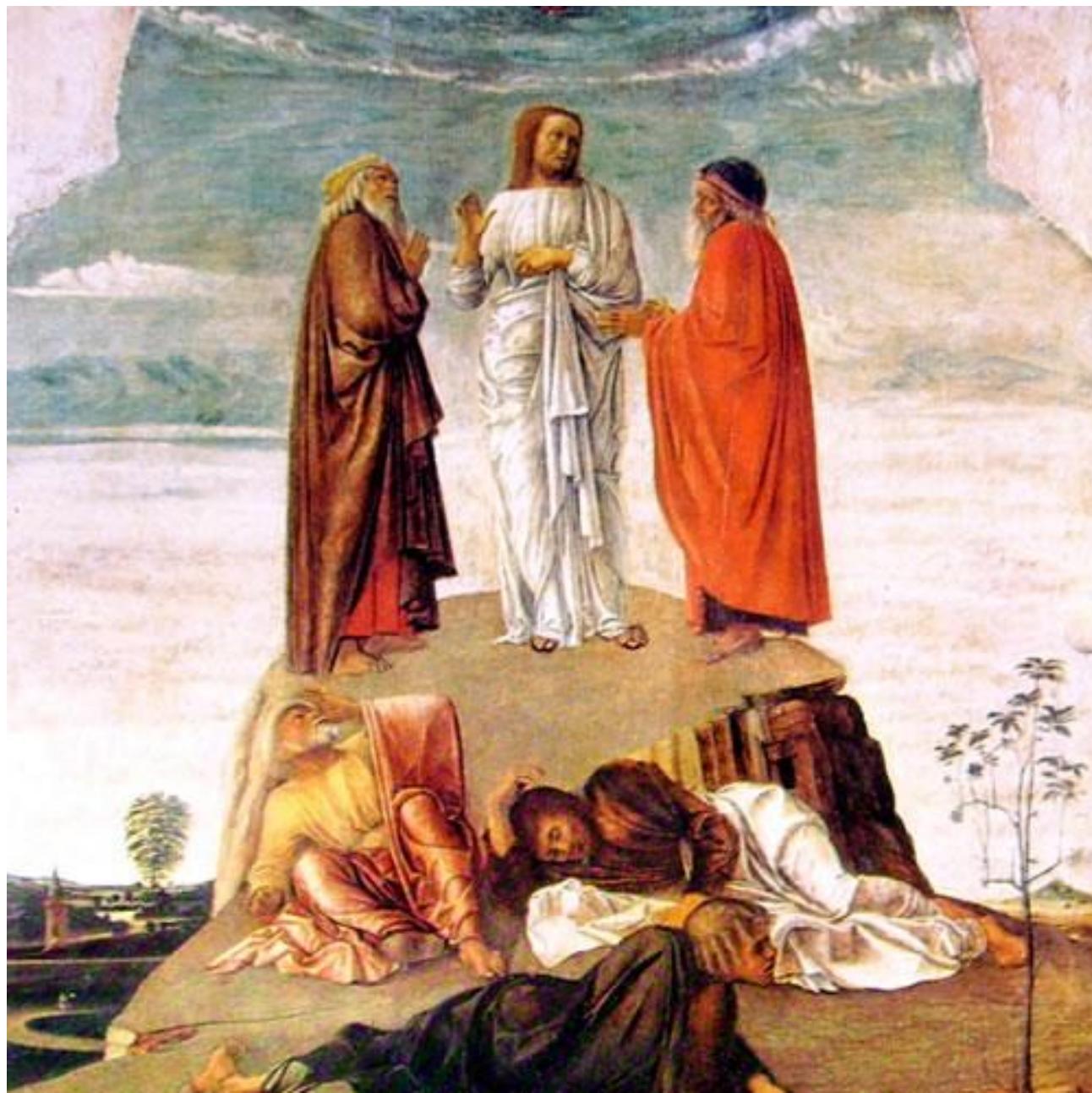
Giovanni Bellini, *Trasfigurazione*, tempera su tavola (143x68 cm), databile al 1455-1460 circa, Museo Correr, Venezia.

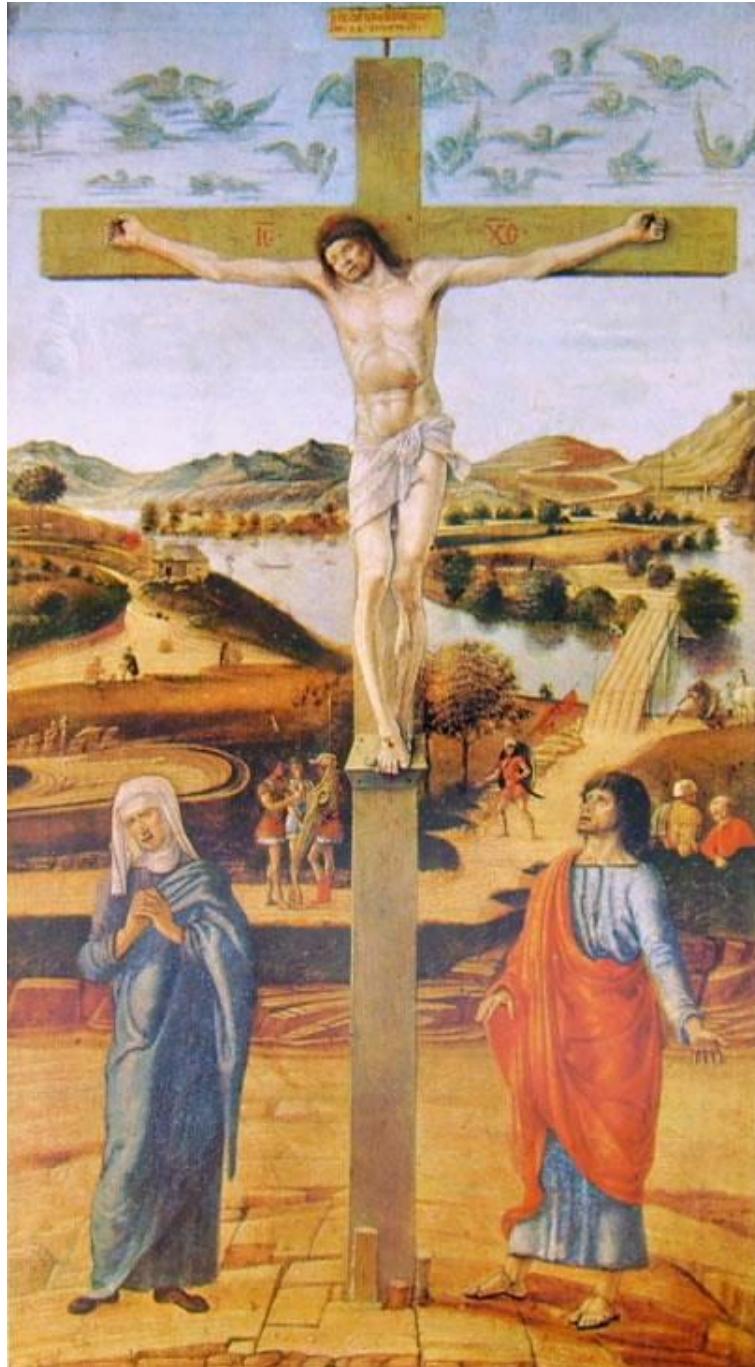
Spiccano le **linee spezzate** e il **segno asciutto e incisivo**, nelle **rocce** come nei **panneggi**, con un'**espressività cruda** che andrà progressivamente **attenuandosi** nelle opere successive di Giovanni.

Ne è un esempio il **paesaggio** che, soprattutto a sinistra, è già impostato a una **maggior dolcezza** e a un realismo fresco che qui si incontra forse per la prima volta in un'opera dell'artista.

Grazie infatti alla nuova **enfasi** posta sulla **luce** e il **colore**, la **veduta** è **addolcita** e riesce a immergere la **scena miracolosa** in una dolce **atmosfera vespertina**, derivata dall'esempio fiammingo.

Giovanni Bellini,
Trasfigurazione,
Dettaglio, tempera
su tavola (143x68
cm), databile al
1455-1460 circa,
Museo Correr,
Venezia.





Giovanni Bellini, *Crocifissione*, tempera su tavola (55x30 cm), 1455-1460 circa, Museo Correr, Venezia.

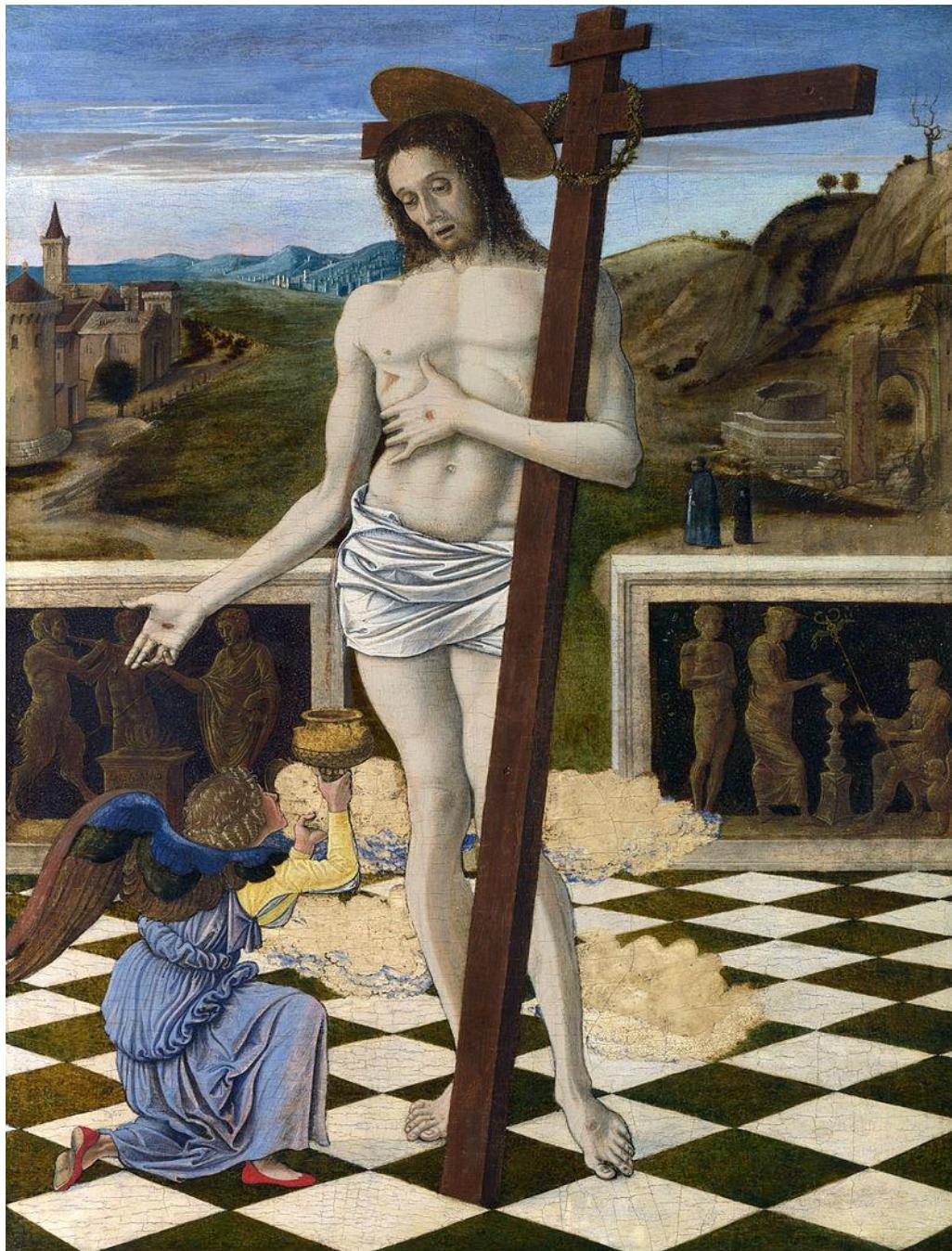
In quest'opera, contemporanea alla precedente esaminata, (*Trasfigurazione di Cristo*), le figure ricordano sia Andrea Mantegna, sia Ercole de' Roberti: il Cristo smagrito, ossuto, sofferente, dalle gambe arcuate, è vicino ai personaggi di de' Roberti;

Di Mantegna è, invece, la croce piantata nella cavità di una piattaforma naturale, pavimentata, di rocce.

Ma il paesaggio in profondità è belliniano: non roccioso, non arido; è una veduta dell'entroterra veneto, con un'ansa di fiume, in cui si specchiano i cespugli, con i casolari dei pescatori, borghi, strade curvilinee, che risalgono le colline.

Non vi è posto per le rupi di Mantegna, o per le sue città romane arroccate tra strapiombi.

Bellini ritrae la regione agricola, verso cui andavano indirizzandosi, in quegli anni, i cospicui investimenti dell'aristocrazia veneziana.



Giovanni Bellini, *Cristo e un angelo che raccoglie il suo sangue (Il sangue del Redentore)*, 1460 - 1465, tempera su tavola, 47x34,3 cm National Gallery, Londra.

L'allegoria religiosa con *Cristo e un angelo che raccoglie il suo sangue*, che pur non è tra le più alte creazioni giovanili dell'artista, è significativa, in quanto ambientata su un terrazzo aperto, verso la campagna, ma limitato da parapetti ornati, con rilievi pagani d'oro, su fondo scuro, il cui soggetto sacrificale richiama la **Passione di Cristo** (alla quale il quadro vuole alludere).

In questo dipinto di età giovanile, **Cristo** è rappresentato **dopo la crocifissione**, in veste di **Redentore**.

Un **angelo** raccoglie il suo sangue, con un **calice simile a quelli usati per la messa**, e si ritiene infatti, che la tavola fosse originariamente l'**anta** di un **tabernacolo**.

L'arte di Bellini si era ormai avviata, verso una **rivisitazione sofferta e umana** del **mito cristiano**.

Il luogo del mistero non è più l'immaginata antichità, ma il **dolce paesaggio veneto**, visibile anche per un tratto, nella successiva opera del **Cristo benedicente**.



Giovanni Bellini, *Cristo benedicente*, tempera su tavola (58x44 cm), 1460 circa, Museo del Louvre, Parigi.

I segni della Passione sono qui le **ferite** di un **essere sofferente**, che comunica il mistero del dolore custodito nel libro chiuso.

Si tratta della tipologia dell'"*Uomo dei dolori*", con il Cristo, che mostra le ferite della Passione per **suscitare la compassione** del **fedeile** e alleviare i suoi dolori tramite il confronto con le sue pene.

Cristo è rappresentato **gracile** e **sofferente**, con una **mano alzata** in segno di **benedizione** e l'**altra** che tiene, non senza una certa sensazione di sforzo, un **libro**, simbolo dell'avverarsi ineluttabile della Scrittura.

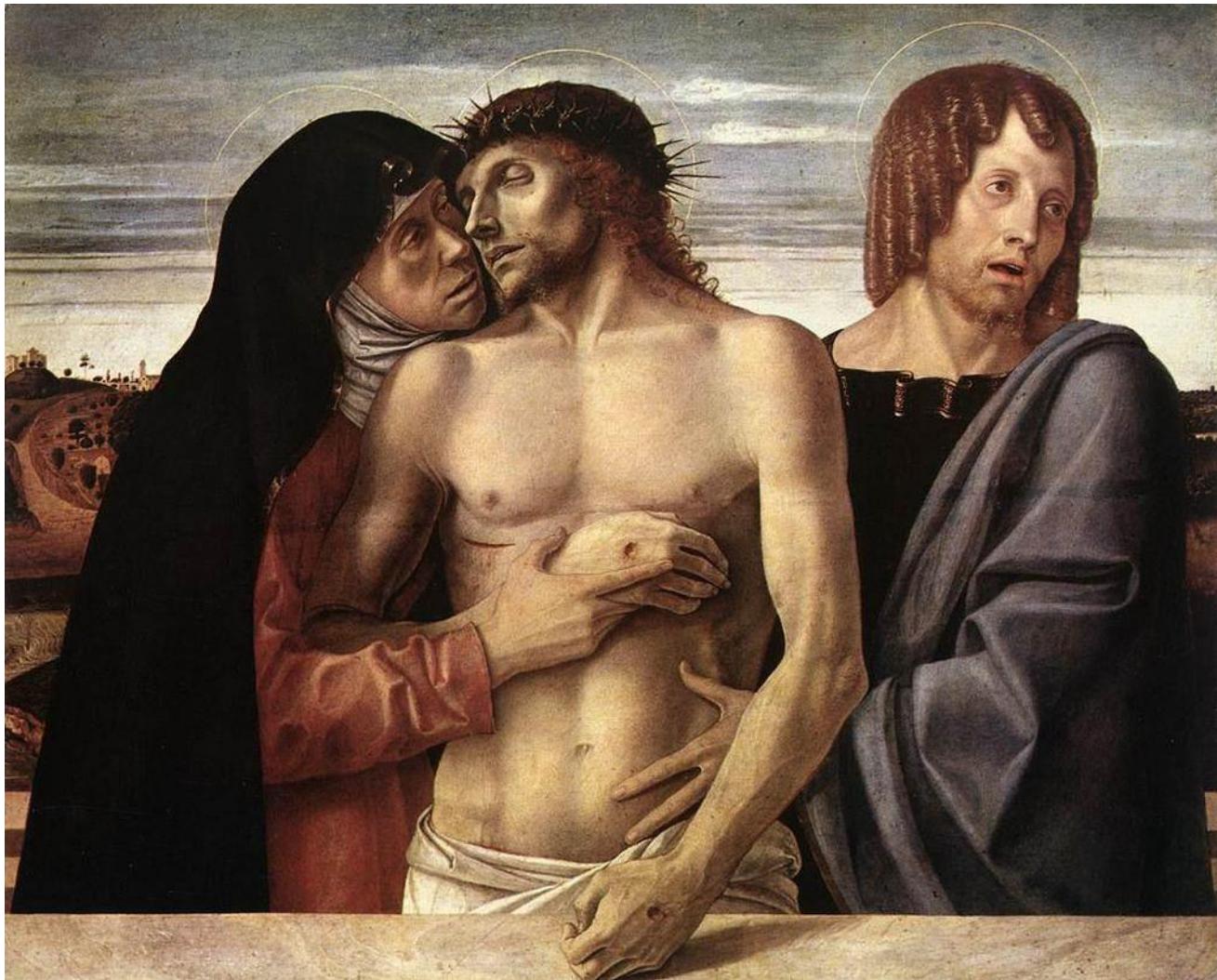
La sua **tunica si apre**, in corrispondenza delle **ferita del costato**, e le **mani** recano gli evidenti **segni dei chiodi**, con il **sangue** ben visibile.

