

1222·2022
800
ANNI



**UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA**

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:

Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di laurea in

STORIA E TUTELA DEI BENI ARTISTICI E MUSICALI

Tesi di laurea

**LA CAPPELLA GATTAMELATA AL SANTO
E LO STATO DEGLI STUDI SULLA PALA DELLA FAMIGLIA BELLINI**

RELATRICE: Professoressa Alessandra Pattanaro

LAUREANDO: Andrea Signor

Matricola: 1228304

Anno Accademico

2021/2022

INDICE

Introduzione	5
Capitolo 1. La tipologia della pala d'altare nel Quattrocento a Padova	7
Capitolo 2. La storia della Cappella Gattamelata: costruzione e decorazione	17
Capitolo 3. Alcune ipotesi sulla ricostruzione della pala d'altare dipinta dalla famiglia Bellini	27
Conclusione	41
Apparato iconografico	43
Bibliografia	67

INTRODUZIONE

Con questo contributo intendo approfondire il tema della pala d'altare – probabilmente la forma su cui gli artisti hanno maggiormente concentrato i propri sforzi nel Rinascimento –, in un contesto preciso: la città di Padova attorno alla metà del Quattrocento. Per fare ciò, tratterò un caso di studio molto dibattuto, soprattutto a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso, ossia la pala d'altare dipinta dalla famiglia Bellini per la Cappella Gattamelata al Santo.

Innanzitutto, vorrei sottolineare che la scelta di analizzare tale opera è legata alla maggior consapevolezza da me acquisita del territorio in cui vivo e al fatto che in questi anni universitari ho avuto modo di frequentare spesso Padova e il Santo. Per motivi strettamente personali, inoltre, la Basilica del Santo ha un significato per me profondo e per questo mi sento particolarmente motivato nel dare un piccolo apporto alla comprensione della sua storia.

Nel capitolo primo mi propongo di dare alcune indicazioni generali sulla tipologia della pala d'altare nel Quattrocento, principalmente sulla base delle considerazioni di Jacob Burckhardt, di André Chastel e da ultima, e per quanto attiene Padova, di Alberta De Nicolò Salmazo su tale argomento. Cercherò quindi di illustrare quale dovesse essere probabilmente la struttura originaria della pala per la Cappella Gattamelata, quale dovesse essere la sua cornice. Questo sarà possibile tramite l'analisi degli esempi coevi, prodotti nel contesto padovano da artisti eccellenti, quali Donatello, Andrea Mantegna, Nicolò Pizolo e i Vivarini.

Tratterò poi, nel capitolo successivo, la storia della Cappella Gattamelata, costruita negli anni Cinquanta del XV secolo per volere del condottiero Erasmo da Narni e su indicazioni della moglie, Giacomina da Leonessa. Sulla scorta di importanti testimonianze storiche, come quelle di Marcantonio Michiel, Valerio Polidoro e padre Antonio Sartori, e di studi più recenti, ripercorrerò le vicende della cappella e della sua decorazione, sia ad affresco sia su tavola, e poi del successivo riallestimento seicentesco dell'altare, che sta a monte dello smantellamento della pala dipinta dai Bellini.

Il terzo capitolo verterà sul tema principale di questa tesi, su alcune ipotesi per la ricostruzione della originale pala d'altare belliniana per la cappella padovana. Questo polittico è stato al centro di una intensa vicenda critica soprattutto dopo il 1985, anno in cui Miklós Boskovits e Colin Eisler pubblicarono importanti saggi sul tema: Eisler in particolare ipotizzò di ricollegare alla pala Gattamelata una tavola coi *Santi Antonio Abate e Bernardino* della National Gallery of Art di Washington (D.C.) e tre tavolette con *Storie di Cristo* dei Musei Correr di Venezia, Civico agli Eremitani di Padova e della Pinacoteca Nazionale di Ferrara. Tale ipotesi ricostruttiva è stata accolta con più o meno favore dagli storici dell'arte negli anni successivi. Ma solo grazie a Giacomo Alberto Calogero e ad Antonio

Mazzotta essa è stata messa in discussione in modo netto; questi due studiosi hanno fermamente contestato il collegamento tra queste tavole e la pala dei Bellini per la Cappella Gattamelata. Infine, concluderò questa trattazione aggiungendo le mie considerazioni personali in merito alle precedenti ipotesi ricostruttive ed esponendo quale sia per me l'ipotesi più convincente.

CAPITOLO 1. LA TIPOLOGIA DELLA PALA D'ALTARE NEL QUATTROCENTO A PADOVA

Nel Rinascimento italiano la pala d'altare costituisce la forma privilegiata dagli artisti per esprimere il proprio linguaggio e per mostrare il proprio livello di aggiornamento linguistico. Essa occupa una posizione assolutamente favorevole, sia per esibire il prestigio del pittore sia per educare il fedele in merito alle Sacre Scritture. È infatti noto il potere comunicativo e di coinvolgimento delle immagini: già papa Gregorio Magno affermava, in una lettera scritta nel 600 circa al vescovo Sereno di Marsiglia, la necessità di utilizzarle per comunicare i contenuti della fede nel linguaggio della visibilità¹. Ecco uno dei motivi per cui le immagini sacre nelle chiese, e in particolare la pala d'altare, hanno assunto nel tempo grande rilevanza.

In ambito cristiano, la decorazione degli altari ha riguardato dapprima il rivestimento delle mense con figure in metallo prezioso, e dopo si è manifestata tramite l'uso di rilievi raffiguranti l'Eucaristia e poi di vere e proprie opere scolpite². Accanto alla decorazione scultorea dell'altare, cominciava a essere adottata pure quella pittorica, che ha prevalso col tempo sulla prima. Scrive lo storico svizzero, Jacob Burckhardt:

Forse si può sostenere che, rispetto al mondo classico, quello figurativo cristiano poteva accontentarsi molto meno delle statue isolate, anzi pretendeva sia la rappresentazione di narrazioni sacre che la molteplicità delle singole figure [...] Tant'è vero che in quest'ambito la pittura ha un evidente vantaggio sulla scultura, dato che può rispettare un tale programma più facilmente, anzi lo può sostenere perfino con pochi mezzi³.

La pittura si afferma, quindi, come arte privilegiata per la decorazione degli altari. In Italia, l'uso di porre un'immagine dipinta a decorare l'altare è influenzato soprattutto dall'arte bizantina, anche se la «chiesa greca non accetta [...] nessun ornamento dipinto sulla tavola della mensa»⁴. Quindi si può dire che l'impulso di adornare l'altare con una tavola dipinta è stata una «peculiarità italiana»⁵.

Prima di approfondire il nostro discorso, credo sia necessario stabilire cosa si intenda per polittico, per pala d'altare. Il francese storico dell'arte, André Chastel, ne dà una definizione:

Il polittico può esser definito come un insieme di pannelli dipinti o scolpiti, che risponde all'esigenza di un servizio liturgico definito nel perimetro sacro. Questa complessa struttura si pone direttamente in rapporto con

¹ *Lettera a Sereno, vescovo di Marsiglia, circa il culto delle sacre immagini* (600 circa): «La pittura è veramente come una lettura per il popolo».

² BURCKHARDT 1898, p. 18.

³ BURCKHARDT 1898, p. 20.

⁴ BURCKHARDT 1898, pp. 20-21.

⁵ BURCKHARDT 1898, p. 21.

lo spazio architettonico attraverso la cornice, con lo sviluppo delle credenze e delle devozioni attraverso l'iconografia e con tutte le potenzialità della pittura attraverso le problematiche di composizione⁶.

La pala d'altare ha seguito una sua evoluzione non solo nel tempo, ma anche nello spazio. Ogni opera è il risultato di una serie di fattori comuni e specifici del suo contesto storico e geografico, del tempo e del luogo in cui è stata prodotta. Per questo motivo, al fine di capire quale dovesse essere la struttura originaria della pala Gattamelata è necessario studiare in modo approfondito il contesto artistico veneto attorno alla metà del XV secolo. Questo sarà possibile attraverso l'analisi delle opere prodotte in tale contesto e degli artisti operanti in quell'epoca, in particolare a Padova e a Venezia.

Tra quinto e sesto decennio del Quattrocento, in queste due città, l'evoluzione del polittico compie un decisivo passaggio verso la pala rinascimentale, trasformandosi da una struttura frazionata a una con un tipo di visione unitaria, che tiene conto dei problemi legati allo spazio e alla prospettiva⁷. Fondamentali per questo passaggio sono l'influenza degli artisti toscani operanti nelle due capitali venete dell'arte e la successiva rielaborazione delle novità compiuta dai vari pittori veneti. Tra questi ultimi troviamo le due importanti famiglie dei Vivarini (Antonio nasce nel 1418, il fratello Bartolomeo nel 1430 circa e il figlio Alvise intorno al 1445) e dei Bellini (Jacopo nasce attorno al 1400 e i figli, Gentile e Giovanni, rispettivamente intorno al 1430 e al 1435), le cui botteghe concorrenti si sono stimolate a vicenda e hanno così contribuito a introdurre nella pala d'altare elementi innovativi.

Già dal 1434, dopo l'arrivo di Palla Strozzi⁸ a Padova, cominciano a circolare molti artisti toscani in Veneto. Ad esempio, troviamo nello stesso anno nella città patavina Filippo Lippi⁹, operante presso il palazzo del Podestà e presso il Santo, ma la sua influenza rinnovatrice sugli artisti locali non è del tutto riscontrabile: «Le opere che gli vengono riferite in questo momento, seppure portatrici di elementi innovatori di matrice fiorentina, sono modelli compatibili con una cultura locale che si esprimeva nelle forme del tardogotico»¹⁰.

È registrata nel 1442 la presenza di Andrea del Castagno¹¹ a Venezia, in particolare come mosaicista a San Marco, con cartoni raffiguranti *Storie della Vergine* per la Cappella dei Mascoli, e come

⁶ CHASTEL 1993, p. 31.

⁷ BANZATO 2006, p. 91.

⁸ Palla Strozzi, nato a Firenze nel 1372 e morto a Padova nel 1462, era discendente di una ricchissima famiglia fiorentina di banchieri, gli Strozzi appunto. Importante esponente politico della Repubblica di Firenze, si scontrò con Cosimo de' Medici e, dopo che questi ottenne il potere cittadino, Palla fu esiliato e se ne andò a Padova, dove restò fino alla morte. La vasta rete di rapporti dovuti alla sua personalità permise l'arrivo nella città patavina di molti artisti toscani, tra cui Filippo Lippi e Paolo Uccello, che contribuirono al rinnovamento artistico dell'Italia settentrionale.

⁹ Nato nel 1406 ed entrato nell'ordine dei carmelitani nel 1421, Filippo Lippi fu, assieme a Beato Angelico, Andrea del Castagno e Domenico Veneziano, il principale pittore attivo a Firenze della generazione successiva a quella di Masaccio. Fu uno dei primi artisti fiorentini a compiere un soggiorno a Padova nel Quattrocento. Morì nel 1469 a Spoleto.

¹⁰ BANZATO 2006, p. 94.

¹¹ Andrea del Castagno (1421-1457) fu un pittore toscano, protagonista delle vicende pittoriche fiorentine attorno alla metà del XV secolo. Nel 1442 andò a Venezia e nel 1444 tornò a Firenze. Morì di peste nel 1457.

frescante nella Cappella di San Tarasio nella chiesa di San Zaccaria. La città lagunare ha, quindi, conosciuto la cultura prospettica fiorentina attraverso questo artista. In quella stessa cappella della chiesa di San Zaccaria lavora Antonio Vivarini, che realizza tre ancone (figg. 1-3), collocate sotto agli affreschi nel 1443-1444. La rilevanza plastica innovativa e l'uso di un medesimo spazio, anche se privo di profondità, per le figure delle pitture murali di Andrea del Castagno sembrano riflettersi nelle tre opere del Vivarini. Questi tre polittici, realizzati su due ordini sovrapposti, sono il frutto della collaborazione tra Antonio e il cognato Giovanni d'Alemagna, un pittore di origine tedesca, già attivo dagli anni Venti del Quattrocento al Santo a Padova. I due pittori erano entrati in società dal 1441. In un primo momento si pensò che Giovanni realizzasse solo la decorazione delle cornici lignee delle pale¹², ma recentemente la sua funzione all'interno della bottega è stata rivalutata: si ritiene ora che la suddivisione dei compiti tra i due artisti non fosse così rigorosa¹³.

Un'altra opera, esito di questa bottega e che dimostra un'assimilazione ancora maggiore dei nuovi fondamenti introdotti dai toscani, è il Trittico della Scuola della Carità (figg. 4-5), realizzato nel 1446, che rappresenta una *Sacra Conversazione*. I personaggi sono ambientati in un interno che ha un impianto unificato, con i santi Gregorio, Girolamo, Agostino e Ambrogio che occupano, a due a due, uno spazio comune col trono centrale su cui siede la Madonna con il Bambino. Tuttavia, vi sono ancora elementi gotici, stilizzazioni, un sistema di pieghe non propriamente volumetrico e un orientamento prospettico ancora incerto.

Tali presenze toscane non sono state però tanto importanti per la cultura artistica locale, né padovana né veneziana, quanto lo è stato il soggiorno decennale di Donatello presso la città patavina.

L'artista toscano che maggiormente è stato determinante nell'evoluzione in senso rinascimentale della pala d'altare nell'Italia settentrionale è proprio Donato di Niccolò di Betto Bardi, detto Donatello, giunto a Padova nel 1443 e rimastovi fino al 1453. La sua opera padovana più interessante per il nostro discorso è l'Altare del Santo (fig. 6), realizzato tra il 1447 e il 1450 circa. Padre Antonio Sartori¹⁴ riporta nel suo archivio che il 23 giugno 1447 l'artista si impegnava «sine aliquo intervallo»¹⁵ per costruire l'altare della Basilica di Sant'Antonio. Nel maggio 1448 la fusione delle statue era stata completata, mentre dall'aprile dello stesso anno nella chiesa era stato allestito un altare in legno provvisorio, già modellato secondo il progetto finale¹⁶. Nel 1449 si procedeva all'argentatura e alla doratura delle statue e dei bassorilievi e si provvedeva al pagamento di Donatello e degli artigiani

¹² MERKEL 1989, p. 69.

¹³ BANZATO 2006, p. 94.

¹⁴ Padre Antonio Sartori (1903-1970) è stato un frate minore che ha legato il suo nome a un'impresa editoriale di grande rilievo storico, l'Archivio Sartori, messa poi alle stampe (1983-1989) da padre Giovanni Luisetto, così da rendere edite e disponibili le ricerche d'archivio raccolte in schede manoscritte, riguardanti la Basilica del Santo e l'ordine dei Minori.

¹⁵ SARTORI 1961, p. 66.

¹⁶ SARTORI 1961, p. 67-75.

coinvolti nella costruzione della struttura dell'altare¹⁷. Proprio a riguardo della struttura originale di quest'opera, sono state avanzate numerose ipotesi ricostruttive, dato che l'aspetto quattrocentesco è andato perduto e ora l'altare si presenta nell'assetto ottocentesco di Camillo Boito (fig. 7). Disponiamo di preziose descrizioni per capire quale dovesse essere l'organizzazione originale. Marcantonio Michiel¹⁸ racconta il sopralluogo nella Basilica del Santo e la visione dell'altare:

Nella chiesa del Santo sopra l'altar maggiore le quattro figure de bronzo tutte tonde attorno la nostra Donna, e la nostra Donna, e sotto le ditte figure nello scabello le due istoriette davanti e le due da dietro, de bronzo e de basso rilievo, ma mezze figure; e da dietro l'altar sotto il scabello il Cristo morto con le altre figure a circo, e le due figure da man destra, con le altre due da man sinistra, pur de basso rilievo, ma de marmo, furono de man de Donatello¹⁹.

L'assetto visto da Michiel è rispettato da Boito, ma ciò che sfuggiva a quest'ultimo – e che emergerà solo dalle ricerche d'archivio successive – è che questa struttura aveva un coronamento di tipo architettonico: «oto colonne con li suoi capiteli, per far uno altaro el di del Santo per demostrar el disegno de la pala over ancona ali foresteri»²⁰. Inoltre, sulla base dei confronti con successive opere padovane scultoree e pittoriche, si ritrovano dei «probabili echi»²¹ del monumento di Donatello. Così sono state avanzate dagli studiosi varie ipotesi negli anni, su come l'altare dovesse essere stato concepito: il comune denominatore di queste tesi è che l'Altare del Santo dovesse prevedere una struttura architettonica costruita con un timpano curvilineo, con una terminazione a volute con rosette, tipica dello stile dell'artista toscano, riscontrabile anche nell'*Annunciazione Cavalcanti* (fig. 8) della chiesa fiorentina di Santa Croce. Le statue bronzee a tutt'orlo erano inglobate in un'edicola e nella zona inferiore era presente la predella con bassorilievi in bronzo.

Tra le opere padovane successive più interessanti è utile ricordare la pala Ovetari (fig. 9), evidentemente dipendente dal modello di Donatello. La storica dell'arte Alberta De Nicolò Salmazo ne riporta l'attribuzione a un giovane artista padovano già collaboratore di Donatello per l'Altare del Santo, Nicolò Pizolo²², sulla base di un documento di pagamento, mentre Davide Banzato riferisce di

¹⁷ SARTORI 1961, pp. 76-84.

¹⁸ Marcantonio Michiel (1484-1552) fu un ricco ed erudito umanista veneziano che, grazie ai suoi molti viaggi, raccolse tra il 1521 e il 1543 degli appunti riguardanti le principali collezioni private dell'Italia settentrionale del tempo. Voleva realizzare un'opera storica, poi non stampata e pubblicata, forse per la concomitante operazione vasariana. La sua *Notizia d'opere del disegno*, fu riscoperta e pubblicata per la prima volta da Jacopo Morelli, a Bassano del Grappa, nel 1800.

¹⁹ MICHIEL 1521-1543, p. 3.

²⁰ SARTORI 1961, p. 75.

²¹ DE NICOLÒ SALMAZO 1990, p. 486.

²² DE NICOLÒ SALMAZO 1990, p. 489. Nicolò Pizolo (1420/21-1453) fu anche protagonista, con Antonio Vivarini, Giovanni d'Alemagna e il giovane Andrea Mantegna, dell'esecuzione degli affreschi per la Cappella Ovetari a Padova.

un ulteriore pagamento da parte dell'Arca del Santo effettuato a Giovanni da Pisa²³, per la parte di sua competenza. Banzato, inoltre, sottolinea la rilevanza di quest'opera:

La locale scuola, fino a ora, si era mostrata non troppo sensibile alle sollecitazioni dei toscani: da questo momento, e per tutto il decennio successivo, il suo esempio diviene una lezione vera e propria, fondamentale per la trasformazione della pala a scomparti in quella a spazio unificato²⁴.

Questa pala scultorea, situata nella Cappella Ovetari della chiesa padovana degli Eremitani, è rimasta danneggiata da un bombardamento durante la Seconda Guerra Mondiale, ma fortunatamente abbiamo testimonianza del suo stato originale grazie ad alcune fotografie. Essa presenta una struttura a edicola, chiusa in alto da un elemento curvilineo, con al centro un tondo scolpito raffigurante il Padreterno, incorniciato da due cornucopie. Lungo il cornicione del timpano sono presenti sei putti in varie pose, elementi ripresi dal linguaggio donatelliano, secondo quanto espresso nell'*Annunciazione Cavalcanti* e probabilmente anche nell'Altare del Santo. Significativa è anche la zona centrale della pala, realizzata a rilievo in terracotta a finto bronzo: è una Sacra Conversazione, i cui personaggi sono ospitati «senza divisioni in un unico ambiente che cerca di dare l'impressione della massima profondità»²⁵: è un chiaro tentativo di dare una visione unitaria alla scena. Innovativa è pure l'interazione tra le figure, con pose naturali e in dialogo tra loro.

