

GLORIA DI LUCE E COLORE

QUATTRO SECOLI DI PITTURA A VENEZIA

威尼斯与威尼斯画派



Ministero
dei beni e delle
attività culturali
e del turismo



MU
VE



Fondazione
Musei
Civici
Venezia

la funzione annullasse l'individuo. Le scelte compositive fatte da Gentile Bellini, in particolare il fondo oro e la rappresentazione di profilo, contribuiscono a sottolineare l'ufficialità del ritratto: nonostante la dettagliata caratterizzazione del volto del doge, dal naso "importante", non è tanto la figura del Mocenigo a essere rappresentata, quanto il dogato.

Questo tipo di raffigurazione del doge era consueta fino a tutto il Quattrocento nei ritratti ufficiali; si avverte un cambiamento a partire da Giovanni Bellini che introduce le rappresentazioni frontali o di tre quarti, come testimoniato nel *Ritratto del doge Loredan*, oggi alla National Gallery di Londra.

Il dipinto si presenta incompiuto. Forse Gentile non poté terminare l'opera a causa della sua partenza per l'Oriente alla corte di Maometto II per una missione diplomatica politico-artistica. Questo ci permette di analizzare la tecnica utilizzata e il procedimento creativo; anche i pentimenti sono visibili, come in corrispondenza della fila di bottoni.

Sabina Collodel

I.8

Giovanni Bellini
(Venezia, 1434/39-1516)

Madonna con Bambino dormiente,
1470 ca.
Tempera su tavola trasportata su
tela, 52 x 42 cm
Venezia, Museo Correr, inv. Cl. I
n. 1836

Bibliografia: Mariacher 1957, pp. 50-51; Goffen 1990, p. 43; Goffen, in *Carpaccio, Bellini, Tura, Antonello* 1993, pp. 36-37, 118-121; Romanelli, Kyotani, in *Venezia. Ritratto* 2011, p. 161, cat. 138.

Questo delicato dipinto, ove la Madonna tiene tra le braccia il bambino Gesù, nudo e seduto su un davanzale di marmo, è stato donato al Museo Correr nel 1919 dalla famiglia Frizzoni. Si tratta di un soggetto tipico della produzio-

ne di Giovanni Bellini che, noto in molteplici varianti, riscosse un notevole successo e fu ripreso da numerosi altri artisti a lui contemporanei e successivi.

Questa versione risulta essere unica nella sua produzione perché la Vergine si scosta dal modello delle icone bizantine e ha nel complesso un aspetto più occidentale: il velo che le copre il capo, per esempio, lascia intravedere una porzione di capelli ed è morbidamente trattenuto da una spilla in oro, rubini e perle.

In questa composizione acquisisce rilievo la gestualità. Entrambi i soggetti hanno un'aria solenne, assorti nella contemplazione del sacrificio futuro della Passione. La Vergine ripropone, con la mano destra, l'iconografia bizantina della *Hodgitria*, "Colei che indica la via", mentre il Bambino, con un'espressione tragica più propria di un adulto che di un infante, richiama il *mea culpa* con la mano destra portata al petto, così come previsto dal rituale della liturgia. Anche il davanzale su cui siede evoca il futuro che lo attende; forte è il richiamo al sepolcro dove Gesù verrà deposto dopo la crocifissione, ma anche alla mensa dell'altare sulla quale il sacerdote rinnova il sacrificio divino durante l'eucarestia.

La qualità complessiva dell'opera è buona nonostante, in epoca non ben precisata ma prima dell'entrata al Correr, sia stata trasferita dalla tavola originale alla tela. In quell'occasione subì inoltre ampie ridipinture, in particolare in corrispondenza del cielo, che risulta essere in gran parte rifacimento moderno. Tuttavia, a giudicare dai frammenti di pigmentazione originale ancora visibili attorno al volto della Vergine, in origine non doveva discostarsi eccessivamente da quanto vediamo oggi.