La **mano sinistra** mostra sapientemente la **scia** che esce dalla ferita.

Inoltre sulla **testa** ha la **corona di spine**, che gli ha ferito la fronte.

Il **paesaggio di sfondo è lontano** e con un orizzonte piuttosto basso, che lascia spazio al **terso cielo azzurrino**, dove la figura del Salvatore si staglia con forza.

Importantissimo è il **ruolo della luce**, che **impregna la figura**, facendo **risaltare** la scultorea **veste bianca** e soffermandosi sui **dettagli**, come le **striature** delle **nuvole**, generando così una **tensione**, legata al peso psicologico, del drammatico episodio.



Giovanni Bellini, *Pietà* (o *Cristo morto sorretto da Maria e Giovanni*), tempera su tavola (86x107 cm), 1465-1470 circa, Pinacoteca di Brera, Milano.

La tavola viene di solito datata a quegli anni in cui la produzione di Giovanni Bellini (cognato del Mantegna) va affrancandosi con decisione dall'influenza di Andrea Mantegna, a cui l'artista era legato da vincoli culturali di interessi comuni e di parentela.

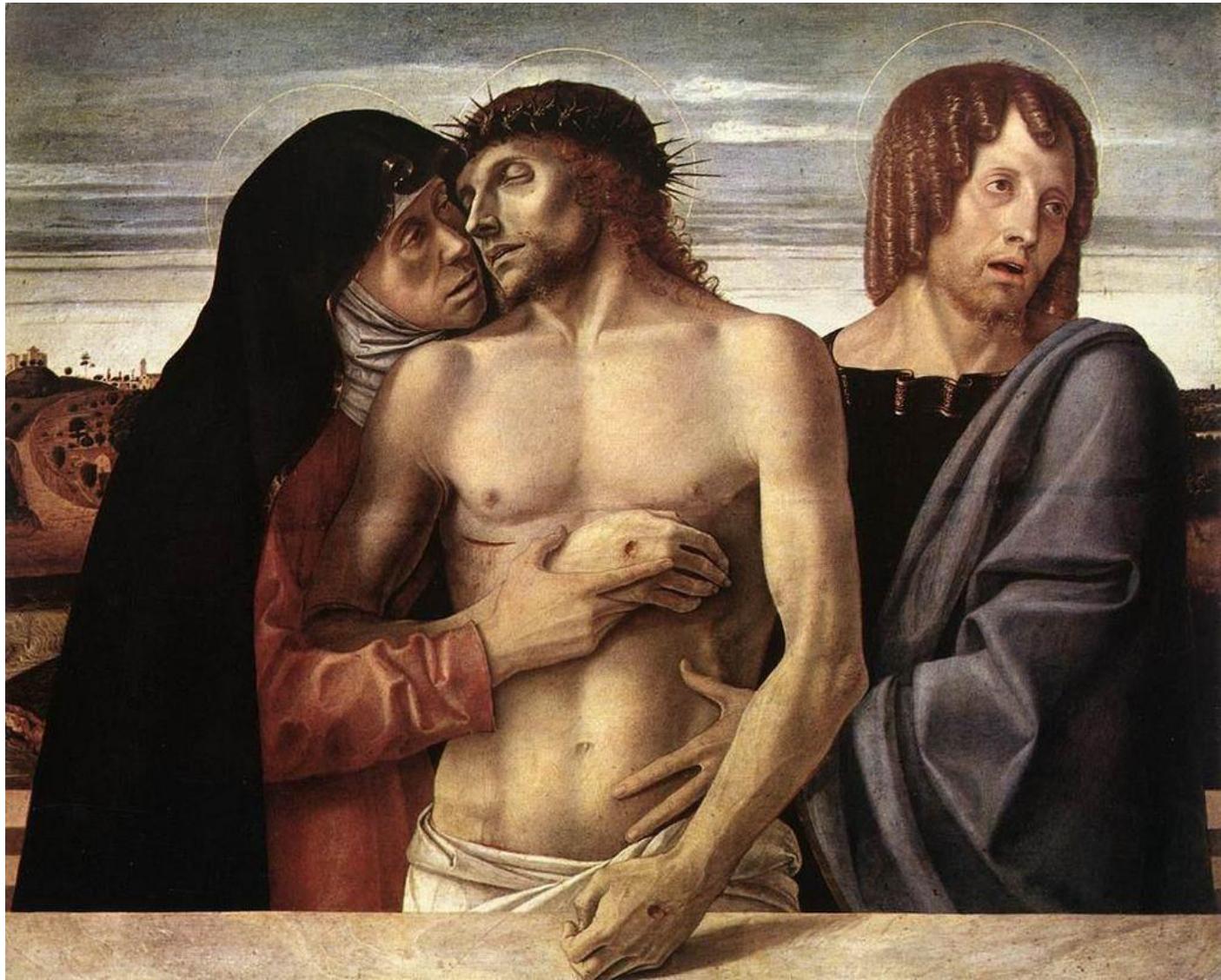
Il corpo di Cristo morto è sorretto dalla Vergine (a sinistra) e da San Giovanni a destra, con un'evidente facilità che tradisce una certa mancanza di peso.

La mano di Gesù poggia in primo piano, su una lastra marmorea, su cui si trova la firma dell'artista e un frase tratta dal libro delle *Elegie* di Properzio (HAEC FERE QVVM GEMITVS TVRGENTIA LVMINA PROMANT / BELLINI POTERAT FLERE IOANNIS OPVS, "Questi occhi gonfi quasi emetteranno gemiti, quest'opera di Giovanni Bellini potrà spargere lacrime"), secondo uno schema derivato dalla **pittura fiamminga**, già usato da Mantegna e dagli artisti padovani.

Tale artificio separa, il mondo reale dello spettatore, da quello dei dipinti, ma tramite la **travalicazione** di questo **confine**, operata in questo caso dalla mano, si tenta un'illusoria fusione tra i due mondi.



Giovanni Bellini, *Pietà* (o *Cristo morto sorretto da Maria e Giovanni*), dettaglio della mano e della firma, tempera su tavola (86x107 cm), 1465-1470 circa, Pinacoteca di Brera, Milano.

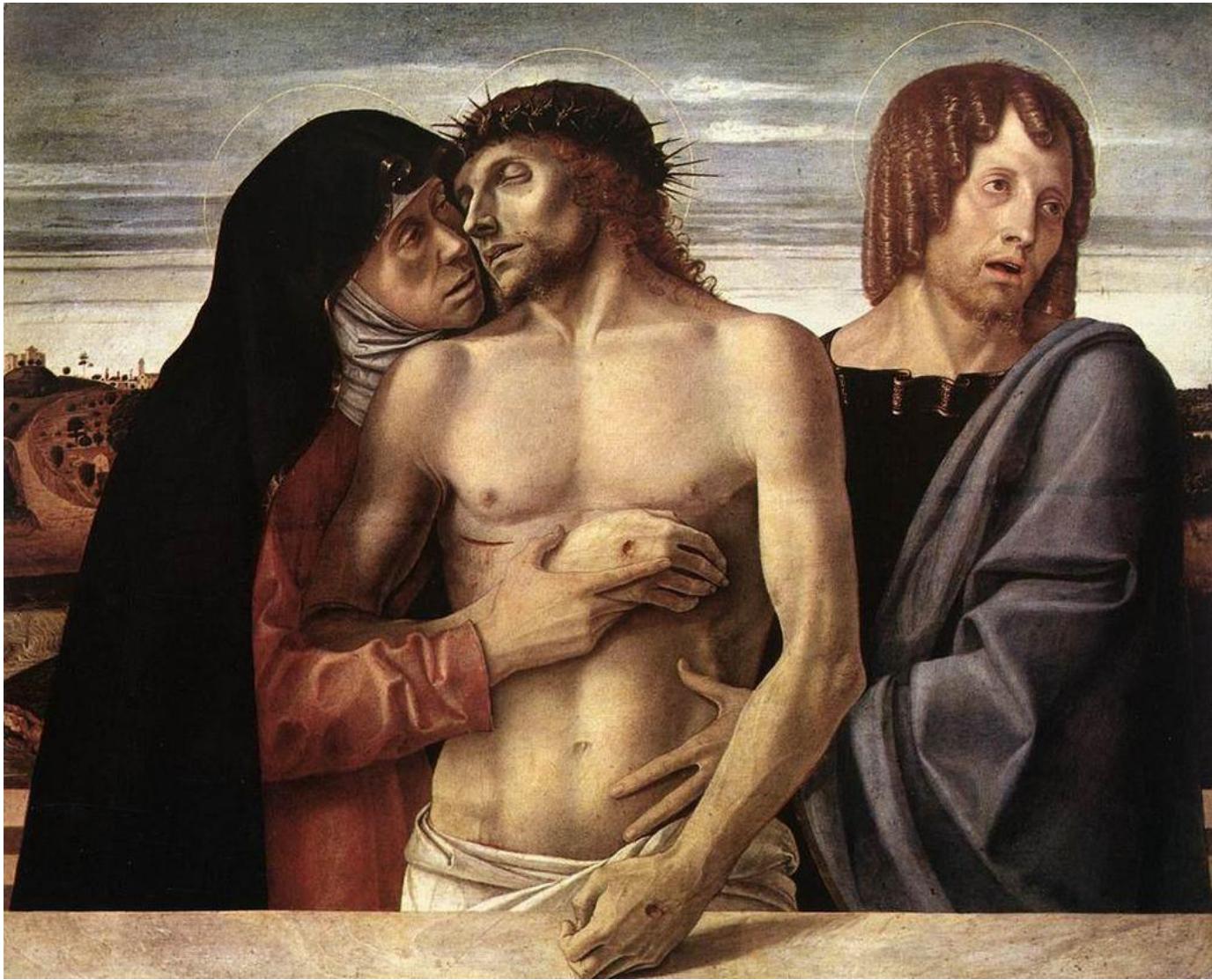


Giovanni Bellini, *Pietà* (o *Cristo morto sorretto da Maria e Giovanni*), tempera su tavola (86x107 cm), 1465-1470 circa, Pinacoteca di Brera, Milano.

L'incisività delle linee di contorno e i grafismi (nei capelli di Giovanni dipinti uno a uno o nella vena pulsante del braccio di Cristo) rimandano ancora alla lezione di Mantegna, ma l'uso del colore e della luce è ben diverso da quello di Andrea.

I toni sono infatti **ammorbiditi** e cercano di restituire un effetto di **illuminazione naturale**, di una **giornata all'aperto**, fredda e metallica, quale un'alba di rinascita, che asconde il **senso angoscioso** della **scena**, amplificando le emozioni umane.

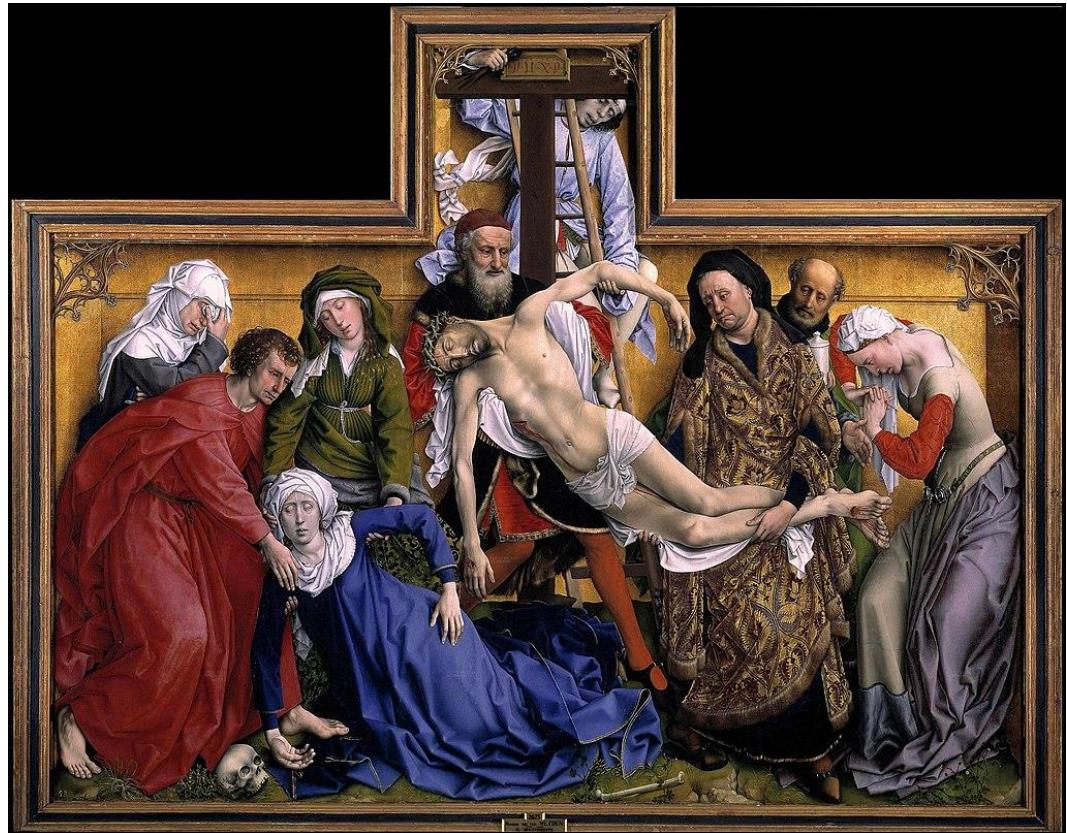
La **luce si impasta nei colori, addolcendo la rappresentazione**, grazie alla particolare **stesura della tempera**, a tratti finissimi e ravvicinati.



Giovanni Bellini,
Pietà (o *Cristo morto sorretto da Maria e Giovanni*),
tempera su tavola
(86x107 cm), 1465-1470 circa,
Pinacoteca di Brera,
Milano.

I volumi statuari delle figure, che campeggiano isolate, contro il cielo chiaro, amplificano il dramma, che si condensa nel muto dialogo tra madre e figlio, mentre lo sguardo di san Giovanni tradisce uno sgomento composto .

Lo scambio di emozioni si riflette, poi, nel sapiente gioco delle mani, con un senso di dolore ed amarezza.



Rogier van der Weyden, *Deposizione dalla Croce*, olio su tavola (220×262 cm), 1434-1435, Museo del Prado, Madrid.

Più che concentrarsi sullo spazio prospettico, a Bellini sembra piuttosto interessare la **rappresentazione della dolente umanità** dei protagonisti, derivata dall'esempio del fiammingo **Rogier van der Weyden**, secondo uno **stile**, che divenne poi, una delle **caratteristiche più tipiche**, della sua arte.

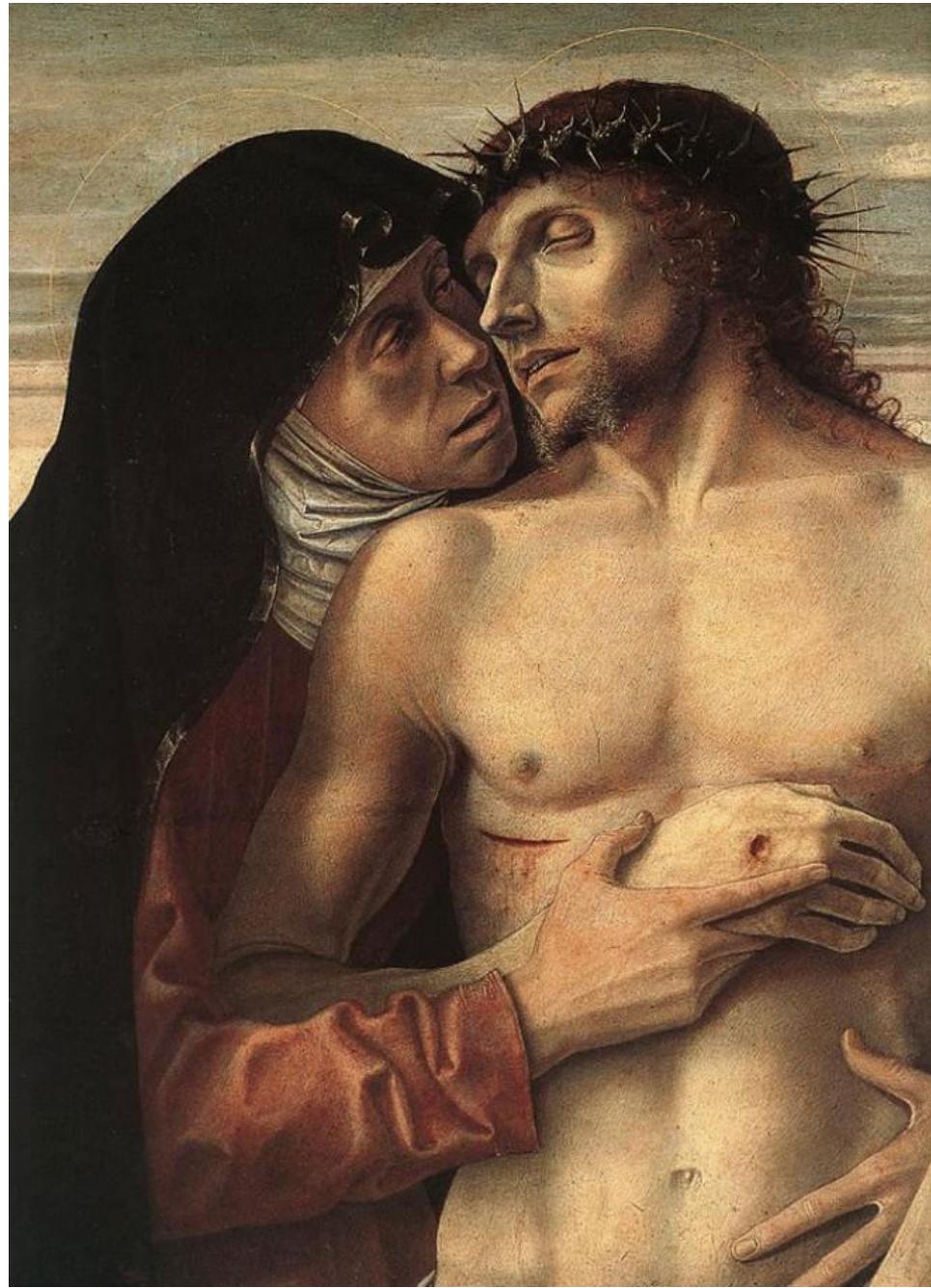
Giovanni Bellini, *Pietà* (o *Cristo morto sorretto da Maria e Giovanni*), tempera su tavola (86x107 cm), 1465-1470 circa, Pinacoteca di Brera, Milano.





