

**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI  
PADOVA**

**Dipartimento di Beni Culturali  
Corso di laurea in Storia e tutela dei beni artistici e musicali**

**Tesi di laurea triennale**

***Mito, musica e arte: il caso dell'Orfeo di Giovanni Bellini***

***Relatrice:*  
Prof.ssa Barbara Maria Savy**

***Laureanda: Valentina De Castro***

***Matricola: 2008467***

Anno Accademico 2023/2024





*“Studiare significa non soltanto facilitare  
l’aprirsi di una prospettiva del proprio  
avvenire ma significa soprattutto arricchire  
la propria personalità, corazzarsi contro i  
fattori di disgregazione e di dissoluzione  
della personalità umana che sono così  
potenti nella società capitalistica  
contemporanea”.*

Enrico Berlinguer



## SOMMARIO

<b>Introduzione</b> .....	<b>7</b>
<b>Capitolo 1 – Il mito di Orfeo nell’iconografia</b> .....	<b>9</b>
1.1 La storia di Orfeo dalle fonti antiche .....	9
1.2 Analisi dell’iconografia antica di Orfeo musicale .....	13
<b>Capitolo 2 - L’opera di Bellini “Orfeo”</b> .....	<b>19</b>
2.1 Descrizione dell’opera .....	19
2.2 Interpretazione iconografica .....	21
2.3 Problemi di attribuzione dell’opera .....	25
<b>Capitolo 3 – L’ultima attività del Giambellino</b> .....	<b>29</b>
3.1 Caratteristiche stilistiche della fase matura di Bellini.....	29
3.2 Rinascimento e umanesimo: committenze, letterati e i nuovi temi mitologici....	35
<b>Capitolo 4 - Il rapporto di Bellini con l’antico</b> .....	<b>41</b>
4.1 Influenze dell’arte classica e del classicismo sull’opera di Bellini.....	41
4.2 Riprese iconografiche utilizzate da Bellini nell’opera di Orfeo .....	43
<b>Conclusioni</b> .....	<b>49</b>
<b>Bibliografia</b> .....	<b>51</b>
<b>Sitografia</b> .....	<b>52</b>



## INTRODUZIONE

Questa tesi si propone di esplorare l'iconografia di Orfeo musicista, analizzandone le diverse rappresentazioni nel corso dei secoli per giungere all'opera di Giovanni Bellini protagonista nel testo di uno specifico approfondimento. Attraverso un'indagine delle principali opere d'arte e dei contesti culturali che le hanno prodotte, si cercherà di mettere in luce il modo in cui la figura di Orfeo è stata utilizzata per esprimere concetti di ordine cosmico, religioso e filosofico. Particolare attenzione è stata riservata alla trasformazione di questa storia della mitologia classica e alla sua ricezione nell'arte cristiana, dove Orfeo viene talvolta associato a Cristo, simbolo di salvezza e redenzione. Attraverso l'analisi delle opere d'arte prescelte e dei testi che hanno immortalato questo mito, si è cercato di comprendere come l'immagine di Orfeo si sia trasformata nel corso del tempo e quale significato simbolico abbia assunto nelle diverse epoche. Dopo una introduzione sulla figura di Orfeo nell'antichità si è inteso mettere a fuoco il ruolo di questo personaggio nella cultura umanistica e rinascimentale, individuando possibili fonti letterarie ed evidenziando il rapporto con gusti e predilezioni delle corti italiane di fine Quattrocento. La scelta di concentrare poi l'analisi sull'opera già attribuita a Giovanni Bellini, ha comportato la necessità di ripercorrere anzitutto il tratto finale dell'attività del pittore, cercando di comprenderne il cambiamento della poetica negli ultimi anni e il rapporto con la committenza. Da questa prospettiva è stata riconsiderata la vicenda critica e attributiva del dipinto in esame, cercato di confrontare lo stile dell'*Orfeo* con altre opere affini di pittori vicini al Giambellino, passando per alcune possibili riprese iconografiche.



# Capitolo 1 – Il mito di Orfeo attraverso le fonti letterarie e nella tradizione iconografica

## 1.1 La storia di Orfeo nelle fonti antiche

Orfeo: cantore e musico, figlio di Eagro, re della Tracia, e della musa Calliope, oppure figlio di Apollo.

Sembra che la leggenda di Orfeo non appartenga al ciclo primitivo delle tradizioni eroiche, infatti il suo nome non appare né nei poemi omerici né in Esiodo. Tuttavia, Orfeo era già celebre nel VI secolo, come argonauta e come poeta, nonché come indovino e fondatore degli antichi culti; già a quei tempi cominciavano a circolare sotto il suo nome diversi poemi. La leggenda è abbastanza completa dalla fine del V secolo. Euripide mostra un Orfeo tra le potenze infernali, un incantatore di pietre, alberi e bestie, lo mette in rapporto con le Muse e gli attribuisce l'istituzione dei misteri. Aristofane lo considera come uno dei più antichi poeti e come l'inventore delle iniziazioni religiose. Platone parla spesso del ruolo di Orfeo come musicista e poeta, come fondatore di culti e apostolo della civiltà e racconta la sua spedizione agli inferi. La leggenda era fissata nei suoi tratti essenziali, sarà soltanto completata in qualche punto, soprattutto da dettagli romanzeschi. Per molti Orfeo era un personaggio reale, anteriore alla guerra di Troia, uno degli eroi della spedizione degli Argonauti, autore di opere dette *Orfiche*. Alcuni distinguevano anche due Orfei, o quattro, fino a sei o sette.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Charles Victor Daremberg, Edmond Saglio, Edmond Pottier, Georges Lafaye *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, Hachette Paris 1877-1919, IV [1904], pp. 241-256

Secondo la tradizione, le muse lo educarono al canto e alla lira, alla quale aggiunse altre due corde rispetto alle precedenti sette. La sua musica aveva poteri incantatori. Si attribuivano a Orfeo numerosi viaggi, lo si faceva arrivare fino in Egitto da dove avrebbe riportato l'istituzione dei misteri orfici<sup>2</sup> e la dottrina dell'altra vita. I cristiani asserirono anche che aveva conosciuto in Egitto i libri di Mosè e che aveva preso da loro alcuni insegnamenti. Il suo viaggio che divenne più popolare fu quello con Giasone e gli Argonauti, dove dava la cadenza ai rematori della nave Argo e salvò i suoi compagni dalle sirene grazie al suo canto. Un'altra leggenda, immortalata da Virgilio nelle *Georgiche*, conduceva Orfeo fino agli inferi. Si innamorò di Euridice la quale, il giorno stesso delle nozze, morì morsa da un serpente mentre stava scappando dalle insidie del pastore Aristeo. Orfeo la pianse talmente tanto che decise di intraprendere un viaggio nel regno dei morti. Anche qui riuscì ad incantare tutto l'Ade con la sua musica, neppure gli dèi infernali seppero resistergli ed accettarono un patto per restituirgli Euridice. Purtroppo, nel cammino infranse il divieto di voltarsi e la sua sposa tornò per sempre tra i morti. Sulla morte di Orfeo, le tradizioni variano di molto. Secondo la leggenda più popolare, l'eroe era divenuto misogino dopo la perdita di Euridice, respinse l'amore delle donne della Tracia, allontanò dal matrimonio gli altri uomini e rifiutò di cantare durante le feste. Fu fatto a pezzi dalle Menadi e le sue membra sparse furono riunite e sotterrate dalle Muse. La sua testa e la sua lira, gettate nel fiume, furono trasportate dalle onde sulla costa di Lesbo e lì la sua testa fu sepolta dagli abitanti mentre la sua lira, condotta in cielo dalle Muse, divenne una costellazione osservabile

---

<sup>2</sup> « Forme di culto di origine orientale, legate a divinità della terra, della vegetazione, della fertilità e della fecondazione. Erano chiamate Misteri perché vi partecipavano solo gli iniziati e i riti non dovevano essere rivelati al volgo. Le credenze nell'immortalità dell'anima, nella vita dopo la morte si intrecciavano, in queste cerimonie, con aspetti filosofici, magici, simbolici. I misteri orfici ritenevano il loro fondatore il poeta Orfeo, che attirava con il suo canto tutta la natura» - B. Colonna, *Dizionario mitologico*, Rusconi Libri, Milano 2017, p.270