Sabina Collodel

I.9

Giovanni Bellini e collaboratore
(Venezia, 1434/39-1516)

Ritratto di san Fortunato (giovanetto santo laureato), 1475-1480

Tempera su tavola, 26 x 20 cm
Venezia, Museo Correr, inv. Cl. I
n. 10

Bibliografia: Mariacher 1952, pp. 262-263; Mariacher 1957, pp. 51-52 (con bibliografia precedente); Lucco, in *Antonello da Messina* 2006, pp. 290-291.

La piccola tavola raffigura il busto di un giovane uomo posto di tre quarti, con lo sguardo rivolto verso sinistra. Il ragazzo veste una tunica violacea, dalla quale fuoriesce solo il bordo superiore della camicia bianca; sopra indossa una stola nera. La corona di foglie, l'aureola e la palma caratterizzano la figura connotandola come un santo martire. Le due lettere maiuscole "S." e "F.", dipinte sugli angoli superiori del ritratto, suggeriscono di identificarlo in san Fortunato.

La tradizione voleva che questa tavola rappresentasse il giovane Pico della Mirandola, ipotesi non più sostenibile dopo l'imponente intervento di restauro del 1950 che eliminò le vernici e le ridipinture che ne avevano compromesso la lettura, fino ad alterare profondamente anche i lineamenti di naso e bocca. È in quest'occasione che emergono dallo sfondo le due iniziali e i dettagli (aureola, stola e palma) che concorrono a far riconoscere nel giovane uomo un santo, e che inducono Mariacher (1957) a ipotizzare che il dipinto raffiguri san Fortunato. Il riconoscimento è plausibile vista l'importanza del santo in laguna

– diacono di san Ermagora, nominato da san Marco primo vescovo di Aquileia – e la forte devozione dei veneziani nei suoi confronti. Allo stesso tempo tale identificazione viene tuttavia messa in dubbio dal confronto con un'opera di uguale soggetto conservata presso la National Gallery di Londra (inv. 2509). Per molti decenni le due tavole furono assegnate entrambe ad Alvise Vivarini. Dal

confronto emerge che la plasticità della figura di Londra è più robusta, mentre l'esempio veneziano non disegna è più esile e insicuro. Il giovane uomo di Londra è oggi attribuito a Jacometto Veneziano, pittore attivo a Venezia sul finire del XV secolo che risente molto dell'influenza di Antonello da Messina, mentre quello di Venezia, visto il suo indiscutibile bellinismo, è da inserire nella cerchia dei Bellini. Evidente risulta in ogni caso l'ispirazione per entrambe le opere a un medesimo modello, probabilmente dello stesso Antonello da Messina, che viene riproposto anche da altri pittori come il *Ritratto di giovane di Jacobello di Antonello* (Washington, The National Gallery of Art, inv. 1937.1.31).

Per quanto riguarda una possibile datazione si può proporre, in base allo studio della capigliatura, la fine degli anni settanta del Quattrocento. Esempi di un simile taglio, con frangia arrotolata sulla fronte con andamento curvo e i riccioli sulla nuca lasciati liberi, si ritrovano sui politici di Giovanni Bellini nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo e nei trittici della Carità, entrambi a Venezia.

L'opera entra a far parte delle collezioni del museo con il legato Correr nel 1830 e nei primi inventari viene attribuita ad Antonello da Messina per poi passare ad Alvise Vivarini ed essere oggi assegnata alla cerchia di Giovanni Bellini.

Sabina Collodel

I.10

Giovanni Battista Cima
da Conegliano
(Conegliano, Treviso, 1459/60 –
Venezia, 1517/18)

San Girolamo nel deserto, 1512 ca.
Tempera su tavola, 33 x 27,5 cm
Firenze, Galleria degli Uffizi, donazione Contini Bonacossi, inv. 19
Bibliografia: Villa, in *Cima da Conegliano* 2010, p. 206, cat. 52 (con bibliografia precedente).