Giovanni Bellini, *Pietà* (o *Cristo morto sorretto da Maria e Giovanni*), dettaglio, tempera su tavola (86x107 cm), 1465-1470 circa, Pinacoteca di Brera, Milano.

Il **pathos**, intensamente **trattenuto**, di Giovanni Bellini, passerà, tramite l'arte di Giorgione, nell'arte veneta del Rinascimento maturo.



Giovanni Bellini, *Pietà* (o *Cristo morto sorretto da Maria e Giovanni*), dettaglio, tempera su tavola (86x107 cm), 1465-1470 circa, Pinacoteca di Brera, Milano.

Le analogie e gli scarti, tra gli stili di **Andrea Mantegna** e **Giovanni Bellini**, si capiscono meglio, attraverso un confronto diretto, tra opere dedicate a un medesimo soggetto e per di più, a volte, dipinte volutamente a somiglianza, le une delle altre.

Un caso particolare è costituito dalla copia belliniana della **Presentazione al tempio** di Mantegna. Si è discusso in passato, quale dei due pittori avesse copiato l'altro. È più probabile che la priorità dell'invenzione spettasse a **Mantegna**, verso il **1460**; Giovanni **Bellini** dipinse la sua **copia**, in uno stretto giro di tempo (**1460-1465**).



Giovanni Bellini, *Presentazione al Tempio*, tempera su tavola (80x105 cm), 1460-1465 circa, Fondazione Querini Stampalia, Venezia.

Andrea Mantegna, *Presentazione al Tempio*, tempera su tavola (68,9x86,3 cm), 1455-1460 circa , Gemäldegalerie,Berlino.





Giovanni Bellini, *Presentazione al Tempio*, tempera su tavola (80x105 cm), 1460-1465 circa, Fondazione Querini Stampalia, Venezia.

Andrea Mantegna, *Presentazione al Tempio*, tempera su tavola (68,9x86,3 cm), 1455-1460 circa , Gemäldegalerie,Berlino.



Ma perché **Giovanni** copiò quel quadro? Era un'opera importante, poiché per la **prima volta**, il tema narrativo della **Presentazione al tempio**, veniva dipinto con **figure a mezzo busto**, nel modo più **concentrato** possibile.

A **Bellini** non doveva essere sfuggita la **novità**, ma c'è di più: nel **San Giuseppe** (al centro, tra il Bambino e l'anziano sacerdote barbuto), di **Mantegna** è stato riconosciuto un **ritratto di Jacopo Bellini**.

Dunque, **Giovanni**, avrebbe ripreso un'immagine, in cui era stato **effigiato suo padre**, **aggiungendo** nella sua copia, all'estrema destra, anche il **proprio ritratto** (parzialmente coperto) e quello del **fratello Gentile**, facendo del **quadro**, una sorta di **ex voto** protettivo della **famiglia Bellini**.

Andrea Mantegna,
Presentazione al Tempio,
tempera su tavola (68,9x86,3
cm), 1455-1460 circa ,
Gemäldegalerie,Berlino.

La **scena** è ambientata, entro una **cornice marmorea**, su cui i **personaggi** si appoggiano, creando un **filtro tra spazio reale e spazio dipinto**, che viene illusoriamente superato. Il **cuscino**, su cui poggiano i piedi del **Bambino**, sembra "uscire" dal dipinto stesso.

In **primo piano**, **Maria** tiene in braccio il **figlio** in fasce, mentre un **anziano sacerdote barbuto** (il vecchio **Simeone**) si avvicina a loro.

Al **centro**, quasi in **penombra**, resta **San Giuseppe** (presunto ritratto di **Jacopo Bellini**) ritratto frontalmente.

I **personaggi sacri** sono dotati di **aureola**.

In secondo piano, ai lati, si trovano due **spettatori senza aureola**, che sono stati identificati come l'**autoritratto di Mantegna** e la **moglie** dell'artista, **Nicolosia Bellini**.





Giovanni Bellini,
Presentazione al Tempio,
tempera su tavola (80x105
cm), 1460-1465 circa,
Fondazione Querini
Stampalia, Venezia.

I personaggi principali sono pressoché identici, a quelli di Mantegna: la **Vergine** regge il **Bambino** in fasce, con i **piedini** appoggiati su un **cuscino**, mentre si fa avanti un **vecchio sacerdote** **barbuto** (**Simeone**) per prenderlo.

Frontale, al **centro**, si trova **San Giuseppe**, possibile **ritratto del padre Jacopo**, mentre, ai lati, il pittore aggiunse **due figure** in più, **movimentando il gruppo** e componendolo, come una piccola folla umana.

I personaggi sono stati variamente identificati, ma sempre nell'ambito della **famiglia del pittore**: i due uomini a destra sarebbero un **autoritratto di Giovanni** (che **guarda lo spettatore**) accanto al **cognato Mantegna** o al **fratello Gentile**; le donne a sinistra potrebbero essere **Nicolosia**, sorella di Giovanni e Gentile, nonché moglie di Andrea, e la **madre Anna**.

Al **posto** della cornice marmorea, Bellini lasciò solo una **balaustra**, avvicinando così i personaggi allo spettatore.

La **dimensione più umana** della **scena** è sottolineata, anche dalla **mancanza** delle **aureole**, e dal **colore più morbido**, accordato su **toni bianchi e rossi** alternati.

Giovanni Bellini,
Orazione nell'orto,
tempera su tavola
(81x127 cm), 1460-
1465 ca., National
Gallery di Londra.

Non si conoscono le circostanze della creazione del dipinto, che **derivò** da una **composizione** di **Andrea Mantegna**, della quale si conoscono **due versioni**: l'*Orazione nell'orto* della **predella** della *Pala di San Zeno* (1457-1459, oggi a Tours), e quella della **National Gallery di Londra** (1455 circa).

A sua volta, pare che il **modello originario** sia un **disegno** di **Jacopo Bellini**, contenuto nell'album di Londra.



Il dipinto raffigura **Gesù inginocchiato in preghiera**, su uno **sperone rialzato** del monte degli Ulivi, che **assomiglia a un altare**, mentre sotto di lui stanno **tre discepoli** addormentati (Pietro, Giacomo e Giovanni).

Gesù si rivolge in cielo a un angelo, che gli **appare** reggendo il **calice eucaristico**, prefigurazione della **Passione**.



Giovanni Bellini, *Orazione nell'orto*, tempera su tavola (81x127 cm), 1460-1465 ca., National Gallery di Londra.

Rispetto al **modello** di Mantegna, l'opera di Bellini è tutta giocata sullo **sviluppo coloristico** e su toni più tenui e morbidi.

Le **rocce sono più levigate**, il paesaggio si perde in **dolci colline** digradanti all'orizzonte, perdendo ogni **artificiosità** e attenendosi maggiormente al vero.

La **luce dell'aurora** che, illuminando le nubi, si fa strada nel **lontano orizzonte**, non è la sola fonte luminosa del dipinto: è presente un'altra calda luce dorata che investe il **dorso** il **Cristo**.

Sapiente è l'uso dei **colori caldi**, per i primi piani, e dei **colori freddi**, per i **piani successivi**, che sfondano in lontananza lo spazio dipinto.



Andrea Mantegna, *Orazione nell'orto*, tempera su tavola (63x80 cm), 1455 circa, National Gallery di Londra.



Giovanni Bellini, *Orazione nell'orto*, tempera su tavola (81x127 cm), 1460-1465 ca., National Gallery di Londra.

**Andrea Mantegna,
Orazione nell'orto,
tempera su tavola (63x80
cm), 1455 circa, National
Gallery di Londra.**

Nell'opera di Mantegna, **Gesù** sta pregando nel **Getsemani**, rappresentato come un **arido paesaggio roccioso**, dove il Salvatore è in ginocchio, su uno sperone rialzato, che assomiglia a un altare.

Davanti a lui sono apparsi alcuni **angeli**, che gli **preannunciano il destino**, mostrandogli gli strumenti della Passione.

In basso, stanno tre **apostoli addormentati** (Pietro, Giacomo il Maggiore e Giovanni), mentre, sullo **sfondo**, stanno **arrivando i soldati**, ad arrestare Cristo, guidati da **Giuda**, che **indica loro la via**, esplicitamente, **distendendo il braccio**.





Andrea Mantegna, *Orazione nell'orto*, dettaglio, tempera su tavola (63x80 cm), 1455 circa, National Gallery di Londra.

I soldati, sullo sfondo, stanno arrivando ad arrestare Cristo, guidati da Giuda, che indica loro la via distendendo il braccio.

Andrea Mantegna,
Orazione nell'orto,
tempera su tavola
(63x80 cm), 1455
circa, National Gallery
di Londra.

In lontananza, si vede la città ideale di Gerusalemme (con monumenti della Roma antica, di Venezia e di Verona), all'ombra di due aspri picchi rocciosi.

La firma dell'artista si trova sulla roccia vicino alla testa di Giovanni.





Andrea Mantegna, *Orazione nell'orto*, dettaglio, tempera su tavola (63x80 cm), 1455 circa, National Gallery di Londra.

La città ideale di Gerusalemme (con monumenti della Roma antica, di Venezia e di Verona), all'ombra di **due aspri picchi rocciosi**.

Le **mura**, chiaramente **restaurate**, sono, invece, un riferimento ai **passi biblici**, che narrano delle loro **numerose distruzioni e riparazioni**.

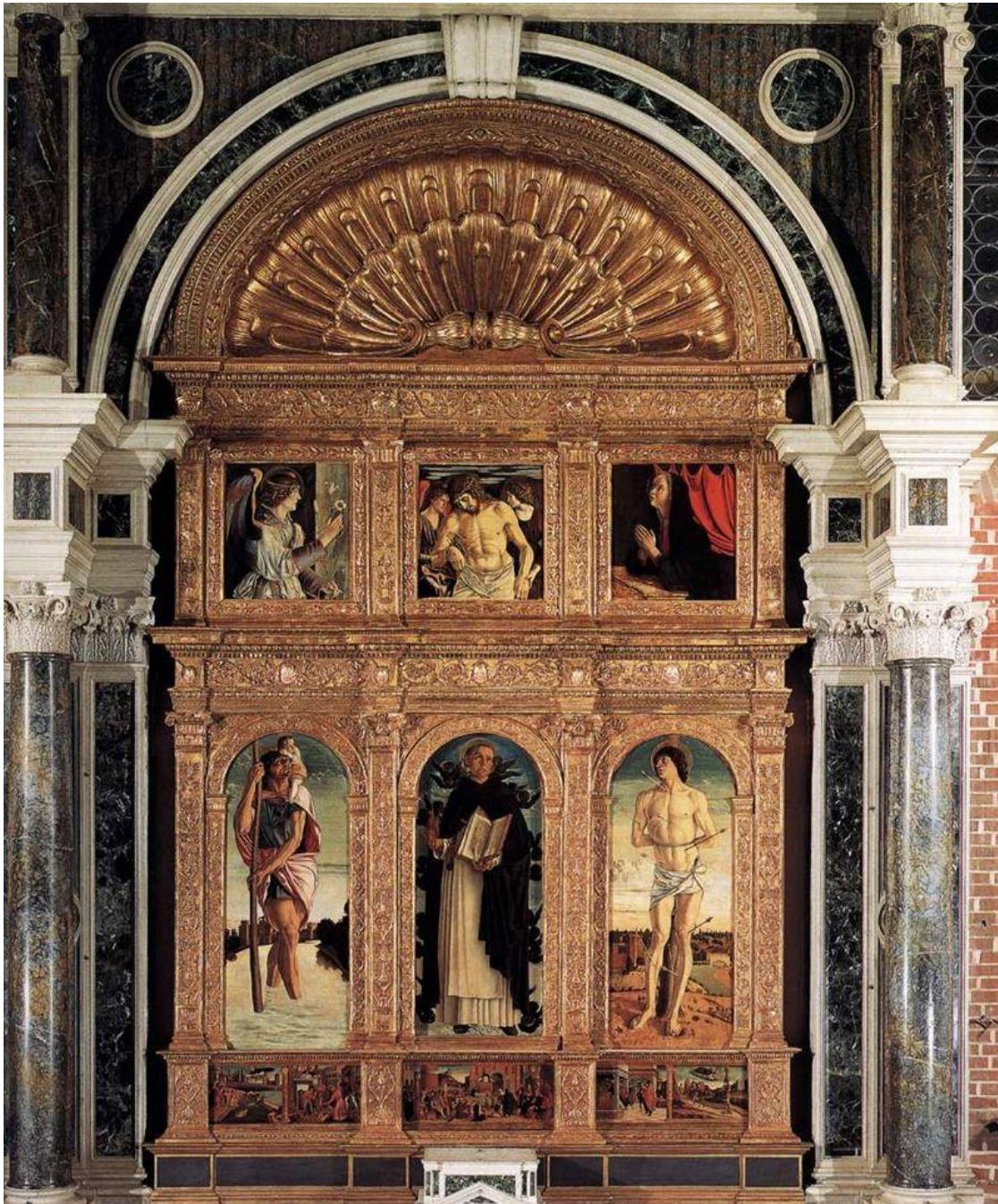


Andrea Mantegna,
Orazione nell'orto,
tempera su tavola
(63x80 cm), 1455 circa,
National Gallery di
Londra.

La scena si svolge in un'atmosfera cupa e crepuscolare, che accentua, con i contrasti cromatici, la drammaticità dell'evento.

Cristo, ad esempio, è vestito di scuro, isolato, rispetto agli apostoli, vestiti di colori sgargianti, quasi a prefigurarne l'ineluttabile dramma.

Anche l'albero secco e l'avvoltoio, sono presagi di una imminente morte.



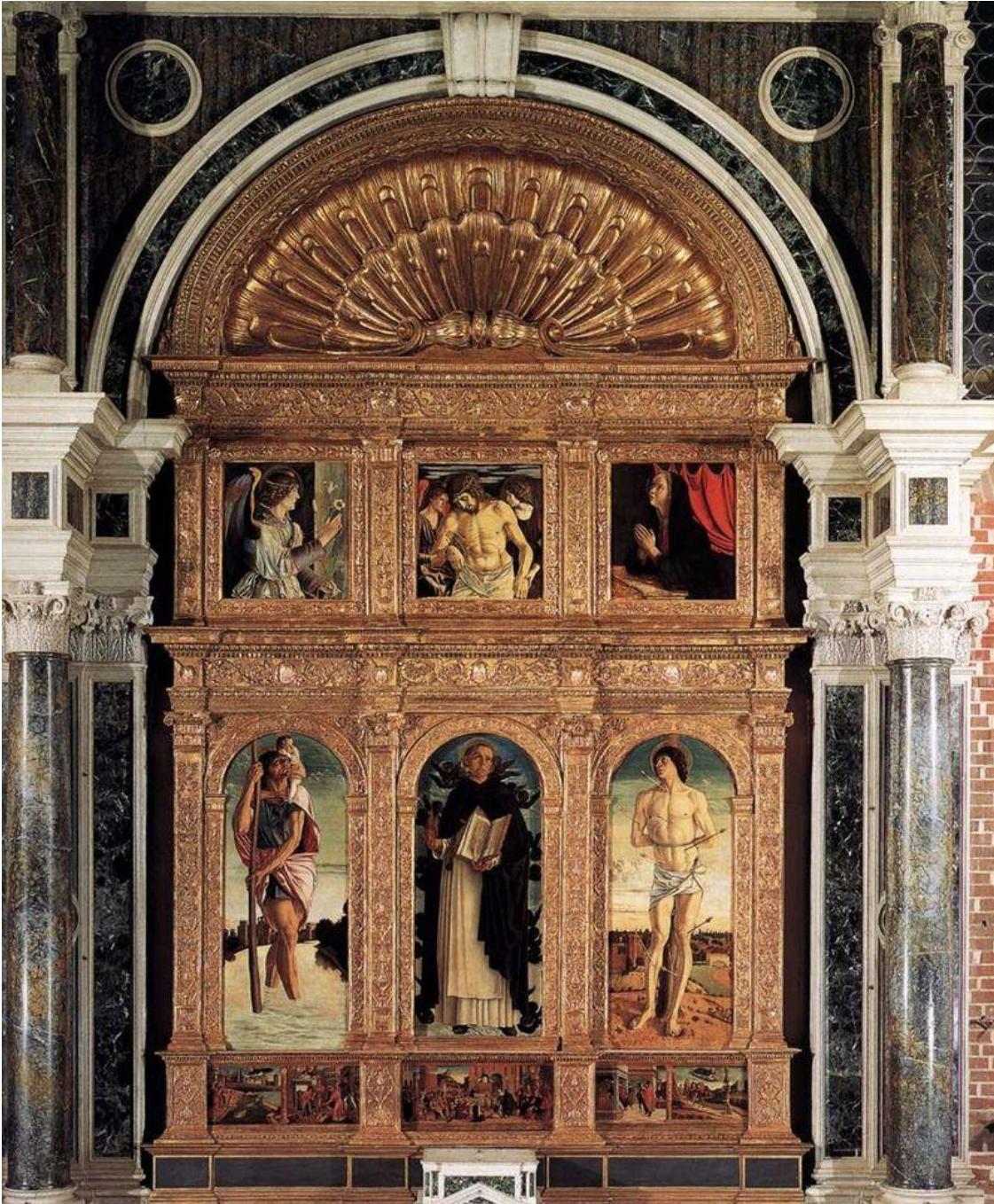
Il Polittico di San Vincenzo Ferreri è un dipinto tempera su tavola (scomparti del registro centrale 167x67 cm, registro superiore 72x67 cm, predella 36x60 cm) di **Giovanni Bellini**, **1464-1470** ed è conservato nella collocazione originale, nella Basilica di San Zanipolo a Venezia.

Il polittico venne eseguito, probabilmente, dal **1464**, per l'altare dedicato a **San Vincenzo Ferreri**, nella Basilica veneziana, dove si trova tutt'oggi.

Il santo spagnolo, domenicano, era stato canonizzato nel 1455 e, da allora, l'Ordine si era impegnato, in una vasta opera di **propaganda**, per l'affermazione del culto, del quale la pala è una chiara testimonianza.

Il polittico, dalla **sfarzosa cornice dorata**, è articolato su tre ordini per un totale di **nove scomparti**, compresa la predella.

Al centro, si trovano **tre santi**, a tutta grandezza: da sinistra, **San Cristoforo**, **San Vincenzo Ferreri** e **San Sebastiano**.



Giovanni Bellini, *Polittico di San Vincenzo Ferrer*, tempera su tavola, 1464-1470, Basilica di San Zanipolo, Venezia.