ancora oggi nel cielo estivo. Riguardo la morte di Orfeo si raccontava anche che si fosse ucciso dopo la sua sfortunata spedizione agli inferi, o che fosse stato folgorato da Zeus per aver rivelato agli uomini i misteri. Il corpo di Orfeo divenne un vero e proprio oggetto di culto, si raccontava che i resti erano stati trasportati dalle Muse a Libetra, ai piedi dell'Olimpo, dove gli usignoli cantavano sulla tomba; un oracolo di Dioniso avvertiva gli abitanti di Libetra che la loro città sarebbe stata distrutta il giorno in cui si sarebbero scoperte le ossa di Orfeo. Secondo Cicerone, Orfeo non sarebbe mai stato oggetto di culto, tuttavia l'eroe aveva dei santuari. Alessandro Severo mise nel suo *lararium* un'immagine di Orfeo, alla quale si rendeva culto. Infine, Sant'Agostino ci dice che Orfeo, senza essere considerato come un vero dio, era preposto ai misteri infernali. Orfeo ha potuto ricevere in diversi posti gli onori divini; ma è restato un eroe, anche per gli orfici, che veneravano in lui, non un dio ma il rivelatore della vera religione, gli si attribuiva uno dei primi ruoli nella storia della civiltà; aveva vietato l'omicidio e insegnato agli uomini a preparare il cibo, gli aveva insegnato l'agricoltura, le virtù delle piante e l'arte della medicina, la scrittura, la filosofia. Talvolta veniva considerato come il promotore dell'amore greco. Dal VI sec. Orfeo fu considerato come uno dei principali musicisti e poeti dei tempi primitivi. Veniva considerato un antenato di Esiodo e di Omero. Ispirato da Apollo o dalle Muse, aveva creato il metro eroico; aveva perfezionato la lira ricevuta da Apollo o da Hermes. Gli veniva attribuito come figlio Rytmonios, personificazione del ritmo. Attraverso i suoi canti e gli accordi della sua lira, aveva esercitato un potere miracoloso sugli uomini, anche sulla natura: aveva saputo incantare gli alberi, attirare le pietre, fermare i corsi dei fiumi, ammansire le bestie selvagge. Gli veniva riconosciuto un potere sciamanico, poiché inventore di

diversi riti divinatori. Così si spiega la seduzione misteriosa che il nome di Orfeo esercitava sui greci, simbolo di progresso materiale e morale.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Charles Victor Daremberg, Edmond Saglio, Edmond Pottier, Georges Lafaye *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, Hachette Paris 1877-1919, IV [1904]

## 1.2 Analisi dell'iconografia antica di Orfeo musicista

Vi è una narrazione dell'artista mitico, magico, con questa conoscenza esoterica del saper fare musica, talmente bravo da incantare tutto ciò che lo circonda, dagli esseri umani agli animali. Nel mondo greco c'era un tipo di musica per ogni momento. I filosofi ci parlano della musica come riflesso dei mondi celesti. I greci inventarono dei miti che riportavano alla nascita degli strumenti musicali e grazie a queste storie possiamo conoscere quali erano i più usati ed immaginare la loro funzione. La leggenda di Orfeo, tanto cara ai poeti, è stata anche una delle più familiari all'arte greca. Gli autori antichi menzionavano dei quadri e dei gruppi di sculture dove figurava l'eroe. Un dipinto celebre è quello descritto da Filostrato, dove si vedeva Orfeo sulla nave Argo, che calma il mare con i suoi canti.<sup>4</sup>

L'affresco di Polignoto di Taso nella Lesché di Delfi [Fig.1] in cui l'artista raffigura la discesa negli inferi di Odisseo: qui troviamo Orfeo seduto come su un'altura appoggiato ad un salice, egli tiene con la sinistra la cetra e con l'altra mano tocca i rami dell'albero. Il bosco sembra essere quello di Persefone, dove crescono pioppi e salici a

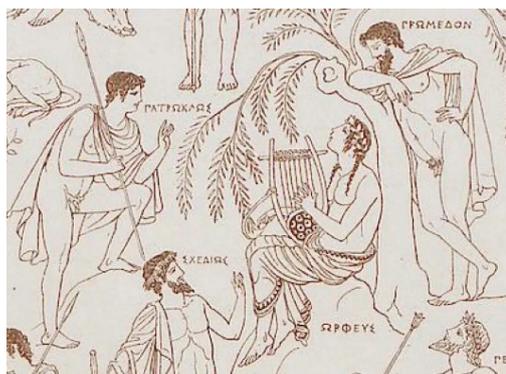


Figura 1

parere di Omero, e l'aspetto di Orfeo è greco, non ha veste né copricapo tracio.<sup>5</sup>

Tra le statue ricorderemo quelle di cui parla Pausania: una sull'Elicona, nel santuario delle Muse si trovava una statua di Orfeo e altri famosi poeti. In Laconia, nel tempio di

<sup>4</sup> Charles Victor Daremberg, Edmond Saglio, Edmond Pottier, Georges Lafaye *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, Hachette Paris 1877-1919, IV [1904], pp. 241-256

<sup>5</sup> <https://visionialdila.wordpress.com/2020/03/19/loltretomba-greco-descritto-da-polignoto-di-taso/>

Demetra, uno xoanon di Orfeo. A Olimpia un gruppo di Orfeo, di Zeus e di Dioniso. Altri monumenti sono conosciuti da diverse testimonianze. A Roma, sul monte Esquilino, probabilmente appena fuori dalla porta Esquilina, c'era il *Lacus Orphei*, una fontana così chiamata per la presenza di un gruppo con Orfeo che incantava gli animali. Tutte queste opere sono andate perdute. Non conosciamo nessuna statua antica che rappresenti sicuramente Orfeo.

Tra le principali scene dove appare l'eroe ricordiamo:

Orfeo tra i Traci: *Orfeo suona la lira*, cratere a colonnette attico a figure rosse, 430 a.C. Berlino, Antikensmuseum [Fig.2], si vede Orfeo che suona la lira, seduto su una roccia, guarda il cielo ed è circondato da quattro guerrieri traci, con abiti nazionali, che lo ascoltano con sorpresa.



Figura 2

Orfeo Argonauta: conosciamo un dipinto descritto da

Filostrato, che rappresentava Orfeo sulla nave Argo, che calma il mare con i suoi canti.

Orfeo ed Euridice: *L'addio di Orfeo ad Euridice*, copia romana di bassorilievo attico del V sec., Napoli, Museo Archeologico Nazionale [Fig.3].

Hermes, conosciuto anche come divinità delle soglie e dei confini, partecipa alla scena di addio dei due amanti sulla soglia dei due mondi. Euridice posa la sua mano sulla spalla dell'amato come a volerlo confortare e salutare per l'ultima volta in un dolore



Figura 3

puddico e composto, anche Orfeo accarezza l'amata tenendo nell'altra mano la sua lira.

La morte di Orfeo: *Orfeo ucciso dalle baccanti*, stamnos a figure rosse del V secolo a.C., oggi conservato al Museo del Louvre di Parigi [Fig.4]. Orfeo è inginocchiato, sta per cadere a terra ferito da una lancia che tiene una donna trafiggendogli il petto, tiene un braccio alzato con la lira, come se la sua musica fosse l'unica cosa che lo accompagna fino alla morte.



Figura 4

Orfeo che incanta gli animali – È la più popolare di tutte le scene dove figura l'eroe.

La figura di Orfeo, essendo associata anche al racconto di storie quindi al canto, nei secoli è sempre stata rappresentata con strumenti a corda piuttosto che a fiato proprio perché rendono possibile l'accompagnamento canoro all'esecuzione musicale. Orfeo di volta in volta ha strumenti musicali che assecondano l'epoca storica e l'area geografica di realizzazione dell'opera artistica: da strumenti del mondo greco antico come kitara e lira al liuto; nel Rinascimento si prediligerà la lira da braccio, mentre nel Barocco la viola da gamba, strumenti di moda dell'epoca rispettiva:

Nel mosaico raffigurante Orfeo del 194 a.C., situato nel Museo Archeologico di Istanbul [Fig.5], vediamo il soggetto con lo sguardo rivolto verso l'alto, come rapito dalla musica celeste.



Figura 5

La figura di Orfeo è spesso riconoscibile, anche nell'epoca rinascimentale/moderna, grazie alla posizione delle due gambe: una a

terra e l'altra alzata, poste su due piani diversi. La posizione delle gambe su due piani non è solo dovuta al tipo di strumento che sta suonando il musico, ma è il significato di una persona che è stata nei due mondi: quello degli inferi e dei vivi; infatti, questa è un'iconografia usata in Orfeo come in alcune raffigurazioni di Cristo.

Nel mosaico in stile alessandrino appartenente al pavimento della navata centrale della Basilica Orientale di Qsar Lybia [Fig.6], vediamo sempre un Orfeo musico incantatore, appoggiato ad un albero con un cane ai suoi piedi; qui rappresenta la personificazione del messia che con la sua musica converte il Satiro e la pantera, seguaci di Dioniso posti in origine ai suoi lati.<sup>6</sup> Siamo nel Nord Africa e lo strumento raffigurato è maggiormente simile ad uno strumento arabo, il

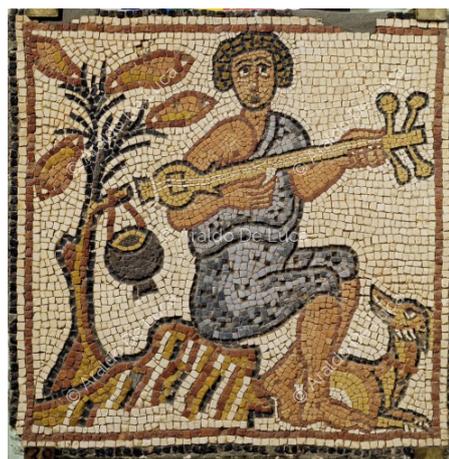


Figura 6

rabab. È uno strumento a corde pizzicate, pur essendo un Orfeo derivante dalla tradizione classica, la sua iconografia si adegua alla cultura della provincia, luogo geografico ed epoca in cui viene realizzato. Non è strano trovare la figura di Orfeo nell'arte cristiana, la spiegazione di ciò ha fatto nascere tante ipotesi: I fedeli dei primi secoli credevano che Orfeo avesse conosciuto in Egitto i libri di Mosè e che da allora avesse professato il monoteismo. Si pensava anche che, come le Sibille, lui fosse intravisto e predicato la dottrina del Verbo. Inoltre, veniva considerato come una sorta di precursore di Cristo: Orfeo che incanta gli animali era l'immagine di Cristo che attira le anime. Inoltre, la raccolta dei libri orfici, contiene anche interpolazioni cristiane poiché si era ispirato a Mosè in tanti punti: l'unità divina, il

---

<sup>6</sup> <https://araldodeluca.com/immagine/24883>

peccato originale, la necessità di una purificazione, le gioie del Paradiso riservate agli eletti ...