La sola presenza degli artisti toscani non è sufficiente per determinare l'evoluzione dell'arte padovana nel XV secolo e conseguentemente di quella dell'Italia settentrionale. Ruolo di primissimo piano nella Padova intorno alla metà del Quattrocento hanno avuto Francesco Squarcione e la sua bottega frequentatissima²⁶. Descritto contraddittoriamente come «ottimo pedagogo»²⁷ e «truce impresario»²⁸, Squarcione è stato considerato dalla storiografia un modesto pittore²⁹, nonostante «l'alta stima goduta dall'artista ai suoi tempi da parte del pubblico e dei colleghi»³⁰. Viene anche ricordato come un importante collezionista di anticaglie e non solo, «di rilievi e modelli in gesso o in cera, di pregevoli sculture classiche, acquisite si diceva, durante un viaggio del pittore in Grecia, di calchi e disegni»³¹.

²³ Giovanni di Francesco da Pisa, di cui non si conoscono con precisione le date di nascita e morte, è citato nell'Archivio Sartori tra febbraio e marzo del 1447 come aiutante di Donatello per l'*Altare del Santo*. È possibile, come sostiene Michiel, che l'artista fiorentino abbia portato Giovanni con sé, nel suo viaggio dalla Toscana a Padova.

²⁴ BANZATO 2006, p. 101.

²⁵ BANZATO 2006, p. 101.

²⁶ Nella *Lettera pittorica a Giuseppe Fiocco* (1926) lo storico dell'arte Roberto Longhi descrive l'importanza dell'atelier di Squarcione: «Per quanto ciò possa sembrare fantastico, sento profondamente che tutto ciò che avvenne tra Padova e Ferrara e Venezia tra il '50 e il '70 [...] ebbe la sua origine in quella brigata di disperati vagabondi, figli di sarti, di barbieri, di calzolai e di contadini che passò in quei venti anni nello studio dello Squarcione» (LONGHI 1962, p. 10).

²⁷ BOSKOVITS 1977, p. 40.

²⁸ DE NICOLÒ SALMAZO 1990, p. 516.

²⁹ VASARI 1568, p. 121. In *Vita di Andrea Mantegna pittore mantovano*: «Si conosceva lo Squarcione non esser il più valente dipintore del mondo».

³⁰ BOSKOVITS 1977, p. 43.

³¹ DE BENEDICTIS 1998, p. 29.

Ha inoltre collaborato alla realizzazione di alcune finiture dell'Altare del Santo³². Negli stessi anni di quest'opera donatelliana, Squarcione realizza per la chiesa di Santa Maria del Carmine a Padova, il Polittico de Lazara (1449-1452) (fig. 10). Riscoperto nel 1789 e attribuito all'artista padovano dallo scrittore settecentesco Pietro Brandolese³³, questo polittico raffigura San Girolamo nello studio, fra i santi Lucia, Giovanni Battista, Antonio abate e Giustina³⁴. Banzato ne nota una «forte dipendenza»³⁵ dal Polittico della *Natività*, opera realizzata da Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna nel 1447 per la chiesa di San Francesco a Padova: in particolare, si deve concentrare l'attenzione sui fondi dorati punzonati, con cui si chiudono le scenografie di entrambi i polittici. È bene peraltro notare alcune innovazioni adottate da Squarcione: c'è una predisposizione per la dislocazione prospettica nei santi collocati su dei podi a dado; in più, le figure sono caricate di un'espressività moderna, che provoca deformazioni nei loro volti. Questi sono tentativi non del tutto riusciti di modernità e innovamento, a dimostrazione che l'artista si sta ponendo il problema della spazialità.

Attorno alla fine degli anni Quaranta del XV secolo, dopo essersi formato nella bottega di Francesco Squarcione, comincia la propria carriera autonoma Andrea Mantegna³⁶, che inevitabilmente risulta influenzato da questa esperienza, nonché dalle altre opere padovane coeve citate. Questo è evidente specialmente in due opere, la Pala di San Luca (fig. 11) e la Pala di San Zeno (fig. 12).

La prima è stata realizzata dal giovane artista tra il 1453 e il 1455, per la basilica padovana di Santa Giustina, ed è ora conservata alla Pinacoteca di Brera. Commissionata dal dotto abate benedettino Mauro Folperti, l'opera risulta compromessa nella sua visione completa, dato che nel Seicento un fulmine ha distrutto la cornice originale. Il polittico, costruito con un doppio ordine, mostra al centro, nel registro inferiore, un San Luca nello studio, intento a scrivere; attorno a lui sono raffigurati vari santi. Al di sopra dell'evangelista, al livello superiore, vi sono le figure dei dolenti e del Cristo, rappresentate con uno scorcio insolito, che probabilmente ben si accordava con la carpenteria ora perduta. Tale scelta di rappresentazione, nonostante rimandi ad alcune impostazioni tradizionalistiche usate anche dai Vivarini (la soluzione a baldacchino, che coronava la porzione centrale del polittico, è riscontrabile in molte opere della bottega muranese, vedasi il Polittico della Certosa alla Pinacoteca Nazionale di Bologna), manifesta la ricerca spaziale innovativa del Mantegna, modulata secondo le indicazioni di Donatello. Pure il fondo dorato, verosimilmente una richiesta della committenza, «anziché negare la profondità, permette ai santi di stagliarsi come se fossero a tutto tondo, collegati

³² BANZATO 2006, p. 101.

³³ BRANDOLESE 1795, p. 187, nota (a).

³⁴ DE NICOLÒ SALMAZO 1990, p. 516.

³⁵ BANZATO 2006, pp. 101-102.

³⁶ Andrea Mantegna nasce attorno al 1431 a Isola di Carturo (Padova). Dopo il suo apprendistato nell'atelier di Squarcione, riceve molte commissioni a Padova e a Verona; si ricorda in particolare la decorazione ad affresco della Cappella Ovetari (conclusa nel 1459), nella chiesa padovana degli Eremitani. Nel 1460 si trasferisce a Mantova, dove lavora presso la corte dei Gonzaga. Lì rimane fino alla morte, nel 1506. Compie viaggi in Toscana (1466 e 1467) e a Roma (1488-1490).

come sono prospetticamente da un unico punto di vista»³⁷. Questo rilievo delle figure rispetto al fondo è accentuato dalla loro monumentalità: qui Mantegna adotta una costruzione molto diversa da quella usata dal maestro Squarcione nel Polittico de Lazara.

La Pala di San Zeno, eseguita tra il 1456 e il 1459, è il risultato della commissione di Gregorio Correr³⁸ per il coro della Basilica di San Zeno a Verona. Dato il soggetto rappresentato, una Sacra Conversazione, e data la struttura dell'altare, un'edicola aperta su tutti i lati con un coronamento curvilineo terminato da due volute a rosette, quest'opera mantegnesca potrebbe essere descritta come la traduzione pittorica di due illustri precedenti scultorei, l'Altare del Santo di Donatello e la pala Ovetari di Nicolò Pizolo e Giovanni da Pisa. Forte ormai di una salda consapevolezza prospettica, Mantegna scala le figure dei santi in profondità e dilata lo spazio in cui tutti i personaggi sono inseriti: questa reinterpretazione in termini pittorici delle innovazioni introdotte da Donatello è davvero notevole. Alberta De Nicolò Salmazo sottolinea l'originalità dell'artista padovano:

La definizione tradizionale di trittico per la forma del dipinto non è corretta, visto che non rende giustizia all'originalità dell'impaginazione inventata dal Mantegna, dove la scultura (la carpenteria della cornice) costituisce il filtro fra lo spazio reale, il nostro, e lo spazio dipinto, nel quale si manifesta la finta rappresentazione della realtà; lo spettatore è il protagonista di questa raffinata, colta, intelligente, "moderna", nuova e quanto mai elegante messa in scena prospettica³⁹.

La conformità dello spazio delle tre tavole, in cui la *Sacra Conversazione* è ripartita, è qui resa non solo attraverso l'organizzazione prospettica dei personaggi e dell'architettura che li contiene, ma anche tramite l'uso della luce, che incide sulle figure con la stessa angolazione. Secondo Burckhardt, nel XV secolo «diviene chiaro che il complemento essenziale all'unità dello spazio creata dalla prospettiva geometrica era rappresentato dalla nuova unità della luce»⁴⁰.

A completare questa pala mantegnesca, vi è una predella, composta da tre tavolette⁴¹, poste in corrispondenza dei tre pannelli sovrastanti: «con il loro formato molto più ridotto e la minuziosa e squisita pittura»⁴² esse raffigurano, da sinistra a destra, un'*Orazione nell'orto*, una *Crocefissione* e una *Resurrezione di Cristo*.

³⁷ BANZATO 2006, p. 103.

³⁸ Membro della nobile famiglia veneziana, Gregorio Correr (1409-1464), si formò a Mantova presso l'umanista Vittorino da Feltre. Fu nominato nel 1443 abate commendatario del monastero di San Zeno a Verona e nel 1456 commissionò a Mantegna una pala per la Basilica di S. Zeno. Nel 1464 fu eletto patriarca di Venezia, ma morì poco dopo, il 19 novembre.

³⁹ DE NICOLÒ SALMAZO 2006, pp. 19-21.

⁴⁰ BURCKHARDT 1898, p. 42.

⁴¹ La pala di Mantegna è stata preda delle tristemente note spoliazioni napoleoniche ed è finita così in Francia. Dopo la caduta di Napoleone e il Congresso di Vienna, molte delle opere rubate dai francesi sono tornate nei loro paesi d'origine. Tra queste anche i tre pannelli principali e la cornice della *Pala di San Zeno*. Per la predella tuttavia è stata rifiutata la restituzione e per questo l'originale si trova ancora oggi in Francia, divisa tra il Musée des Beaux-Arts di Tours e il Musée du Louvre di Parigi. Nella chiesa veronese di San Zeno c'è oggi una copia ottocentesca della predella.

⁴² MARINI 2006, p. 44.

L'esperienza di Mantegna si lega alla bottega veneziana dei Bellini, fulcro del nostro discorso.

Jacopo Bellini, già al vertice fra i pittori veneziani, deve aver coltivato il sogno di qualificare sempre più nettamente la sua azienda verso una clientela di altissimo livello, tentando di inglobarvi l'artista più moderno e rivoluzionario che la piazza potesse offrire, Andrea Mantegna; questo tramite il matrimonio della propria figlia, Nicolosia⁴³.

Sebbene Mantegna non sia mai entrato di fatto nella bottega belliniana, le innovazioni da lui introdotte sono state col tempo recepite dai Bellini e usate per aggiornare rapidamente il proprio linguaggio. Queste novità vengono esplicitate attorno alla fine degli anni Cinquanta del Quattrocento, quando la bottega veneziana riceve la commissione per la pala d'altare della Cappella Gattamelata, nella Basilica del Santo a Padova. L'opera è stata rimossa nel Seicento da questa collocazione: sebbene ancora oggi si discuta se sia dispersa o meno, noi possiamo immaginare quale dovesse essere stato il suo aspetto originale. Il contesto padovano del tempo, e in particolare quello del Santo, impone ai Bellini di allinearsi ai cambiamenti epocali riguardanti la pala d'altare, avvenuti a Padova dopo l'arrivo di Donatello. Sarebbe impensabile il contrario, sarebbe impensabile operare scelte retrograde nel luogo simbolo dell'evoluzione della pala d'altare in Nord Italia. Sostiene Banzato:

A questo punto lo spazio unificato si poteva ritenere un dato acquisito; era uno dei risultati importanti raggiunti a Padova nei quindici anni che vanno dall'arrivo di Donatello alla partenza di Mantegna; la nostra città lo consegnava all'arte del Veneto, dell'Italia del nord e della dorsale adriatica quale termine di confronto imprescindibile per qualsiasi artista che intendesse misurarsi con i temi di maggiore prestigio⁴⁴.

Se pare quindi inevitabile l'adozione dei Bellini dello spazio unificato per la loro opera padovana, un'altra sua caratteristica potrebbe essere desunta dagli esempi precedenti, ossia l'incorniciatura.

Credo sia necessario soffermarsi sull'importanza della cornice per le pale d'altare. A proposito del polittico, Chastel afferma che esso è «una struttura monumentale, vale a dire una distribuzione di pannelli solidali in una cornice che li organizza, li avvolge e li esalta»⁴⁵. Si deduce che la cornice sia parte integrante del progetto di un'opera e che la sua struttura venga pensata nei minimi dettagli, in modo da valorizzare i pannelli dipinti contenuti. Aggiunge Chastel:

Si tratti dell'*Annunciazione* di Simone Martini, con le sue cinque arcate doppie che si stagliano sul fondo d'oro, o della *Pala di San Zeno*, con la sua edicola "all'antica", l'importanza delle cornici lignee monumentali risulta evidente ogni qual volta il montaggio originale si sia conservato⁴⁶.

⁴³ LUCCO 1990, p. 406. Per il matrimonio della figlia con l'artista padovano, Jacopo Bellini aveva chiesto il 25 febbraio 1453 venti ducati di sovvenzione alla scuola veneziana di San Giovanni Evangelista, di cui faceva parte.

⁴⁴ BANZATO 2006, p. 106.

⁴⁵ CHASTEL 1993, p. 20.

⁴⁶ CHASTEL 1993, p. 20.

Tornando al nostro discorso, l'incorniciatura della pala Gattamelata potrebbe essere stata molto simile a quella dell'Altare del Santo, che è stata poi adottata anche per la pala Ovetari e la Pala di San Zeno: un'edicola con colonnine che separano i pannelli dipinti; sottostante a tali pannelli, una predella tripartita; in alto un timpano curvilineo, alle cui estremità vi sono due volute a rosette.

In conclusione, il confronto tra i Bellini e il parente acquisito Mantegna potrebbe essere stato decisivo per la realizzazione della pala Gattamelata. Ciò è sottolineato anche da Alberta De Nicolò Salmazo:

Andrea Mantegna e la pala per San Zeno; i Bellini e la pala Gattamelata: un altro dialogo in atto. Chi si trovava a lavorare a Padova sulla fine degli anni cinquanta poteva fare tesoro di entrambe le proposte incentrate sul tema del rinnovamento della tipologia della pala d'altare⁴⁷.

⁴⁷ DE NICOLÒ SALMAZO 2006, p. 27.

CAPITOLO 2. LA STORIA DELLA CAPPELLA GATTAMELATA: COSTRUZIONE E DECORAZIONE

Narnia me genuit Gattamelata fui⁴⁸.

Il celebre condottiero Gattamelata nacque a Narni, un paese dell'attuale Umbria, nel 1370 e lì vi trascorse l'infanzia. Dopo aver prestato servizio nell'Italia centrale e per lo Stato Pontificio, fu chiamato dalla Serenissima Repubblica di Venezia quale comandante unico delle forze militari veneziane⁴⁹. Con l'aiuto di Francesco Sforza⁵⁰ liberò Verona dal controllo dei Visconti⁵¹.

Il 30 giugno 1441, alla presenza del notaio Valerio Leonardi di Narni, Erasmo fece redigere il proprio testamento, in cui diede precise disposizioni in merito alla sua sepoltura. In caso di morte a nord del Po, sarebbe stato seppellito nella principale chiesa dei frati Minori di San Francesco, situata nella città più vicina. In caso di morte a Padova, si sarebbe dovuto erigere nella Basilica del Santo un «sepulcrum lapideum et honorabile»⁵². Inoltre, i commissari testamentari avrebbero fatto costruire una cappella funeraria di famiglia in onore di San Francesco, per una somma massima di settecento ducati: «Quibus commissariis reliquit libertatem faciendi construi unam capellam cum altari intitulatam specialiter ad honorem S. Francisci»⁵³. Infine, se il Gattamelata fosse morto a sud del Po, il suo corpo sarebbe stato portato nella città di Narni, per essere sepolto nella chiesa di San Giovenale, nella quale allo stesso modo sarebbe stata eretta una cappella per il culto di San Francesco. Giovanna Baldissin Molli spiega perché Erasmo fosse tanto devoto all'ordine minoritico:

Quanto alla predilezione manifestata per l'ordine dei Minori e la basilica del Santo, non va dimenticato che i frati minori, e figure non da poco all'interno dell'Ordine, erano una presenza costante in casa Gattamelata⁵⁴.

Erasmo morì nel gennaio 1443 a Padova, e così la scelta di erigere la cappella di famiglia ricadde sulla città patavina. Mancavano però ancora molti anni prima della sua costruzione vera e propria, avvenuta grazie agli sforzi di Giacomina da Leonessa, vedova del Gattamelata. Dopo la morte del marito, fu lei a prendere il controllo della famiglia, coadiuvata dal figlio Giovanni Antonio⁵⁵ e dal parente Gentile da Leonessa. A questi due Erasmo aveva affidato, prima di morire, la guida della propria compagnia di ventura⁵⁶; alla moglie, invece, tramite testamento, aveva restituito la dote e la

⁴⁸ Queste parole sono incise sull'iscrizione che sta fuori dalla casa narnese di Erasmo da Narni, detto Gattamelata.

⁴⁹ BALDISSIN MOLLI 2011, pp. 12-18.

⁵⁰ Francesco Sforza (1401-1466) fu un capitano di ventura, al soldo del Regno di Napoli e dello Stato Pontificio; ricoprì poi il ruolo di primo duca di Milano della dinastia degli Sforza; fu tra i principali artefici della Pace di Lodi (1454).

⁵¹ I Visconti, tra le più antiche famiglie nobili italiane, mantennero il governo di Milano dal 1277 al 1447, quando Filippo Maria Visconti morì senza eredi maschi; dopo un breve periodo repubblicano, la città finì sotto la guida degli Sforza.

⁵² SARTORI 1983, p. 379, n. 2.

⁵³ SARTORI 1983, p. 379, n. 2.

⁵⁴ BALDISSIN MOLLI 2011, p. 77.

⁵⁵ Il figlio primogenito di Erasmo è citato nelle fonti come Giovanni Antonio o Giannantonio.

⁵⁶ BALDISSIN MOLLI 2011, p. 19.

aveva nominata amministratrice e commissaria⁵⁷. Ben presto però la donna rimase sola: Gentile morì nel 1453 e Giannantonio nel 1456. Quest'ultimo, unico erede maschio del Gattamelata, aveva intrapreso la strada del padre come uomo d'arme, ma nel 1452 era stato ferito alla testa in battaglia, tanto da restare in parte infermo fisicamente e mentalmente. Egli aveva una sola figlia illegittima, Caterina, che ancora bambina era stata data in sposa a Francesco, figlio di Antonio Francesco Dotti⁵⁸: ritroveremo quest'ultimo citato nei documenti per la decorazione della Cappella Gattamelata.

Giacoma si trovò a gestire, quindi, oltre che l'immenso patrimonio derivante dall'attività militare del marito, anche le questioni della cappella di famiglia e della continuazione ereditaria. Per questo decise di stringere forti legami con la famiglia padovana dei Lion. Questi avevano guadagnato molta importanza politica, economica e finanziaria in città, sia sotto la signoria dei Da Carrara sia sotto la successiva dominazione della Repubblica di Venezia. Giacoma riuscì a legare le due famiglie tramite un triplice matrimonio, stipulato nel 1458, col quale promise le figlie naturali di Gentile, Milla, Tarsia e Battistina da Leonessa, a tre esponenti dei Lion⁵⁹. Sul fondamento di ciò, i Lion, estinta la discendenza gattesca, acquisirono la titolarità della cappella dei Gattamelata.

È bene comunque ricordare che i rapporti tra queste due famiglie erano già stretti prima di queste nozze. Nel 1441 Erasmo dettò le sue ultime volontà in casa dei Lion, «in domo habitationis infrascripti testatoris, quae est domus hon. Barth. de Leonibus, sita in contrata Domi ecclesiae cathedralis civitatis Padue»⁶⁰. Non era un luogo scelto casualmente: questa decisione di Erasmo risulta particolarmente indicativa per capire gli intrecci tra la sua famiglia e quella dei Lion.