Opera capitale entro il *corpus* del maestro di Conegliano, la tavoletta è stata acquisita alle collezioni pubbliche italiane nel 1969. Nulla si sa della sua storia anteriore alla presenza, tra Otto e Novecento, nella cospicua raccolta Giovanelli di Venezia; nonostante questa lacuna, non sorge dubbio nel calarne l'origine entro il circolo di una committenza devota e, nel contempo, erudita, come si evince dalla peculiarità dell'iconografia adottata. Girolamo, uno dei Padri della Chiesa, è sia un campione di fede e santità, sia un uomo di cultura, doto conoscitore delle Sacre Scritture, di cui revisionò la traduzione in latino, forgiando la cosiddetta *Vulgata*. Se Cima, nelle più antiche versioni del tema, oggi conservate a Washington e Londra, opta per la raffigurazione dell'eremita in penitenza nel deserto siriano, nell'immagine a Firenze sceglie invece di illustrare, accanto all'aspetto mistico, la profonda dottrina del santo, traendo ispirazione dai prototipi del maestro Giovanni Bellini. L'anziano sapiente, con indosso soltanto un corto drappo celeste che lo lascia seminudo, siede in un aspro antro roccioso, dinanzi a un teschio fungente da efficace *memento mori*, intento a studiare e meditare sul testo biblico; gli fa da compagno, docilmente accovacciato ai suoi piedi, l'inseparabile leone, animale che secondo la *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine, famosa opera agiografica duecentesca, egli avrebbe sanato dalla ferita a una zampa provocata da una spina. Nel dipinto, che la critica tende a considerare creazione matura dell'artista coneglianese, databile intorno al 1512, un ruolo tutt'altro che accessorio è giocato dalla straordinaria ambientazione paesistica che si dilata nello sfondo. L'occhio rimane affascinato dal lussureggiare della natura, ricca di vegetazione e di acque, muovendo verso le catene montuose che si levano in lontananza, sotto un cielo azzurrino percorso da candide

nuvole. In questo luogo idilliaco di contemplazione, permeato di una luce terribissima, Cima dimostra una sensibilità oltremodo moderna e celebra, con un esito di alto lirismo, la compenetrazione assoluta fra uomo e natura. Lo sfaldarsi quasi impressionistiche delle forme, evidente nella resa a rapidi tocchi delle fronde arboree e nell'irrisolta definizione della superficie di pietra, denota la sensibilità nuova, tutta cinquecentesca, del pittore.

Paolo Delorenzi

I. 11

Vittore Carpaccio
(Venezia, 1445/65 – Capodistria, 1525/26)

Madonna con Bambino e san Giovanni, 1485-1490

Tempera su tavola, 67 × 52,5 cm
Venezia, Museo Correr, inv. Cl. I n. 356

Bibliografia: Bellini, Kyotani, in *Venezia. Ritratto* 2011, p. 162, cat. 139.

In passato il dipinto era ritenuto una semplice e modesta derivazione di quello analogo del Städelches Kunstinstitut di Francoforte, opera certa e firmata di Carpaccio. Nonostante i danni del tempo, il recente restauro (iniziata di Save Venice Inc.) ne ha rivelato le notevoli qualità, congruenti con lo stile iniziale di Vittore. Inoltre le riprese in riflettografia, assieme al fine disegno soggiacente alla stesura pittorica, hanno evidenziato varie difformità tra la prima impostazione e la stesura definitiva, smentendo la dipendenza dal modello di Francoforte. Pertanto, il presente dipinto è stato attendibilmente restituito all'attività giovanile di Carpaccio, tra i 1485 e 1490, ossia nello stesso tempo in cui egli avviava il suo capolavoro, prima grande affermazione pubblica: il ciclo delle *Storie di Sant'Orsola* per l'omonima Scuola. È stato ipotizzato che questo dipinto su tavola, certo destinato alla devozione personale, prima delle soppressioni napoleo-

