

Le strumentazioni utilizzate in questi anni per la riflettografia e per la fotografia infrarossa, perciò, erano già in grado di restituire informazioni piuttosto dettagliate e non solo riguardanti il disegno preparatorio.

Le conclusioni raggiunte prima della pulitura sono state, in breve, che fossero presenti delle lacune nel cielo, che il paesaggio, le due figure principali e la maggior parte dei due rilievi, tutte le piastrelle del pavimento intorno alle gambe di Cristo fino alle sue anche erano coperti da ridipinture¹⁷.

2.2 Anni Ottanta

Non è casuale, perciò, il fatto che tra le prime opere ad essere analizzate attraverso il nuovo metodo ideato da van Asperen de Boer, la scelta sia ricaduta proprio sui dipinti del Rinascimento veneziano. Correva l'anno 1989 quando il fisico olandese ed il suo collega Charles Hope scoprirono il disegno sottostante di tre opere appartenenti a tale ambito, ovvero i *Tre filosofi* di Giorgione, la *Madonna zingarella* di Tiziano e la *Nuda allo specchio* di Bellini (figg.1-2-3).

A partire da questi studi pionieristici, sono state poi effettuate ulteriori indagini sui dipinti dei tre artisti, così come è progredito lo sviluppo della tecnica riflettografica.

Giovanni Bellini dipinse l'opera in questione un anno prima della sua morte, quando era già molto anziano. Dalle analisi infrarosse, Hope e Van Asperen de Boer conclusero che l'artista seguì la prassi tradizionale per la realizzazione dell'opera: “[artists] worked out their compositions fully in advance, and used underdrawing as a means of recording the design on gesso ground”¹⁸.

Allo stesso tempo, però, si inizia ad intuire l'approccio sperimentale e innovativo adottato dal Maestro nell'esecuzione di ogni sua singola opera. Le indagini scientifiche di questi anni hanno reso evidenti le continue trasformazioni che la tecnica belliniana ha subito nel corso della vita dell'artista, anche se si possono riscontrare delle costanti che ne caratterizzano lo stile, come, per l'appunto, l'importanza conferita al disegno sottostante, molto dettagliato nella prima fase e costituito sostanzialmente da puro contorno nella fase finale. È questo il caso della *Nuda allo specchio*, la quale conferma l'attenzione di Bellini per le linee di contorno, ma allo stesso tempo rivela l'uso innovativo di uno strato sottostante colorato, caratterizzato da una trama realizzata attraverso una sorta di puntinato, ottenuto utilizzando la punta del pennello ed esteso solo alle zone dello sfondo (fig.9).

¹⁷ Allan Braham, Martin Wyld, *The cleaning and restoration of Bellini's 'The Blood of the Redeemer'*, in *National Gallery Technical Bulletin*, vol.2, Londra 1978, pp.17-22

¹⁸ Charles Hope, J.R.J. van Asperen de Boer, *Underdrawings by Giorgione and His Circle*, in Hélène Verougstraete-Marcq e Roger Van Schoute, *Le Dessin sous-jacent dans la Peinture*, Lovanio 1991, p.135

La texture, molto fine e poco evidente sulla superficie, viene meglio osservata in radiografia, dalla quale emerge che la trama di colore veniva eseguita su uno strato pittorico grigio chiaro, opaco, sotto gli altri strati pittorici. Bellini deve aver disegnato le figure principali della composizione prima di creare la trama sullo strato grigio, perché il puntinato, che include aree di pelle coperta dai drappi, finisce esattamente ai confini dell'incarnato. La giustapposizione degli incarnati quasi marmorei contro lo sfondo spuntinato della stoffa e della tappezzeria è stata perciò una scelta artistica resa possibile dall'utilizzo di un legante a base d'olio, che garantiva un'asciugatura lenta dei colori. La qualità scultorea del corpo della donna era già stata notata da autori precedenti, che hanno suggerito che la sua posa si basasse su prototipi classici.