Con il tempo Orfeo sparì nell'arte cristiana perché era stato identificato con il Buon Pastore.



## Capitolo 2 - L' Orfeo con Circe, Pan e una ninfa della National Gallery di Washington

### 2.1 Descrizione dell'opera

Il dipinto, oggi alla National Gallery of Art di Washington, fu eseguito su tavola e trasportato su tela nel corso di un restauro del 1929. Probabilmente in origine facente parte di un mobile o di un frontale di cassone, sappiamo che era più largo e poi tagliato da entrambi i lati infatti, con particolare attenzione, si può scorgere, al limite estremo di destra, un frammento di figura umana col braccio teso, che apparteneva probabilmente ad un cacciatore con arco<sup>7</sup>.



Pittore veneziano dell'inizio del XVI secolo, *Orfeo con Circe, Pan e una ninfa*, Washington, National Gallery of Art, inv. 1942.9.2, cm 39.5 x 81, tavola trasferito su tela (1929).

<sup>7</sup> A. Morassi, *Giorgione*, Milano, Hoepli 1942 p.159

La scena si apre in un fitto bosco di pioppi abitato dagli animali più vari e da quattro personaggi. La figura a sinistra che siede appoggiata ad un masso, suonando una viola da braccio, con le gambe nude tese comodamente sotto la luce del sole, è stata identificata come Orfeo nella tipica rappresentazione iconografica del musico che suona uno strumento, attorniato da animali con lo sguardo rivolto verso l'alto. Più difficile da interpretare è la figura seduta sul masso alle sue spalle: si tratta di una donna dall'incarnato pallido che vediamo girata di schiena mentre agita un lungo bastone. Secondo Mather si tratterebbe di una ninfa che si intrattiene con il leopardo nel boschetto<sup>8</sup> ma gran parte della critica identifica questa donna nuda con la maga Circe intenta con la bacchetta in un atto divinatorio, il piede sinistro è spostato di lato, le sue gambe sono aperte in un atteggiamento poco onesto ricordandoci che Circe era vista come una meretrice. Possiamo quindi pensare che lo squarcio nella roccia su cui siede abbia la forma di un delta, simbolo delle parti sessuali femminili.<sup>9</sup>

Il gruppo sulla sinistra in primo piano è anche più misterioso: seduta sul masso vi è un'altra figura femminile nuda, probabilmente una ninfa, che guarda una grande conchiglia che un vecchio satiro le sta offrendo, la donna gli ha messo amichevolmente una mano sulla spalla e con l'altra mano si copre il sesso, mentre il braccio teso del satiro le copre il seno. Diverse sono state le interpretazioni su questa coppia: come Pan che seduce Luna con una matassa di lana bianca; come una scena di divinazione, il satiro sta tenendo un cristallo o uno specchio nel quale la ninfa cerca di leggere la propria fortuna; potrebbe indirettamente indicare il messaggio musicale di Orfeo. Il satiro non sembra avere un atteggiamento lussurioso, bensì appare come una figura risoluta che in mano tiene una conchiglia o una spugna di colore bianco, simbolo di

---

<sup>8</sup> Frank Jewett Mather, jr, *Venetian painters*, H. Holt and company, New York 1936

<sup>9</sup> M. L. Shapiro, *The Widener Orpheus*, Studies in the History of Art, Vol. 6, 1974

purezza. Ponendo particolare attenzione alla posa assunta dal satiro, notiamo che la sua mano sinistra è appoggiata sul ventre, come ad indicare la milza, a lungo considerata un organo purificatore. Dietro di lui c'è l'unica apertura del bosco verso un cielo limpido, come fosse un'ascesa che porta al divino.<sup>10</sup>

La radura è abitata anche dalla fauna: galli e faraone che passeggiano, un cervo si distende sull'erba e una leonessa si lecca una zampa. Nessuna creatura di quel mondo addomesticato sembra prestare attenzione al suono tranne un piccolo uccello che, davanti al musicista, apre la bocca come se cantasse.

## 2.2 Interpretazione iconografica

A partire dall'identificazione dei due personaggi sulla destra con Orfeo e Circe, il tema generale dell'opera potrebbe essere ricondotto ad una allegoria mitologica della contrapposizione tra l'armonia benefica della musica e l'inganno o il mistero della magia. Circe è la maga che trasforma gli uomini in maiali e rappresenterebbe una figura malvagia, mentre Orfeo che le volge le spalle suonando, sarebbe l'incarnazione delle forze che conducono l'anima verso l'alto.<sup>11</sup>

Nella teologia orfica, Orfeo è il mediatore umano che, attraverso l'iniziazione, mostra la via che le anime devono seguire per raggiungere la salvezza. Apollonio Rodio nelle *Argonautiche* ci narra le prime imprese di Orfeo al fianco di Giasone per la conquista del Vello, dove, sempre grazie al suo canto, riesce ad incantare le Sirene, far piangere le Furie e attirare a sé le pietre. Nelle *Metamorfosi* Ovidio ci racconta di come il poeta riuscisse ad incantare gli animali e gli alberi, con il suo canto accompagnato dal suono

---

<sup>10</sup> Fern Rusk Shapley, *Catalogue of the Italian Paintings*, Volume I Text Volume II Plates – 1979. National Gallery of Art, Washington

<sup>11</sup> Fern Rusk Shapley, *Catalogue of the Italian Paintings*, Volume I Text Volume II Plates – 1979. National Gallery of Art, Washington

della kitara. Sia Ovidio che Virgilio nelle sue *Georgiche*, ci raccontano di un Orfeo che viaggia nell'aldilà e ne fa ritorno, descrivendolo come cantore per eccellenza che conduce ad armonia e soavità l'intero mondo terreno. Secondo Shapley il gruppo a sinistra di Pan e la ninfa si spiegherebbe come la scelta dell'uomo tra buono – purezza della ninfa- e cattivo – malvagità simbolizzata dalle gambe caprine del dio.<sup>12</sup> Pan, dalla forma metà umana e metà caprina, rappresenta una doppia natura, ma è la doppia natura dell'uomo a essere raffigurata: l'uomo che nei suoi istinti più bassi è bestiale e in quelli superiori è spirituale. I piedi di capra e le lunghe orecchie di Pan simboleggiano, secondo una lunga tradizione, la sensualità ma il tronco umano, la testa pensierosa e la barba bianca significano spiritualità. Non ci sono corna, né il naso piatto o il ventre rotondo tipici dei sileni e stranamente copre i suoi genitali con una veste bianca, colore della purezza. L'espressione di Pan implica virtù e saggezza e la presenza di un gufo seminascosto nell'ombra avvalorava questa suggestione. Anche le figure sulle quali siedono le due donne sono diverse, quella della coppia alla sinistra non sembrerebbe né un masso né il tronco di un albero poiché è liscio e di un colore quasi violaceo. Forse si tratta della base di un cippo o ancora meglio, della base di una colonna poiché essa simboleggia la costanza, la virtù e l'onore e il colore viola del porfido ha il significato tradizionale di nobiltà, modestia e pudicizia. Entrambi i personaggi rappresentano una virtù morale contrapposta a Circe.<sup>13</sup> C'è una forte correlazione tra l'oggetto che tiene in mano il satiro e la sua posizione assunta: sembrerebbe infatti che in mano tenga una spugna bianca mentre con l'altra si indica la milza. Questo organo non ha solo la consistenza di una spugna, ma ha anche una funzione purificatrice, è quindi un doppio della spugna bianca. Il significato di purezza è ulteriormente indicato dalla pianta ai

---

<sup>12</sup> Fern Rusk Shapley, *Catalogue of the Italian Paintings*, Volume I Text Volume II Plates – 1979. National Gallery of Art, Washington

