

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento dei Beni Culturali

Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica

Corso di Laurea Magistrale in Storia dell'Arte

Giovanni Bellini: la mostra del 1949 a cura di Rodolfo Pallucchini

Relatore

Prof. Marsel Giuseppe Grosso

Laureanda: Alessia Zanon

Matricola: 2028911

Anno Accademico 2022-2023

SOMMARIO

INTRODUZIONE.....	5
I LE MOSTRE MONOGRAFICHE BIENNALI DI ARTE ANTICA A VENEZIA NEGLI ANNI TRENTA E QUARANTA DEL NOVECENTO.....	7
1.1. Nino Barbantini e Rodolfo Pallucchini: i pionieri delle mostre monografiche d'arte antica a Venezia.....	8
1.2. Nino Barbantini e la mostra di Tiziano del 1935.....	12
1.3. Nino Barbantini e la mostra di Tintoretto del 1937.....	16
1.4. Rodolfo Pallucchini e la mostra di Paolo Veronese del 1939.....	23
1.5. Rodolfo Pallucchini e la mostra di <i>Cinque Secoli di Pittura Veneta</i> del 1945.....	28
II IL GIOVANE PALLUCCHINI E GIOVANNI BELLINI: L'APPRODO ALLA MOSTRA DEL 1949.....	35
2.1. Rodolfo Pallucchini e l'arte veneta del Rinascimento: gli studi su Giovanni Bellini...35	
2.2. Lo stato dell'arte su Giovanni Bellini prima della mostra del 1949.....	40
III LA MOSTRA DEL 1949: «L'ARTE DI GIAMBELLINO NELL'APOTEOSI DI PALAZZO DUCALE».....	43
3.1. Giovanni Bellini a Venezia: «il più grande avvenimento artistico internazionale del 1949».....	44
3.2. Dal <i>vernissage</i> all'inaugurazione della mostra (12 giugno 1949).....	48
3.3. Dipinti e disegni di Giovanni Bellini: le opere esposte.....	54

IV I CONTRIBUTI DELLA MOSTRA: L'ALLESTIMENTO, I RESTAURI E LE REVISIONI CRITICHE DELLA STORIOGRAFIA BELLINIANA.....	61
4.1. L'allestimento: «l'ambiente a disposizione dell'opera d'arte».....	61
4.2. Criteri espositivi per una nuova museografia internazionale.....	63
4.3. Le opere restaurate in occasione della mostra.....	69
4.4. Il dibattito critico sul restauro tra Rodolfo Pallucchini e Cesare Brandi.....	72
4.5. Le revisioni critiche della storiografia belliniana alla luce dei dati inediti raccolti intorno alla mostra.....	77
4.6. Giovanni Bellini e le questioni storiografiche indagate dalla critica.....	79
INDICE DELLE FIGURE.....	91
TAVOLE.....	95
BIBLIOGRAFIA.....	133
SITOGRAFIA.....	150

INTRODUZIONE

Lo scopo principale di questo studio riguarda l'analisi dettagliata della mostra su Giovanni Bellini (1430 circa - 1516) realizzata nel 1949 presso Palazzo Ducale a Venezia e curata da Rodolfo Pallucchini (1908-1989), alla quale non è stata dedicata la stessa attenzione riservata ad alcune precedenti e successive esposizioni monografiche veneziane. Nel corso della ricerca bibliografica, infatti, si è notato come alcuni testi relativi alle mostre del Novecento approfondiscano in modo esaustivo le esposizioni dedicate a Tiziano (1935), Tintoretto (1937), Veronese (1939) e quella sui *Cinque Secoli di Pittura Veneta* (1945), mentre citino appena o, in certi casi, omettano completamente la mostra su Bellini. Nemmeno nel fondamentale contributo di Nico Stringa, intitolato *Venezia '900: il secolo delle mostre*¹, si trova traccia dell'esposizione belliniana del 1949. Questo evento, passato in secondo piano nel corso del tempo rispetto alle altre mostre coeve, necessitava, dunque, di uno studio approfondito e di un'analisi dettagliata di tutti i suoi aspetti organizzativi e di ricaduta sulla storia degli studi.

Nel primo capitolo è stato preso in considerazione il contesto storico-culturale in cui fu possibile realizzare la mostra, descrivendo le esposizioni monografiche veneziane che hanno preceduto quella su Bellini: le due mostre dirette da Nino Barbantini dedicate a Tiziano (1935) e Tintoretto (1937), e quella organizzata da Pallucchini su Paolo Veronese (1939). È stato importante mettere in evidenza la portata innovativa di queste esposizioni, in quanto imponevano per la prima volta sul territorio italiano un nuovo genere espositivo, ovvero quello delle mostre monografiche, dedicate, dunque, ad una sola personalità artistica. In questo contesto è stata presa in considerazione anche la mostra sui *Cinque Secoli di Pittura Veneta* (1945) che, pur non essendo di genere monografico, diede modo a diversi critici e storici d'arte di porre al centro dell'attenzione la questione belliniana. Nel secondo capitolo sono stati descritti gli studi effettuati da Pallucchini nel corso della sua carriera universitaria e negli anni in cui frequentò la scuola di perfezionamento fondata da Adolfo Venturi a Roma. In particolare sono stati messi in risalto i momenti salienti in cui il giovane Direttore della mostra approfondì lo studio della personalità di Giovanni Bellini, cercando di comprendere i motivi che lo spinsero, nel 1949, ad organizzare un'esposizione monografica sul maestro veneziano. Prima di procedere con la descrizione dettagliata dell'esposizione si è ritenuto opportuno citare gli studi più importanti effettuati dalla storiografia moderna negli anni precedenti alla mostra, in modo da chiarire a che punto fosse lo stato dell'arte relativo a Giovanni Bellini nella prima

¹ STRINGA 2014, pp. 167-178.

metà del Novecento. Il terzo e il quarto capitolo sono stati interamente dedicati all'analisi degli aspetti più rilevanti di questo importante evento: dalla pubblicistica alle opere esposte nel corso della mostra e a quelle che, per diversi motivi, non hanno potuto raggiungere Venezia in quell'occasione; dai criteri di allestimento delle sale dell'appartamento del doge in Palazzo Ducale, sede dell'esposizione, agli interventi di restauro effettuati su alcuni capolavori; infine, è stato realizzato un regesto delle diverse posizioni critiche, scaturite grazie alla possibilità offerta dalla mostra di osservare nello stesso momento un cospicuo numero di opere dell'artista radunate per l'occasione².

Dopo aver preso in esame i diversi aspetti organizzativi dell'esposizione e la sua ricaduta sulla storia degli studi, è stato possibile comprendere quanto questa abbia fornito l'opportunità di rimettere in discussione i canoni di riferimento di diversi ambiti disciplinari. Si consideri, ad esempio, la portata innovativa dell'allestimento applicato in quell'occasione, curato dall'architetto Carlo Scarpa (1906-1978), che contribuì a riformulare, anche con gli allestimenti realizzati negli anni a venire, i saldi criteri espositivi della museografia nazionale e internazionale, offrendo al pubblico e alla critica una fruizione delle opere d'arte all'avanguardia, in linea con i cambiamenti delle norme espositive che si stavano gradualmente affermando sul territorio europeo. La mostra su Giovanni Bellini, inoltre, fu un'occasione di dibattito anche nell'ambito della teoria e della pratica del restauro, in quanto gli interventi effettuati su alcune delle opere esposte diedero modo di riflettere sugli strumenti, sulle metodologie e sulle norme regolative di questa disciplina. In particolare sono state illustrate le divergenze di pensiero e le contrapposizioni teoriche formulate da due dei più importanti restauratori dell'epoca, ovvero Cesare Brandi (1906-1988) e Mauro Pelliccioli (1887-1974). Infine, è stato possibile comprendere quanto la mostra contribuì a mettere in discussione la biografia e la vicenda artistica di Bellini, oltre a fornire degli elementi inediti per formulare nuove proposte di datazione di alcune opere e confermarne o meno l'attribuzione all'artista.

² Molte delle fotografie presenti nella sezione "Tavole" di questa tesi sono state scattate nel corso della mostra. La Fondazione Giorgio Cini di Venezia si è poi occupata di catalogare gli scatti e conservarli all'interno della propria Fototeca: questo ha reso possibile reperire piuttosto facilmente le immagini utili a documentare ulteriormente questo lavoro.

I

LE MOSTRE MONOGRAFICHE BIENNALI DI ARTE ANTICA A VENEZIA NEGLI ANNI TRENTA E QUARANTA DEL NOVECENTO

A partire dai primissimi anni del XX secolo, Venezia assume una posizione sempre più rilevante nel panorama artistico e culturale italiano. Infatti, in seguito alla fondazione della Biennale (1895)³ e al successo delle relative Esposizioni Internazionali d'Arte, la città acquisisce gradualmente il prestigioso ruolo di centro divulgativo per le arti, attirando così l'attenzione di molti artisti, studiosi e conoscitori. È significativo cercare di immaginare la città lagunare della prima metà del Novecento come un polo culturalmente attivo, non solo per la presenza di esposizioni internazionali a cadenza biennale sopra citate, ma anche per la nascita di importanti gallerie d'arte che sostennero l'affermazione di diversi artisti italiani contemporanei nel periodo 1938-1948⁴. A tal proposito si ricordano «l'esperienza innovatrice» della galleria dell'Arcobaleno (1938-1939), l'apertura della galleria del Cavallino promossa da Carlo Cardazzo (1942) e quella della Piccola Galleria (1944)⁵. Al successo della Biennale e delle gallerie d'arte contemporanea, che favorirono l'ascesa di Venezia nell'ambito degli studi e della divulgazione delle arti, è rilevante associare un terzo fenomeno: l'avvento delle mostre monografiche di arte antica⁶.

Per quel che riguarda il contesto di queste mostre di genere monografico, si riscontra, agli inizi del XX secolo, «un panorama italiano piuttosto incerto»⁷ se confrontato con quello europeo. Come ricorda Giacomo Agosti negli Atti del Convegno del 1992 dedicato a Nino Barbantini, in Italia «le festeggiatissime ricorrenze centenarie degli artisti [...] difficilmente si traducevano infatti in vere e proprie esposizioni di originali [...]. Si ricorreva più spesso al monumento all'artista [...]»⁸. Le mostre monografiche d'arte antica, dunque, costituiscono un terreno ancora inesplorato tra gli anni Dieci e Venti del Novecento: sarà a partire dal decennio successivo che riusciranno ad acquisire sempre più fortuna su tutto il territorio della penisola.

³ www.labiennale.org/it/storia.

⁴ BIANCHI 2010, p. 7.

⁵ *Ivi*, p. 8.

⁶ Per ulteriori approfondimenti sulla nascita delle mostre nel Novecento: HASKELL 2000. Per approfondire la tematica delle mostre novecentesche nel territorio del Triveneto: PANZOLINI 2020.

⁷ AGOSTI 1995, p. 75.

⁸ *Ibidem*.

Per comprendere pienamente l'impatto e l'attesa che queste mostre generarono non solo sugli studiosi ma anche sul grande pubblico nazionale e internazionale, si citano qui le parole utilizzate da André Chastel in occasione della mostra su Lorenzo Lotto del 1953:

Le mostre veneziane ravvivano ogni estate la stagione culturale europea. Sono attese con tanta maggiore curiosità e interesse in quanto le scelte, di volta in volta, mettono alla prova il gusto, l'abilità e l'esperienza degli organizzatori italiani. Nel corso degli anni pari le Biennali sono riservate all'arte moderna, mentre negli anni dispari ci si dedica ai grandi nomi dell'arte antica che portano con sé tutto un mondo. Prima della guerra nel 1935, ci fu un indimenticabile Tiziano, nel 1949 Giovanni Bellini, nel 1951 il Tiepolo. Quest'anno, lo stendardo che sventola all'ingresso di Palazzo Ducale è quello di Lorenzo Lotto⁹.

1.1. Nino Barbantini e Rodolfo Pallucchini: i pionieri delle mostre monografiche d'arte antica a Venezia

Nel contesto veneziano si distinsero due personalità molto influenti che promossero la nascita delle mostre d'arte antica di genere monografico: Nino Barbantini (1885-1952) e Rodolfo Pallucchini (1908-1989). Generalmente noto per aver dato nuova vita alla Galleria d'arte moderna e alla Fondazione Bevilacqua La Masa in Ca' Pesaro (1907)¹⁰, Eugenio Barbantini¹¹, conosciuto come Nino, si impegnò in diverse opere di riorganizzazione e di promozione artistica che nel 1930 gli valsero la nomina di direttore delle Belle Arti della città di Venezia. Si dedicò non solo all'organizzazione del Museo del vetro a Murano (1927) e del Museo dell'Arte Orientale (1922), ma anche ad opere di restauro presso i palazzi Labia e Farsetti (1934), il castello ezzeliniano di Monselice (1935-1940) e il settecentesco teatro La Fenice ceduto nel 1935 dai proprietari alla città¹². Si ricorda, inoltre, il suo impegno nell'organizzazione di eventi artistici di grande notorietà che gli permisero di ottenere una vasta collaborazione anche a livello internazionale: le mostre del ritratto dell'Ottocento (1923) e del

⁹ CHASTEL 1953, recensione della mostra di Lorenzo Lotto su *Le monde*, 11 luglio 1953.

¹⁰ PEROCCO 1995, p. 11.

¹¹ Si segnala il recente Convegno intitolato *Nino Barbantini (1884-1952). Tra museografia e critica d'arte* tenutosi presso il Complesso Monumentale della Rocca di Monselice nelle giornate del 18 e 19 ottobre 2022. Non essendo ancora stati pubblicati gli Atti, si riportano qui i titoli di alcuni interventi, volti ad approfondire la figura di questo studioso, tratti dalla locandina del Convegno: Marsel Grosso, "Benedette le mostre": *Nino Barbantini tra Tiziano e Tintoretto*; Nico Stringa e Laura Lorenzoni, *Nino Barbantini tra curatela e critica d'arte a Venezia*; Mauro Natale e Marcello Toffanello, *Barbantini a Ferrara: la mostra in palazzo dei Diamanti e la palazzina di Marfisa d'Este*.

¹² PEROCCO 1995, p. 11.

Settecento veneziano (1929) a Venezia, della pittura ferrarese (1933) presso Ferrara e dei capolavori del ritratto italiano (1936) a Belgrado¹³.

Tra i diversi meriti riconosciuti a Barbantini nel corso della sua attività di promotore delle arti, è opportuno celebrare la sua dedizione all'allestimento di mostre d'arte antica di genere monografico. Come già anticipato, questa categoria di mostre non godeva di grande fortuna sul territorio italiano¹⁴. Negli Atti del Convegno del 1992 dedicato a Barbantini, Giacomo Agosti cerca di fornire un quadro storico completo per comprendere come le mostre d'arte antica avessero raggiunto l'apice del loro successo tra gli anni Venti e Trenta del Novecento, in particolare nel contesto veneziano¹⁵. Per raccontare e analizzare tali vicende, Agosti si serve del punto di vista del noto storico dell'arte Adolfo Venturi (1856-1941) che «presenta [...] coincidenze interessanti con la storia delle mostre retrospettive sull'arte italiana nel periodo che va dall'Unità al Ventennio Fascista»¹⁶. Venturi, già dai primissimi anni del Novecento, sostenne la necessità di indicare un modello ideale per le mostre d'arte antica, comprendendone l'importanza all'interno del panorama storico-artistico italiano¹⁷. Si rivelò decisivo il suo impegno nel presentare la *Storia dell'arte italiana (1901-1940)*¹⁸ secondo lo schema del catalogo monografico¹⁹. Barbantini fu uno di quelli che colsero pienamente la portata di questo nuovo genere espositivo, tanto da organizzare già nel 1935 e nel 1937 le prime mostre monografiche d'arte antica a Venezia, rispettivamente dedicate a Tiziano e a Tintoretto²⁰. Lo scopo di queste iniziative venne così indicato nelle parole di Barbantini:

Con queste mostre che propongono all'ammirazione dei popoli le meraviglie della sua antica pittura, Venezia assolve una propria missione, che mentre reca straordinari benefici alla dottrina dei dotti, alla cultura del pubblico, alla formazione spirituale e tecnica degli artisti, ridonda a gloria di lei e a onore della nazione²¹.

Dopo il successo della mostra del 1937, Barbantini si ritirò dall'attività presso il Comune di Venezia consegnando il proprio ruolo di direttore delle Belle Arti e della Galleria d'arte moderna a Rodolfo Pallucchini²². Quest'ultimo, appartenente alla generazione successiva a

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Cfr. *supra*, p. 7.

¹⁵ AGOSTI 1995, pp. 75-87.

¹⁶ *Ivi*, p. 75.

¹⁷ *Ivi*, p. 78.

¹⁸ VENTURI 1901-1940.

¹⁹ AGOSTI 1995, p. 81.

²⁰ SCOTTON 1995, p. 27.

²¹ BARBANTINI 1937, citato in MARINI 2018, p. 51.

²² Per un approfondimento sulla vita e la carriera di Rodolfo Pallucchini: LORENZINI 2019.

Barbantini, raggiunse in questo campo importanti traguardi nel corso della sua carriera di storico dell'arte. Dal 1948 al 1957 fu segretario generale della Biennale e ricoprì contemporaneamente l'incarico di docente universitario presso le sedi di Padova e Bologna. Fondò il Centro internazionale di studi Andrea Palladio di Vicenza e dal 1972 rivestì la carica di direttore della Fondazione Cini a Venezia²³. Sulla scia del suo predecessore Pallucchini si impegnò nell'organizzazione di diverse mostre d'arte antica, riportando l'arte veneta al centro dell'attenzione di molti studiosi, come mai era successo prima. Tra le mostre che meritano menzione si ricordano quella su *Gli incisori Veneti del Settecento* (1941), sui *Capolavori dei Musei Veneti* (1946) e sui *Cinque secoli di pittura veneta* (1945). Egli, inoltre, dimostrò fin dal principio della sua attività presso il comune di Venezia di aver compreso il carattere innovativo delle mostre di genere monografico, tanto da organizzarne due dedicate rispettivamente a Paolo Veronese (1939) e a Giovanni Bellini (1949).

Prima di procedere alla descrizione delle mostre monografiche d'arte antica dedicate a Tiziano, Tintoretto, Veronese e Bellini, è necessario segnalare come queste ebbero un ruolo decisivo nella riorganizzazione del catalogo delle opere degli artisti appena citati. Gli spazi espositivi, infatti, divennero luoghi di dibattito per studiosi e conoscitori d'arte: accadeva spesso che le opere esposte suscitassero ipotesi, commenti e opinioni in merito alla veridicità delle attribuzioni fino ad allora considerate valide. Barbantini era consapevole di tutto ciò e credeva fermamente «all'utilità del rinnovamento di impressioni durante e dopo la mostra»²⁴. In una lettera indirizzata a Venturi, Barbantini commentava la mostra sulla pittura ferrarese (1933) esprimendosi in questi termini:

Ma modificare nella rubrica del dipinto il nome dell'autore, quale ci era stato comunicato dalla direzione del Museo o dal privato che ce lo prestava, sarebbe stato come correggere il giudizio tecnico di quella direzione [...]. Il Catalogo della Mostra, non poteva o non doveva non prendere atto di questi battesimi; [...] sono riferite le opinioni in pro e in contro, senza che mai il compilatore prenda partito [...]. Io ho creduto bene di portare all'Esposizione anche dei quadri d'incerta e discussa paternità, appunto perché la loro vicinanza alle opere sicure ne renda più utile lo studio e faccia definitive conclusioni²⁵.

²³ Si rimanda al sito della Fondazione Giorgio Cini alla quale, dal 1989, è pervenuta l'intera fototeca di Rodolfo Pallucchini, che oggi costituisce un Fondo importante insieme ad annotazioni manoscritte e bozze di alcune pubblicazioni dello studioso: www.cini.it/fototeca/fondi-fotografici/fondo-pallucchini.

²⁴ AGOSTI 1995, p. 87.

²⁵ BARBANTINI 1933, citato in AGOSTI 1995, p. 87.

Le mostre monografiche degli anni Trenta e Quaranta non solo furono rilevanti dal punto di vista della *connoisseurship* per la ricostruzione della vicenda artistica dei pittori, ma, in certi casi, ebbero la funzione di vere e proprie occasioni sperimentali per quel che riguardava l'allestimento delle mostre stesse. La ricerca di criteri innovativi secondo cui esporre le opere suscitò una sorta di dibattito generazionale tra storici dell'arte, in particolare tra Venturi e Pallucchini. «Col piglio di un vecchio nonno intento a redarguire i più giovani nipoti»²⁶, Venturi sentì la necessità di sfogare il suo malcontento, con toni a tratti sarcastici, in una lettera destinata a Mary Pittaluga (1891-1977) in merito alla mostra su Veronese (1939) diretta da Pallucchini:

[...] siamo stati a vedere la brutta mostra di Paolo Veronese [...]: le pitture, non sorrette dai fondi, diventan nere, si impolverano, si fanno pesanti. Si entra nelle stanze, chiuse da portiere drappeggiate, così che la mostra non ha continuità. Che belle cose fanno i ragazzi portentosi! divenuti direttori, soprintendenti, governatori o che so io²⁷!

La volontà di rinnovare l'aspetto espositivo delle mostre di quegli anni scaturiva da una problematica identificata dal giovane Pallucchini, a cui egli stesso cercò di porre rimedio:

[...] le mostre d'arte antica e moderna [...] dovrebbero contribuire al progresso museografico in via sperimentale data la loro periodicità, ponendo coraggiosamente all'ordine del giorno problemi nell'allestimento e nella presentazione delle opere, prospettando quindi soluzioni tecniche e di gusto, suscitando interesse nel pubblico e facendogli conoscere delle innovazioni che potranno poi essere realizzate nei musei²⁸.

Nelle pagine successive verranno delineate le caratteristiche principali delle mostre sopra elencate, al fine di fornire un quadro generale utile all'analisi dell'argomento qui preso in esame, ovvero la mostra del 1949 su Giovanni Bellini diretta da Rodolfo Pallucchini.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ VENTURI 18 maggio 1939, citata in AGOSTI 1995, p. 87.

²⁸ PALLUCCHINI 1945, citato in AGOSTI 1995, p. 84.

1.2. Nino Barbantini e la mostra di Tiziano del 1935

«La mostra di Tiziano²⁹, indetta dalla città di Venezia, è posta sotto l'alto patronato di Sua Maestà il Re»³⁰: con queste parole si apre il catalogo della mostra monografica di arte antica dedicata a Tiziano Vecellio che «fu tra i pittori di ogni luogo e tempo il più completo e più grande di tutti»³¹. Presieduta dal podestà Mario Alverà e diretta da una Commissione consultiva con a capo Nino Barbantini, la mostra del 1935 venne allestita all'interno dei piani nobili di Ca' Pesaro e si pose due obiettivi principali: ripercorrere l'intera vicenda artistica del pittore pievano e celebrare la magnificenza di Venezia³². Non per nulla il giorno scelto per l'inaugurazione della mostra fu il 25 aprile, ovvero il giorno di San Marco patrono della città³³. Nel numero di gennaio-febbraio 1935 della *Rivista di Venezia*, Giannino Omero Gallo scrisse un breve articolo intitolato *La Mostra di Tiziano a Ca' Pesaro*³⁴ riportando quali fossero gli scopi principali dell'esposizione dichiarati dal podestà Mario Alverà. Secondo quanto descritto la mostra aveva due scopi intimamente legati: il primo meramente turistico, mentre il secondo riguardava il «meraviglioso clima di rinascita e di fede»³⁵ che si respirava in città e che rese possibile quest'impresa così «azzardata»³⁶. La mostra di Tiziano «non è un mercato o una esibizione ma ha un valore a sé assolutamente spirituale e perciò si pensa che le speranze di tutti saranno alimentate e realizzate da quella collaborazione che nasce dall'amore per l'arte e dall'amore per Tiziano»³⁷.

Nelle pagine di introduzione al catalogo Barbantini spende parole suggestive in relazione al rapporto quasi viscerale che legava Tiziano alla Serenissima. Vale la pena riportarle qui per riuscire a comprendere pienamente lo spirito con cui Barbantini affrontò l'organizzazione della mostra:

Pur essendo universale, Tiziano appartiene però tutto intero a Venezia, aderente ai suoi aspetti, alle sue tradizioni e al suo clima, a questa luminosità che i riflessi dell'acqua accrescono e placano, a questa opulenza che trasuda e si spande dai marmi e dai mosaici nell'aria stessa che si respira. Venezia e Tiziano si identificano; sono oggi ancora una cosa sola [...] Tutto ciò che è la regalità,

²⁹ Per uno studio più approfondito della mostra del 1935 dedicata a Tiziano: TOMASELLA 2020.

³⁰ *Mostra di Tiziano* 1935, p. 5.

³¹ *Ivi*, p. 9.

³² LAZZARELLI 2020, p. 21.

³³ VALCANOVER 1995, p. 90.

³⁴ GALLO 1935, citato in TOMASELLA 2005, pp. 173-175.

³⁵ *Ivi*, p. 174.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

la grazia, il cielo, la luce di Venezia, appartiene a Tiziano. Ed egli appartiene tutt'intero a Venezia, come se ancora la abitasse non con l'anima sola ma con il corpo [...]»³⁸.

Nonostante la forte volontà di presentare Tiziano e Venezia come un'unica realtà, Barbantini sottolineò spesso come il maestro di Pieve di Cadore appartenesse all'umanità intera; per questo invitò tutti ad unirsi in un unico sentimento di partecipazione emotiva di fronte alla magnificenza dei suoi capolavori:

[...] tra il principio e la fine, sono rievocati più di settantacinque anni di vita indefessa e mirabile. Ammiriamola quanti siamo, vicini e lontani, in devota concordia. La festa non è soltanto d'Italia³⁹.

La Commissione consultiva della mostra era composta *in primis* da Gino Fogolari (1875-1941)⁴⁰, curatore non solo dell'esposizione veneziana ma anche del relativo catalogo delle opere. Gli altri membri impegnati nell'organizzazione furono Italice Brass (1870-1943), pittore friulano e collezionista di pittura veneta, Giulio Lorenzetti (1885-1951), che già nel 1929 aveva collaborato con Barbantini per la mostra sul Settecento veneziano, e Vittorio Moschini (1896-1976), che dal 1938 rivestì il ruolo di Direttore alle Gallerie dell'Accademia. Nel processo di raccolta delle opere da esporre, Barbantini e la Commissione si avvalsero di un criterio selettivo che viene ben descritto nell'introduzione al catalogo:

Accingendomi al lavoro [...] mi sono proposto prima di tutto di rinunciare all'avventura attraente ma pericolosa delle scoperte, per non turbare la santità e la pace di quello che [...] costituisce un rito vero e proprio. Mi è sembrato preferibile lasciare agli studiosi e agli esperti la briga di raccattare le briciole e la responsabilità di azzardare le ipotesi. Meglio cogliere qui [...] i capi d'opera sicuri ed illustri [...]»⁴¹.

A tal proposito, negli Atti del Convegno su Nino Barbantini a Venezia del 1992, Francesco Valcanover intervenne sottolineando come al momento dell'inaugurazione della mostra gli studi critico-filologici su Tiziano fossero molto scarsi, diminuiti drasticamente dopo la pubblicazione della monografia di Cavalcaselle e Crowe edita in Italia nel 1878⁴². Già nel 1935

³⁸ Dall'introduzione di BARBANTINI al catalogo, *Mostra di Tiziano* 1935, pp. 9-10.

³⁹ *Ivi*, p. 13.

⁴⁰ Già autore di una sintetica monografia dedicata a Tiziano per la collana dell'Istituto Nazionale "L.U.C.E." nel 1933.

⁴¹ Dall'introduzione di BARBANTINI al catalogo, *Mostra di Tiziano* 1935, p. 11.

⁴² VALCANOVER 1995, p. 90.

Pallucchini si era accorto di questo problema: mentre la mostra era ancora in corso, egli pubblicava la sua personale recensione nel numero di settembre della rivista *Ateneo Veneto*, ponendo l'accento sulla «povertà della critica, particolarmente di quella moderna, di fronte all'arte di Tiziano»⁴³; evidenziava, quindi, la necessità di indagare maggiormente sulle questioni critiche della vicenda artistica tizianesca sfruttando l'occasione della mostra di Ca' Pesaro. Quest'ultima fu un importante stimolo per l'approfondimento di problemi critico-filologici riguardanti il maestro cadorino. Negli anni successivi, infatti, si riscontrò una rapida crescita degli studi monografici rivolti alla rivisitazione totale della figura di Tiziano, dalla ricostruzione cronologica dello stile alla riformulazione dei rapporti con la cultura e la committenza del suo tempo⁴⁴.

Il numero totale delle opere esposte tra dipinti, disegni e stampe fu di centosessantasei, un risultato totalmente inaspettato per Barbantini, ma giustificato dal fatto che «il miraggio di poter salutare Tiziano a Venezia commuove tutti quanti»⁴⁵. Infatti, molte furono le città italiane e altrettanti i Paesi europei che si adoperano per inviare a Venezia le opere del grande maestro da loro possedute. Nell'introduzione al catalogo Barbantini riserva una particolare gratitudine alle autorità religiose delle città e al clero veneziano: tele e tavole provenienti dalle varie chiese ebbero l'opportunità di essere viste per la prima volta nella loro interezza e ad una distanza tale che l'occhio dell'osservatore potesse riconoscere da vicino «i prodigi di questo portentoso mestiere»⁴⁶. Con molto rammarico, però, Barbantini rilevò altresì l'assenza di numerosi capolavori tizianeschi appartenenti a musei dell'Inghilterra e della Spagna che preferirono astenersi da questo grande «convegno di civiltà e poesia»⁴⁷. Tra i motivi dell'assenza di alcune opere o del loro arrivo a Venezia in ritardo è opportuno segnalare che negli stessi mesi a Parigi si stava svolgendo la mostra sull'arte italiana presso il Petit Palais⁴⁸. Numerosi capolavori di diversi artisti italiani, dunque, erano stati convocati nella capitale francese, tra questi anche la *Flora* di Tiziano (1515), conservata agli Uffizi, che venne scelta dagli organizzatori parigini come icona della mostra (figg. 1, 2). Ciò non permise a quest'opera di giungere a Venezia fino agli inizi dell'estate, quando l'esposizione era già stata inaugurata da almeno due mesi.

⁴³ PALLUCCHINI 1935, citato in TOMASELLA 2005, p. 195.

⁴⁴ VALCANOVER 1995, p. 96. Nel catalogo del 1935 vengono indicate le monografie utilizzate da Barbantini e Fogolari per ricostruire la vicenda artistica tizianesca; tra queste è significativo citare le seguenti: CAVALCASELLE, CROWE [1877-1878] ed. 1974; SUIDA 1933.

⁴⁵ Dall'introduzione di BARBANTINI al catalogo, *Mostra di Tiziano* 1935, p. 11.

⁴⁶ *Ivi*, p. 12.

⁴⁷ *Ivi*, p. 11.

⁴⁸ Per ulteriori approfondimenti in relazione alla mostra parigina: TOMASELLA 1998; ANNADEA 2014.

Per quanto riguarda i criteri di esposizione delle opere, Barbantini rinunciò alla sistemazione cronologica delle stesse. Considerati diversi fattori quali le dimensioni e gli spazi delle varie sale, la luce naturale proveniente da un solo lato del palazzo, la difficoltà nel trovare un fondo omogeneo che mettesse in risalto adeguatamente ciascuna opera del maestro, viste anche le imponenti dimensioni della maggior parte delle tele esposte, si ritenne quasi impossibile collocare opere appartenenti allo stesso periodo nella medesima sala. L'obiettivo di Barbantini viene ancora una volta dichiarato nell'introduzione al catalogo: «si è cercato solo questo: che ogni quadro di vedesse, per quanto era possibile, bene»⁴⁹. Si volle comunque far comprendere al visitatore la cronologia dello stile del maestro posizionando nella seconda sala le tele dei primi anni di attività e nell'ultimo ambiente «l'opera suprema, il «Compianto», che la morte impedì di compiere»⁵⁰.

Le pareti delle sale di esposizione furono ricoperte con dei drappi in velluto su cui poi vennero appese le opere. Barbantini voleva conferire uniformità cromatica agli ambienti espositivi in modo da mettere in risalto la sensibilità dei toni di colore presenti in ciascun dipinto. Quindi, a seguito di un attento studio sulla gamma cromatica dei vari capolavori, si ritenne opportuno utilizzare velluti sui toni neutri come il *beige*, varie gradazioni di grigio e il verde bottiglia. Barbantini, inoltre, scelse di inserire al secondo piano del palazzo delle pareti provvisorie, in modo da creare due ambienti distinti in un'unica sala. L'intento era quello di direzionare la luce naturale proveniente dalle finestre laterali, affinché colpisse in modo più incisivo e diretto i capolavori esposti. Una terza scelta espositiva riguardò proprio la luce: Barbantini voleva evitare l'utilizzo di un impianto d'illuminazione artificiale e cercò, quindi, di sfruttare il più possibile le finestre del palazzo che, però, offrivano spesso una luce molto variabile. Per porre rimedio a questo problema vennero aggiunti dei drappi di tulle e di seta alle finestre in modo da ottenere un effetto luministico più omogeneo all'interno delle sale espositive. È significativo descrivere le scelte più rilevanti attuate nell'allestimento di questa mostra perché, come affermato precedentemente, fu proprio in questi anni e nel contesto di queste mostre monografiche che si cercò di sperimentare nuove soluzioni anche sul piano della fruizione da parte del pubblico. Si vedrà, infatti, che alcuni dei punti sopra descritti torneranno ad essere presenti in modi più o meno simili nelle altre mostre monografiche veneziane degli anni successivi. A tale riguardo si veda in particolare il dibattito creatosi tra le due generazioni rappresentate rispettivamente da Adolfo Venturi e Rodolfo Pallucchini⁵¹.

⁴⁹ Dall'introduzione di BARBANTINI al catalogo, *Mostra di Tiziano 1935*, p. 13.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Cfr. *supra*, p. 11.

Un ulteriore elemento da analizzare riguarda l'ambito della pubblicistica per la promozione dell'evento e della conseguente risposta del pubblico. Per pubblicizzare la mostra vennero utilizzate diverse strategie comunicative con altrettanti mezzi di propaganda. Tra questi si ricorda, ad esempio, la proiezione di filmati di promozione della mostra all'interno dei cinematografi nazionali e internazionali. Durante gli intervalli degli spettacoli teatrali, invece, veniva letto un comunicato riguardante la mostra in diverse lingue. Vennero anche trasmesse tre radio-conferenze in cui diversi storici dell'arte descrivevano l'evento in corso. Tutto ciò era, inoltre, accompagnato da opuscoli, articoli di riviste d'arte, cartoline (fig. 3) e manifesti distribuiti in diverse città europee e striscioni pubblicitari affissi nei punti di maggior visibilità a Venezia⁵². In quasi sette mesi di esposizione il numero totale dei visitatori stimato ammontò a 175.200, circa 800 al giorno. Nella stima vennero inclusi anche i turisti che si recarono a Venezia per la Biennale d'Arte o per la terza edizione del Festival del Cinema e non poterono evitare di dedicare qualche momento del loro soggiorno all'innovativa mostra di Tiziano.

Per comprendere pienamente quanto questa mostra venne considerata una sorta di capofila per le esposizioni degli anni successivi, si riportano qui le parole di Francesco Valcanover:

Quella di Tiziano organizzata da Nino Barbantini nel 1935 si pone così come il prototipo delle mostre biennali d'arte antica dedicate da Venezia alle maggiori personalità e ai grandi periodi della sua civiltà figurativa, sempre più indirizzata a suscitare un forte impatto culturale per un vasto pubblico ed insieme a proporsi quali punti di riferimento per rivisitazioni e per nuovi contributi a più approfondite conoscenza [...] La strada aperta da Nino Barbantini con chiaroveggente intelligenza è stata proseguita a Venezia da Rodolfo Pallucchini, da Pietro Zampetti e dagli altri studiosi che sino ad oggi [...] si sono impegnati in mostre di indubbio valore scientifico nel contesto di nuove consapevolezze e partecipazioni culturali, e non in manifestazioni effimere, di facile richiamo e consumo turistico [...]⁵³.

1.3. Nino Barbantini e la mostra di Tintoretto del 1937

Dopo il successo dell'esposizione dedicata a Tiziano, Nino Barbantini si occupò di dirigere una seconda mostra monografica, a distanza di due anni dalla prima, dedicata a Jacopo Robusti, detto il Tintoretto. Anche in questo caso l'esposizione si svolse «sotto l'Alto Patronato di Sua

⁵² LAZZARELLI 2020, pp. 29-30.

⁵³ VALCANOVER 1995, p. 96.

Maestà Vittorio Emanuele III Re d'Italia Imperatore d'Etiopia»⁵⁴ e sotto la supervisione del podestà di Venezia Mario Alverà. Gli spazi espositivi rimasero i piani nobili di Ca' Pesaro e venne riproposta come data di inaugurazione il 25 aprile, giorno di San Marco: queste scelte crearono un forte senso di continuità con la mostra di Tiziano. D'altronde, a parere di Barbantini, Tintoretto fu l'unico artista in grado di sostenere il confronto con il supremo Tiziano, perché «il Rinascimento non poteva essere riassunto più divinamente che dalla conclusione che ne diede Tiziano. E perché l'arte moderna non poteva sortire dal sorriso di Dio un iniziatore più clamoroso e più virtuoso del Tintoretto»⁵⁵. Gli obiettivi della mostra dedicata al pittore erano ancora una volta legati alla crescita del turismo a Venezia e a quello che il podestà della città descriveva come «clima di rinascita»⁵⁶ culturale. Nella richiesta di autorizzazione della mostra inoltrata al capo del Governo in data 21 novembre 1936, Mario Alverà sostenne che lo scopo principale della mostra era «di ottenere che il movimento turistico a Venezia nel 1937» non fosse inferiore a quello del 1936, e inoltre «di compiere opera utile per la cultura generale e per gli studi, e opera utilissima per la glorificazione del genio e della stirpe italiana»⁵⁷. Ma ancor più suggestive appaiono le parole di Barbantini:

Con queste mostre che propongono all'ammirazione dei popoli le meraviglie della sua antica pittura, Venezia assolve una propria missione, che mentre reca straordinari benefici alla dottrina dei dotti, alla cultura del pubblico, alla formazione spirituale e tecnica degli artisti, ridonda a gloria di lei e a onore della nazione⁵⁸.

Ritornano imponenti, in questo discorso, i temi della propaganda fascista legati alla celebrazione di Venezia e degli artisti che nei secoli contribuirono a renderla magnifica agli occhi di tutti. Oltre alla glorificazione della città, dunque, nell'introduzione al catalogo delle opere il Direttore della mostra dedicò l'esposizione non solo agli uomini di scienza che potevano trarre profitto dalla contemplazione di opere che normalmente, nei propri luoghi, risultavano poco leggibili: questo evento era dedicato in particolare a «tutti gli uomini di buona volontà»⁵⁹ con l'intento di raccogliersi nella celebrazione di un artista degno di gloria come il Tintoretto. Come Alverà, anche Barbantini sperava di ripetere il successo della mostra del 1935

⁵⁴ *La Mostra del Tintoretto 1937*, pp. 5-6. Vittorio Emanuele III ottiene il titolo di Imperatore a seguito della vittoria in Etiopia avvenuta nel 1936, per questo nel catalogo della mostra di Tiziano (1935) viene ricordato con il solo titolo di Re.

⁵⁵ BARBANTINI 1937, citato in MARINI 2018, p. 51

⁵⁶ GALLO 1935, citato in TOMASELLA 2005, p. 174.

⁵⁷ ALVERÀ 1936, citato in MARINI 2018, p. 56.

⁵⁸ BARBANTINI 1937, citato in MARINI 2018, p. 51.