Il registro superiore mostra al centro un riquadro, con la *Pietà* (*Cristo morto sorretto da due angeli*) e, ai lati, l'*Arcangelo Gabriele* (con un giglio, simbolo di purezza) e la *Vergine Annunciata*; quest'ultima è in preghiera ed ha lo sguardo rivolto verso l'alto, dove anticamente esisteva la lunetta dipinta, con il *Padre Eterno*.



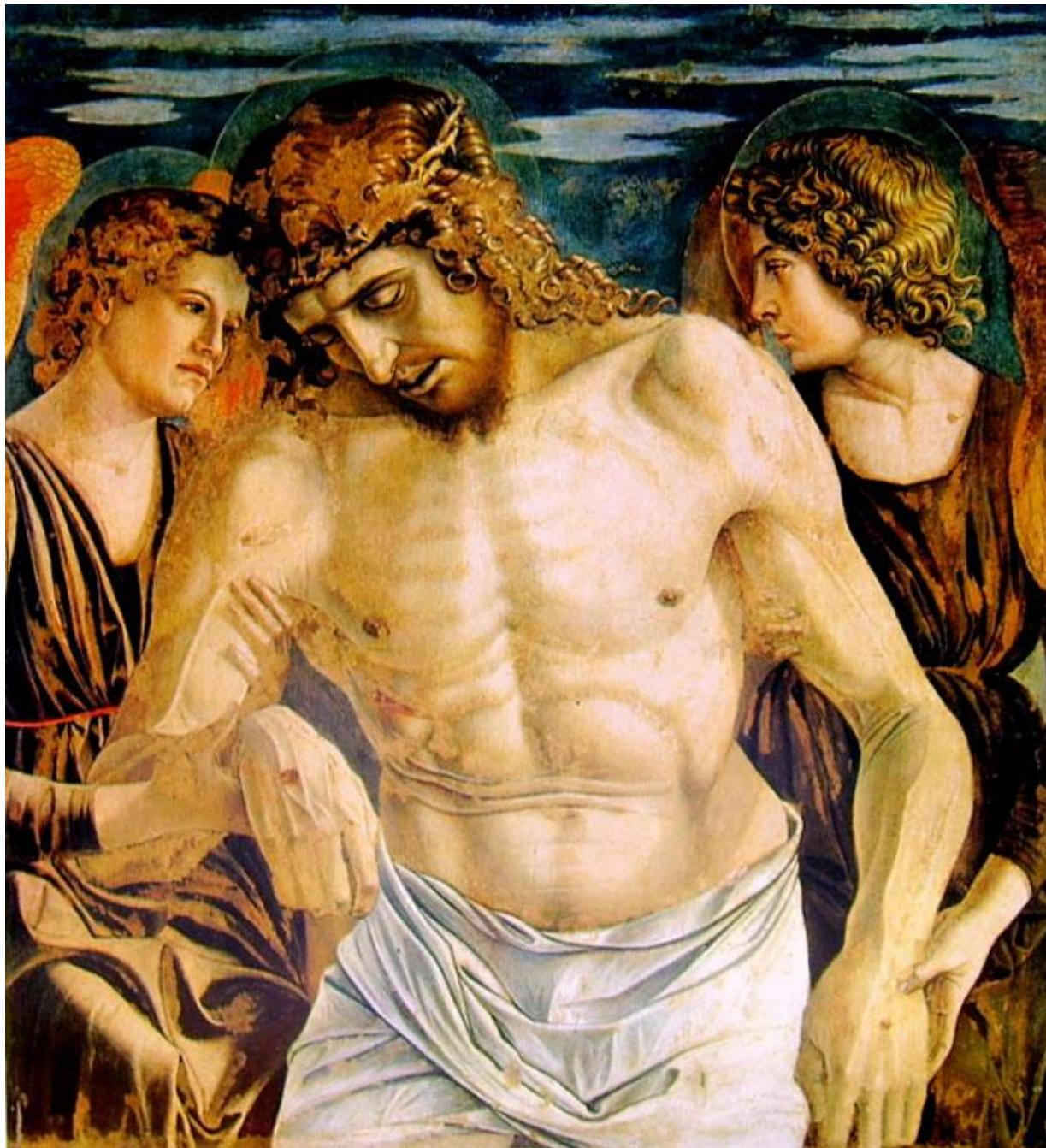
Giovanni Bellini, *Polittico di San Vincenzo Ferreri*, tempera su tavola, 1464-1470, Basilica di San Zanipolo, Venezia.

Dettaglio, registro superiore, al centro, *Pietà (Cristo morto sorretto da due angeli)* e ai lati *l'Arcangelo Gabriele* (con un giglio, simbolo di purezza) e la *Vergine Annunciata*.



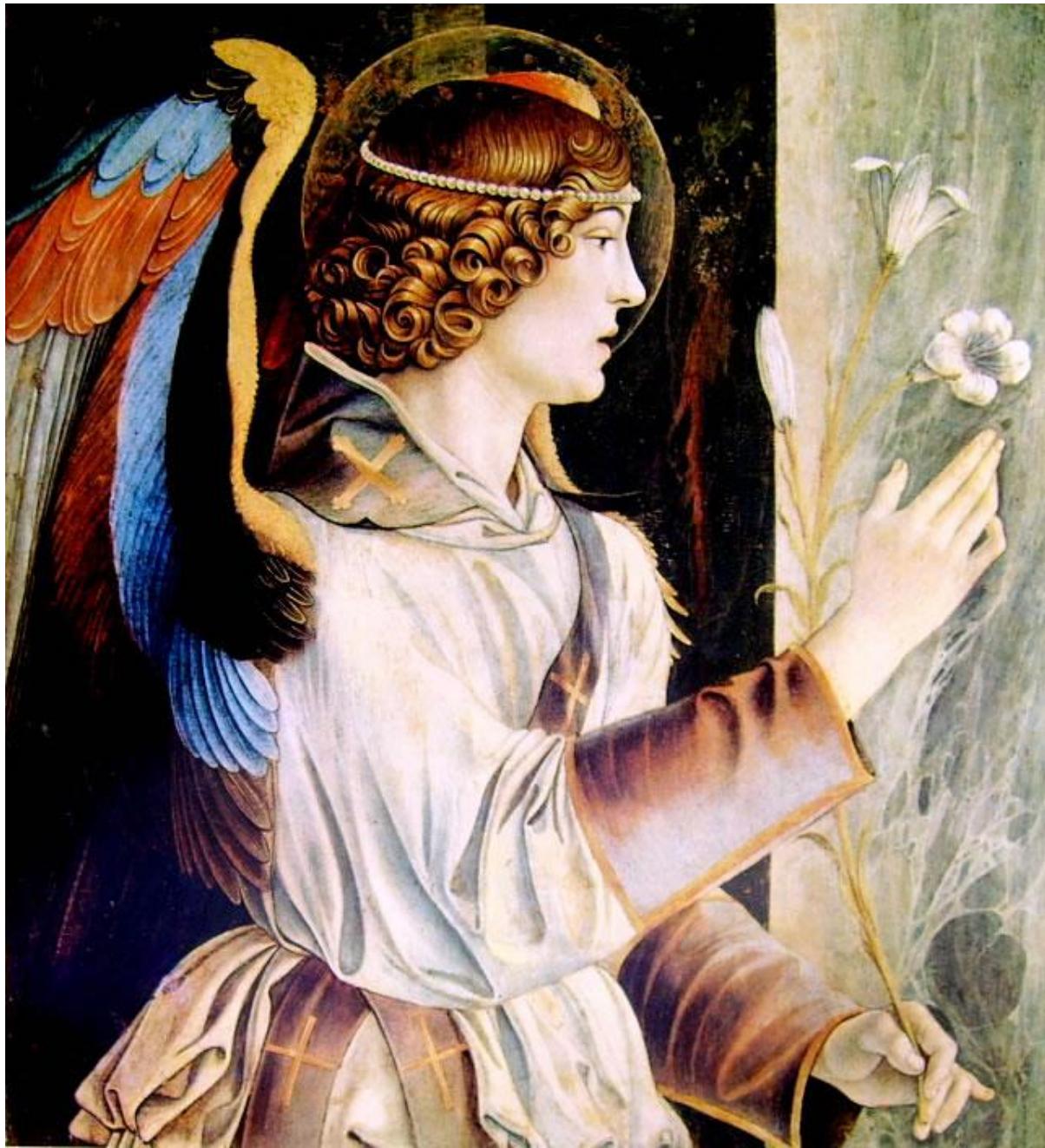
Giovanni Bellini, *Polittico di San Vincenzo Ferreri*, tempera su tavola, 1464-1470, Basilica di San Zanipolo, Venezia.

Dettaglio, Vergine Annunciata



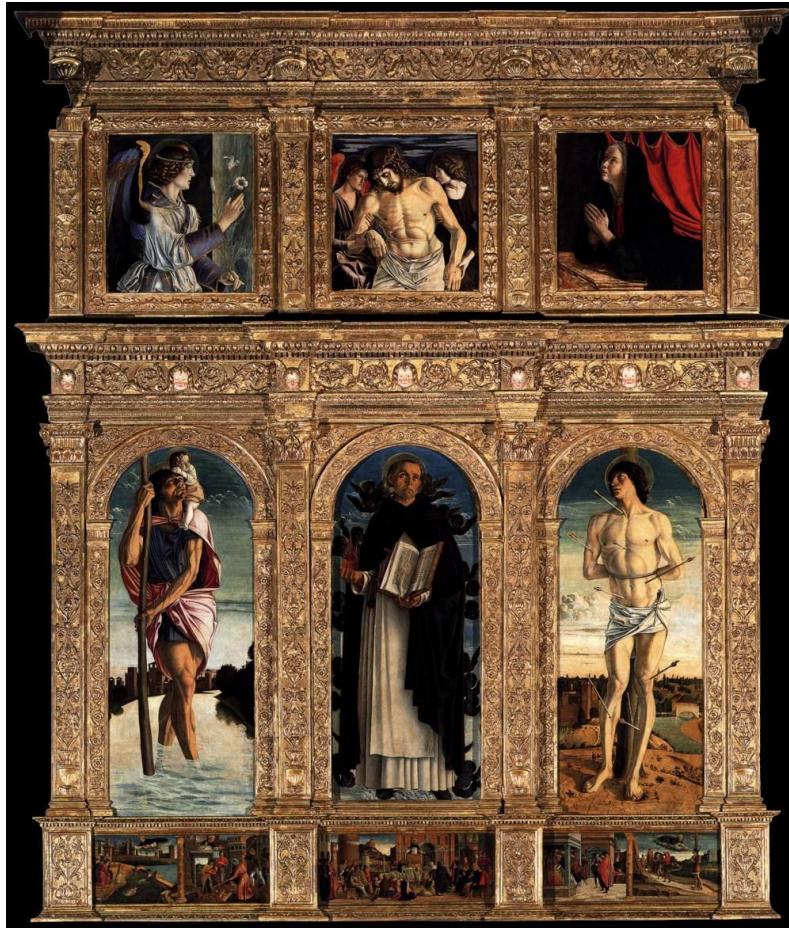
Giovanni Bellini,
*Polittico di San
Vincenzo Ferreri*,
tempera su tavola,
1464-1470, Basilica di
San Zanipolo, Venezia.

Dettaglio, *Pietà (Cristo
morto sorretto da due
angeli)*.



Giovanni Bellini, *Polyptych di San Vincenzo Ferreri*, tempera su tavola, 1464-1470, Basilica di San Zanipolo, Venezia.

Dettaglio, *l'Arcangelo Gabriele*, con un giglio, simbolo di purezza.



Giovanni Bellini, *Polittico di San Vincenzo Ferreri*, tempera su tavola, 1464-1470, Basilica di San Zanipolo, Venezia.

La **predella**, invece, mostra i **miracoli di Vincenzo Ferreri**: le due tavole laterali sono divise **in due scene**, ciascuna tramite una **colonna dipinta**, mentre quella centrale è una **scena unica**.

Da sinistra, si leggono: *San Vincenzo salva un'annegata*, *resuscita i morti sotto le macerie*; *redime con le parole un uomo e una donna colpevoli di un delitto salvando le loro anime*; *resuscita un bambino e libera i prigionieri*.

Dettaglio della predella





Dettaglio della predella, da sinistra, *San Vincenzo salva un'annegata*;

San Vincenzo resuscita i morti sotto le macerie.



Dettaglio della predella, al centro, *San Vincenzo redime con le parole un uomo e una donna colpevoli di un delitto salvando le loro anime.*



Dettaglio della predella, a destra, *San Vincenzo resuscita un bambino e libera i prigionieri*



Giovanni Bellini, *Polittico di San Vincenzo Ferreri*, dettaglio, tempera su tavola, 1464-1470, Basilica di San Zanipolo, Venezia.

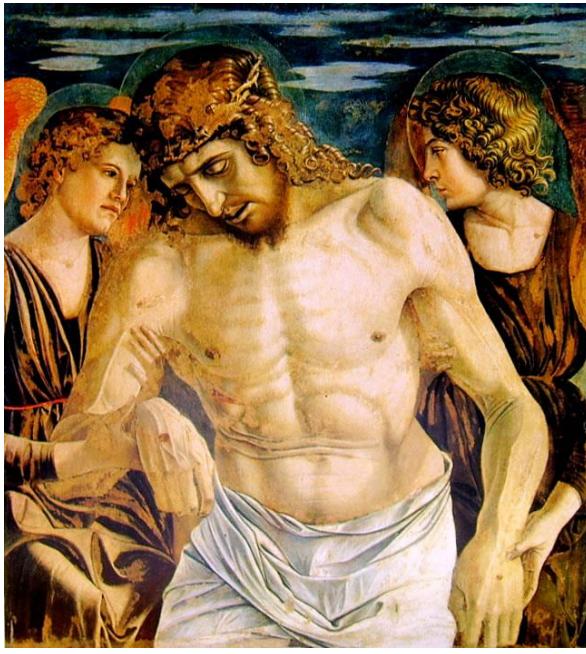
I santi del registro centrale (San Cristoforo e San Sebastiano) sono caratterizzati da un forte **plasticismo**, sottolineato dal **grandeggiare delle figure**, dalle **linee enfatiche delle anatomie** e dei **pannelli**, dall'uso geniale della **luce radente**, dal **basso**, per alcuni dettagli (come il **volto** di san Cristoforo).

Lo **spazio** è dominato da **lontani paesaggi** sullo **sfondo** e la **profondità prospettica** è suggerita da **pochi elementi basilari**, come le **frecce** in **scorcio** di San Sebastiano, o il **lungo bastone** di San Cristoforo.



Giovanni Bellini, *Polittico di San Vincenzo Ferreri*, dettaglio, tempera su tavola, 1464-1470, Basilica di San Zanipolo, Venezia.

Dettaglio, *San Cristoforo e Gesù Bambino*



Giovanni Bellini, *Polittico di San Vincenzo Ferreri*, dettaglio, tempera su tavola, 1464-1470, Basilica di San Zanipolo, Venezia.

Il **Cristo in pietà**, al centro, nel **registro superiore**, segue uno **schema compositivo bizantino**, naturalmente aggiornato al **naturalismo**, allora in voga in Italia.

L'**Angelo e Maria**, invece, sono caratterizzati da una **pittura limpida e smaltata**: soprattutto nella **veste dell'angelo**, le campiture sono intrise di **luci ed ombre** quasi scultoree.

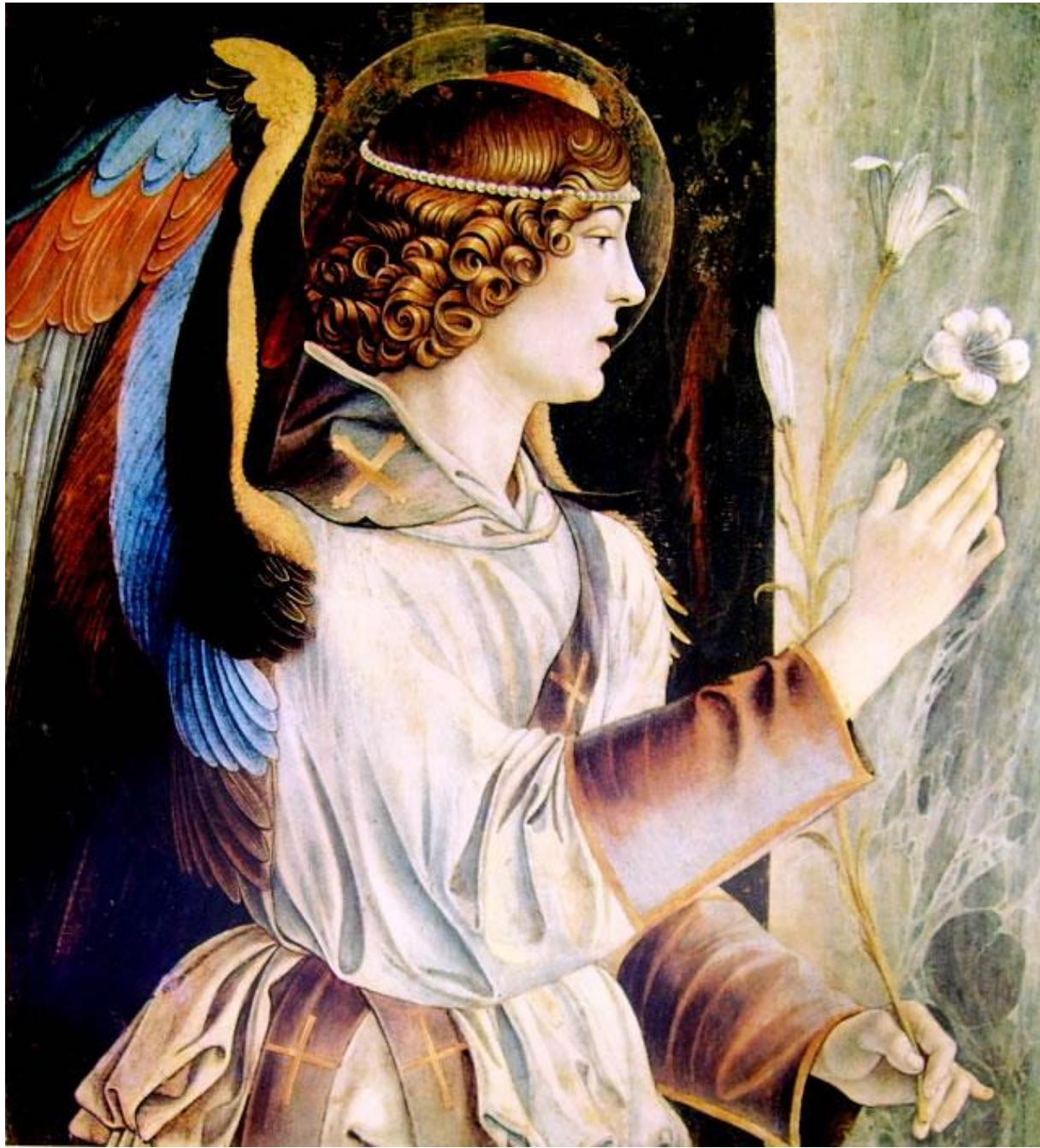


Giovanni Bellini, *Polittico di San Vincenzo Ferreri*, dettaglio del registro superiore, tempera su tavola, 1464-1470, Basilica di San Zanipolo, Venezia.