Veniamo ora alle vicende della costruzione della cappella funeraria dei Gattamelata. Nel novembre 1456 i massari della Veneranda Arca del Santo⁶¹ incaricarono fra Giampietro Carmegno da Belluno di concedere a Giacoma da Leonessa la costruzione della cappella di famiglia nella Basilica del Santo: locum in Ecclesia sancti Antonij [...] videlicet ex opposito cornu dextro altaris sancti Bernardinj in muro ipsius Ecclesiae ubi est designatum in quo loco prefata magnifica dna Jacoba possit construi et fieri facere unam capellam sub vocabulo et nomine sancti bernardini rumpendo et rumpi faciendo murum ipsius ecclesiae et se extendendo versus claustrum ipsius Ecclesiae⁶².

⁵⁷ SARTORI 1983, p. 379, n. 2; BALDISSIN MOLLI 2011, p. 21.

⁵⁸ BALDISSIN MOLLI 2017, p. 388.

⁵⁹ TOMMASI 2017, p. 425.

⁶⁰ SARTORI 1983, p. 378, n.2.

⁶¹ La Veneranda Arca del Santo è l'ente che dal 1396, anno di fondazione, amministra, tutela e valorizza il patrimonio architettonico, storico e culturale del complesso antoniano di Padova. Ne fanno parte cinque cittadini di Padova, eminenti per rettitudine e capacità, aiutati da due religiosi (oggi dal rettore della basilica e da un membro laico nominato dalla Santa Sede); costoro, chiamati *massari* fino al Cinquecento e poi *presidenti*, svolgono i compiti di gestione dei beni mobili riferiti alla Sacrestia e alla Biblioteca, degli immobili e delle donazioni fatte all'Arca del Santo.

⁶² SARTORI 1983, p. 379, n. 3.

In questa testimonianza, riportata nell'Archivio Sartori, troviamo molte informazioni interessanti. In primo luogo, viene menzionato il frate da Belluno, che divenne una figura di riferimento per la famiglia gattesca: costui, *magister in sacra pagina*, fu il confessore di Giacoma da Leonessa e del figlio Giannantonio; in più, dopo la morte della vedova Gattamelata, avvenuta attorno al 1466, fu lui stesso a sovrintendere i lavori per la cappella e l'eredità familiare⁶³.

In secondo luogo, si dice che la cappella sarebbe stata dedicata a San Bernardino, un teologo e predicatore dell'ordine minoritico, nominato santo nel 1450, dopo appena sei anni dalla morte. San Bernardino da Siena era stato a Padova probabilmente due volte, nel 1423 e nel 1443⁶⁴, e le sue predicazioni avevano riscosso molto successo alimentando il suo culto nella città patavina. Tant'è che un altare al Santo per il culto di San Bernardino era già presente, forse a partire dal 1452-53⁶⁵; sarebbe stato perciò poco opportuno consacrare anche la Cappella Gattamelata al santo da Siena. Il 25 aprile 1457 Giacoma da Leonessa fece testamento e precisò che detta cappella di famiglia fosse costruita sotto l'invocazione di San Francesco e di San Bernardino: «sub vocabulo supranominatorum S. Francisci, et S. Bernardini»⁶⁶. La doppia intitolazione permise così di distinguere lo spazio dei Gattamelata dall'altare preesistente e, inoltre, combinò le intenzioni di Giacoma e di Erasmo, il quale nel suo testamento ne aveva chiesto la dedica a San Francesco.

In terzo luogo, venne concesso un permesso straordinario, mai accordato a nessuno prima nella Basilica del Santo: per costruire la cappella sarebbe stato possibile abbattere una parte del muro perimetrale destro della chiesa, così da potersi estendere verso il chiostro.

Del 17 dicembre 1456 è il contratto per la costruzione della cappella, pattuito tra Lancillotto di Luca Antonio da Narni (genere di Giacoma ed Erasmo, dato che ne aveva sposato la figlia Antonia) e Giovanni da Bolzano; quest'ultimo faceva parte di una bottega di murari attiva nei dintorni di Padova e fu l'esecutore della muratura della cappella. I materiali vennero forniti dal lapicida Gregorio di Allegretto, il quale fu il responsabile delle tombe scultoree del Gattamelata e del figlio⁶⁷.

È stato però notato che le due tombe, comprendenti gli epitaffi affiancati da putti, furono realizzate da mani diverse. La storica dell'arte Anne Markham Schulz, sulla base di analisi comparative con altre sculture di provenienza padovana, ha ipotizzato che la tomba di Erasmo e i relativi putti siano opera di Gregorio di Allegretto, mentre la sepoltura di Giannantonio sia da attribuire a uno scultore formatosi a Firenze, nei primi anni Cinquanta⁶⁸.

⁶³ SARTORI 1983, p. 380, n. 8; BALDISSIN MOLLI 2011, p. 78; BALDISSIN MOLLI 2017, p. 389.

⁶⁴ SARTORI 1983, p. 886, n.1.

⁶⁵ CALOGERO 2019, pp. 10, 25-26, n. 42.

⁶⁶ SARTORI 1983, p. 380, n. 8.

⁶⁷ SARTORI 1983, pp. 379-380, nn. 6-7.

⁶⁸ BALDISSIN MOLLI 2017, pp. 390-391. Le ipotesi sono da attribuire ad Anne Markham Schulz (ANNE MARKHAM SCHULZ 2011) e sono riportate nel saggio appena citato di Giovanna Baldissin Molli.

Nel giro di due anni i lavori furono quasi completati. Il 5 dicembre 1458 si registrò la conclusione dell'architettura della cappella e la deposizione delle salme di Erasmo e Giannantonio nelle loro arche, murate alle pareti (figg. 13-14)⁶⁹. In un codicillo testamentario del 23 maggio successivo Giacomina da Leonessa autorizzò i propri commissari «circa dictam capellam perficiendi et complendi quicquid deest de ornamento picturae, vel alterius rei»⁷⁰.

Si passò quindi alla realizzazione della decorazione di questo spazio liturgico. Per prima cosa venne data commissione per l'esecuzione della pala d'altare: a tal proposito non abbiamo fonti coeve che testimoniano l'andamento dei lavori, che comunque devono essere stati terminati nel 1460. Per fare chiarezza su ciò, disponiamo di un preziosissimo documento del 1590, *Le religiose memorie* scritte da padre Valerio Polidoro, una sorta di guida della Basilica del Santo. In essa troviamo una descrizione della cappella, contenente anche informazioni riguardanti il polittico di nostro interesse:

Il valoroso Capitano, e devoto Christiano Erasmo Gattamelata fece nella Chiesa del Santo fabricare in bellissimo luogo, una Capella in honore di S. Francesco Confessore [...] è però cosa sicura che nell'Altare, il quale pur è di ben regolata pittura, si leggono queste parole. *Iacobi Bellini Veneti Patris, ac Gentilis, & Ioannis Natorum opus. MCCCCIX*⁷¹.

Vi è citata dunque l'iscrizione del polittico, la stessa che Michiel vide e riportò nella sua opera⁷². Due dati in particolare di questa risultano significativi. Il primo riguarda la data d'esecuzione della pala: Polidoro l'aveva intesa come 1409, e lo stesso aveva fatto padre Francesco Antonio Benoffi, ipotizzando la provenienza della pala da un precedente altare⁷³. Lo storico dell'arte Raimondo Callegari ha tentato di fare luce su questa incongruenza, spiegando come

nelle iscrizioni lapidarie il numero cinquanta, a volte, è indicato dal lapidario I al posto del L, e se questo fosse il caso della pala Gattamelata avremmo una più precisa datazione al 1460, in regola con le dichiarazioni di Giacomina Leonessa che nel marzo del 1459 non accenna ancora a pagamenti per pitture⁷⁴.

In base a tali considerazioni, la data d'esecuzione della pala è da leggere sicuramente come 1460.

⁶⁹ SARTORI 1983, p. 380, n. 10.

⁷⁰ SARTORI 1983, p. 380, n. 11.

⁷¹ POLIDORO 1590, pp. 24-25.

⁷² MICHIEL 1521-1543, p. 5. Così descrive Michiel la Cappella Gattamelata: «La prima Cappella a man destra intrando in chiesa instituida per Gatta Mellata fu dipinta da Iacomo da Montagnana Padoano, e da Piero Calzetta suo cugnato (6): ma la palla ivi fu de mano de Iacomo Bellino, Zuanne e Gentil suoi figli, come appar per la sottoscrizione (7). Vi sono li sepulcri de Gatta Mellata e de Zuanne suo fiol, che morse Conduttier, e giovine».

⁷³ MAZZOTTA 2020, p. 165; CALOGERO 2019 pp. 11, 27, nn. 50-52. Francesco Antonio Benoffi (1706-1786) da Pesaro è stato un frate minore conventuale e un inquisitore, presente a Padova tra il 1766 e il 1786. Ha svolto inoltre compiti da archivista ed è autore di molte opere a carattere storiografico: una di queste è incentrata sulla Basilica del Santo, *Del tempio di Santo Antonio [...] e descrizione di altari e cappelle diverse*, un manoscritto conservato presso la Biblioteca Oliveriana di Pesaro, redatto nella seconda metà del XVIII secolo (Pesaro, Biblioteca Oliveriana, ms. 1680). Questo manoscritto è stato segnalato a Giacomo Alberto Calogero da padre Alberto Fanton, direttore della Pontificia Biblioteca Antoniana di Padova.

⁷⁴ CALLEGARI 1997, p. 30.

Il secondo dato interessante dell'iscrizione riguarda gli artefici dell'opera, attestati da Michiel e da Polidoro come Jacopo Bellini e i figli Gentile e Giovanni. Giacoma da Leonessa riuscì, quindi, ad assicurarsi le prestazioni di una bottega di altissimo livello al tempo. Secondo lo storico dell'arte Antonio Mazzotta, questo è stato possibile grazie alla mediazione di Jacopo Antonio Marcello⁷⁵: costui fu un condottiero veneziano, che combatté anche al fianco del Gattamelata e di Gentile da Leonessa. Inoltre, Jacopo Antonio e il suo primogenito Francesco avevano sposato nel 1443 le sorelle Anna e Lucia Lion; in tal modo, i Marcello si erano legati con la famiglia padovana Lion, poi imparentatasi a sua volta anche con i da Leonessa-Gattamelata. Jacopo Antonio viene pure citato come consigliere personale di Giacoma da Leonessa⁷⁶. In più, il condottiero veneziano aveva una certa familiarità col mondo artistico dell'epoca: aveva commissionato due importanti codici miniati da regalare a Renato d'Angiò, ossia la *Passio Mauriti et sotiorum eius* (1453) della Bibliothèque de l'Arsenal di Parigi (fig. 15) e la *Geographia* di Strabone (1459) della Bibliothèque Municipale di Albi (figg. 16-17)⁷⁷. Lo studioso italiano Luciano Bellosi ha convincentemente attribuito alcune pagine di questi manoscritti al giovane Giovanni Bellini⁷⁸. Ne consegue che Jacopo Antonio Marcello avesse già contatti con la bottega dei Bellini: per questo Mazzotta è convinto che questo personaggio sia stato decisivo per la commissione di Giacoma da Leonessa ai prestigiosi artisti veneziani⁷⁹.

Una volta completata dai Bellini la pala d'altare nel 1460, restò da eseguire la decorazione ad affresco dello spazio liturgico. Nel suo testamento del 25 aprile 1457 Giacoma aveva specificato che, nel caso lei fosse morta prima del completamento, la cappella «depingi et ornari debeat cum caelo stellato in auro et alijs figuris et historijs»⁸⁰. I lavori ad affresco non iniziarono prima del 1469, come evidenziato dai documenti riportati nell'Archivio Sartori⁸¹; Giacoma era già morta a quella data e quindi a occuparsi dell'intervento decorativo furono i suoi commissari testamentari ed eredi designati, fra Giampietro Carmegno da Belluno, per conto dell'Arca del Santo, e Antonio Francesco Dotti, suocero di Caterina, la nipote della vedova Gattamelata. Questi due, il 28 novembre 1469, incaricarono rispettivamente i pittori Matteo dal Pozzo e Pietro Calzetta, i quali realizzarono un progetto grafico da presentare ai massari dell'Arca⁸². A proposito del tema raffigurato negli affreschi, non abbiamo documenti di quegli anni che l'attestino con precisione, ma possiamo intuire che si riferisse al culto

⁷⁵ MAZZOTTA 2020, pp. 165-166.

⁷⁶ MAZZOTTA 2020, p. 166. Sui rapporti tra Jacopo Antonio Marcello, i Lion e i da Leonessa: BALDISSIN MOLLI 2011, pp. 35-36, 49, n. 96; TOMMASI 2017.

⁷⁷ BELLOSI 2008, p. 103.

⁷⁸ BELLOSI 2008, pp. 103-104. Altri studiosi sono dubbiosi su tali attribuzioni: MEISS 1957; ROBERTSON 1968.

⁷⁹ Questa ipotesi è stata d'altronde proposta anche da FLETCHER 2004, pp. 31-32: la studiosa comunque riporta l'incerta attribuzione dei manoscritti miniati per Renato d'Angiò. Inoltre, riferisce di altre connessioni tra Giovanni Bellini e la famiglia di Jacopo Antonio Marcello, in particolare col ramo dei San Tomà di questa famiglia.

⁸⁰ SARTORI 1983, p. 388, n. 114.

⁸¹ SARTORI 1983, p. 389, n. 119.

⁸² SARTORI 1983, p. 389, nn. 118, 120; BALDISSIN MOLLI 2011, p. 392.

di San Francesco, dato che il 18 febbraio 1471 fra Giampietro da Belluno commissionò una tavola raffigurante il santo assistito a Matteo dal Pozzo da esporre davanti alle grate che coprivano la vista dei lavori: «per un San Francesco feze depenzer a maistro Mathio da pozio, se tien a lo altaro postizio avanti la grada de la capela gatescha»⁸³. Inoltre, la fonte successiva di Valerio Polidoro chiarisce definitivamente il soggetto degli affreschi:

in eminente, e magnifica apertura essendo formata, lascia commodamente vedere, non ne togliendo il comodo la grate di ferro, che la chiude, le sacre istorie di S. Francesco, di pittura in maniera osservatissima, & in diligenza studiosissima, che certo la finezza di que' colori, meritorono d'essere così ben stesi da dotta mano, come si conosce che quella fosse, che tal luogo dipingendo illustrasse⁸⁴.

Tra 1471 e 1472 morì Matteo dal Pozzo, che venne sostituito per la decorazione della cappella da Jacopo Parisati da Montagnana. I massari dell'Arca avevano provato a proporre Angelo Zoppo come pittore da affiancare al Calzetta per completare i lavori, ma fra Giampietro da Belluno e Antonio Francesco Dotti si erano opposti alla sua nomina, anche perché non volevano sborsare ulteriore denaro, oltre a quello già pattuito⁸⁵. In conclusione, la decorazione della Cappella Gattamelata venne portata a termine da Pietro Calzetta e Jacopo da Montagnana attorno al 1477⁸⁶.

La cappella gattesca risultò quindi completata sia architettonicamente sia dal punto di vista della decorazione, ma le sue tormentate vicende non terminarono certo qui.

Il 4 giugno 1513 Giacoma, figlia di Gentile da Leonessa, fece testamento: chiese di essere sepolta nella Cappella Gattamelata e ordinò che una sua ancona rappresentante la Vergine passasse alla nipote Chiara Buzzacarini e poi, alla morte di questa, venisse posizionata nella cappella di famiglia al Santo⁸⁷. Padre Antonio Sartori afferma che «forse è questo il dipinto dei Bellini»⁸⁸, ma tale ipotesi viene contestata da Mazzotta, che non ritiene corretto legare la pala belliniana con l'immagine della Vergine menzionata da Giacoma di Gentile nel suo testamento⁸⁹.

I fatti successivi ci portano attorno alla metà del Seicento e coinvolgono i Lion, ormai eredi detentori della cappella Gattamelata. Il 21 giugno 1641 il capitolo conventuale del Santo deliberò:

Fu ricordato che per il decoro di questa Nostra Chiesa e della dipendenza ch'habbiamo tutti noi al Gloriosissimo P. S. Francesco bene sarebbe applicar l'animo di far un'altare conspicuo nella Capella

⁸³ SARTORI 1983, p. 389, n. 126.

⁸⁴ POLIDORO 1590, pp. 24-25. Valerio Polidoro ricorda poi che in quel luogo era stata «fondata la confraternita del Cordone, del detto Serafico Santo» (p. 25).

⁸⁵ SARTORI 1983, pp. 390-391, n. 135; BALDISSIN MOLLI 2017, p. 392.

⁸⁶ SARTORI 1983, pp. 390-392, nn. 135-162; MAZZOTTA 2020, p. 164.

⁸⁷ SARTORI 1983, pp. 381-382, nn. 23-24; BALDISSIN MOLLI 2017, p. 392.

⁸⁸ SARTORI 1983, p. 382, n. 24.

⁸⁹ MAZZOTTA 2020, p. 164, n. 12.

degl'Ill.mi Signori Conti da Lion, al presente al medesimo Santo dedicata overo in altro loco di questa nostra Chiesa, che parerà più proprio a questo consiglio⁹⁰.

I Lion probabilmente non diedero il proprio assenso a questa proposta di rinnovamento dell'altare di San Francesco, tant'è che nel capitolo del 1° settembre 1645 si ribadì la necessità di erigere un nuovo altare dedicato al santo assisiato, perché quello dell'epoca, ossia quello nella Cappella Gattamelata, venne ritenuto poco dignitoso per il culto del padre fondatore dell'ordine minoritico⁹¹. Nel 1647 i padri conventuali chiesero di utilizzare per tale scopo l'altare della famiglia Fontaniva, gestito dalla Scuola della Carità padovana, la quale diede l'autorizzazione, a patto che venisse conservato lo stemma familiare e venisse posta un'iscrizione a commemorazione di questo fatto⁹².

Un documento del 12 agosto 1651, riportato nell'Archivio Sartori, dichiara il bisogno di trovare una collocazione adeguata al tabernacolo della chiesa, nel quale conservare il Santissimo Sacramento. Tale sistemazione doveva avere alcune caratteristiche precise: doveva essere una «cappella separata situata in loco conspicuo, come si osserva nelle altre chiese principali»⁹³, così che potesse essere osservata «la maggior onorevolezza e reverenza possibile»⁹⁴. Il luogo prescelto fu proprio la Cappella Gattamelata. Tuttavia, i Lion non furono d'accordo con tale rifacimento e da questo nacque una battaglia giudiziaria contro l'Arca del Santo, la quale contestava anche il giuspatronato della famiglia padovana sulla cappella⁹⁵. Ciononostante, i lavori di ristrutturazione iniziarono e furono portati al termine il 18 giugno 1655, quando anche le ultime decorazioni vennero ultimate⁹⁶. In questo modo la cappella funeraria della famiglia Gattamelata cambiò intitolazione: passò da essere dedicata ai santi Francesco e Bernardino a onorare il culto del Santissimo Sacramento, che venne infatti deposto e conservato nel tabernacolo di questo altare.

Questo è un cambiamento fondamentale.

Tutto ciò che era riferito alla precedente intitolazione venne rimosso dalla cappella, comprese la pala d'altare dei Bellini e la decorazione ad affresco con «le sacre istorie di S. Francesco»⁹⁷ dipinte da Matteo dal Pozzo, Pietro Calzetta e Jacopo Parisati da Montagnana. Le successive vicende riguardanti l'opera della bottega belliniana verranno approfondite nel prossimo capitolo.

⁹⁰ SARTORI 1983, p. 590, n. 26.

⁹¹ SARTORI 1983, p. 591, n. 30; MAZZOTTA 2020, p. 167.