⁵⁹ Dall'introduzione di BARBANTINI al catalogo, *La Mostra del Tintoretto 1937*, p. 7.

e di ritrovare quell'appassionato «raccolgimento delle folle che giungevano da ogni parte a vedere i miracoli di Tiziano»⁶⁰.

Nella Commissione consultiva della mostra si ritrovano alcuni nomi che già avevano collaborato con Barbantini per l'esposizione di Tiziano: Giulio Lorenzetti, Vittorio Moschini e Italo Brass. Si aggiunsero all'organizzazione dell'evento Ferdinando Forlati (1882-1975), regio sovrintendente all'Arte medievale e moderna di Venezia, Lodovico Foscari, presidente dell'Ente provinciale per il turismo, e il pittore spagnolo Mariano Fortuny y Madrazo (1871-1949). La direzione amministrativa, invece, venne affidata a Urbano de Bellegarde de Saint-Lary, direttore degli Uffici turistici per il Comune di Venezia. Il numero totale delle opere esposte fu di settantanove tra dipinti e disegni, molte di queste provenienti dal territorio veneziano. Anche in questo caso si riscontrò una vasta collaborazione da parte di musei nazionali e internazionali che si adoperarono per concedere prestiti superiori in numero a quelli richiesti per la mostra di Tiziano. Nell'introduzione al catalogo si dichiara nuovamente l'impossibilità di ottenere capolavori del Tintoretto dalle collezioni spagnole e inglesi. Inoltre, si denuncia l'assenza del preziosissimo *Autoritratto* (1588, Parigi, Museo del Louvre) perché «nell'anno dell'Esposizione⁶¹ le collezioni parigine avrebbero dovuto restare, per ordine del Governo, in efficienza perfetta»⁶². È rilevante evidenziare come lo stesso Barbantini rinunciò deliberatamente a comprendere nell'esposizione alcuni dipinti che «se potevano interessare i tecnici e suscitare problemi e discussioni curiose [...] avrebbero create nella Mostra delle zone morte o meno vive»⁶³. Le opere a cui si riferiva erano quelle possedute dai privati, scartate dal catalogo della mostra perché di dubbia autenticità o perché ritenute di minor pregio in confronto a quelle provenienti dagli altari e dai musei. Un altro criterio di selezione dei capolavori era legato alla grandezza degli spazi espositivi:

[...] per quanto siano vasti gli appartamenti di Ca' Pesaro, molte tele del Tintoretto hanno dimensioni tali che una parete intera è appena sufficiente a contenerle, e le sue composizioni così grandiose e così animate dovrebbero comparire, per essere intese e godute, tutte sole. Non era dunque il caso di addensarle⁶⁴.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Si fa riferimento all'Esposizione internazionale «Arts et Techniques dans la Vie moderne» che si tenne a Parigi dal 25 maggio al 25 novembre 1937.

⁶² Dall'introduzione di BARBANTINI al catalogo, *La Mostra del Tintoretto 1937*, p. 8.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibidem*.

Nonostante l'assenza di alcuni capolavori Barbantini si dimostrò convinto del fatto che «quanto si poteva utilmente raccogliere, tutto è stato, senza eccezione raccolto»⁶⁵:

In questi mesi a Venezia, a chi vorrà integrare la visita di Ca' Pesaro con quella della Scuola di San Rocco, del Palazzo Ducale e della Madonna dell'Orto, il Tintoretto riapparirà, tutto intero. Senza lacune e senza sproporzioni, la sua attività è riassunta nella Mostra [...]»⁶⁶.

Con queste parole il Direttore della mostra invitò il pubblico a integrare la visita a Ca' Pesaro con quella di altri spazi in cui erano conservati i capolavori del pittore veneziano. Ai visitatori venne, infatti, offerto un biglietto cumulativo che comprendeva l'esperienza della mostra di Barbantini, l'esposizione permanente del Settecento veneziano a Ca' Rezzonico e la visita alla Scuola Grande di San Rocco (fig. 4), dove si trova uno straordinario ciclo di dipinti del Tintoretto restaurato proprio in occasione della mostra⁶⁷. I restauri diretti dalla Regia Sovrintendenza all'Arte Medioevale e Moderna⁶⁸ vennero eseguiti su tre tele: *L'Ultima Cena* (1547, Venezia, chiesa di San Marcuola), *La guarigione del paralitico* (1599, Venezia, chiesa di San Rocco; fig. 5) e il *Battesimo di Cristo* (1580, Venezia, chiesa di San Silvestro). Nel corso dei secoli erano state deturpate con diverse aggiunte e ridipinture: l'obiettivo, dunque, era di riportarle alle dimensioni e all'aspetto originali sfruttando l'occasione della mostra. Una volta eseguiti i dovuti restauri, Mariano Fortuny, membro della Commissione consultiva, venne incaricato di rendere maggiormente visibili le opere del Tintoretto collocate all'interno della Scuola di San Rocco. A fronte della sua esperienza innovatrice nel campo delle scenografie teatrali, il pittore spagnolo intervenne a livello illuminotecnico studiando una «colorazione speciale delle superfici riflettenti dei grandi riflettori intesa a dare alla luce una tonalità vicina a quella della luce naturale»⁶⁹. Insieme ai restauri che contribuirono a rendere di nuovo leggibili capolavori altrimenti nascosti o dimenticati, questi interventi vennero ampiamente apprezzati dal pubblico, dalla stampa e soprattutto dai critici e gli studiosi d'arte come Pallucchini:

Per certi aspetti questa Mostra del Tintoretto è un esemplare lezione di filologia: esperti e cauti competenti hanno ricostruito dei «testi», riportandoli, quanto più è stato possibile, allo stato originario. Ne consegue che la nostra posizione di osservatori, ammiratori, critici ecc. è mutata da quella di altri tempi. Si è in contatto cioè con opere d'arte che hanno ripreso la loro «vera»

⁶⁵ *Ibidem.*

⁶⁶ *Ivi*, pp. 8-9.

⁶⁷ MARINI 2018, p. 52.

⁶⁸ *La Mostra del Tintoretto* 1937, p. 10.

⁶⁹ MARINI 2018, p. 52.

fisionomia. Le puliture, condotte in maniera esemplare, di tante tele del Tintoretto, situate in Chiese veneziane per lo più in condizioni infelici di luce, permettono oggi di ammirarle da un punto di vista del tutto nuovo e insospettato⁷⁰.

In occasione della mostra egli ricevette l'incarico di commentare i cicli biblici della Scuola di San Rocco in un volume apposito⁷¹: questo gli permise di confrontarsi per la prima volta con il pittore veneziano il cui studio lo avrebbe accompagnato per tutta la vita. Pallucchini riscontrò, come nel caso di Tiziano, una mancanza di riferimenti critico-filologici su Tintoretto piuttosto sostanziosa: si consideri che l'unica fonte critica disponibile all'epoca della mostra era la monografia di Mary Pittaluga del 1925⁷². Per questo, nell'organizzare l'esposizione, Barbantini rinunciò a priori a stabilire le fasi di sviluppo della vicenda artistica di Tintoretto e «tutto l'impianto critico del catalogo appare aurorale per quanto riguarda gli studi»⁷³. Con l'aiuto dei restauri e degli interventi illuminotecnici di Fortuny, Pallucchini si ritrovò a commentare dipinti dalla fisionomia quasi inedita che fornirono alla critica dell'epoca diversi spunti di riflessione per costruire nuove prospettive sulla vita del grande maestro veneziano:

La possibilità di un viaggio a Roma e quindi la conoscenza diretta della pittura di Michelangelo sono ipotesi sempre più probabili. Per Tiziano e Paolo Veronese l'innesto di forme del Manierismo romano rimane un episodio, per il Tintoretto assume un valore decisivo, formando l'impalcatura sostanziale, senza residui intellettualistici, della sua visione pittorico-chiaroscurale, tanto violenta e travolgente⁷⁴.

La mostra, dunque, ebbe il merito di stimolare riflessioni critiche a livello nazionale e internazionale avviando nuovi percorsi interpretativi sul Tintoretto, in particolare sugli anni giovanili della sua vicenda artistica. Tra i diversi contributi che hanno portato alla riscoperta del pittore veneziano si ricordano le recensioni più note di Edoardo Arslan, Giorgio Castelfranco, Hans Tietze⁷⁵, Giuseppe Marchiori, George Isarlo e quella più estesa e completa di Johannes Wilde⁷⁶.

La pochissima documentazione reperita sull'allestimento della mostra non permette di ricostruire in modo dettagliato le scelte espositive attuate da Barbantini. Se nella Scuola Grande

⁷⁰ PALLUCCHINI 1937, citato in GROSSO 2019, p. 53.

⁷¹ *Ivi*, p. 52. Il testo in questione è il seguente: PALLUCCHINI 1937.

⁷² MARINI 2018, p. 52.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ PALLUCCHINI 1937, citato in MARINI 2018, p. 52.

⁷⁵ ARSLAN 1937; CASTELFRANCO 1937; TIETZE 1937, citati in GROSSO 2019, p. 54.

⁷⁶ MARCHIORI 1937; ISARLO 1937; WILDE 1938, citati in MARINI 2018, p. 53.

di San Rocco Mariano Fortuny intervenne per migliorare la visibilità delle opere presenti all'interno, a Ca' Pesaro non si riscontrò questa necessità. Si può immaginare, dunque, una situazione simile a quella dell'esposizione del 1935, in cui l'unica fonte di luce sfruttata era quella naturale, proveniente dalle finestre laterali del palazzo. Nella sua recensione sulla mostra Wilde si espresse lodando l'allestimento sobrio e armonioso, piuttosto tradizionale, mentre la rassegna stampa fece riferimento alla presenza di «velluti spessi sui muri»⁷⁷, altro elemento ripreso dalla mostra di Tiziano e riproposto in quest'occasione. René Huyghe, dal 1937 conservatore capo del dipartimento di pittura del Louvre, espresse il suo apprezzamento nei confronti dei velluti appesi alle pareti, tanto da chiedere a Barbantini di riceverne dei campioni. In quell'anno erano in corso grandi lavori al museo parigino e Huyghe era convinto di poter trarre maggior profitto e migliorare la presentazione delle opere aggiungendo drappi in velluto alle pareti, in particolare di colore verde e grigio, proprio come si stava facendo a Ca' Pesaro. L'allestimento della mostra, dunque, non doveva essere tanto diverso da quello visto due anni prima con la mostra di Tiziano.

Di particolare interesse risulta il dettagliato programma pubblicitario dell'evento, conservato nell'Archivio storico comunale della Celestia a Venezia, di cui si riportano qui i punti principali:

- 1) Stampa rivista in tre edizioni di 10.000 copie ciascuna [...].
- 2) Pubblicità luminosa all'estero [...].
- 3) Pubblicità luminosa in Italia [...].
- 4) Gonfaloni in città [...].
- 5) Pubblicità in carrozzoni ferroviari delle linee internazionali [...].
- 6) Spedizione materiale pubblicitario [...].
- 7) Pubblicità a mezzo radio [...].
- 8) Inserzioni su giornali e riviste ed abbonamenti [...].
- 9) Pubblicità a mezzo cinematografo in Italia, all'Estero e piroscafi [...].
- 10) Esposizione cartelli e quadri nelle vetrine delle agenzie di viaggio [...] ⁷⁸.

Il totale delle spese per la promozione della mostra ammonta a 325.000 lire, contro le 260.000 versate per Tiziano, cui vanno aggiunte altre 23.000 per la produzione e la diffusione di cartoline pubblicitarie (fig. 6). A costituire il principale introito furono i biglietti di ingresso alla mostra, gli abbonamenti e la vendita dei cataloghi. Il numero di visitatori stimato al giorno

⁷⁷ MARINI 2018, p. 53.

⁷⁸ *Ivi*, p. 57.

fu di 700 circa, un centinaio in meno rispetto a Tiziano, e l'incasso totale alla fine dell'evento risultò pari a 1.175.600 lire⁷⁹.

La mostra del 1937 mise in luce la necessità di riprendere gli studi critico-filologici sulla vicenda artistica di Tintoretto che all'epoca si era rivelata ancora confusa e troppo poco indagata. Ancora una volta, dunque, si riconferma il ruolo decisivo delle mostre di genere monografico nel porsi come punti di riferimento per riletture, nuovi contributi teorici, nuove interpretazioni e rivisitazioni dello stato dell'arte. A questo proposito è interessante segnalare come lo stesso Barbantini, già all'epoca della mostra, rifletteva su quanto alcune correnti artistiche di recente sviluppo, più di tutte l'Impressionismo, avessero potuto usufruire della lezione degli artisti veneti antichi:

La pittura ottocentesca [...] al Tintoretto deve moltissimo. A Delacroix, a Courbet, a Daumier, mancò la frequentazione di Venezia, che per conoscere Tintoretto è indispensabile, perché i tre pezzi del Louvre non bastano a rivelarlo. Edgardo Degas fu quello degli Impressionisti che nel disegno coloristico e dinamico mostrò di avere inteso meglio degli altri la sua lezione⁸⁰.

È importante, poi, prendere in considerazione le interpretazioni critiche più recenti, come quella di Alessandro Del Puppo illustrata nel saggio del 2017 *Tintoretto pittore del Novecento. Un quadrangolare con Longhi, Barbantini e Sironi (1937)*⁸¹. Nel testo l'autore racconta di come il Tintoretto veniva interpretato in modi differenti da Longhi, Barbantini e Sironi a seconda del proprio gusto e di quello dell'epoca. A tal proposito Del Puppo cita i nomi di due artisti novecenteschi, Filippo De Pisis ed Emilio Vedova, in quanto entrambi si concentrarono nel voler intendere, pittoricamente, a modo loro il Tintoretto:

E quella stessa tradizione⁸² era amata anche da Filippo De Pisis. Negli stessi mesi d'apertura della mostra veneziana, il critico Giuseppe Marchiori si soffermò su una piccola e ritorta veduta della facciata di San Moisè, dipinta nel 1932, come testimonianza della passione di De Pisis per Tintoretto. Anche un giovane pittore veneziano ebbe modo di vedere la mostra di Tintoretto [...]; si chiamava Emilio Vedova e il suo dipinto *San Moisè* è una risposta sia al quadro di De Pisis, sia al Tintoretto visto in quella stessa estate del 1937. È un'opera che ci riporta al punto da cui siamo

⁷⁹ *Ivi*, p. 54.

⁸⁰ BARBANTINI [1937], ed. 1953, p. 61.

⁸¹ DEL PUPPO 2017, pp. 197-209.

⁸² Del Puppo fa riferimento alla tradizione del colorismo ottocentesco francese, tanto amata da Longhi e Barbantini: i due erano convinti fosse possibile leggere il Tintoretto attraverso questa grande tradizione.

partiti: facendoci capire, tra le altre cose, che i secoli della pittura veneziana non sono stati cinque⁸³ ma, a contar bene, sette⁸⁴.

1.4. Rodolfo Pallucchini e la mostra di Paolo Veronese del 1939

In continuità con le mostre monografiche d'arte antica a cadenza biennale organizzate da Barbantini, il 25 aprile 1939 venne inaugurata una terza mostra dedicata a Paolo Veronese. Subentrò nel ruolo di Direttore il giovane Rodolfo Pallucchini, da poco incaricato della Direzione delle Belle Arti del Comune, che scelse di mantenere come data di inaugurazione il giorno di San Marco, significativo tributo al mito della Serenissima. Il nuovo podestà di Venezia Giovanni Marcello riconobbe a Pallucchini il merito di essere riuscito in questa difficile opera di organizzazione spendendo per lui parole di elogio. Egli, infatti, «ha dato chiara prova che le speranze in lui riposte [...] erano pienamente fondate. La sua opera merita il più profondo riconoscimento e la più ampia lode»⁸⁵. Per quel che riguardò la scelta degli spazi espositivi, il Comune di Venezia propose come sede della mostra Ca' Giustinian. Si abbandonò, dunque, la tradizionale sede di Ca' Pesaro in cui recentemente era stata inaugurata la Galleria Internazionale d'Arte Moderna⁸⁶. Secondo Pallucchini, divenuto gestore del palazzo dopo che Barbantini aveva lasciato la città, non era conveniente sacrificare la vista delle opere esposte alla Galleria, riordinata da poco, «quando, in posizione centralissima, c'era un edificio altrettanto nobile, vasto, e per di più modernamente attrezzato, come Ca' Giustinian, che ha tutti i requisiti per ospitare degnamente una mostra d'arte antica»⁸⁷. Come avvenuto per la mostra su Tintoretto, si pensò di creare altre sezioni staccate dalla sede principale. Al fine di comprendere pienamente l'arte di Veronese, infatti, si ritenne necessario inserire nell'itinerario della mostra la chiesa di San Sebastiano, dove era possibile ammirare i capolavori giovanili dell'artista, e la Villa Barbaro Volpi di Maser, in cui risplende il genio di Veronese come frescante. Gli obiettivi dell'esposizione vennero descritti in modo dettagliato nell'introduzione al catalogo redatta dal podestà di Venezia e presidente della mostra Giovanni Marcello:

Il raduno dei capolavori di Paolo Veronese, nella città che gli ha dato la gloria, ha tre scopi principali: onorare, dopo Tiziano e Tintoretto, l'artista che con essi compone la meravigliosa costellazione della grande pittura veneziana del Cinquecento; offrire agli studiosi un complesso

⁸³ Del Puppo si riferisce al testo di Longhi, *Viatico per Cinque Secoli di Pittura Veneziana*, 1946.

⁸⁴ DEL PUPPO 2017, p. 208.

⁸⁵ Dall'introduzione di MARCELLO al catalogo, *Mostra di Paolo Veronese 1939*, p. 10.

⁸⁶ CARTOLARI 2016, p. 462.

⁸⁷ Dall'introduzione di MARCELLO al catalogo, *Mostra di Paolo Veronese 1939*, p. 9.

di opere che per numero e qualità difficilmente sarà dato di vedere e di godere altrimenti; accostare l'anima delle folle alla comprensione e all'ammirazione del genio affinché ne traggano motivo di elevazione spirituale. Ci ha incoraggiato a questa impresa [...] il ricordo del magnifico successo delle altre mostre veneziane⁸⁸.

Anche in questo caso ritorna imponente la celebrazione del mito di Venezia e degli artisti che hanno contribuito a renderla gloriosa: prima Tiziano, poi Tintoretto e infine Paolo Veronese che, accanto ai primi, «adagia la sua pittura serena con un'inventiva, un brio, una vena inesausta»⁸⁹.

Nella Commissione consultiva si ritrovano diversi studiosi che già avevano preso parte all'organizzazione delle due mostre precedenti: Barbantini, Brass, Fogolari, Forlati, Lorenzetti e Moschini. A questa consistente lista di nominativi si aggiunsero quelli inediti di Giuseppe Fiocco (1884-1971), docente di storia dell'arte presso l'Università di Padova, e Roberto Longhi (1890-1970), noto critico d'arte nonché docente universitario all'Università di Bologna. Il lavoro di organizzazione della mostra, svolto da Pallucchini insieme alla Commissione, si inserì in un contesto molto più ampio di riforma delle Belle Arti promossa dall'allora Ministro dell'Educazione Nazionale Giuseppe Bottai⁹⁰. Quest'ultimo propose un programma culturale in cui «le ragioni della propaganda fascista appaiono mescolate con l'aspirazione ad una rigorosa scientificità di impostazione e metodi.»⁹¹. La tendenza ad un'impostazione più metodica e scientifica rispetto al passato si riscontrava anche nelle volontà degli stessi storici e critici d'arte. Le proposte innovative di molte figure istituzionali del mondo dell'arte trovarono modo di essere espresse e codificate nel Convegno dei Soprintendenti del 1938. Nelle tre giornate di Convegno si cercò di individuare delle linee guida utili alla riorganizzazione della gestione del patrimonio culturale, ponendo «la scientificità come condizione irrinunciabile per un'efficace azione di salvaguardia e promozione dell'arte antica dentro e fuori i confini nazionali [...]»⁹².

Le opere di Veronese raccolte per l'esposizione, novanta tele e venti disegni, percorrono l'intera vicenda artistica del pittore dalla Pala Bevilacqua-Lazise di Verona (1548) a quella di San Pantaleone di Venezia (1587), l'ultima compiuta prima della morte sopraggiunta nel 1588⁹³. Per la riuscita della mostra si dimostrò fondamentale la collaborazione del Ministro

⁸⁸ *Ivi*, p. 7.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ CARTOLARI 2016, p. 460.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² CARTOLARI 2017, p. 81.

⁹³ *Mostra di Paolo Veronese 1939*, p. 8.

Giuseppe Bottai, senza il quale non sarebbe stato possibile ottenere numerose opere provenienti dalle collezioni di Stato, e dei Commissari per l'Estero. Questi ultimi si rivelarono indispensabili per il conseguimento di diversi prestiti provenienti dai vari Paesi: per la Francia venne indicato il nome di René Huyghe, Direttore del Compartimento del Louvre di Parigi; per la Germania vennero chiamati in causa Friedrich Kriegbaum, Direttore dell'Istituto tedesco di storia dell'arte di Firenze, e Hans Posse, Direttore della Galleria di Stato di Dresda; per l'Inghilterra (assente nelle due mostre precedenti) si rese disponibile Tancred Borenius, Professore dell'Università di Londra; per gli Stati Uniti, infine, Wilhelm Valentiner, Direttore dell'Istituto d'arte di Detroit. Nell'introduzione al catalogo il podestà di Venezia Giovanni Marcello rivolse parole di immensa gratitudine a tutti i collaboratori sopra citati, agli ambasciatori di Olanda e Ungheria, ai numerosi direttori dei musei italiani, al Cardinale Patriarca e al Clero veneziano «per aver offerto [...] un gruppo cospicuo di capolavori; i quali ritorneranno in sede reintegrati nella loro bellezza.»⁹⁴ In ultimo, egli ringraziò il conte Volpi di Misurata, il quale ha permesso di poter inserire nell'itinerario della mostra la Villa Barbaro Volpi di Maser, raggiungibile con escursioni periodiche organizzate dallo stesso Pallucchini. Nell'organizzazione dell'evento lo studioso dimostrò di adeguarsi in modo efficace e scrupoloso alle nuove norme redatte nel corso del Convegno dei Soprintendenti, cercando di innovare senza stravolgere il tradizionale *modus operandi* che si era seguito fino a pochi anni prima con le mostre dedicate a Tiziano e Tintoretto. La tendenza ad una maggiore rigorosa scientificità, che caratterizzava l'esposizione del Veronese, si rispecchiò soprattutto nella centralità che assunsero i restauri effettuati in quell'occasione e i criteri di allestimento applicati. Pallucchini, infatti, «testimonia un forte spirito di aggiornamento e consonanza rispetto alle elaborazioni di punta del pensiero museografico e della teoria del restauro in Italia»⁹⁵ che erano state codificate recentemente nel Convegno:

Il criterio seguito nell'allestimento è stato di valorizzare rigorosamente le opere secondo gli ambienti; la decorazione generale, strettamente sobria, venne studiata in armonia col tono particolare dei diversi gruppi di opere. La Mostra di Ca' Giustinian sarà un'esperienza interessante anche dal punto di vista museografico, soprattutto per l'impiego dell'illuminazione artificiale e di luce naturale diffusa.⁹⁶

⁹⁴ *Ivi*, pp. 8-9.

⁹⁵ CARTOLARI 2016, p. 460.

⁹⁶ Dall'introduzione di MARCELLO al catalogo, *Mostra di Paolo Veronese 1939*, p. 9.

Dopo aver optato per la sede di Ca' Giustinian, Pallucchini si trovò a dover affrontare un problema fondamentale: la totale assenza di finestre nel Salone delle Feste, una delle sale espositive principali della mostra. La necessità di un impianto di illuminazione artificiale risultava, dunque, fondamentale per la buona riuscita dell'evento. Si consideri che quest'innovazione avrebbe permesso la possibilità di apertura serale e, di conseguenza, l'opportunità di raggiungere un pubblico più ampio. Secondo quanto auspicato da Bottai nel Convegno del 1938, in linea con la propaganda dell'Italia del regime, tale misura rappresentava «un mezzo per estendere il proprio bacino di partecipazione alle classi lavoratrici»⁹⁷. Ciò che inizialmente era considerato un grande difetto a cui doveva esser posto rimedio diventò ben presto motivo di sperimentazione e di piacevole novità. Venne quindi ideato un sistema di illuminazione artificiale con luce diretta ma schermata, in modo da lasciare una zona di penombra al centro della sala e focalizzare l'attenzione del pubblico sulle opere appese alle pareti. Interessante è la soluzione applicata per le piccole sale del mezzanino: i riflettori vennero incassati nei lacunari del soffitto con travature a vista e la luce emessa venne indirizzata con l'ausilio di pannelli obliqui. Nelle sale finestrate si optò per l'aggiunta di lastre di *termolux*, un materiale vitreo opalescente e isolante, mentre le ampie tende alle finestre vennero gestite di volta in volta a seconda del quantitativo di luce naturale necessario per compensare quella artificiale⁹⁸. Il nuovo impianto di illuminazione artificiale destò non poche opinioni contrastanti: venne criticato fortemente il fatto che la luce emessa dai riflettori fosse troppo distante dalle condizioni di luce naturale con cui l'artista doveva aver creato i dipinti. La risposta della direzione della mostra non si fece attendere:

Non si può agevolmente sostenere che questa luce viva e un poco fredda della mostra equivalga alla luce naturale dei dipinti, alla luce cioè nella quale avrebbero dovuto vivere e per la quale l'artista li aveva creati, essa è tuttavia quanto di meglio si possa oggi realizzare in questo campo e alla nostra obiezione gli ordinatori potrebbero facilmente rispondere, come già hanno risposto, che il fatto stesso che le opere sono radunate, cioè tolte dai loro luoghi naturali, postula la libertà assoluta nella creazione dell'ambiente di visione rispondente al nostro gusto e alle esigenze di una perfetta lettura dei valori figurativi⁹⁹.

Come avvenuto nelle due mostre precedenti, le opere non furono direttamente appese alle pareti ma a dei drappi in velluto (figg. 7, 8). Questa volta, però, Pallucchini decise di cambiare

⁹⁷ CARTOLARI 2016, p. 462.

⁹⁸ *Ivi*, p. 463.

⁹⁹ MORETTI 1939, citato in CARTOLARI 2016, p. 464.

le tinte dei tessuti abolendo i fastosi verdi e rossi e optando per diverse gradazioni di grigio. Questa scelta si inserì in un processo di allestimento finalizzato a favorire i valori figurativi delle opere. Queste, infatti, vennero suddivise non seguendo un filo cronologico ma «secondo criteri di affinità nell'intonazione cromatica e nel soggetto, in modo da dar risalto a ciascuna di esse, collocandole dentro spazi ben pausati»¹⁰⁰.

Rispetto a quanto accaduto in occasione delle mostre di Tiziano e Tintoretto, Pallucchini indirizzò gran parte dei finanziamenti dell'esposizione ai restauri delle opere, supervisionati dal noto restauratore Mauro Pelliccioli. Si intervenne in diversa misura su cinquantuno capolavori veronesiani con «restauri anche radicali, rimozioni di ridipinture e poi foderature, puliture dove era il caso»¹⁰¹. La portata innovativa dei restauri effettuati non riguardò tanto il rendere più presentabili i dipinti, quanto la consapevolezza di svolgere una vera e propria indagine filologica sulle opere. In merito alle normative redatte nel corso del Convegno del 1938, si riportano qui le parole del ministro Bottai, che riassumono in modo impeccabile lo spirito con cui Pallucchini e Pelliccioli affrontarono i restauri delle opere veronesiane:

Restaurare, voi tutti lo sapete, non significa soltanto conservare e consolidare, ma interpretare criticamente. È attraverso il restauro, che noi tramandiamo alle generazioni venturose il segno del nostro rigore di studiosi, l'indice della lucida storicità, che è propria della nostra cultura. Restaurare è conoscere¹⁰².

È opportuno ricordare che il 1939 fu anche l'anno che segnò l'atto di nascita dell'Istituto Centrale del Restauro di Roma. Fortemente voluto da Bottai e fondato da illustri storici dell'arte e restauratori quali Giulio Carlo Argan, Cesare Brandi e Roberto Longhi, l'ICR si poneva a capo del nuovo orientamento scientifico codificato nel Convegno del 1938 e attuato nel campo del restauro¹⁰³. Si percepisce un clima generale di rinnovamento artistico e culturale che si andava estendendo su tutto il territorio italiano e che, fin da subito, trovò il modo di essere applicato proprio a Venezia con la mostra del Veronese.

Per i motivi sopra elencati, l'esposizione diretta da Pallucchini rappresentò una sorta di spartiacque tra passato e futuro delle mostre monografiche d'arte antica. Da quel momento in poi, infatti, si assiste a un progressivo allontanamento dal *modus operandi* tradizionale, tanto difeso dal più anziano Venturi¹⁰⁴, a favore di una maggiore rigosità scientifica nell'ambito

¹⁰⁰ PALLUCCHINI 1939, citato in CARTOLARI 2016, pp. 466-467.

¹⁰¹ CARTOLARI 2016, p. 470.

¹⁰² BOTTAI 1938, citato in CARTOLARI 2016, p. 473.

¹⁰³ CARTOLARI 2016, p. 473.

¹⁰⁴ Cfr. *supra*, p. 11.

della museografia, dei restauri e degli studi critico-filologici per la ricostruzione delle vicende artistiche dei pittori.

1.5. Rodolfo Pallucchini e la mostra di *Cinque Secoli di Pittura Veneta* del 1945

La mostra che verrà ora presa in esame non è di genere monografico. Nonostante questo, è rilevante inserirla tra le esposizioni veneziane degli anni Trenta e Quaranta antecedenti a quella di Bellini per diversi motivi. Innanzitutto perché l'argomento principe della mostra fu la pittura veneta antica compresa tra il XIV e il XVIII secolo, tematica che incluse, dunque, tutti gli artisti trattati in questo studio. In secondo luogo, si ritrovò nel ruolo di Direttore Rodolfo Pallucchini che, dopo il successo della mostra su Paolo Veronese del 1939, aveva iniziato a farsi strada tra i grandi nomi della Critica e della Storia dell'Arte. La terza motivazione acquisisce un'importanza prevalentemente storica: la mostra si svolse dal 21 luglio al 31 agosto 1945, immediatamente dopo la fine della Seconda guerra mondiale. La tempestività con cui si decise di realizzare questo evento culturale fu sintomo di grande forza di volontà e di coraggio da parte degli organizzatori della mostra: una menzione d'onore deve essere rivolta a Pallucchini che tanto si era adoperato per mettere in salvo dai bombardamenti opere di inestimabile valore:

Quando il furore aereo [...] investì a pieno anche le campagne e le ville della nostra regione, dove avevano rifugio le maggiori opere d'arte staccate dai loro altari e dalle pareti delle Gallerie, l'ansiosa cura dei conservatori trovò in Venezia l'ultimo asilo [...] Nell'ultima fase del conflitto, poi, affluirono a Venezia, come in oasi sicura, anche le grandi pitture delle altre città e paesi del Veneto: delle province cioè di Padova, di Treviso, di Vicenza, di Rovigo ecc¹⁰⁵.

Nel corso della guerra, infatti, Venezia, che era rimasta «quasi immune dalle offese belliche»¹⁰⁶, assunse un ruolo importante per il riparo e il ricovero di capolavori provenienti da diverse città del Veneto grazie all'assiduo impegno di Pallucchini, all'epoca incaricato della Direzione delle Belle Arti del Comune. Come ricorda l'allora Sindaco di Venezia Giovanni Ponti in un comunicato del 2 luglio 1945, inserito nell'*incipit* del catalogo della mostra, al

¹⁰⁵ Dall'introduzione di PONTI al catalogo, *Cinque secoli di pittura veneta* 1945, p. 7.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 8.

termine del conflitto i depositi dei più importanti siti istituzionali veneziani ospitavano alcuni dei «maggiori tesori artistici della Regione: una collezione rara e superba!»¹⁰⁷:

Fin dai primi giorni della liberazione sorse l'idea di esporre questa preziosa scelta di pitture, che va da Paolo Veneziano al Tiepolo e al Canova: una sintesi di esperienze artistiche tra le più alte e luminose di tutta la pittura, attraverso il corso di cinque secoli, onde venne il titolo che ebbe subito universale consenso¹⁰⁸.

È rilevante comprendere la portata storica di questo evento culturale nel clima di rinnovamento generale che investì l'Europa al termine del conflitto. In tutti gli ambiti della vita umana si imponeva forte il sentimento di rinascita e di rivincita sui tempi bui della guerra da poco terminata. La tempestività con cui Pallucchini si adoperò per organizzare la mostra avvalorò la sua grande forza di volontà e determinazione nel voler riprendere fin da subito «quel programma di mostre antiche»¹⁰⁹ abbandonato nel 1939:

[...] quasi a voler celebrare, sopra gli odi e le lotte cruenti, sopra le distruzioni e le stragi, la potenza sublime e rasserenatrice dell'arte, quasi a dare alle anime assetate di pace e desiderose di elevazione il godimento dei fantasmi che passarono per l'anima dei grandi spiriti, che l'arte fermò nel colore¹¹⁰.

Non si sarebbe potuto esprimere con parole più suggestive e appropriate di queste Giovanni Ponti nel descrivere il ruolo ricoperto dall'arte in questo clima internazionale di rivalsa: una potenza sublime e rasserenatrice in grado di offrire pace e serenità alle anime turbate dagli orrori della guerra. Come affermò il sindaco di Venezia, nel corso della mostra il pubblico ha potuto «riposare i cuori agitati»¹¹¹ e immergersi in un'esperienza dai toni quasi mistici:

[...] immagini ideali, affinamenti di pietà, aneliti ad una superiore atmosfera, sogni e fantasie fissate dal prodigio dell'arte, alte espressioni di umanità daranno ore di pace e di godimento agli animi, che si ritraggono ancora spauriti dagli orrori in cui furon travolti durante questi anni duri e amari¹¹².

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 7. Si citano Palazzo Ducale, le Procuratie Nuove, Ca' Pesaro, Ca' Rezzonico, la Ca' d'Oro, l'Accademia e il Seminario.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 8.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ *Ivi*, p. 9.

¹¹² *Ibidem*.

La mostra venne allestita all'interno delle sale Correr presso le Procuratie Nuove, lungo quella che viene finemente titolata da Ponti come la «Piazza incomparabile»¹¹³, ovvero piazza San Marco. La scelta di una zona centralissima della città riportava simbolicamente in luce la celebrazione del mito di Venezia. In questo caso, però, la sua potenza non si rivelava solo nell'esaltazione degli artisti che l'avevano resa grandiosa nei secoli passati: Venezia era riuscita ad uscire quasi indenne dai bombardamenti e, addirittura, a offrire riparo a un enorme quantitativo di opere d'arte. Il messaggio che si voleva rivolgere al pubblico, dunque, andava oltre a quello che era stato offerto dalle mostre monografiche degli anni Trenta: Venezia era vittoriosa, era salvatrice, era speranza, si poneva come punto di partenza per la rinascita delle attività culturali auspicata dopo anni di chiusura forzata. Lo stesso scopo della mostra descritto da Ponti mette in risalto la volontà di ostentare ai popoli stranieri la grandezza delle radici della civiltà italiana, in particolare di quella veneta. I toni utilizzati, però, si allontanano da quel patriottismo nazionalistico legato agli anni del regime fascista; lasciano, invece, posto a parole che mostrano un sentimento di rivalsa e di orgoglio nei confronti dell'«essenza» della propria cultura, invitando gli stranieri a comprendere e apprezzare ciò che quest'ultima può offrire:

La Mostra dei cinque secoli servirà alla elevazione culturale e artistica del nostro popolo, rivelerà l'essenza della nostra civiltà alle cosmopolite folle degli Eserciti Alleati transitanti a Venezia, premio ai travagli della lotta e del rischio¹¹⁴.

La mostra venne organizzata a cura del Comune di Venezia. Il Presidente dell'esposizione era il Sindaco Giovanni Ponti che venne affiancato nel suo ruolo da un Comitato di Presidenza di cui fecero parte i Vicesindaci Giovanni Cicogna, Gio Batta Gianquinto, Arturo Valentini e l'Assessore alle Belle Arti Pietro Monico¹¹⁵. Nella Commissione Consultiva si ritrovarono molti nomi già presenti nell'organizzazione delle mostre precedenti, quali Barbantini, Fiocco, Forlati, Lorenzetti e Moschini. Completavano la rosa degli organizzatori il Monsignor Ettore Bressan, Luigi Coletti (1886-1961), che esercitò per lunghi anni la docenza presso l'Università di Trieste, e Giuseppe Delogu (1898-1971), noto nel ruolo di direttore dell'Accademia di Venezia. A differenza delle mostre descritte in precedenza, le opere esposte in questa circostanza non erano frutto di prestiti o cessioni da parte di altre città italiane e straniere. Alla fine della guerra i depositi di molti siti istituzionali veneziani erano colmi di capolavori

¹¹³ *Ivi*, p. 8.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 5.

provenienti dalle varie città venete. Proprio questo «raduno occasionale»¹¹⁶ spinse Pallucchini a cogliere l'occasione imperdibile di poter organizzare una mostra dedicata allo sviluppo della pittura veneta:

Un raduno occasionale di opere di pittura veneta come il presente non può pretendere di raggiungere una rigorosa selezione antologica. Il motivo contingente che ha favorito la Mostra, e cioè la presenza a Venezia di quasi tutte le opere dei Musei e delle Chiese del Veneto, determina i limiti di una scelta dalla quale [...] è esclusa la branca veronese¹¹⁷.

Nell'introduzione al catalogo, Pallucchini spiega come la scelta delle opere esposte fosse limitata a quelle presenti a Venezia al termine del conflitto. Queste, però, risultavano sufficienti a comprendere la storia della pittura veneta «almeno nei suoi momenti essenziali»¹¹⁸:

[...] dalle origini profondamente bizantine alle correnti gotiche dell'ultimo Trecento; da quelle internazionali dei primi del Quattro alle timide affermazioni rinascimentali di Antonio Vivarini, fino a quelle decise di Giovanni Bellini; dalla rivoluzione tonale giorgionesca, che Tiziano a sua volta approfondisce fino a disintegrare la forma rinascimentale, alla incalzante cultura manieristica, che ormai si stacca dal Rinascimento, e che non solo conta tra le sue file Tintoretto, Veronese e Bassano, ma vede, proprio a Venezia, la formazione del Greco; dalle nuove voci forestiere che nel Seicento, sconvolgendo la morta gora dell'accademismo eclettico, rinsanguano la pittura veneta preparando la strada all'apparizione del geniale Maffei, fino al dischiudersi di quel Settecento che contò un manipolo di geni così vari ed affascinanti per la loro modernità, sopraffatta poi dalla gelida moda neoclassica¹¹⁹.

Con queste parole Pallucchini presenta al lettore del catalogo i cinque secoli di pittura veneta che egli incontrerà lungo l'itinerario della mostra, un viaggio nel tempo riassunto nelle trentacinque sale di esposizione: «di parete in parete è un incalzarsi di eventi, di ricerche, di affermazioni, di influssi e di conquiste»¹²⁰. Secondo il Direttore della mostra, l'arte veneta rappresenta un vero e proprio *unicum* poiché, a differenza delle altre scuole italiane ed europee, «ha il vanto di aver durato più a lungo»¹²¹ e di essersi sviluppata «in una successiva trasformazione di gusto, accogliendo tutte le voci, tutti gli apporti, tutti gli impulsi, riscattandoli

¹¹⁶ Dall'introduzione di PALLUCCHINI al catalogo, *Cinque secoli di pittura veneta* 1945, p. 11.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ *Ivi*, pp. 11-12.

¹²⁰ *Ivi*, p. 12.