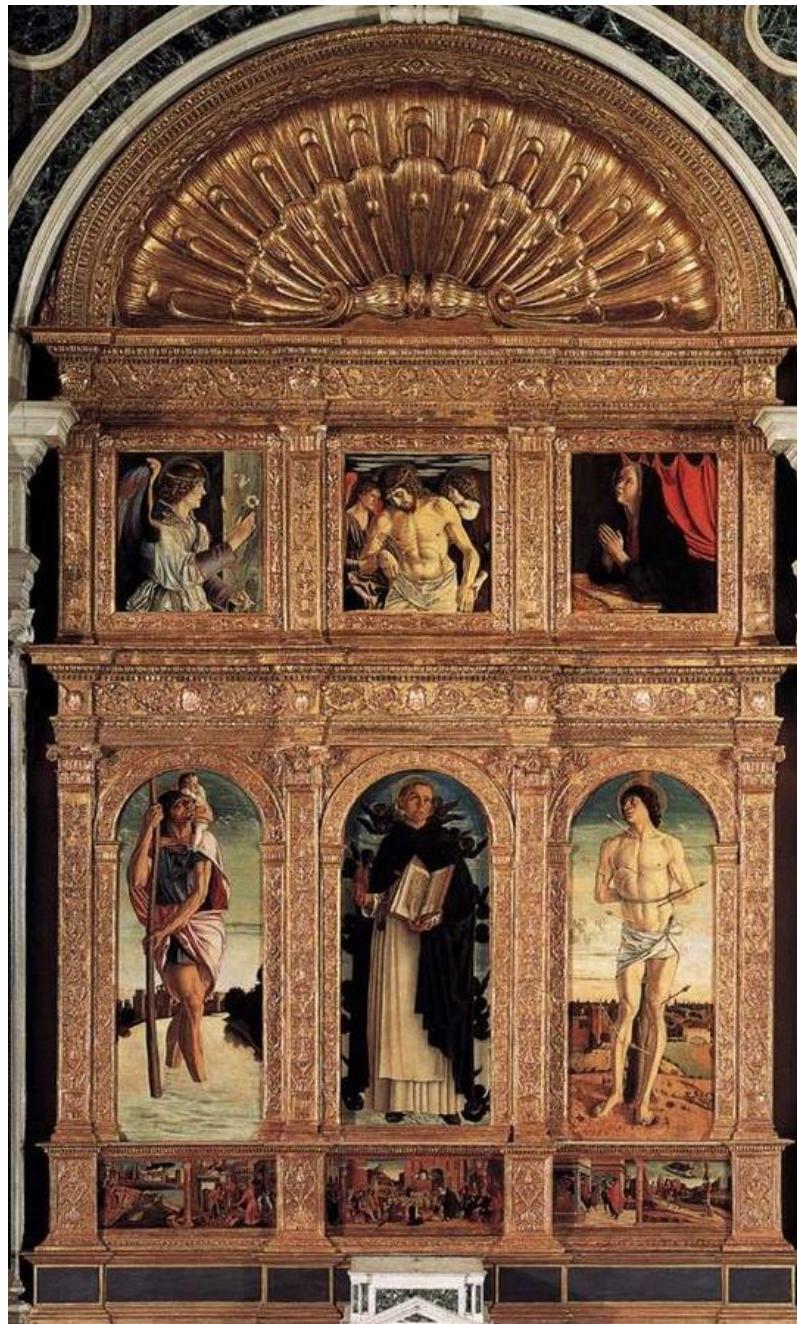
Nel riquadro della Vergine, dal delicato profilo, la tenda rossa provoca una fiammata cromatica improvvisa.

Anche in questi riquadri sono pochi gli elementi, che suggeriscono la profondità: le pieghe della tenda, lo scranno di Maria o

...



... il pilastro marmoreo
davanti all'angelo.



Giovanni Bellini, *Polittico di San Vincenzo Ferreri*, tempera su tavola, 1464-1470, Basilica di San Zanipolo, Venezia.

Il *Polittico di San Vincenzo Ferreri* indica ormai la **divergenza** rispetto a Mantegna.

Nelle **figure dei santi**, delle **tavole maggiori**, (San Cristoforo, S. Vincenzo Ferreri, S. Sebastiano) la **prorompente plasticità** si connette a un'**illuminazione che unifica** e che proviene dal **basso**.

Il **Polittico**, cioè, non è connesso nelle sue parti dalla **prospettiva**, come aveva fatto Andrea Mantegna nella *Pala di San Zeno*, ma dal preciso riferimento a un'**unitaria fonte luminosa**.

Le **figure giganteggiano**, occupando tutto lo spazio disponibile, sia nel registro inferiore, che nel superiore, con l'**Annunciazione** e la **Pietà**.



Andrea Mantegna,
Pala di San Zeno, 1457-1459, Verona, San Zeno

Giovanni Bellini a confronto con Piero della Francesca e Antonello da Messina



Giovanni Bellini, *Pala di Pesaro*, olio su tavola (262x240 cm), databile tra il 1471 e il 1483 circa e conservata nei Musei civici di Pesaro. La pala era anticamente coronata dalla *Pietà* (106x84 cm), oggi alla Pinacoteca Vaticana.

L'incontro con l'arte di Piero della Francesca precedette, secondo Roberto Longhi, quello con Antonello da Messina, concretandosi nella cosiddetta *Pala di Pesaro*.

In essa è raffigurata l'*Incoronazione della Vergine*, entro una cornice disegnata dallo stesso Bellini.



Giovanni Bellini, *Pala di Pesaro*, particolare, *Incoronazione della Vergine*, pannello centrale, olio su tavola, databile tra il 1471 e il 1483 circa, Musei civici, Pesaro.

La pala è composta da un grande pannello centrale, con la scena dell'*Incoronazione della Vergine*, tra i santi Paolo, Pietro, Girolamo e Francesco.

Facendo una **scelta iconografica del tutto inconsueta**, l'episodio è **ambientato**, anziché in cielo, sulla **terra**, entro un **trono marmoreo**, nella cui **spalliera** si apre una **finestra**, che lascia intravedere una **realistica immagine di paesaggio**, con un **rocca**.

Si tratta di un vero e proprio quadro nel quadro, enfatizzato dal fatto, che la spalliera ha la stessa forma di quella **intagliata e dorata** del dipinto, che è originale.







Giovanni Bellini, *Pala di Pesaro*, particolare, *Incoronazione della Vergine*, pannello centrale, olio su tavola, databile tra il 1471 e il 1483 circa, Musei civici, Pesaro.

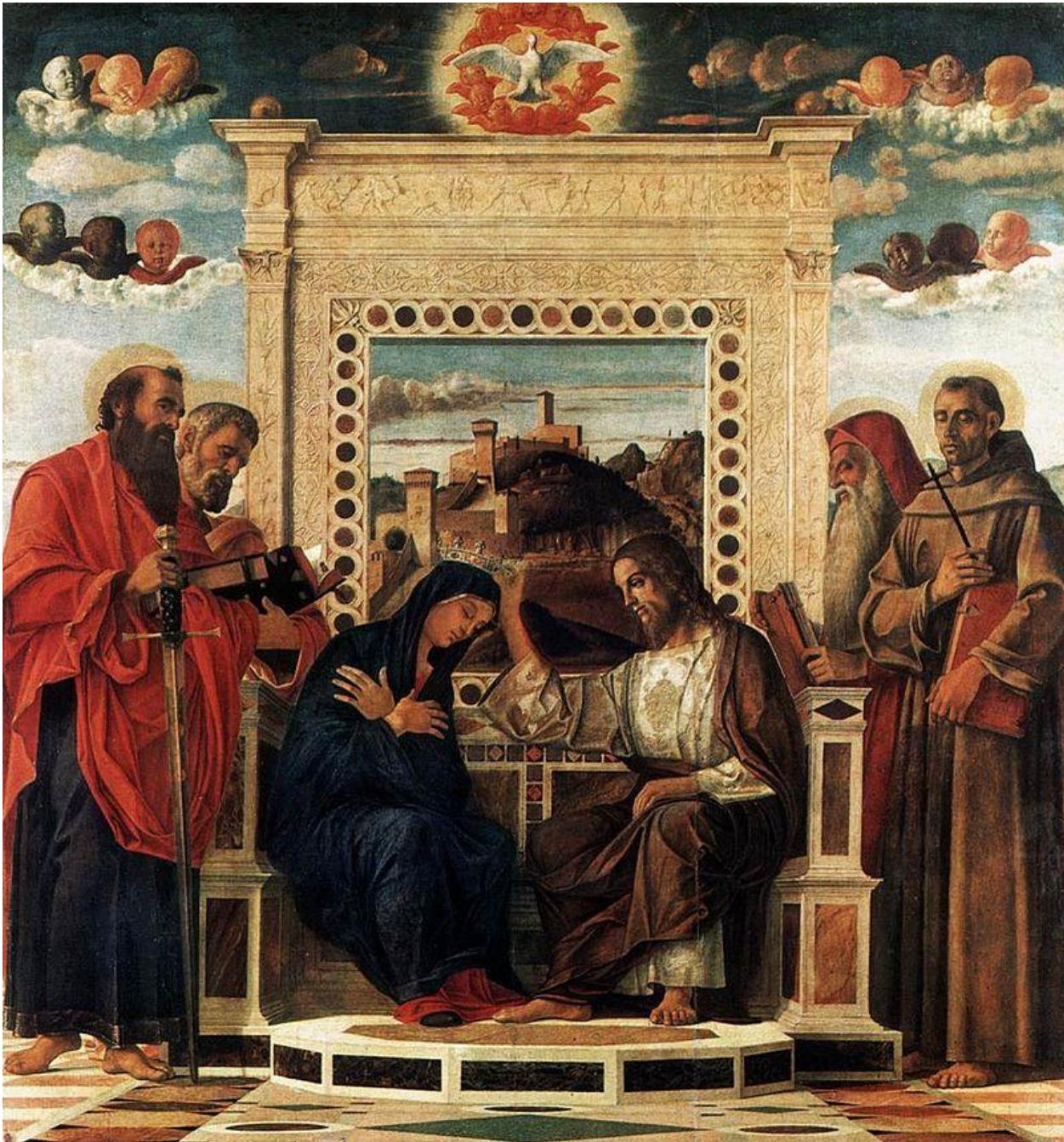
Nel cielo terso, che schiarisce avvicinandosi all'orizzonte come all'alba, si trovano **gruppi** di **cherubini** e **serafini**, mentre al centro vola la **Colomba** dello **Spirito Santo**.

Il paesaggio appare straordinariamente **vivo**: non un semplice fondale, ma una **presenza** in cui sembra **circolare** liberamente l'aria e la luce.

A ciò concorre l'uso della **pittura a olio**, che permette di **fondere** il **vicino** e il **lontano**, grazie ai particolari **effetti luminosi**.

La composizione appare **bilanciata** e **calibrata**, sia dal punto di vista emotivo, che nei rapporti tra le figure.

La **straordinaria luminosità** accende i colori e fa risaltare, tramite gli **intarsi marmorei**, la **precisa intelaiatura prospettica** della **scena**, sia nel **pavimento**, quanto nel **trono sfaccettato**.



Giovanni Bellini, *Pala di Pesaro*, particolare, *Incoronazione della Vergine*, pannello centrale, olio su tavola, databile tra il 1471 e il 1483 circa, Musei civici, Pesaro.

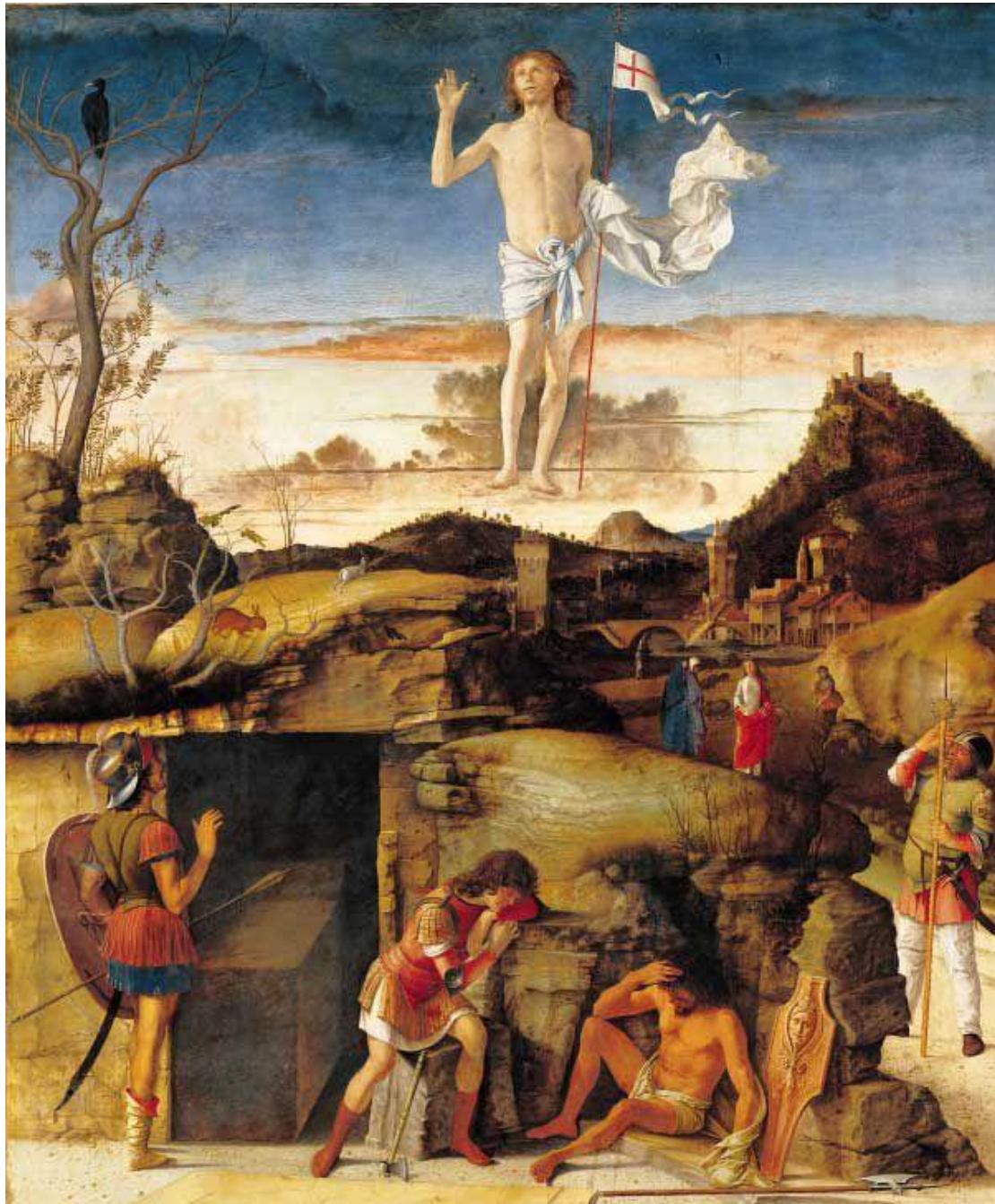
Nella pala, la **lezione** di Mantegna appare ormai arricchita della luce chiara e dall'armonica sintesi, tra architetture, personaggi e paesaggio, tipica di Piero della Francesca.

Per la prima volta, inoltre, Giovanni abbandonava la tempera, per il **colore a olio**, utilizzato anche da Antonello.



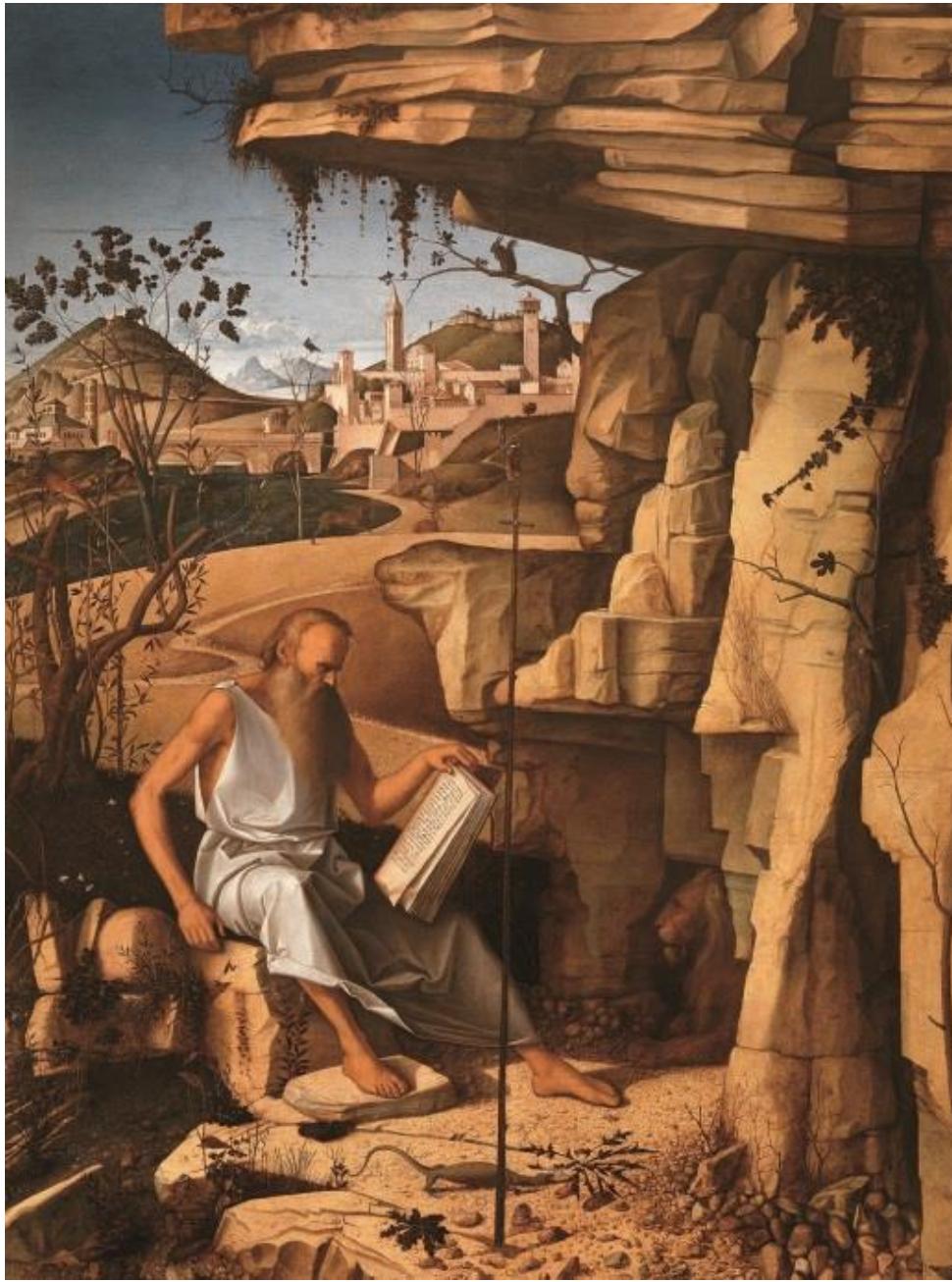
Giovanni Bellini, *Pala di Pesaro*, particolare, *Incoronazione della Vergine*, pannello centrale, olio su tavola, databile tra il 1471 e il 1483 circa, Musei civici, Pesaro. Dettaglio, *La rocca nello sfondo*.