<sup>13</sup> M. L. Shapiro, *The Widener Orpheus*, *Studies in the History of Art*, Vol. 6, 1974

piedi del sileno che è chiaramente della stessa specie delle piante della siepe in primo piano in basso a destra ai piedi di Orfeo. Anche se nel dipinto non sono mostrati fiori, Shapiro riconosce questa pianta come *Ruta graveolens*, un'erba amara dall'odore piuttosto sgradevole. I segmenti fogliari sono spesse e irregolari con piccole ghiandole, mentre i corimbi hanno fiori gialli cruciformi distribuiti attorno a un fiore centrale a cinque petali. La pianta ha una lunga storia nella magia e nella medicina: la sua radice nera è identificata non di rado con la moli di Omero, infatti alcune specie hanno il fiore bianco che viene citato nella descrizione dell'antico poeta. Plinio, in *Naturalis Historia* *xxv*, 27 dice che "le autorità greche hanno dipinto i suoi fiori di giallo anche se Omero lo descrive come bianco". Il bianco o il giallo (oro) dei fiori sono colori della luce e il simboleggiano l'anima che emerge dalle tenebre (la radice nera) e va verso la luce. Un'antica tradizione collega questa pianta alla storia degli Argonauti, quando la maga Medea, presa dalla gelosia per Giasone, inquinò le acque marine di Lemno con una pozione pestilenziale preparata con la maleodorante ruta. Il mito delle Lemniadi vuole che sia stata la dea Afrodite a condannare le donne dell'isola per aver trascurato il suo culto, questo riconduce la dimensione simbolica della ruta alla sfera dell'erotismo, giustificando il ruolo della dea di attrarre o separare gli opposti. Invece l'uso magico attribuito a Medea riconosce la natura oscura di questa erba, ritenuta antiafrodisiaca per il suo odore, legata proprio alla magia femminile dedita ad agire sulla sessualità e sull'infertilità. Anticamente era quindi annoverata tra le erbe incantate e rimedio contro il morso dei serpenti, animali cari alla dea italica Angizia, sorella di Medea e Circe. Questa pianta ha quindi un significato duplice e, per quanto riguarda il gruppo della sinistra del quadro, potrebbe simboleggiare un antidoto che allontani i poteri maligni della maga Circe, il contrario invece per lei. Per quanto riguarda gli animali è più

semplice riconoscerne il significato: il cervo, la leonessa (o ghepardo) e il maiale sono simboli di lussuria e quindi si riferiscono a Circe. Gli uccelli sono un po' più difficili da identificare e di conseguenza il loro significato resta più sfuggente. Ciononostante, possiamo comunque raccogliere una serie di osservazioni che ci aiutano a capire l'immagine. La coppia di uccelli di grandi dimensioni alla destra di Pan è molto simile alla destra di Orfeo, hanno tutti la cresta e il becco dell'esemplare femmina di pavone, è molto evidente nella colorazione dell'uccello in primo piano. Plinio nella *Naturalis Historia* x, 44 descrive lo stato mentale del pavone nella sua caduta d'orgoglio come "*pudibundus ac maerens*" vergognoso e addolorato, il che fa pensare a un peccatore penitente. Seguendo questa linea essi sono un riferimento alla ricerca della purezza morale del Pan. Poiché si tratta di animali onnivori in grado di mangiare anche serpenti e piante velenose senza essere danneggiati, si pensa che siano in grado di convertire il veleno ingerito in sostanze benefiche. Nella medicina tradizionale indiana le piume di pavone sono usate come rimedi contro i morsi di serpenti velenosi. Perciò il pavone viene associato alla capacità di trasformare in bene il male e cambiare in positivo gli eventi negativi.<sup>14</sup>

Gli altri due esemplari alla destra del quadro sembrano appartenere invece alla famiglia dei fasianidi, è riconoscibile soprattutto il piumaggio della faraona accanto alla ninfa probabilmente ritratto dal vero, più difficile individuare con precisione l'uccello all'estrema destra, forse un gallinaceo. Gli uccelli hanno a lungo simboleggiato il potere dell'anima di volare verso il cielo, sia nell'atto del pensiero che nell'estasi mistica, nella preghiera o nella resurrezione.

---

<sup>14</sup> <https://www.alleanzaverde.com/blog/il-simbolo-del-pavone/>

Quindi ciò che è terreno e carnale è rappresentato da Circe con i suoi animali; il celeste da Orfeo. Pan, sebbene rappresenti i lati naturali e spirituali dell'uomo, tuttavia - come si vede dalla sua associazione con la purificazione e la penitenza - fa progredire l'anima dal mondo terreno a quello celeste. Così, come gli animali terreni appartengono alla parte sensuale, gli uccelli, associati a Orfeo e Pan, sarebbero della parte spirituale.

### **2.3 Problemi di attribuzione dell'opera**

Nel corso del Novecento l'attribuzione dell'opera a Giovanni Bellini è stata dibattuta dalla critica, con argomenti di volta in volta a sostegno o contrari che meritano di essere riconsiderati.

Di particolare interesse è innanzitutto l'ipotesi di collegare l'opera ad una lettera del 1520, in cui si descrive un quadro di proprietà di Giovanni Cornaro a Venezia che includeva la figura di una gazzella della quale Tiziano successivamente si sarebbe offerto di fare una copia per il duca Alfonso I di Ferrara. La lettera è stata scritta da Alfonso al suo agente Giacomo Tebaldi a Venezia: "*Messer Jacomo. Procurate di parlar subito a Titiano, et ditegli per parte mia, che quanto più tosto può ci ritragga dal naturale et come è proprio vivo uno animale chiamato gazzella, che è in casa del magnifico Joanni Cornaro, et lo ritragga in tela tutta integra, usandoli bona diligentia, et poi ce lo mandi subito avisandoci del costo. E ricordatevi di mandarci quelli vasi da speciarìa che a dì passati si fecero fare a posta per noi, 29 maij 1520*".<sup>15</sup>

Sappiamo che il Tebaldi si recò poi in compagnia di Tiziano in casa dei Cornaro per vedere tale gazzella trovandola al proprio arrivo morta e portandola a quel punto ammirare solo attraverso un piccolo ritratto di Giovanni Bellini che possedeva M.

---

<sup>15</sup> Lettera citata da G. Campori, *Tiziano e gli Estensi*, in *Nuova antologia*, vol xxvii, 1874, p.590

Girolamo Cornaro. Probabilmente Tiziano fece una copia del ritratto dell'animale belliniano successivamente.

Un'altra descrizione che sembra adattarsi a questa opera è datata nel 1652, indicherebbe che un tempo l'opera si sarebbe collocata nella collezione di Re Carlo I di Inghilterra ed è attribuita alla mano del Bellini.<sup>16</sup> Sappiamo comunque che già nel '600 l'opera si trova in Inghilterra per far parte, nell'Ottocento, della collezione Agnew, successivamente venduta ai Widener per poi arrivare, nel secondo Novecento, a Washington.

Morassi<sup>17</sup> e Venturi<sup>18</sup> attribuiscono l'opera a Giovanni Bellini, parlando dell'opera dal titolo *Circe ed Orfeo* a Filadelfia, Elkins Park, nella Collezione Joseph Widener.

Moschini<sup>19</sup> ci parla di un'opera del Giambellino a tema mitologico che ben si collega alle opere *Il festino degli dèi* e *il Bacchino*, della raccolta Widener con Orfeo e Pan in un bosco.

Pallucchini ci parla dell'opera di *Orfeo* già attribuita al Bellini nella National Gallery di Washington; parlando del suo precario stato di conservazione sottolinea la difficoltà di attribuzione dell'opera, cita autori come Hans ed Erica Tietze (1949) che sostengono che l'opera sia stata eseguita da Giulio Campagnola.<sup>20</sup>

Marco Basaiti attribuisce l'opera di Orfeo a Bissolo, d'accordo con Morelli, ammettendo però che nel foliage presenta la maniera di Bellini.<sup>21</sup>

---

<sup>16</sup> Richard Symonds' notebook (1652) vedi bibliografia in Fern Rusk Shapley, *Catalogue of the Italian Paintings*, Volume I Text– 1979. National Gallery of Art, Washington

<sup>17</sup> A. Morassi, *Giorgione*, Milano, Hoepli 1942 p.159

<sup>18</sup> A. Venturi, *Studi dal vero attraverso le raccolte artistiche d'Europa*, Milano, Hoepli, 1927

<sup>19</sup> V. Moschini, *Giambellino*, Bergamo: Istituto italiano d'arti grafiche, 1943, p.34

<sup>20</sup> R. Pallucchini, *Giovanni Bellini*, Milano, A. Martello, 1959

<sup>21</sup> R. van Marle, *Italian Schools of Painting*, vol XVII, 1935, pp 338, 497

L'attribuzione al Bellini, quindi, è avanzata da A. Venturi (1926), è accettata da Gronau (1930), Gamba (1937), Berenson (1957) e Palluchini (1959). Messo in dubbio come opera di G. Campagnola dai Tietza (1949) così come dal Bonicatti (1964), è assegnato dubbiosamente al Previtali da Heinemann (1962).<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup>T. Pignatti, *L'opera completa di Giovanni Bellini*, presentazione di R. Ghiotto, Milano, Rizzoli, 1969