¹²¹ *Ibidem*.

ogni volta dall'affermazione decisa di una nuova sensibilità¹²². Il contributo più significativo della mostra, dunque, fu quello di raccontare per immagini gli sviluppi della pittura veneta e di fornire importanti spunti di riflessione alla critica dell'epoca. Tra gli studiosi si distinse il nome di Roberto Longhi che riuscì a cogliere questa «splendida occasione»¹²³ decidendo di riportare dalle immagini al testo scritto ciò che si era potuto ammirare alla mostra. Nei mesi successivi all'esposizione Longhi si dedicò alla stesura di un saggio che si sarebbe poi rivelato uno dei testi basilari per la comprensione e lo studio dell'arte veneta: il *Viatico per Cinque Secoli di Pittura Veneziana*. Nel prologo del suo testo, lo studioso spende diverse parole di ammirazione nei confronti di Pallucchini poiché, si ricorda, era stato in grado di organizzare quest'impresa immediatamente dopo la fine del conflitto «come primo segno in pubblico della continuità della nostra più alta cultura figurativa»¹²⁴. Nel presentare il *Viatico*, Longhi utilizza per due volte l'aggettivo «tenue»¹²⁵, quasi a giustificare il fatto che non si tratti di un vero e proprio manuale di storia della pittura veneta, ma di un testo che offre la possibilità di avanzare ulteriori ipotesi e spunti di riflessione sulle vicende artistiche dei pittori e sulla paternità delle opere descritte:

Il saggio è perciò legato attentamente al filo delle opere che vi erano esposte¹²⁶ e il lettore dovrà regolarsi sulla contingenza, avendo a mano anche il catalogo ufficiale della Mostra [...] Ma, perché si trattava quasi sempre di opere di primo piano, l'occasione non poteva non provocare un discorso più ampio sui vari momenti topici e sulle molte persone prime della pittura veneziana. Dall'ampliarsi del discorso sorgeva l'esigenza di altro materiale illustrativo; che, a sua volta, non volendo cadere su cose fin troppo note, ma [...] su altre inedite o conosciute da pochi, richiedeva un commento che è stato svolto concisamente nelle «Note alle tavole». Cenni, spuntature, s'intenda bene, che non pretendono di sciogliere tutti i problemi, ma soltanto muoverne taluni e aprirne altri [...]¹²⁷.

Un secondo importante contributo della mostra sui *Cinque Secoli* è strettamente legato all'argomento preso in esame in questo studio, ovvero la mostra dedicata a Giovanni Bellini che si sarebbe svolta a Venezia quattro anni più tardi per volere dello stesso Pallucchini. Le opere esposte nel 1945 e descritte nel *Viatico* longhiano, infatti, sono un termine di paragone fondamentale per comprendere a che punto fosse la conoscenza della vicenda artistica belliniana prima della realizzazione della mostra monografica. Nel catalogo dell'esposizione

¹²² *Ivi.* p. 13.

¹²³ LONGHI [1946], ed. 1978, p. 1.

¹²⁴ *Ibidem.*

¹²⁵ *Ibidem.*

¹²⁶ Si fa riferimento alla mostra.

¹²⁷ *Ibidem.*

Pallucchini cita e descrive brevemente le quattro opere presenti alla rassegna dei *Cinque Secoli*, accennando qualche appunto biografico su Bellini e descrivendolo come «il genio più completo che conti la pittura veneziana del Quattrocento»¹²⁸. Ma per riuscire a comprendere pienamente l'eccellente personalità artistica di Bellini non si può prescindere dalla lettura delle pagine a lui dedicate da Longhi nel *Viatico*:

Uomo di meditazioni instancabili, mai pago di evocare l'antico, d'intendere il nuovo e di provarli, egli fu tutto quel che si dice: prima bizantino e gotico, poi mantegnesco e padovano, poi sulle tracce di Piero e Antonello, in ultimo fin giorgionesco; eppure sempre lui, caldo sangue, alito accorato, accordo pieno e profondo tra l'uomo, le orme dell'uomo fattosi storia, e il manto della natura. Accordo tra le masse umane prominenti e le nubi alte, lontane, e cariche di sogni narrati; tra le chiostre dei monti e le absidi antiche, le grotte di pastori e le terrazze cittadine, le chiese color tortora del patriarcato e il chiuso delle greggi, le rocche medievali e le rocce friabili degli Euganei. Una calma che spazia fra i sentimenti eterni dell'uomo: cara bellezza, venerata religione, eterno spirito, vivo senso; e una pacificazione corale che fonde e sfuma i sentimenti, dall'alba di rosa al tramonto di viola, secondo l'ora del giorno¹²⁹.

Longhi cita, in ordine cronologico, le quattro opere belliniane esposte alla mostra, lamentando gli inevitabili sbalzi temporali presenti tra un'opera e l'altra: *in primis* la «giovanile “Trasfigurazione”» (1455-1460, Venezia, Museo Correr; fig. 9); il polittico di San Vincenzo Ferrer (1464-1470, Venezia, basilica di San Zanipolo; fig. 11), il cui angelo dell'ordine superiore viene descritto come «il dipinto più bello della Mostra»¹³⁰; poi il paliotto di Murano (1488, Murano, chiesa di San Pietro Martire; fig. 10) la cui datazione viene messa a confronto con quella di altre due opere belliniane non presenti alla mostra, ovvero la *Pala di Pesaro* (1471-1483, Pesaro, Musei Civici; fig. 12) e la *Trasfigurazione* di Napoli¹³¹ (1478-1479, Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte; fig. 13); infine, il «Battesimo di Cristo [...] dipinto sui primi del Cinquecento» (1500-1503, Vicenza, chiesa di Santa Corona; fig. 14). Come anticipato nel prologo del saggio, Longhi cita altre opere del pittore che considera importanti per la comprensione della sua personalità artistica ma che non erano presenti alla mostra dei *Cinque Secoli*. Nella rassegna di queste «assenti opere estreme»¹³² si coglie l'importanza di un appunto longhiano su un gruppo di cinque tavolette, all'epoca esposte a Roma, e ritenute fino ad allora

¹²⁸ *Cinque secoli di pittura veneta* 1945, p. 38.

¹²⁹ LONGHI [1946], ed. 1978, pp. 9-10.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ RULLO, CERASUOLO 2022, pp. 130-133. Si consulti la scheda dell'opera aggiornata ed eseguita da Alessandra Rullo e Angela Cerasuolo, pubblicata all'interno del volume *Restituzioni 2022. Tesori d'arte restaurati*.

¹³² LONGHI [1946], ed. 1978, p. 13.

di mano di Bellini. Longhi, invece, si esprime contrariamente a questa ipotesi diffusa, dichiarando che le tavolette da riferire a Bellini sono solo quattro su cinque:

[...] dico quattro soltanto perché è tempo di avvertire che la quinta, con la “Summa Virtus”, ancora collocata al centro di quel complesso, nulla ha veramente in comune con la poetica del grande maestro¹³³.

Nel corso della mostra dedicata a Bellini (1949) furono esposte tutte e cinque le tavolette, compresa quella della *Summa Virtus* che, secondo Longhi, era da riferire alla mano di Previtali¹³⁴. Ci si occuperà di questa specifica vicenda attributiva nei capitoli successivi quando si andrà ad approfondire in modo più dettagliato la mostra belliniana. Ad oggi lo studio di testimonianze scritte, in questo caso del *Viatico* longhiano, si rivela imprescindibile: queste, infatti, attestano come le esposizioni veneziane degli anni Trenta e Quaranta fossero una grande occasione per mettere in discussione e ridefinire l’attività artistica dei pittori. L’esposizione sui *Cinque Secoli di Pittura Veneta* acquisì, dunque, una rilevanza particolare principalmente su due fronti. Il primo di matrice storico-culturale perché, volendo utilizzare le parole di Longhi, la mostra, organizzata subito dopo la fine del conflitto, rappresentò il «primo segno in pubblico della continuità della nostra più alta cultura figurativa»¹³⁵. Il secondo è legato strettamente a questo studio dato che la presa in considerazione della mostra del 1945 e di quelle monografiche precedenti permette di comprendere al meglio il contesto culturale che diede vita alla mostra su Giovanni Bellini del 1949. Significative, in questo caso, risultano le parole utilizzate da Longhi per concludere il capitolo dedicato al pittore nel suo *Viatico*. Lamentando l’assenza di alcune opere belliniane all’esposizione del 1945, egli auspica di poterle vedere un giorno in una mostra monografica intitolata esclusivamente a Bellini:

E il pensiero ricorre alle assenti opere estreme: al Bellini intrepido e moderno del “Noè” di Besançon, delle “tre Età” a Pitti, del “Baccanale” per Alfonso d’Este, che sopporta senza tremare la tonante aggiunta paesistica di Tiziano. Che spettacolo, quando si farà, una mostra completa di Giovanni Bellini¹³⁶!

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ LORENZETTI 1949, p. 27.

¹³⁵ LONGHI [1946], ed. 1978, p. 1.

¹³⁶ *Ivi*, p.11.

II

IL GIOVANE PALLUCCHINI E GIOVANNI BELLINI: L'APPRODO ALLA MOSTRA DEL 1949

Se nel primo capitolo di questo studio ci si è soffermati prevalentemente a descrivere il contesto storico e culturale della Venezia degli anni Trenta e Quaranta del Novecento, dedicando un approfondimento alle mostre di arte antica, nelle prossime pagine si entrerà sempre più nel vivo dell'argomento preso in esame, ovvero la mostra del 1949 dedicata a Giovanni Bellini e diretta da Rodolfo Pallucchini. Si andranno ad analizzare i motivi che hanno spinto il giovane Direttore a organizzare una monografica proprio su questo artista e si cercherà di approfondire alcune tematiche ancora poco indagate che rispondono a domande quali: come nacque l'interesse di Pallucchini nei confronti dell'arte veneta? Quali furono gli studi effettuati da Pallucchini che permisero di ricostruire il suo avvicinamento alla figura di Bellini? Come si articolò questo interesse negli anni precedenti alla mostra?

Una volta individuato il *fil rouge* degli studi che riguardano l'approdo alla mostra, si presenterà lo stato dell'arte relativo a Bellini nel corso della prima metà del Novecento. A che punto era la conoscenza su questo artista? Quali erano i maggiori testi di riferimento per gli studiosi prima della mostra? Quali erano le monografie dedicate esclusivamente a Bellini? Rispondere a questi quesiti permetterà di comprendere al meglio nel capitolo successivo quanto le conoscenze su questo artista siano cambiate o meno dagli anni precedenti a quelli successivi alla mostra e quanto quest'ultima si sia rivelata fondamentale per la revisione della vicenda artistica di Bellini.

2.1. Rodolfo Pallucchini e l'arte veneta del Rinascimento: gli studi su Giovanni Bellini

Rodolfo Pallucchini nacque a Milano il 10 novembre 1908 e all'età di diciassette anni si trasferì a Venezia a seguito del padre, il quale ricopriva il ruolo di ingegnere del Genio Civile¹³⁷. Appassionato di studi umanistici si iscrisse alla facoltà di Lettere presso l'Università degli Studi di Padova: qui ebbe modo di entrare in contatto con il professor Giuseppe Fiocco, colui che si sarebbe presto rivelato suo mentore nel corso degli studi universitari. Egli, infatti, ricoprì il ruolo di relatore per la tesi di laurea di Pallucchini dedicata a Giambattista Piazzetta e la sua

¹³⁷ Un regesto completo della bibliografia dello studioso è stato redatto a cura della Fondazione Cini e si può leggere in rete al seguente indirizzo: www.cini.it/wp-content/uploads/2012/08/d7fcfbe0cdc135e76560a3a0f3546929.pdf.

scuola¹³⁸. Conseguita la laurea, Pallucchini si trasferì a Roma con l'obiettivo di frequentare la scuola di perfezionamento di storia dell'arte, fondata da Venturi, sotto la guida del professore Pietro Toesca. Concluse il ciclo di studi nel 1934 con una tesi di perfezionamento su Sebastiano del Piombo¹³⁹. Si noti come fin dai primissimi studi Pallucchini rivolga un interesse particolare agli artisti veneti di età moderna, certamente stimolato dal trasferimento a Venezia in età adolescenziale e, in seguito, dagli studi compiuti presso l'Università di Padova. Non è banale, poi, considerare che questo primitivo interesse rimanga vivo e sentito anche negli anni di studio a Roma, contesto in cui Pallucchini avrebbe potuto cogliere l'opportunità di cambiare completamente la rotta dei propri studi. I primi anni Trenta, dunque, per Pallucchini rappresentano un periodo fondamentale per l'inquadramento del *focus* di studi e di interessi storico-artistici su cui, di lì a breve, avrebbe costruito la sua carriera di storico e critico d'arte, funzionario di Soprintendenza, Direttore della Biennale, organizzatore di grandi mostre d'arte antica e docente universitario¹⁴⁰.

Per comprendere al meglio il progressivo avvicinamento di Pallucchini alla figura di Giovanni Bellini si è rivelato fondamentale prendere in esame il saggio di Marsel Grosso, relatore di questa tesi, intitolato *Coletti e Pallucchini: uno scambio epistolare sul manierismo veneto e Tintoretto*¹⁴¹. Nel testo si analizza il rapporto epistolare intercorso tra i due studiosi, in particolare dal punto di vista della *connoisseurship*: Grosso individua i passaggi chiave di alcune delle lettere, ad oggi conservate presso il Fondo Coletti (Treviso), che portarono i due a meditare sulla questione della crisi manieristica della pittura veneziana con protagonista la figura di Tintoretto:

Lo studio del Lotto mi propone poi un altro quesito, che oggi non ho punto chiaro: quello sul manierismo veneto. Non ha spesso il Lotto degli atteggiamenti paralleli a quelli espressi dal Pontormo a Firenze, da un Beccafumi a Siena? E chiarire cosa significhi il manierismo del Lotto

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ GROSSO 2019, p. 57. Dopo la tesi di perfezionamento, Pallucchini continuò ad approfondire il problema della formazione di Sebastiano del Piombo anche negli anni successivi: lo dimostrano alcune lettere scambiate con il collega Coletti nel corso del 1934, un saggio del 1935 intitolato *La formazione di Sebastiano del Piombo* e pubblicato sulla rivista *La Critica d'Arte*, infine una monografia dedicata all'artista risalente al 1944.

¹⁴⁰ PILO 2001, pp. 9-10. Per un approfondimento relativo agli studi compiuti, nel corso degli anni Trenta del Novecento, da Pallucchini sull'arte veneta cinquecentesca: GROSSO 2022, pp. 11-18. Nel saggio si fa riferimento al testo scritto da Pallucchini nel 1943 intitolato *La critica d'arte a Venezia nel Cinquecento*, con cui lo studioso ha dato avvio a una nuova stagione di ricerche dedicate alla letteratura artistica veneziana cinquecentesca: PALLUCCHINI 1943. Si consideri, inoltre, che negli stessi anni Pallucchini dirigeva l'Istituto d'Arti Grafiche di Bergamo, incarico che gli permetteva di decidere quali artisti inserire all'interno della collana *I grandi artisti italiani*. Per approfondire questo tema si cita il seguente testo: STOPPA 2021.

¹⁴¹ GROSSO 2019.

(forse troverò una parola più acconcia e meno tendenziosa), proprio p. es. di fronte al classicismo di Tiziano, potrà essere un altro passo verso la comprensione in extenso del pittore¹⁴².

Le prime lettere tra i due, che molto probabilmente si conobbero tramite Fiocco¹⁴³, risalgono al 1933, ma è a partire dall'anno successivo che lo scambio epistolare si fa sempre più intenso. Coletti e Pallucchini si confrontano su diverse questioni attributive con l'obiettivo di sciogliere i punti critici che incombevano da tempo sulla ricostruzione dei percorsi artistici di alcuni pittori veneti antichi, tra questi Sebastiano del Piombo e Lorenzo Lotto. Questo scambio epistolare è uno strumento fondamentale per comprendere il punto di partenza di alcune delle ipotesi elaborate dai due studiosi e, di conseguenza, per capire come si siano sviluppate negli anni successivi. Una lettera fra tutte si rivela qui motivo di grande interesse perché testimonia uno dei primi avvicinamenti a Bellini da parte di Pallucchini. Nel testo della lettera, datata 4 luglio 1935, il giovane studioso riferisce con entusiasmo le nuove ipotesi elaborate sulla ricostruzione del percorso artistico di Lotto, in particolare per quel che riguarda la vicenda attributiva della *Santa Giustina* (1470, Milano, Museo Bagatti Valsecchi; figg. 15, 16)¹⁴⁴, già riconosciuta come opera di Bellini ma qui attribuita alla mano di Lotto:

Anche per me è stata una soddisfazione trovare un consenso alla mia persuasione attorno alla S. Giustina: e tanto più mi ha fatto piacere in quanto so che Lei da molto studia il grande ed affascinante problema del Lotto. L'indipendenza dei nostri raggiungimenti è la riprova che il problema "S. Giustina" s'è risolto e s'è risolto nella maniera più logica e limpida. Io ci sono arrivato partendo dallo studio del Gianbellino: il quadro Borromeis non è affatto bellinesco, e va inteso nella cronologia dei veneti, dopo il '500. Naturalmente allora mi si presentavano subito i contatti coll'opera sul Lotto: e in primis, la somiglianza dello schema formale e strutturale che si ritrova nel ritratto di giovane che è a Bergamo. Pare davvero impossibile che il Berenson non ci sia giunto¹⁴⁵.

Nel commentare la vicenda, Grosso definisce questo episodio un caso di «miopia momentanea che nulla toglie al contributo dato dai due studiosi alle ricerche su Bellini e Lotto»¹⁴⁶, anzi lo considera un episodio fondamentale da aggiungere al dibattito attributivo

¹⁴² Treviso, Fondazione Benetton, *Fondo Coletti, Archivio Luigi Coletti*, scatola *Tintoretto*, lettera di Pallucchini a Coletti, 4 luglio 1935, c. 2v. Citato anche in GROSSO 2019, p. 61.

¹⁴³ GROSSO 2019, p. 57.

¹⁴⁴ AGOSTI 2006, pp. 176-182. Si veda la scheda di Giovanni Agosti, pubblicata all'interno del volume *Restituzioni 2006. Tesori d'arte restaurati*.

¹⁴⁵ Treviso, Fondazione Benetton, *Fondo Coletti, Archivio Luigi Coletti*, scatola *Tintoretto*, lettera di Pallucchini a Coletti, 4 luglio 1935, c. 1r. Citato anche in GROSSO 2019, p. 58.

¹⁴⁶ GROSSO 2019, p. 58.

creatosi negli anni successivi tra Berenson e Longhi, terminato in modo concorde sul nome di Bellini proprio in occasione della mostra del 1949.

Si noti, dunque, come l'interesse di Pallucchini per l'arte veneta si intensifichi sempre più a partire dalla metà degli anni Trenta: nell'arco di un decennio il giovane studioso allarga per quanto possibile i propri orizzonti cercando di prendere in esame diversi periodi storici con le relative personalità artistiche di spicco¹⁴⁷. Oltre al forte interesse già constatato nei confronti dell'arte veneta, Pallucchini poteva servirsi di chiari riferimenti critici che fornivano l'opportunità di trarre alcuni spunti per procedere con lo studio delle diverse personalità artistiche attive a Venezia, Verona e Padova tra Quattro e Cinquecento. Tra questi è opportuno ricordarne alcuni: Giuseppe Fiocco, *Andrea Mantegna*, 1937; Vittorio Moschini, *Disegni di Jacopo Bellini*, 1944, *I Vivarini*, 1946; Roberto Longhi, *Viatico di Cinque Secoli di Pittura Veneziana*, 1946¹⁴⁸:

L'utilizzazione di queste fonti e di questi interventi critici sono all'autore supporto per una lettura delle opere e degli artisti in termini filologici essenzialmente stilistici, storico cronologici, che punta sulla caratterizzazione individua delle forme e dei linguaggi; sul chiarimento dell'autografia e delle attribuzioni, sulla ricostruzione di interi tessuti connettivi di produzione figurativa, dove si possano distinguere gli apporti autoctoni dalle presenze e da quelli esterni¹⁴⁹.

La prospettiva critica con cui Pallucchini affrontò lo studio dell'arte veneta antica fu quella da "conoscitore", dedicata alla comprensione essenzialmente stilistica e alla ricostruzione delle personalità artistiche e delle tendenze di gusto che ne derivarono¹⁵⁰. È con questa prospettiva che il giovane studioso affrontò lo studio della pittura veneta del secondo quarto del Quattrocento, in particolare dello sviluppo del mantegnismo tra Padova e Verona con un occhio di riguardo sulla ricostruzione della prima attività di Giovanni Bellini.

Il primo avvicinamento di Pallucchini all'artista, quindi, si era verificato già nel 1935 in occasione del carteggio con Coletti sulla questione attributiva della *Santa Giustina*¹⁵¹. Nella

¹⁴⁷ Gli studi di Pallucchini sui diversi periodi della pittura veneta si concretizzano in una vasta produzione scritta che trova pubblicazione a partire dalla metà degli anni Quaranta. Tra i testi più significativi che aiutano a comprendere quanto Pallucchini abbia allargato i propri orizzonti di studio si ricordano i seguenti: *La pittura veneziana del Trecento*, 1964; *La pittura veneta del Quattrocento. Il Gotico internazionale e gli inizi del Rinascimento*, 1955-1956; *L'arte a Venezia nel Quattrocento*, 1979; *La critica d'arte a Venezia nel Cinquecento*, 1943; *Per la storia del manierismo veneto a Venezia. Da Tiziano a El Greco*, 1981; *La pittura veneziana del Seicento*, 1981.

¹⁴⁸ I testi sono citati in SCIOLLA 2001, p. 47.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 48.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ Cfr. *supra*, p. 37.

lettera presa in esame in precedenza il giovane studioso scrive: «Io ci sono arrivato partendo dallo studio del Gianbellino»¹⁵². Prima della mostra del 1949 vi fu almeno un'altra occasione durante la quale Pallucchini si è certamente accostato con maggior dedizione alla figura di Bellini. Si tratta dell'esposizione organizzata a Venezia dal giovane Direttore immediatamente dopo la fine della Seconda guerra mondiale: la mostra dei *Cinque secoli di pittura veneta* del 1945. Nel primo capitolo di questo studio è già stata approfondita la questione dei quattro capolavori di Bellini presentati nel corso della mostra¹⁵³. In quell'occasione le opere dell'artista vennero esposte insieme a quelle di Antonello da Messina e Antonio Vivarini, quasi a voler suggerire una sorta di confronto stilistico tra i tre¹⁵⁴. Si trattò di una scelta ponderata e basata sullo studio del lessico artistico dei tre pittori che avrebbe fornito gli spunti necessari per inquadrare, nel corso della mostra del 1949, la vicenda artistica belliniana, in particolare per quel che riguardò il periodo di formazione dell'artista. È significativo ricordare in questa circostanza la pubblicazione del *Viatico* (1946) di Longhi, che riporta nel testo l'intero percorso espositivo dei *Cinque secoli*, in particolare le sue parole su Bellini. Lamentando l'assenza di alcune opere all'esposizione del 1945, egli spera di poterle vedere un giorno in una mostra monografica intitolata esclusivamente all'artista:

E il pensiero ricorre alle assenti opere estreme: al Bellini intrepido e moderno del “Noè” di Besançon, delle “tre Età” a Pitti, del “Baccanale” per Alfonso d’Este, che sopporta senza tremare la tonante aggiunta paesistica di Tiziano. Che spettacolo, quando si farà, una mostra completa di Giovanni Bellini¹⁵⁵!

Si considerino, inoltre, le suggestive parole di elogio spese da Longhi nei confronti di Bellini all'interno dello stesso volume¹⁵⁶. Si può, quindi, immaginare che il testo di Longhi potesse aver colpito Pallucchini a tal punto da maturare nel giro di pochi anni l'idea di una mostra monografica dedicata a Bellini, occasione che avrebbe permesso di approfondire la ricostruzione del suo percorso artistico, sia a livello cronologico che attributivo.

¹⁵² Treviso, Fondazione Benetton, *Fondo Coletti, Archivio Luigi Coletti*, scatola *Tintoretto*, lettera di Pallucchini a Coletti, 4 luglio 1935, c. 1r. Citato anche in GROSSO 2019, p. 58.

¹⁵³ Cfr. *supra*, P. 33.

¹⁵⁴ CARTOLARI 2019, p. 272.

¹⁵⁵ LONGHI [1946], ed. 1978, p. 1.

¹⁵⁶ *Ibidem*. Cfr. *supra*, p. 33.

2.2. Lo stato dell'arte su Giovanni Bellini prima della mostra del 1949

Lungo e tortuoso è stato il cammino della storiografia moderna per giungere al risarcimento della personalità artistica di Giovanni Bellini. La complessità dei problemi posti e risolti dal veneziano, nel corso della sua lunga carriera artistica, ha disorientato la critica [...] ¹⁵⁷.

Con queste parole Pallucchini apre l'introduzione al catalogo della mostra mettendo fin da subito in evidenza le complessità incontrate nel ricostruire il percorso artistico di Bellini. Nella fase di raccolta del materiale bibliografico in vista dell'esposizione, di cui si occupò prevalentemente il collega Giovanni Mariacher, furono individuati diversi nomi di studiosi e conoscitori che, a partire dalla fine dell'Ottocento, avevano cercato di recuperare la personalità belliniana incontrando, però, diverse difficoltà ¹⁵⁸.

Un primo tentativo andato a buon fine fu sicuramente quello di Giovanni Battista Cavalcaselle che, alla fine del XIX secolo, revisionò le attribuzioni di un *corpus* di opere considerate mantegnesche riportandole alla mano di Bellini. Nel 1913 fu Bernard Berenson ad occuparsi di due importanti recuperi filologici riaccostando all'artista veneziano i trittici della Carità (1464-1470, Venezia, Gallerie dell'Accademia; figg. 17, 18, 19, 20) e la *Santa Giustina* Bagatti-Valsecchi, la cui paternità sarebbe stata erroneamente messa in discussione dallo stesso Pallucchini negli anni a venire ¹⁵⁹. Un anno dopo fu, invece, la volta di Longhi: egli rivendicò a Bellini il polittico dei Santi Giovanni e Paolo andando, così, ad arricchire il catalogo dei capolavori dell'artista con una delle opere che si sarebbe presto rivelata tra le più significative del suo percorso artistico. Nel 1928 Georg Gronau si sbilanciò offrendo un'interpretazione che fu decisiva per il reindirizzamento degli studi su Bellini: egli eliminò una volta per tutte la personalità dello Pseudo-Basaiti a cui, fino ad allora, erano state attribuite le ultime opere del pittore veneziano. Mentre il Gronau si occupò dell'ultima produzione belliniana, Detlev Baron von Halden si concentrò sull'attività giovanile: rispetto a quanto si era creduto fino a quel momento, egli anticipò di un decennio l'inizio dell'attività artistica di Bellini, collocandola agli inizi degli anni '60 del Quattrocento.

Una sosta in questo faticoso lavoro di ricupero della personalità belliniana era causata dal restrizionismo attributivo del Dussler (1935) ¹⁶⁰, che minacciava di mettere in dubbio tutto il

¹⁵⁷ Dall'introduzione di PALLUCCHINI al catalogo, *Mostra di Giovanni Bellini* 1949, p. 18.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ Cfr. *supra*, p. 37.

¹⁶⁰ DUSSLER 1935.

lavoro fino allora eseguito, scarnificando senza pietà un catalogo che, con qualche ritocco, ormai andava profilandosi, dopo il volume del Gronau (1930)¹⁶¹, come necessario per la comprensione dell'artista: infatti veniva reintegrato dagli studi posteriori del Gamba (1937)¹⁶², del Moschini (1943)¹⁶³, e degli Hendy e Goldscheider¹⁶⁴ (1945)¹⁶⁵.

Con queste parole Pallucchini commentava gli studi compiuti su Bellini prima della mostra del 1949, mettendo in evidenza come in quegli anni la questione della personalità belliniana avesse interessato e coinvolto diversi studiosi e conoscitori.

Né il compilatore di questo catalogo, coadiuvato dal dr. Giovanni Mariacher, poteva sottrarsi al compito di fornire agli studiosi uno strumento di lavoro che riassume tutto questo travaglio critico, cercando al tempo stesso di offrire ai visitatori della mostra una guida che li indirizzasse alla comprensione delle opere esposte¹⁶⁶.

Tutto il lavoro che fino ad allora era stato compiuto dalla storiografia artistica moderna diventò, per Pallucchini, materiale da «collaudare»¹⁶⁷: quale migliore occasione se non una mostra monografica interamente dedicata all'artista.

A partire dagli anni successivi alla mostra gli studi e le ricerche su Giovanni Bellini subirono un incremento notevole, dando luce a nuovi risultati critico-filologici in relazione alla biografia dell'artista, alla datazione delle opere e alla loro paternità. Considerato il cospicuo numero di interventi scritti e pubblicati dalla critica contemporanea, si ritiene necessario circoscrivere i testi di riferimento che sono stati utilizzati per questo studio. Innanzitutto si è tenuto conto di due monografie sul maestro veneziano pubblicate tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, in quanto significative per comprendere il contributo della mostra nello sviluppo degli studi su Bellini nel ventennio immediatamente successivo. La prima venne scritta da Pallucchini nel 1959¹⁶⁸ a distanza di dieci anni dall'esposizione: si tratta di un vero e proprio *vademecum* delle nuove ipotesi formulate dalla critica a partire dall'esperienza della mostra. La seconda monografia, di Giles Robertson, venne pubblicata nel 1968 con l'obiettivo di

¹⁶¹ GRONAU 1930.

¹⁶² GAMBA 1937.

¹⁶³ MOSCHINI 1943.

¹⁶⁴ HENDY, GOLDSCHIEDER 1945.

¹⁶⁵ Dall'introduzione di PALLUCCHINI al catalogo, *Mostra di Giovanni Bellini* 1949, p. 19.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ *Ibidem*. «Tutto il vasto e profondo lavoro compiuto dalla storiografia artistica moderna [...] viene oggi collaudato in questa mostra, che raccoglie, per quanto è stato possibile, la maggior parte delle opere rimaste dell'artista».

¹⁶⁸ PALLUCCHINI 1959.

raccogliere e recensire tutti gli studi che erano stati svolti fino ad allora sulla personalità artistica del pittore veneziano¹⁶⁹. Per quel che riguarda gli aggiornamenti più recenti su Bellini vengono indicati i seguenti testi di riferimento: Anchise Tempestini, *Giovanni Bellini*, 1997¹⁷⁰; il catalogo della mostra del 2008 a cura di Mauro Lucco (Roma, Scuderie del Quirinale) con le relative schede delle opere esposte¹⁷¹; Giovanni Agosti, *Un amore di Giovanni Bellini*, 2009¹⁷²; l'importante contributo di Alessandro Ballarin che, con la pubblicazione dei volumi dedicati a *Giorgione e l'Umanesimo Veneziano* (2016), ha offerto la possibilità di fruire di un importante apparato di tavole belliniane; e la più recente monografia di Peter Humfrey, *Giovanni Bellini*, 2021¹⁷³. Infine, nel capitolo relativo agli interventi di pulitura delle opere effettuati in occasione della mostra, si andranno a considerare le schede dei restauri eseguiti recentemente su alcuni dei capolavori belliniani, descritti e commentati all'interno di due volumi: *Restituzioni 2006. Tesori d'arte restaurati*, 2006¹⁷⁴; *Restituzioni 2022. Tesori d'arte restaurati*, 2022¹⁷⁵.

¹⁶⁹ ROBERTSON 1968.

¹⁷⁰ TEMPESTINI 1997.

¹⁷¹ *Giovanni Bellini* 2008.

¹⁷² AGOSTI 2009.

¹⁷³ HUMFREY 2021.

¹⁷⁴ *Restituzioni 2006. Tesori d'arte restaurati* 2006

¹⁷⁵ *Restituzioni 2022. Tesori d'arte restaurati* 2022.

III

LA MOSTRA DEL 1949: «L'ARTE DI GIAMBELLINO NELL'APOTEOSI DI PALAZZO DUCALE»

Nel primo capitolo di questo studio è stato presentato il contesto storico e culturale veneziano in cui fu possibile realizzare le mostre monografiche dirette da Barbantini e Pallucchini tra gli anni Trenta e Quaranta del Novecento. Nel secondo, invece, è stata indagata la personalità di Pallucchini, la sua formazione, e quale fu il graduale processo di avvicinamento alla figura di Giovanni Bellini, il cui percorso artistico appariva ancora poco chiaro. A partire da queste premesse, qui di seguito, verranno analizzati tutti gli aspetti organizzativi della mostra dedicata al grande pittore veneziano nel 1949: dall'inaugurazione alla pubblicistica dell'evento, dai prestiti delle opere ai restauri delle stesse, dall'allestimento delle sale secondo nuovi criteri espositivi alle recensioni e alle revisioni critico-filologiche sulla storiografia belliniana dovute alla scoperta di nuovi documenti.

È opportuno segnalare che il numero speciale di marzo-aprile 1949 della rivista *Vernice* dedicato esclusivamente a Giovanni Bellini ha fornito diverso materiale bibliografico di riferimento per ricostruire e comprendere alcuni degli aspetti relativi alla mostra. Il fascicolo, infatti, offriva ai lettori una sorta di guida all'esposizione e fu opera di alcuni dei più illustri studiosi e storici dell'arte dell'epoca:

[...] da Giuseppe Fiocco che ci offre preziosi documenti inediti, a Rodolfo Pallucchini [...]; da Luigi Coletti che [...] sconvolge la storiografia belliniana, traendo nuove, importanti conclusioni; [...] da Lorenzetti che passo passo, segue ed illustra con diligenza e precisione tutte le opere esposte, a Perocco che commenta quelle non presenti alla Mostra; da Gioseffi che analizza, con linguaggio elevato, l'ambiente e la cultura veneziani del Quattrocento, a Mariacher che esamina la «fortuna» del Bellini, da Gallo che minutamente esegue l'opera svolta dal Giambellino in Palazzo Ducale, a Carpegna che ricorda i restauri di talune opere¹⁷⁶.

Come descritto qualche riga dopo, il fascicolo su Bellini è «sintesi delle più aggiornate vedute critiche sui problemi belliniani, cui, taluni almeno dei nostri collaboratori [...] hanno dedicati decenni di studio»¹⁷⁷ e si rivela, dunque, fonte indispensabile per la descrizione della mostra e la comprensione di alcune questioni relative alla storiografia belliniana.

¹⁷⁶ MATTEI 1949, p. 5.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

3.1. Giovanni Bellini a Venezia: «il più grande avvenimento artistico internazionale del 1949»

Uno dei primi riferimenti pubblicitari alla mostra di Giovanni Bellini si ritrova già nel 1948 all'interno della rivista *Arte Veneta*, fondata appena un anno prima dallo stesso Pallucchini con la collaborazione di Giuseppe Fiocco. Infatti, sotto la voce di *Notiziario*, una delle diverse sezioni della rivista, si trova un breve paragrafo intitolato *Mostra di Giovanni Bellini a Venezia*. In queste poche righe Pallucchini informa i lettori che «dal 12 giugno al 5 ottobre 1949 verrà allestita nell'appartamento del Doge a Palazzo Ducale la Mostra di Giovanni Bellini»¹⁷⁸. Elenca, poi, i nomi dei membri della Commissione Consultiva, i Commissari per l'Estero e tutte le città da cui provennero le centoquaranta opere che furono esposte nel corso della mostra. Si tratta di informazioni basilari, prevalentemente tecniche, che non riguardano tanto il contenuto della mostra quanto la sua organizzazione. Da questa fonte è possibile trarre una conclusione, ovvero che la realizzazione della mostra su Bellini doveva aver già ottenuto il via libera dalle autorità competenti verso la fine del 1948. È rilevante ricordare che il 2 giugno di quell'anno venne proclamata la Repubblica italiana: questo evento politico straordinario modificò inevitabilmente i rapporti con le istituzioni necessari all'organizzazione della mostra, considerando che, prima di allora, il principale riferimento istituzionale per i direttori delle esposizioni veneziane era il podestà della città. Quel che è certo è che Pallucchini in quel periodo aveva già maturato l'idea di una mostra su Bellini, ne sono una prova le parole di Alfredo Mattei pubblicate sulla rivista *Vernice*, altra autorevole rivista d'arte dell'epoca, nel numero di marzo-aprile 1949:

Non era ancora chiusa l'edizione 1948 della Biennale¹⁷⁹ quando per la prima volta abbiamo avuto il piacere di sentire Rodolfo Pallucchini sulla possibilità di una mostra delle opere di Giovanni Bellini, nella scia delle grandi mostre veneziane [...]. Si era parlato in varie occasioni di questa mostra, ma sembrava irrealizzabile progetto, in quanto le opere maggiori erano sparse nel mondo ed era oltremodo difficile ottenere il prestito¹⁸⁰.

¹⁷⁸ PALLUCCHINI 1948, p. 174.

¹⁷⁹ Nel 1948 Pallucchini rivestì il ruolo di Direttore della Biennale di Venezia. Per ulteriori approfondimenti su questo tema: BANDERA 1999; TOMASELLA 2011; CASTELLANI 2019.

¹⁸⁰ MATTEI 1949, p. 5.

Inoltre, è evidente che in quell'anno erano già state prese importanti decisioni organizzative quali i tempi e il luogo dell'esposizione, chi avrebbe fatto parte della Commissione Consultiva, chi sarebbero stati i Commissari per l'Estero con cui dialogare sui prestiti delle opere, il nome dell'architetto che si sarebbe occupato dell'allestimento, ovvero Carlo Scarpa, infine i dipinti e disegni che sarebbero stati esposti alla mostra. Nel numero di gennaio 1949 della rivista *Vernice* nella sezione intitolata *Un grande avvenimento* si trova un paragrafo dedicato alla mostra veneziana:

Il Ministero della Pubblica Istruzione, scavalcando la burocrazia, che quasi sempre inceppa le decisioni più importanti, e provoca dannosi ritardi, ha voluto sollecitamente dare il via all'organizzazione della grande Mostra delle opere di Giovanni Bellini. Rodolfo Pallucchini [...] si accinge così alla nuova regia del Bellini. È un compito arduo, faticoso, delicato che, anche questa volta, sarà felicemente superato dall'intelligente attività di questo nostro instancabile critico il quale, sia ancora una volta ripetuto, primo in Italia ha saputo [...] presentarci, nell'estate scorsa, il quadro completo della pittura mondiale contemporanea¹⁸¹.

L'entusiasmo frenetico di Pallucchini, già messo in evidenza come caratteristica fondamentale della sua personalità nella programmazione della mostra sui *Cinque Secoli*, si ritrovò di nuovo in quest'occasione. Le stesse autorità di Stato sembrarono voler sollecitare l'organizzazione della mostra, «scavalcando» addirittura «la burocrazia»¹⁸². Nel paragrafo si continua poi a elogiare il lavoro di Pallucchini e si dà un ulteriore avviso ai lettori:

La portata della nuova Mostra è facilmente intuibile. Da tempo gli studiosi attendevano questa rassegna che offrirà la possibilità di raffronto e di giudizio alla complessa storiografia belliniana. Di questo importantissimo avvenimento ritorneremo con ampiezza di particolari nel prossimo numero¹⁸³.

Nel numero di febbraio 1949 di *Vernice*, infatti, si torna a parlare della mostra attraverso alcuni inserti pubblicitari. Il primo, che si incontra sfogliando le pagine della rivista occupa una

¹⁸¹ *La mostra del Giambellino* 1949, p. 27. Nelle ultime righe si fa riferimento al ruolo di Pallucchini nel corso della Biennale del 1948. In quanto Direttore egli si impegnò nel presentare al pubblico le diverse correnti e tendenze artistiche contemporanee sviluppatesi a partire dalla fine dell'Ottocento. Tra le mostre più importanti presentate in quell'occasione si ricordano quelle dedicate all'Impressionismo, alla Metafisica, al Fronte Nuovo delle Arti, a Picasso, all'Espressionismo tedesco e austriaco, alla collezione di Peggy Guggenheim. L'allestimento del padiglione dedicato a quest'ultima fu curato da Carlo Scarpa, colui che nell'anno seguente avrebbe collaborato con Pallucchini per gestire l'allestimento della mostra su Bellini.