⁹² SARTORI 1983, p. 591, nn. 32-34; CALOGERO 2019, p. 12; MAZZOTTA 2020, p. 167. A riprova di queste vicende vi sono anche alcuni preziosi manoscritti di padre Antonio Sanseverino, conservati presso la Pontificia Biblioteca Antoniana di Padova: in particolare, vedasi ms. 656, c. 349r (*Libro nel quale vi sono descritte tutte le entrate*) e ms. 693, c. 142v (*Istoria e descrizione della chiesa del Santo in Padova*). È probabile che tali manoscritti siano stati visionati dallo stesso Sartori, il quale ne ha inserito le notazioni più rilevanti nel proprio archivio.

⁹³ SARTORI 1983, p. 382, n. 28.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ TOMMASI 2017, pp. 425-426, n. 7; MAZZOTTA 2020, p. 167.

⁹⁶ SARTORI 1983, pp. 382-383, nn. 30-48.

⁹⁷ POLIDORO 1590, p. 24.

Prima di concludere il racconto della storia della Cappella Gattamelata vorrei menzionarne i lavori per la nuova decorazione, intrapresi nel Settecento. Datato 1732 è il progetto di decorazione della cappella al Santo di Girolamo Frigimelica, architetto e letterato della Repubblica di Venezia: questi diede alcune indicazioni per «chi volesse adornare la Cappella del SS. Sacramento, ch'è in faccia alla Porta Laterale del Santo, ch'è forse la più frequentata»⁹⁸. La decorazione, eseguita negli anni Quaranta del XVIII secolo, prevedeva di valorizzare al meglio gli elementi presenti e di aggiungerne altri per far in modo che si accordassero con la struttura antica della cappella. Così venne deciso di levare alcuni vasi contenenti fiori, per rendere «più visibile la preziosità dei marmi»⁹⁹; al posto di essi si stabilì di porre quattro mezzibusti argentei raffiguranti i quattro Evangelisti¹⁰⁰. Si deliberò di adornare l'interno con velluti di color cremisi e con stucchi a bassorilievo; mentre in alto fu posto un parato di soprarizzo, il basamento doveva essere di marmi¹⁰¹. Inoltre, nel dicembre 1747 venne incaricato l'artigiano doratore Andrea Doglioni per la doratura degli stucchi, la quale non fu tuttavia portata a termine per la presenza di problemi strutturali riguardanti gli stucchi¹⁰². In merito a tali problemi, venne richiesto l'aiuto di Giambattista Tiepolo¹⁰³, il quale, dopo una ricognizione della cappella, scrisse una lettera datata 29 marzo 1748, indirizzata ai frati del Santo¹⁰⁴. Ascoltati i pareri del celebre pittore veneziano, la Veneranda Arca del Santo si rivolse alla Serenissima di Venezia per avere il permesso di modificare l'assetto strutturale e costruire un «Cattino o sia Cupola uniforme all'altre, che nel Vaso della Chiesa si ammirano, e coll'antico vero Gottico accordandosi rendono più Magnifica la struttura del tempio»¹⁰⁵. Ma una calamità naturale bloccò ancora una volta i lavori:

il 22 maggio sopravvenne una grave inondazione del Gorzone sui beni d'Anguillara. Non potendo quindi più far conto sulle entrate di quei beni i Pressidenti presentarono supplica alla Serenissima, perché la cappella non restasse più chiusa, che venisse prescritta la sua riapertura, fossero levati gli stucchi non approvati, imbianchiti i muri e rimessa nella primiera forma fino a occasione propizia¹⁰⁶.

In conclusione, la cappella del Santissimo Sacramento venne riaperta al culto il 5 settembre 1748, «rimandandone la decorazione a tempi migliori»¹⁰⁷.

⁹⁸ SARTORI 1983, pp. 392-393, n. 163.

⁹⁹ SARTORI 1983, p. 393, n. 164.

¹⁰⁰ SARTORI 1983, pp. 393-394, nn. 164-165.

¹⁰¹ SARTORI 1983, p. 394, nn. 170-180.

¹⁰² SARTORI 1983, pp. 394-395, nn. 181-185.

¹⁰³ Giambattista Tiepolo (1696-1770) fu un pittore e incisore veneziano, padre di Giandomenico e Lorenzo, anch'essi pittori e incisori illustri. Giambattista lavorò molto a Venezia e nel Veneto, ma anche a Würzburg e, alla fine della sua vita, a Madrid per il re di Spagna, Carlo III. Morì improvvisamente in terra iberica nel 1770.

¹⁰⁴ SARTORI 1983, p. 395, nn. 186-188, 192-195.

¹⁰⁵ SARTORI 1983, p. 396, n. 197.

¹⁰⁶ SARTORI 1983, p. 396, n. 198.

¹⁰⁷ SARTORI 1983, p. 397, n. 206.

Questi tempi più favorevoli arrivarono solamente nella prima metà del Novecento: dopo avversità e contrasti vari, negli anni Venti del XX secolo la Veneranda Arca del Santo incaricò lo scultore milanese Lodovico Pogliaghi per realizzare il completamento ornamentale della cappella (fig. 18). Queste integrazioni riguardavano decorazioni ad affresco e marmoree e sculture bronzee inerenti al sacramento dell'Eucaristia¹⁰⁸.

¹⁰⁸ I lavori cominciano attorno al 1927 e terminano nel 1936 circa. Sulle vicende della decorazione di Pogliaghi: SARTORI 1983, pp. 402-456, nn. 1-389; CASTELLANI 1998.

CAPITOLO 3. ALCUNE IPOTESI SULLA RICOSTRUZIONE DELLA PALA D'ALTARE DIPINTA DALLA FAMIGLIA BELLINI

Il 1651 è l'anno della svolta nella storia della pala d'altare dipinta dalla famiglia Bellini per la Cappella Gattamelata. Abbiamo già detto che da allora cambiò l'intitolazione di questo altare e con essa cambiò anche l'apparato decorativo della cappella. Le ornamentazioni pittorica e scultorea non dovevano più riferirsi ai santi titolari Francesco e Bernardino bensì al Santissimo Sacramento, che cominciò infatti a essere depresso nel nuovo tabernacolo della basilica, nella cappella gattesca.

All'epoca non era una novità che un altare venisse riconsacrato e che tutto ciò che era a esso legato fosse rimosso. D'altronde, la sensibilità dell'epoca verso le opere d'arte era molto diversa dalla nostra, era molto meno attenta alla loro tutela e alla loro conservazione: se «gli antichi polittici erano ormai fuori moda – tranne quelli che difendevano la devozione o lo spirito campanilista –, il clero era propenso a disfarsene»¹⁰⁹.

Capitava spesso pure che le tavole dei polittici che adornavano le mense riconsacrate venissero riusate all'interno della stessa chiesa: le ancone venivano cioè frazionate, smembrate, alterate, in modo da poterne riutilizzare i pannelli più significativi per decorare altri spazi liturgici. Questi lavori di riassetto, «ricorrenti a partire dal Quattrocento, sono in seguito divenuti la norma, assumendo spesso nell'Ottocento una rilevanza insospettabile»¹¹⁰; in questo caso i pannelli almeno non perdevano la propria funzione liturgica. I singoli frammenti però iniziavano una storia autonoma rispetto al polittico d'origine, il quale nella maggior parte dei casi veniva ricordato solo nelle fonti scritte e poi dimenticato dalla collettività.

In altri casi le tavole smembrate uscivano dai contesti religiosi per cui erano state realizzate ed entravano nelle case dei privati cittadini, anche grazie al mercato collezionistico. Afferma Chastel:

La laicizzazione, le requisizioni, e l'alternanza delle fortune seguite all'arrivo in Italia dell'esercito francese nel 1794 furono all'origine dei formidabili traffici che rivelano l'esistenza già affermata del collezionismo e la forza dell'erudizione¹¹¹.

I pannelli dispersi diventavano dipinti decontestualizzati, talvolta meri oggetti di contemplazione estetica oppure opere dalle attribuzioni fantasiose¹¹². Le tavole di predella si trasformavano in

¹⁰⁹ CHASTEL 1993, p. 23.

¹¹⁰ CHASTEL 1993, p. 21.

¹¹¹ CHASTEL 1993, p. 23.

¹¹² CHASTEL 1993, p. 24: «Diventano oggetto di attribuzioni assolutamente generiche e fantasiose, tanto più semplici in quanto al di fuori di qualsiasi contesto. Nel «museo immaginario» che andava formandosi, bastava ricollegarli a scuole e, in ambito commerciale, i grandi nomi occultano i minori». Qui Chastel usa l'espressione «museo immaginario», citando un importante saggio su questo tema dell'intellettuale francese André Malraux, *Le Musée imaginaire*, Skira, Genève 1947: Malraux parlava delle «metamorfosi» cui andavano incontro i polittici scomposti.

quadretti intriganti per i collezionisti; le tavole principali divenivano opere autonome in grado di attirare l'interesse dei conoscitori d'arte. D'altra parte, dal frazionamento di polittici articolati e dal commercio dei singoli pannelli i collezionisti potevano trarre maggiori ricavi rispetto alla vendita dell'intero complesso dipinto.

Attorno all'Ottocento i conoscitori d'arte cominciarono a mostrarsi molto interessati a questi frammenti sparsi nelle varie collezioni del mondo e iniziarono così a praticare il metodo dell'attribuzione, fondato su un'analisi attenta delle opere. L'obiettivo principale era identificarne l'autore. Non si prestava grande attenzione al fenomeno dello smembramento dei polittici e quindi non si tentava nemmeno di ricostruire la probabile opera di provenienza dei vari pannelli. Secondo Chastel, sarebbe stato più semplice attribuire correttamente le tavole smembrate se «si fossero meglio definiti i diversi registri che comporta [...] il sistema della pala, con la conseguente pratica diffusa della stretta collaborazione tra artisti della stessa bottega»¹¹³.

Tenendo a mente i fenomeni dello smembramento dei polittici e dell'attribuzione dei loro pannelli, credo sia ora arrivato il momento di affrontare nello specifico le vicende del nostro caso di studio. Della pala d'altare dipinta dai Bellini per la Cappella Gattamelata al Santo perdiamo le notizie intorno alla metà del Seicento, quando appunto l'altare fu riconsacrato e l'ancona venne rimossa. Da allora l'opera belliniana fu ricordata solo nelle fonti scritte, ma le tavole che la componevano sparirono dalla circolazione e furono ritenute perse per molto tempo.

Il dibattito critico in merito alla pala Gattamelata riprese solamente nell'ultimo quarto del Novecento. Nel 1985 lo storico dell'arte ungherese Miklós Boskovits¹¹⁴ pubblicò un saggio nella rivista d'arte *Paragone*¹¹⁵ in cui ipotizzò che una tavola raffigurante i *Santi Antonio Abate e Bernardino da Siena* (fig. 19) fosse un «raro frammento di una perduta tavola d'altare di Jacopo Bellini»¹¹⁶. Il dipinto, oggi alla National Gallery of Art di Washington, era stato acquistato da un collezionista statunitense, il quale lo aveva poi fatto restaurare da uno specialista fiorentino; grazie alla disponibilità di quest'ultimo Boskovits ebbe la possibilità di studiare con attenzione la tavola appena ripulita.

¹¹³ CHASTEL 1993, p. 24.

¹¹⁴ Miklós Boskovits nacque nel 1935 a Budapest, città nella quale compì i suoi studi, prima di trasferirsi in Italia. Dal 1980 al 1995 fu professore di Storia dell'arte medievale e moderna all'Università Cattolica di Milano. Nel 1984 riprese il lavoro di scrittura del *Corpus of Florentine Painting*, iniziato nel 1930 da Richard Offner. Boskovits morì nel 2011 a Firenze, all'età di 76 anni.

¹¹⁵ *Paragone* è una rivista di arte e letteratura fondata nel 1950 da Roberto Longhi. Mensile di arte figurativa e letteratura edito inizialmente da Sansoni, dal 2016 da Mandragora, esce a fascicoli alterni: *Arte* i numeri dispari e *Letteratura* i numeri pari. Alla scomparsa di Longhi (1970) *Paragone* passa ad Anna Banti, che poi lascia nel 1985 la direzione del fascicolo di *Letteratura* a Cesare Garboli e di quello di *Arte* a Mina Gregori. Quest'ultima, dal 2004, è unica Direttrice e Direttrice Responsabile. Dalla metà del 1995, con la Terza serie della rivista, la numerazione di *Arte* e *Letteratura* riparte da 1 eliminando l'alternanza pari-dispari, che viene comunque mantenuta nel numero progressivo tra parentesi indicato in ogni fascicolo. Dal 1999 i fascicoli di *Letteratura* escono tripli con cadenza semestrale, mentre quelli di *Arte* hanno mantenuto la cadenza bimestrale.

¹¹⁶ BOSKOVITS 1985, p. 113.

I due protagonisti dell'opera sembrano penserosi, con gli occhi rivolti verso il basso: Antonio d'Egitto, riconoscibile per il mantello nero degli Ospedalieri Antoniani, per il bastone e per la folta barba bianca, sta leggendo un libro tenuto nella mano destra; Bernardino da Siena indossa il saio dell'ordine minoritico e regge con le mani una tavoletta rotonda col monogramma cristologico. Tutto appare calmo, avvolto da un'atmosfera di meditazione. La scena è inserita in un paesaggio di deserto roccioso, nel quale si intravedono «due ben noti motivi del repertorio belliniano, l'alberello e la micrografia di città» (fig. 20)¹¹⁷: secondo Boskovits, questi elementi ricorrenti sono riscontrabili nei celebri libri di disegni di Jacopo¹¹⁸.

Lo studioso ungherese notò inoltre nel pannello, in basso a destra, la presenza dell'angolo di una struttura di marmo (fig. 21): egli ipotizzò che si trattasse di una parte del piedistallo marmoreo di una *Madonna in trono* o del coperchio di un sarcofago. Propose, in particolare, per questa seconda ipotesi, spiegando come il pannello centrale potesse quindi raffigurare un *Vir dolorum* o una *Resurrezione*¹¹⁹. Boskovits era infatti convinto che il trittico originale di cui faceva parte questa tavola dipinta prevedeva una concezione a spazio unificato; il paesaggio di fondo doveva perciò essere «unico, estendendosi in modo continuo su tutte e tre le tavole»¹²⁰.

Egli definì con sicurezza per questa tavola una datazione successiva al 1450, anno in cui fu canonizzato San Bernardino¹²¹. In base all'analisi formale, la datò «alla seconda metà del sesto decennio [del Quattrocento] se non oltre»¹²². Tale cronologia si accorderebbe anche con l'ipotesi di Boskovits sulla visione unitaria dello spazio proposta nel trittico d'origine: come visto nel capitolo primo, è proprio dalla metà del Quattrocento che tale concezione iniziò a maturare in Nord Italia.

L'attribuzione a Jacopo Bellini di questa tavola fu ipotizzata da Boskovits sulla base dei confronti con le altre opere del suo catalogo; tuttavia, egli ammise che i confronti più pregnanti sono da ricercare in particolare tra quei dipinti che la critica ha definito di collaborazione tra Jacopo e i figli Giovanni e Gentile¹²³. Boskovits discusse con Carlo Volpe¹²⁴ a proposito del possibile intervento dei figli per la realizzazione anche di questa tavola: mentre il primo si dimostrò scettico nel riconoscere tale aiuto, lo studioso italiano aveva avanzato l'ipotesi che Gentile avesse dipinto il volto di San Bernardino, dati i tipici contorni quasi geometrici¹²⁵.

¹¹⁷ BOSKOVITS 1985, p. 115.

¹¹⁸ BOSKOVITS 1985, p. 120, n. 5.

¹¹⁹ BOSKOVITS 1985, p. 114.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² BOSKOVITS 1985, p. 119.

¹²³ BOSKOVITS 1985, p. 115.

¹²⁴ Carlo Volpe, nato a Bologna nel 1926, allievo di Roberto Longhi, fu un critico e storico d'arte. Insegnò Storia dell'arte medievale e moderna all'Università bolognese, dove dal 1982 diresse l'appena nato Dipartimento delle Arti Visive. Fu a lungo direttore della rivista *Paragone*. Morì all'età di 57 anni, nel 1984.

¹²⁵ BOSKOVITS 1985, p. 115.

La riscoperta della tavola coi *Santi Antonio Abate e Bernardino da Siena* e il saggio di Boskovits relativo a essa incontrarono l'interesse di Colin Eisler¹²⁶ che nel 1985 pubblicò un articolo in *Arte Veneta*, rivista di storia dell'arte.

Fin dal titolo del suo contributo – «*Saints Anthony Abbot and Bernardino of Siena*», *designed by Jacopo and painted by Gentile Bellini* –, Eisler marcò una differenza critica e attributiva rispetto a Boskovits: era convinto che si dovesse a Jacopo Bellini solo la progettazione di questo pannello, mentre la realizzazione fosse da imputare al figlio Gentile¹²⁷. Carlo Volpe ipotizzò l'intervento di Gentile solo per alcuni dettagli, ma lo storico dell'arte americano si spinse oltre, riferendo l'intera opera al «figlio preferito»¹²⁸ di Jacopo. Secondo Eisler, il giovane Bellini si era affidato per l'esecuzione della tavola a uno dei molti libri di disegni del padre, che in questa prestigiosa bottega veneziana erano considerati delle vere e proprie guide pratiche di lavoro. In particolare, per giustificare questa ipotesi attributiva, lo studioso pose l'attenzione sulla resa rigida delle figure dei due santi, riferibile alla prima maniera di Gentile, più dura e audace rispetto a quella matura del padre¹²⁹. In realtà, Eisler notò anche un possibile aiuto di Jacopo al figlio per il magistrale uso della luce riflessa nella mano destra e nel drappeggio della manica di Sant'Antonio Abate (fig. 22)¹³⁰.

In questo saggio Eisler tentò, inoltre, di ipotizzare la ricostruzione del polittico d'origine della tavola coi due santi. Riteneva che questa fosse il pannello sinistro di un trittico che prevedeva al centro un *Cristo dolente*, una *Pietà* oppure una *Madonna col Bambino dormiente*. Questi soggetti infatti sono legati alla natura sacrificale della vita di Cristo, cui rimandano, secondo lo studioso, alcuni elementi del pannello sinistro, come l'atteggiamento riflessivo e composto dei santi e il monogramma di Cristo tenuto in mano da Bernardino¹³¹. Per il pannello destro, Eisler suppose che vi fossero altri due santi rivolti verso destra, tra cui un *San Francesco che mostra le stimmate*, santo frequentemente raffigurato in posizione opposta a Bernardino¹³². Infine, il tema del sacrificio di Cristo poteva rispecchiarsi nella predella del trittico attraverso le iconografie della *Crocifissione*, della *Discesa di Cristo al Limbo* e della *Natività* o della *Adorazione dei Magi*¹³³.

Secondo questa ricostruzione di Eisler, Jacopo avrebbe dovuto concentrarsi sul pannello centrale, quello su cui era puntata l'attenzione principale dell'osservatore. Gentile si sarebbe occupato dei due

¹²⁶ Colin Eisler nacque ad Amburgo nel 1931, ma con la famiglia si trasferì negli Stati Uniti, dove studiò presso la Yale University. Completò il suo percorso a Oxford e a Harvard. Insegnò Storia dell'arte a Yale tra il 1955 e il 1957 e poi, dal 1958, alla New York University.

¹²⁷ EISLER 1985, p. 32.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ EISLER 1985, p. 35: «The stiff, almost icon-like rendering of the standing saints is in accord with the favored son's first style, long before Gentile perfected those 'casts of thousands' panoramas for which he is best known».

¹³⁰ EISLER 1985, pp. 35-36.