## **Capitolo 3 – L'ultima attività del Giambellino**

### **3.1 Caratteristiche stilistiche della fase matura di Bellini**

Giovanni Bellini, conosciuto anche come Giambellino, apparteneva alla Scuola Veneta. Nato intorno al 1430 e morto nel 1516, era figlio di Jacopo Bellini e fratello di Gentile. Probabilmente fu istruito dal padre ma subì presto l'influenza del cognato Andrea Mantegna e di Donatello. La sua carriera è stata una delle più lunghe e rilevanti per l'arte veneta. L'utilizzo di assistenti rende complicato distinguere i dipinti realizzati interamente o parzialmente da lui da quelli eseguiti con minore coinvolgimento diretto o solo sotto la sua supervisione, a volte anche con la sua firma. Prima di Giovanni Bellini la pittura veneziana si differenziava per una mera coloritura manieristica. Giovanni introdusse immediatamente un nuovo senso artistico, concentrandosi sull'osservazione diretta del mondo circostante, sui rapporti tra le figure e gli oggetti con la luce e l'atmosfera. In questo modo riuscì ad ammorbidire la rigidità intrinseca delle forme, dando loro vita in un contesto di autenticità. La sua pittura ha pochi legami con quella tradizionale veneziana e pochissimi con quella del padre Jacopo. Per affinare la sua iconica tecnica coloristica, il Giambellino osserva il paesaggio lagunare, non lo studia scientificamente come il contemporaneo Leonardo, ma ne gode esteticamente e ne riporta i toni e le modalità nella sua pittura. Guarda anche la pittura dei fiamminghi delle opere conservate a Venezia e Padova e tenta di riprodurre la stessa lucentezza nella realizzazione degli oggetti, ma soltanto grazie agli insegnamenti di Antonello, Giovanni riuscì ad apprendere al meglio la tecnica olistica. Bellini modificò gradualmente forme, proporzioni, tipi e visioni paesaggistiche, mantenendo però sempre un'intimità di sentimento sincera e pura, un senso di bellezza umana e naturale sereno e rasserenante,

un gusto raffinatissimo per i colori e la loro armonizzazione. Questi elementi lo differenziano costantemente dagli altri pittori contemporanei. Il suo realismo non è mai crudo e volgare, come in alcuni esponenti delle scuole contemporanee legate a quella padovana. Ciò che contraddistingue, più di ogni altro elemento, la pittura del Giambellino è l'aspetto naturalistico. A differenza dei compagni toscani che vedevano il paesaggio come uno sfondo decorativo, ne ricercavano l'aspetto scientifico o ne creavano di fantasia, Giovanni cerca di riprodurli così come li vedeva, studiando con attenzione i rapporti cromatici e tonali tra i vari elementi, gli effetti di ombra e luce e di lontananza, le sfumature del cielo all'alba e al tramonto, i giochi delle nuvole<sup>23</sup>. C'è un leit motiv della visione artistica belliniana, al quale venivano commissionati prevalentemente ritratti e madonne. Nei primi decenni del '500, quando il pittore è ormai vecchio, si trova a scontrarsi con la realtà del giorgionismo; Bellini e Giorgione si sentono di appartenere alla stessa filosofia della natura sebbene sia assunta in maniera diversa dai due.<sup>24</sup>

Soprattutto per quanto riguarda la modalità di rappresentare l'alberatura, possiamo confrontare quella eseguita nel 1501 nel dipinto dell'*Uccisione di San Pietro martire* con tronchi in controluce che si ispirano ai tronchi di Giorgione dei *Tre filosofi*. In questo momento a Venezia si avvia la maniera moderna grazie all'opera di Giorgione a partire dalla *Pala di Castelfranco* del 1500, un momento in cui si ragiona sul paesaggio e la figura umana cercando nuove espressioni da Leonardo agli antichi. Giorgione si presenta come un nuovo Apelle sulla scena veneziana. Da qui si apre una stagione di primo classicismo lagunare, a partire dal Fondaco dei tedeschi con gli affreschi di Giorgione e Tiziano, con la tecnica dell'affresco e nudi che si accampano in spazi di una

---

<sup>23</sup> C. Gamba, *Giovanni Bellini*, Milano, U. Hoepli, 1937

<sup>24</sup> M. Bonicatti, *Aspetti dell'umanesimo nella pittura veneta dal 1455 al 1515*, Roma, Cremonese, 1964

grande parete, allargando anche i gesti, con il tema del nudo sull'esempio della *Battaglia di Cascina* di Michelangelo del 1504; è da qui che Tiziano e Sebastiano del Piombo riprendono la tematica del nudo nel *Concerto campestre* e nella *Pala di S. Bartolomeo* con il San Sebastiano nudo all'interno di un'architettura. A questo punto Bellini non può più ignorare questo nuovo verbo e lo vediamo reagire nella *Pala di San Zaccaria* [Fig.8] rinnovandosi non solo nella tavolozza cromatica, ma amplificando la dimensione monumentale dello spazio che lui stesso aveva avviato con la *Pala perduta di Santa Caterina*



Figura 7

- un impianto che sviluppò con Antonello da Messina ma anche autonomamente con la *Pala di San Giobbe* in cui l'architettura si amplifica nello spazio reale, aprendosi anche lateralmente e facendo entrare la luce che permea lo spazio, amplificata dal mosaico nell'abside, elemento luminoso e cromatico allo stesso tempo, che da un'intonazione dorata al pulviscolo della luce, è anche un elemento di sacralità in cui si amplifica la spazialità interiore.

Il rapporto tra uomo e paesaggio è il filo conduttore della *Pala Barbarigo*, in cui i dogi si fanno rappresentare da Bellini come donatori al cospetto di Maria, rappresentazione di Venezia stessa, guidati dal Santo protettore Marco. Nell'assetto della pala d'altare c'è una vera e propria rivoluzione lanciata da Giorgione con la sua *Pala di Castelfranco* che diventa un modello anche per Bellini, cambia anche la fisionomia del volto della Madonna, accarezzato dell'ombra e ingentilito. Una preziosa tenerezza tipica di

Giorgione che Bellini vuole riprendere, così come lo sfondo damascato nella *Pala di San Zaccaria*. Questa tenerezza è data dalla nuova luce, non più il pulviscolo dato dall'abside musivo, ma una luce libera che entra dall'esterno ed esce, rompendo l'involucro monometrico della forma quattrocentesca. Poco prima di *San Zaccaria*, Bellini aveva lasciato la sua pala della chiesa di Santa Corona a Vicenza in cui vediamo già le fattezze più delicate e i colori giorgioneschi del paesaggio. Oltre a Giorgione pone uno sguardo a Durer che si trova a Venezia all'inizio nel '500. Con la *Festa del Rosario* Durer pone una sacra conversazione all'interno del paesaggio. Durer parla male dei pittori veneziani, vuole dimostrargli la sua bravura con il colore, però ha un grande rispetto per Bellini e va a trovarlo. Bellini riprenderà l'angelo suonatore nella *Pala di San Zaccaria*. Anche Tiziano verrà sconvolto da questi forti cromatismi, lo vediamo nel *Paliotto di Jacopo Pesaro*, opera in cui Tiziano guarda a Giorgione ma, a queste date (1506), c'è anche una riflessione su Durer e su Bellini con la *Sacra conversazione* di Birmingham. Nella *Pala di San Zaccaria* è interessante vedere come vengono trattati gli elementi decorativi, Bellini riprende il mosaico dorato nel catino absidale (rimando voluto alla Basilica di San Marco e all'idea che la madonna stessa sia un simbolo di Venezia), tutto è più morbido senza spigoli prismatici grazie al colore e alla luce che non incide più su piani prospettici ma permea; cambia anche il motivo decorativo, vediamo il tralcio avvitato all'antica dei mosaici romani e bizantini, riportato alla sua pienezza naturalistica, lo ritroviamo anche nella decorazione scultorea sia in quelle dipinte che scolpite. Foglie e motivo della rosetta, che si rifanno a Tullio Lombardo nella chiesa di Santa Maria dei Miracoli a Venezia e nella facciata della chiesa di San Zaccaria di Giovanni Buora.

Nel 1509 Bellini realizza la *Madonna di Detroit* [Fig.9] con un nuovo formato

orizzontale delle mezze figure. Si assiste alla dilatazione delle forme con panneggi che si allargano e si dispongono in arcate

che, dal punto di vista formale, sono il segno di una dimensione più ampia della figura



Figura 9

umana e della forma piena dello spazio. Quello che in Tiziano è massa di colore e luci brillanti, in Bellini è disteso sul piano, avendo sempre un retrogusto geometrico. Nel 1510 con la *Madonna di Brera* [Fig.10], cambia la morfologia del paesaggio, si avverte nel disegno delle pieghe un'articolazione interna della figura. Nella *Pala di San Giovanni Crisostomo* del 1513, la

dilatazione dello spazio e delle figure va a issare sulla roccia la figura del santo (in quanto eremita) contro il cielo, nell'idea di uno spazio aperto che sfonda la parete a partire dall'arcata, sempre decorata con elementi musivi,



Figura 8

che qui servono a mediare il rapporto tra lo spazio chiuso della chiesa e lo spazio esterno. Si confronta quindi con Sebastiano dal Piombo, entrambi in dialogo con la paletta di Tiziano per Santa Maria della Salute con l'idea della figura posta contro il cielo rannuvolato, sontuosa anche nella decorazione che rimanda ai marmi dei Lombardo della balaustra belliniana. Anche nell'espressione sentimentale del volto di San Cristoforo e la modalità di impiego dei bruni e dei rosa, si avverte un'attenzione a

Giorgione. Il *Noè ebbro* di Bellini [Fig.11] è quasi un rifacimento della *Venere di Dresda* di Tiziano, con il concetto del nudo ocra, disposto orizzontalmente, disteso su un prato verde in dialogo con il rosso del drappo. È il periodo del grande recupero della classicità, della passione antiquaria delle corti con cui Bellini entra in contatto



Figura 10

dialogando con l'anziano Mantegna e Pietro Bembo. È proprio negli ultimissimi anni della sua carriera che Bellini si trova a dover rimodernare il suo linguaggio, conosciuto come pittore "madonnaro" ora si scontra con i nuovi temi mitologici del rinascimento che tanto piacciono ai committenti delle corti. È proprio in questo periodo che lavora per le committenze degli Estensi, lo vediamo impegnato nel 1514 nel Camerino di Alfonso I con *Il festino degli dèi* e probabilmente poco dopo con *l'Orfeo*, in cui non abbandona l'ambientazione naturalistica, diventata ormai il suo elemento caratteristico.