¹⁸² *Ibidem*.

¹⁸³ *Ibidem*.

pagina intera e riporta al centro una delle opere più significative di Bellini (fig. 21): la *Pietà* (1465-1470) conservata, allora come ad oggi, alla Pinacoteca di Brera di Milano¹⁸⁴. L'immagine è accompagnata da alcuni brevi *slogan* che puntano a invogliare i lettori a visitare la mostra:

Visitate a Venezia la mostra di Giovanni Bellini nell'appartamento del Doge in Palazzo Ducale (12 giugno – 5 ottobre 1949). I capolavori del grande maestro della pittura veneziana raccolti dalle più note Gallerie d'Europa e d'America e dalle Chiese veneziane.

Il più grande avvenimento artistico internazionale del 1949. Chiedere alla Segreteria della Mostra il catalogo critico con le riproduzioni di tutte le opere esposte¹⁸⁵.

Qualche pagina dopo si trova un piccolo riquadro che informa il pubblico di un ulteriore avvenimento: «Il 10 luglio uscirà il fascicolo speciale dedicato alla Mostra di Giovanni Bellini»¹⁸⁶. Già da questi primi annunci si comprende il forte clima di attesa creatosi nei mesi precedenti alla mostra, descritta come «il più grande avvenimento artistico internazionale del 1949»¹⁸⁷ e talmente importante da ottenere un fascicolo intero in una delle riviste d'arte più autorevoli dell'epoca dedicato esclusivamente alla sua descrizione.

Nelle pagine successive si trova un ulteriore inserto pubblicitario in cui l'Ufficio Comunale e l'Ente Provinciale Turismo promuovono diverse iniziative sociali della città di Venezia (fig. 22). Così, sotto lo slogan «Venezia-Lido. Incomparabile soggiorno per le vostre vacanze. Casinò aperto tutto l'anno»¹⁸⁸ si offre ai lettori della rivista un elenco di eventi culturali promossi dalle autorità locali, tra cui la mostra su Bellini:

Mostra di Giovanni Bellini in Palazzo Ducale dal 12 giugno al 5 ottobre 1949.

Festivals Internazionali del cinema, della musica e della prosa.

Feste tradizionali folcloristiche.

Concorsi e campionati internazionali di Ippica, Tennis, Golf, Tiro al piccione¹⁸⁹.

È interessante notare come la mostra venisse promossa insieme ad altre iniziative culturali. Si può immaginare che una parte dei turisti presenti a Venezia in quei mesi avessero deciso di visitare la mostra solo in seguito al loro arrivo in città, che fossero, quindi, giunti nel capoluogo

¹⁸⁴ “Vernice” 32 (febbraio 1949), p. 2.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 4.

¹⁸⁷ *Ivi*, p. 2.

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 27.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

veneto per altri scopi, quali la partecipazione ai Festival sopra citati oppure per un semplice soggiorno vacanziero. È possibile pensare che possa essersi verificato anche il contrario, ovvero che alcuni turisti avessero scelto di recarsi a Venezia per visitare la mostra e decidere, solo in seguito, di dedicare tempo alle altre iniziative culturali e sociali. Certo è che nel 1949 la città poteva vantarsi del successo ottenuto con la Biennale del 1948 e continuare ad attirare visitatori con i molteplici eventi dedicati non solo ai turisti ma anche ai cittadini veneziani.

All'interno dello stesso numero della rivista si trovano, poi, due pagine che riportano il seguente titolo: *L'arte di Giambellino nell'apoteosi di Palazzo Ducale*¹⁹⁰. In questo caso non si tratta di un inserto pubblicitario ma di un vero e proprio articolo dedicato alla mostra su Bellini. Vengono fornite diverse informazioni tecniche quali il luogo e la data di inaugurazione dell'esposizione, i nomi dei membri della Commissione Consultiva e dei Commissari per l'estero, le opere ottenute dai vari Paesi europei ed extra-europei e l'elenco dei capolavori del maestro giunti a Venezia dalle diverse città italiane¹⁹¹. L'obiettivo dell'articolo, però, è quello di spiegare ai lettori il motivo che spinse Pallucchini a scegliere come sede della mostra l'appartamento del Doge in Palazzo Ducale:

Non è un caso, se per l'allestimento della grande mostra del Giambellino si sono scelte le sale del Palazzo Ducale: infatti, come è noto, tali sale [...] hanno visto, in particolare, l'attività di Giovanni Bellini: il quale, invitato dal Doge Barbarigo¹⁹², portò a termine la decorazione dell'appartamento dogale, verso la fine del sec. XV, eseguendo una serie di lavori insigni, che, sfortunatamente, andarono distrutti nel 1577, in seguito all'incendio della Sala del Maggior Consiglio¹⁹³.

È evidente che Pallucchini abbia voluto creare una sorta di continuità tra una delle opere più significative di Bellini per la città di Venezia e la mostra dedicata ai suoi capolavori:

Ecco perché, possiamo ben dire, Giovanni Bellini nel Palazzo Ducale è in casa sua: e nessun altro edificio storico veneziano avrebbe potuto ospitare, in maniera più degna, la superba rassegna delle opere del grande pittore¹⁹⁴.

¹⁹⁰ *L'arte di Giambellino nell'apoteosi di Palazzo Ducale* 1949, p. 16.

¹⁹¹ *Ivi*, pp. 16-17.

¹⁹² In quegli anni il Doge commissionò a Bellini la nota pala Barbarigo, datata 1488, oggi conservata nella chiesa di San Pietro Martire a Murano.

¹⁹³ *Ivi*, p. 16. Per approfondire la tematica dei teleri di Giovanni Bellini nella Sala del Maggior Consiglio si consiglia la lettura del seguente articolo: GALLO 1949, pp. 31-32.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

«Giovanni Bellini ritornato a casa sua»¹⁹⁵: questo era il sentimento condiviso non solo dagli studiosi ma anche dai cittadini veneziani, i quali avevano ben presente cosa significasse organizzare una mostra dedicata a Bellini all'interno delle sale istituzionali per eccellenza della città, sale che avevano raggiunto grande prestigio anche grazie alla decorazione del maestro veneziano, sebbene oggi perduta. A tal proposito è significativo citare le parole che è possibile ascoltare da un video erogato dall'Istituto Luce in data 23 giugno 1949 e intitolato *Palazzo ducale di Venezia: mostra delle opere di Giovanni Bellini*¹⁹⁶. Il video, della durata di circa un minuto, pubblicizza l'esposizione mostrando, in bianco e nero, alcune delle opere esposte e la voce che accompagna lo scorrere delle immagini fornisce alcune indicazioni relative alla pittura del maestro. Ciò che, in questo caso, è interessante citare è l'*incipit* del discorso che verrà qui riportato:

Venezia. Giusto che nel Palazzo Ducale ritorni il maestro che, al primo sboccio della sua gloria, fu chiamato a decorare la Sala del Maggior Consiglio, capolavori purtroppo perduti. “Xe lu”¹⁹⁷ dicono i pettegoli gentiluomini di Basalto “Giovanni Bellini”¹⁹⁸.

Queste poche righe provano come i cittadini veneziani fossero pienamente coscienti di cosa significasse organizzare una mostra dedicata a Bellini negli ambienti di Palazzo Ducale. Un ulteriore merito da riconoscere a Pallucchini, dunque, è proprio quello di aver scelto come sede dell'esposizione l'appartamento dogale e di essere riuscito a cogliere quel forte sentimento di riconoscimento dei cittadini veneziani nei confronti del luogo istituzionale per eccellenza della città e dell'artista che contribuì a rendere Venezia uno dei gioielli d'arte più importanti al mondo.

3.2 Dal *vernissage* all'inaugurazione della mostra (12 giugno 1949)

«Nella mattinata di giovedì, nove giugno, le sale dell'appartamento del Doge in Palazzo Ducale sono state aperte per il *vernissage* della mostra delle opere di Giovanni Bellini»¹⁹⁹. La

¹⁹⁵ *Ibidem*. Questo slogan, di così forte impatto sul pubblico, venne sdoganato anche in occasione delle mostre precedenti, in particolare di Tiziano che ritornò a Ca' Pesaro.

¹⁹⁶ Archivio Storico dell'Istituto Luce, “Palazzo Ducale di Venezia: mostra delle opere di Giovanni Bellini”, 23 giugno 1949, video 00:01:10. patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL5000013143/2/palazzo-ducale-veneziana-mostra-opere-giovanni-bellini.html&jsonVal=.

¹⁹⁷ “Xe lu” è un'espressione dialettale veneta che significa “È lui”.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ *L'arte di Giambellino nell'apoteosi di Palazzo Ducale* 1949, p. 17.

mostra diretta da Pallucchini venne aperta qualche giorno prima rispetto alla data di inaugurazione ufficiale, 12 giugno, con il fine di pubblicizzare ulteriormente l'evento. Questa apertura speciale era dedicata principalmente a critici e giornalisti provenienti da tutt'Italia che ebbero, così, l'opportunità di visitare la mostra in anteprima. Al *vernissage*, inoltre, presenziarono importanti cariche istituzionali, quali l'assessore alle Belle Arti del Comune Carlo Izzo e il senatore della Repubblica Massimo Bontempelli, il quale partecipò al pranzo tenutosi presso i giardinetti del Palazzo Reale offerto, per l'occasione, dal Comune di Venezia. Quella giornata diede a molti la possibilità di elaborare già le prime impressioni relative all'organizzazione della mostra:

Ammirate le opere del Giambellino, e ammirata l'organizzazione perfetta, nonché la sistemazione, in certo senso «eretica», ma comunque efficacissima e di gusto squisito, preparata dallo stesso Pallucchini e dall'architetto Carlo Scarpa²⁰⁰.

Come si evince da questa testimonianza, uno degli aspetti della mostra che fece discutere maggiormente fu proprio quello relativo ai criteri di allestimento scelti per l'esposizione delle opere, aspetto che sarà preso in esame in modo più approfondito nelle prossime pagine.

Nel numero di febbraio 1949 della rivista *Vernice* viene documentata brevemente la giornata del *vernissage* e si informano i lettori di due importanti avvenimenti:

Domenica l'on. Venditti, Sottosegretario alla Pubblica Istruzione, inaugurerà la Mostra del Giambellino e il prof. Giuseppe Fiocco dell'Università di Padova terrà il discorso inaugurale. Come annunciato in altra parte del fascicolo nei primi giorni di luglio uscirà uno speciale numero di «Vernice» dedicato al Bellini²⁰¹.

Il 12 giugno 1949 venne inaugurata ufficialmente, con l'apertura al pubblico, la mostra dedicata a Giovanni Bellini presso le sale dell'Appartamento Dogale di Palazzo Ducale, alla presenza dell'onorevole Mario Venditti, Sottosegretario della Pubblica Istruzione, e sotto il patrocinio dell'allora Presidente della Repubblica Luigi Einaudi²⁰². Il Presidente dell'esposizione era il Sindaco di Venezia Giovanni Battista Gianquinto, mentre Rodolfo Pallucchini ricopriva il ruolo di Direttore e si occupò di curare il catalogo illustrato della mostra, con la collaborazione di Giovanni Mariacher per la raccolta del materiale bibliografico. Nelle

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² *Mostra di Giovanni Bellini* 1949, p. 5.

primissime pagine del catalogo vengono elencati i nomi dei membri del Comitato d'Onore, ministri, prefetti e sindaci, e del Comitato Generale, perlopiù direttori di musei italiani che contribuirono a integrare il *corpus* delle opere esposte alla mostra con i loro prestiti²⁰³.

Nella Commissione Consultiva si ritrovano diversi storici e critici d'arte che già avevano partecipato all'organizzazione di alcune mostre precedenti. Il Presidente della Commissione è il professor Carlo Izzo, assessore alle Belle Arti del Comune di Venezia; seguono poi Nino Barbantini, che già aveva organizzato le due note mostre monografiche dedicate a Tiziano e Tintoretto; Sergio Bettini, professore di storia dell'arte bizantina all'Università di Padova; Ettore Bressan, Direttore del Seminario Patriarcale di Venezia; Luigi Coletti, professore di storia dell'arte all'Università di Trieste e Direttore del Museo di Treviso; Giuseppe Delogu, professore dell'Accademia delle Belle Arti di Venezia; Ferdinando Forlati, soprintendente ai Monumenti di Venezia; Giuseppe Fiocco, professore di storia dell'arte all'Università di Padova; Giulio Lorenzetti, Direttore dei Musei Civici di Venezia; Roberto Longhi, professore di storia dell'arte all'Università di Bologna; infine, Vittorio Moschini, soprintendente alle Gallerie di Venezia. Per realizzare al meglio la mostra fu necessario convocare a Venezia alcuni capolavori conservati in altri Paesi, per questo vennero indicati i nomi dei Commissari per l'Estero: per la Francia, i Conservatori Capi del Museo del Louvre di Parigi, i professori René Huyghe e René Bazin; per l'Inghilterra, sir Kenneth Clark e il Direttore della National Gallery di Londra Philip Hendy; per l'Olanda, il professor Roell, Direttore del Rijksmuseum di Amsterdam; per gli Stati Uniti d'America, Hans Tietze e il Direttore del Metropolitan Museum di New York Francis Taylor. Nelle prime pagine del catalogo, inoltre, Pallucchini rese omaggio a Carlo Scarpa, l'architetto che curò l'allestimento della mostra, Aldo Scolari, che si occupò di restaurare alcune sale del Palazzo Ducale, e Mauro Pelliccioli, che eseguì diversi lavori di restauro ad alcune delle opere esposte²⁰⁴.

Nei capitoli precedenti si è parlato di quanto Venezia fosse diventata un importante centro di divulgazione per le arti già a partire dai primi decenni del Novecento²⁰⁵. È rilevante, dunque, riportare qui le parole dell'assessore Carlo Izzo tratte dalla prefazione del catalogo della mostra su Bellini:

Venezia, dove la tradizione non è vuota forma, ma istinto profondamente radicato in ogni categoria di cittadini, va riprendendo in ogni campo d'attività il posto che essa occupava prima dell'infausta guerra tristemente subita dal nostro Paese. Nel campo dell'arte potremmo anzi

²⁰³ *Ivi*, pp. 5-7.

²⁰⁴ *Ivi*, p. 8.

²⁰⁵ Cfr. *supra*, p. 7.

affermare [...] che mai tanto fervore d'opere e d'iniziativa ha tenuto desto nei veneziani l'innato amore per le cose belle; negli stranieri, e nei turisti provenienti da altre parti d'Italia, il senso che Venezia, già una prodigiosa opera d'arte in sé e per sé, è anche sede tra le più adatte a indire manifestazioni intese a riaffermare la vitalità e l'eccellenza del nostro passato, la speranza e la fede che fanno del presente un pegno sicuro di rapida rinascita avvenire, nel segno del lavoro e della pace²⁰⁶.

Venezia, che anche negli anni del secondo conflitto mondiale aveva continuato ad essere un importante punto di riferimento per la salvaguardia di opere d'arte provenienti da tutt'Italia²⁰⁷, tornava a ricoprire un ruolo fondamentale nel campo delle arti in quanto «sede tra le più adatte a indire manifestazioni intese a riaffermare la vitalità e l'eccellenza del nostro passato»²⁰⁸. Secondo Izzo l'arte di Bellini sembra essere perfettamente in linea con questa descrizione:

È sintomatico che, in tempi così profondamente mutati, [...] la ripresa avvenga con una rassegna di opere più intime e sommesse, e tuttavia anche più intensamente poetiche e certo non meno vitali: l'Italia dei Comuni e delle Repubbliche Marinare, perfino l'Italia delle prime illuminate Signorie, ancora fervide di lieviti popolari, rispecchia il genio del nostro Paese più schiettamente di quanto non facciano i secoli successivi [...]²⁰⁹.

Izzo elogiava l'arte di Bellini in quanto superba rappresentazione di «quell'Italia, e particolarmente di questa nostra Venezia»²¹⁰. Si noti come ancora in questi anni, quindi nella fase appena successiva al conflitto mondiale, gli slogan pubblicitari non fossero tanto distanti da quelli utilizzati nel ventennio del regime: rimaneva presente il concetto per cui l'arte dei grandi maestri del passato servisse da esempio alle nuove generazioni e per esaltare i campanili locali, regionali e nazionali, in questo caso Venezia. Nelle righe successive Izzo illustrava uno dei motivi per cui si ritenne necessario organizzare una mostra in onore del maestro veneziano, spiegando che l'esposizione era dedicata soprattutto agli «uomini semplici»²¹¹:

[...] la sua fama, altissima presso gli studiosi e gli intenditori, non è altrettanto vasta presso gli uomini semplici, ai quali, invece, la parola dipinta del Maestro è soprattutto rivolta: semplici, e quindi meno provveduti, ma non meno pronti a sentire la commozione della bellezza, ove ad

²⁰⁶ Dalla prefazione di IZZO al catalogo, *Mostra di Giovanni Bellini 1949*, p. 9.

²⁰⁷ Cfr. *supra*, p. 28.

²⁰⁸ Dalla prefazione di IZZO al catalogo, *Mostra di Giovanni Bellini 1949*, p. 9.

²⁰⁹ *Ivi*, p. 10.

²¹⁰ *Ibidem*.

²¹¹ *Ibidem*.

essa opportunamente li si avvicini. Sia agli uni che agli altri chiediamo non gratitudine, o lodi, ma un giusto riconoscimento della nobiltà del fine che ci siamo proposti, e dell'onesta serietà degli sforzi che abbiamo compiuti per raggiungerlo, vogliamo sperare, non del tutto indegnamente²¹².

Con l'espressione «nobiltà del fine» Izzo si riferiva alla necessità, di cui si è già parlato nel capitolo precedente, di ricostruire la storia belliniana a livello cronologico e attributivo. Nel numero di marzo-aprile 1949 della rivista *Vernice* si fa riferimento al fatto che l'occasione della mostra avrebbe fornito l'opportunità di compilare un fascicolo intero su Giovanni Bellini, andando, così, a rivedere quel «lungo e tortuoso cammino»²¹³ compiuto dalla storiografia moderna per giungere al risarcimento della sua personalità artistica:

Non era presunzione, anche se l'idea poteva sembrare azzardata, l'intenzione di dedicare un quaderno in onore della maggiore gloria della pittura veneta. Erano la passione e la fede che ci animavano ed erano indubbiamente maggiori di ogni elaborato ragionamento²¹⁴.

Già nel numero precedente della rivista si accennava al fine principale dell'esposizione:

Il Palazzo Ducale, dunque, coi suoi ampi saloni presenterà al mondo, nella più perfetta sistemazione, l'attività pittorica del Giambellino, della quale sarà così possibile comprendere e formulare criticamente meglio e più profondamente di quel che non si fosse fatto sinora, i caratteri, i valori, gli elementi figurativi ed i contatti con la pittura precedente e contemporanea. Sarà, questo, in ultima analisi, il significato più notevole della mostra²¹⁵.

In relazione alle difficoltà incontrate dagli studiosi nel ricostruire la personalità artistica belliniana, nell'introduzione al catalogo Pallucchini sostiene che la mostra sarà l'occasione perfetta per collaudare tutto il lavoro compiuto dalla storiografia artistica moderna:

Il raduno di tante opere del Bellini, alcune delle quali poco note per essere conservate in collezioni private o in lontani musei, altre del tutto sconosciute ed inedite, costituirà per gli studiosi il mezzo più sicuro per migliorare la cronologia dell'artista, collaudare attribuzioni vecchie e recentissime, saggiare a fondo il problema della collaborazione²¹⁶.

²¹² *Ibidem*.

²¹³ Dall'introduzione di PALLUCCHINI al catalogo, *Mostra di Giovanni Bellini 1949*, p. 18.

²¹⁴ MATTEI 1949, p. 5.

²¹⁵ *L'arte di Giambellino nell'apoteosi di Palazzo Ducale 1949*, p. 16.

²¹⁶ Dall'introduzione di PALLUCCHINI al catalogo, *Mostra di Giovanni Bellini 1949*, p. 19.

Egli, inoltre, si dimostra speranzoso del fatto che una personalità artistica come quella di Bellini potesse essere compresa da tutti coloro che avrebbero visitato la mostra:

Ma per tutti, indistintamente, grande sarà il godimento che scaturirà dalla contemplazione di questi capolavori: da parete a parete, di sala in sala, essi ricostituiranno l'unità artistica e spirituale di uno dei più grandi artisti di tutti i tempi. Soltanto una lettura continua delle sue opere potrà dare a tutti la statura di questo artista, della coscienza morale sulla quale fa perno tutto il suo mondo poetico e fantastico. Pochi artisti come Giovanni Bellini seppero esprimere un così caldo sentimento umano con tale rigoroso senso di stile²¹⁷.

Nonostante le numerose incertezze sulla vicenda artistica belliniana, è importante comprendere quanto gli studiosi riconoscessero in Bellini uno dei più autorevoli artisti veneziani di età moderna. Si ricordino, in particolare, le parole di elogio e di grandissima lode con cui Longhi, nel suo *Viatico*, descrisse la personalità del pittore:

Uomo di meditazioni instancabili, mai pago, di evocare l'antico, d'intendere il nuovo e di provarli, egli fu tutto quel che si dice: prima bizantino e gotico, poi mantegnesco e padovano, poi sulle tracce di Piero e di Antonello, in ultimo fin giorgionesco; eppure sempre lui, caldo sangue, alito accorato, accordo pieno e profondo tra l'uomo, le orme dell'uomo fattosi storia, e il manto della natura²¹⁸.

Oltre a Longhi, furono diversi gli storici e i critici che commentarono con lo stesso sentimento di ammirazione l'arte di Bellini, soprattutto nei mesi precedenti alla mostra. Ne è un esempio questa testimonianza di Alfredo Mattei pubblicata nel numero di *Vernice* dedicato all'artista:

E venne la mostra a scuoterci con la potenza delle opere di quel gigante che, ancora giovane d'anni così come tardo d'età, aveva suggellato con le sue tele il trionfale inizio della pittura veneta che per secoli, anche quando sembrava dovesse venir oscurata dal Rinascimento toscano, dava, con Tiziano prima e con Veronese dopo, e via via fino ad oggi, continuità storica a quella vena poetica del colore veneziano che ancora, abbiamo ragione di credere, non è esaurita²¹⁹.

²¹⁷ *Ivi*, p. 20.

²¹⁸ LONGHI [1946], ed. 1978, p. 9.

²¹⁹ MATTEI 1949, p. 5.

In ultimo, sembra opportuno citare qui le parole con cui Pallucchini chiude l'introduzione al catalogo della mostra, mettendo in evidenza la caratteristica fondamentale della personalità di Bellini, ovvero il suo «essere sempre presente al proprio tempo»²²⁰:

Mirabile fu in lui il potere di assorbimento della cultura del suo tempo: accolse le esperienze di altri artisti come uno stimolo per approfondire la sua espressione. Questo essere sempre presente al proprio tempo è l'aspetto che ci rende tanto attuale la personalità artistica di Giovanni Bellini. Si pensi, per contrasto, al Mantegna, dal quale egli tanto apprese agli inizi, che s'irrigidì nella sua rigorosa e feroce visione archeologica come in un'armatura, indossata fino alla morte, ai primi del Cinquecento; il Bellini invece fu sempre cordiale ed aperto al fluire del tempo, come lo spirito della sua Venezia; mutevole nell'approfondire la sua espressione linguistica, ma pur sempre fedele a se stesso, mosso da un caldo sentimento di comprensione dell'uomo e della natura²²¹.

3.3. Dipinti e disegni di Giovanni Bellini: le opere esposte

Centoquarantuno fu il numero dei capolavori belliniani presenti alla mostra del 1949: furono, infatti, centoventisette i dipinti e quattordici i disegni dell'artista radunati a Venezia da Pallucchini. Il gran numero di prestiti ottenuti è la prova di quanto i direttori di musei e collezionisti nazionali e internazionali ritenessero di fondamentale importanza questo evento culturale. Si consideri, per esempio, la posizione dell'Inghilterra nei confronti della mostra: se nelle esposizioni precedenti dedicate a Tiziano, Tintoretto e Veronese i musei e le collezioni inglesi evitarono di inviare i capolavori dei maestri a Venezia, in questo caso venne fatta un'eccezione:

Sua Maestà britannica, contrariamente alle disposizioni che vietano l'invio delle opere d'arte all'estero, in considerazione dell'eccezionale importanza della Mostra del Bellini ha concesso il prestito di un ritratto dell'artista conservato nella Galleria reale di Hampton Court e un disegno con la Testa di S. Antonio Abate delle Collezioni di Windsor Castle [figg. 23, 24]²²².

²²⁰ Dall'introduzione di PALLUCCHINI al catalogo, *Mostra di Giovanni Bellini 1949*, p. 20.

²²¹ *Ibidem*.

²²² *L'arte di Giambellino nell'apoteosi di Palazzo Ducale 1949*, p. 16. Si fa riferimento alle seguenti opere: il *Ritratto d'uomo* tutt'ora conservato nella Gallerie Reali di Hampton Court; *Testa di Sant'Antonio Abate*, un disegno conservato nella Biblioteca reale di Windsor.

Il motivo per cui l'Inghilterra non inviò opere alle precedenti esposizioni veneziane non fu solo di carattere conservativo: il principale ostacolo, infatti, era politico, visto lo schieramento inglese contro il regime fascista e il nazismo. È importante, dunque, evidenziare il radicale cambiamento di rotta avvenuto dopo la caduta dei regimi dittatoriali e la liberazione degli Stati occupati grazie agli alleati anglo-americani, che portarono alla fine del conflitto mondiale. Venne, inoltre, considerata di grande interesse la qualità dei capolavori belliniani conservati nelle collezioni straniere, in particolare quelle inglesi e francesi, poiché molti dei prestiti ottenuti riguardarono opere ancora poco note, provenienti da collezioni private²²³. Risulta significativo citarne alcune per comprendere pienamente l'importanza di tali prestiti: mentre il Museo di Besançon presentò alla mostra l'*Ebbrezza di Noè* (1515, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie) una delle opere tarde dell'artista che da poco tempo gli era stata attribuita dalla critica²²⁴, il Barber Institute dell'Università di Birmingham partecipò con il già noto *Ritratto di fanciullo* (1475-1480, Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts; fig. 26), firmato da Bellini, e un *San Girolamo e il leone* (1450-1460, Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts; fig. 25), ritenuto un'opera giovanile del maestro. La solenne teoria di Madonne, già radunate dalle varie città italiane, venne integrata con la presenza di due Madonne provenienti da altrettante collezioni private francesi, la *Madonna con il Bambino* della collezione del Marchese di Northampton di Castle Ashby (1486 ca.), la *Madonna con il Bambino* giovanile di Sir Kenneth Clark (1470-1480; fig. 27), e altre opere fondamentali per la conoscenza dell'artista: la prima, già in Collezione Davis, oggi conservata al Metropolitan Museum di New York (1460 ca.), la seconda *Madonna con il Bambino*, firmata e datata 1509, proveniente dall'Art Institute di Detroit (fig. 28). Conclusero i prestiti provenienti dall'estero due Madonne poco note, una *Madonna con il Bambino* considerata della giovinezza di Bellini (1465-1470) e un'altra *Madonna con il Bambino* degli anni della maturità (1470-1480), entrambe concesse dal Rijksmuseum di Amsterdam²²⁵.

Per quanto riguarda il territorio nazionale, numerosi furono i musei, le pinacoteche e le gallerie che si misero a disposizione della grande mostra belliniana. A partire dalla città di Pesaro che concesse l'importante pala dell'*Incoronazione della Vergine con i santi Paolo, Pietro, Girolamo e Francesco*; dal Museo della Città "Luigi Tonini" di Rimini, che affidò alla mostra uno dei capisaldi fondamentali per comprendere l'arte di Bellini, ovvero la *Pietà* del 1470 (figg. 29, 30); continuando con le Gallerie di Stato italiane che, per volontà del Ministero

²²³ *Ibidem*.

²²⁴ LONGHI 1946, p. 13.

²²⁵ *Ivi*, pp. 16-17.

della Pubblica Istruzione, presenziarono all'evento con un gruppo di venticinque opere. È opportuno citare, infine, gli altri enti prestatori: la Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli, la Galleria Borghese di Roma, la Galleria di Brera di Milano, la Galleria Sabauda di Torino, le Gallerie dell'Accademia di Venezia, l'Accademia Carrara di Bergamo, il Museo Civico del Castello di Milano, il Museo Poldi Pezzoli di Milano, il Museo Civico di Padova, la Galleria Malaspina di Pavia, il Museo Capitolino di Roma, l'Accademia dei Concordi di Rovigo, il Museo Civico di Treviso e il Museo Civico di Brescia. Una menzione speciale va rivolta alla città di Firenze, la quale partecipò alla mostra con un numero di opere maggiore rispetto a tutte le altre città d'Italia. Si consideri che il cospicuo numero di opere inviate a Venezia fu ripagato con numerosi prestiti, provenienti dal Museo Correr e della Ca' d'Oro, in vista della coeva Mostra di Lorenzo il Magnifico inaugurata a Palazzo Strozzi²²⁶.

Oltre al catalogo della mostra, strumento basilare per svolgere un'analisi delle opere presenti, si ritiene opportuno segnalare un'ulteriore fonte di notevole importanza, ovvero la *Guida alla Mostra del Bellini* di Giulio Lorenzetti²²⁷, un vero e proprio *vademecum* ai capolavori esposti pubblicata nel fascicolo della rivista *Vernice* dedicato a Bellini. Lorenzetti cita, una ad una, tutte le opere del maestro presenti dedicando a ognuna un rapido commento illustrativo, con il fine di «mettere in opportuno rilievo la posizione ed il valore che ciascuna di esse assume nell'intero quadro della Mostra»²²⁸. Così, seguendo un ordine cronologico, Lorenzetti ripercorre l'intera vicenda artistica belliniana, dal periodo di formazione del maestro, segnato dagli insegnamenti del padre Jacopo, di Antonio Vivarini e di Andrea Mantegna, alle ultime opere eseguite nel primo decennio del Cinquecento, periodo in cui Bellini si era avvicinato sempre più alla maniera giorgionesca. Lorenzetti, poi, specifica che a concludere questo rapido commento della mostra vadano aggiunte altre quattro opere di recente attribuzione, dunque ancora «discutibili»²²⁹, collocabili nell'ultima fase artistica del maestro veneziano. Si tratta dell'*Ebbrezza di Noè* del Museo di Besançon (figg. 31, 32), delle *Tre Età dell'Uomo* (1500-1501) di Palazzo Pitti di Firenze (figg. 33, 34)²³⁰, una *Madonna con il Bambino* della Collezione Schraf di Zurigo e una *Sacra Conversazione* proveniente da una collezione privata di Parigi. Questi capolavori diedero molto da discutere ai critici e storici d'arte dell'epoca, ma proprio questo era l'obiettivo della mostra: rivedere criticamente l'intera

²²⁶ *Ivi*, p. 17. Si cita il catalogo della mostra: *Lorenzo il Magnifico e le Arti* 1949.

²²⁷ LORENZETTI 1949, pp. 22-29.

²²⁸ *Ivi*, p. 22.

²²⁹ *Ivi*, p. 29.

²³⁰ L'opera venne esposta alla mostra perché attribuita da Longhi (1946) alla fase finale dell'attività di Giovanni Bellini. Fin dal 1942, però, Morassi aveva proposto il nome di Giorgione, attribuzione poi confermata da gran parte della critica in occasione della mostra *Giorgione e i Giorgioneschi* del 1955 (Venezia, Palazzo Ducale).

storiografia belliniana a livello cronologico e attributivo. Alla fine del suo articolo Lorenzetti dichiara che per facilitare il riconoscimento delle opere citate, accanto al titolo di ciascuna viene riportato il numero con cui essa è contrassegnata nella mostra e nel catalogo²³¹.

Il catalogo della mostra riporta, per ogni scheda, le fonti bibliografiche utilizzate per ricostruire la vicenda attributiva di ogni singolo capolavoro (figg. 35, 36, 37, 38, 39). All'inizio del catalogo Pallucchini rivolge ai lettori alcune avvertenze utili a comprendere i criteri applicati nella compilazione del fascicolo; è interessante notare come nel catalogo della mostra dedicata a Paolo Veronese, curata dallo stesso Pallucchini, non siano presenti riferimenti o informazioni di questo tipo:

1 - Le schede del catalogo sono compilate da Rodolfo Pallucchini: la bibliografia è stata raccolta da Giovanni Mariacher.

2 - Si riportano soltanto le iscrizioni riguardanti le firme e le date.

3 - Le citazioni bibliografiche sono indicate nel catalogo solo col nome dell'autore, l'anno della pubblicazione e la pagina. Nell'elenco bibliografico il lettore troverà, riferendosi all'anno, i titoli ed i luoghi delle pubblicazioni.

4 - Delle misure, la prima si riferisce all'altezza, la seconda alla larghezza.

5 - Nella presentazione dei dipinti nella mostra, la commissione consultiva ha ritenuto opportuno togliere tutte le cornici non originali²³².

A tal proposito è rilevante citare le parole di Pallucchini che introducono i quattordici disegni belliniani descritti nel catalogo (fig. 24):

Non tutti i disegni esposti e qui elencati appartengono a Giovanni Bellini: ma, essendo stati attribuiti al maestro dalla critica, si è creduto opportuno esporli, affinché dal confronto ne esca un ulteriore chiarimento. I disegni del Bellini si possono anzitutto dividere in due gruppi: uno comprende studi, primi «concepimenti», abbozzi rapidi di idee compositive; il secondo invece disegni preparatori, pronti per essere tradotti in pittura²³³.

La scelta della Commissione Consultiva, dunque, fu quella di esporre anche opere la cui paternità era dubbia o certamente non belliniana, proprio per stimolare il dibattito critico che avrebbe consentito ulteriori chiarimenti sull'attribuzione dei capolavori esposti.

²³¹ *Ibidem*.

²³² *Mostra di Giovanni Bellini* 1949, p. 26.

²³³ *Ivi*, p. 214. Per un approfondimento relativo a ciò che si conosceva fino ad allora sui disegni di Bellini: TIETZE 1944.

Il cospicuo numero di opere radunate a Venezia sembrò essere più che sufficiente per comprendere l'intera vicenda artistica di Bellini, motivo per cui il lavoro svolto da Pallucchini e dalla Commissione Consultiva fu, ancora una volta, degno di lode. Eppure, in molti non hanno potuto fare a meno di notare e lamentare l'assenza di importanti opere:

Il complesso di opere esposte alla Mostra e intorno a cui stendemmo questo rapido commento illustrativo di presentazione, risulta per qualità, per numero, per varietà – nonostante le inevitabili lacune – (basta solo pensare al gruppo di stupendi capolavori belliniani della «National Gallery» di Londra e delle Collezioni statali di America, purtroppo assenti alla Mostra) ben sufficiente a seguire nelle sue varie fasi e nei principali suoi aspetti, l'intera personalità di Giovanni Bellini [...] ²³⁴.

È rilevante introdurre ora un altro articolo presente nel fascicolo di *Vernice* dedicato a Bellini, intitolato *Le opere sparse nel mondo non presenti alla Mostra* di Guido Perocco ²³⁵. Se Lorenzetti si occupò di illustrare uno ad uno i capolavori belliniani esposti alla mostra, Perocco, al contrario, si impegnò nel fornire una breve descrizione di ciascuna opera che non poté essere presente in quell'occasione. È rilevante mettere in risalto questa iniziativa di notevole importanza, in quanto garantì ai lettori della rivista anche la conoscenza dei capolavori assenti, ma non per questo meno importanti. In particolare, lo studioso avanzò due motivazioni principali per cui fu impossibile ottenere alcuni prestiti:

Poter raccogliere «tutte» le opere dell'artista, a parte le questioni attributive, è oggi umanamente impossibile, specie per il veto assoluto di alcuni Musei, come ad esempio la Galleria Nazionale di Londra, di prestarci quadri per mostre. L'elenco delle opere oggi esistenti varia naturalmente da critico a critico: vogliamo tuttavia tener presenti [...] le maggiori opere che non son potute venire alla Mostra di Venezia ²³⁶.

Dalle parole di Perocco si evince che la prima motivazione riguardava il divieto assoluto imposto da certi musei di prestare opere per le mostre; la seconda, invece, fu di natura attributiva, in quanto nessuno poteva essere assolutamente certo che al di fuori dei capolavori conosciuti dell'artista non ne esistessero altri ancora da scoprire. Nell'elencare le opere assenti Perocco seguì un criterio cronologico, proprio come aveva fatto Lorenzetti nel suo articolo.

²³⁴ LORENZETTI 1949, p. 29.

²³⁵ PEROCCO 1949, pp. 30-31.

²³⁶ *Ivi*, p. 30.

Partito, dunque, dal «periodo mantegnesco»²³⁷ citava cinque dipinti, sostenendo che solo due di questi «fanno sentire la loro assenza in quanto pezzi assoluti»²³⁸. Si trattava dei due importantissimi capolavori conservati alla National Gallery di Londra, il *Cristo Redentore che versa sangue dal costato* (1465-1469) e l'*Orazione nell'Orto* (1465-1470). Del periodo compreso, invece, tra gli anni Settanta del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento vennero ricordati una serie di ritratti, appartenenti perlopiù a collezioni statunitensi, e altri numerosi dipinti conservati a Berlino, Londra e New York. È interessante notare il rammarico provato da Perocco nel citare una delle opere il cui prestito venne negato senza alcuna motivazione valida:

Il rifiuto del Comune di Monopoli a prestare il S. Pietro Martire alla Mostra veneziana è stato davvero doloroso, soprattutto perché immotivato, trovandosi il dipinto già a Roma all'Istituto Nazionale del Restauro²³⁹.

Nonostante l'assenza di diversi capolavori, è necessario considerare che mai più fu possibile radunare un numero così elevato di opere per una mostra dedicata al pittore, ne è un esempio l'esposizione intitolata *Giovanni Bellini* del 2008, tenutasi presso le Scuderie del Quirinale a Roma e curata da Mauro Lucco²⁴⁰. In un'intervista rilasciata alla rivista online "Exibart", alla domanda «Vi siete confrontati con la mostra del 1949 di Pallucchini? Qual è il rapporto fra le due esposizioni?»²⁴¹ il curatore della mostra si espresse in questi termini:

Inevitabilmente sì, ma non è possibile fare dei raffronti, nel '49 l'Italia era uscita dalla guerra da quattro anni. Ma soprattutto i canoni di tutela delle opere d'arte esistenti allora, oggi sono completamente superati, allora c'erano molte meno attenzioni rispetto a oggi, meno rigidità. A noi è capitato che alcuni prestiti, concordati addirittura con i direttori dei musei, ci sono stati all'ultimo momento negati per l'opposizione dei restauratori, preoccupati per i rischi – ancorché remoti – di uno spostamento e un viaggio. Questo ci dispiace molto, perché in alcuni casi si trattava di opere nodali per dimostrare determinate idee storico-critiche, ma dobbiamo rispettare queste norme. Per questo la mostra di Pallucchini è una mostra irripetibile, questo lo sapevamo a priori, non avevamo la velleità di rifare quella mostra, perché oggi è impossibile²⁴².

²³⁷ *Ibidem*.

²³⁸ *Ibidem*.

²³⁹ *Ibidem*. Il dipinto a cui Perocco si riferisce è il *San Pietro martire* oggi conservato nella Pinacoteca metropolitana di Bari.

²⁴⁰ Di seguito si cita il catalogo della mostra: *Giovanni Bellini* 2008.