niche fosse conservato nel convento di San Giacomo alla Giudecca. In una immagine di familiare, domestica quotidianità, la Vergine è ripresa in adorazione mesta e concentrata del figlio, presaga del destino di morte e resurrezione del Redentore. Questi pare a sua volta prenderne consapevolezza dalle pagine della Scrittura che, posata sulle gamine, sta sfogliando, in ciò quasi incoraggiato dal piccolo san Giovanni. Stilisticamente il dipinto rivela, fin dalle prime prove, la matrice originale della pittura di Vittore, notevolmente autonoma sebbene certo non ignara delle lezioni delle due grandi dinastie e "scuole" quattrocentesche dei Vivarini e Bellini. Caratteri peculiari ne sono l'incisività di disegno e chiaroscuro, che definiscono nitidamente le forme in una luce cristallina e lievemente tagliente, capace di separarsi con nettezza dall'ombra. Anche la tavolozza di Vittore è fin da subito quella sua tipica: una fusione di toni caldi, tra rosso, giallo e verde, mai eccessivamente squillanti, in armonia con la silente natura degli sfondi a paesaggio.

Andrea Bellini

I. 12

Bartolomeo Montagna
(Orzinuovi, Brescia, 1449 ca. – Vicenza, 1523)

Madonna con Bambino e san Giuseppe, 1520 ca.

Tempera e olio su tavola, 81 × 56 cm
Venezia, Museo Correr, inv. Cl. I n. 1476

Bibliografia: Mariacher 1957, pp. 117-118; Dorigato, in *Carpaccio, Bellini, Tura, Antonello* 1993, pp. 56-57, 141-144; Villa, in *Bartolomeo Cincini* 2014, p. 379, cat. 92 (con bibliografia precedente).

La tavola è entrata a far parte delle collezioni del Museo Correr nel 1901 in seguito alla donazione dell'antiquario Vincenzo Favazza. Gli storici sono sempre stati concordi sull'attribuzione a Bartolomeo Montagna e sul collocar-

la verso la fine della carriera per questioni essenzialmente compositive, perché ripropone modelli già elaborati nel pieno vigore della sua attività.

Il soggetto Madonna con Bambino conosce un grande successo nel Quattrocento e viene eseguita in più versioni. In questo caso la composizione è arricchita dalla figura di san Giuseppe, compresso nello spazio presente tra le ginocchia della Vergine e il parapetto che divide il primo piano dallo sfondo, che si apre in un paesaggio montuoso. Inoltre è escluso dal drappo d'onore rosso che incornicia la Vergine e il Bambino, che in quest'immagine si pone come collegamento tra i genitori: con la mano destra sfiora il mento della madre, verso la quale si volge, e con la mano sinistra tocca il capo del padre. La scena riprende un istante di intimità quotidiana e trasmette tutta l'umanità di Cristo, sottolineata anche dalla nudità del Bambino.

Nella vita di Gesù e nella fede cristiana la figura della Vergine è di maggior rilievo rispetto a san Giuseppe e questo diverso ruolo è reso visibile dalle posizioni occupate dai due personaggi all'interno della pala.

Sabina Collo del

I. 13

Marco Basaiti
(Venezia, 1470-post 1500)

Madonna con Bambino e devoto, 1501-1502

Tempera su tavola, 74 × 57 cm
Venezia, Museo Correr, inv. Cl. I n. 34

Bibliografia: Mariacher 1957, p. 23; Mariacher, in *Arte a Venezia* 1971, p. 33, cat. 15; Dorigato, in *Carpaccio, Bellini, Tura, Antonello* 1993, pp. 54-55, 137-140 (con bibliografia precedente); Momesso 1997, p. 16.

L'opera riprende il soggetto molto comune della Madonna con Bambino con l'aggiunta della figura del