### **3.2 Rinascimento e umanesimo: committenze, letterati e i nuovi temi mitologici**

Negli ultimi anni della sua vita Giovanni Bellini è ancora fertile nella sperimentazione ed innovazione, si ritrova infatti a dover condividere l'entusiasmo pagano del Rinascimento. Accoglie questo nuovo spirito vedendolo alla vecchia maniera Veneziana, come un semplice idillismo. Bellini si ritrova ad essere coinvolto nella committenza per i due camerini degli Este, progetti che segnano il passaggio dal proto-classicismo quattrocentesco alla nuova maniera cinquecentesca, per i quali il vecchio pittore si ritrova a dover affrontare un nuovo tipo di iconografia. Isabella d'Este, la sorella di Alfonso I, vuole uno studiolo nel Palazzo Ducale di Mantova, impresa che immediatamente precede il camerino ferrarese del fratello; in questo ambiente lavorano Mantegna, Costa e Perugino, artisti scelti da Isabella che appartengono alla stagione del proto-classicismo, presto spazzata via dall'affermazione di Raffaello, Michelangelo e Tiziano. Vediamo prevedere da Isabella la concezione e il tema dello studiolo che forse è troppo precoce e subito superato. Notiamo però il nuovo gusto iconografico rinascimentale di scegliere un soggetto mitologico come Minerva virtuosa, utilizzato come rappresentazione delle virtù di Isabella stessa in chiave moralistica e didascalica che però strumentalizza ancora troppo l'uso di questi valori. Isabella scriveva delle *storie* da sé ma spesso nelle corti vi erano letterati che si legavano al duca e al marchese. Uno dei letterati degli Este è Mario Equicola che stringe un forte legame con la marchesa proprio durante la sua costruzione della propria immagine attraverso allegorie mitologiche e creazione di ambienti che sono la rappresentazione nello spazio concreto delle sue passioni per arte e collezionismo, presupposti che sono un modello anche per Alfonso il quale, però, supererà in termini di modernità. Il camerino faceva parte

dell'appartamento di Isabella nel castello di San Giorgio a Mantova, per poi spostarsi successivamente nel Palazzo Ducale dove vi fece aggiungere anche una Grotta per racchiudervi i suoi oggetti da collezione. Nello studiolo si trovavano un tempo cinque tele che oggi si trovano al Louvre. Isabella aveva convocato gli artisti più in voga tra la fine del '400 e primi '500: Mantegna e Correggio, ma anche Lorenzo Costa e Perugino, i due protagonisti di quella stagione pittorica di trapasso dal Quattrocento prospettico e pieno Rinascimento chiamato proto-classicismo, con un linguaggio che si svincola dalla rigorosa prospettiva e introduce tematiche di carattere mitologico, nel riflesso dei gusti delle corti di fine secolo. Emergono tentativi di allargare lo sguardo, inserendo i personaggi nel mondo della natura, con piani del paesaggio sfumati leonardeschi e poi raffaelleschi. Si capisce che i termini mitologici sono utilizzati in chiave moraleggiante e allegorica per esaltare la virtù di Isabella. Per questo programma la marchesa aveva chiamato anche Bellini, utilizzando anche il giovane Pietro Bembo per ottenere un suo dipinto, ma sappiamo che l'eccesso di richieste da parte di Isabella determina una reazione negativa da parte del pittore, non sopportando di essere troppo limitato creativamente. Possiamo pensare che, tra i disegni di Bellini scelti da Bembo, ci fosse anche qualcosa riguardante la favola di Orfeo.<sup>25</sup> Nonostante non ci sia una fonte letteraria certa, possiamo immaginare che l'*Orfeo* del Giambellino non guardi solo ai classici del passato ma anche alle storie dei letterati che incontra nelle corti, i quali scelgono prevalentemente personaggi della mitologia classica. Una personalità come quella di Giovanni Bellini, unica nel suo valore rappresentativo delle origini della pittura veneziana del Rinascimento, avrebbe ricorso alla collaborazione di un umanista per un tema nuovo ed estraneo rispetto alla sua precipua attività di "madonnaro" in

---

<sup>25</sup> F. J. Mather, jr, *Venetian painters*, New York, H. Holt and company, 1936

quegli anni.<sup>26</sup> In ambiente cortigiano, quindi, hanno una grande fortuna i poemetti mitologici, evento che ben si collega alla traduzione, da parte degli autori, delle favole delle *Metamorfosi* di Ovidio ma anche di Virgilio. Proprio da questi due autori dell'antichità, Angelo Poliziano trae un modello per la sua *Fabula di Orfeo*, un'opera teatrale che compone a Mantova tra il 1479 e il 1480 alla corte dei Gonzaga, proprio per il matrimonio fra Isabella d'Este e Francesco Gonzaga, ed ebbe una grande risonanza anche fra i non aristocratici, con scopo di puro diletto. Importante citare Marsilio Ficino, anch'esso vicino alla corte degli Estensi poiché è esso che ha ideato l'iconografia del Camerino di Alfonso I, dove lavora anche Bellini con il *Festino degli dèi* che termina nel 1514. La scuola di Ficino nella Firenze laurenziana è legata al neoplatonismo e si diffonde anche nelle corti di Mantova, Ferrara e Asolo dove vive Caterina Cornaro di Cipro. A Padova i giovani studiavano la tradizione aristotelica, poi vanno anche alla ricerca di altro, iniziando a coltivare interessi neoplatonici anche grazie a Ficino, la tradizione petrarchesca con le poesie d'amore, facendo riflessioni più profonde sulla natura della poesia e sulla sostanza dell'uomo che non è solo mortale ma deve essere proiettata verso qualcos'altro, legandosi quindi al concetto dell'immortalità dell'anima. Al neo-aristotelismo padovano del '400 è legata la riflessione di Ermolao Barbaro che, a partire dalla sua formazione aristotelica, diventa un grande conoscitore del greco e traduttore, studioso dell'opera botanica di Dioscoride. Quindi, anch'esso è legato alla riscoperta della natura nell'Umanesimo, in cui sono immanenti i valori spirituali. Questo ha una grande influenza su Bellini, ad esempio nel suo dipinto di *San Francesco in estasi* con un dettaglio botanico nella campagna veneta in cui cogliamo elementi nei quali la storia dell'uomo e della religione si proietta nella natura,

---

<sup>26</sup> M. Bonicatti, *Aspetti dell'umanesimo nella pittura veneta dal 1455 al 1515*, Roma, Cremonese, 1964

diventando una cassa di risonanza dell'animo umano. Nello spalancare le braccia, San Francesco non si unisce solo a Dio ma anche alla natura. Notiamo l'artista pronto a recepire le sollecitazioni di carattere botanico. Con il neoplatonismo si delineano le caratteristiche essenziali verso cui un'anima è orientata: la tensione al divino da un lato e il furor dall'altro, proprio in riferimento alla follia delle Baccanti alla fine della storia di Orfeo e, la discesa del poeta nell'Oltretomba che lo porterebbe alla ricerca di una parte della propria anima sottratta alle influenze del reale: Orfeo che perde la sua anima è un uomo che non riesce nell'ascensione apollinea cadendo quindi nel furor. Questa "follia" per Ficino è una possibilità mediante la quale si può arrivare all'apollineo, Poliziano invece lo riconduce a qualcosa di "animalesco".<sup>27</sup> L'intervento di questi letterati umanisti, come anche quello di Bembo, rimane solo congetturabile per quanto riguarda l'opera di Bellini ma risulta difficile immaginare un radicale cambio iconografico autonomo da parte di un artista ormai estremamente vecchio. Proprio nei suoi ultimi anni vediamo maturare queste nuove tematiche nel suo repertorio, ne è un clamoroso esempio il *Festino degli dèi* ma anche la *Nuda di Vienna*, che portano il medesimo nucleo iconologico ovvero la fecondità della natura, iniziato a maturare già nella *Madonna del Prato* e nella *Madonna di Brera*. Secondo un'altra ipotesi avanzata da Shapley, c'è una corrispondenza tra l' *Orfeo* del Giambellino e il *Discorso sulla dignità dell'uomo* di Pico della Mirandola in cui troverebbe la chiave del significato del dipinto: "Il nodo per il quale Pico legherebbe la teoria classica alla religione cristiana è la dottrina neoplatonica per la quale, attraverso la contemplazione possiamo fare l'ascesa mistica al divino".<sup>28 29</sup>