²⁴¹ L'intervista completa è disponibile sul sito della rivista: www.exibart.com/progetti-e-iniziative/rivoluzione-bellini/.

²⁴² *Ibidem*.

IV

I CONTRIBUTI DELLA MOSTRA: L'ALLESTIMENTO, I RESTAURI E LE REVISIONI CRITICHE DELLA STORIOGRAFIA BELLINIANA

Nelle prossime pagine si andranno ad illustrare i criteri espositivi che vennero applicati per l'allestimento dell'esposizione belliniana. In particolare verranno analizzati i motivi che, in quegli anni di acceso dibattito museografico, spinsero gli organizzatori della mostra a prendere le distanze dalle linee guida fornite dalla museografia internazionale. Si comprenderà, dunque, quanto la mostra sia stata un evento fondamentale per la revisione generale dei criteri di allestimento, e quanto abbia effettivamente fornito una soluzione a quello che Pallucchini aveva identificato come il «problema museografico italiano»²⁴³.

4.1. L'allestimento: «l'ambiente a disposizione dell'opera d'arte»

Prima di illustrare i criteri espositivi applicati per l'allestimento della mostra, è opportuno descrivere gli ambienti che ospitarono l'esposizione, ovvero le sale dell'Appartamento del Doge in Palazzo Ducale (fig. 40). A tal proposito è risultato utile confrontarsi con il breve testo scritto da Giovanni Mariacher e pubblicato all'interno del catalogo della mostra, che si intitola *Guida all'Appartamento Dogale*²⁴⁴:

Racconta Marin Sanudo che nel settembre 1483 un incendio, divampato all'improvviso nella cappella privata di Palazzo Ducale, danneggiò gravemente l'appartamento del doge e tutta l'ala adiacente. La Signoria, deliberata la ricostruzione, ne affidò i lavori ad Antonio Rizzo, lo scultore-architetto che già si era reso celebre con l'Eva²⁴⁵.

Gli ultimi decenni del Quattrocento e i primi del Cinquecento, dunque, furono gli anni in cui l'appartamento dogale venne ricostruito insieme all'ala che affaccia sul cortile e che comprende

²⁴³ PALLUCCHINI 1949, p. 375.

²⁴⁴ MARIACHER 1949, pp. 21-23.

²⁴⁵ *Ivi*, p. 21.

la cosiddetta Scala dei Giganti. La mostra occupava l'intero secondo piano del palazzo e vi si accedeva dalla Scala dei Censori, collegata alla Scala dei Giganti tramite la loggia che si affaccia sul cortile²⁴⁶. Mariacher, per facilitare la comprensione del percorso, affiancò alla descrizione delle sale un'immagine che riporta la pianta dell'appartamento in cui ogni ambiente venne contrassegnato con un numero da uno a sedici, il numero totale delle sale dogali (fig. 41)²⁴⁷. Salita la Scala dei Censori, si incontra subito un corridoio che porta a due vaste sale, adibite in origine a sede di una delle tre magistrature che discutevano le cause civili e penali; le finestre affacciano sul Rio di Canonica, verso il Ponte dei Sospiri, e l'unico ornamento originale rimasto è il soffitto a travature dorate che riporta una serie di stemmi di magistrati²⁴⁸. La terza sala che si incontra ospitava i Conservatori alle Leggi ed è l'unica dotata di un camino cinquecentesco. Si passa poi per un altro corridoio in cui sono esposte le due statue in marmo di *Adamo* ed *Eva*, scolpite da Antonio Rizzo dopo il 1476, e considerate da Mariacher «le più alte creazioni della scultura veneziana del Rinascimento, malgrado l'affiorare di un naturalismo ancora gotico e di carattere nordico»²⁴⁹. Dalla sala successiva ha inizio il vero e proprio appartamento del Doge. La prima stanza detta degli Scarlatti, così chiamata per il colore delle toghe dei consiglieri dogali che vi si riunivano, presenta un soffitto a intagli dorati su fondo azzurro dei primissimi anni del Cinquecento e un camino finemente decorato simile a tutti gli altri presenti nelle stanze successive²⁵⁰. Si attraversano, poi, la sala dello Scudo, adibita a luogo di ricevimento pubblico, e la sala Grimani o Camera dell'Udienza (fig. 42), nella quale si ammira un altro soffitto riccamente intagliato e dorato. Seguono la sala Erizzo e la saletta degli Stucchi (fig. 43), stanza da cui il Doge scendeva ad assistere alle funzioni nella Basilica di San Marco, adiacente al Palazzo Ducale. Si attraversa la sala dei Filosofi per passare dall'ala affacciata sul cortile a quella, invece, rivolta verso il Rio. In ordine si trovano la camera da letto del Doge, il suo studio e la Segreteria dalla quale si ritorna alla sala dello Scudo. Si trova, infine, una saletta che funge da passaggio tra gli alloggi dogali e la Scala d'Oro, tramite la quale è possibile scendere per tornare alla loggia o salire per visitare la Sala del Maggior Consiglio²⁵¹.

Si tratta, dunque, di ambienti che conservano ancora elementi architettonici del Quattro-Cinquecento, come i soffitti a travature dorate e i camini finemente decorati, e che erano stati

²⁴⁶ *Ibidem*.

²⁴⁷ *Ivi*, p. 23.

²⁴⁸ *Ivi*, p. 21.

²⁴⁹ *Ibidem*.

²⁵⁰ *Ivi*, p. 22.

²⁵¹ *Ibidem*. Per ulteriori approfondimenti relativi agli ambienti e alla storia di Palazzo Ducale: WOLTERS 2010; FRANZOI, PIGNATTI, WOLTERS 1990; ROMANELLI 2004.

in parte restaurati dall'ingegnere Aldo Scolari, direttore di Palazzo Ducale, proprio in occasione della mostra²⁵².

4.2. Criteri espositivi per una nuova museografia internazionale

L'allestimento della mostra, curato dall'architetto Carlo Scarpa²⁵³, fu un importante punto di svolta per l'innovazione dei criteri espositivi applicati a livello nazionale e internazionale. Pallucchini non volle perdere l'occasione che si presentava con la mostra su Bellini per affrontare il «problema museografico italiano»²⁵⁴ che, a parere dello studioso, imponeva una revisione urgente, soprattutto dopo la fine del conflitto mondiale.

Pallucchini pubblicò un articolo all'interno della rivista *Bollettino d'Arte*, intitolato *La presentazione della mostra del Bellini*²⁵⁵, in cui descrisse l'allestimento della mostra illustrandone la portata innovativa nel panorama museografico internazionale. Secondo lo studioso la museografia dell'epoca poggiava su due elementi fondamentali:

quello che tien conto del progresso tecnico nel campo dell'esposizione delle opere d'arte e della loro conservazione (illuminazione naturale ed artificiale degli ambienti, aereazione, stato di umidità dell'aria, riscaldamento, "accrochage", ecc.) e l'altro di carattere estetico, che si identifica nel gusto, cioè nel mutarsi ineluttabile della visione artistica (modi di presentazione delle opere; scelte dei materiali e loro colorazione per l'ambientazione delle opere; rapporto tra ambienti ed opere esposte; cornici, ecc.)²⁵⁶.

Identificò, dunque, due macrocategorie che suddividevano i criteri espositivi in criteri di natura tecnica e criteri di natura estetica, considerando che i primi non dovevano sovrastare i secondi e viceversa. Pallucchini continuò, poi, condividendo una riflessione personale che lo portò ad individuare il tema centrale della museografia a lui contemporanea:

²⁵² PALLUCCHINI 1949, p. 376. Gli ambienti restaurati da Aldo Scolari sono le sale che affacciano sul Rio della Canonica che erano già state adibite a magazzini.

²⁵³ *Ibidem*. All'epoca della mostra su Bellini, Carlo Scarpa aveva già al suo attivo altri allestimenti importanti: quello delle Gallerie dell'Accademia, alcuni ambienti della Biennale del 1948 e la presentazione a luce artificiale della Rassegna di Pittura contemporanea nella Sala Napoleonica di Venezia. Per ulteriori approfondimenti sugli allestimenti curati da Carlo Scarpa tra gli anni Trenta e Quaranta del Novecento si vedano: DALAI EMILIANI 2008; BELTRAMINI, FORSTER, MARINI 2000; DAL CO, MAZZARIOL 1984.

²⁵⁴ *Ivi*, p. 375.

²⁵⁵ PALLUCCHINI 1949, pp. 375-378.

²⁵⁶ *Ivi*, p. 375.

D'altra parte l'estetica moderna, così legata alla lettura formale dell'opera d'arte, ha suggerito alla museografia la necessità di una presentazione delle opere sempre più spoglia di ogni rettorica e di ogni falsa prospettiva, cercando appunto di sottolineare i valori effettivi di linguaggio, sia nella scelta come nei criteri espositivi. Questo processo di valorizzazione dell'opera d'arte, direi della sua messa a fuoco, è il tema fondamentale della museografia dei giorni nostri²⁵⁷.

Il «processo di valorizzazione dell'opera»²⁵⁸ ha portato la museografia a riflettere sulle modalità d'esposizione delle opere nei musei e negli ambienti dedicati alle mostre: era necessario rispondere al bisogno di un'estetica sempre più legata alla lettura dei caratteri formali dell'opera e, di conseguenza, di una presentazione dei capolavori esposti sempre più spoglia «di ogni rettorica e di ogni falsa prospettiva»²⁵⁹. Pallucchini rivolse la sua attenzione soprattutto alle mostre temporanee, in quanto occasioni che offrivano l'opportunità di sperimentare in termini di allestimento, a differenza delle esposizioni museali che rimangono spesso e volentieri invariate per decenni:

Le mostre d'arte antica e moderna, oltre ad uno scopo culturale insito nella loro stessa esistenza, dovrebbero contribuire al progresso museografico in via sperimentale, data la loro periodicità, ponendo coraggiosamente all'ordine del giorno problemi nell'allestimento e nella presentazione delle opere, prospettando quindi soluzioni tecniche e di gusto, suscitando interesse nel pubblico, e facendogli conoscere delle innovazioni che potranno poi essere realizzate nei musei. Va da sé che l'allestimento delle mostre deve rispecchiare, ancor di più del museo, l'attualità del gusto: unico legittimo criterio dal quale, volere o no, dipende anche la comprensione delle stesse opere d'arte²⁶⁰.

Dopo queste premesse di carattere generale Pallucchini descrisse i criteri adottati nell'allestimento della mostra su Bellini, consapevole che la sistemazione di Carlo Scarpa avrebbe «urtato la sensibilità "routinière" e vecchiotella di qualcuno, che forse avrebbe preferito [...] una rievocazione ambientale, con mobili e stoffe racimolate dagli antiquari o dai collezionisti»²⁶¹. Pallucchini e Scarpa vollero a tutti i costi evitare un allestimento fittizio che si risolvesse in un falso storico pseudo-rinascimentale, così come cercarono di evitare, per quanto possibile, presentazioni scenografiche fatte di velluti. Si trattò di una scelta che segnava

²⁵⁷ *Ibidem.*

²⁵⁸ *Ibidem.*

²⁵⁹ *Ibidem.*

²⁶⁰ *Ibidem.*

²⁶¹ *Ivi*, p. 375-376.

una cesura totale con il passato, la quale rifletteva inevitabilmente il drastico cambiamento politico avvenuto nel Paese. Si ricordi, infatti, che in occasione delle mostre precedenti erano stati utilizzati velluti per ricoprire le pareti ed unificare, così, gli ambienti espositivi. In questo caso Aldo Scolari era precedentemente intervenuto in alcune sale del palazzo ritinteggiando le pareti con colori chiari; l'utilizzo del velluto, dunque, si limitò solo agli ambienti del palazzo che in quell'occasione non erano stati restaurati. Nella sala dello Scudo, ad esempio, si rivelò necessario aggiungere alcuni velluti, sui toni grigi-violacei, per nascondere le carte geografiche settecentesche appese alle pareti. In particolare, questa sala venne divisa in due parti per mezzo di «grandi nicchie combaciate» (figg. 44, 45)²⁶² che consentirono di presentare la pala pesarese da un lato e quelle di San Giobbe (1478, Venezia, Gallerie dell'Accademia), di San Zaccaria (1505, Venezia, chiesa di San Zaccaria) e di San Giovanni Crisostomo dall'altro (1513, Venezia, chiesa di San Giovanni Crisostomo). Anche la sala degli Scarlatti, molto stretta e buia, venne ridotta con una paretina mobile coperta di velluto chiaro dorato, in continuità con il soffitto ad intagli dorati su fondo blu e con la cornice originale della *Madonna Contini-Bonacossi*, esposta in questa sala, che riportava lo stesso gioco cromatico oro-blu. Le sale Grimani ed Erizzo presentavano pareti scurissime ed era, dunque, necessario ricoprirle con velluti chiari dorati che mettessero in risalto le opere esposte. I dipinti presentati in queste due sale vennero posizionati su basi o cavalletti il più vicino possibile alle finestre, proprio per esporle maggiormente alla luce naturale. Si cercò, sostiene Pallucchini, di far «risaltare il concetto dell'ambiente a disposizione dell'opera d'arte e non viceversa»²⁶³.

Nelle sale restaurate, dunque ritinteggiate, si tenne conto della necessità di presentare l'opera nella miglior condizione di luce possibile, «rettificando cioè l'incidenza della luce laterale proveniente dalle finestre quasi a filo delle pareti, e nello stesso tempo di isolarla staccandola dalle pareti troppo nude»²⁶⁴:

le opere sono state collocate su grandi telai ricoperti di tela leggermente “beige” (di una tonalità leggermente più “foncée” di quella delle pareti), a grana grossa, appositamente tessuta, a loro volta incorniciati da semplici liste di legno sviluppando il motivo delle pareti mobili che l'arch. Carlo Scarpa aveva già adottato nella Chiesa della Carità alle Gallerie dell'Accademia²⁶⁵.

²⁶² *Ibidem*.

²⁶³ *Ibidem*.

²⁶⁴ *Ibidem*.

²⁶⁵ *Ibidem*. A partire dal 1945 Carlo Scarpa si occupò anche del riallestimento delle sale delle Gallerie dell'Accademia di Venezia per volere dell'allora direttore Vittorio Moschini.

Il telaio, quindi, fungeva da supporto per l'opera, da sfondo omogeneo, ponendo in risalto quel colorismo veneziano caratteristico dei capolavori belliniani, e, in certi casi, da cornice, inquadrando le opere secondo un preciso rapporto architettonico. Nella prima sala vennero esposte un gruppo di opere giovanili facenti perno attorno ai polittici della Carità e alla *Pietà* (1460) del Museo Correr (figg. 46, 47): vennero posizionate su dei telai staccati dalle pareti al fine di migliorare il più possibile l'incidenza luminosa. Pallucchini specificò che i pannelli in questione non erano bianchi come vennero definiti da molti visitatori, ma tendevano a una tonalità di grigio molto chiara funzionale all'assorbimento della luce; inoltre, il materiale utilizzato era leggermente rugoso e, dunque, creava un lieve effetto ombreggiato. Per valorizzare al meglio la «struttura plastico-pittorica»²⁶⁶ delle tavole del polittico dei Santi Giovanni e Paolo, furono studiati alcuni accorgimenti specifici. Innanzitutto si decise di dividere le tavole del polittico su due grandi pannelli posti uno di fronte all'altro e leggermente ruotati verso le finestre, in modo da ottenere la miglior condizione di luce possibile. Nel primo pannello vennero posizionate le tre tavole superiori del polittico, raffiguranti l'*Angelo Annunziante*, la *Pietà* e la *Vergine*, insieme ai tre scomparti della predella, mentre nel secondo furono esposte le tre tavole centrali con *San Cristoforo*, *San Vincenzo Ferreri* e *San Sebastiano*. Ciascun dipinto era sostenuto e sospeso per mezzo di un telaio posteriore posto a filo dei grandi pannelli, ma con uno spazio di qualche centimetro segnato in tono scuro sul contro-telaio (fig. 48). In questo modo si contribuiva a rendere più leggibili i valori formali delle singole tavole:

La tersa struttura plastico-pittorica di quei capolavori veniva così pienamente messa a fuoco, valorizzata al massimo, sia nel risalto che quei valori formali venivano ad assumere sul pannello di tela, come per l'isolamento di ciascuna tavola, che, così librata sullo sfondo scuro, campeggiava in tutta la sua mirabile grandiosità prospettica²⁶⁷.

I pannelli posti a sfondo delle tavole avevano un ulteriore scopo fondamentale, ovvero quello di accentuare l'unità stilistica di certe opere, rendendola ben visibile anche ai visitatori più «sprovvéduti»²⁶⁸. Ne è un esempio un gruppo di capolavori esposti nella terza sala, composto dalla *Madonna Lochis* (1475) della Carrara di Bergamo (fig. 51), dalla *Presentazione al Tempio* (1460) della Querini Stampalia di Venezia (fig. 49) e dalla *Madonna Trivulzio* (1460-1465, Milano, Castello Sforzesco, Pinacoteca; fig. 50). Si cercò di mettere in risalto il «motivo

²⁶⁶ *Ivi*, p. 377.

²⁶⁷ *Ibidem*.

²⁶⁸ *Ibidem*.

neomedievale del fondo nero»²⁶⁹ che è presente e ricorre in tutte e tre le opere incorniciate in un unico pannello.

Nel commentare in positivo queste scelte relative all'allestimento della mostra, Pallucchini introdusse una seconda questione fondamentale cui è stato necessario porre rimedio fin da subito, ovvero il problema delle cornici non originali:

Tale presentazione, tendente a isolare il più possibile le opere, neutralizzando l'ambiente, ha permesso di dare un particolare risalto, nelle prime tre sale, al periodo mantegnesco dell'attività belliniana, culminante nella Pietà di Brera che, liberata dalla pretenziosa cornice in stile falso rinascimento, con la quale fino al 1940 è stata esposta a Brera (speriamo che non lo sia più), ha finalmente ritrovato nella semplicità del grande pannello chiaro, sul quale è stata esposta, la vibrazione massima dei suoi sottili e quasi spenti accordi di colore [fig. 52]²⁷⁰.

Questo problema venne risolto piuttosto facilmente: «tranne nei casi che le cornici fossero originali o tutt'al più del primo Cinquecento o si limitassero a semplici listelli dorati, tutte le altre sono state tolte»²⁷¹. In questi casi la Commissione Consultiva poteva scegliere di sostituire la cornice con un'altra di epoca cinquecentesca, soluzione che il Museo del Louvre andava attuando già da qualche tempo, oppure di esporre i dipinti senza cornice, posizionati direttamente sui telai. Tra le opere a cui vennero sostituite le cornici, Pallucchini citò l'esempio delle *Tre Età* di Palazzo Pitti alla quale venne tolta la pomposa cornice barocca, che impediva una corretta valorizzazione dei caratteri formali dell'opera, per sostituirla con una sobria cornice di primo Cinquecento, concessa in prestito dalle Gallerie dell'Accademia. In altri casi, invece, si ritenne più opportuno esporre i dipinti direttamente sulla tela chiara, tonalità che permetteva di comprendere meglio l'intensità dei valori tonali delle opere: ne sono un esempio l'*Allegoria Sacra* degli Uffizi (fig. 54), risalente al decennio 1490-1500, l'*Ebrezza di Noè* del Museo di Besançon e le cinque tavolette allegoriche del cosiddetto "restello" dell'Accademia di Venezia. Queste ultime vennero esposte su due file, una sopra l'altra, in una custodia protetta dal cristallo e vennero posizionate su di un tessuto di colore grigio (fig. 55): nella fila superiore venne presentata la *Summa Virtus*, mentre in quella inferiore le altre quattro tavolette sulla cui appartenenza a Bellini non vi era alcun dubbio.

²⁶⁹ *Ibidem*.

²⁷⁰ *Ibidem*. In questo e in molti altri casi, terminata la mostra, le opere tornarono ad essere esposte all'interno delle loro cornici originarie.

²⁷¹ *Ibidem*.

Liberare molti capolavori da incorniciature poco consone apparve, secondo Pallucchini, una «questione di moralità critica»²⁷². Questa scelta, che riguardava strettamente le modalità di esposizione delle opere, metteva in evidenza la «metodicità»²⁷³ applicata nell'allestimento della mostra e finalizzata alla comprensione dell'unità spirituale della produzione artistica del maestro veneziano:

Si è cercato d'altra parte che questa metodica non fosse troppo rigorosa e quindi monotona: e la stessa successione delle sale ha giovato a dare al complesso una varietà che è venuta appunto a sottolineare la grande mobilità dell'espressione figurativa di Giovanni Bellini²⁷⁴.

Pallucchini si aspettava di ricevere molti commenti negativi in merito all'allestimento, soprattutto da parte di alcuni critici che forse avrebbero preferito una sorta di rievocazione ambientale antiquaria nell'appartamento del Doge. La critica, invece, sembrò apprezzare i criteri espositivi ideati e applicati da Carlo Scarpa:

Ammirate le opere del Bellini e ammirata l'organizzazione perfetta nonché la sistemazione, in certo senso "eretica", ma comunque efficacissima e di gusto squisito, preparata dallo stesso Pallucchini e dall'architetto Carlo Scarpa²⁷⁵.

Alcuni esternarono la propria incertezza sulla qualità del risultato finale, soprattutto per quanto riguardava la scelta di telai di colore molto chiaro che, in certi casi, non giovavano del tutto alla valorizzazione del dipinto, in quanto creavano contrasti di colore troppo accentuati:

Certo che trattandosi di opere antiche, e in particolar modo veneziane, in cui il colore assume un'importanza fondamentale, ogni opera avrebbe richiesto una sua propria sistemazione, da risolversi caso per caso [...] era invece necessario dover adottare criteri e soluzioni di carattere generale, che non sempre però potevano rispondere, in egual modo, alle singole opere: così che sovente l'intonazione chiara dell'intelaiatura di fondo, e in particolar modo dell'incorniciatura "astratta" a rivestimento di tessuto quasi bianco [...], presenta contrasti troppo accentuati, che non giova alla valorizzazione del dipinto. Nell'insieme però convien riconoscere che il complesso degli ambienti [...] si presentano nel modo più accogliente, più rispondente allo scopo, pur tenendo conto degli inconvenienti inevitabili in tal genere di imprese²⁷⁶.

²⁷² *Ivi*, p. 378.

²⁷³ *Ibidem*.

²⁷⁴ *Ibidem*.

²⁷⁵ *L'arte di Giambellino nell'apoteosi di Palazzo Ducale*, p. 17.

²⁷⁶ LORENZETTI 1949, p. 22.

A prescindere da questo, la speranza di Pallucchini rimaneva quella di aver contribuito a mettere in discussione i saldi criteri espositivi della museografia che, in quegli anni, necessitava di piccoli accorgimenti per migliorare la lettura formale delle opere:

I riconoscimenti che sono venuti da parte di critici italiani e stranieri all'allestimento della Mostra del Bellini lasciano sperare che il lavoro compiuto dai suoi organizzatori sia stato compreso nelle sue giuste intenzioni, che non sono affatto dettate da un amore del nuovo per il nuovo, ma da una ricerca critica di soluzioni dei problemi museografici²⁷⁷.

4.3. Le opere restaurate in occasione della mostra

I restauri eseguiti da Mauro Pelliccioli in occasione della mostra su Bellini interessarono un cospicuo numero di opere. Nella maggior parte dei casi si trattò di interventi di pulitura con soda caustica, tecnica tipicamente utilizzata da Pelliccioli e «orgogliosamente rivendicata come frutto di un'abilità personale»²⁷⁸. La scelta di intervenire con l'idrossido di sodio per effettuare una corretta pulitura dei dipinti si inserisce in un discorso molto più ampio che verrà affrontato nelle pagine successive. Al momento basterà comprendere che Pelliccioli veniva riconosciuto da alcuni dei suoi contemporanei come «the most distinguished of living cleaners»²⁷⁹. È già significativo notare come Longhi, nella sua personale recensione della mostra pubblicata nella rivista *The Burlington Magazine* nell'ottobre del 1949, adottasse il termine “cleaner” anziché il consueto “restorer”, al fine di rimarcare la propensione di Pelliccioli agli interventi di pulitura con la soda caustica.

Per approfondire questo argomento, si è rivelato fondamentale uno degli articoli pubblicati nel numero di *Vernice* dedicato a Bellini, scritto da Nolfo di Carpegna e intitolato *Restauri di alcune opere*²⁸⁰. Va rilevato che alcuni interventi furono eseguiti prima del 1948, anno in cui si decise di realizzare la mostra belliniana, in quanto alcune delle opere del maestro veneziano vennero esposte in occasione di due mostre precedenti, organizzate dallo stesso Pallucchini a Venezia: la prima sui *Cinque Secoli di Pittura Veneta* del 1945, la seconda su *I Capolavori dei Musei Veneti* del 1946. Uno dei primi restauri descritti nell'articolo riguarda un'opera che venne

²⁷⁷ PALLUCCHINI 1949, p. 378.

²⁷⁸ RINALDI 2019, p. 222. Per ulteriori approfondimenti: RINALDI 2014; CECCHINI, FAILLA, GIACOMINI, PIVA 2022.

²⁷⁹ LONGHI 1949, p. 277. Traduzione: il più illustre dei pulitori viventi.

²⁸⁰ DI CARPEGNA 1949, p. 33.

ripulita in vista della mostra del 1946: la piccola *Crocifissione* del Museo Correr, risalente agli anni compresi tra il 1455 e il 1460 (fig. 53). La pulitura, effettuata sulla parte superiore della tavola, riportò alla luce delle nuvole con teste di cherubini, che erano state nascoste da un'aggiunta cinquecentesca di un cielo temporalesco. Di Carpegna commenta l'importanza di questa "rivelazione":

È questo forse il primo esempio di un motivo che sarà poi più volte ripreso dal Maestro, nella Pala di Pesaro e in numerose Madonne, fino all'Assunta di Murano, e che qui è trattato con particolare ricerca drammatica e vivacità di tocco²⁸¹.

Un secondo importante restauro interessò il *Polittico di San Vincenzo Ferreri*, che era già stato esposto alla mostra sui *Cinque Secoli* ma venne restaurato solo nei mesi precedenti all'esposizione belliniana. In questo caso la pulitura si rese necessaria per rimuovere un consistente strato di colore sovrapposto a larghe superfici delle tavole, intervento che mise in luce diversi danni presenti su più parti del polittico. Inoltre, vennero eliminate le ridipinture che andavano ad alterare soprattutto alcuni dettagli dei paesaggi, «rimettendo in pieno valore la purezza dei toni, la luminosità metallica del colore, l'incisività dei contorni risaltanti sull'azzurro chiaro del cielo»²⁸². In ultimo, le lacune delle tavole vennero intonate con tinte che si accompagnavano, per quanto possibile, ai colori circostanti. Questo intervento permise a Longhi di restituire il polittico alla mano di Bellini e, in particolare, al suo periodo mantegnesco, ipotesi poi confermata da tutta la critica. Un terzo lavoro importante condotto da Pelliccioli tra il 1947 e il 1948 riguardò i quattro polittici della Carità, il cui restauro si imponeva da tempo per le evidenti manomissioni ottocentesche che avevano contribuito alla varietà di attribuzioni ipotizzate sulle tavole, riportate alla cerchia di Bellini da Berenson nel 1913²⁸³. La pulitura riportò in luce l'oro originale degli sfondi ed eliminò tutte le ridipinture che avevano alterato in modo considerevole la lettura originaria dei dipinti:

Si sono eliminate poi tutte le ridipinture che erano giunte non solo a coprire alcune parti non danneggiate delle tavole, ma addirittura a modificarne l'aspetto [...]. Per quest'ultima [si fa riferimento alla figura della Madonna], il cui viso appariva del tutto rifatto, era da risolvere il dubbio se sotto di essa non vi fosse la figura di S. Orsola, alla quale era originariamente dedicato l'altare su cui era posto il polittico. Invece è riapparso, sebbene molto danneggiato, il volto

²⁸¹ *Ibidem*.

²⁸² *Ibidem*.

²⁸³ BATTAGLIA 2022, pp. 114-117. Si consulti la scheda dell'opera relativa al *Trittico di San Lorenzo*, aggiornata ed eseguita da Roberta Battaglia, pubblicata all'interno del volume *Restituzioni 2022. Tesori d'arte restaurati*.

originale della Vergine, naturalmente di aspetto ben diverso da quello dello stucchevole rifacimento ottocentesco²⁸⁴.

Nei mesi antecedenti alla mostra si affrontò uno dei restauri più complessi delle opere di Bellini: quello della lunetta con la *Pietà e i Santi Marco e Nicola* di Palazzo Ducale (1472) che aveva subito diversi rimaneggiamenti a fine Cinquecento e, di nuovo, a fine Settecento (fig. 56). A seguito dei risultati ottenuti con le radiografie preliminari, si decise di intervenire con una complessa operazione di pulitura che riportò in luce l'azzurro del cielo, coperto da ridipinture, e le originarie misure della lunetta (figg. 57, 58):

Così pure, oltre al limite superiore, si era trovato quello inferiore del dipinto, poco sotto il cartellino del sarcofago, e indicato dal segno delle caratteristiche ondulazioni della tela, conseguenti alla trazione esercitata dai chiodi che la fissavano al primo telaio. Non restava dunque che da "amputare" di due tratti di tela aggiunti, e veniva così ridata la primitiva forma al dipinto²⁸⁵.

Un ulteriore suggestivo intervento di pulitura interessò la *Presentazione al Tempio* della Galleria Querini Stampalia: i rimaneggiamenti ottocenteschi sull'opera erano talmente importanti che avevano indirizzato la critica a dubitare della paternità di Bellini. Il restauro portò a risultati inaspettati: oltre a riportare in luce i rapporti cromatici originali, si constatò che alcune parti del dipinto, in particolar modo quella centrale, presentavano solo la preparazione a tratteggio, coperta e modificata nella forma dai successivi restauri che avevano, dunque, alterato completamente la lettura dell'opera. Si trattava, quindi, di un capolavoro rimasto incompiuto che nel corso della mostra diede «luogo a interessanti raffronti con altre opere non finite del Maestro, come la *Pietà* degli Uffizi, pure presente alla Mostra di Palazzo Ducale»²⁸⁶. Gli ultimi due restauri descritti nel fascicolo riguardano la *Madonna con il Bambino* dell'Accademia dei Concordi di Rovigo (1470) e la *Madonna con il Bambino* del Museo Civico di Treviso (1475). La prima era già stata esposta a Venezia in occasione della mostra del 1946, ma non si era riusciti ad apprezzarne pienamente la qualità perché «"sfigurata", come lamentava già il Morelli, da una banale ridipintura ottocentesca»²⁸⁷. Pelliccioli intervenne liberando il cielo dal paesaggio, che era stato interamente aggiunto, ed eliminando il colore giallastro che copriva le figure, facendo, così, tornare in luce «le note varie di colore e il fermo disegno dei contorni»²⁸⁸.

²⁸⁴ DI CARPEGNA 1949, p. 33.

²⁸⁵ *Ibidem*.

²⁸⁶ *Ibidem*.

²⁸⁷ *Ibidem*.

²⁸⁸ *Ibidem*.

Anche la seconda *Madonna con il Bambino* era già stata esposta alla mostra dei *Musei Veneti*: in questo caso il processo di pulitura del dipinto mise in luce la presenza di importanti lacune in diverse zone della tavola, ma riportò all'aspetto originario il manto azzurro della Vergine e il paesaggio di sfondo.

Sono stati qui riassunti alcuni dei casi più significativi degli interventi di restauro effettuati sulle opere esposte alla mostra del 1949, che permisero di restituire «alla sua integrità un complesso di opere eccezionali, in parte essenziali per una approfondita conoscenza dell'arte del grande maestro veneziano»²⁸⁹.

4.4. Il dibattito critico sul restauro tra Rodolfo Pallucchini e Cesare Brandi

Il rapporto amichevole e quasi confidenziale intercorso tra Brandi, all'epoca Direttore dell'Istituto Centrale del Restauro, e Pallucchini è testimoniato all'interno delle numerose lettere scambiate tra i due studiosi, oggi conservate nell'Archivio Pallucchini dell'Università degli Studi di Udine, tra il 1935 e il 1948. A partire dal 1949 e fino al 1961, invece, si osserva una profonda cesura che testimonia una netta separazione avvenuta tra i due proprio nell'anno della mostra su Bellini²⁹⁰. Il motivo principale dell'interruzione dei rapporti tra Brandi e Pallucchini è legato ai restauri effettuati nel corso dell'esposizione del 1949. Gli interventi di Pelliccioli, tanto elogiati dal Direttore della mostra e dal collega Roberto Longhi, furono fortemente criticati, invece, da Brandi in più occasioni. Prima di entrare nel merito della questione è necessario fare alcune premesse. Innanzitutto si consideri che, tra gli anni Quaranta e Sessanta del Novecento, il dibattito sulle tecniche e le modalità da utilizzare in un lavoro di restauro interessava soprattutto il territorio italiano:

Sono questi gli anni in cui le polemiche sulle puliture e sull'impostazione da dare in genere agli interventi di restauro diviene particolarmente accesa, soprattutto in Italia, non risparmiando nessuno dalle critiche e anzi determinando una profonda separazione in campi avversi che si combattono senza esclusione di colpi²⁹¹.

In secondo luogo, si consideri che in quegli anni gli argomenti dibattuti dai più importanti teorici del restauro furono molteplici e interessarono tecniche, materiali, strumenti, limiti e

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ RINALDI 2019, p. 221.

²⁹¹ *Ivi*, p. 223.

norme legislative. È fondamentale, in questo caso, circoscrivere il campo di dibattito alle puliture, al concetto di “patina”, alle vernici e velature dei dipinti, perché questi sono i temi principali affrontati in merito ai restauri della mostra belliniana. A tal proposito è rilevante comprendere come venisse interpretato il concetto di “patina” da Pallucchini, supportato da Longhi e Pelliccioli, e come, invece, venisse inteso da Brandi:

[...] il concetto di patina adottato da Pallucchini [...] come strato di sporco da eliminare per ricondurre il dipinto alla sua intonazione originaria, contrapposta alla concezione brandiana di patina come invecchiamento naturale dei materiali, costitutivi dell’opera che non va dunque rimossa, ma piuttosto rispettata²⁹².

Già su questo tema si coglie un’evidente contrapposizione di idee che, se applicate, porterebbero a conseguenze molto diverse tra loro: secondo Pallucchini la patina presente sul dipinto va eliminata in quanto sporco che non permette una buona lettura formale dell’opera, che va riportata, per quanto possibile, al suo stato originario; per Brandi, invece, la patina, nonostante possa alterare la percezione dei colori originali, va mantenuta in quanto parte integrante della storia, della “vita” dell’opera, è un evidente segno di invecchiamento che, in quanto tale, deve essere rispettato e non asportato.

Un secondo tema affrontato, che tocca più da vicino la pittura di Giovanni Bellini, riguarda gli strati di vernice applicati dal maestro sui dipinti:

Si può inoltre individuare il concetto di vernice colorata e non semplicemente ingiallita, che si affaccia in Brandi come una caratteristica tecnica della pittura veneziana in genere, e di Giovanni Bellini in particolare, quindi come strato di finitura conclusiva che va sempre ipotizzata, analogamente alle velature, prima di procedere alla pulitura dei dipinti, costruendo così una visione maggiormente articolata degli strati pittorici, rispetto alla netta separazione tra colore, velature colorate di finitura e poi vernice protettiva che era immaginata come esistente da Pelliccioli, sulla base delle esperienze fino ad allora condotte²⁹³.

Da queste parole emergono chiaramente quelle che erano le divergenze di pensiero tra Brandi e Pelliccioli, sostenute da Pallucchini, in merito alla teoria del restauro e che spinsero gli studiosi a un duro confronto.

²⁹² *Ivi*, p. 227.

²⁹³ *Ivi*, p. 228.

Ciò che ha sicuramente contribuito a far sì che Brandi prendesse le distanze da Pallucchini, sono stati i toni altamente elogiativi usati da quest'ultimo nei confronti dei restauri effettuati da Pelliccioli sui dipinti esposti alla mostra. Nella scheda del catalogo dedicata ai quattro trittici della Carità, ad esempio, si legge quanto segue:

[...] l'esemplare pulitura eseguita da Mauro Pelliccioli nell'inverno 1947-48 ha ridato ai dipinti il loro originario vigore stilistico, cosicché il nome di Giovanni Bellini si impone senza esitazione e senza dubbi. Anzi, il gruppo dei dipinti della Carità rappresenta oggi un caposaldo fondamentale per la comprensione del suo stile giovanile²⁹⁴.

Un altro esempio significativo della massima lode espressa da Pallucchini sui restauri di Pelliccioli si legge nella scheda del catalogo dedicata alla *Pietà* di Palazzo Ducale:

Il recente restauro condotto da Mauro Pelliccioli ha restituito il dipinto alla sua forma originaria di lunettone, togliendo le sovrastrutture che avevano trasformato il cielo di sfondo in un paesaggio ed alterato, completandole con gusto quasi neoclassico, le figure. Sebbene le condizioni della tela non siano buone, la lettura di essa si è molto migliorata, permettendo così di pronunciare un giudizio, prima quasi impossibile²⁹⁵.

Gli elogi al lavoro eseguito da Pelliccioli arrivano anche dal collega Roberto Longhi che nella sua personale recensione della mostra, pubblicata nella rivista *The Burlington Magazine* nell'ottobre del 1949, commenta non solo il risultato degli interventi, ma anche il cambio di rotta rispetto al passato intrapreso dai teorici del restauro in quegli anni di acceso dibattito:

The last, but not the least important result of the Exhibition, the legibility of the works, is that obtained, as I have already observed, by the recent cleaning. Here we touch on the most burning question of latter-day criticism which, turning upside down the old procedure of modernizing, that is, of the periodical attempt to bring paintings up-to-date according to variations in taste, is now determined, instead, on the plea of strict "historicity", to recover the old original handwriting of the work of art by freeing it of every subsequent interpolation [...]. As for us, in Italy, we are in a particularly strong position to welcome it, with our rich inheritance of the theory and practice of restoration. It is thanks to our traditions that again in the case of the Bellini Exhibition we have

²⁹⁴ *Mostra di Giovanni Bellini* 1949, p. 44. Citato anche in RINALDI 2019, p. 235.

²⁹⁵ *Ivi*, p. 88. Citato anche in RINALDI 2019, p. 236.

been able to avail ourselves of the services of the most distinguished of living cleaners, Mauro Pelliccioli. To him [...] are due, in fact, the most startling revelations of the Exhibition²⁹⁶.

Da un lato, dunque, Pelliccioli venne lodato come «il miglior interprete del “restauro di rivelazione” proposto da Longhi»²⁹⁷, dall’altro i suoi interventi vennero fortemente criticati da coloro che condividevano le stesse idee di Brandi in merito alla teoria e alla pratica del restauro. Prima di prendere in esame la recensione personale della mostra scritta dal Direttore dell’I.C.R. poco dopo l’inaugurazione del 12 giugno, è importante citare un documento che consente di comprendere meglio il punto di vista di Brandi in contrasto con la pratica sempre più diffusa delle puliture:

Nel luglio 1949 Brandi pubblicava su «The Burlington Magazine» il suo articolo contro le puliture dove muoveva una severa critica alle sverniciature indiscriminate (pensando a quelle della National Gallery di Londra), dimostrando che una procedura simile poteva rimuovere del tutto inconsapevolmente dei brani pittorici originali, applicati dagli artisti con tecniche poco conosciute dagli studiosi moderni [...]. In sostanza, Brandi si sforzava di argomentare una metodologia di approccio più ragionata e meno standardizzata alla consueta dicotomia sporco/pulito, ridipintura/originale, introducendo una gamma di possibilità intermedie [...]²⁹⁸.