¹³¹ EISLER 1985, p. 35.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ EISLER 1985, p. 36.

pannelli laterali, tra cui appunto quello coi *Santi Antonio Abate e Bernardino da Siena*. Infine, potrebbe essere stato coinvolto nella realizzazione del trittico anche l'altro figlio maschio di Jacopo, Giovanni, il cui ruolo sarebbe così stato relegato alla predella¹³⁴.

A proposito della predella di questo trittico ipotizzato, Eisler ne individuò un possibile riscontro nelle tre tavolette divise ora tra la Pinacoteca Nazionale di Ferrara, il Museo Correr di Venezia e i Musei Civici agli Eremitani di Padova¹³⁵. Esse raffigurano rispettivamente un'*Adorazione dei Magi*, una *Crocifissione* e una *Discesa di Cristo al Limbo* (figg. 25-27). Per molto tempo la critica d'arte ne aveva stabilito l'attribuzione a Jacopo, ma attorno alla metà del Novecento Rodolfo Pallucchini, dopo vari colloqui con il collega statunitense Bernard Berenson, ipotizzò che le tavole di Padova e di Venezia fossero state realizzate da Giovanni¹³⁶. La tavola di Ferrara, invece, venne ricondotta al giovane Giovanni da Carlo Volpe nel 1977¹³⁷.

Per giustificare il collegamento tra questa predella e il pannello oggi conservato alla National Gallery of Art di Washington, Colin Eisler notò l'affinità di temi, stile e maniera d'esecuzione e la loro corrispondenza di dimensioni, in particolare tra il pannello coi due santi e l'*Adorazione dei Magi* di Ferrara, che dovevano quindi essere posti l'uno sopra all'altro¹³⁸.

La proposta di collegamento tra queste tre tavolette di predella e il pannello coi *Santi Antonio Abate e Bernardino* fu, peraltro, subito accolta dallo stesso Boskovits, in un saggio del 1986¹³⁹.

In tutte e tre le tavolette di predella sopradette è preminente il tema della croce: lapalissiano trovarlo nella *Crocifissione* di Venezia, esso è riscontrabile nelle travi della capanna dell'*Adorazione dei Magi* di Ferrara e nella croce sorretta dal buon ladrone in primo piano nella *Discesa di Cristo al Limbo* di Padova. Eisler suppose che tale tema potesse avere richiami anche nella lunetta perduta, un elemento tipico degli altari quattrocenteschi, come abbiamo visto nel capitolo primo¹⁴⁰.

Fondamentale per la nostra trattazione è ciò che Eisler scrisse nelle pagine finali del suo saggio: egli propose di riconoscere in questo complesso di tavole la pala Gattamelata dipinta dalla famiglia Bellini per la Basilica del Santo di Padova. Lo studioso ritenne che la raffigurazione di Bernardino e Antonio Abate nel pannello della National Gallery ben si accordasse con la dedicazione della cappella funeraria al santo predicatore e col fatto che il figlio del Gattamelata, anch'egli sepolto nella stessa cappella di famiglia, si chiamasse Antonio¹⁴¹. Espresse la possibilità che la pala d'altare fosse stata

¹³⁴ EISLER 1985, p. 36.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ PALLUCCHINI 1950, p. 17; PALLUCCHINI 1959, pp. 11-12; EISLER 1985, p. 36. Per una storia delle attribuzioni di queste tre tavolette di predella si veda DE NICOLÒ SALMAZO 1991, pp. 63-65.

¹³⁷ VOLPE 1977, p. 76; EISLER 1985, p. 36; DE NICOLÒ SALMAZO 1991, p. 64.

¹³⁸ EISLER 1985, p. 36.

¹³⁹ BOSKOVITS 1986, pp. 386-387.

¹⁴⁰ EISLER 1985, p. 38.

¹⁴¹ *Ibidem*.

iniziata pochi anni dopo la canonizzazione di Bernardino nel 1450, per essere conclusa nel 1460, data indicata da Valerio Polidoro nelle sue *Religiose memorie*. In questo modo era giustificabile il carattere ancora non del tutto maturo dello stile della presunta predella, da ricondurre al giovane Giovanni, al lavoro sotto gli occhi attenti del padre. L'intervento del figlio minore di Jacopo è comunque ritenuto molto innovativo da Eisler, soprattutto per il suo approccio vitale alla natura, al paesaggio¹⁴². D'altra parte, questa pala d'altare «was the first one known to bear Giovanni's radiant name»¹⁴³.

L'ipotesi ricostruttiva e attributiva di Eisler e il collegamento delle tavole con la pala Gattamelata furono presto accolti con favore da alcuni storici dell'arte, come ad esempio Peter Humfrey e Keith Christiansen. In particolare, quest'ultimo, studioso statunitense, in *Venetian Painting of the Early Quattrocento*, pubblicato nel 1987 in *Apollo*, confermò la probabile partecipazione di Gentile nel pannello alla National Gallery. Secondo Christiansen, il modellato duro del viso di *San Bernardino* (fig. 23) era attribuibile al figlio maggiore, mentre il *Sant'Antonio Abate* aveva le fattezze tipiche del tardo Jacopo (fig. 24)¹⁴⁴. Queste ipotesi furono ribadite da Christiansen anche in un altro suo saggio, datato 2004: qui lo studioso sottolineò pure la plausibile attribuzione a Giovanni della predella, nella quale egli ravvisò «a glimpse of the young Bellini still in his father's workshop but beginning to assert his own personality»¹⁴⁵.

Come detto, anche Peter Humfrey accettò le opinioni di Eisler, come dimostrano due suoi scritti, uno del 1988 contenuto nel catalogo della mostra londinese *Gothic to Renaissance: European Painting 1300-1600*, e uno del 1993, dal titolo *The Altarpece in Renaissance Venice*. Convinto dell'ipotesi che queste tavole potessero essere pannelli della pala Gattamelata, Humfrey fece delle supposizioni in merito alle parti mancanti del trittico. A destra dovevano esserci i *Santi Francesco e Antonio di Padova*. Per il dipinto centrale, l'angolo marmoreo nel pannello alla National Gallery, ravvisato già da Boskovits, «is placed rather too high to correspond to the base of a Virgin's throne, and is seen in too sharp perspective»¹⁴⁶; per questo lo storico dell'arte ritenne probabile che al centro fosse rappresentato un sarcofago, elemento che implicherebbe una *Resurrezione*, una *Deposizione di Cristo* o un *Cristo morto sorretto da angeli*.

Forte di questi sostegni alle proprie ipotesi, in una monografia datata 1989 su Jacopo Bellini, Eisler diede per assunto che il complesso di tavole da lui riunito fosse effettivamente parte della pala Gattamelata dipinta da Jacopo coi figli Gentile e Giovanni¹⁴⁷. Interessante è l'interpretazione dello studioso in merito all'iscrizione che recava la pala d'altare, riportata da Valerio Polidoro e Michiel:

¹⁴² EISLER 1985, pp. 38-39.

¹⁴³ EISLER 1985, p. 39.

¹⁴⁴ CHRISTIANSEN 1987, p. 174-176.

¹⁴⁵ CHRISTIANSEN 2004, pp. 56-57.

¹⁴⁶ HUMFREY 1993, p. 178.

¹⁴⁷ EISLER 1989, p. 60.

secondo Eisler, Jacopo evidenziò il contributo dei figli per richiamare l'impresa della Pala feriale nella Basilica di San Marco a Venezia, opera che era stata firmata da Paolo Veneziano e dai suoi figli Luca e Giovanni. Così facendo, dunque, Jacopo avrebbe nobilitato la propria famiglia e la propria bottega, comparandole con quelle del più importante pittore veneziano del Trecento¹⁴⁸.

Inoltre, in questo testo, Colin Eisler affermò che molto probabilmente il perduto pannello centrale della pala Gattamelata raffigurava una *Madonna con Bambino*, la cui composizione doveva essere molto simile a quella di un successivo dipinto di Gentile Bellini con il medesimo soggetto, oggi esposto alla National Gallery di Londra¹⁴⁹.

L'ipotesi di Eisler per la ricostruzione della pala d'altare per la Cappella Gattamelata fu ripresa in seguito da Mauro Lucco e da Alberta De Nicolò Salmazo, nei loro contributi pubblicati entrambi nel 1990¹⁵⁰.

Lucco suppose che Giovanni Bellini avesse contribuito in maniera consistente alla realizzazione della pala Gattamelata, e non solo dal punto di vista pratico, ma pure da quello iconografico e compositivo:

Se [...] la decisione di Jacopo Bellini di associarsi i figli nella firma della pala Gattamelata era un riconoscimento del loro ruolo nel raggiungimento del risultato, innovativo ed esaltante, [...] ecco che il contributo poetico, e non necessariamente pratico o artigianale, di Giovanni potrebbe essere stato lo stimolo alla scelta della nuova carpenteria e all'unificazione dei campi figurativi al di là delle cornici¹⁵¹.

De Nicolò Salmazo, invece, si dimostrò dubbiosa in merito all'ipotesi di Eisler, dato che espresse perplessità in merito al legame dell'*Adorazione dei Magi* di Ferrara con il contesto funerario della Cappella Gattamelata; un'*Orazione nell'orto* o una *Resurrezione di Cristo* sarebbero state più consone a tali circostanze. Inoltre, la studiosa italiana si discostò da Eisler per l'attribuzione della tavola con i *Santi Antonio Abate e Bernardino da Siena* a Gentile Bellini. Propose, infatti, per l'ipotesi di Boskovits e si dimostrò convinta che la tavola americana e le tavolette di predella con *Storie di Cristo* fossero state realizzate da Jacopo, dato che

nei dipinti citati, che sono collegabili all'estremo periodo dell'attività di Jacopo, il maestro approntava un codice espressivo talmente coerente con le precedenti esperienze pittoriche e grafiche da escludere, in sostanza, che tali quadri potessero essere il frutto di una collaborazione coi figli¹⁵².

¹⁴⁸ EISLER 1985, p. 38; EISLER 1989, p. 60.

¹⁴⁹ EISLER 1989, p. 60.

¹⁵⁰ I contributi di Mauro Lucco e Alberta De Nicolò Salmazo, inseriti nel secondo volume sul Quattrocento della raccolta *La pittura nel Veneto*, e dunque riferiti alla seconda metà del XV secolo, trattano rispettivamente i contesti storico-artistici di Venezia e di Padova in quel periodo.

¹⁵¹ LUCCO 1990, p. 412.

¹⁵² DE NICOLÒ SALMAZO 1990, p. 528. De Nicolò Salmazo affermò ciò sulla base delle considerazioni di Boskovits: «Inclino a credere insomma [...] che l'aspetto di questi dipinti non implichi necessariamente sostanziali apporti esterni, e che la parte dei figli, se il vecchio maestro si è fatto aiutare effettivamente da loro, sia da ritenere piuttosto subordinata, svolta sotto l'attento controllo del padre» (BOSKOVITS 1985, p. 120).

Se da una parte Lucco, attribuendo anche a Giovanni le tavole citate, espresse la necessità di ripensare la cronologia della formazione e dell'evoluzione artistica del giovane Bellini¹⁵³, dall'altra De Nicolò Salmazo, non riconoscendone la mano nella pala Gattamelata ricostruita da Eisler, propose di rivedere l'attribuzione di altre opere contese tra Jacopo e Giovanni¹⁵⁴. Anzi, la studiosa suggerì di considerare con grande attenzione l'invito, che già Boskovits aveva fatto nel saggio del 1986, ad accogliere con cautela l'ipotesi ricostruttiva della pala Gattamelata avanzata da Eisler¹⁵⁵. Lo studioso ungherese sosteneva che, se la proposta di Eisler si fosse dimostrata vera, sarebbe stata messa in discussione l'idea che la critica aveva ormai fissato della bottega belliniana tra gli anni Sessanta e Settanta del XV secolo, e di conseguenza sarebbe stato necessario ipotizzare lo spostamento dell'intero catalogo di Giovanni Bellini a partire da poco prima dell'inizio degli anni Sessanta¹⁵⁶.

Tale posizione venne ribadita da Boskovits anche nella scheda della tavola con i *Santi Antonio Abate e Bernardino da Siena*, pubblicata nel 2003 all'interno del catalogo dei dipinti italiani del XV secolo conservati alla National Gallery of Art di Washington. Scrisse così:

In an effort to sum up the discussion so far, it should be emphasized that the provenance from the Gattamelata chapel, sometimes affirmed as an established fact, is actually only a working hypothesis¹⁵⁷.

Boskovits si dimostrò ben consapevole, infatti, che tale ipotesi di provenienza (fig. 28) necessitava di trovare maggiori sostegni documentari per reggersi, dato che si fondava essenzialmente su due evidenze. La prima è il fatto che la Cappella Gattamelata era dedicata ai Santi Francesco e Bernardino e che quest'ultimo compare nel posto d'onore della pala d'altare, ossia nel pannello sinistro, quello che sta alla destra della tavola centrale protagonista. La seconda evidenza è la certezza virtuale che al centro del trittico era rappresentato un sarcofago aperto, soggetto che si conciliava con la funzione funeraria della cappella¹⁵⁸. Inoltre, la stessa data della tavola era difficile e incerta da determinare, se messa in relazione alla cronologia della produzione di Jacopo Bellini, basata su un solo dipinto datato, la *Madonna con Bambino* del 1448, conservata a Milano alla Pinacoteca di Brera¹⁵⁹.

Se già Boskovits si mostrò cauto verso l'ipotesi di Eisler, altri storici dell'arte non fecero mancare vere e proprie obiezioni a essa. Tra questi troviamo Rona Goffen, che nella monografia su *Giovanni Bellini* pubblicata nel 1989¹⁶⁰, accettò il collegamento tra il dipinto della National Gallery e le tre tavolette di predella di Ferrara, Padova e Venezia. Condivise pure l'attribuzione del primo a Jacopo

¹⁵³ LUCCO 1990, pp. 412-413.

¹⁵⁴ DE NICOLÒ SALMAZO 1990, pp. 528-529.

¹⁵⁵ DE NICOLÒ SALMAZO 1990, p. 529; DE NICOLÒ SALMAZO 1991, p. 65.

¹⁵⁶ BOSKOVITS 1986, p. 387; DE NICOLÒ SALMAZO 1990, p. 529; DE NICOLÒ SALMAZO 1991, p. 65.

¹⁵⁷ BOSKOVITS 2003, p. 89.

¹⁵⁸ BOSKOVITS 2003, pp. 89-90.

¹⁵⁹ BOSKOVITS 2003, p. 90.

¹⁶⁰ GOFFEN 1989, pp. 8-9.

e Gentile e delle seconde al giovane Giovanni. Tuttavia, la studiosa statunitense contestò la supposta provenienza del complesso dalla Cappella Gattamelata: considerava troppo vicina ai modi del padre la predella dipinta da Giovanni, per avere una data così tarda, attorno al 1460. Prima chiamò in causa la «remarkable and characteristic stylistic flexibility» del giovane Bellini¹⁶¹, la sua capacità di adattarsi alle esigenze stilistiche di una commissione. Poi però Goffen, per giustificare l'anomalia stilistica della predella, ipotizzò l'associazione del complesso di tavole a un altro lavoro della famiglia Bellini, non documentato, ma che doveva collocarsi cronologicamente negli anni Cinquanta del Quattrocento, prima della pala Gattamelata.

Un saggio intrigante sull'argomento fu scritto da Alessandro Conti all'interno del volume *Hommage à Michel Laclotte*, edito nel 1994¹⁶². Lo studioso si concentrò sulla figura di Giovanni nella bottega del padre, poiché aveva notato che alcuni critici non avevano ben chiara la differenza tra i due artisti e consideravano Giovanni quasi un allievo di Jacopo, senza coglierne le straordinarie novità. Nello specifico, trattò il caso della predella divisa tra Ferrara, Padova e Venezia: Rodolfo Pallucchini l'aveva datata verso il 1450 e l'aveva attribuita al giovanissimo Giovanni¹⁶³; la sua ipotesi attributiva fu però distorta quando Eisler propose il collegamento della predella con la pala Gattamelata, datata 1460. In altre parole, non era possibile spostare la datazione delle tre tavolette di dieci anni e mantenerne l'attribuzione a Giovanni. Conti contestò fermamente quest'operazione critica:

significa [...] non muoversi più fra le proposte che hanno costruito la storia dell'arte, ma fra i semplici pasticci eruditi. Infatti, o i tre scomparti di predella si datano attorno al 1450, ed è lecito cercarvi la mano di Giovanni adolescente, o si datano sul 1460 ed allora si leggono come opera del solo Jacopo, o di altri collaboratori¹⁶⁴.

Di conseguenza, Conti non era d'accordo nemmeno nel collegare la predella alla pala Gattamelata. A quest'ultima tentò comunque, con un'idea molto suggestiva e interessante, di collegare le due tavole con *Sant'Agostino* e *Sant'Antonio Abate* di Le Pecq, esposte al Louvre dal 1978 (figg. 29-30). Lo studioso sottolineò la presenza di contraddizioni stilistiche nei due pannelli, che però «diventano facilmente spiegabili se si pensa ad un'opera di collaborazione familiare»¹⁶⁵, come fu la pala Gattamelata. Le figure dei santi sono moderne, dotate di volumetria prospettica, suggerita dai panneggi e dal chiaroscuro attento; tuttavia, il fondo azzurro scuro che le campisce rimanda alla cultura tardogotica. Conti propose di riconoscere nel *Sant'Antonio Abate* la mano di Giovanni e nel *Sant'Agostino* quella del fratello Gentile; il tratto arcaizzante del fondo era indicativo invece del contributo programmatico di Jacopo¹⁶⁶.

¹⁶¹ GOFFEN 1989, p. 9.

¹⁶² CONTI 1994, pp. 260-271.

¹⁶³ PALLUCCHINI 1949, pp. 11-12.

¹⁶⁴ CONTI 1994, p. 261.

¹⁶⁵ CONTI 1994, p. 263.

¹⁶⁶ CONTI 1994, pp. 263-265.

Un'altra obiezione all'ipotesi di Eisler venne da Luciano Bellosi, in un saggio incentrato sulle figure di *Giovanni Bellini e Andrea Mantegna*, pubblicato nel 2008 nel catalogo di una mostra parigina sull'artista padovano¹⁶⁷. Lo studioso sostenne la tesi della provenienza del pannello con i *Santi* di Washington, attribuita al solo Jacopo, dalla Cappella Gattamelata. Rifiutò però il collegamento delle tre tavolette di predella con l'opera americana e di conseguenza pure con il contesto gattesco al Santo. Nella *Crocifissione* di Ferrara ravvisò «una specie di Masolino masacesco»¹⁶⁸, mentre nella *Discesa di Cristo al Limbo* lo sfondo di rocce, nella sua visione, ricalcava la «concezione del paesaggio montuoso come montagna-sasso, di tradizione trecentesca»¹⁶⁹. In sostanza, Bellosi datò queste tavole in anni precedenti al 1460, e dunque precedenti alla pala Gattamelata.

Alla National Gallery di Londra si tenne, tra 2018 e 2019, un'esposizione su Mantegna e Giovanni Bellini¹⁷⁰, in cui la *Crocifissione* di Venezia, attribuita a «Jacopo Bellini, with possible contributions by Giovanni Bellini and Gentile Bellini»¹⁷¹ e collegata senza dubbi alla cappella gattasca, si affiancava a un disegno del British Museum raffigurante una *Crocifissione* decisamente più moderna attribuita a Giovanni e datata attorno al 1456-1457¹⁷². Carlo Gamba ipotizzò, in una monografia su *Giovanni Bellini* del 1937, che tale disegno, pieno di «nobiltà monumentale»¹⁷³ fosse stato realizzato in preparazione alla pala Gattamelata. Tuttavia, a dispetto di ciò che veniva indicato nella mostra londinese, nel suo catalogo gli studiosi Sarah Vowles e Dagmar Korbacher davano per certa la provenienza dalla Cappella Gattamelata solo della tavola coi *Santi Antonio Abate e Bernardino da Siena*; le tre tavolette di predella di Ferrara, Padova e Venezia venivano citate, invece, come ipotetiche parti della pala padovana¹⁷⁴.