Lo strato sottostante puntinato spiega anche l'aspetto spezzato dell'*underdrawing* per il drappeggio rosso sul cornicione e la linea tracciata per la finestra, che, a differenza del disegno sottostante nel resto del dipinto, sembra essere stato disegnato su una superficie ruvida. Bellini ha adottato in questo frangente un processo disegnativo specifico: il disegno è stato inizialmente eseguito sulla preparazione in gesso ed è servito come guida per l'applicazione e la lavorazione dello strato grigio sullo sfondo, dopodiché le pieghe nel quadrante in basso a sinistra sono state ridisegnate sopra lo strato grigio. Nella fase finale di stesura del colore, l'artista ha enfatizzato alcuni contorni - per esempio, quelli dei gomiti della donna e del bordo del pannello - rinforzandoli con linee incise, forse tracciate con la punta di un pennello (fig.10). È stato utilizzato un compasso per costruire lo specchio tondeggiante, il cui contorno è stato sia inciso che disegnato. Perciò Bellini ha mantenuto la maggior parte della sua composizione durante l'intero processo pittorico, secondo una procedura molto diversa rispetto a quella adottata da Tiziano per la *Madonna zingara*.

Dalle analisi tecniche emerge inoltre che i contorni esterni delle figure, definite nell'*underdrawing*, siano state mantenute durante l'applicazione degli strati pittorici (fig.11).

Anche se la maggior parte del drappeggio è stata disegnata, sono state aggiunte ulteriori pieghe nella fase della stesura del colore (fig.12). Le analisi di questi anni furono pertanto già in grado di far emergere alcuni punti chiave dell'evoluzione artistica del Giambellino, mostrando per esempio un chiaroscuro non più definito dal tratteggio, bensì dei volumi definiti accuratamente, come l'ombra del drappeggio sotto il gomito della donna, la linea della clavicola, il rigonfiamento della spalla.

Ecco che si inizia ad intuire la personalità peculiare dell'artista il quale, anche nel periodo del tonalismo veneto e dell'adozione della tecnica di Giorgione, non può essere completamente accostato al giovane pittore, così come a Tiziano, dal momento che l'aspetto grafico, e non il colore, è sempre stato il suo punto di partenza. La ragione per la quale il disegno si è fatto più sommario e corsivo negli anni, infatti, non risiede nella sua perdita di rilevanza, quanto nel fatto che al maestro

fossero sufficienti poche linee per definire il passaggio tra luci e ombre, anche nei dettagli della composizione, quasi come se si trattasse di progetti scultorei.

Un'opera strettamente correlata a quella appena citata per quanto riguarda la tecnica di esecuzione è la *Vergine col Bambino Benedicente* della Pinacoteca di Brera, datata intorno al 1510 e restaurata nel 1986. Anche in questa è riscontrabile lo stile tipico delle composizioni trasferite sul supporto con l'utilizzo di un cartone; alcune delle linee tracciate, come i contorni del collo e delle spalle e le dita della mano destra, hanno un aspetto più controllato. È probabile che le linee principali siano state trasferite e i dettagli realizzati a mano libera. L'utilizzo del cartone fu sicuramente parziale, dal momento che non è stata riscontrata la presenza di *underdrawing* in corrispondenza del paesaggio, ma solo delle figure principali. Qui la texture degli strati pittorici, stesi per velature, non è stata eseguita a punta di pennello, ma dalle dita stesse dell'artista: sono state infatti rilevate le sue impronte digitali sulla superficie pittorica (figg.13-14).

Nel 1985 fu la volta del *Festino degli Dei*, analizzato in maniera approfondita da David Bull e Joyce Plesters, i quali si servirono dei risultati derivanti da indagini anteriori¹⁹. Una radiografia del dipinto era infatti già stata pubblicata nel 1956 da John Walker ed aveva avuto il grande merito di rivelarne l'aspetto originale, eseguito da Bellini. L'opera gli era stata commissionata da Isabella d'Este, ma il ritardo e la libertà con cui Giovanni la portò a termine fecero sì che Isabella rinunciasse all'opera, che venne acquistata da Alfonso. Pare che a questo punto Bellini fu persuaso a modificare gli atteggiamenti dei personaggi, rendendo più audaci gli dei ed ampliando le scollature delle dee. Dopodiché intervenne Dosso Dossi, che alterò il paesaggio, il quale inizialmente, secondo le radiografie, presentava una fila di alberi spogli; sembra che Dosso avesse aggiunto nuova vegetazione ed architetture, ma nel 1529 Tiziano intervenne nuovamente sul paesaggio, che oggi si presenta con un'aspra e drammatica rupe, parzialmente coperta da un bosco. Al Vecellio si può anche attribuire la faraona.