Nella recensione pubblicata alla fine del mese di giugno sul numero 13 della rivista *L’Immagine*, fondata dallo stesso Brandi nel 1947, egli stroncò l’intera esposizione veneziana riferendosi ai capolavori esposti con il termine di «opericchiole»:

che pesano unicamente su chi le ha proposte, accettate ed esposte, e rappresentano un problema morale, non già un problema critico. “Lasciate che i morti seppelliscano i morti”; lasciate che le attribuzioni si attribuiscono i critici. Bellini è morto: Bellini è vivo. A dispetto dei fatali commerci²⁹⁹.

Brandi proseguì commentando tutte le opere esposte: significativo è il commento relativo alla *Presentazione al Tempio* della Fondazione Querini Stampalia la cui attribuzione a Bellini venne contestata:

²⁹⁶ LONGHI 1949, p. 277.

²⁹⁷ RINALDI 2019, p. 236.

²⁹⁸ *Ibidem*.

²⁹⁹ BRANDI 1949, p. 287. Citato anche in RINALDI 2019, p. 223.

Strigliata a dovere dal recente restauro di “rivelazione” dichiara la sua debolezza insanabile e originaria proprio in quelle rare parti rispettate dal tempo e dai restauratori: cioè nella testa virile a destra [...]. La pittura speditiva e compendiaria, tipica delle copie, si rivela in questa testa, per cui non si può supporre che siano partiti gli strati superiori della pittura [...]. Copia antica e frettolosa, dunque, a cui è toccata un’elevazione a potenza del tutto immeritata. Ma talvolta questi miracoli vanno fatti anche per quadri che non sono di proprietà privata³⁰⁰.

Evidenti sono i continui riferimenti con toni quasi di invettiva nei confronti degli organizzatori della mostra, in particolare di Pelliccioli, direttamente interessato in quanto restauratore delle opere esposte. Brandi continuò rivendicando la corretta pulitura eseguita qualche anno prima della *Pala di Pesaro* proprio dall’I.C.R., in particolare del pannello della predella con *San Terenzio* (figg. 61, 62, 63, 64) e constatò il pessimo stato di conservazione delle opere provenienti dall’estero.

La risposta di Pallucchini e del collega Vittorio Moschini, membro della Commissione Consultiva, non si fece attendere e venne pubblicata sul numero di settembre 1949 di *Arte Veneta*³⁰¹. Entrambi ribatterono alle critiche attributive ed espositive ricevute commentando le «considerazioni assai discutibili circa i restauri eseguiti in occasione della Mostra»³⁰², e fu proprio Pallucchini ad usare parole ancora più sferzanti nei confronti di Brandi:

Ci perdoni poi il Brandi se dobbiamo riservargli un dispiacere: durante l’esposizione veneziana la pulitura del S. Terenzio della Pala di Pesaro [...] ha sollevato molti commenti, e non certo favorevoli. Nessuno mette in dubbio l’acutezza del Brandi nell’appoggiarsi alle esperienze effettuate su questo pannello per dimostrare la storicità delle velature: sta di fatto che nei pannelli dove tali esperienze non sono state fatte (perché la pulitura è stata condotta da altra mano) il registro cromatico generale è diverso, più caldo ed intonato [...]. Se quella degli altri pannelli fosse stata solo patina, cioè incupimento dovuto al tempo e non voluto dall’artista, perché il Brandi non l’ha fatto togliere? Se l’ha lasciata, provvidenzialmente, dubbi ne deve aver avuti anche lui³⁰³.

I due si riavvicineranno solo dodici anni più tardi come testimonia una lettera inviata da Brandi nel 1961, ma i toni non saranno mai più quelli amichevoli e quasi confidenziali delle prime lettere degli anni Trenta³⁰⁴.

³⁰⁰ *Ivi*, p. 289. Citato anche in RINALDI 2019, p. 224.

³⁰¹ PALLUCCHINI 1949, pp. 175-176.

³⁰² *Ivi*, p. 175.

³⁰³ *Ivi*, p. 176.

³⁰⁴ RINALDI 2019, p. 238.

4.5. Le revisioni critiche della storiografia belliniana alla luce dei dati inediti raccolti intorno alla mostra

Pallucchini, insieme ad altri suoi colleghi impegnati nell'organizzazione della mostra, colse la necessità di dover porre in discussione la storia di Giovanni Bellini, in quanto non ancora ben definita e piena di incertezze, sia dal punto di vista cronologico che attributivo³⁰⁵. Il «nobile fine»³⁰⁶ della mostra aveva risvegliato negli animi dei maggiori critici e storici d'arte la volontà di volersi impegnare nella risoluzione di molte questioni ancora aperte, dalla paternità di alcune opere al problema della bottega e degli aiuti di Bellini³⁰⁷, fino alla comprensione di quanto i rapporti con altri artisti, quali Antonello da Messina, Piero della Francesca e Giorgione, potessero aver influenzato lo stile del maestro e viceversa. Non meno significativi si rivelarono i tentativi di dirimere la questione relativa alla ricostruzione del periodo di formazione del maestro, della sua maturità e della fase finale del suo percorso artistico.

Uno dei principali temi messi in discussione dalla critica riguardò i rapporti dell'artista con il padre Jacopo, il fratello Gentile e la bottega di famiglia in cui Giovanni iniziò la sua carriera. In uno degli articoli del noto fascicolo di *Vernice* dedicato a Bellini³⁰⁸, Giuseppe Fiocco approfondì questo tema illustrando con entusiasmo ai lettori le sue ipotesi formulate alla luce di nuovi documenti raccolti dallo studioso negli anni Venti del Novecento. In quel periodo, infatti, egli occupava il posto di Ispettore alle Gallerie Veneziane ed ebbe facilmente l'opportunità di consultarne gli archivi:

Occupazione conclusa [1921-1925] con la stesura, per incarico del direttore generale delle Antichità e Belle Arti di allora, Arduino Colasanti, di una relazione sulla *Sacra Conversazione* Giovannelli [...] in cui si chiariva quanto fosse assurdo assegnarla, anziché al grande Giovanni che l'aveva firmata in pieno, e sigillata con una limpida poesia pittorica della maturità, all'inesistente Pseudo-Basaiti del Gronau. Rivendicazione intorno a cui oggi la concordia è unanime³⁰⁹.

Questa testimonianza dimostra quanto Fiocco si fosse già interessato alla questione attributiva di almeno un'opera di Bellini circa vent'anni prima della mostra veneziana. La

³⁰⁵ Cfr. *supra*, pp. 40-42. Si rimanda al capitolo dedicato alla descrizione dello stato dell'arte relativo a Giovanni Bellini nella prima metà del Novecento.

³⁰⁶ Dalla prefazione di IZZO al catalogo, *Mostra di Giovanni Bellini* 1949, p. 10. Si cita: «[...] un giusto riconoscimento della nobiltà del fine che ci siamo proposti [...]».

³⁰⁷ Per approfondimenti relativi a questa tematica: TEMPESTINI 2021.

³⁰⁸ FIOCCO 1949, p. 6.

³⁰⁹ *Ibidem*.

raccolta di tali dati inediti fu seguita da un lungo periodo di studio che durò fino all'apertura dell'esposizione del 1949, occasione in cui Fiocco decise di esporre i risultati ottenuti al pubblico e alla critica:

Durante la tempestosa inaugurazione della Mostra di Giambellino a Venezia, non so a quante orecchie siano giunte, nella mirabile ma sorda Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale, certe notizie che, avendo l'onore di aprirla col mio discorso, desideravo comunicare agli studiosi e agli amici delle cose belle³¹⁰.

I dati inediti raccolti da Fiocco sono tratti da alcuni «preziosi fascicoletti»³¹¹, scritti da Pietro Paoletti tra il 1894 e il 1895, dedicati alla famiglia Bellini³¹². La prima questione portata in luce dallo studioso riguardò la dubbia legittimità del rapporto padre e figlio, tra Jacopo e Giovanni. Secondo Fiocco, Giovanni è sempre stato riconosciuto quale figlio di Jacopo, nonostante Anna, la moglie legittima di quest'ultimo, fosse madre soltanto del fratello Gentile. Fiocco, dunque, considerò due ipotesi valide che potessero spiegare il motivo per cui Giovanni venisse riconosciuto come figlio legittimo del padre: nel primo caso Giovanni sarebbe nato dall'unione legittima di Jacopo con un'altra donna; nel caso in cui, invece, non si fosse trattato di matrimonio, il figlio sarebbe stato quantomeno legittimato prima delle nozze del padre con Anna. Queste considerazioni portarono Fiocco a riflettere su un'altra questione direttamente connessa a quella appena descritta, ovvero sulla data di nascita di Giovanni Bellini:

La nascita del pittore, doveva quindi cadere intorno al 1425, e certamente prima del 1429, quando la moglie di Jacopo era già gravida del primo figlio Gentile. Se ciò risulterà vero, come credo, sarà ancora più meravigliosa la vita e la vicenda artistica del glorioso patriarca della pittura veneziana³¹³.

Altro dato che Fiocco considerò come una prova del fatto che Giovanni fosse legittimo discendente di Jacopo riguardava i nomi dei figli:

In quanto al nome dato a Giovanni era improbabile che fosse casuale: giacché quello di Gentile fu imposto per ricordare il maestro Fabrianese di Jacopo³¹⁴; e quello di Nicolosa alla figlia [...]

³¹⁰ *Ibidem*.

³¹¹ *Ibidem*.

³¹² Il testo di riferimento è: PAOLETTI 1894.

³¹³ FIOCCO 1949, p. 6.

³¹⁴ Si fa riferimento a Gentile da Fabriano.

ricordava il padre di Jacopo «battistagno». A Giovanni [...] il nome proviene dal fratello stesso di Jacopo; anch'egli pittore e associato al parente sino al 18 settembre 1440³¹⁵.

Visti e considerati i dati raccolti, secondo Fiocco non vi erano più dubbi sulla legittimità del legame parentale esistito tra Giovanni e Jacopo Bellini; inoltre, lo studioso ritenne possibile confermare l'ipotesi per cui Gentile fosse nato dopo Giovanni e che fosse, quindi, il fratello minore. Una volta assodata la prima questione, Fiocco proseguì illustrando una seconda notizia inedita che riguardava sempre la famiglia Bellini:

Quella riguardante un nipote del caposcuola fortunatissimo, Leonardo Bellini, figlio di Paolo, noto piuttosto quale miniatore che quale pittore che Jacopo, ancora nel 1443, teneva in casa sua a San Geminiano³¹⁶.

Di questo Leonardo vennero fornite altre poche informazioni, tratte da documenti che notificavano la sua presenza a Venezia e i contatti con il Doge di allora, Cristoforo Moro, nonché il suo successivo trasferimento a Padova. «Frustoli» concluse Fiocco «ma che prendon luce dalla luce amorosa di Giambellino»³¹⁷: frammenti preziosi riemersi in quel clima di attesa, di studio e di novità che aveva accompagnato l'annuncio della mostra dedicata al maestro veneziano.

4.6. Giovanni Bellini e le questioni storiografiche indagate dalla critica

Nella fase di raccolta della documentazione bibliografica per questo studio, si è notato che le questioni sulla storiografia belliniana, indagate dagli studiosi dell'epoca, possono essere suddivise in tre tematiche principali: la prima riguarda il problema della bottega e degli aiuti di Bellini; la seconda questione è relativa agli influssi delle maniere di altri pittori a lui coevi, in particolare di Andrea Mantegna e di Antonello da Messina; l'ultima, invece, riguarda la fase finale del percorso artistico del maestro veneziano, durante la quale si nota un evidente avvicinamento alla maniera giorgionesca. La prima questione relativa alla bottega e ai collaboratori del maestro venne risolta piuttosto facilmente. Nell'introduzione al catalogo della

³¹⁵ FIOCCO 1949, p. 6.

³¹⁶ *Ibidem*.

³¹⁷ *Ibidem*.

mostra Pallucchini spiega quanto fosse difficile tra i suoi contemporanei rendersi conto dell'importanza delle collaborazioni all'interno delle antiche botteghe veneziane:

Nella pratica degli antichi maestri veneziani la collaborazione della bottega ebbe un'importanza di cui oggi difficilmente ci rendiamo conto, a causa del diaframma tra la loro sensibilità e la nostra, creato dall'estetica romantica, per la quale l'ispirazione fa tutt'uno con la realizzazione artistica³¹⁸.

L'ottica romantica di stampo ottocentesco, dunque, si imponeva ancora in modo molto forte sul pensiero critico di metà Novecento. Pallucchini, però, cercò di riportare in luce quella che era a tutti gli effetti una pratica comune tra i maestri d'arte antica, ovvero quella di circondarsi di aiuti e collaboratori all'interno delle loro botteghe:

Dal Lauro padovano al Bastiani, dal Rondinelli al Bissolo, da Lattanzio da Rimini fino a Vittore Belliniano, i collaboratori di Giovanni Bellini furono molti. Avveniva spesso che lo scolaro terminasse l'opera concepita ed iniziata dal maestro: come pure avveniva che il maestro stesso riprendesse, a distanza di tempo, suoi cartoni per trasformarli nel suo nuovo gusto³¹⁹.

La mostra veneziana, dunque, ha dato modo di «saggiare a fondo il problema della collaborazione»³²⁰ e di innestare ulteriori dibattiti sulla personalità artistica di Giovanni Bellini.

Il *fil rouge* degli studi effettuati sulla storiografia belliniana rimase quello di dimostrare quanto – citando le parole di Pallucchini – la caratteristica peculiare della personalità di Bellini fosse quella di «essere sempre presente al proprio tempo»³²¹:

Il Bellini invece fu sempre cordiale ed aperto al fluire del tempo, come lo spirito della sua Venezia; mutevole nell'approfondire la sua espressione linguistica, ma pur sempre fedele a se stesso, mosso da un caldo sentimento di comprensione dell'uomo e della natura³²².

Era solo attraverso una lettura continua delle sue opere che si sarebbe potuta chiarire «l'orbita gigantesca del suo cammino»³²³. La critica, infatti, aveva individuato una sorta di

³¹⁸ Dall'introduzione di PALLUCCHINI al catalogo, *Mostra di Giovanni Bellini 1949*, p. 19.

³¹⁹ *Ivi*, pp. 19-20.

³²⁰ *Ivi*, p. 19. Per ulteriori approfondimenti: TEMPESTINI 2009; ROMANELLI 2017; TEMPESTINI 2021.

³²¹ *Ivi*, p. 20.

³²² *Ibidem*.

³²³ PEROCCO 1949, p. 30.

itinerario artistico belliniano la cui «visione unitaria», garantita dall'esposizione veneziana, appariva «in una meravigliosa coerenza»³²⁴:

L'itinerario segnato dalla critica d'arte parte dall'impianto mantegnesco, in cui viene ad innestarsi il calore tonale proprio del Bellini, tocca gli influssi di Piero della Francesca, poi di Antonello ed infine il momento giorgionesco [...] Le prime impressioni della Mostra confermano l'unità ideale del Bellini a tal punto, come d'altro canto s'era già avviata recentemente la critica, che ci chiediamo ora con maggior insistenza quanto il Bellini abbia dato via via a Mantegna, Antonello e Giorgione, senza contare i rapporti di dare e avere della scuola ferrarese, umbra, lombarda, nordica ed in particolare fiamminga³²⁵.

Dalle parole di Perocco pubblicate sul fascicolo di *Vernice* dedicato a Bellini, si evince quanto la questione dei rapporti tra il maestro veneziano e gli artisti a lui contemporanei fosse una delle tematiche fondamentali da affrontare nel corso delle ricerche storiografiche. A tal proposito, Luigi Coletti cercò di ricostruire l'intera vicenda artistica belliniana raccogliendo, in un altro articolo pubblicato nella rivista *Vernice*³²⁶, le ipotesi inedite formulate nei mesi della mostra. Partendo, dunque, dagli esordi del maestro veneziano, egli prese in considerazione i dati inediti illustrati da Fiocco circa i rapporti tra Giovanni Bellini e la sua famiglia: Coletti accolse positivamente le teorie proposte dal collega volte a dimostrare la legittimità del legame esistito tra Giovanni e il padre Jacopo, favorendo l'ipotesi per cui l'anno di nascita del maestro fosse da collocare tra il 1425 e il 1429. Lo studioso si collegò direttamente a questo dato supponendo che l'inizio dell'attività di Bellini fosse, quindi, da attendersi intorno al 1445 o qualche anno prima, e che le prime prove del pittore fossero da ricercarsi all'interno della bottega del padre. Di sostegno a questa ipotesi, Coletti spiegò come molti studiosi a lui contemporanei concordassero nel credere che Bellini fosse intervenuto in alcune delle opere attribuite al padre, quali la predella della *Crocifissione* del Museo Correr (1455-1460), la *Discesa al Limbo* di Padova del 1455-1460 (fig. 59) e la predella dell'*Annunciazione* di Brescia, datata addirittura 1444. In tutti questi capolavori si colse una peculiarità che portò a sostenere l'ipotesi di un intervento della mano del maestro:

Il disegno deriva da Jacopo, certamente, ma le figure s'impolpano di una concretezza, si muovono con una scioltezza nuove, respirano insomma nuovo vigore e calore di vita. Ciò può

³²⁴ *Ibidem.*

³²⁵ *Ibidem.*

³²⁶ COLETTI 1949, pp. 10-14.

dirsi anche in parte, forse, ma in un momento anteriore e quindi di ancor maggiore soggezione all'indirizzo paterno, per la predella dell'*Annunciazione* di Brescia – 1444 – in ispecie per le figure, tanto più vive, del *Miracolo della neve* e soprattutto della *Visitazione*³²⁷.

La prima attività di Bellini, dunque, è sicuramente da ricondursi alla bottega del padre³²⁸, che offrì al giovane artista un linguaggio ancora molto legato al «tardo gotico-liberty»³²⁹, la cui massima espressione è da ricercarsi nell'arte di Gentile da Fabriano, maestro di Jacopo³³⁰. Coletti individuò, però, altre due espressioni artistiche alle quali Bellini dovette certamente fare riferimento agli esordi del suo percorso. La prima fu quella di Andrea Mantegna, cognato di Giovanni in quanto marito della sorella Nicolosa, il quale «vede la materia figurativa, e anzi la vita dell'antichità, sotto la specie dell'eroico»³³¹. L'occasione decisiva di confronto tra i due artisti si presentò quando l'intera famiglia Bellini venne coinvolta in alcune commissioni per la città di Padova, che era «in pieno fervore di toscanità verso la metà del secolo»³³². In questo contesto, in cui Mantegna si trovava a gareggiare con Donatello nell'attuare la propria interpretazione delle aspirazioni rinascimentali, Bellini sembrò acquisire diverse caratteristiche della maniera del cognato, tanto che Coletti propose di ricondurre alla mano del maestro veneziano, in questa prima fase della sua attività, due storie conservate all'Accademia di Venezia: *Cristo con la Cananea* e *L'incontro di Cristo con la Samaritana*. In realtà i due dipinti vennero poi confermati dalla critica come opera di Lazzaro Bastiani, ma è interessante notare come Coletti, nei mesi della mostra, riconoscesse alcune caratteristiche dell'espressione artistica belliniana in queste due tavolette, collocandole negli anni in cui Giovanni si stava ancora approcciando all'ambiente rinascimentale padovano, dove imperava la lezione mantegnesca. In questa fase lo studioso colloca altre opere del maestro, quali la *Madonna Davis* (1460 ca., New York, Metropolitan Museum), la *Madonna del Tresto* (1475-1480, Padova, Ospedaletto Euganeo, Santuario della Madonna del Tresto), la *Madonna Trivulzio* (1460-1465, Milano, Castello Sforzesco, Pinacoteca) e l'incompiuta *Presentazione al Tempio* della Querini Stampalia. È proprio a partire da questo gruppo di opere che Coletti rifletté sulla seconda esperienza artistica a cui Bellini dovette far riferimento per sviluppare la propria maniera, reagendo, così, istintivamente alle solide basi offerte dall'arte del padre Jacopo e del cognato Mantegna:

³²⁷ *Ivi*, p. 10.

³²⁸ Per ulteriori approfondimenti in merito si cita il seguente saggio: MAZZOTTA 2020.

³²⁹ COLETTI 1949, p. 10.

³³⁰ MAZZOTTA 2018.

³³¹ COLETTI 1949, p. 10.

³³² *Ibidem*.

Ma i Toscani [...] aprivano alla fantasia degli artisti le vie di un mondo di ben più calda umanità, di più attuale solidarietà. Ed è questa per congenialità di sentimento personale [...] la premessa, il motivo intimo degli sviluppi del linguaggio particolare di Giovanni Bellini, quale viene determinandosi nelle reazioni a quei più immediati, ma più esterni motivi culturali che erano gli esemplari di Jacopo e di Andrea³³³.

Questo è il primo esempio che dimostra quanto Bellini «fu sempre cordiale ed aperto al fluire del tempo [...] ma pur sempre fedele a se stesso»³³⁴, mosso da un forte sentimento di calore e di solidarietà umana che l'aveva, dunque, portato a reinterpretare le lezioni del padre e di Mantegna: «Ed è qui il momento cruciale per intendere e l'arte di Giovanni Bellini e quelle che già si preannunziano come le peculiarità della pittura veneta nella sua grande ora imminente»³³⁵. Coletti descrisse la reazione di Giovanni Bellini al linguaggio mantegnesco come l'origine della pittura veneziana moderna, la quale, per arrivare al massimo compimento, avrà bisogno della «meditatissima esperienza di Leonardo per maturare la piena, chiara, solare coscienza della visione giorgionesca». Lo studioso, dunque, individuò un itinerario ideale che aveva come punto di arrivo l'espressione artistica di Giorgione e, in seguito, di Leonardo, mentre come punto di partenza la reazione di Giovanni Bellini alla lezione del cognato:

Ricongiungere il diviso; fondere le asprezze; smorzare attenuare od abolire, prima di tutto, quella opposizione fra i volumi e la capacità che li contiene [...], ch'è la plasticità mantegnesca, esacerbata dalla linea-barriera-solco. E quindi la linea non più cesura, ma tramite. E la *luce come terza dimensione*. Non distesa cioè sulle superfici, distintamente, ma disciolta con una sua [...] densità negli spazi: la positività sostanziosa del cosiddetto vuoto³³⁶.

La «*luce come terza dimensione*» è la peculiarità dell'arte belliniana che permette di distinguerla, secondo Coletti, dalla maniera di Piero della Francesca, il quale, invece, intende la luce come seconda dimensione, cioè in funzione di limite, di articolazione delle superfici. Inoltre, lo studioso mise in evidenza le divergenze evidenti tra la visione di Bellini e quella dei fiamminghi e di Antonello da Messina, che erano ancora una «*sintesi, parziale, di croma e di plasma*». Il motivo per cui Coletti poneva a confronto questi riferimenti era legato al fatto che, secondo la critica, negli anni della maturità Bellini fosse entrato a contatto con le esperienze

³³³ *Ibidem*.

³³⁴ Dall'introduzione di PALLUCCHINI al catalogo, *Mostra di Giovanni Bellini 1949*, p. 20.

³³⁵ COLETTI 1949, p. 11, da cui sono tratte le citazioni che seguono nel testo.

³³⁶ *Ibidem*.

artistiche sopra citate, riuscendo, a differenza di altri, a raggiungere una sintesi integrale tra colore e materia, che è inteso come il punto di origine della vera pittura veneziana:

Ma, né quella di Pietro, né quella di Antonello sono ancora la sintesi delle sintesi, la sintesi integrale, la fusione di volume e capacità nell'unità dello spazio rappresentata dal colore, cioè la vera, propria raffigurazione pittorica dello spazio. E non v'è dubbio che le reazioni di Giambellino, subito dopo il 1460, lo pongono precisamente sulla via di codesto raggiungimento³³⁷.

Per dare prova di questa affermazione, Coletti propose di prendere in considerazione la *Trasfigurazione* del Museo Correr, in quanto primo avvio ed esperimento verso il raggiungimento di quella sintesi integrale tanto ricercata. Nell'opera risulta palese la volontà del maestro di «legare i piani contigui in una continuità tonale delle masse fra loro e dei pieni coi vuoti», in cui le pennellate non sono «prigioniere» di un contorno. A tal proposito è significativo citare un documento scritto da Pallucchini, che è oggi conservato nell'Archivio di Udine³³⁸. Nel testo, intitolato *La Mostra del Giambellino*, sono presenti diverse iscrizioni a penna, aggiunte quindi successivamente alla stampa, apposte per mano dello stesso studioso. Si tratta perlopiù di piccole correzioni e, in certi casi, di veri e propri approfondimenti aggiunti a margine del testo. Uno di questi commenta la reazione di Bellini ai linguaggi artistici incontrati nel corso della sua vita:

Non è più la prospettiva lineare, che gli aveva insegnato il Mantegna, ma la prospettiva aerea, secondo la lezione di Piero della Francesca ad aprire nuovi orizzonti all'arte di Giovanni Bellini: nella luce il suo colorismo crea i più suggestivi paesaggi della Rinascenza: paesaggi dove il cosmo è regolato da un ordine e da una logica interna, coordinato nella creazione dello spazio, a differenza dei maestri fiamminghi³³⁹.

Era una teoria diffusa, quindi, quella di pensare all'espressione artistica belliniana come ad una sintesi di linguaggi figurativi che hanno modificato nel tempo la maniera del maestro. Era altrettanto condivisa l'idea per cui Bellini avesse rielaborato personalmente tutte le suddette esperienze, dando avvio ad un nuovo linguaggio artistico, riconosciuto come la «vera pittura

³³⁷ *Ibidem*.

³³⁸ *Archivio Rodolfo Pallucchini (ARP)*, serie 5, busta 31, fascicolo 1, sottofascicolo *Mostra di Bellini*, 1949. Il sottofascicolo contiene, in forma di carte sciolte, bozze di testi dattiloscritti, stampati e articoli di giornale relativi alla mostra.

³³⁹ ARP, serie 5, busta 31, fascicolo 1, sottofascicolo *Mostra di Bellini*, 1949. In particolare, si fa riferimento al testo stampato che riporta il titolo *La Mostra del Giambellino* le cui pagine non risultano numerate.

veneziana»³⁴⁰, che avrebbe trovato il massimo compimento agli inizi del Cinquecento con la pittura di Giorgione. Coletti continuò la sua revisione della storiografia belliniana, specificando quali furono i momenti in cui apparvero evidenti i contatti tra Bellini e l'arte di Piero della Francesca prima, e di Antonello da Messina poi³⁴¹. Nelle opere databili a partire dagli inizi degli anni Settanta del Quattrocento si nota in Bellini un cambio di rotta, un'aspirazione ad un canto più largo e ad un impianto quasi monumentale, peculiarità presenti, secondo Coletti, nella *Madonna Frizzoni* (1470, Venezia, Museo Correr; fig. 60), nella *Santa Giustina* Borromeis e soprattutto nella *Pala di San Giobbe*, (1478, Venezia, Gallerie dell'Accademia; fig. 65) «condotta proprio con quella ampiezza di respiro che si direbbe il più vitale impulso di Piero al Bellini»³⁴²:

Ed è questo il momento dell'incontro con Piero della Francesca: intendo momento stilistico, in quanto fruttuosità della conoscenza. Chè il momento storico, in quanto occasionalità si può ragionevolmente retrodatare parecchio. Anche a prescindere dal desiderio di vedere e conoscere [...] ben più che indizi sono prove che Giambellino abbia direttamente conosciuto le grandi opere di Piero [...], i rapporti famigliari con Ferrara, il matrimonio del padre con una pesarese, i precisi spunti di paesaggio architettonico romagnolo e marchigiano che ritornano nelle sue opere con una frequenza e una insistenza piene di significato. E parrà allora avventata l'ipotesi di un passaggio a Firenze³⁴³?

Oltre a fornire le prove del fatto che Bellini fosse direttamente entrato in contatto con le opere di Piero della Francesca, Coletti ipotizzò che il maestro veneziano potesse, in questi primi anni di attività, essere passato per Firenze³⁴⁴. Lo dimostrerebbero gli «accenti botticelliani»³⁴⁵ individuati da Pallucchini nella *Pietà* di Rimini e nei piccoli santini collocati nei pilastri dell'*Incoronazione* di Pesaro. Ad ogni modo, la vicinanza di queste opere alla maniera di Piero apparve più che evidente, in particolare nella *Pala di San Giobbe* (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 1478), che Coletti ritenne «strettamente congiunta»³⁴⁶ a quella di Pesaro e a quella dei Santi Giovanni e Paolo. Secondo Coletti, queste opere rivelavano un interesse da parte di Bellini per lo stesso problema figurativo, quello delle Sacre Conversazioni: il fatto che

³⁴⁰ COLETTI 1949, p. 11.

³⁴¹ In riferimento a questa tematica: BALLARIN 2023.

³⁴² *Ivi*, p. 12.

³⁴³ *Ibidem*.

³⁴⁴ Per uno studio approfondito e aggiornato relativo a questa ipotesi: MENEGHIN 2021, pp. 51-66. La studiosa pubblicò un documento che sembrava confermare il passaggio di Bellini per Firenze ma la questione rimane ancora oggi piuttosto incerta e problematica.

³⁴⁵ COLETTI 1949, p. 12.

³⁴⁶ *Ibidem*.

tutte e tre le pale presentassero la stessa tematica iconografica era, per Coletti, un indizio importante che provava la loro appartenenza al medesimo periodo artistico. Lo studioso, dunque, affermò che le tre opere fossero da collocarsi tra il 1470 e il 1475 e che sicuramente precedevano «la venuta di Antonello a Venezia»³⁴⁷, avvenuta tra il 1475 e il 1476.

L'incontro con l'arte di Antonello da Messina fu una delle questioni più difficili da affrontare per la critica di allora. Era diffusa l'idea per cui Antonello fosse un punto di riferimento importante per Bellini e che, dunque, il secondo fosse debitore nei confronti del primo, in particolare per quel che riguardava il contatto con l'arte fiamminga di cui Antonello divenne il portavoce per eccellenza dell'epoca. In occasione della mostra, però, la critica iniziò a formulare ipotesi diverse, le quali sarebbero andate ad influire inevitabilmente sulla ricollocazione cronologica di molte opere del maestro e sulla storiografia belliniana in generale:

Secondo il Coletti, Antonello ricevette molto di più di quanto non abbia dato a Bellini. Esami forse imponderabili, a stretto rigor di logica, ma che manifestano un orientamento più deciso, che viene a confermarsi alla Mostra sull'apporto enorme del Bellini alla pittura veneta del Quattro e Cinquecento³⁴⁸.

Si iniziò, dunque, a riflettere su una reciprocità molto più marcata del rapporto esistito tra l'arte di Bellini e di Antonello, per cui ognuno fu debitore nei confronti dell'altro in ugual maniera. Secondo Coletti sarebbe stato addirittura Antonello a ricevere di più da Bellini, affermando, in ogni caso, una maggiore autonomia di creazione e d'inventiva del maestro veneziano. Ne sono un esempio le tre pale sopra citate che Coletti colloca tra 1470 e 1475, prima della venuta di Antonello a Venezia:

Ciò importa la inversione nei rapporti fra Antonello e Giambellino quali la critica era venuta configurando fino a poco tempo fa. Argomento questo dei debiti di Antonello verso Giambellino, che la più recente critica va ora accennando accanto a quello più consueto dei debiti di Giambellino verso Antonello, ma che io credo vada svolto sino alle lontane conseguenze: senza escludere, ben s'intende, la reciproca. Non sarebbe dunque, a mio avviso la Madonna di S. Cassiano la novità sbalorditiva che avrebbe fatto testo per tutte le successive pale di altare veneziane. Ma nasce essa nell'ambiente veneziano, per suggerimento veneziano. La nuova invenzione delle Sacre Conversazioni spetta a Giambellino con le Pale di S. Giovanni e Paolo e di S. Giobbe³⁴⁹.

³⁴⁷ *Ibidem*.

³⁴⁸ PEROCCO 1949, p. 30.

³⁴⁹ COLETTI 1949, pp. 12-13.

Oltre a dichiarare, quindi, l'autonomia di Bellini da Antonello nel formulare un nuovo impianto figurativo per le Sacre Conversazioni, Coletti era convinto che il primo avesse conosciuto la pittura fiamminga indipendentemente dal maestro messinese:

E ciò non fosse altro, è provato inoppugnabilmente dal *Ritratto di Joerg Fugger* del 1474 (ogni dubbio sull'autenticità e sulla data mi pare assurdo) [fig. 66]: come fin dal 1927 esattamente osservava lo Hadeln, che talora si trova invece inesattamente citato quasi egli avesse concluso per una conoscenza da parte del Bellini, di opere di Antonello (non di Fiamminghi) anteriormente alla venuta a Venezia. Conoscenza, invece, diretta dell'arte fiamminga, si badi bene, anche nella particolarità della tecnica la quale ben si spiega colla nota diffusione di opere di Ruggero, del «Memelino», se non addirittura dei Van Eyck³⁵⁰.

Lo studioso continuò ad approfondire la questione del rapporto Antonello-Bellini, dichiarando come l'esempio del primo fosse valso soprattutto ad accentuare nel maestro veneziano il «gusto delle esperienze plastiche»³⁵¹:

Antonello ha quindi piuttosto impedito e ritardato che non promosso e accelerato quel processo che abbiamo trovato agli inizi della attività belliniana, verso una sempre più intensa ed intima pittoricità, verso la conquista della pittura integrale [...]. Convinzione questa mia, ch'è proprio il contrario dell'opinione corrente sull'argomento. Ma, per azzardata che essa possa apparire, una riprova indiretta efficacissima se ne ha nel carattere decisamente plastico [...] che tutti ammettono nei più riconosciuti rappresentanti dell'antonellismo a Venezia (dal Cima al Montagna, da Alvise Vivarini al giovane Lotto)³⁵².

In ultima analisi, la critica riscontrò alcune difficoltà nel ricostruire l'ultima fase di attività di Bellini dei primissimi anni del Cinquecento. La mostra portò al centro dell'attenzione questo periodo di attività che presentava ancora molte incertezze per quel che riguarda la datazione e la paternità di alcuni capolavori. In particolare, vennero esposte quattro opere che erano state recentemente attribuite dalla critica alla mano di Bellini: *L'Ebbrezza di Noè* del Museo di Besançon, le *Tre Età dell'Uomo* di Palazzo Pitti (Firenze), una *Madonna con il Bambino* proveniente da una collezione di Zurigo e una *Sacra Conversazione* appartenente a una collezione privata parigina:

³⁵⁰ *Ivi*, p. 13.

³⁵¹ *Ibidem*.

³⁵² *Ibidem*.

Sono tutte queste, ad ogni modo, attribuzioni da considerarsi ancora [...] in via di discussione, chè solo un esame più approfondito e meditato, confortato da un più vasto corredo di confronti e di osservazioni, potrà condurre ad una possibile soluzione dell'appassionante problema³⁵³.

In tutte queste opere la critica riscontrò un'evidente vicinanza alla pittura giorgionesca, immaginando un Bellini che, ormai ottantenne, continuava a rinnovare il suo linguaggio stilistico:

[...] opere queste che, se per evidenti caratteri stilistici e morfologici si mostrano strettamente collegate fra di loro [...], se per le modulazioni, la fusione delicata dei toni velati, per i paesi di fondo, ispirati evidentemente a modelli cinquecenteschi [...] possono far pensare a prove del vecchio Bellini nella rinnovata parlata giorgionesca, per certe deficienze formali, stilistiche, per certi squilibri di tono, specie nella «Sacra Conversazione» siamo invece indotti a riconoscervi l'intervento di aiuti di bottega, forse, come propone il Pallucchini, di Pietro degli Ingannati, che in alcune sue opere ripete chiaramente particolari di questo dipinto³⁵⁴.

Molti, dunque, sono stati i risultati raggiunti dalla critica per quanto riguarda la revisione della storiografia belliniana, dalla ricollocazione cronologica di alcune opere alla ricostruzione critica delle diverse fasi di attività del maestro: una rilettura filologica inedita, proposta in occasione della mostra, che Sciolla riassume nei seguenti punti:

la comparsa di Giovanni Bellini sulla scena pittorica veneta coincide con il rinnovamento del gusto internazionale e con il conseguente aggiornamento linguistico a opera della presenza di Filippo Lippi, di Paolo Uccello, di Andrea del Castagno e di Donatello; l'intenso scambio iniziale con il Mantegna; l'affermazione dopo il 1459 della bottega indipendente di Giovanni [...]; la graduale definizione negli anni antecedenti al '70 della dimensione linguistica peculiare del grande maestro [...]; ancora: il profondo mutamento di rotta avvenuto nell'opera del Bellini dopo il 1475 ca segnato dall'incontro con la corrente prospettica pierfrancescana e con Antonello; la piena maturazione dell'umanesimo belliniano degli anni novanta [...]; infine: la ritrattistica dello scorcio del secolo, che sostituisce l'impostazione antonellesca degli anni ottanta con quella di derivazione fiamminga (Memling); l'allineamento finale di Giovanni Bellini, tra il 1505 e il 1510, alle ricerche e all'umanesimo di Giorgione³⁵⁵.

³⁵³ LORENZETTI 1949, p. 29.

³⁵⁴ *Ibidem*.

³⁵⁵ SCIOLLA 2001, pp. 48-49.

La mostra del 1949, dunque, fu un'occasione unica e importantissima, che diede modo a molti critici e storici d'arte di potersi confrontare per giungere al risarcimento della personalità belliniana, così tanto auspicato dalla storiografia moderna.

INDICE DELLE FIGURE

- Fig. 1. Tiziano, *Flora*, 1515 ca., Firenze, Gallerie degli Uffizi.
- Fig. 2. Locandina della mostra *L'Art Italien*, 1935, con sede al Petit Palais di Parigi.
- Fig. 3. Cartoline distribuite per pubblicizzare la mostra di Tiziano, 1935.
- Fig. 4. Veduta interna della Scuola Grande di San Rocco, Venezia.
- Fig. 5. Tintoretto, *La guarigione del paralitico*, 1559, Venezia, Chiesa di San Rocco, interno.
- Fig. 6. Cartolina pubblicitaria distribuita in occasione della mostra di Tintoretto, 1937.
- Fig. 7. Campioni di velluto per il rivestimento delle pareti della mostra su Paolo Veronese (1939), Comune di Venezia – Archivio della Comunicazione (Foto: Reale Fotografia Giacomelli).
- Fig. 8. Allestimento della mostra di Veronese (1939), Comune di Venezia – Archivio della Comunicazione (Foto: Reale Fotografia Giacomelli).
- Fig. 9. Giovanni Bellini, *Trasfigurazione*, 1455-1460, Venezia, Museo Correr.
- Fig. 10. Giovanni Bellini, *Pala Barbarigo*, 1488, Murano, chiesa di San Pietro Martire.
- Fig. 11. Giovanni Bellini, *Polittico di San Vincenzo Ferrer*, 1464-1470, Venezia, basilica di San Zanipolo.
- Fig. 12. Giovanni Bellini, *Pala di Pesaro*, 1471-1483, Pesaro, Musei Civici, Fondazione Giorgio Cini – Fototeca (Foto: Agenzia Fotografica Internazionale Venezia). Fotografia effettuata nel corso della mostra (1949).
- Fig. 13. Giovanni Bellini, *Trasfigurazione di Cristo*, 1478-1479, Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte.
- Fig. 14. Giovanni Bellini, *Battesimo di Cristo*, 1500-1503, Vicenza, chiesa di Santa Corona.
- Fig. 15. Giovanni Bellini, *Santa Giustina*, 1470 ca., Milano, Museo Bagatti Valsecchi.
- Fig. 16. Giovanni Bellini, *Santa Giustina*, 1470 ca., Milano, Museo Bagatti Valsecchi, Fondazione Giorgio Cini – Fototeca (Foto: Agenzia Fotografica Internazionale Venezia). Fotografia effettuata nel corso della mostra (1949).
- Fig. 17. Giovanni Bellini, *Trittico della Natività*, 1464-1470, Venezia, Gallerie dell'Accademia.
- Fig. 18. Giovanni Bellini, *Trittico di San Sebastiano*, 1464-1470, Venezia, Gallerie dell'Accademia.
- Fig. 19. Giovanni Bellini, *Trittico della Madonna*, 1464-1470, Venezia, Gallerie dell'Accademia.
- Fig. 20. Giovanni Bellini, *Trittico di San Lorenzo*, 1464-1470, Venezia, Gallerie dell'Accademia.