Il magnifico riquadro del paesaggio denota le **grandi doti di paesista** di Giovanni Bellini, che ritroviamo anche nella luminosa *Resurrezione*, degli anni 1475-1479 e nel *San Girolamo leggente in un paesaggio* (1479).



Giovanni Bellini, *Resurrezione*, olio su tavola, 1475 - 1479, 148 x 128 cm., Berlino, Staatliche Museen.

A proposito dell'opera, il Pallucchini scriveva: “.... *gli elementi del paesaggio vengono ad assumere importanza essenziale nella concezione di uno spazio pittorico a sfumature degradanti, colto spesso dalla realtà*”



Giovanni Bellini, *San Girolamo leggente nel deserto*, olio su tavola, 145x114 cm., 1480 circa, Collezione Contini Bonacossi, Galleria degli Uffizi, Firenze.

Il santo è raffigurato nel **deserto**, vestito dei poveri **stracci** da eremita, mentre è dedito alla **lettura**, un richiamo al suo lavoro di studio, per la **traduzione** della **Vulgata** (traduzione in latino della Bibbia dall'antica versione greca ed ebraica).

Davanti a lui, su un lungo bastone, si trova il tipico **crocifisso** su cui era solito pregare.

Tra **rocce spigolose**, **piane** ed **animali** descritti con amorevole cura e, probabilmente, alludenti a complessi significati simbolici (il tipico leone, alcuni uccelli, una lucertola, uno scoiattolo su un ramo, due cervi che si rincorrono), si intravede, in alto, un **lontano paesaggio**, che **sfuma in lontananza**, punteggiato da segni della presenza umana.

L'opera segnò l'avvio di un **nuovo concetto del paesaggio**, collegabile alla predella della *Pala di Pesaro* o il *San Francesco nel deserto* di New York, dove **figure** e **ambiente** sono **più legate** e l'atmosfera sembra circolare liberamente.



Giovanni Bellini, *San Girolamo leggente nel deserto*, particolare, olio su tavola (145x114 cm), 1480 circa, Collezione Contini Bonacossi, Galleria degli Uffizi, Firenze.

Giovanni divenne il più straordinario pittore di paesaggio dell'Italia quattrocentesca; soltanto nelle opere di Antonello si trova qualcosa di accostabile ai fondali belliniani.

Vi è una serenità religiosa nei paesaggi di Giovanni; vi è il desiderio di rappresentare un rapporto armonioso tra l'uomo e il creato, in scene scevre da drammatici contrasti, tipiche dei veneziani.



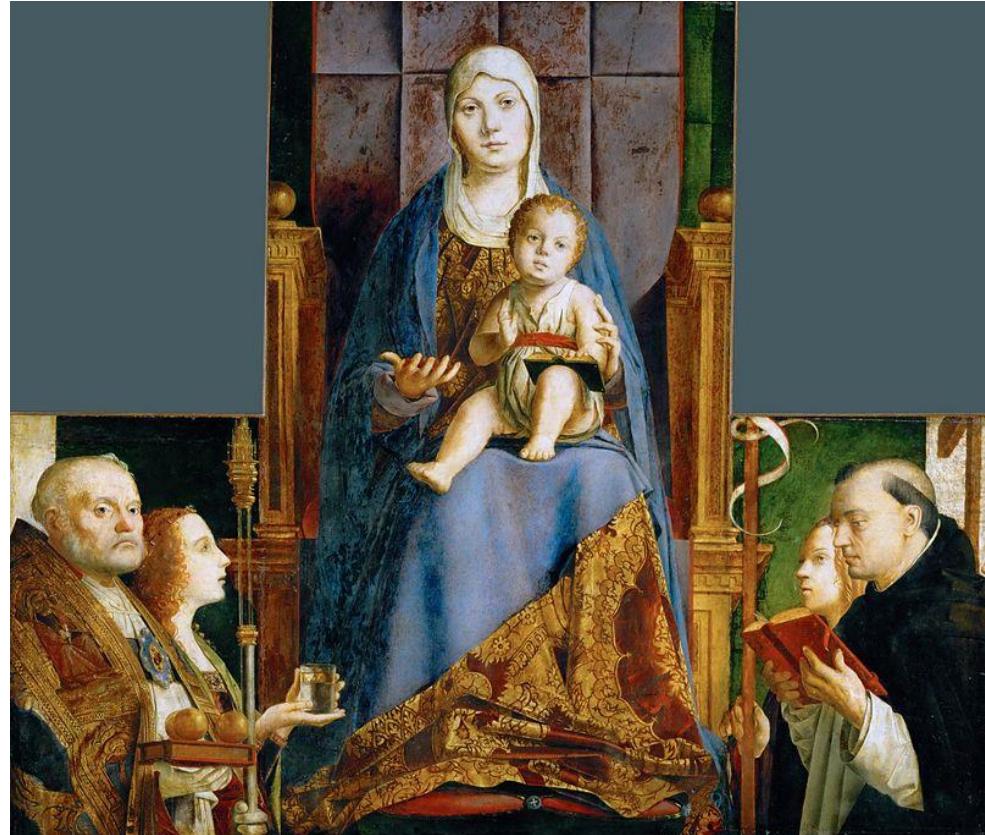
Giovanni Bellini, *Pala di San Giobbe*, olio su tavola (471x258 cm), 1487 circa, Gallerie dell'Accademia, Venezia.

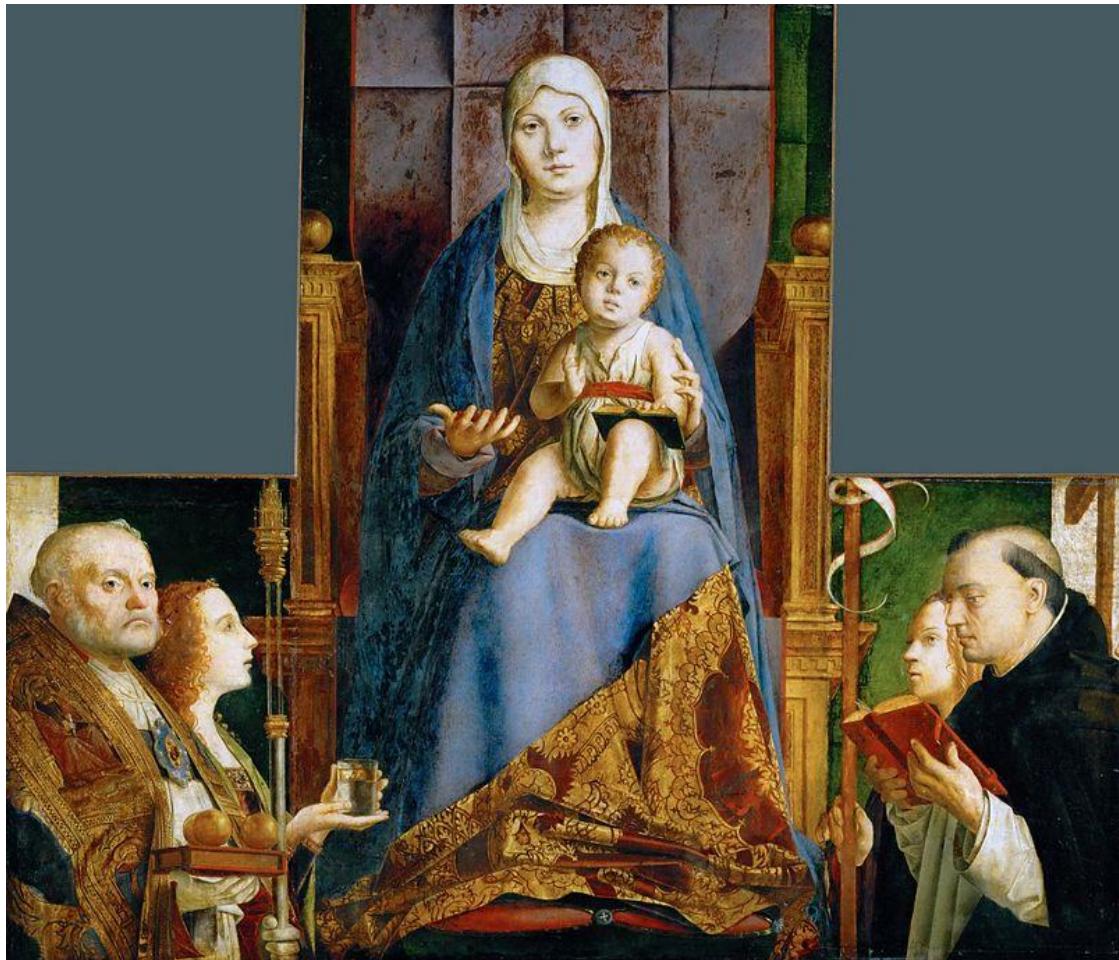
La pala, considerata un **caposaldo** del periodo maturo dell'artista, venne dipinta per il secondo altare a destra della chiesa di San Giobbe a Venezia.

L'opera fu una sorta di **risposta** alla *Pala di San Cassiano* di Antonello da Messina (1475-1476), della quale assimilò le novità e propose ulteriori stimoli.

L'opera divenne subito **una delle più rinomate** del Bellini.

Pala di San Cassiano di Antonello da Messina (1475-1476), olio su tavola.

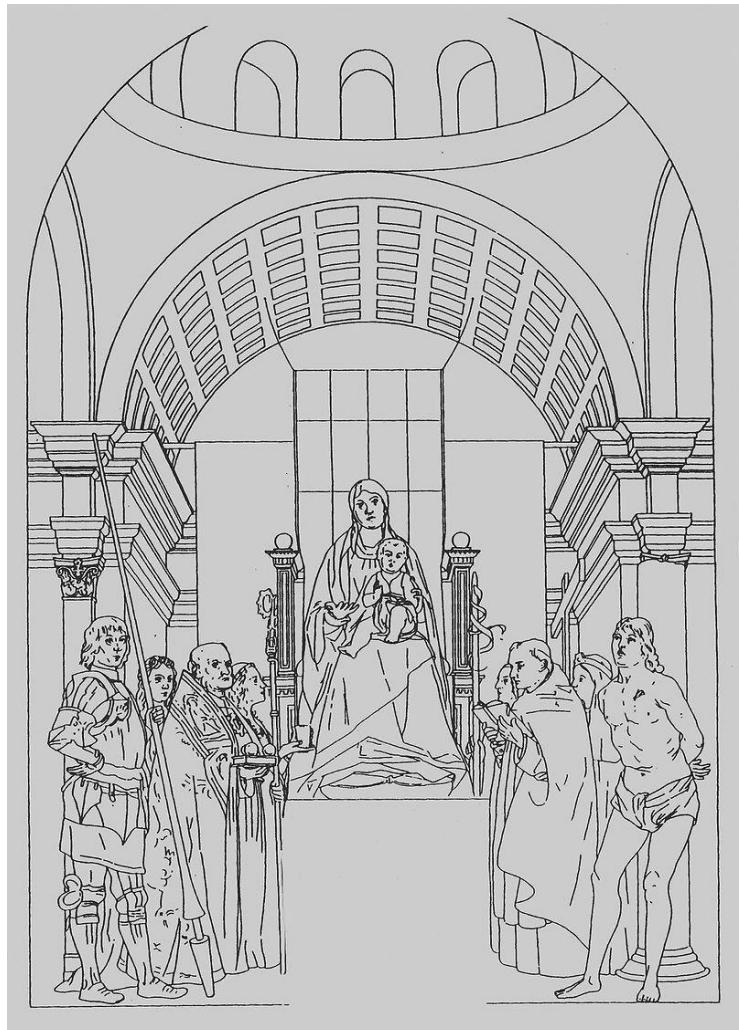




Ricostruzione della *Pala di San Cassiano*

Pala di San Cassiano di Antonello da Messina (1475-1476), olio su tavola.

Nella *Pala di San Cassiano*, di Antonello, i personaggi sono **disposti circolarmente** davanti a una profonda **abside** e la prospettiva lineare è rinforzata dalla luce.





Giovanni Bellini, *Pala di San Giobbe*, olio su tavola (471x258 cm), 1487 circa, Gallerie dell'Accademia, Venezia.

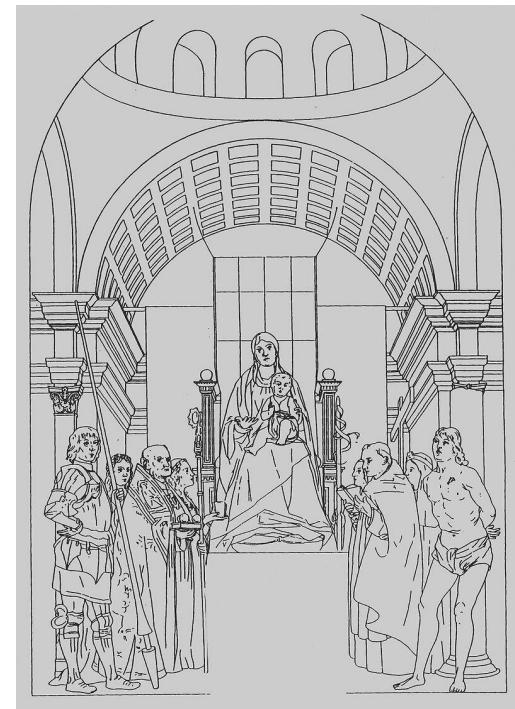
La *Pala di San Giobbe* di Giovanni riprendeva lo schema iconografico e la tecnica di Antonello, ma con maggiore solennità nell'impianto.

L'opera è una *Sacra Conversazione*: attorno all'alto trono marmoreo di Maria col Bambino, ai cui piedi si trovano tre angeli musicanti, sono disposti simmetricamente sei santi, tre per parte:

a sinistra San Francesco, Giovanni Battista e Giobbe; a destra: i santi Domenico, Sebastiano e Ludovico di Tolosa.

La parte più straordinaria è rappresentata dalla volta a cassettoni che introduce prospetticamente alla composizione sacra, con pilastri ai lati, che sono uguali a quelli reali dell'altare originale.

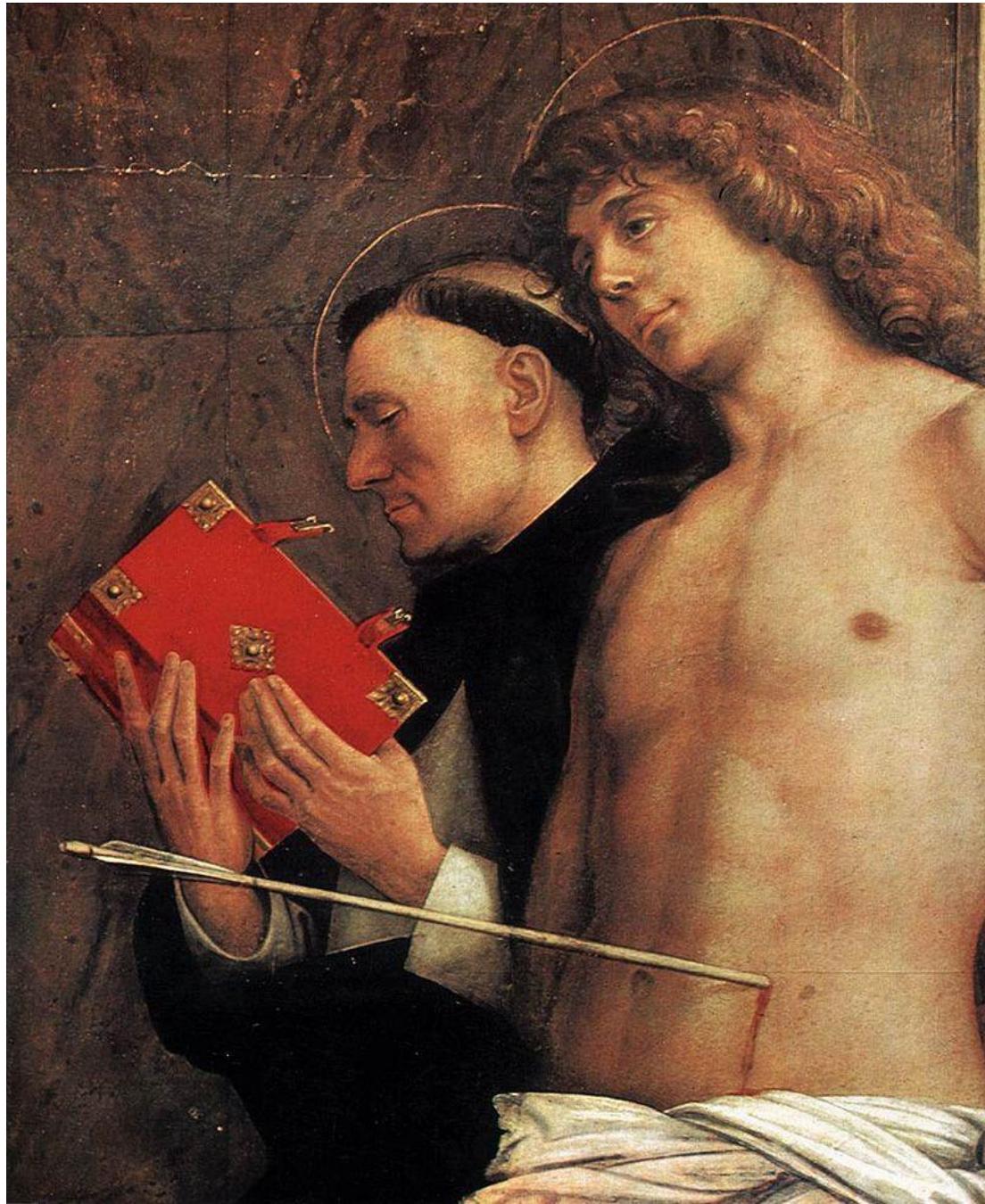
Ricostruzione della *Pala di San Cassiano*, di Antonello





Giovanni Bellini, *Pala di San Giobbe*, dettagli, olio su tavola (471x258 cm), 1487 circa, Gallerie dell'Accademia, Venezia.