Nonostante qualche voce critica abbia tentato negli anni di contestarla, l'ipotesi ricostruttiva della pala Gattamelata avanzata da Colin Eisler nel 1985 ha tutto sommato resistito alle obiezioni e spesso è stata riportata come un dato di fatto. Questo perlomeno fino a qualche anno fa, quando due studiosi italiani, Giacomo Alberto Calogero¹⁷⁵ e Antonio Mazzotta¹⁷⁶, tramite un'analisi scrupolosa dei dipinti e dei documenti d'archivio, hanno messo in discussione in modo risoluto la proposta di Eisler nei loro

¹⁶⁷ BELLOSI 2008, pp. 103-109, 114-115, n.27.

¹⁶⁸ BELLOSI 2008, p. 115, n. 27.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ La mostra *Mantegna & Bellini* si tenne alla National Gallery di Londra tra il 1° ottobre 2018 e il 27 gennaio 2019.

¹⁷¹ VOWLES, KORBACHER 2018, p. 96.

¹⁷² CALOGERO 2019, p. 17, n. 7.

¹⁷³ GAMBA 1937, p. 46.

¹⁷⁴ VOWLES, KORBACHER 2018, p. 95. Il carattere ipotetico del collegamento tra le tavolette e la pala Gattamelata è riscontrabile in: «Three small paintings, however, are usually thought to have formed the predella of the altarpiece».

¹⁷⁵ Giacomo Alberto Calogero è dottore di ricerca in Archeologia e Storia dell'arte e insegna Metodologia della Storia dell'arte all'Università di Bologna. Ha all'attivo vari saggi e articoli su prestigiose riviste scientifiche, tra cui *Paragone*.

¹⁷⁶ Antonio Carlo Mazzotta è uno storico dell'arte che vive e lavora a Milano. Dopo aver conseguito un Master of Arts presso il Courtauld Institute (2008), ha lavorato come curatorial assistant alla National Gallery di Londra, dove ha collaborato alla mostra su Leonardo (2011) ed è stato curatore della mostra *Titian's First Masterpiece* (2012). I suoi principali argomenti di ricerca sono l'arte veneta e lombarda del Rinascimento e il collezionismo.

contributi rispettivamente pubblicati nel 2019 e nel 2020. Con coraggio, acribia e intelligenza, i due storici dell'arte hanno formulato delle proposte innovative e convincenti.

Per prima cosa, Calogero si è servito delle tesi di Conti e Bellosi per smontare quella di Eisler su un possibile intervento di Giovanni Bellini nei quattro scomparti indicati. Lo studioso italiano ha espresso scetticismo sul fatto che Giovanni avesse potuto semplicemente «ricalcare le idee grafiche del padre, senza adeguarle all'ultima moda mantegnesca»¹⁷⁷. Tant'è che nei quattro trittici della Carità, realizzati a Venezia dai tre componenti della famiglia Bellini, pochissimi anni dopo la pala Gattamelata, si nota un esito completamente diverso rispetto alle tavole trattate da Eisler, più moderno e innovativo, proprio in virtù dell'apporto di Giovanni¹⁷⁸. Secondo Calogero, i *Santi Antonio Abate e Bernardino da Siena* e le tre tavolette di Ferrara, Padova e Venezia sono opera solo di Jacopo. Da questo deriva il suo invito a «rinunciare a un'idea del tutto indimostrabile e ammettere semplicemente che il complesso visto da Eisler non corrisponde all'ancona vista da Michiel e da Valerio Polidoro sull'altare Gattamelata»¹⁷⁹.

A ulteriore sostegno di tale assunto, Calogero ha citato due importanti manoscritti. Il primo è un'opera di padre Francesco Antonio Benoffi relativa alla Basilica del Santo, in cui si descrive anche la Cappella Gattamelata: negli affreschi «furono rappresentate le azioni della vita di San Francesco [...] sull'altare fu posta una pala di San Francesco»¹⁸⁰. In base a tale testimonianza, che sottolinea la centralità del santo assiate nella decorazione della cappella, come già visto d'altronde nel capitolo secondo, sarebbe difficile individuare la pala Gattamelata nel polittico ricostruito da Eisler, pur ammettendo l'ipotesi che nel pannello destro mancante vi fosse proprio la figura del santo patrono dell'ordine minoritico.

Il secondo manoscritto menzionato da Calogero è la raccolta delle memorie storiche sulla Basilica del Santo di padre Jacopo Ferretto. In esse si menziona il cambio di intitolazione della cappella gattesca, di cui abbiamo già parlato nel capitolo precedente: «trasportati li detti santi [Francesco e Bernardino] sopra due altari la ditta Cappella fu stabilita per riponervi la Venerabile Custodia in cui conservare il SS. Sacramento»¹⁸¹. Secondo Calogero, Ferretto intese che la pala belliniana fu, in tale occasione, smembrata e le pale con le figure di Francesco e Bernardino furono spostate sopra due altri altari nella basilica, dedicati ai due santi. Il pannello della National Gallery di Washington non si accorderebbe con l'interpretazione di Calogero del passo di Ferretto, dato che le figure di Antonio Abate e Bernardino, messe in posizione quasi di profilo, non funzionerebbero come pala autonoma¹⁸².

¹⁷⁷ CALOGERO 2019, p. 5.

¹⁷⁸ CALOGERO 2019, pp. 5-6.

¹⁷⁹ CALOGERO 2019, p. 9.

¹⁸⁰ CALOGERO 2019, p. 11; BENOFFI XVIII secolo, c. 177r.

¹⁸¹ FERRETTO 1814, c. 23; CALOGERO 2019, pp. 11-12. Vedasi anche: CALLEGARI 1997, p. 36, n. 62.

¹⁸² CALOGERO 2019, pp. 12-13.

Infine, Calogero ha proposto una provenienza alternativa per l'ancona ricostruita da Eisler. Lo studioso italiano, infatti, non ha contestato il collegamento delle tavole tra loro, ma solo la loro associazione all'altare Gattamelata¹⁸³. Calogero ha ipotizzato che tali pannelli decorassero l'altare maggiore della chiesa di San Giobbe a Venezia, riconsacrato in onore di San Bernardino grazie agli sforzi del doge Cristoforo Moro, che proprio in quella chiesa volle farsi costruire il proprio sepolcro. La datazione e l'iconografia conciliabili delle tavole hanno convinto Calogero a congetturare:

è indubbio che una pala come quella configurata da Eisler, con la sua forte connotazione funeraria e l'immagine del frate senese in evidenza, sarebbe calzata a pennello sull'altare della nuova cappella maggiore di San Giobbe, dedicata a San Bernardino [...] e destinata a diventare di fatto il mausoleo dello stesso doge. Anche una data intorno al 1463 potrebbe essere abbastanza compatibile con l'aspetto delle tavole già collegate alla pala Gattamelata, comunque eseguita non molti anni prima¹⁸⁴.

Come affermato dallo stesso Calogero, egli ha condiviso parte delle ricerche con Antonio Mazzotta¹⁸⁵ e le loro tesi mostrano infatti punti di contatto.

Mazzotta ha iniziato la propria trattazione con un riassunto delle vicende della Cappella Gattamelata, fino ad arrivare al cambiamento di intitolazione dell'altare¹⁸⁶. Citando anch'egli i documenti raccolti nell'archivio di padre Antonio Sartori, lo studioso ha riportato un passaggio interessante, in cui si dice che a metà XVII secolo l'originario altare gattesco dedicato a San Francesco fu rinnovato, dato che «per l'antichità» era «assai deteriorato»¹⁸⁷. Mazzotta ha sottolineato come tale asserzione possa rendere insensate tutte le ipotesi di ricostruzione della pala Gattamelata: «è infatti altamente probabile che in quell'occasione la pala, rovinatissima, sia stata distrutta – se non totalmente – almeno in gran parte»¹⁸⁸. Lo studioso, poi, ha sostenuto che con molta probabilità lo spostamento de «li detti santi sopra due altri altari»¹⁸⁹, testimoniato da Ferretto e riportato da Callegari e Calogero, sia da riferire solamente al culto dei santi Francesco e Bernardino e non ai pannelli dell'ancona smembrata, da ritenere sostanzialmente perduta.

Questa considerazione di Mazzotta spazzerebbe via tutti i discorsi fatti finora, tutte le ipotesi ricostruttive, ponendo fine alle ricerche e alle speranze di ammirare oggi il capolavoro della famiglia Bellini. Ritengo corretto mantenere il condizionale in merito, dato che lo stesso Mazzotta, pur contestando la tesi di Eisler, ha comunque tentato di collegare alla pala Gattamelata una tavola con *San Bernardino*, oggi conservata al Museo Antoniano di Padova (fig. 31)¹⁹⁰.

¹⁸³ CALOGERO 2019, pp. 9, 13-15.

¹⁸⁴ CALOGERO 2019, p. 15.

¹⁸⁵ CALOGERO 2019, p. 16.

¹⁸⁶ MAZZOTTA 2020, pp. 163-167.

¹⁸⁷ SARTORI 1983, p. 591, n. 32.

¹⁸⁸ MAZZOTTA 2020, p. 167.

¹⁸⁹ FERRETTO 1814, c. 23. Su questo punto la tesi di Mazzotta differisce da quella di Calogero.

¹⁹⁰ MAZZOTTA 2020, pp. 169-171.

Lo studioso milanese non ha dunque condiviso la ricostruzione proposta da Eisler per vari motivi. Innanzitutto, la tavola coi *Santi Antonio Abate e Bernardino da Siena* risulta in buono stato di conservazione, mentre come abbiamo visto la pala belliniana per il Santo veniva descritta in cattive condizioni già nel Seicento¹⁹¹. Inoltre, la tavola della National Gallery è il pannello sinistro di un polittico che prevedeva al centro una *Resurrezione* o una *Pietà*, come suggerisce l'angolo marmoreo riferito a un sarcofago, che si intravede in basso a destra. Mazzotta si è chiesto perciò:

come sarebbe mai possibile per un altare dedicato sostanzialmente a San Francesco, e così chiamato da tutte le fonti, non avere un'immagine del santo nello scomparto centrale né in quello di sinistra, che come è noto è il più importante dopo quello centrale?¹⁹²

In più, lo studioso ha attribuito solo a Jacopo la tavola di Washington e le tre tavolette di predella a essa connesse, non ravvisando l'intervento di Giovanni. In questi dipinti non ha trovato nessun dato esterno che li ricollegli alla cappella gattesca, sconfessando totalmente l'ipotesi di Eisler¹⁹³.

Mazzotta ha poi confutato la proposta di Alessandro Conti di riconoscere come parti della pala belliniana le due tavole al Louvre con *Sant'Agostino* e *Sant'Antonio Abate*. L'ipotesi di Conti non risulta più considerabile data la riscoperta, da una raccolta privata francese, di due pannelli appartenenti allo stesso polittico dei due sopracitati e raffiguranti un *Santo Stefano* e un *San Lorenzo*. L'insieme delle tavole, dati i soggetti, non si concilia con l'intitolazione dell'altare Gattamelata¹⁹⁴.

Come detto, poi, Mazzotta ha ipotizzato il collegamento di un *San Bernardino* al Museo Antoniano con la pala gattesca. Questo è un malridotto pannello destro di un polittico, data la posa del santo che porge il monogramma di Cristo verso l'ipotetica tavola centrale. Il carattere deteriorato del dipinto è compatibile con la testimonianza ottocentesca di Ferretto, ma impedisce un'attribuzione precisa. Secondo Mazzotta, comunque, alcuni elementi del pannello dimostrano «una cultura più affine a quella di Jacopo Bellini»¹⁹⁵ e paiono aver «a che fare con il disperso altare»¹⁹⁶ Gattamelata.

Infine, dati i dubbi sull'effettiva sopravvivenza della pala Gattamelata, lo studioso milanese ha suggerito di immaginare il *San Francesco* che doveva essere raffigurato nell'opera belliniana. Per visualizzare quest'immagine Mazzotta ha proposto alcuni confronti con disegni e opere eseguiti sia da Jacopo sia dal figlio Giovanni¹⁹⁷.

In conclusione, le ipotesi formulate da Calogero e da Mazzotta sono state davvero rivoluzionarie nel dibattito critico in merito alla pala Gattamelata. Tuttavia, esse non hanno ancora ricevuto la corretta

¹⁹¹ MAZZOTTA 2020, p. 168.

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³ MAZZOTTA 2020, pp. 168-169.

¹⁹⁴ MAZZOTTA 2020, p. 169. Vedasi anche CALOGERO 2019, pp. 17-18, n. 8.

¹⁹⁵ MAZZOTTA 2020, p. 170.

¹⁹⁶ MAZZOTTA 2020, p. 171.

¹⁹⁷ MAZZOTTA 2020, pp. 171-172.

considerazione, come palesano i recenti testi di Peter Humfrey¹⁹⁸ e Anchise Tempestini¹⁹⁹, entrambi editi nel 2021, che continuano a riportare la tesi di Eisler «come un dato di fatto, cosa che non è»²⁰⁰.

¹⁹⁸ HUMFREY 2021, pp. 19-25

¹⁹⁹ TEMPESTINI 2021, p. 77.

²⁰⁰ MAZZOTTA 2020, p. 168.

CONCLUSIONE

Giunto alla fine di questo contributo, e di questa rassegna di ipotesi ricostruttive sulla pala d'altare della Cappella Gattamelata, vorrei aggiungere un mio commento relativamente a quanto menzionato. Fin dalla prima lettura, ho trovato la proposta di Antonio Mazzotta molto convincente. Ne ho apprezzato non solo gli argomenti a sostegno, ma anche l'ampia, profonda e precisa ricerca d'archivio che sta alla base, condivisa peraltro con Giacomo Alberto Calogero. Questo aspetto era deficitario, secondo il mio parere, nelle altre ipotesi ricostruttive.

Al di là delle questioni attributive e cronologiche in merito al complesso di tavole riunito da Eisler, credo che le attente indagini documentali di Mazzotta e Calogero siano decisive per il superamento dell'ipotesi formulata dallo studioso nel 1985, quasi quarant'anni fa.

A partire dalla testimonianza di Valerio Polidoro del 1590, le fonti più antiche si sono riferite alla Cappella Gattamelata e al suo altare, evidenziandone il culto di San Francesco più che quello di San Bernardino da Siena. Fondamentale è stato, inoltre, il manoscritto di Benoffi, reperito alla Biblioteca Oliveriana di Pesaro da Calogero, nel quale si menziona che l'opera belliniana inequivocabilmente raffigura un San Francesco. In base a queste considerazioni, condivido quindi la tesi di Mazzotta, secondo la quale un'effigie del santo assisiense avrebbe dovuto essere presente nel pannello centrale, o al limite nel pannello sinistro, altra posizione d'onore in un polittico. Non si riscontra questa precisa presenza nel complesso di tavole indicato dagli studiosi e perciò credo che esso non possa essere ricollegato alla pala belliniana per l'altare Gattamelata.

Un altro documento determinante per confutare la ricostruzione di Eisler del 1985 è contenuto nell'Archivio Sartori, il quale, pubblicato nel 1983, poteva essere facilmente consultato dagli storici dell'arte. Questo documento fu probabilmente estrapolato da padre Sartori da alcuni manoscritti settecenteschi di padre Sanseverino. Nella parte relativa all'altare dei cordigeri, devoti al culto di San Francesco, troviamo anche informazioni sulla Cappella Gattamelata, riferite in particolare alla necessità di un nuovo altare dedicato al santo d'Assisi, di cui abbiamo trattato nel capitolo secondo. In queste pagine si menziona il fatto che a metà Seicento le condizioni dell'altare belliniano erano visibilmente deteriorate. A ragione, quindi, Mazzotta ha sottolineato il fatto che la tavola di Washington con i *Santi Antonio Abate e Bernardino*, indicata da Eisler come scomparto sinistro della pala Gattamelata, è invece in un buono stato di conservazione. Anche questa discordanza contribuisce a superare l'ipotesi ricostruttiva di Eisler, evidentemente non più considerabile.

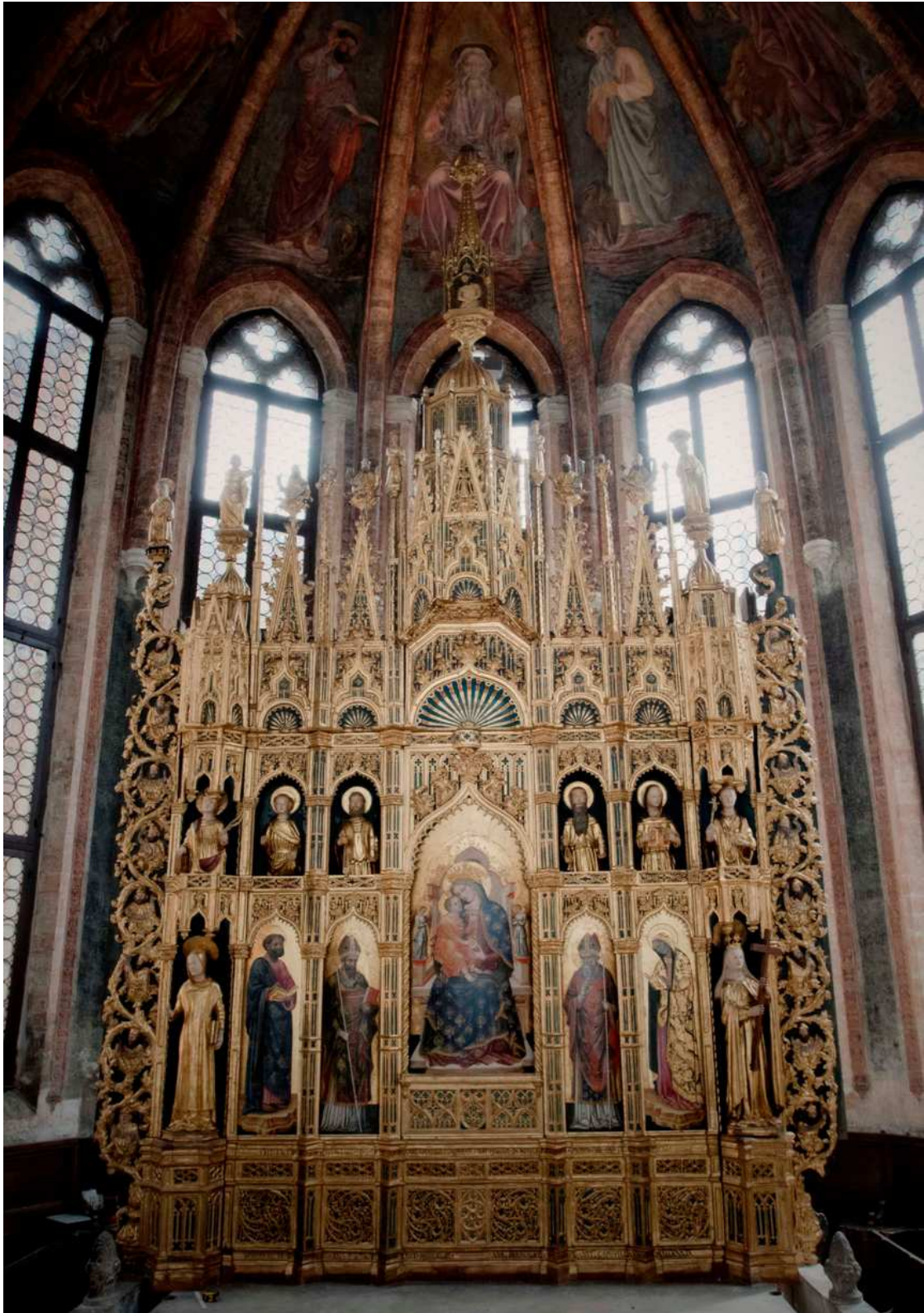
Sono rimasto, infine, incuriosito dalla proposta di Mazzotta di collegare alla pala padovana dei Bellini un pannello destro al Museo Antoniano raffigurante un *San Bernardino*, in una cattiva situazione conservativa. In questa direzione credo possano rivolgersi le future ricerche sulla pala Gattamelata.