Fig. 21. Insetto pubblicitario della mostra nel numero di febbraio 1949 della rivista “Vernice”.

Fig. 22. Insetto pubblicitario della mostra nel numero di febbraio 1949 della rivista “Vernice”.

Fig. 23. Giovanni Bellini, *Ritratto d'uomo*, 1505-1509, Londra, Royal Collection, Hampton Court.

Fig. 24. Giovanni Bellini, disegno con la *Testa di Sant'Antonio Abate*, Londra, Windsor, Biblioteca Reale.

Fig. 25. Giovanni Bellini, *San Girolamo e il leone*, 1450-1460, Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts.

Fig. 26. Giovanni Bellini, *Ritratto di fanciullo*, 1475-1480, Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts.

Fig. 27. Giovanni Bellini, *Madonna con il Bambino (Madonna Clark)*, 1470-1480, Kent, Collezione Clark.

Fig. 28. Giovanni Bellini, *Madonna con il Bambino*, 1509, Detroit, Art Institute.

Fig. 29. Giovanni Bellini, *Pietà*, 1470 ca., Rimini, Museo della Città “Luigi Tonini”.

Fig. 30. Giovanni Bellini, *Pietà*, 1470 ca., Rimini, Museo della Città “Luigi Tonini”, Fondazione Giorgio Cini – Fototeca (Foto: Agenzia Fotografica Internazionale Venezia). Fotografia effettuata nel corso della mostra (1949).

Fig. 31. Giovanni Bellini, *Ebbrezza di Noè*, 1515 ca., Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie.

Fig. 32. Giovanni Bellini, *Ebbrezza di Noè*, 1515 ca., Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Fondazione Giorgio Cini – Fototeca (Foto: Agenzia Fotografica Internazionale Venezia). Fotografia effettuata nel corso della mostra (1949).

Fig. 33. Giorgione, *Tre Età dell'Uomo*, 1500-1501, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina.

Fig. 34. Giorgione, *Tre Età dell'Uomo*, 1500-1501, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Fondazione Giorgio Cini – Fototeca (Foto: Agenzia Fotografica Internazionale Venezia). Fotografia effettuata nel corso della mostra (1949), esposta come opera di Giovanni Bellini.

Fig. 35. Copertina del catalogo della mostra con un particolare del *Paliotto Barbarigo*.

Fig. 36. Esempio di una scheda del catalogo della mostra.

Fig. 37. Esempio di una scheda del catalogo della mostra.

Fig. 38. Esempio di una scheda del catalogo della mostra.

Fig. 39. Esempio di una scheda del catalogo della mostra.

Fig. 40. Veduta dall'alto del complesso di Palazzo Ducale e della basilica di San Marco, Venezia.

Fig. 41. Pianta dell'appartamento dogale in Palazzo Ducale, Venezia. inserita all'interno del catalogo della mostra da Giovanni Mariacher.

Fig. 42. Sala Grimani, Palazzo Ducale, Venezia.

Fig. 43. Sala degli Stucchi, Palazzo Ducale, Venezia.

Fig. 44. Giovanni Bellini, *Pala dell'Incoronazione*, 1471-1483, Pesaro, Musei Civici. Foto: Agenzia Fotografica Internazionale Venezia. Fotografia effettuata nel corso della mostra (1949) che ritrae l'allestimento della pala pesarese.

Fig. 45. Giovanni Bellini, (da sinistra) *Pala di San Giobbe*, (1478, Venezia, Gallerie dell'Accademia), *Pala di san Zaccaria* (1505, Venezia, chiesa di San Zaccaria), *Pala di San Giovanni Crisostomo* (1513, Venezia, chiesa di San Giovanni Crisostomo). Foto: Agenzia Fotografica Internazionale Venezia. Fotografia effettuata nel corso della mostra (1949) che ritrae l'allestimento delle tre pale belliniane.

Fig. 46. Giovanni Bellini, *Pietà*, 1460 ca., Venezia, Museo Correr.

Fig. 47. Fotografia dell'allestimento della prima sala della mostra. Foto. Agenzia Fotografica Internazionale Venezia.

Fig. 48. Giovanni Bellini, *Pala di San Vincenzo Ferrer*, 1464-1470, Venezia, basilica di San Zanipolo. Foto: Agenzia Fotografica Internazionale Venezia. Fotografia effettuata nel corso della mostra (1949) che ritrae l'allestimento della pala belliniana.

Fig. 49. Giovanni Bellini, *Presentazione al Tempio*, 1460 ca., Venezia, Fondazione Querini Stampalia.

Fig. 50. Giovanni Bellini, *Madonna con il Bambino (Madonna Trivulzio)*, 1460-1465, Milano, Castello Sforzesco, Pinacoteca.

Fig. 51. Giovanni Bellini, *Madonna con il Bambino (Madonna Lochis)*, 1475, Bergamo, Accademia Carrara.

Fig. 52. Giovanni Bellini, *Pietà*, 1465-1470, Milano, Pinacoteca di Brera. La fotografia ritrae l'opera inserita in una cornice "in falsa rinascenza", tolta in occasione della mostra (1949).

Fig. 53. Giovanni Bellini, *Crocifissione*, 1455-1460, Venezia, Museo Correr.

Fig. 54. Giovanni Bellini, *Allegoria Sacra*, 1490-1500, Firenze, Gallerie degli Uffizi.

Fig. 55. Allestimento della sala con il "restello" e le portelle d'organo della chiesa di Santa Maria dei Miracoli. Foto: Agenzia Fotografica Internazionale Venezia.

Fig. 56. Fototeca Zeri, Foto: Anderson, 1907. La fotografia ritrae la tela della *Pietà con i Santi Marco e Nicola* prima del restauro effettuato in occasione della mostra (1949).

Fig. 57. Fondazione Cini – Fototeca. Foto: Agenzia Fotografica Internazionale Venezia. La fotografia venne scattata nel corso della mostra e ritrae la tela dopo il restauro di Pelliccioli.

- Fig. 58. Giovanni Bellini, *Pietà con i Santi Marco e Nicola*, 1472, Venezia, Palazzo Ducale.
- Fig. 59. Jacopo Bellini e aiuti, *Discesa al Limbo*, 1455-1460, Padova, Musei Civici agli Eremitani.
- Fig. 60. Giovanni Bellini, *Madonna con il Bambino (Madonna Frizzoni)*, 1470, Venezia, Museo Correr.
- Fig. 61. Giovanni Bellini, *Pala dell'Incoronazione*, particolare della predella con San Terenzio, 1471-1483, Pesaro, Musei Civici.
- Fig. 62. Fototeca Zeri. Foto: Anderson, 1907. Particolare della predella di *San Terenzio* prima del restauro dell'I.C.R.
- Fig. 63. Fondazione Cini – Fototeca. Foto: Agenzia Fotografica Internazionale Venezia. Pannello di *San Terenzio* dopo il restauro dell'I.C.R.
- Fig. 64. Fondazione Cini – Fototeca. Foto: Agenzia Fotografica Internazionale Venezia. Pannello con *San Terenzio* dopo il restauro di Pelliccioli, effettuato in occasione della mostra.
- Fig. 65. Giovanni Bellini, *Pala di San Giobbe*, 1478, Venezia, Gallerie dell'Accademia.
- Fig. 66. Giovanni Bellini, *Ritratto di Joerg Fugger*, 1474, Pasadena, Norton Simon Museum.

TAVOLE



Fig. 1. Tiziano, *Flora*, 1515 ca., Firenze, Gallerie degli Uffizi.



Fig. 2. Locandina della mostra *L'Art Italien*, 1935, con sede al Petit Palais di Parigi.

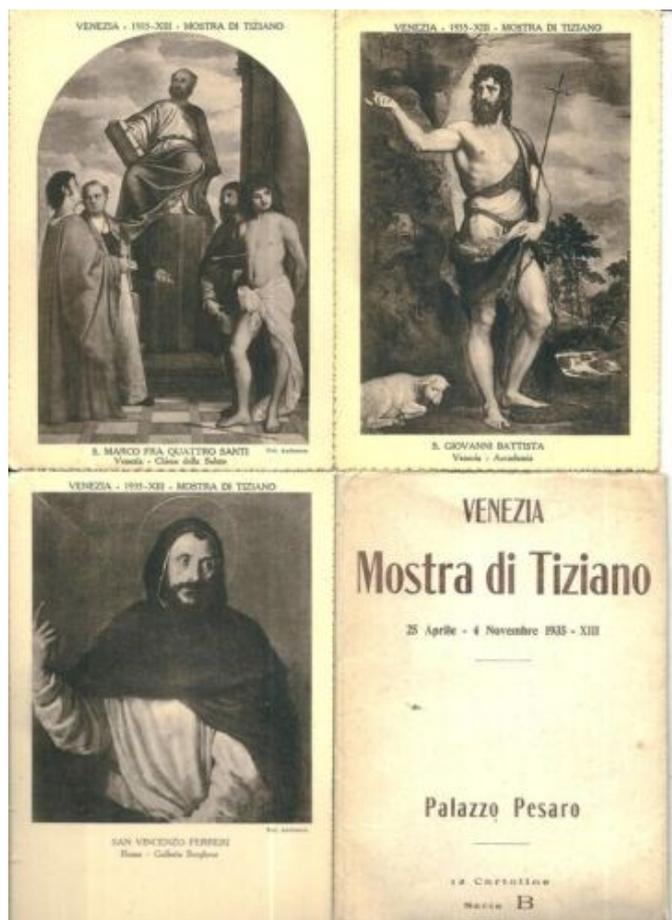


Fig. 3. Cartoline distribuite per pubblicizzare la mostra di Tiziano, 1935.



Fig. 4. Veduta interna della Scuola Grande di San Rocco, Venezia.



Fig. 5. Tintoretto, *La guarigione del paralitico*, 1559, Venezia, Chiesa di San Rocco, interno.

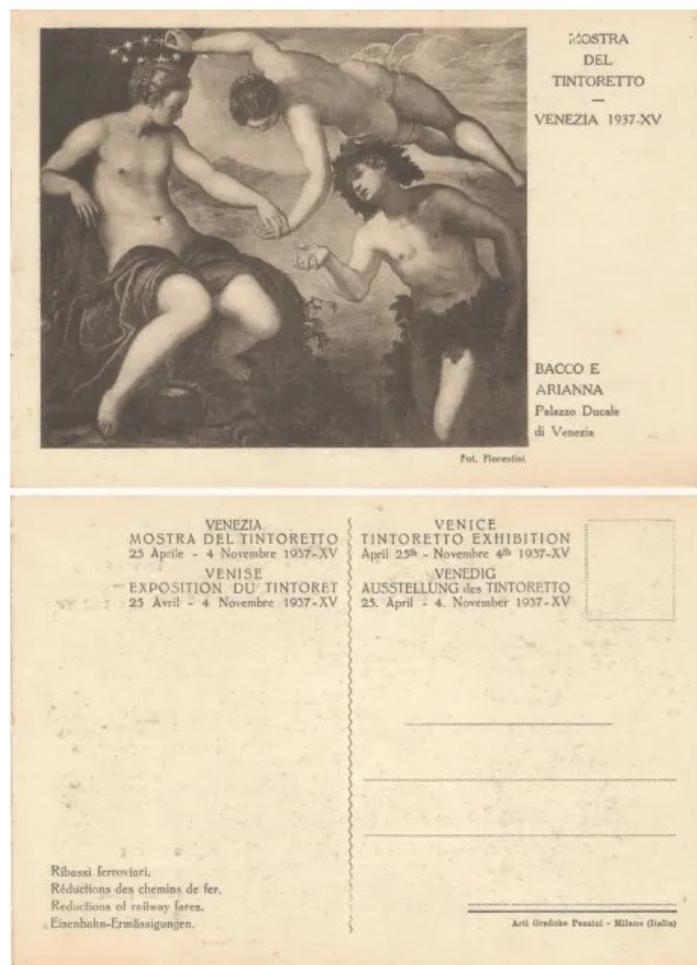


Fig. 6. Cartolina pubblicitaria distribuita in occasione della mostra di Tintoretto, 1937.



Fig. 7. Campioni di velluto per il rivestimento delle pareti della mostra su Paolo Veronese (1939), Comune di Venezia – Archivio della Comunicazione (Foto: Reale Fotografia Giacomelli).



Fig. 8. Allestimento della mostra di Veronese (1939), Comune di Venezia – Archivio della Comunicazione (Foto: Reale Fotografia Giacomelli).



Fig. 9. Giovanni Bellini, *Trasfigurazione*, 1455-1460, Venezia, Museo Correr.



Fig. 10. Giovanni Bellini, *Pala Barbarigo*, 1488, Murano, chiesa di San Pietro Martire.

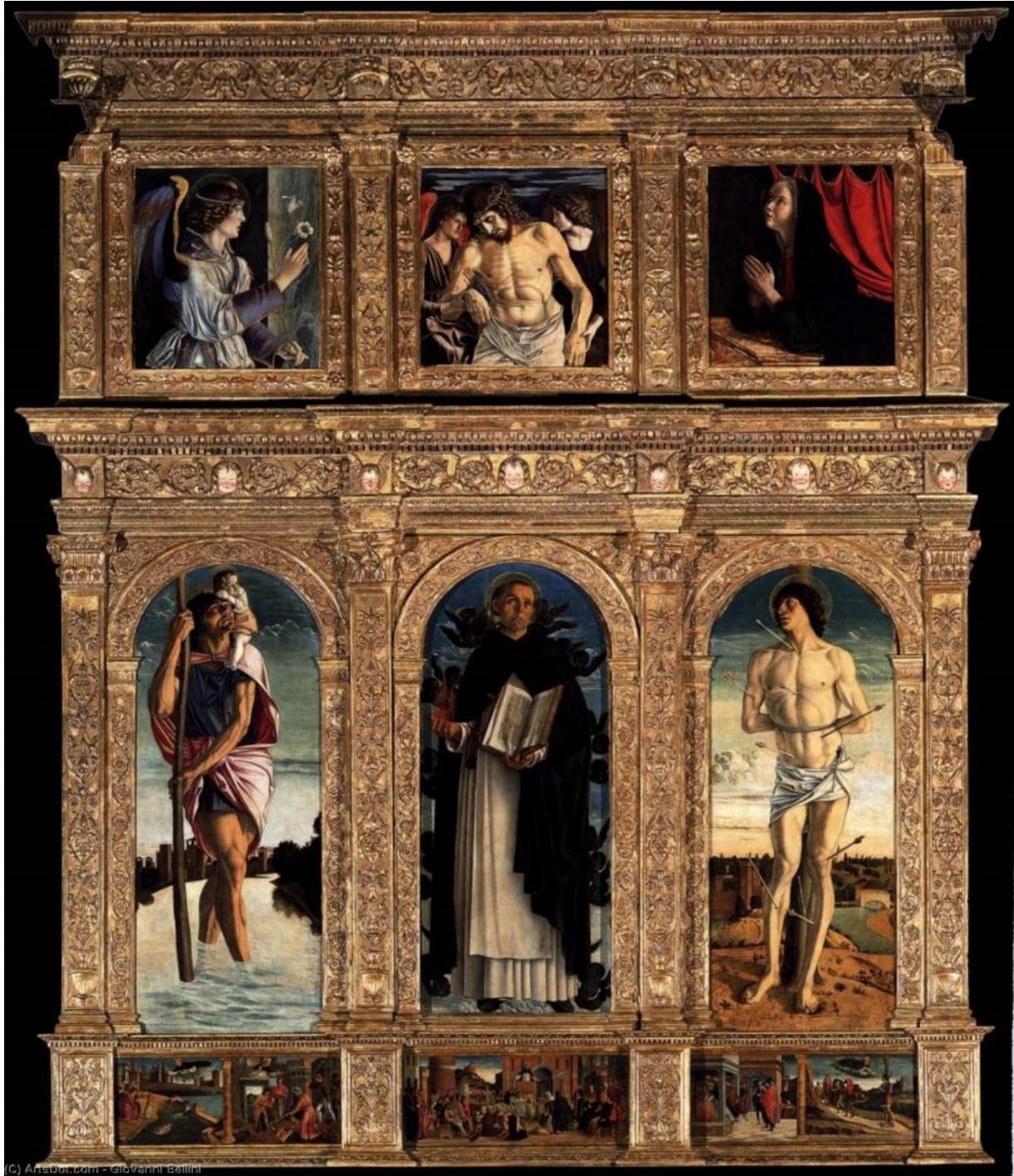


Fig. 11. Giovanni Bellini, *Polittico di San Vincenzo Ferrer*, 1464-1470, Venezia, basilica di San Zanipolo.



Fig. 12. Giovanni Bellini, *Pala di Pesaro*, 1471-1483, Pesaro, Musei Civici, Fondazione Giorgio Cini – Fototeca (Foto: Agenzia Fotografica Internazionale Venezia). Fotografia effettuata nel corso della mostra (1949).



Fig. 13. Giovanni Bellini, *Trasfigurazione di Cristo*, 1478-1479, Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte.



Fig. 14. Giovanni Bellini, *Battesimo di Cristo*, 1500-1503, Vicenza, chiesa di Santa Corona.



Fig. 15. Giovanni Bellini, *Santa Giustina*, 1470 ca., Milano, Museo Bagatti Valsecchi.



Fig. 16. Giovanni Bellini, *Santa Giustina*, 1470 ca., Milano, Museo Bagatti Valsecchi, Fondazione Giorgio Cini – Fototeca (Foto: Agenzia Fotografica Internazionale Venezia). Fotografia effettuata nel corso della mostra (1949).



Fig. 17. Giovanni Bellini, *Trittico della Natività*, 1464-1470, Venezia, Gallerie dell'Accademia.

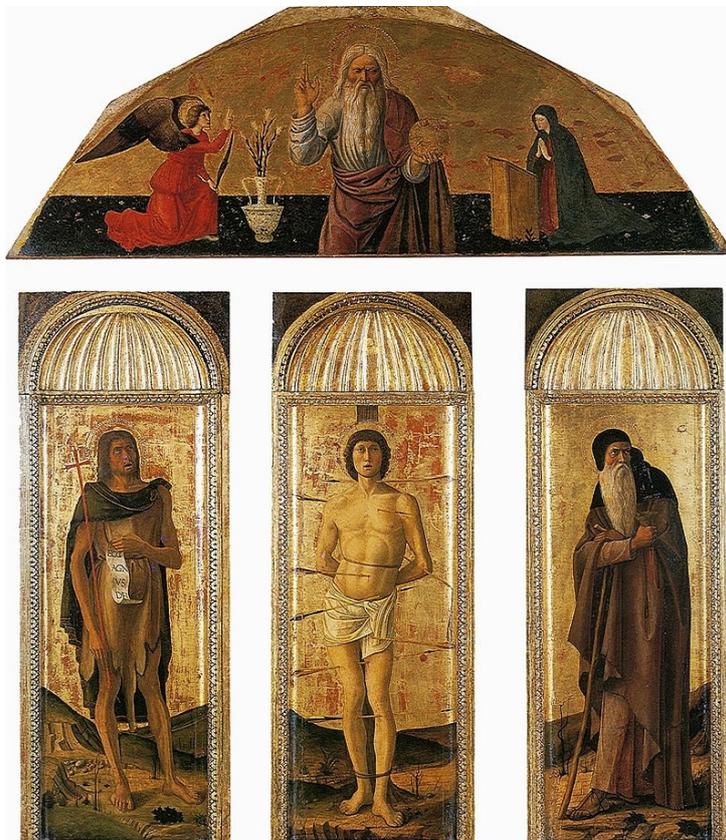


Fig. 18. Giovanni Bellini, *Trittico di San Sebastiano*, 1464-1470, Venezia, Gallerie dell'Accademia.

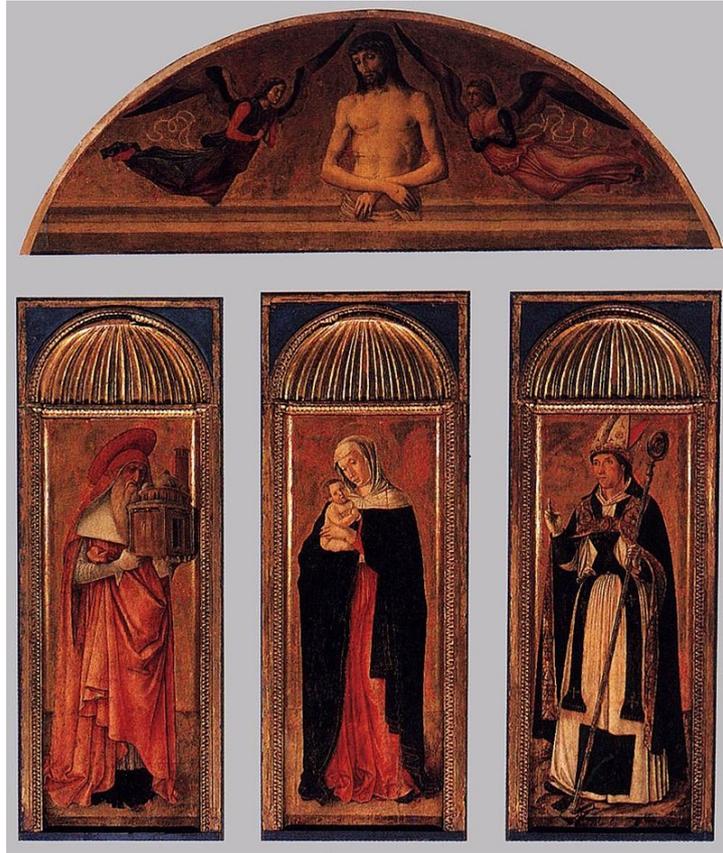


Fig. 19. Giovanni Bellini, *Trittico della Madonna*, 1464-1470, Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Fig. 20. Giovanni Bellini, *Trittico di San Lorenzo*, 1464-1470, Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Fig. 21. Insetto pubblicitario della mostra nel numero di febbraio 1949 della rivista "Vernice".



VENEZIA - Palazzo Ducale - Sede della Mostra di Giovanni Bellini

Mostra di Giovanni
Bellini in Palazzo
Ducale dal 12 giugno
al 5 ottobre 1949

Festivals Internazio-
nali del cinema, della
musica e della prosa

Feste tradizionali
folcloristiche

Concorsi e campio-
nati internazionali
di Ippica, Tennis,
Golf, Tiro al piccione

VENEZIA - LIDO
Incomparabile soggiorno per le vostre vacanze

CASINÒ
aperto tutto l'anno

Informazioni e prospetti: Ufficio Comunale Turismo - Ente Provinciale Turismo

Fig. 22. Insetto pubblicitario della mostra nel numero di febbraio 1949 della rivista "Vernice".



Fig. 23. Giovanni Bellini, *Ritratto d'uomo*, 1505-1509, Londra, Royal Collection, Hampton Court.

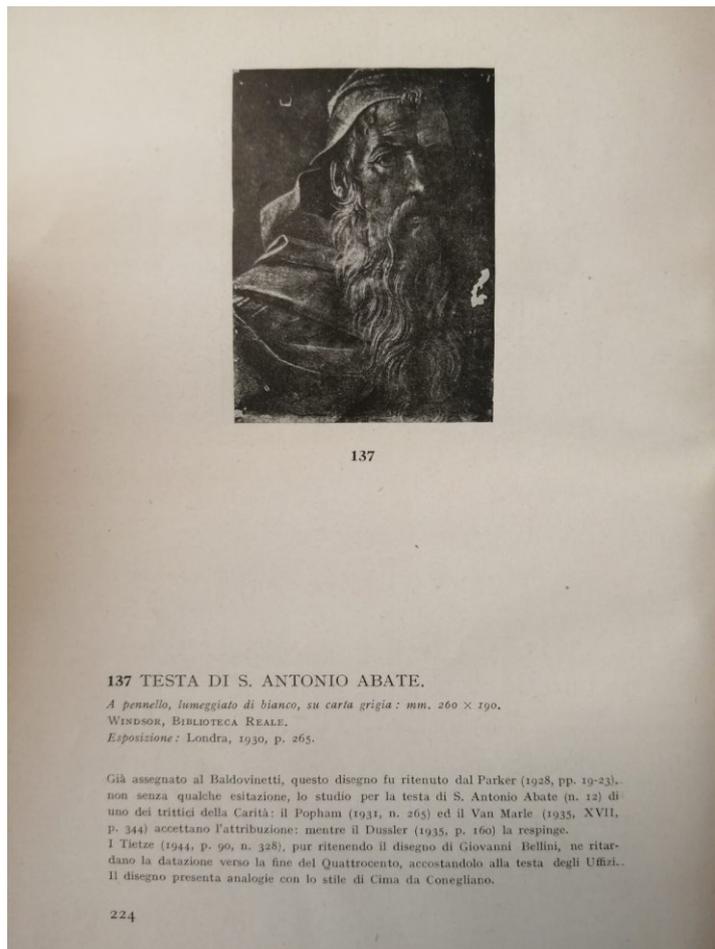


Fig. 24. Giovanni Bellini, disegno con la *Testa di Sant'Antonio Abate*, Londra, Windsor, Biblioteca Reale (pagina del catalogo della mostra).



Fig. 25. Giovanni Bellini, *San Girolamo e il leone*, 1450-1460, Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts.

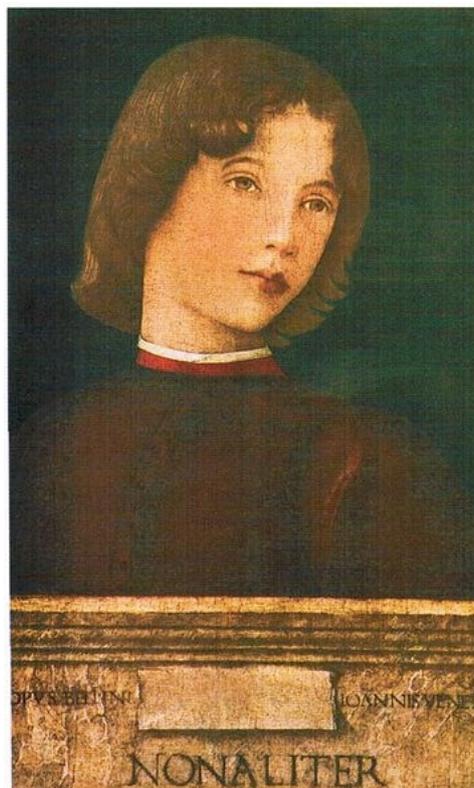


Fig. 26. Giovanni Bellini, *Ritratto di fanciullo*, 1475-1480, Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts.



Fig. 27. Giovanni Bellini, *Madonna con il Bambino (Madonna Clark)*, 1470-1480, Kent, Collezione Clark.



Fig. 28. Giovanni Bellini, *Madonna con il Bambino*, 1509, Detroit, Art Institute.



Fig. 29. Giovanni Bellini, *Pietà*, 1470 ca., Rimini, Museo della Città “Luigi Tonini”.



Fig. 30. Giovanni Bellini, *Pietà*, 1470 ca., Rimini, Museo della Città “Luigi Tonini”, Fondazione Giorgio Cini – Fototeca (Foto: Agenzia Fotografica Internazionale Venezia). Fotografia effettuata nel corso della mostra (1949).



Fig. 31. Giovanni Bellini, *Ebbrezza di Noè*, 1515 ca., Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie.



Fig. 32. Giovanni Bellini, *Ebbrezza di Noè*, 1515 ca., Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Fondazione Giorgio Cini – Fototeca (Foto: Agenzia Fotografica Internazionale Venezia). Fotografia effettuata nel corso della mostra (1949).



Fig. 33. Giorgione, *Tre Età dell'Uomo*, 1500-1501, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina.

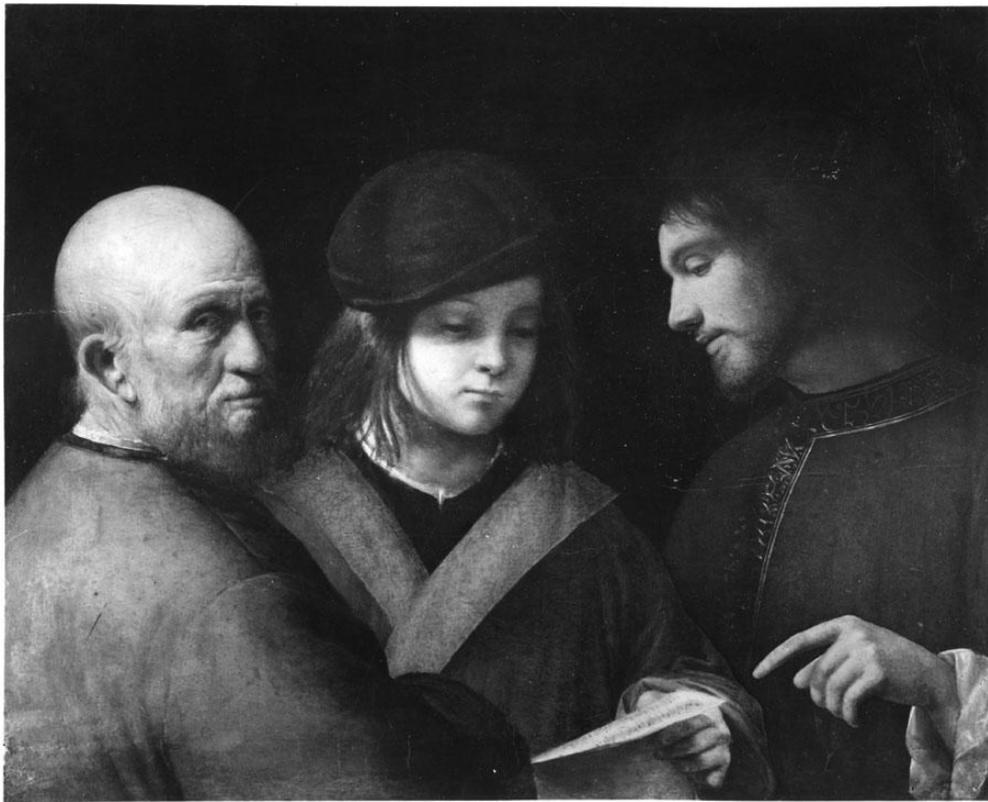


Fig. 34. Giorgione, *Tre Età dell'Uomo*, 1500-1501, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Fondazione Giorgio Cini – Fototeca (Foto: Agenzia Fotografica Internazionale Venezia). Fotografia effettuata nel corso della mostra (1949), esposta come opera di Giovanni Bellini.

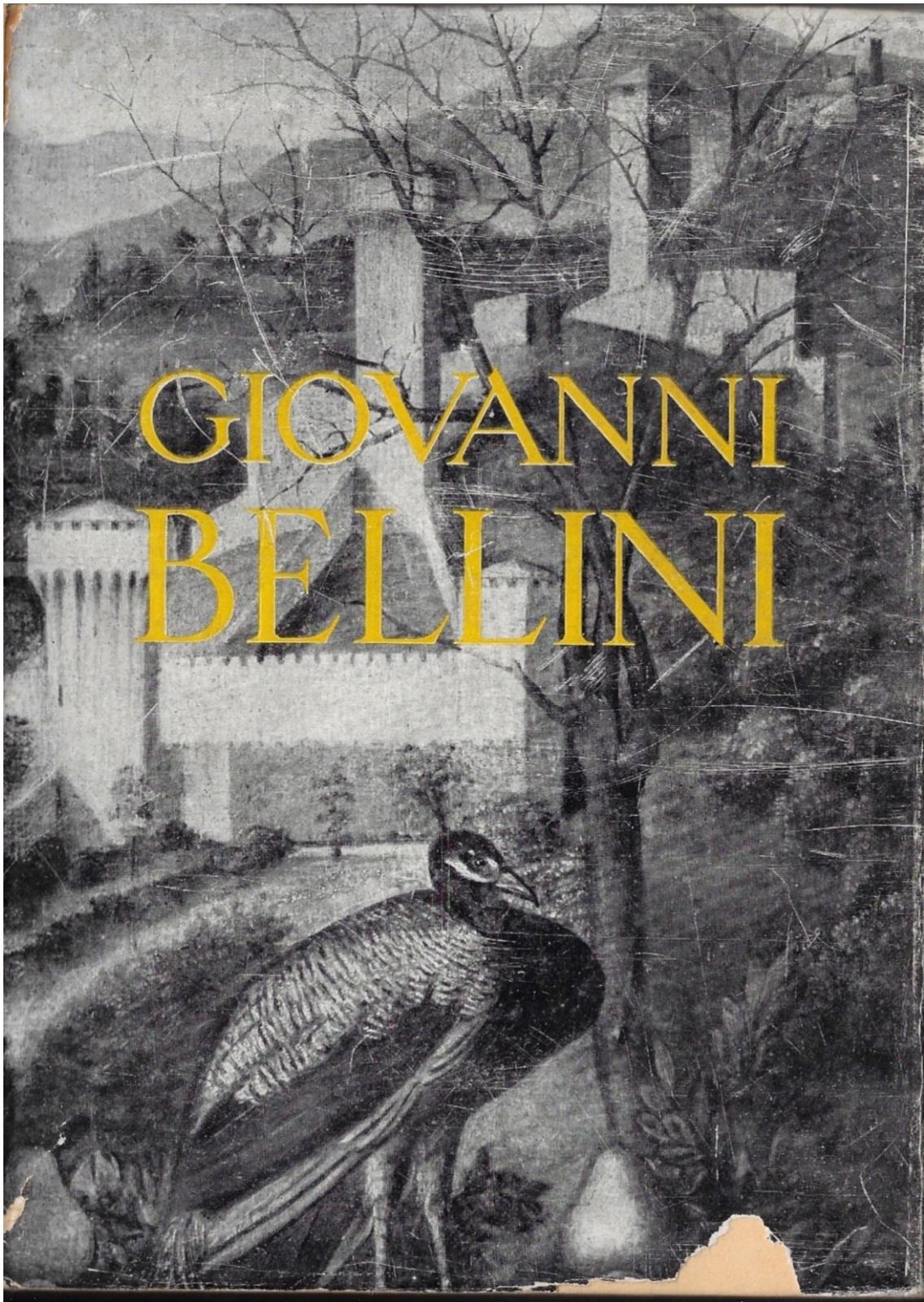


Fig. 35. Copertina del catalogo della mostra con un particolare del *Paliotto Barbarigo*.



1

1 - LA CROCIFISSIONE.

*Su tavola: m. 0,285 x 0,57. Pulita da M. Pelliccioli (1946).
VENEZIA, MUSEO CIVICO CORRER.
Provenienza: dalla collezione del N. H. Teodoro Correr.
Esposizioni: Venezia, 1946, n. 104; Losanna, 1947, n. 11.*

Alla Mostra dei Capolavori dei Musei Veneti (1946) questo scomparto di predella con la Crocifissione fu riunito a quello del Museo Civico di Padova con la Discesa al Limbo ed ambedue vennero assegnati a Jacopo Bellini (Pallucchini, 1946, pp. 104-5), seguendo le opinioni dello Jacobsen (1899, p. 25), del Gronau (1909, p. 16) e del Berenson (1932, p. 75), mentre altri studiosi erano di diverso avviso. Un terzo scomparto della predella è segnalato da Roberto Longhi nella raccolta Vendeghini di Ferrara.

Ma non è improbabile che in questa Crocifissione sia già presente Giovanni Bellini, come ha suggerito lo stesso Berenson, visitando la mostra del 1946; e come oggi credono, indipendentemente l'uno dall'altro, Luigi Coletti e Giulio Lorenzetti. V'è una fermezza nuova in quelle figure, equilibrate con tanta semplicità attorno al Crocefisso, una sobrietà nel discorso pittorico, una concisione nella struttura formale, da far pensare che ormai la personalità di Giovanni si sostituisca a quella del padre Jacopo, pur rimanendone strettamente nell'orbita. Il Berenson ne indicava una data di poco posteriore al 1550: la primizia cioè di un Giovanni Bellini sui vent'anni.

Altra bibliografia: LAZARI, 1859, p. 7, n. 20; BERENSON, 1895, p. 87 (a Jacopo, cod. 7); CANTALAMESSA, 1896, p. 134 (a Jacopo, la Discesa); ELENCO, 1899, p. 242.

27

Fig. 36. Esempio di una scheda del catalogo della mostra.



123

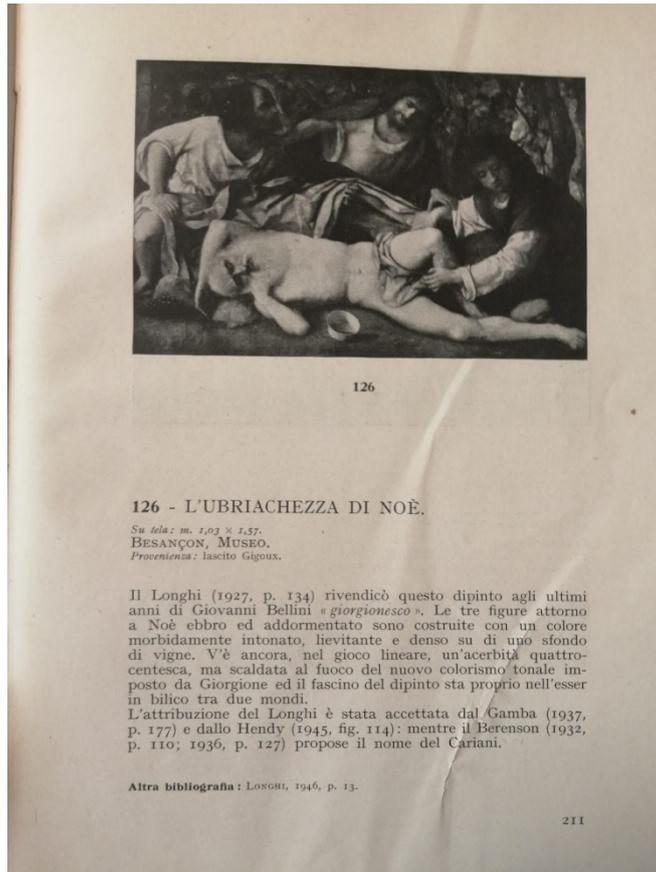
123 - LA MADONNA COL BAMBINO SULLE GINOCCHIA CHE TIENE UN CARDELLINO E UNA SANTA MARTIRE.

*Su tavola: m. 0,85 x 0,37.
SAINT-SOUPPLETS (SEINE ET MARNE), COLLEZIONE PRIVATA.*

Questo dipinto del tutto sconosciuto fu segnalato recentemente dal Museo del Louvre al prof. Giuseppe Fiocco, che lo attribuì a Giovanni Bellini. La Madonna è strettamente legata a quella della collezione Schrafl di Zurigo (n. 122) ed è certo molto più fine della Santa, che nell'esecuzione potrebbe spettare a Pietro degli Ingannati (vedi la sua identica Santa, firmata, già presso la galleria Rothschild Sackville di Londra; in Gronau, 1933, fig. 3). Il paesaggio nel centro è desunto da quello del Concerto Campestre di Giorgione (per altri di Tiziano) del Louvre: ma meno denso ed infocato, e con quella afosa striscia di nubi contro il cielo al crepuscolo. Pietro degli Ingannati si ricordò di tale paesaggio, ma in modo del tutto superficiale, nella Sacra Conversazione della Galleria di Dresda.

204

Fig. 37. Esempio di una scheda del catalogo della mostra.