Giovanni Bellini, *Pala di San Giobbe*, olio su tavola (471x258 cm), 1487 circa, Gallerie dell'Accademia, Venezia.

Dettaglio, i santi Domenico e Sebastiano

Giovanni Bellini,
*Pala di San
Giobbe*,
particolare, olio
su tavola
(471x258 cm),
1487 circa,
Gallerie
dell'Accademia,
Venezia.

La nicchia
profonda e
ombrosa dello
sfondo dilata lo
spazio attorno al
gruppo sacro ...





Giovanni Bellini, *Pala di San Giobbe*, particolare, olio su tavola (471x258 cm), 1487 circa, Gallerie dell'Accademia, Venezia.

.... all'ombra di una **calotta** coperta da **mosaici** dorati, nel più tipico stile veneziano.



Giovanni Bellini, *Pala di San Giobbe*, olio su tavola (471x258 cm), 1487 circa, Gallerie dell'Accademia, Venezia.

Si tratta quindi di un **prolungamento virtuale** dello **spazio reale** della **navata**, con **figure** al contempo **monumentali** e **umane**, grazie al **ricco impasto cromatico**.

La **luce** si riverbera sui **dettagli**, venendo catturata dai **mosaici** o dagli **strumenti musicali** degli **angeli**.



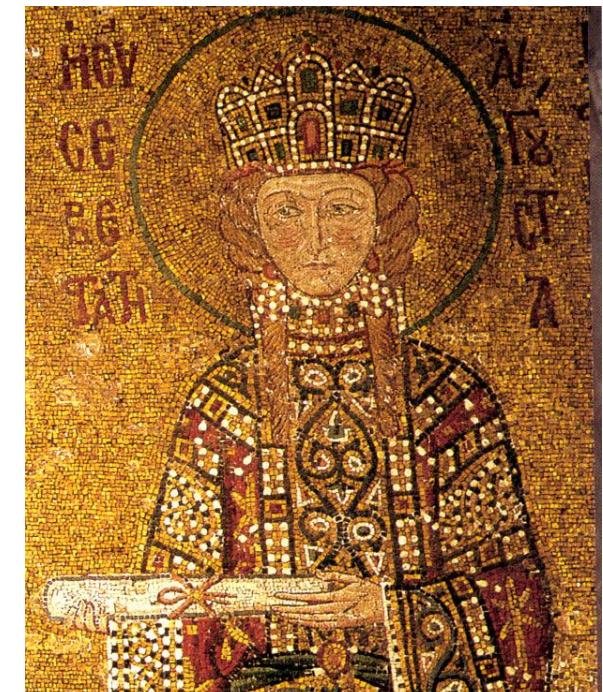


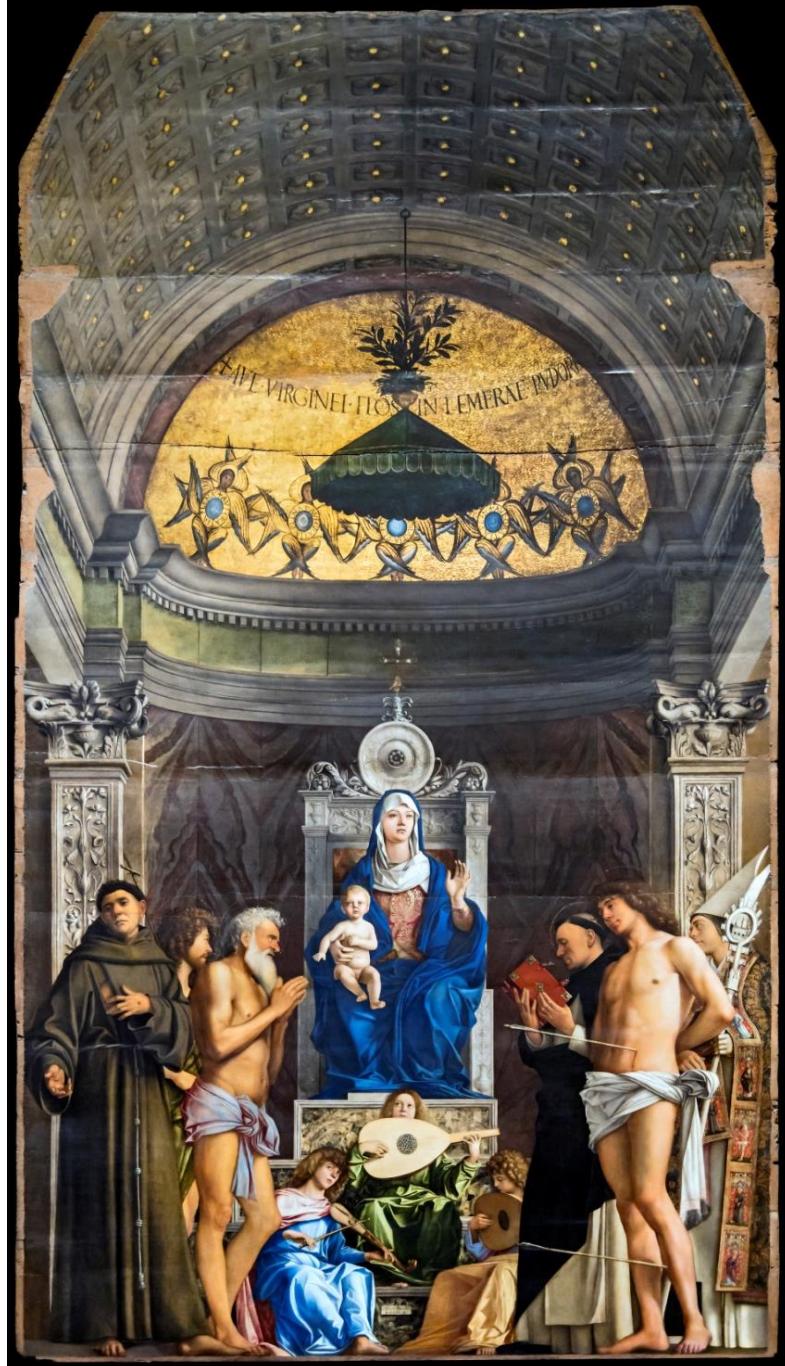
Giovanni Bellini, *Pala di San Giobbe*, particolare, olio su tavola (471x258 cm), 1487 circa, Gallerie dell'Accademia, Venezia.

Maria è raffigurata **isolata** e **assorta** nella sua **maestà** e il **retaggio bizantino** è ancora percepibile nell'iconico **distacco** della divinità, che la rende **misteriosa** e **irraggiungibile**.

La **Vergine** è diventata una **figura regale**: una **basilissa** ("Regina seduta in trono", titolo delle imperatrici bizantine) **bizantina**, tradotta nel più puro **linguaggio rinascimentale**.

Irene di Bisanzio, Imperatrice d'Oriente (775-780 d. C.), mosaico del XII secolo, Chiesa di Santa Sofia, Istanbul

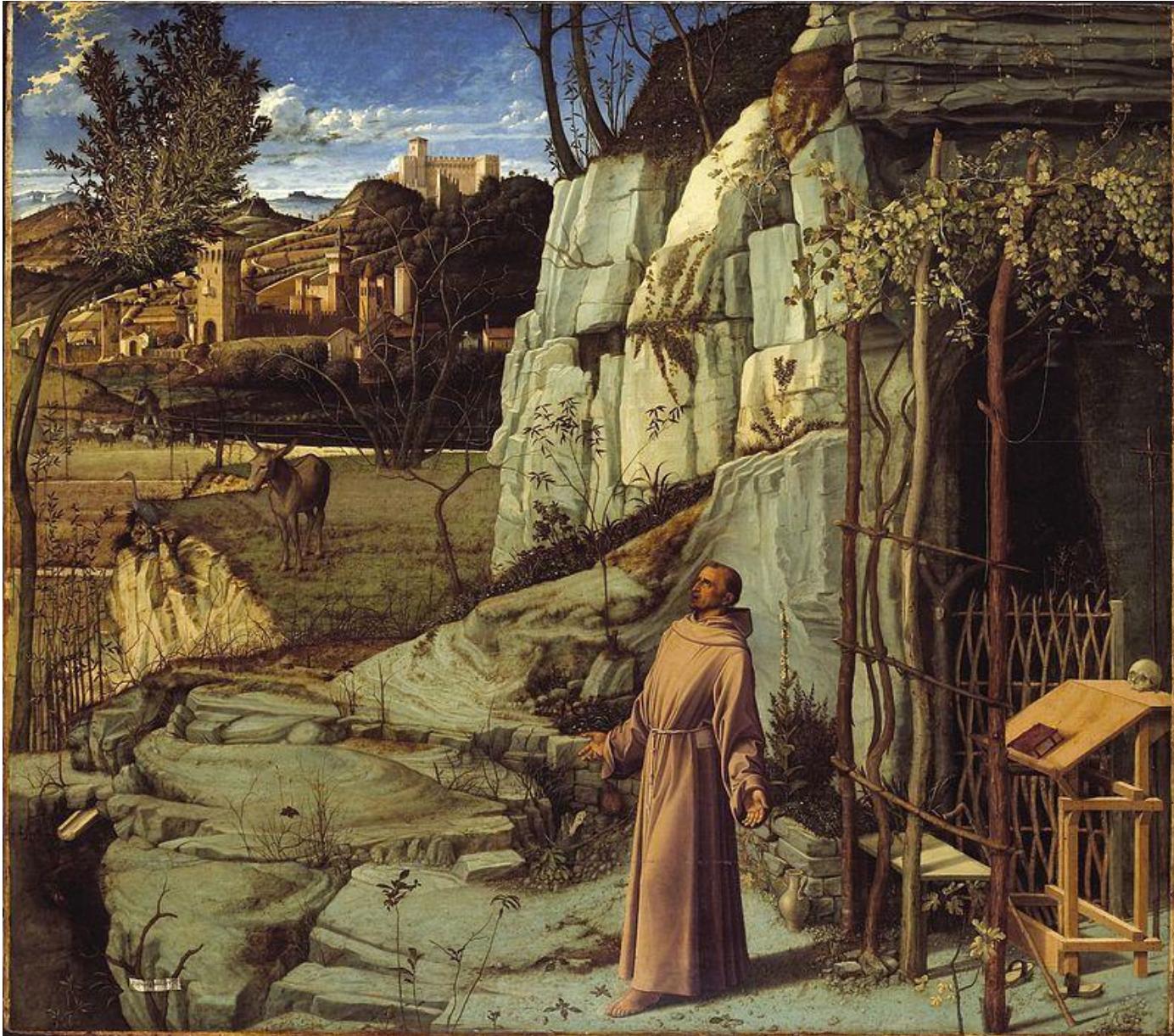




Giovanni Bellini, *Pala di San Giobbe*, olio su tavola (471x258 cm), 1487 circa, Gallerie dell'Accademia, Venezia.

La **luminosità** dell'impianto è straordinaria, tanto più, per i **bagliori** dei **mosaici dorati**, incontrastati sul fondo dell'abside.

Bellini **conseguiva** un'inedita **maestosità** di **forme grandiose**, costruite per **forza di luce**: è qui il vero atto di nascita del **Classicismo veneziano**.



Giovanni Bellini, *San Francesco nel deserto*, olio su tavola (124,4x141,9 cm), 1480 circa, Frick Collection di New York.

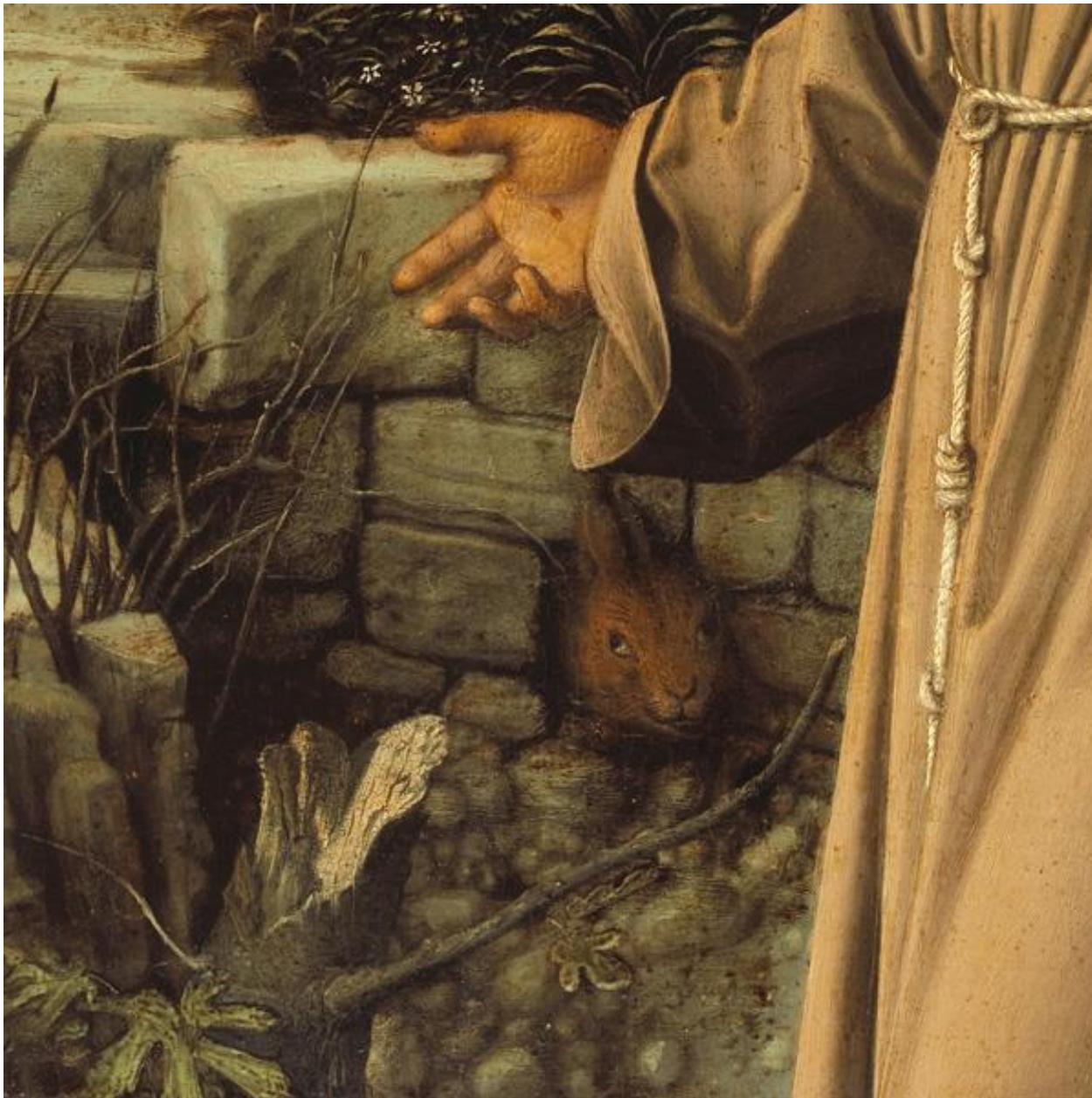
L'opera è firmata "IOANNES BELLINVS", sul cartellino appeso ad un arbusto in basso a sinistra.

Il soggetto del dipinto è la ricezione delle **stimmate**, da parte di San Francesco, che è raffigurato al centro, esile e immerso nella natura.

Le ferite miracolose sono appena accennate sulle palme distese, ma non c'è traccia del tipico Crocifisso in cielo che le invia.

Il miracolo avviene, piuttosto, attraverso la luce trascendentale, che proviene dall'alto, a sinistra, e inonda il santo, gettando profonde ombre dietro di lui.

Si tratta di un'evoluzione del connettivo luminoso dorato, portato a Venezia dall'esempio di Antonello da Messina, verso il 1475.



Giovanni Bellini, *San Francesco nel deserto*,
olio su tavola
(124,4x141,9 cm),
1480 circa, Frick
Collection di New
York.

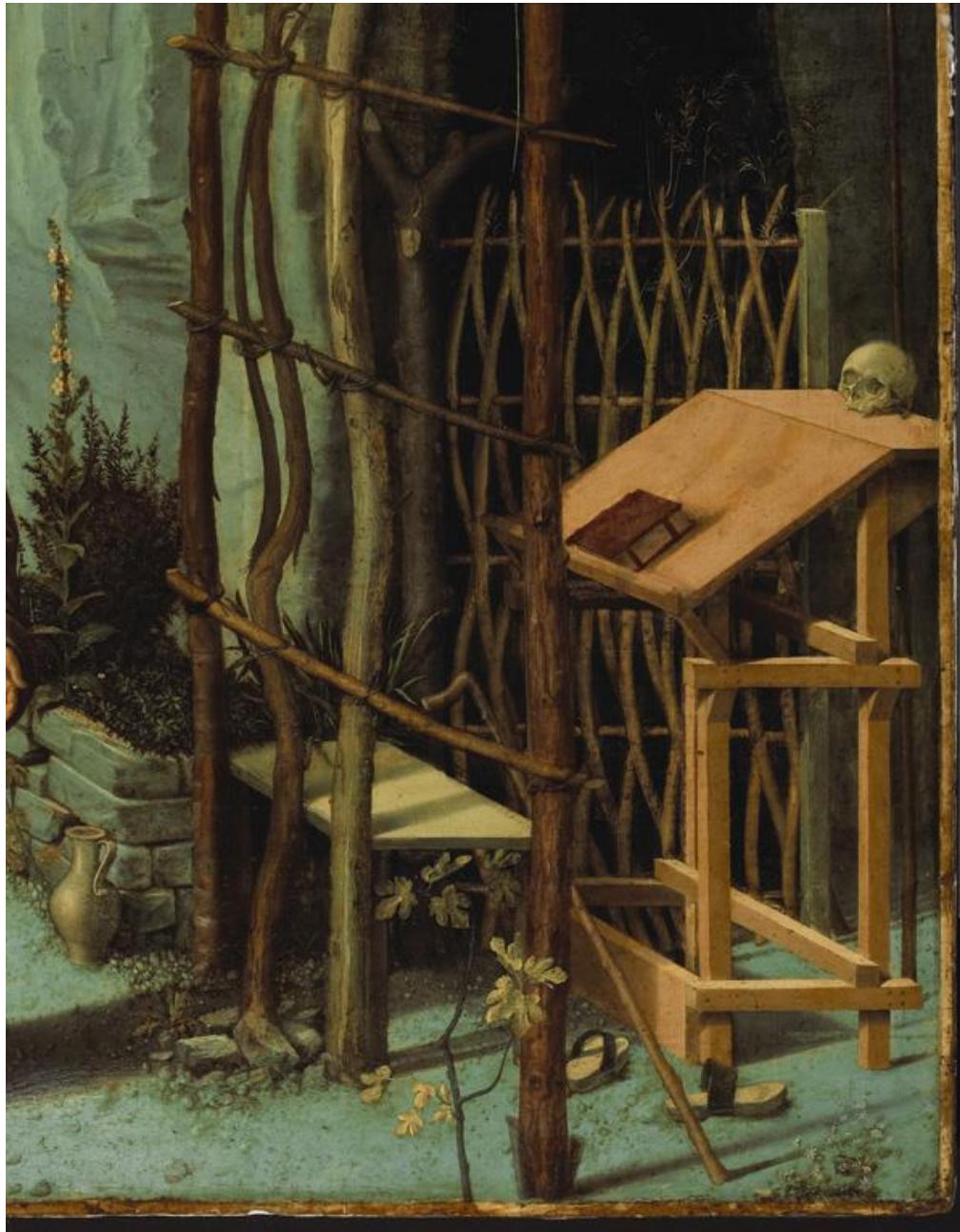
Dettaglio



Giovanni Bellini, *San Francesco nel deserto*, olio su tavola (124,4x141,9 cm), 1480 circa, Frick Collection di New York.