Può davvero questa tavola rovinata essere considerata parte dell'opera belliniana? Esistono oggi altri pannelli deteriorati che possano essere collegati a questa ancona? Oppure dobbiamo definitivamente abbandonare ogni ipotesi ricostruttiva e rassegnarci a considerare perduto questo capolavoro dell'arte quattrocentesca?

APPARATO ICONOGRAFICO



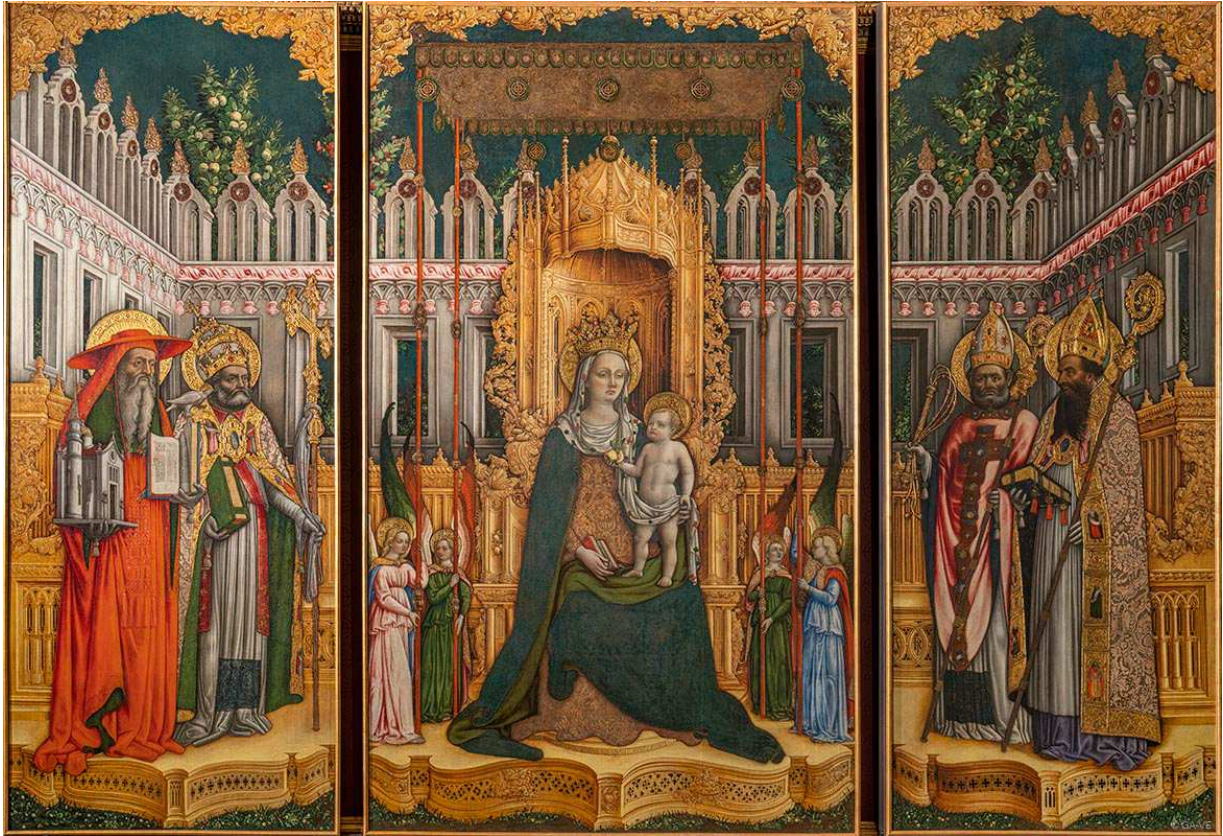
1. ANTONIO VIVARINI e GIOVANNI D'ALEMAGNA, *Trittico di Santa Sabina*, 1443-1444, Venezia, chiesa di San Zaccaria, cappella di San Tarasio



2. ANTONIO VIVARINI e GIOVANNI D'ALEMAGNA, *Trittico della Vergine*, 1443-1444, Venezia, chiesa di San Zaccaria, cappella di San Tarasio



3. ANTONIO VIVARINI e GIOVANNI D'ALEMAGNA, *Trittico del Corpo di Cristo*, 1443-1444, Venezia, chiesa di San Zaccaria, cappella di San Tarasio

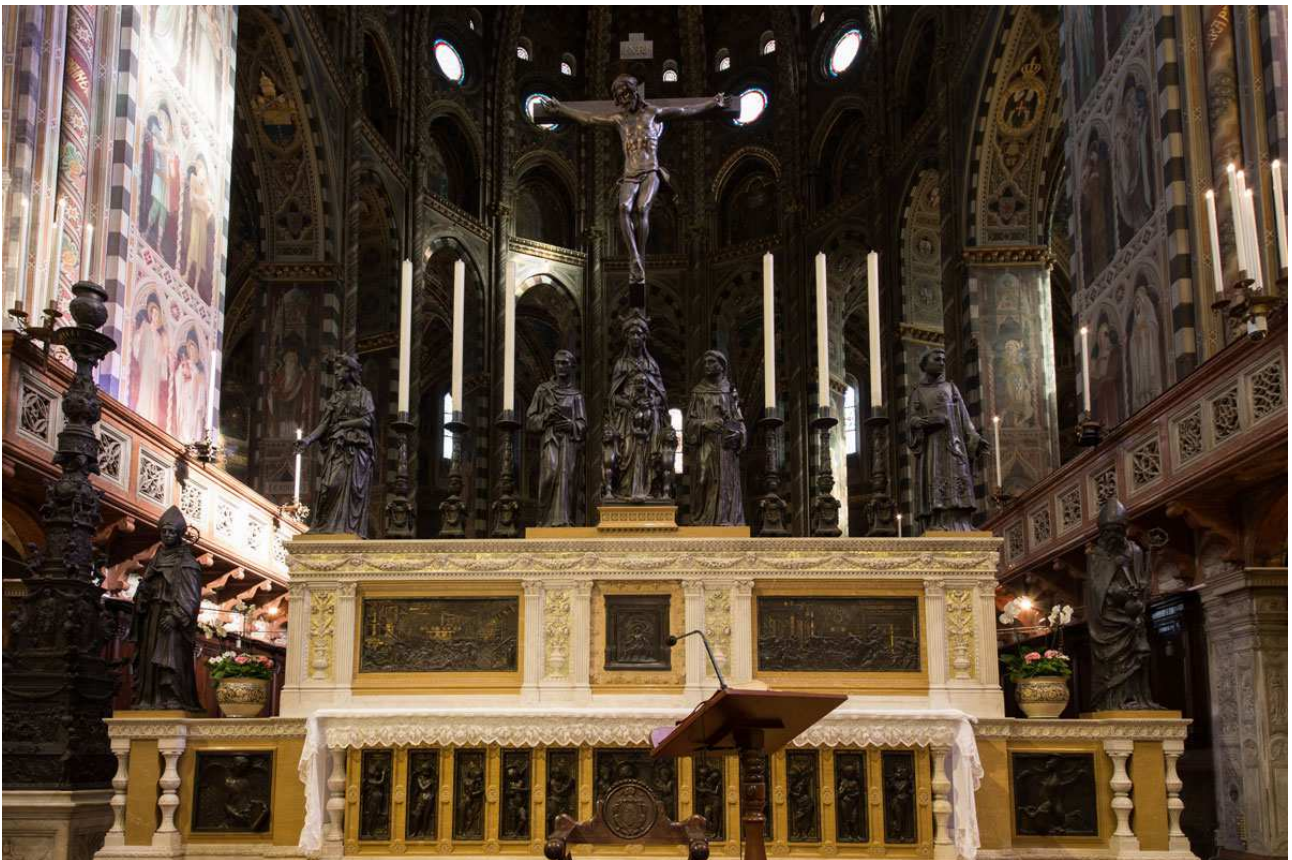
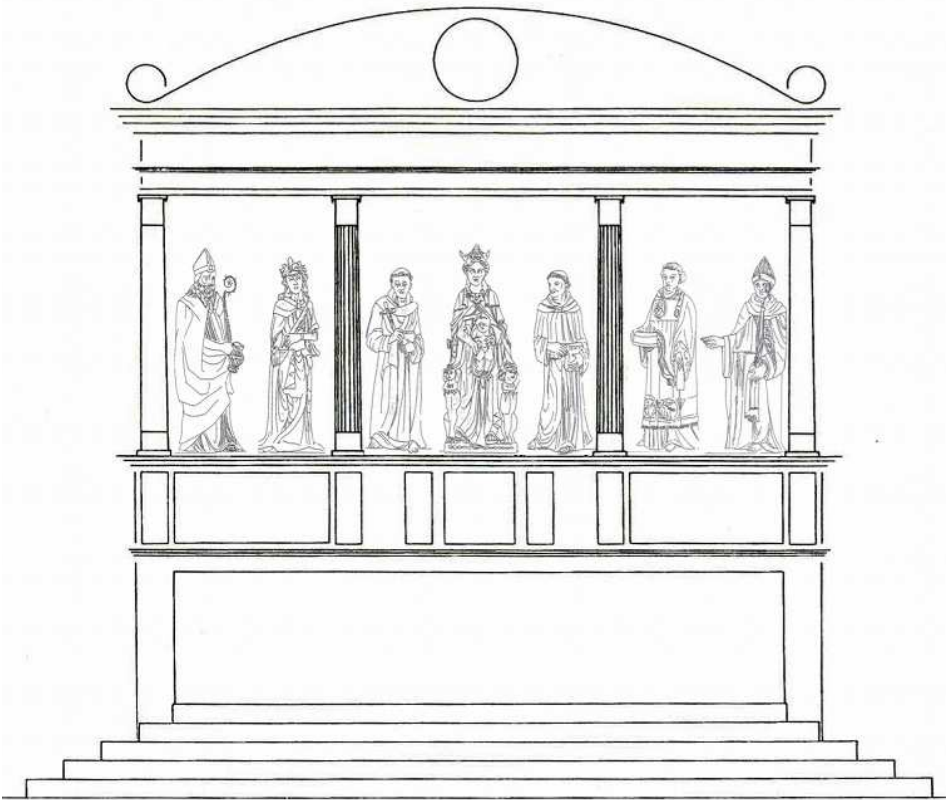


4. ANTONIO VIVARINI e GIOVANNI D'ALEMAGNA, *Trittico della Scuola della Carità*,
1446, Venezia, Gallerie dell'Accademia



5. ANTONIO VIVARINI e
GIOVANNI D'ALEMAGNA,
Trittico della Scuola della Carità,
1446, Venezia,
Gallerie dell'Accademia
(particolare)

6. DONATELLO,
*Ricostruzione
dell'altare del Santo*
(secondo White e
Yoshino)



7. DONATELLO, *Altare del Santo*, 1447-1450 circa, Padova, Basilica del Santo
(secondo allestimento ottocentesco di Camillo Boito)



8. DONATELLO, *Annunciazione Cavalcanti*, 1433 circa, Firenze, chiesa di Santa Croce



9. NICOLÒ PIZOLO e GIOVANNI DA PISA (?),
Pala Ovetari
(immagine prima del bombardamento)
Padova, Musei Civici,
Gabinetto fotografico



10. FRANCESCO SQUARCIONE, *Polittico de Lazara*, 1449-1452, Padova, Musei Civici



11. ANDREA MANTEGNA, *Pala di San Luca*, 1453-1455, Milano, Pinacoteca di Brera



12. ANDREA MANTEGNA,
Pala di San Zeno,
1456-1459,
Verona, basilica di San Zeno



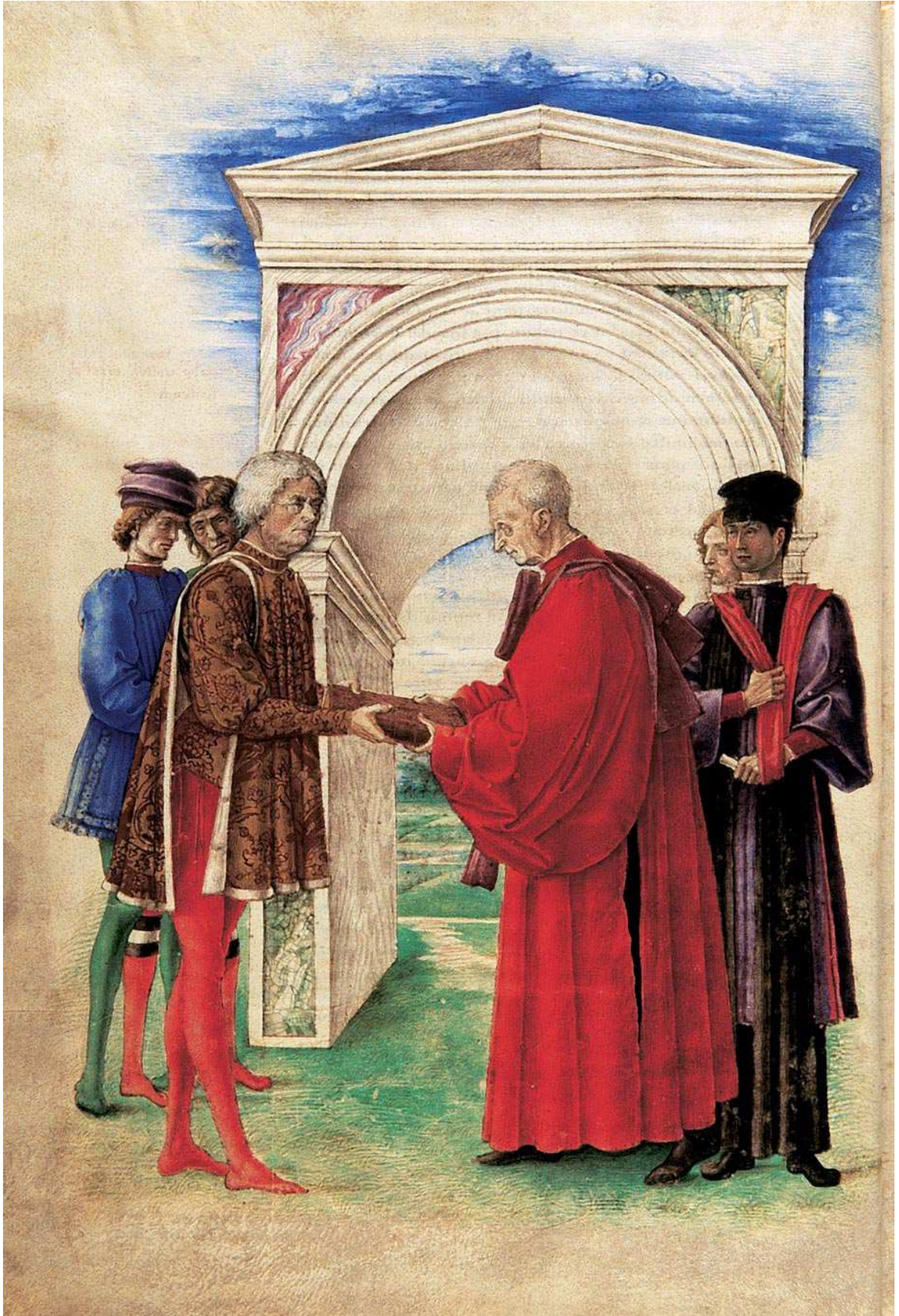
13. GREGORIO DI ALLEGRETTO, *Tomba di Erasmo Gattamelata*, 1456-1458, Padova, Basilica del Santo, Cappella del Santissimo



14. ANONIMO ARTISTA TOSCANO DEL SECOLO XV, *Tomba di Giannantonio Gattamelata*, 1456-1458, Padova, Basilica del Santo, Cappella del Santissimo



15. GIOVANNI BELLINI, *Ritratto di Jacopo Antonio Marcello*,
1453, Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal



16. GIOVANNI BELLINI, *Guarino Veronese consegna il codice della 'Geographia' a Jacopo Antonio Marcello*, 1459, Albi, Médiathèque Municipale Pierre-Amalric



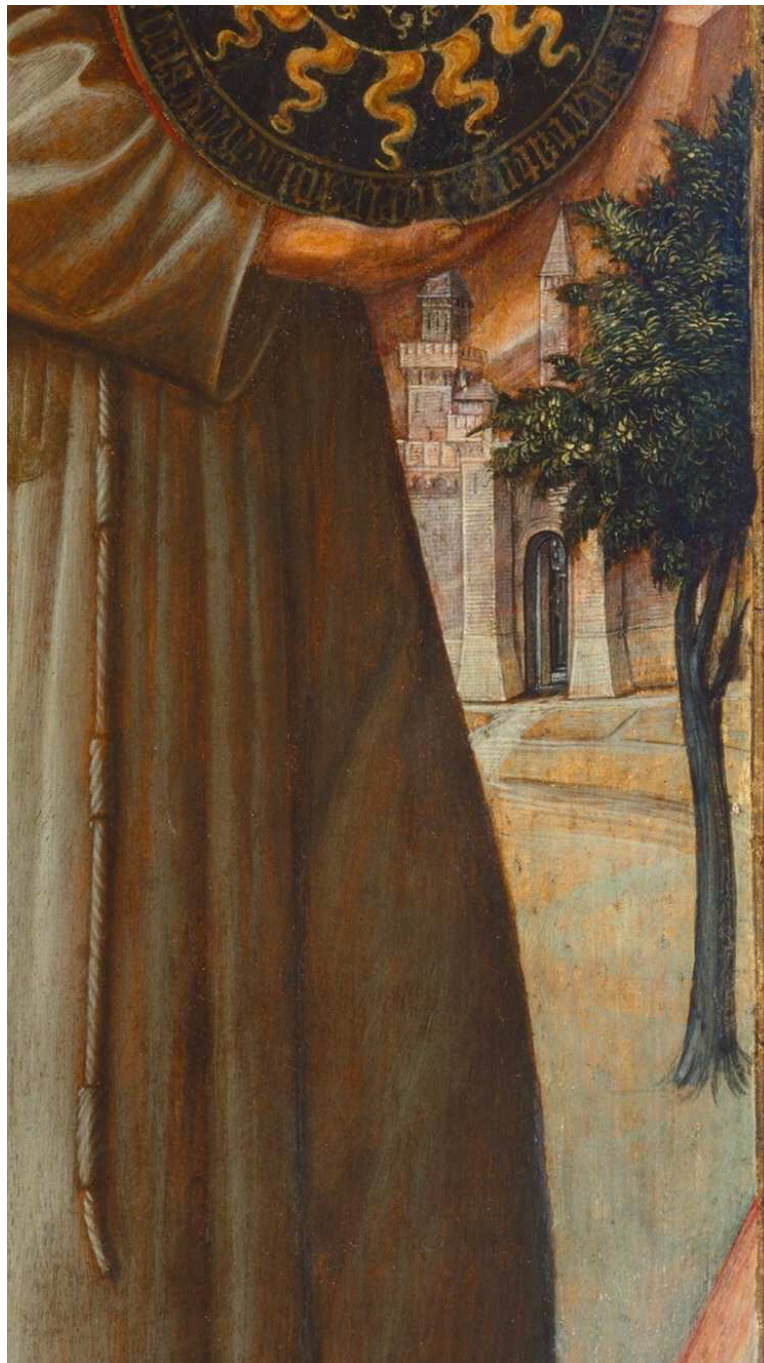
17. GIOVANNI BELLINI, *Jacopo Antonio Marcello consegna il codice della 'Geographia' a re Renato d'Angiò*, 1459, Albi, Médiathèque Municipale Pierre-Amalric