---

<sup>27</sup> G. Mazzotta, *Neoplatonismo e politica nell'Orfeo di Poliziano*, in "Italian Quarterly", 2000, 143 – 146

<sup>28</sup> Fern Rusk Shapley, *Catalogue of the Italian Paintings*, Volume I Text Volume II Plates – 1979. National Gallery of Art, Washington

Anche nel cristianesimo delle origini il Cristo buon Pastore è assimilato ad Orfeo portatore del cappello frigio e della lira – è fondamentalemente iniziatico nel suo cammino di trasfigurazione dell'uomo peccatore, in un uomo nuovo. Allo stesso modo, la crocifissione e tutta la storia della passione di Cristo, è molto vicina alle “passioni” di Orfeo dilaniato dalle Baccanti. Pico della Mirandola fa anche un riferimento a Circe nel *Commento alla canzone di Benivieni* a proposito della distinzione tra amore sensuale e amore celeste. Sostiene che il principio maschile sia superiore a quello femminile, e superare gli impulsi carnali è un presupposto necessario per intraprendere l'ascesa verso l'amore celeste. Infatti, la maga Circe incantatrice, nel caso di Ulisse, annebbia le anime degli uomini costringendole ad un esilio notturno, è un impedimento al raggiungimento della saggezza. Anche in questo caso Pico rilegge questo messaggio in chiave cristiana paragonando la maga ad un demone che devia il buon cristiano dalla retta via verso lo splendore celeste. In un passo del suo *De Ente et Uno* afferma: "Diremo certo d'essere uomini, e ne avremo anche l'aspetto, ma vivremo in realtà da bruti... giacché noi, creati ad immagine e somiglianza di Dio, che è puro spirito, non saremo più esseri spirituali, ma animali", in un'altra opera ritroviamo un'altra digressione sul discorso degli animali, in *Heptaplus* Pico della Mirandola afferma che l'atto magico di Circe nel trasformare gli uomini in animali allude al destino dell'anima dominata dalle pulsioni istintuali.<sup>30</sup> Quindi il messaggio cristiano della contrapposizione bene/male, alto/basso potrebbe poi essere stato trasposto nell'opera belliniana con un linguaggio più affine alla moda del nuovo Rinascimento.

---

<sup>29</sup> <https://arte.cini.it/Opere/239150>

<sup>30</sup> <https://www.lsgobettitorino.edu.it>



## Capitolo 4 - Il rapporto di Bellini con l'antico

### 4.1 Influenze dell'arte classica e del classicismo sull'opera di Bellini

Per individuare i modelli ai quali un artista si rifà nell'elaborazione di un'opera bisogna tener conto anche il modo in cui esso vi si rapporta, poiché una citazione può essere consapevole o inconsapevole. Ci sono riprese di carattere formale e iconografico consapevoli ma rielaborate oppure legate ad un immaginario collettivo che è inconsapevolmente presente negli uomini attraverso la tradizione. Prendo in esempio il *Laocoonte* del Belvedere che era già conosciuto prima della riscoperta della statua grazie alle fonti letterarie. I modelli antichi, prima di essere modelli archeologici, sono delle precognizioni di gesti, sentimenti, emozioni assolutamente naturali tanto quanto il mito e quindi i valori che questi soggetti avevano nella religione antica. Gli artisti del mondo greco e latino hanno infatti coniato delle forme a partire da un vocabolario di gesti ed espressioni che esistono in natura e che, attraverso il mito e le formule artistiche, hanno fissato, così anche quando le opere scomparvero, queste formule così fissate continuarono a vivere nell'inconscio collettivo; si può parlare quindi anche di psicologia della percezione.

Giovanni Bellini non ha nulla contro l'antico, si pensa possedesse un busto marmoreo di Platone, ma preferisce tradurre quel linguaggio nei suoi termini. Abbiamo visto come sia stato influenzato dalla pittura di Mantegna che a sua volta si è formato nella bottega dello Squarcione e che quindi presenta un forte gusto per l'antiquario. Soffermandosi sulla sua ultima attività si nota come, nonostante l'età molto avanzata, il Giambellino abbia continuato il suo percorso di innovazione. La sua opera più celebre che sancisce la sua accoglienza alla nuova modernità è *Il festino degli dèi* [Fig.12] che realizza per il

camerino di Alfonso d'Este nel 1514, tela da cui possiamo comprendere al meglio il rapporto di Bellini con l'antico. Questo dipinto è un èkphrasis tratta da una fonte letteraria autorevole individuata nei *Fasti*, opera in cui Ovidio ci parla dei riti delle feste agricole; in questo caso descrive una festa in onore di Dioniso



Figura 11

che si celebra durante il solstizio d'inverno quando si celebrano anche i riti agonali che iniziano sempre con il sacrificio di un animale e, poiché qui viene preso un asino, viene raccontata la favola di Priapo e Loti. Sappiamo che il letterato responsabile dell'iconografia del camerino delle pitture in cui si trovava questa opera era Mario Equicola, ma capiamo che Bellini fosse a conoscenza della fonte letteraria poiché riporta precisamente alcuni dettagli presenti nella fonte come gli alberi di acero, segnale anche della sua precisione nella rappresentazione del paesaggio. *Il festino* del Giambellino doveva trovarsi a fianco all'opera di Tiziano raffigurante lo *Scoprimiento di Arianna*, episodio analogo a quello di Priapo e Loti anche se il racconto di Ovidio presenta toni di commedia, quindi la contrapposizione di questo dipinto a quello di Tiziano risulta come una parodia. È proprio nella logica parodistica che Bellini inscena questo festino, come una sorta di commedia all'aperto, anche per riconoscere le divinità dobbiamo ottenere uno sguardo della commedia plautina e poi della commedia dell'arte. Nella logica del camerino, *Il festino* di Bellini è come un commento sagace ad una funzione satirica, lo scandalo è giustificato all'interno del contesto. Delle assonanze con il festino le ritroviamo nel *Noè ebbro* [Fig.11] dipinto da Bellini nel 1515: la brocca, la

luce delle vesti, le teste dei 3 figli che entrano ed escono tra i tralci di vite; è quasi un rifacimento della *Venere di Dresda* con il concetto del nudo oca, disposto orizzontalmente, disteso su un prato verde in dialogo con il rosso del drappo. Le assonanze tra Noè e Loti ritrovano delle riprese formali nei sarcofagi antichi già presenti anche nell'*Arianna* di Tiziano la quale, avendo una sua monumentalità, è in tutto e per tutto la trasposizione pittorica dell'*Arianna del Belvedere*, a conferma del fatto che era stato chiesto agli artisti del Camerino di aggiungere in ogni dipinto una scultura del Belvedere Vaticano che Alfonso aveva tanto apprezzato personalmente. La nudità di Arianna non è un segno di un amore carnale e materiale ma di un amore divino perché si mostra in tutta la sua bellezza, è sinonimo di divinità nella cultura del Rinascimento. Nella pittura del Rinascimento veneziano il nudo è un tema molto importante, dove Giorgione rifà molti soggetti a partire dal magistero degli antichi, inventa il tema della nuda nel paesaggio, ripreso molto da Tiziano ma anche da Bellini, comunque non si tratta mai di una figura mortale.

#### **4.2 Riprese iconografiche utilizzate da Bellini nell'opera di Orfeo**

Un antico rilievo che ora è al Museo Archeologico di Venezia, può darci il prototipo della posa di Circe; un altro modello potrebbe essere riconducibile alle iconografie delle nereidi, spesso raffigurate a cavallo di un ippocampo nei sarcofagi romani. Sappiamo che le tele del camerino delle pitture di Alfonso I sono piene di citazioni ad opere conservate nei

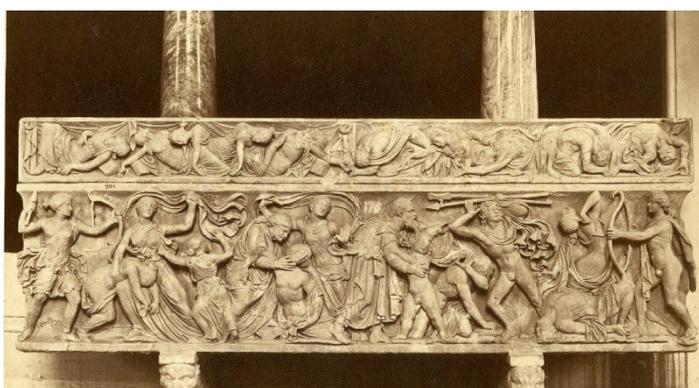


Figura 12

Musei Vaticani, infatti il duca andò di persona a Roma ad osservare le statue del Belvedere e fece la precisa richiesta di volerle raffigurate nel suo camerino. Le forme antiche furono spesso coniate da moltissimi artisti, le ritroviamo anche nei loro disegni. Per questo possiamo pensare che le figure femminili dell'opera di Bellini possano in qualche modo riprendere quelle del *Sarcofago dei Nibioidi* [Fig.13] conservato ai Musei Vaticani, soprattutto la figura vista di schiena per la posa di Circe; anche se la scoperta del sarcofago è postuma a Bellini non è impossibile immaginare che l'artista si sia ispirato a qualcosa di molto simile.