126

126 - L'UBRIACHEZZA DI NOÈ.

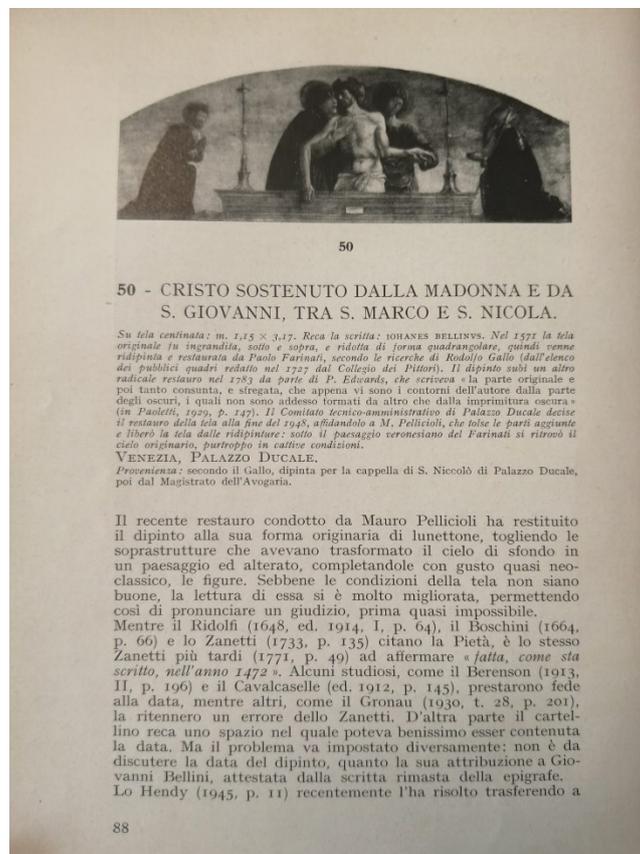
*Su tela: m. 1,03 x 1,57.
BESANÇON, MUSEO.
Provenienza: lascito Gigoux.*

Il Longhi (1927, p. 134) rivendicò questo dipinto agli ultimi anni di Giovanni Bellini « giorgionesco ». Le tre figure attorno a Noè ebbro ed addormentato sono costruite con un colore morbidamente intonato, lievitante e denso su di uno sfondo di vigne. V'è ancora, nel gioco lineare, un'acerbità quattrocentesca, ma scaldata al fuoco del nuovo colorismo tonale imposto da Giorgione ed il fascino del dipinto sta proprio nell'esser in bilico tra due mondi. L'attribuzione del Longhi è stata accettata dal Gamba (1937, p. 177) e dallo Hendy (1945, fig. 114); mentre il Berenson (1932, p. 110; 1936, p. 127) propose il nome dei Cariani.

Altra bibliografia: LONGHI, 1946, p. 13.

211

Fig. 38. Esempio di una scheda del catalogo della mostra.



50

50 - CRISTO SOSTENUTO DALLA MADONNA E DA S. GIOVANNI, TRA S. MARCO E S. NICOLA.

*Su tela centinata: m. 1,15 x 3,17. Reca la scritta: IOHANNES BELLINVS. Nel 1571 la tela originale fu ingrandita, sotto e sopra, e ridotta di forma quadrangolare, quindi venne ridipinta e restaurata da Paolo Farinati, secondo le ricerche di Rodolfo Gallo (dall'elenco dei pubblici quadri redatto nel 1727 dal Collegio dei Pittori). Il dipinto subì un altro radicale restauro nel 1783 da parte di P. Edicards, che scriveva « la parte originale e poi tanto consunta, e stregata, che appena vi sono i contorni dell'autore dalla parte degli oscuri, i quali non sono adesso formati da altro che dalla imprimitura oscura » (in Paoletti, 1929, p. 147). Il Comitato tecnico-amministrativo di Palazzo Ducale decise il restauro della tela alla fine del 1948, affidandolo a M. Pelliccioli, che tolse le parti aggiunte e liberò la tela dalle ridipinture: sotto il paesaggio veronesiano del Farinati si ritrovò il cielo originario, purtroppo in cattive condizioni.
VENEZIA, PALAZZO DUCALE.
Provenienza: secondo il Gallo, dipinta per la cappella di S. Niccolò di Palazzo Ducale, poi dal Magistrato dell'Avogaria.*

Il recente restauro condotto da Mauro Pelliccioli ha restituito il dipinto alla sua forma originaria di lunettone, togliendo le sovrastrutture che avevano trasformato il cielo di sfondo in un paesaggio ed alterato, completandole con gusto quasi neoclassico, le figure. Sebbene le condizioni della tela non siano buone, la lettura di essa si è molto migliorata, permettendo così di pronunciare un giudizio, prima quasi impossibile. Mentre il Ridolfi (1648, ed. 1914, I, p. 64), il Boschini (1664, p. 66) e lo Zanetti (1733, p. 135) citano la Pietà, è lo stesso Zanetti più tardi (1771, p. 49) ad affermare « fatta, come sta scritto, nell'anno 1472 ». Alcuni studiosi, come il Berenson (1913, II, p. 196) e il Cavalcaselle (ed. 1912, p. 145), prestarono fede alla data, mentre altri, come il Gronau (1930, t. 28, p. 201), la ritennero un errore dello Zanetti. D'altra parte il cartellino reca uno spazio nel quale poteva benissimo esser contenuta la data. Ma il problema va impostato diversamente: non è da discutere la data del dipinto, quanto la sua attribuzione a Giovanni Bellini, attestata dalla scritta rimasta della epigrafe. Lo Hendy (1945, p. 11) recentemente l'ha risolto trasferendo a

88

Fig. 39. Esempio di una scheda del catalogo della mostra.



Fig. 40. Veduta dall'alto del complesso di Palazzo Ducale e della basilica di San Marco, Venezia.

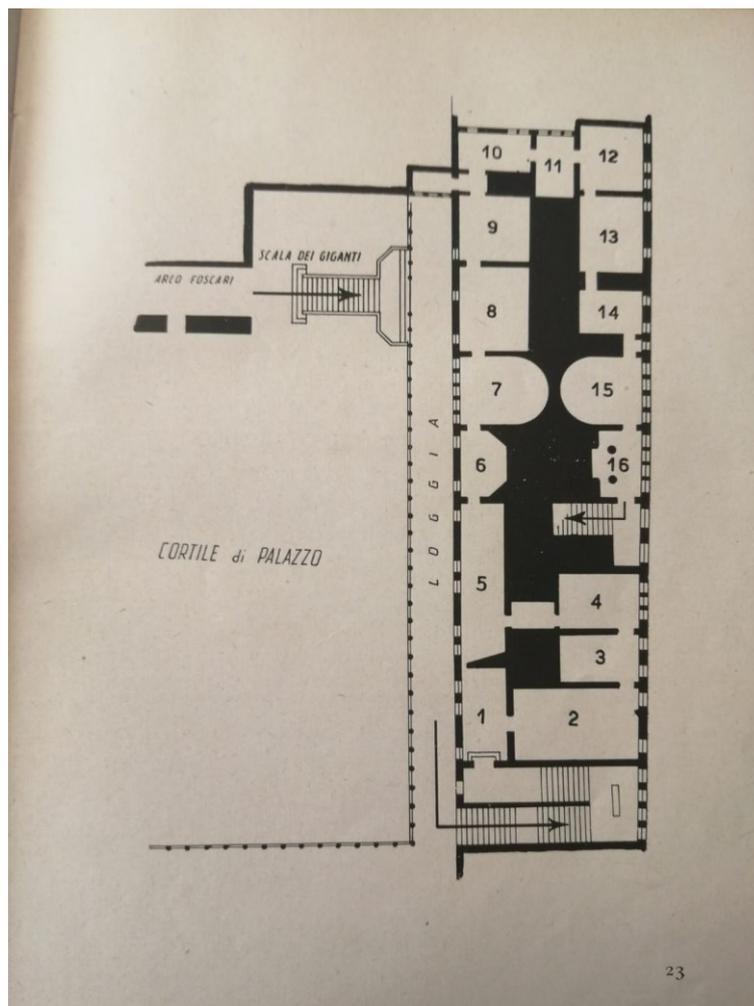


Fig. 41. Pianta dell'appartamento dogale in Palazzo Ducale, Venezia. inserita all'interno del catalogo della mostra da Giovanni Mariacher.



Fig. 42. Sala Grimani, Palazzo Ducale, Venezia.



Fig. 43. Sala degli Stucchi, Palazzo Ducale, Venezia.



Fig. 44. Giovanni Bellini, *Pala dell'Incoronazione*, 1471-1483, Pesaro, Musei Civici. Foto: Agenzia Fotografica Internazionale Venezia. Fotografia effettuata nel corso della mostra (1949) che ritrae l'allestimento della pala pesarese.

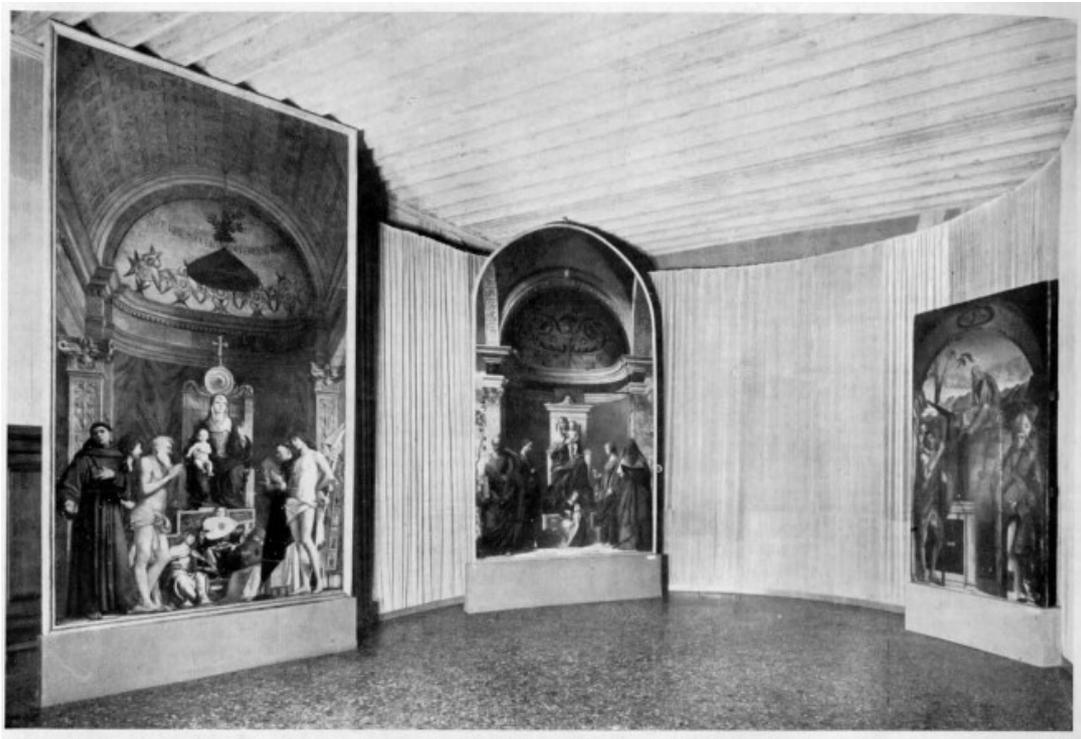


Fig. 45. Giovanni Bellini, (da sinistra) *Pala di San Giobbe*, (1478, Venezia, Gallerie dell'Accademia), *Pala di san Zaccaria* (1505, Venezia, chiesa di San Zaccaria), *Pala di San Giovanni Crisostomo* (1513, Venezia, chiesa di San Giovanni Crisostomo). Foto: Agenzia Fotografica Internazionale Venezia. Fotografia effettuata nel corso della mostra (1949) che ritrae l'allestimento delle tre pale belliniane.



Fig. 46. Giovanni Bellini, *Pietà*, 1460 ca., Venezia, Museo Correr.



Fig. 47. Fotografia dell'allestimento della prima sala della mostra. Foto. Agenzia Fotografica Internazionale Venezia.



Fig. 48. Giovanni Bellini, *Pala di San Vincenzo Ferrer*, 1464-1470, Venezia, basilica di San Zanipolo. Foto: Agenzia Fotografica Internazionale Venezia. Fotografia effettuata nel corso della mostra (1949) che ritrae l'allestimento della pala belliniana.



Fig. 49. Giovanni Bellini, *Presentazione al Tempio*, 1460 ca., Venezia, Fondazione Querini Stampalia.



Fig. 50. Giovanni Bellini, *Madonna con il Bambino (Madonna Trivulzio)*, 1460-1465, Milano, Castello Sforzesco, Pinacoteca.



Fig. 51. Giovanni Bellini, *Madonna con il Bambino (Madonna Lochis)*, 1475, Bergamo, Accademia Carrara.



Fig. 52. Giovanni Bellini, *Pietà*, 1465-1470, Milano, Pinacoteca di Brera. La fotografia ritrae l'opera inserita in una cornice "in falsa rinascenza", tolta in occasione della mostra (1949).

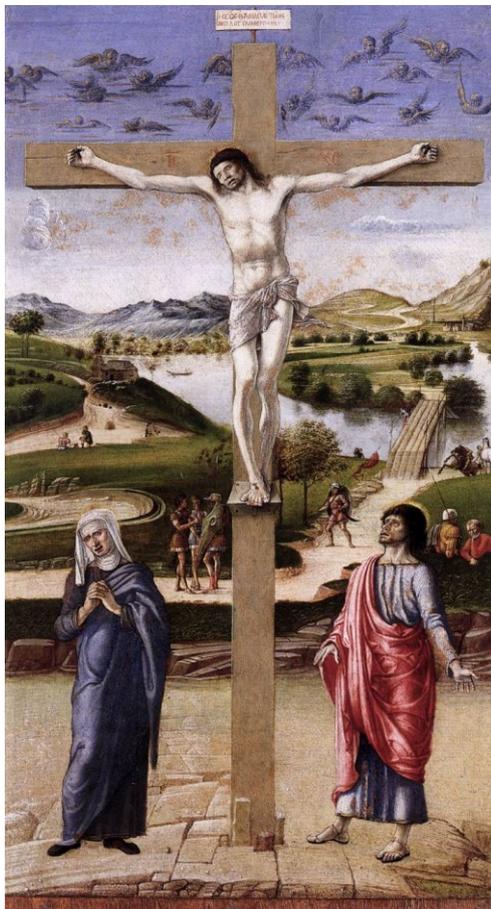


Fig. 53. Giovanni Bellini, *Crocifissione*, 1455-1460, Venezia, Museo Correr.



Fig. 54. Giovanni Bellini, *Allegoria Sacra*, 1490-1500, Firenze, Gallerie degli Uffizi.



Fig. 55. Allestimento della sala con il "restello" e le portelle d'organo della chiesa di Santa Maria dei Miracoli. Foto: Agenzia Fotografica Internazionale Venezia.



Fig. 56. Fototeca Zeri, Foto: Anderson, 1907. La fotografia ritrae la tela della *Pietà con i Santi Marco e Nicola* prima del restauro effettuato in occasione della mostra (1949).

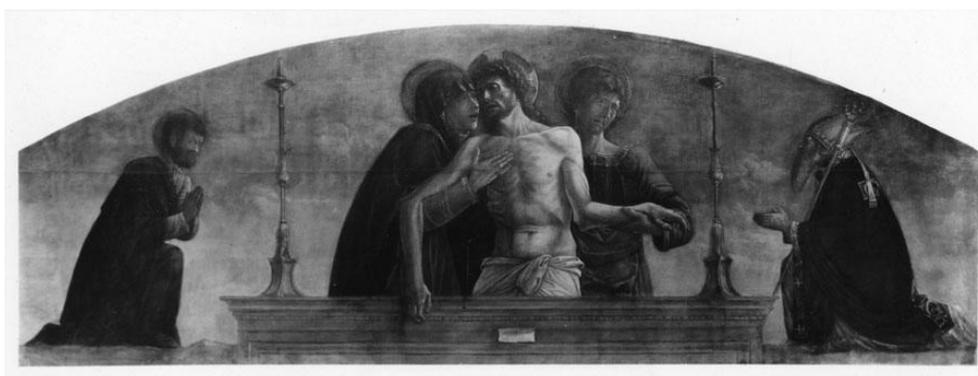


Fig. 57. Fondazione Cini – Fototeca. Foto: Agenzia Fotografica Internazionale Venezia. La fotografia venne scattata nel corso della mostra e ritrae la tela dopo il restauro di Pelliccioli.



Fig. 58. Giovanni Bellini, *Pietà con i Santi Marco e Nicola*, 1472, Venezia, Palazzo Ducale.



Fig. 59. Jacopo Bellini e aiuti, *Discesa al Limbo*, 1455-1460, Padova, Musei Civici agli Eremitani.



Fig. 60. Giovanni Bellini, *Madonna con il Bambino (Madonna Frizzoni)*, 1470, Venezia, Museo Correr.



Fig. 61. Giovanni Bellini, *Pala dell'Incoronazione*, particolare della predella con *San Terenzio*, 1471-1483, Pesaro, Musei Civici.



Fig. 62. Fototeca Zeri. Foto: Anderson, 1907. Particolare della predella di *San Terenzio* prima del restauro dell'I.C.R.



Fig. 63. Fondazione Cini – Fototeca. Foto: Agenzia Fotografica Internazionale Venezia. Pannello di *San Terenzio* dopo il restauro dell'I.C.R.



Fig. 64. Fondazione Cini – Fototeca. Foto: Agenzia Fotografica Internazionale Venezia. Pannello con *San Terenzio* dopo il restauro di Pelliccioli, effettuato in occasione della mostra.



Fig. 65. Giovanni Bellini, *Pala di San Giobbe*, 1478, Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Fig. 66. Giovanni Bellini, *Ritratto di Joerg Fugger*, 1474, Pasadena, Norton Simon Museum.

BIBLIOGRAFIA

1894

PAOLETTI 1894

PIETRO DI OSVALDO PAOLETTI, *I Bellini. Raccolta di documenti inediti per servire alla storia della pittura veneziana nei secoli XV e XVI. Ricerche. Fascicolo I*, Prosperini, Padova 1894.

1901

VENTURI 1901

ADOLFO VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, Hoepli, Milano 1901-1940.

1930

GRONAU 1930

GEORG GRONAU, *Giovanni Bellini, la pittura del maestro*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stoccarda 1930.

1932

SUIDA 1932

WILHELM SUIDA, *Tiziano*, Valori Plastici, Roma 1932.

1935

DUSSLER 1935

LUITPOLD DUSSLER, *Giovanni Bellini*, Prestel, Francoforte 1935.

Mostra di Tiziano (Venezia 25 aprile – 4 novembre 1935), catalogo della mostra, a cura di Gino Fogolari, Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1935.

Treviso, Fondazione Benetton, *Fondo Coletti, Archivio Luigi Coletti*, scatola *Tintoretto*, lettera di Pallucchini a Coletti, 4 luglio 1935.

1937

GAMBA 1937

CARLO GAMBA, *Giovanni Bellini*, Hoepli, Milano 1937.

La Mostra del Tintoretto (Venezia 25 aprile – 4 novembre 1937), catalogo della mostra, a cura di Nino Barbantini, Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1937.

PALLUCCHINI 1937

RODOLFO PALLUCCHINI, *Tintoretto a San Rocco*, Le Tre Venezie, Venezia 1937.

1939

Mostra di Paolo Veronese (Venezia 25 aprile – 4 novembre 1939), catalogo della mostra, a cura di Rodolfo Pallucchini, Libreria Serenissima, Venezia 1939.

1943

MOSCHINI 1943

VITTORIO MOSCHINI, *Giambellino*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1943.

PALLUCCHINI 1943

RODOLFO PALLUCCHINI, *La critica d'arte a Venezia nel Cinquecento*, Zanetti, Venezia 1943.

1944

TIETZE 1944

HANS TIETZE, ERICA TIETZE-CONRAD, *I disegni dei pittori veneziani del XV e XVI secolo*, J.J. Augustin, New York 1944.

1945

Cinque secoli di pittura veneta (Venezia 21 luglio – 31 agosto 1945), catalogo della mostra, a cura di Rodolfo Pallucchini, Libreria Serenissima C. Ferrari, Venezia 1945.

HENDY, GOLDSCHIEDER 1945

PHILIP HENDY, LUDWIG GOLDSCHIEDER, *Giovanni Bellini*, Phaidon Press Ltd., Oxford 1945.

1948

PALLUCCHINI 1948

RODOLFO PALLUCCHINI, *Mostra di Giovanni Bellini a Venezia*, in “Arte Veneta” (1948 – II), p. 174.

1949

BRANDI 1949

CESARE BRANDI, *La mostra di Giovanni Bellini*, in “L’Immagine” 13 (1949), pp. 287-294.

COLETTI 1949

LUIGI COLETTI, *Revisione della storiografia belliniana*, in “Vernice” 33-34 (marzo-aprile 1949), pp. 10-14.

DI CARPEGNA 1949

NOLFO DI CARPEGNA, *Restauri di alcune opere*, in “Vernice” 33-34 (marzo-aprile 1949), p. 33.

FIOCCO 1949

GIUSEPPE FIOCCO, *Giovanni e la famiglia dei Bellini alla luce di nuovi documenti*, in “Vernice” 33-34 (marzo-aprile 1949), p. 6.

GALLO 1949

RODOLFO GALLO, *I teleri di Giambellino della Sala del Maggior Consiglio*, in “Vernice” 33-34 (marzo-aprile 1949), pp. 31-32.

L'arte di Giambellino nell'apoteosi di Palazzo Ducale, in “Vernice” 32 (febbraio 1949), pp. 16-17.

La mostra del Giambellino, in “Vernice” 31 (gennaio 1949), p. 27.

LONGHI 1949

ROBERTO LONGHI, *The Giovanni Bellini Exhibition*, in “The Burlington Magazine”, vol. 91, n. 559 (ottobre 1949) pp. 274-283.

LORENZETTI 1949

GIULIO LORENZETTI, *Guida alla Mostra del Bellini*, in “Vernice” 33-34 (marzo – aprile 1949), pp. 22-29.

Lorenzo il Magnifico e le Arti. Mostra d'Arte Antica a Firenze (Firenze 21 maggio – 31 ottobre 1949), catalogo della mostra, a cura di Licia Collobi Ragghianti, Studio Italiano di Storia dell'Arte, Firenze 1949.

MATTEI 1949

ALFREDO MATTEI, *Intorno alla Mostra del Giambellino*, in “Vernice” 33-34 (marzo-aprile 1949), p. 5.

Mostra di Giovanni Bellini (Venezia 12 giugno – 5 ottobre 1949), catalogo della mostra, a cura di Rodolfo Pallucchini e Giovanni Mariacher, Alfieri Editore, Venezia 1949.

PALLUCCHINI 1949

RODOLFO PALLUCCHINI, *A proposito di Giambellino e di altri argomenti*, in “Arte Veneta” (settembre 1949 – III), pp. 175-176.

PALLUCCHINI 1949

RODOLFO PALLUCCHINI, *La presentazione della mostra del Bellini*, in “Bollettino d’Arte” 34 (ottobre – dicembre 1949 – IV), pp. 375-378.

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE, Biblioteca umanistica e della formazione, *Archivio Rodolfo Pallucchini*, serie 5, busta 31, fascicolo 1, sottofascicolo *Mostra di Bellini, 1949*.

“Vernice” 32 (febbraio 1949), p. 2, p. 4, p. 27.

1953

BARBANTINI 1953

NINO BARBANTINI, *La Mostra del Tintoretto*, in Gino Damerini (a cura di) *Scritti d’arte. Inediti e rari*, Fondazione Giorgio Cini, Venezia [1937] ed. 1953, pp. 51-62.

1955

PALLUCCHINI 1955

RODOLFO PALLUCCHINI, *La pittura veneta del Quattrocento. Il Gotico internazionale e gli inizi del Rinascimento*, Pàtron, Bologna 1955-1956.

1959

PALLUCCHINI 1959

RODOLFO PALLUCCHINI, *Giovanni Bellini*, Martello, Milano 1959.

1964

PALLUCCHINI 1964

RODOLFO PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Trecento*, Istituto per la collaborazione culturale, Venezia-Roma 1964.

1968

ROBERTSON 1968

GILES ROBERTSON, *Giovanni Bellini*, The Clarendon Press, Oxford 1968.

1974

CAVALCASELLE, CROWE 1974

GIOVANNI BATTISTA CAVALCASELLE, JOSEPH ARCHER CROWE, *Tiziano: la sua vita e i suoi tempi*, Sansoni, Firenze [1877-1878] ed. 1974.

1978

LONGHI 1978

ROBERTO LONGHI, *Viatico per Cinque Secoli di Pittura Veneziana*, in R. Longhi (a cura di) *Ricerche sulla pittura veneta 1946-1969*, Sansoni Editore, Firenze [1946] ed.1978, pp. 3-63.

1979

PALLUCCHINI 1979

RODOLFO PALLUCCHINI, *L'arte a Venezia nel Quattrocento*, in Branca Vittore (a cura di) *Storia della civiltà veneziana 2*, Sansoni, Firenze 1979, pp. 205-218.

1981

PALLUCCHINI 1981

RODOLFO PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Seicento*, Electa, Milano 1981.

PALLUCCHINI 1981

RODOLFO PALLUCCHINI, *Per la storia del manierismo veneto a Venezia. Da Tiziano a El Greco*, Electa, Milano 1981.

1984

DAL CO, MAZZARIOL 1984

FRANCESCO DAL CO, GIUSEPPE MAZZARIOL (a cura di), *Carlo Scarpa. Opera Completa*, Electa, Milano 1984.

1990

FRANZOI, PIGNATTI, WOLTERS 1990

UMBERTO FRANZOI, TERISIO PIGNATTI, WOLFGANG WOLTERS, *Il Palazzo Ducale di Venezia*, Canova, Treviso 1990.

1995

AGOSTI 1995

GIACOMO AGOSTI, *Testimonianze venturiane sulle mostre d'arte antica*, in Sileno Salvagnini e Nico Stringa (a cura di) *Nino Barbantini a Venezia*, Atti del Convegno (Venezia, 27-28 novembre 1992), Canova, Treviso 1995, pp. 75-88.

PEROCCO 1995

GUIDO PEROCCO, *Il successo di Barbantini alla "Bevilacqua"*, in Sileno Salvagnini e Nico Stringa (a cura di) *Nino Barbantini a Venezia*, Atti del Convegno (Venezia, 27-28 novembre 1992), Canova, Treviso 1995, p. 11.

SCOTTON 1995

FLAVIA SCOTTON, *Barbantini a Ca' Pesaro: la Galleria d'arte moderna*, in Sileno Salvagnini e Nico Stringa (a cura di) *Nino Barbantini a Venezia*, Atti del Convegno (Venezia, 27-28 novembre 1992), Canova, Treviso 1995, p. 27.

VALCANOVER 1995

FRANCESCO VALCANOVER, *Nino Barbantini e la mostra di Tiziano del 1935*, in S. Salvagnini e N. Stringa (a cura di) *Nino Barbantini a Venezia*, Atti del Convegno (Venezia, 27-28 novembre 1992), Canova, Treviso 1995.

1997

TEMPESTINI 1997

ANCHISE TEMPESTINI, *Giovanni Bellini*, Fabbri Editori, Milano 1997.

1998

TOMASELLA 1998

GIULIANA TOMASELLA, *Venezia-Parigi-Venezia. La mostra di arte italiana a Parigi e le presenze francesi alla Biennale di Venezia (1920-1938)*, in *Il futuro alle spalle. Italia Francia, l'arte tra le due guerre*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 aprile-22 giugno 1998), a cura di F. Pirani, Roma 1998, pp. 83-93).

1999

BANDERA 1999

MARIA CRISTINA BANDERA, *Il carteggio Longhi-Pallucchini. Le prime Biennali del dopoguerra, 1948-1956*, Charta, Milano 1999.

2000

BELTRAMINI, FORSTER, MARINI 2000

GUIDO BELTRAMINI, KURT W. FORSTER, PAOLA MARINI (a cura di), *Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944-1976. Case e paesaggi 1972-1978*, Electa, Milano 2000.

HASKELL 2000

FRANCIS HASKELL, *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, Yale University Press, New Haven 2000.

2001

PILO 2001

GIUSEPPE MARIA PILO, *Un grande maestro, nella disciplina e nella vita*, in Giuseppe M. Pilo (a cura di) *Una vita per l'arte veneta*, Atti della Giornata di Studio in onore e ricordo di Rodolfo Pallucchini (Venezia, 10 novembre 1999), Ed. della Laguna, Venezia 2001, pp. 9-10.

SCIOLLA 2001

GIANNI CARLO SCIOLLA, *Umanesimo veneto: cultura figurativa e letteratura artistica*, in Giuseppe M. Pilo (a cura di) *Una vita per l'arte veneta*, Atti della Giornata di Studio in onore e ricordo di Rodolfo Pallucchini (Venezia, 10 novembre 1999), Ed. della Laguna, Venezia 2001, pp. 47-58.

2004

ROMANELLI 2004

GIANDOMENICO ROMANELLI (a cura di), *Palazzo Ducale: storia e restauri*, Arsenale, Milano 2004.

2005

TOMASELLA 2005

GIULIANA TOMASELLA, *Il dibattito artistico sulle riviste venete fra le due guerre 1919-1944*, Canova, Treviso 2005, pp. 173-175; pp. 187-195.

2006

AGOSTI 2006

GIOVANNI AGOSTI, *Giovanni Bellini*, in Carlo Bertelli, Giorgio Bonsanti e Salvatore Settis (a cura di) *Restituzioni 2006. Tesori d'arte restaurati*, Terra Ferma Edizioni, Treviso 2006, pp. 176-182.

2008

DALAI EMILIANI 2008

MARISA DALAI EMILIANI, *Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il "saper mostrare" di Carlo Scarpa*, Marsilio Electa, Venezia 2008.

Giovanni Bellini (Roma 30 settembre 2008 – 11 gennaio 2009), catalogo della mostra, a cura di Mauro Lucco e Giovanni Carlo Federico Villa, Silvana Editoriale, Milano 2008.

2009

AGOSTI 2009

GIOVANNI AGOSTI, *Un amore di Giovanni Bellini*, Officina Libraria, Milano 2009.

TEMPESTINI 2009

ANCHISE TEMPESTINI, *I collaboratori di Giovanni Bellini*, in “Saggi e memorie di storia dell’arte” 33 (2009), pp. 21-107.

2010

BIANCHI 2010

GIOVANNI BIANCHI, *Gallerie d’arte a Venezia: 1938-1948: Un decennio di fermenti innovativi*, Cicero, Venezia 2010, p. 7.

WOLTERS 2010

WOLFGANG WOLTERS, *Il Palazzo Ducale di Venezia. Un percorso storico-artistico*, Cierre, Verona 2010.

2011

TOMASELLA 2011

GIULIANA TOMASELLA (a cura di), *Rodolfo Pallucchini. Scritti sull’arte contemporanea*, Scripta, Verona 2011.

2012

DE MARINIS 2012

ELISA DE MARINIS, *Vittorio Moschini (1896-1976). Protagonista e testimone della cultura* [tesi di laurea], Università Ca' Foscari, Venezia 2012, pp. 9-18.

2014

ANNADEA 2014

SALVATORE ANNADEA, *Exposition de l'art italien de Cimabue a Tiepolo, Parigi, Petit Palais, 1935* [tesi di dottorato], Università Ca' Foscari, Venezia 2014.

RINALDI 2014

SIMONA RINALDI, *Memorie al magnetofono: Mauro Pellicoli si racconta a Roberto Longhi*, Edifir, Firenze 2014.

2015

FAVARON 2015

GIOVANNA FAVARON, *Le esposizioni d'arte negli anni Trenta, Venezia e il contesto nazionale* [tesi di laurea], Università Ca' Foscari, Venezia 2015, p. 99.

2016

BALLARIN 2016

ALESSANDRO BALLARIN, *Giorgione e l'Umanesimo Veneziano*, Grafiche Aurora, Verona 2016.

CARTOLARI 2016

MATILDE CARTOLARI, «A Ca' Giustinian fu tutto diverso». *La mostra di Paolo Veronese a Venezia (1939)*, in “Il Capitale Culturale” 14 (2016).

2017

CARTOLARI 2017

MATILDE CARTOLARI, *1939: i restauri alla mostra di Veronese nel panorama della tutela nazionale e locale*, in “Studi di Memofonte” 18 (2017), p. 81.

DEL PUPPO 2017

ALESSANDRO DEL PUPPO, *Tintoretto pittore del Novecento. Un quadrangolare con Longhi, Barbantini e Sironi (1937)*, in Marcello Toffanello (a cura di) *All'origine delle grandi mostre in Italia (1933-40)*, Il Rio, Mantova 2017, pp. 197-209.

ROMANELLI 2017

GIANDOMENICO ROMANELLI, *Una bottega che ha fatto scuola: Giovanni Bellini e i belliniani a Conegliano (Treviso)*, in “Art e dossier”, 341 (marzo 2017), pp. 64-69.

2018

MARINI 2018

PAOLA MARINI, *Nuova luce su Tintoretto: la mostra veneziana del 1937*, in Roberta Battaglia, Paola Marini e Vittoria Romani (a cura di) *Il Giovane Tintoretto* (mostra a Venezia, Gallerie dell'Accademia 2016-2019), Marsilio Electa, Venezia 2018, pp. 51-57.

MAZZOTTA 2018

ANTONIO MAZZOTTA, *Indagini storiche e critiche sulla Madonna Tadini di Jacopo Bellini*, in Marco Albertario e Antonio Mazzotta (a cura di) *La Madonna Tadini. Studi e ricerche intorno a un restauro*, Scalpendi Editore, Milano 2018, pp. 33-40.

2019

CARTOLARI 2019

MATILDE CARTOLARI, *Pallucchini direttore alle Belle arti del Comune di Venezia (1938-1950)*, in Claudio Lorenzini (a cura di) *Rodolfo Pallucchini: storie, archivi, prospettive critiche*, Atti del seminario di studi (Udine, 23 ottobre 2018) e del convegno (Udine, 12-13 marzo 2019), Forum, Udine 2019, pp. 261-279.

CASTELLANI 2019

FRANCESCA CASTELLANI, *Il 'Quarantotto' degli Impressionisti in Biennale. Storie, politiche, battaglie*, in Claudio Lorenzini (a cura di) *Rodolfo Pallucchini: storie, archivi, prospettive critiche*, Atti del seminario di studi (Udine, 23 ottobre 2018) e del convegno (Udine, 12-13 marzo 2019), Forum, Udine 2019, pp. 281-296.

GROSSO 2019

MARSEL GROSSO, *Coletti e Pallucchini: uno scambio epistolare sul Manierismo veneto e Tintoretto (1933-1945)*, in Claudio Lorenzini (a cura di) *Rodolfo Pallucchini: storie, archivi, prospettive critiche*, Atti del seminario di studi (Udine, 23 ottobre 2018) e del convegno (Udine, 12-13 marzo 2019), Forum, Udine 2019, pp. 47-65.

LORENZINI 2019

CLAUDIO LORENZINI, *Rodolfo Pallucchini: storie, archivi, prospettive critiche*, Atti del seminario di studi (Udine, 23 ottobre 2018) e del convegno (Udine, 12-13 marzo 2019), Forum, Udine 2019.

RINALDI 2019

SIMONA RINALDI, *Brandi rimprovera Pallucchini: vernici e velature nei restauri belliniani del 1949*, in Claudio Lorenzini (a cura di) *Rodolfo Pallucchini: storie, archivi, prospettive critiche*, Atti del seminario di studi (Udine, 23 ottobre 2018) e del convegno (Udine, 12-13 marzo 2019), Forum, Udine 2019, pp. 221-238.

2020

LAZZARELLI 2020

GIULIA LAZZARELLI, *Tiziano Vecellio in mostra: un percorso attraverso alcune grandi mostre internazionali (1935-2013)* [tesi di laurea], Università Ca' Foscari, Venezia 2020, p. 21.

MAZZOTTA 2020

ANTONIO MAZZOTTA, *Nella bottega del padre: i dipinti per la Scuola di San Giovanni Evangelista a Venezia*, in Antonio Mazzotta (a cura di) *Con Giovanni Bellini*, Officina Libraria, Roma 2020, pp. 138-150.

PANZOLINI 2020

MORENO PANZOLINI, *Tra le Alpi e il mare: le 'province' venete, Venezia e cenni sul Trentino*, in Cecilia Prete ed Elisa Penserini (a cura di) *L'Italia delle mostre 1861-1945*, Accademia Raffaello, Urbino 2020, pp. 119-151.

TOMASELLA 2020

GIULIANA TOMASELLA, *Titian's 1935 exhibition in Venice*, in Maria Wellington Gathan e Donatella Pegazzano (a cura di) *Monographic Exhibitions and the History of Art*, Routledge, Londra 2020, pp. 181-194.

2021

HUMFREY 2021

PETER HUMFREY, *Giovanni Bellini*, Marsilio Editori, Venezia 2021.

MENEGHIN 2021

ALESSIA MENEGHIN, *Giovanni Bellini a Firenze nel 1447: un nuovo documento d'archivio*, in "Ricerche Storiche", 51, 2021, 1, pp. 51-66.

STOPPA 2021

JACOPO STOPPA, *La collana "I grandi artisti italiani" e l'Istituto italiano d'Arti Grafiche*, in Massimo Ferretti (a cura di) *Il libro d'arte in Italia (1935-1965)*, Atti delle giornate di studio (Pisa 2018), Edizioni della Normale, Pisa 2021, pp. 87-105.

TEMPESTINI 2021

ANCHISE TEMPESTINI, *Giovanni Bellini e i pittori belliniani*, Nicomp Laboratorio Editoriale, Firenze 2021.

2022

BATTAGLIA 2022

ROBERTA BATTAGLIA, *Giovanni Bellini e bottega. Trittico di San Lorenzo*, in *Restituzioni 2022. Tesori d'arte restaurati* (Napoli 21 maggio – 25 settembre 2022), catalogo della mostra, Edizioni Gallerie d'Italia Skira, Milano 2022, pp. 114-117.

CECCHINI, FAILLA, GIACOMINI, PIVA 2022

SILVIA CECCHINI, MARIA BEATRICE FAILLA, FEDERICA GIACOMINI, CHIARA PIVA (a cura di), *Mauro Pellicoli e la cultura del restauro nel XX secolo*, Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, Gallerie dell'Accademia, Palazzo Ducale, 14-15 novembre 2018), Sagep, Genova 2022.

GROSSO 2022

MARSEL GROSSO, *Rodolfo Pallucchini e il dibattito storiografico sul manierismo veneto*, in «*Scultore in parole*». *Francesco Sansovino e la nascita della critica d'arte a Venezia*, Officina Libraria, Roma 2022, pp. 11-18.

RULLO, CERASUOLO 2022

ALESSANDRA RULLO, ANGELA CERASUOLO, Giovanni Bellini. *La Trasfigurazione*, in *Restituzioni 2022. Tesori d'arte restaurati* (Napoli 21 maggio – 25 settembre 2022), catalogo della mostra, Edizioni Gallerie d'Italia Skira, Milano 2022, pp. 130-133.

2023

BALLARIN 2023

ALESSANDRO BALLARIN, *Piero Adriatico*, Officina Libraria, Roma 2023.

SITOGRAFIA

<https://www.labiennale.org/it/storia>.

<https://www.cini.it/fototeca/fondi-fotografici/fondo-pallucchini>.

<https://www.cini.it/wp-content/uploads/2012/08/d7fcfbe0cdc135e76560a3a0f3546929.pdf>.

<https://patrimonio.archiviolute.com/luce-web/detail/IL5000013143/2/palazzo-ducale-veneziamostra-opere-giovanni-bellini.html&jsonVal=>.

<https://www.exibart.com/progetti-e-iniziative/rivoluzione-bellini/>.