Nella parte destra, si trova uno studio improvvisato, fatto di assi e rami intrecciati, dove si trova un banco ligneo, con un libro e un teschio, spunto di meditazione sul *memento mori*.

Dettaglio





Giovanni Bellini, *San Francesco nel deserto*, olio su tavola (124,4x141,9 cm), 1480 circa, Frick Collection di New York.

A sinistra, invece, si distende un delicato paesaggio, con una città, cinta da mura, e un castello, e dove compaiono anche un asino, una gru e un pastore, col suo gregge.

Numerosi sono i **dettagli minuti** indagati con perspicacia, derivati dall'**esempio fiammingo**.

La particolare concezione del rapporto, tra uomo e natura, espressa nel dipinto, è per molti versi, **opposta a quella dell'umanesimo fiorentino**: l'uomo non è ordinatore e centro dell'universo, ma piuttosto una **fibra del tutto**, con cui vive **in armonia**, con una permeabilità tra mondo umano e mondo naturale, data dal **soffio divino** che anima entrambi.



Giovanni Bellini, *San Francesco nel deserto*, olio su tavola (124,4x141,9 cm), 1480 circa, Frick Collection di New York.

Dettaglio

Giovanni Bellini e il confronto col colore tonale di Giorgione

Giunto a **70 anni**, Bellini non era ancora pago dei risultati raggiunti. Premeva la **nuova generazione**, quella di **Giorgione** e di **Tiziano**, i quali, proprio da lui, avevano appreso a **valorizzare**, nei dipinti, l'**elemento coloristico**; essi però intendevano andare **oltre la luminosità** di Bellini, per conseguire una **cromia più calda**, corposa, che manifestasse il **pulviscolo atmosferico**, che legasse in un **continuum** di sfumature le figure e lo sfondo.

Il vecchio Bellini guidò anche quest'ultima evoluzione, con le eccelse opere pittoriche del primo quindicennio del XVI secolo.



Giovanni Bellini, *Madonna col Bambino su un prato* (*Madonna del Prato*), olio su tavola trasportata su tela (67,3x86,4 cm), circa 1505, National Gallery, Londra.

L'opera è considerata un **capolavoro della tarda maturità dell'artista**, dove si realizza compiutamente quella **fusione tra figure sacre e sfondo**, che è alla **base** dei migliori esiti del Rinascimento veneziano.

Lo stato di conservazione non è eccellente, anche per i segni del **passaggio da tavola a tela** (1949), che ha **compromesso**, soprattutto nel gruppo della Madonna col Bambino, la **stesura pittorica**.



Giovanni Bellini, *Madonna col Bambino su un prato* (*Madonna del Prato*), olio su tavola trasportata su tela (67,3x86,4 cm), 1505 circa, National Gallery, Londra.

Nella *Madonna del Prato*, all'iconografia medievale della "Vergine dell'Umiltà" si sovrappone un ampio e luminosissimo **panorama agreste**, cui viene attribuita pari importanza, rispetto al soggetto devozionale.

Il **paesaggio**, indagato fin nei **minimi dettagli** della **vita quotidiana**, si adatta perfettamente al **tono intimo e familiare** delle **due figure**, i cui atteggiamenti invitano alla meditazione e alludono alla morte e **passione di Gesù**, ribadita dall'**incarnato** del **Bambino**.



Giovanni Bellini, *Madonna col Bambino su un prato* (*Madonna del Prato*), olio su tavola trasportata su tela (67,3x86,4 cm), 1505 circa, National Gallery, Londra.

Dettaglio del paesaggio



Giovanni Bellini,
*Madonna col Bambino
su un prato (Madonna
del Prato)*, olio su
tavola trasportata su
tela (67,3x86,4 cm),
1505 circa, National
Gallery, Londra.

La Vergine è seduta a terra, con in braccio il Bambino; sullo sfondo si distende una campagna assolata, con animali, dai significati metaforici e religiosi.

Le figure umane si fondono col paesaggio, grazie all'armonia delle tinte e all'uso morbido della luce e del chiaroscuro, principi che sono alla base della pittura tonale di Giorgione.

Nell'orbita di Giovanni Bellini. Vittore Carpaccio: suggestione narrativa e unità nella composizione

Poco si sa della formazione di **Vittore Carpaccio** (1460- 1525), che appare già dotato di uno **stile inconfondibilmente suo**, nella prima tela del **Ciclo di Sant'Orsola, L'arrivo a Colonia** del **1490**: una delle mirabili "croniche" che gli hanno meritato, al fianco di Giovanni Bellini, un posto di rilievo nella storia dell'arte veneziana, a cavallo tra XV e XVI secolo.



Vittore Carpaccio, *Arrivo dei pellegrini a Colonia*, telero (tempera su tela, 279x254 cm), 1490, Gallerie dell'Accademia di Venezia.

Il ciclo di Sant'Orsola

Le opere più suggestive di Vittore, tutte del ventennio tra il **1490** e il **1510**, sono le **vaste tele** (teleri) organizzate in serie, di **tema omogeneo**, destinate a ornare le **Scuole**, cioè le **sedi** delle **Associazioni**, che raccoglievano gli **stranieri** di comune origine (per esempio, la **Scuola degli Albanesi**), o i membri di una medesima arte o confraternita religiosa.

Il **ciclo** più antico, in **nove teleri**, con ***Storie di Sant'Orsola*** (1490-1495), è ora alle **Gallerie dell'Accademia di Venezia**.

Le **vicende** della **Santa**, riprese dalla duecentesca ***Leggenda Aurea*** di Jacopo da Varagine, diedero l'occasione per inscenare una **straordinaria sequenza** di **immagini**, di **tono** essenzialmente **laico**.



Vittore Carpaccio, *Arrivo dei pellegrini a Colonia*, telero (tempera su tela, 279x254 cm), 1490, Gallerie dell'Accademia di Venezia.

Si tratta del **primo episodio** dipinto per le ***Storie di sant'Orsola***, già nella Scuola di Sant'Orsola a Venezia.



Vittore Carpaccio, *Arrivo dei pellegrini a Colonia*, telero (tempera su tela, 279x254 cm), 1490, Gallerie dell'Accademia di Venezia.

La cristiana Orsola, figlia del re di Bretagna, accettò di sposare il pagano re Ereo degli Inglesi, a patto che il futuro sposo si convertisse e andasse con lei in pellegrinaggio a Roma.

La scena, dell'*'Arrivo dei pellegrini a Colonia'*, mostra **Orsola** che torna nella sua città, con **papa Ciriaco** (una figura leggendaria, non realmente esistita), dopo l'attuazione del voto.

I momenti salienti dell'**episodio** sono relegati dall'artista ai margini della grande tela.

A sinistra, si vede infatti, l'**imbarcazione ammiraglia**, scortata da una lunga fila di **vascelli del seguito**, che ha appena gettato l'ancora e da cui **sporgono il papa**, col triregno e la **bionda Orsola**, coronata, che stanno **parlando** con un **barcaiolo**, per accordarsi circa l'appporto.

A destra, invece, si vedono, in primo piano, **quattro armati**, **Unni**, assedianti della città, che hanno appena **letto il messaggio**, che li avverte dell'**arrivo dei pellegrini cristiani**.

Dettaglio: il papa e Sant'Orsola si accordano con un barcaiolo





Dettaglio: il papa e Sant'Orsola si accordano con un barcaiolo



Vittore Carpaccio, *Arrivo dei pellegrini a Colonia*, telero (tempera su tela, 279x254 cm), 1490, Gallerie dell'Accademia di Venezia

Il resto della scena è occupato dalla **veduta** della **città fortificata**, con la **lunga fila di torri difensive**, e il **porto**, con un **tratto di mare**, nel quale si intuisce la presenza di un'ampia distesa d'acqua.

I vessilli che **sventolano** sulla **torre**, bianco-rossi, con **tre corone d'oro**, sono quelli del sultano **Maometto II**, che regnava, al tempo di Carpaccio, su **Asia**, **Trebisonda** (città della Turchia) e **Grecia**: **tre regni** indicati dalle **tre corone**.

Si tratta di un **chiaro riferimento** alla **situazione**, allora attuale, che vedeva la **famiglia Loredan**, principale finanziatrice della confraternita, impegnata nelle **lotte** contro gli **Ottomani**.



Vittore Carpaccio, *Arrivo dei pellegrini a Colonia*, particolare, telero (tempera su tela, 279x254 cm), 1490, Gallerie dell'Accademia di Venezia.

Dettaglio della veduta della città fortificata e del porto



Vittore Carpaccio, *Arrivo dei pellegrini a Colonia*, telero (tempera su tela, 279x254 cm), 1490, Gallerie dell'Accademia di Venezia.

La scena mostra alcune **incertezze** nel **legante prospettico**, non improntato a una resa geometrica e unitaria, come accadeva anche nei teleri di **Gentile Bellini**.

Si leggono, però, nel dipinto giovanile, già **molte** delle **qualità**, che andarono, nel tempo, a caratterizzare il **migliore linguaggio** di Carpaccio: il **ritmo lento** e magicamente sospeso, la **magia della luce**, che **indaga** con precisione i **detttagli**, la **vitalità del colore**, le **freschissime vedute di città**.

L'**ambientazione** rimanda, comunque, ai **panorami di Venezia**, in particolare a un **mattino brumoso**, magari autunnale.

Le **torri** ricordano quelle dell'**antico Arsenale**, mentre i **riflessi sull'acqua** denotano uno **studio dal vero**, condotto con occhio sapiente .



Vittore Carpaccio, *Arrivo degli ambasciatori inglesi alla corte del re di Bretagna*, telero (olio su tela, 275×589 cm), 1495 circa, Gallerie dell'Accademia, Venezia.



Vittore Carpaccio, *Arrivo degli ambasciatori inglesi alla corte del re di Bretagna*, telero (olio su tela, 275x589 cm), 1495 circa, Gallerie dell'Accademia, Venezia.

Si tratta del **settimo episodio**, dipinto per le *Storie di sant'Orsola*, già nella **Scuola di Sant'Orsola**, a Venezia, ma da un punto di vista dello **sviluppo del racconto**, è il primo.

La cristiana **Orsola**, figlia del re di Bretagna, accettò di sposare il pagano **re Ereo**, degli **inglesi**, a patto che il futuro sposo si convertisse e andasse con lei in pellegrinaggio a Roma.

La scena mostra gli **ambasciatori inglesi**, che arrivano dal re di Bretagna, per **chiedere Orsola in sposa**, e fa parte della serie delle tre **Ambascerie**, in genere identificate come le **ultime della serie**, con il *Commiato* e il *Ritorno*.



Vittore Carpaccio, *Arrivo degli ambasciatori inglesi alla corte del re di Bretagna*, telero (olio su tela, 275×589 cm), 1495 circa, Gallerie dell'Accademia, Venezia.

La scena è divisa dall'architettura dipinta, in tre parti, e la lettura iconografica va da destra a sinistra, verso il fondo, come una specie di palcoscenico, diviso in vari momenti.

L'architettura è così composta: a sinistra un portico, con archi a tutto sesto su pilastri e colonne in marmo, colorati; al centro, un'aula aperta, con un grande *Sol invictus* sul soffitto e dettagli anticheggianti, come i profili di imperatori entro medaglioni; e a destra, l'interno di una stanza, a cui si accede da una scaletta, che scavala un canale.

Tra la loggia e l'aula, si trova una colonna in marmo screziato, poggiata su una fantasiosa base a candelabro, con motivi araldici, che ricorda l'estro della scuola ferrarese.



Vittore Carpaccio, *Arrivo degli ambasciatori inglesi alla corte del re di Bretagna*, telero (olio su tela, 275×589 cm), 1495 circa, Gallerie dell'Accademia, Venezia.

Dettaglio dello sfondo



Vittore Carpaccio, *Arrivo degli ambasciatori inglesi alla corte del re di Bretagna*, telero (olio su tela, 275×589 cm), 1495 circa, Gallerie dell'Accademia, Venezia.

A sinistra, sullo sfondo di una città lagunare, si vede il **corteo** degli *ambasciatori* che è **arrivato**, mentre altri **giovani veneziani**, appartenenti alla Compagnia della Calza (incaricata di organizzare feste e spettacoli in occasione del Carnevale o di feste solenni), si atteggiano **indifferenti** dell'**avvenimento**, nei loro **ricchi abiti**, con i **simboli** del loro prestigio ben in vista, come il **falcone**.



Vittore Carpaccio, *Arrivo degli ambasciatori inglesi alla corte del re di Bretagna*, telero (olio su tela, 275×589 cm), 1495 circa, Gallerie dell'Accademia, Venezia.

Dettaglio, a sinistra,

Vittore Carpaccio,
*Arrivo degli
ambasciatori
inglesi alla corte
del re di Bretagna*,
telero (olio su tela,
275x589 cm), 1495
circa, Gallerie
dell'Accademia,
Venezia.

Dettaglio, a
sinistra,



All'estrema **sinistra**, in primo piano sotto una loggia, si apre una **veduta marina** con un **galeone**. Probabilmente l'**uomo** vestito con una **toga rossa**, oltre la ringhiera, alcuni hanno ipotizzato, che sia l'**autoritratto** dell'artista.

La **sua presenza** fuori dal **proscenio** sembra funzionale, a **richiamare** l'**attenzione** dello **spettatore**, come la figura del **festaiolo** o *didàskalos*, cioè il **narratore**, che nel **teatro rinascimentale**, presentava e commentava le rappresentazioni.



Vittore Carpaccio, *Arrivo degli ambasciatori inglesi alla corte del re di Bretagna*, telero (olio su tela, 275×589 cm), 1495 circa, Gallerie dell'Accademia, Venezia.

Nella parte centrale, gli ambasciatori intanto si inginocchiano, via via che entrano nella stanza reale, al cospetto del sovrano bretone Mauro e il primo di loro gli reca il documento dell'ambasceria.

Le pose e i gesti di deferenza rimandando al rigido cerimoniale, delle pubbliche udienze del Doge di Venezia, assiso di solito, proprio come re Mauro, tra i suoi consiglieri.

La tribuna reale è contro una parete obliqua coperta di cuoi lavorati.



Vittore Carpaccio, *Arrivo degli ambasciatori inglesi alla corte del re di Bretagna*, particolare, telero (olio su tela, 275x589 cm), 1495 circa, Gallerie dell'Accademia, Venezia.

Dettaglio della parte centrale

Vittore Carpaccio,
*Arrivo degli
ambasciatori inglesi
alla corte del re di
Bretagna*, particolare,
telero (olio su tela,
275x589 cm), 1495
circa, Gallerie
dell'Accademia,
Venezia.

Dettaglio

Straordinaria è la **piazza**, che fa da **sfondo** a questa scena, con un canale, oltre il quale si staglia un **edificio a pianta centrale**, una rivisitazione della **Torre dell'Orologio** e altri **palazzi**, nel tipico stile veneziano.





Vittore Carpaccio, *Arrivo degli ambasciatori inglesi alla corte del re di Bretagna*, particolare, telero (olio su tela, 275×589 cm), 1495 circa, Gallerie dell'Accademia, Venezia.

Dettaglio



Vittore Carpaccio, *Arrivo degli ambasciatori inglesi alla corte del re di Bretagna*, particolare, telero (olio su tela, 275×589 cm), 1495 circa, Gallerie dell'Accademia, Venezia.

Dettaglio, la parte destra

A destra, nella **stanzetta privata**, il re, in vesti da camera, pensieroso, incontra la **figlia**, che sta enumerando le proprie condizioni per il matrimonio.

Nella **stanza**, così intimamente domestica a differenza della sala di rappresentanza, si notano il **tipico letto a cassetti**, con i **sedili laterali** e col **baldacchino**, e la piccola immagine della **Madonna col bambino**, per la devzione privata.

Una **donna anziana** (una nutrice) sta **seduta** sui **gradini**, **assorta** nei propri pensieri, forse **presagendo** la **tragica sorte** di Orsola.

Il suo **ruolo** è, anche in questo caso, quello di **richiamare l'attenzione sulla scena**, che si svolge alle sue spalle.



Vittore Carpaccio, *Arrivo degli ambasciatori inglesi alla corte del re di Bretagna*, telero (olio su tela, 275×589 cm), 1495 circa, Gallerie dell'Accademia, Venezia.

L'amplissima composizione è impostata in modo, da far scorrere, nel modo più naturale, i vari momenti della storia, cadenzati con un **ritmo** ben ordito, che si rifà all'esempio delle **manifestazioni teatrali** e delle **cerimonie religiose e civili** della Repubblica di Venezia.

Impossibile sarebbe immaginare un'orchestrazione tanto ampia, senza l'unificazione garantita dalla **prospettiva** e della **luce dorata**, che permea il dipinto vibrando liberamente su tutti i dettagli.