Una possibile citazione classica per la ninfa e il satiro in primo piano è il gruppo di ninfe e satiri del Museo Nazionale Romano, Terme di Diocleziano: è una copia romana derivata da un originale greco del II sec. a.C. nel XVII secolo (le teste sono state aggiunte successivamente) che raffigura un satiro seduto nell'atto di abbracciare una ninfa, a sua volta impegnata nel divincolarsi dalla presa.

Un parallelo potrebbe essere notato nel *Satiro che suona a una ninfa* (o *Pan e Siringa*) di Giovanni Agostino da Lodi del 1515 [Fig.14], oggi conservato nella Thyssen Collection a Lugano. Notiamo ancora queste figure immerse in un paesaggio roccioso in dialogo con l'architettura retrostante e



Figura 13

abitato da figure tra le quali un satiro dalle gambe caprine intento a suonare una lira da braccio seduto su una roccia accanto ad una ninfa mentre si guardano negli occhi.

Osservando anche la produzione dei maestri del bronzo, notiamo che anche in questa tecnica gli artisti alla fine del '400 incontrano i nuovi gusti delle corti, soprattutto nell'oggettistica che doveva arricchire gli studioli delle case patrizie . Pietro delle Campane, attivo a Padova tra il 1479 ed il 1496 , realizza un campanello raffigurante Orfeo che incanta gli animali con la sua musica [Fig.15], nella posa tipica di questa iconografia.



Figura 14

Capolavoro di tale nuova sensibilità è la *Nuda che si pettina* di Vienna [Fig.15], firmato e datato 1515 quando, a novant'anni, Bellini si commuove dinnanzi a un tema così nuovo. La qualità pittorica del nudo è altissima. Propone un'ideale di bellezza e allo stesso tempo



Figura 15

l'atto di contemplazione ma ciò che stupisce è il gioco di specchi ideato dall'artista.

È opportuno citare un'altra opera oggi presente nella National Gallery of Art di Washington, che è il quadro di Dosso Dossi di *Circe e i suoi amanti in un paesaggio* [Fig.17]. Nonostante sia evidente che le due figure non appartengano ad una



Figura 16

comune tipologia iconografica, poiché in quella di Dosso Dossi, realizzata un decennio

dopo l'opera del Bellini (c'è chi la data anche intorno al 1515) con un esplicito riflesso di *Leda e il cigno* di Leonardo, si ipotizza che fosse stata destinata, se non proprio ad Alfonso I d'Este, sicuramente per qualcuno della corte ferrarese. Si può comunque notare che le due Circe si somiglino, sembrando quasi speculari: ognuna ha una gamba nuda spinta di lato, mentre l'altra è nascosta alla vista, posa che ricorda molto quella della figura nuda nell'opera coeva di Tiziano *Amor sacro e Amor profano*.

Infine, ritengo opportuno parlare dell'influenza dell'arte lagunare dei primi anni del '500, con soggetti immersi nel paesaggio molto apprezzati a Venezia, in un genere in cui si cimentano soprattutto Tiziano e Giorgione. Intorno al 1512 Tiziano realizza una tavoletta raffigurante *Orfeo ed Euridice* [Fig.18] in un paesaggio infuocato in cui natura e architettura si fondono.

Le fiamme stanno ad indicare infatti la porta dell'inferno dal quale Orfeo fa ritorno inseguito da Euridice mentre, in primo piano, vediamo la ninfa che stava per essere morsa da un serpente.



Figura 17

L'elemento naturalistico sembra essere il vero protagonista in un'impostazione spaziale non più prospettica ma vediamo una costruzione dello spazio per contrasto di masse cromatiche.

Le ultime opere che vorrei citare sono quelle attribuite a Giorgione; pur avendo diversi anni di differenza i due artisti si sono influenzati a vicenda e certamente Bellini ha cercato di cogliere le novità giorgionesche. Nell'opera *La tempesta* ritroviamo questi

paesaggi idilliaci che evocano atmosfere suggestive, sapientemente delineati grazie all'uso della pittura tonale, che Giorgione esplora ampiamente partendo dall'esperienza di Bellini, dando profondità grazie al colore, usando toni più caldi per la vicinanza e più sfumati e freddi per la lontananza, senza linee di contorno. Paesaggi abitati da figure con altri elementi dal valore simbolico e allegorico che tornano in entrambe le opere. Seguendo questa linea degli idilli paesaggistici, è opportuno citare il *Vecchio con clessidra e giovane musicante* [Fig.19] e *L'idillio campestre*, probabilmente anche essi

dedicati a decorare cofanetti nuziali. Sappiamo che Giorgione aveva realizzato dei dipinti per mobilio sui temi delle *Metamorfosi* di Ovidio che probabilmente assomigliavano all'opera di Bellini.



Figura 18



## CONCLUSIONI

Questa tesi ha esplorato in profondità il mito di Orfeo, le cui vicende e rappresentazioni iconografiche hanno attraversato i secoli, influenzando l'arte, la letteratura e la cultura. Orfeo, cantore e musicista per eccellenza, è stato esaminato non solo attraverso le fonti antiche, ma anche tramite l'analisi delle sue numerose raffigurazioni artistiche, che hanno contribuito a costruire l'immaginario collettivo legato alla sua figura. Orfeo non è stato soltanto un eroe mitico, ma è diventato un simbolo di progresso materiale e morale, riconosciuto come mediatore tra il mondo umano e quello divino.

Nell'analisi dell'opera di Giovanni Bellini *Orfeo*, abbiamo visto come l'artista abbia rappresentato con difficoltà un tema mitologico per lui nuovo, ma risulta comunque disinvolto nel rappresentare i suoi caratteristici paesaggi. L'opera, nonostante lo stato di conservazione non ottimale, ci offre uno spunto per riflettere sulla cultura rinascimentale e su come artisti e committenti la recepiscano.

In conclusione si può dire che le storie dei miti continuano ad essere importanti in una linea temporale nella costruzione dell'identità culturale e nell'esplorazione dei misteri della condizione umana, pur evolvendosi in altro restano sempre portatori degli stessi messaggi.



## BIBLIOGRAFIA

- A. Morassi, *Giorgione*, Milano, Hoepli, 1942 p.159
- A. Venturi, *Studi dal vero attraverso le raccolte artistiche d'Europa*, Milano, Hoepli, 1927
- B. Colonna, *Dizionario mitologico*, Rusconi Libri, Milano, 2017
- Burton B. Fredericksen and F. Zeri, *Census of pre-nineteenth-century Italian paintings in North American public collections*, Cambridge, Harvard University Press, 1972
- C. Daremberg, E. Saglio, *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, Daremberg, Paris : Hachette et cie, 1877-1919
- C. Gamba, *Giovanni Bellini*, U. Hoepli, Milano, 1937
- F. Heinemann, *Giovanni Bellini e i belliniani*, Venezia, Neri Pozza, 1962
- Fern Rusk Shapley, *Catalogue of the Italian Paintings*, Volume I Text Volume II Plates – 1979. National Gallery of Art, Washington
- Frank Jewett Mather, jr, *Venetian painters*, New York H. Holt and company, 1936
- G. Beltramini, D. Gasparotto, A. Tura, *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, Venezia, Marsilio, 2013
- G. Campori, *Tiziano e gli Estensi*, in *Nuova antologia*, vol xxvii, 1874, p.590
- G. Mazzotta, *Neoplatonismo e politica nell'Orfeo di Poliziano*, in "Italian Quarterly", 2000, 143 – 146
- George Martin Richter, *Giorgio da Castelfranco called Giorgione*, Chicago, Illinois, The University of Chicago pres, 1937
- M. Bonicatti, *Aspetti dell'umanesimo nella pittura veneta dal 1455 al 1515*, Roma, Cremonese, 1964
- M. L. Shapiro, *The Widener Orpheus*, Studies in the History of Art, Vol. 6, 1974
- M. Lucco, G. Villa, *Giovanni Bellini*, Cinisello Balsamo : Silvana, 2008

P. Hendy & L. Goldsheider, *Giovanni Bellini*, Oxford, London, Phaidon Press, 1945

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

R. van Marle, *Italian Schools of Painting*, vol XVII, 1935

T. Pignatti, *L'opera completa di Giovanni Bellini*, presentazione di R. Ghiotto, Milano, Rizzoli, 1969

V. Moschini, *Giambellino*, Bergamo: Istituto italiano d'arti grafiche, 1943

## **SITOGRAFIA**

<https://araldodeluca.com/immagine/24883>

<https://arte.cini.it/Opere/239150>

<https://visionialdila.wordpress.com/2020/03/19/oltretomba-greco-descritto-da-polignoto-di-taso/>

<https://www.alleanzaverde.com/blog/il-simbolo-del-pavone/>

<https://www.atopon.it/le-nostalgie-di-orfeo/>

<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.1139.html#history>

<https://www.romanoimpero.com/2013/12/fontana-di-orfeo.html>