18. LODOVICO POGLIAGHI, *Cappella del Santissimo*, 1927-1936 circa, Padova, Basilica del Santo



19. JACOPO BELLINI, *Santi Antonio Abate e Bernardino da Siena*,
metà XV secolo circa, Washington (D.C.), National Gallery of Art



20. JACOPO BELLINI, *Santi Antonio Abate e Bernardino da Siena*,
metà XV secolo circa, Washington (D.C.), National Gallery of Art
(particolare con la città e l'albero sullo sfondo)



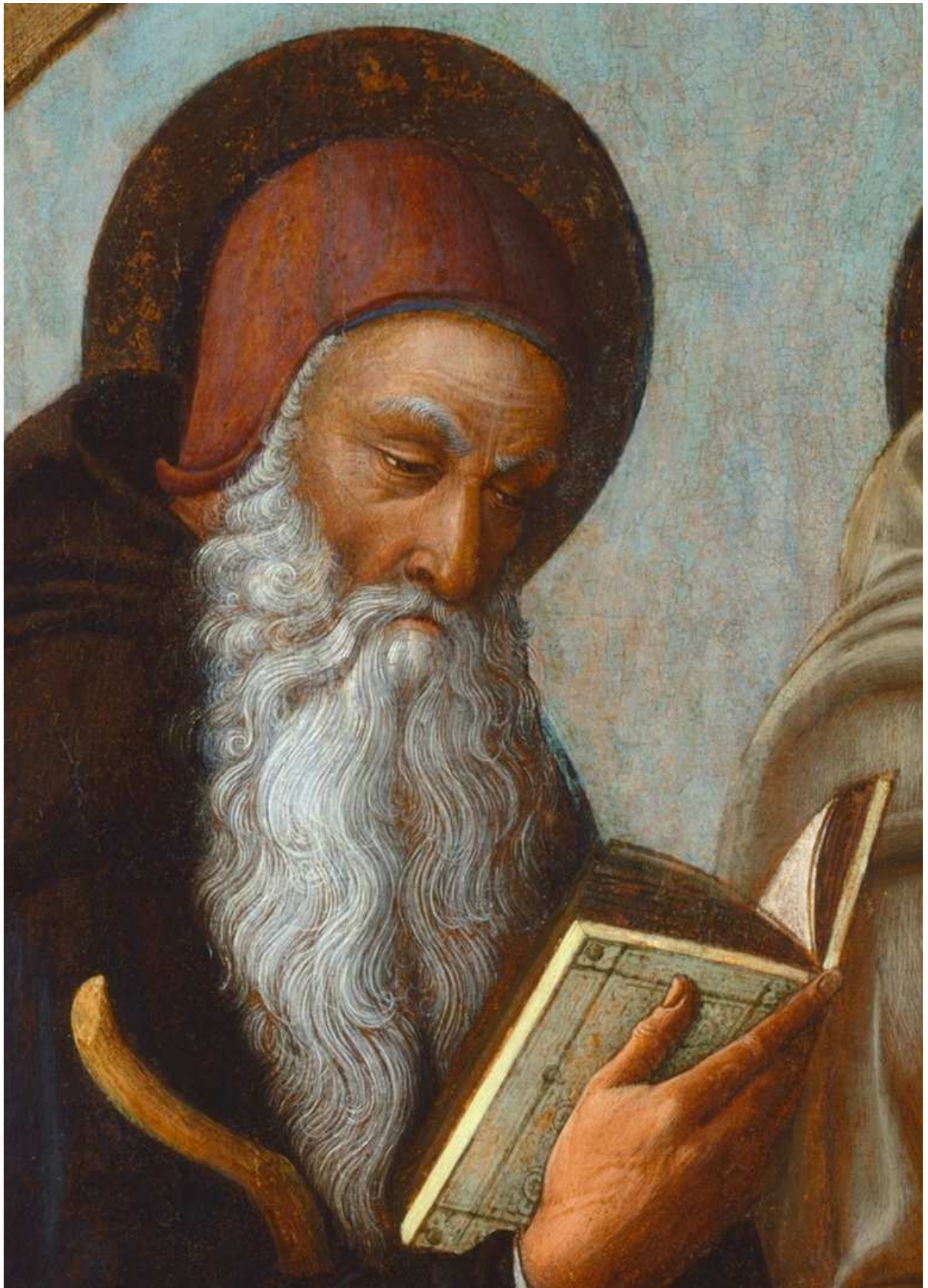
21. JACOPO BELLINI, *Santi Antonio Abate e Bernardino da Siena*,
metà XV secolo circa, Washington (D.C.), National Gallery of Art
(particolare con l'angolo di una struttura marmorea)



22. JACOPO BELLINI, *Santi Antonio Abate e Bernardino da Siena*,
metà XV secolo circa, Washington (D.C.), National Gallery of Art
(particolare con la mano e la manica destre di Sant'Antonio Abate)



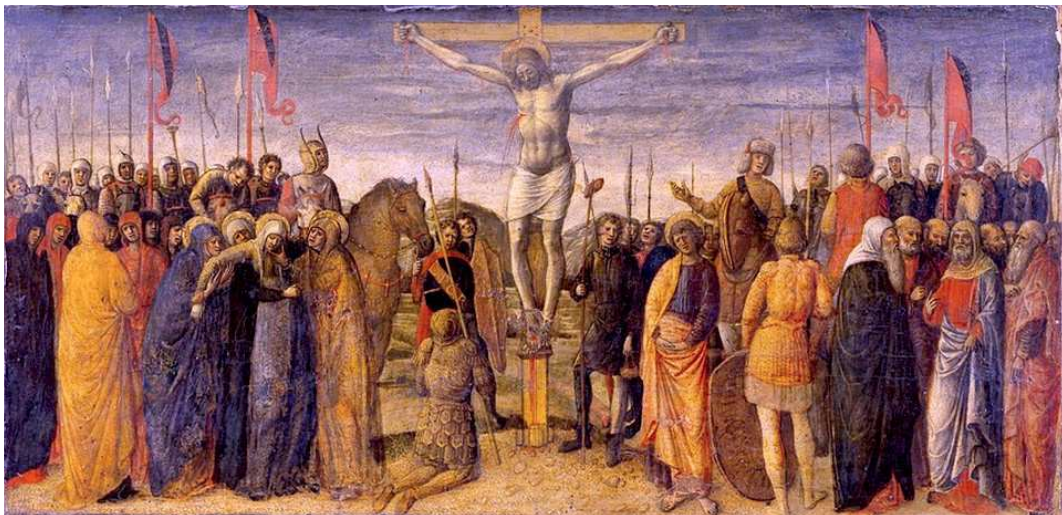
23. JACOPO BELLINI, *Santi Antonio Abate e Bernardino da Siena*,
metà XV secolo circa, Washington (D.C.), National Gallery of Art
(particolare del volto di San Bernardino da Siena)



24. JACOPO BELLINI, *Santi Antonio Abate e Bernardino da Siena*,
metà XV secolo circa, Washington (D.C.), National Gallery of Art
(particolare del volto di Sant'Antonio Abate)



25. JACOPO BELLINI, *Adorazione dei Magi*, metà XV secolo circa, Ferrara, Pinacoteca Nazionale



26. JACOPO BELLINI, *Crocifissione*, metà XV secolo circa, Venezia, Museo Correr



27. JACOPO BELLINI, *Discesa di Cristo al Limbo*, metà XV secolo circa, Padova, Musei Civici agli Eremitani



28. JACOPO BELLINI, *pala d'altare* (ipotesi ricostruttiva di Boskovits)



29. GIOVANNI BELLINI,
Sant'Agostino, 1459 circa,
Parigi, Musée du Louvre



30. GIOVANNI BELLINI,
Sant'Antonio Abate, 1459 circa,
Parigi, Musée du Louvre



31. PITTORE VENETO, *San Bernardino*, 1460 circa, Padova, Museo Antoniano

BIBLIOGRAFIA

FONTI MANOSCRITTE

BENOFFI XVIII secolo

F. A. Benoffi, *Del tempio di Santo Antonio [...] e descrizione di altari e cappelle diverse*, Pesaro, Biblioteca Oliveriana, ms. 1680.

FERRETTO 1814

J. Ferretto, *Memorie storiche intorno le chiese, gli oratori, i palazzi, i ponti e luoghi pubblici e privati della città*, Padova, Biblioteca Civica, BP 156, vol. 3, ms. 143 (1814).

SANSEVERINO XVIII secolo

A. Sanseverino, *Libro nel quale vi sono descritte tutte le entrate*, Padova, Pontificia Biblioteca Antoniana, ms. 656.

SANSEVERINO XVIII secolo

A. Sanseverino, *Istoria e descrizione della chiesa del Santo in Padova*, Padova, Pontificia Biblioteca Antoniana, ms. 693.

FONTI A STAMPA

BALDISSIN MOLLI 2011

G. Baldissin Molli, *Erasmus da Narni Gattamelata e Donatello. Storia di una statua equestre*, Padova, 2011.

BALDISSIN MOLLI 2017

G. Baldissin Molli, *La Cappella Gattamelata nella Basilica del Santo. Prime note per un "locus desperatus"*, in «Il Santo. Rivista Francescana di Storia Dottrina Arte», LVII, 2017, pp. 385-422.

BANZATO 2006

D. Banzato, *L'evoluzione della pala d'altare tra Padova e Venezia tra il Tardogotico e il primo Rinascimento*, in *Mantegna e Padova. 1445-1460*, catalogo della mostra a cura di DAVIDE BANZATO, ALBERTA DE NICOLÒ SALMAZO e ANNA MARIA SPIAZZI, Padova, Musei Civici agli Eremitani, 16 settembre 2006 – 14 gennaio 2007, Padova 2006, pp. 91-107.

BELLOSI 2008

L. Bellosi, *Giovanni Bellini e Andrea Mantegna*, in *Mantegna 1431-1506*, catalogo della mostra a cura di GIOVANNI AGOSTI e DOMINIQUE THIÉBAUT, Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre 2008 – 5 gennaio 2009, Milano 2008, pp. 103-115, n. 27.

BOSKOVITS 1977

M. Boskovits, *Una ricerca su Squarcione*, in «Paragone. Arte», 325, 1977, p. 40-70.

BOSKOVITS 1985

M. Boskovits, *Per Jacopo Bellini pittore (Postilla ad un Colloquio)*, in «Paragone. Arte», 419-423, 1985, pp. 113-123.

BOSKOVITS 1986

M. Boskovits, *Giovanni Bellini. Quelques suggestions sur ses débuts*, in «La revue du Louvre», 6, 1986, pp. 386-393.

BOSKOVITS 2003

M. Boskovits, *Jacopo Bellini*, in MIKLÓS BOSKOVITS e DAVID ALAN BROWN [a cura di], *Italian Paintings of the Fifteenth Century, the collections of the National Gallery of Art*, Washington, 2003, pp. 88-394.

BRANDOLESE 1795

P. Brandolese, *Pitture, sculture, architetture ed altre cose notabili di Padova*, Padova, 1795.

BURCKHARDT 1898

J. Burckhardt, *Beiträge zur Kunstgeschichte in Italien*, Basilea, Landorff, 1898 [ed. GHELARDI, MÜLLER: *L'arte italiana del Rinascimento. La pala d'altare. Il ritratto*, testo a cura di MAURIZIO GHELARDI e SUSANNE MÜLLER, Venezia, Marsilio, 1994].

CALLEGARI 1997

R. Callegari, *Su due polittici di Giorgio Schiavone*, in «Arte Veneta», 50, 1997, pp. 24-37.

CALOGERO 2019

G. A. Calogero, *Il problema della pala Gattamelata e gli esordi di Giovanni Bellini*, in «Paragone. Arte», LXX, 835, 2019, pp. 3-31.

CASTELLANI 1998

Lodovico Pogliaghi al Santo. Gessi e disegni per la cappella del Sacramento, catalogo della mostra a cura di FEDERICA CASTELLANI, Padova, Museo civico al Santo, 7 marzo – 26 aprile 1998, Padova 1998.

CHASTEL 1993

A. Chastel, *Histoire du retable italien des origines à 1500*, Parigi, Liana Levi, 1993, 2005 [ed. ARTURI: *Storia della pala d'altare italiana. Dalle origini al Rinascimento*, testo a cura di FILIPPO ARTURI, Milano, 2020].

CHRISTIANSEN 1987

K. Christiansen, *Venetian Painting of the Early Quattrocento*, in «Apollo», CXXV, 1987, pp. 166-177.

CHRISTIANSEN 2004

K. Christiansen, *Bellini and Mantegna*, in PETER HUMFREY [a cura di], *The Cambridge Companion to Giovanni Bellini*, Cambridge, 2004, pp. 48-74.

CONTI 1994

A. Conti, *Giovanni nella bottega di Jacopo Bellini*, in *Hommage à Michel Laclotte. Etudes sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, Milano-Parigi, 1994, pp. 260-271.

DE BENEDICTIS 1998

C. De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, Milano, 1998.

DE NICOLÒ SALMAZO 1990

A. De Nicolò Salmazo, *Padova*, in MAURO LUCCO [a cura di], *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, 2 volumi, Milano, 1989-1990, II, 1990, pp. 481-540.

DE NICOLÒ SALMAZO 1991

A. De Nicolò Salmazo, *Jacopo Bellini. Discesa di Cristo al Limbo*, in ALESSANDRO BALLARIN e DAVIDE BANZATO [a cura di], *Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dei Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, Padova, 1991, pp. 63-65, n. 1.

DE NICOLÒ SALMAZO 1993

A. De Nicolò Salmazo, *Il soggiorno padovano di Andrea Mantegna*, Padova, 1993.

DE NICOLÒ SALMAZO 2006

A. De Nicolò Salmazo, *Andrea Mantegna e Padova. 1445-1460*, in *Mantegna e Padova. 1445-1460*, catalogo della mostra a cura di DAVIDE BANZATO, ALBERTA DE NICOLÒ SALMAZO e ANNA MARIA SPIAZZI, Padova, Musei Civici agli Eremitani, 16 settembre 2006 – 14 gennaio 2007, Padova 2006, pp. 3-27.

EISLER 1985

C. Eisler, «*Saints Anthony Abbot and Bernardino of Siena*», *Designed by Jacopo and Painted by Gentile Bellini*, in «*Arte Veneta*», 39, 1985, pp. 32-40.

EISLER 1989

C. Eisler, *The Genius of Jacopo Bellini. The Complete Paintings and Drawings*, New York, 1989.

FLETCHER 2004

J. Fletcher, *Bellini's Social World*, in PETER HUMFREY [a cura di], *The Cambridge Companion to Giovanni Bellini*, Cambridge, 2004, pp. 13-47.

GAMBA 1937

C. Gamba, *Giovanni Bellini*, Milano, 1937.

GOFFEN 1989

R. Goffen, *Giovanni Bellini*, New Haven-Londra, 1989.

GOFFEN 1993

A. De Nicolò Salmazo, *Bellini disegnatore e la sua attività giovanile*, in *Carpaccio, Bellini, Tura, Antonello e altri restauri quattrocenteschi della Pinacoteca del Museo Correr*, catalogo della mostra a cura di ATTILIA DORIGATO, Venezia, Museo Correr, 26 marzo – 24 maggio 1993, Milano 1993.

HUMFREY 1988

P. Humfrey, *Jacopo Bellini. Saints Anthony Abbot and Bernardine of Siena*, in *Gothic to Renaissance: European Painting 1300-1600*, catalogo della mostra a cura di DONALD GARSTANG, Londra, Colnaghi Art Gallery, 26 ottobre – 12 novembre 1988, Londra-New York 1988, pp. 15-26.

HUMFREY 1993

P. Humfrey, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven-Londra, 1993.

HUMFREY 2021

P. Humfrey, *Giovanni Bellini*, Venezia, 2021.

LONGHI 1962

R. Longhi, *Crivelli e Mantegna: due mostre interferenti e la cultura artistica nel 1961*, in «Paragone. Arte», XIII, 1962, pp. 7-21.

LUCCO 1990

M. Lucco, *Venezia 1450-1500*, in MAURO LUCCO [a cura di], *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, 2 volumi, Milano, 1989-1990, II, 1990, pp. 395-480.

MARINI 2006

P. Marini, *La Pala di San Zeno*, in «Le Tre Venezie», *Mantegna*, 82, 2006, pp. 42-49.

MARKHAM SCHULZ 2011

A. Markham Schulz, *Uno scultore padovano influenzato da Desiderio da Settignano e il problema di Gregorio di Allegretto*, in *Desiderio da Settignano*, Atti del convegno a cura di JOSEPH CONNORS, ALESSANDRO NOVA, BEATRICE PAOLOZZI STROZZI e GERHARDT WOLF, Venezia, 2011, pp. 173-188.

MAZZOTTA 2020

A. Mazzotta, *L'altare Gattamelata al Santo* [2020], in ANTONIO MAZZOTTA [a cura di], *Con Giovanni Bellini*, Roma, 2020, pp. 163-172.

MEISS 1957

M. Meiss, *Andrea Mantegna as Illuminator. An Episode in Renaissance Art, Humanism and Diplomacy*, New York, 1957.

MERKEL 1989

E. Merkel, *Venezia 1430-1450*, in MAURO LUCCO [a cura di], *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, 2 volumi, Milano, 1989-1990, I, 1989, pp. 49-79.

MICHIEL 1521-1543

[M. Michiel], *Notizia d'opere di disegno pubblicata e illustrata da D. Iacopo Morelli [1521-1543]*, Bassano, 1800.

PALLUCCHINI 1949

Giovanni Bellini, catalogo della mostra a cura di RODOLFO PALLUCCHINI, con la collaborazione di GIOVANNI MARIACHER, Venezia, Palazzo Ducale, 12 giugno – 5 ottobre 1949, Venezia 1949.

PALLUCCHINI 1950

R. Pallucchini, *Commento alla mostra di Ancona*, in «Arte Veneta», IV, 1950, pp. 7-33.

PALLUCCHINI 1959

R. Pallucchini, *Giovanni Bellini*, Milano, 1959.

POLIDORO 1590

V. Polidoro, *Le religiose memorie, scritte dal R. Padre Valerio Polidoro padovano conventuale di San Francesco, Dottore della Sacra Teologia, nelle quali si tratta della chiesa del glorioso S. Antonio Confessore in Padova*, Venezia, Paolo Meietto 1590.

ROBERTSON 1968

G. Robertson, *Giovanni Bellini*, Oxford, 1968.

SARTORI 1961

A. Sartori, *Documenti riguardanti Donatello e il suo altare di Padova*, in «Il Santo. Rivista Francescana di Storia Dottrina Arte», I, 1961, pp. 37-99.

SARTORI 1983

[A. Sartori], *Archivio Sartori. Documenti di storia e arte francescana. I. Basilica e convento del Santo*, a cura di GIOVANNI M. LUISETTO, Padova, 1983.

TEMPESTINI 2021

A. Tempestini, *Giovanni Bellini e i pittori belliniani*, Firenze, 2021.

TOMMASI 2017

O. Tommasi, *I Gattamelata e i Lion al Santo di Padova*, in «Il Santo. Rivista Francescana di Storia Dottrina Arte», LVII, 2017, pp. 423-443.

VOLPE 1977

C. Volpe, *La donazione Vendeghini Baldi a Ferrara*, in «Paragone. Arte», 329, 1977, pp. 73-78.

VOWLES, KORBACHER 2018

S. Vowles, D. Korbacher, *Jacopo Bellini and the Formation of Giovanni*, in *Mantegna & Bellini*, catalogo della mostra a cura di CAROLINE CAMPBELL, DAGMAR KORBACHER, NEVILLE ROWLEY e SARAH VOWLES, Londra, National Gallery, 1° ottobre 2018 – 27 gennaio 2019, Londra 2018, pp. 94-107.