Le prime radiografie sul dipinto furono effettuate nel 1930 da Alan Burroughs, che sostenne la tesi secondo la quale la complessa composizione della scena fosse stata precedentemente progettata e disegnata sul supporto; Bull e Plesters seguirono la via indicata dallo studioso, ma, utilizzando una camera Vidicon, non riscontrarono alcuna traccia del supposto disegno sottostante. Essi riesaminarono le alterazioni delle figure che Walker aveva attribuito a Tiziano e scoprirono che appartengono invece a Bellini. Bull ha poi confermato alcune ipotesi riguardo al fatto che Dosso Dossi fosse l'autore del paesaggio intermedio e del fagiano nell'albero, notando dei parallelismi con la tecnica pittorica e lo stile dell'artista.

¹⁹David Bull, Joyce Plesters, J.Carter Brown, Lamia Doumato, *The feast of the gods: conservation, examination and interpretation*, in *Studies in the History of Art*, vol. 40, Washington 1990, pp.3-106

Tornando al disegno soggiacente, è stato fatto un secondo tentativo utilizzando la riflettografia infrarossa per trasmissione. Il riflettogramma del quadrante in alto a sinistra rivelò i contorni lungo i tronchi degli alberi e le radici attorcigliate.

Inaspettatamente, l'*underdrawing* rilevato non è in questo caso costituito da linee sottili: risulta piuttosto libero, ampio e ci sono alcune tracce di pennello all'interno dei tronchi. A questo punto è sorta la questione su quale fosse la reale funzione delle pennellate così spesse: rinforzare un disegno che è invisibile alle lunghezze d'onda dell'irradiazione emessa in fase di analisi? Oppure appartengono a quella fase in cui Bellini usava stendere uno strato pittorico sul disegno, prima di procedere con il colore? O forse questo disegno di Bellini non è stato eseguito con un pennello fine o a penna, bensì con un pennello abbastanza largo da coprire velocemente un'ampia area della tela sfruttando il caratteristico spessore dei tronchi?

Il dipinto è stato nuovamente esaminato molti anni dopo utilizzando una fotocamera infrarossa camera Platinum Silicide²⁰. La leggibilità dell'immagine infrarossa migliorò sensibilmente e furono rilevate molte radici degli alberi sul lato destro del dipinto e qualche altro tronco sulla sinistra.

Soprattutto fu scoperta una variazione della composizione, svelando la posizione iniziale del piede di Lotis, finemente disegnato alla sinistra della versione finale. Il fine disegno del piede potrebbe essere un indizio del fatto che le ampie pennellate negli alberi fungessero effettivamente da rinforzo di un primo *underdrawing*.

È soprattutto in questo momento che si inizia a comprendere come l'evoluzione della tecnica di Bellini sia stata profonda e incessante e, soprattutto, quanto dipenda dall'invisibile disegno, funzionalmente necessario negli anni del passaggio all'uso del legante a tempera alla tecnica mista, in seguito all'introduzione dell'olio negli impasti.

Se tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta del Quattrocento egli usava predisporre, al di sopra della preparazione e dell'eventuale imprimitura, un disegno a fior di pelle, con tratteggio ordinatissimo, corto e diagonale, che giocava sulla gamma di intensità accavallando o meno il segno, all'interno di una linea di contorno definita da un tratto scuro, segmentato, condotto con un pennello più spesso, verso la maturità, Bellini assottigliò questa linea di contorno infittendo il tramato grafico, eseguito con un pennello sempre più fino al di sotto di una materia pittorica ormai smaltata e traslucida, per poi giungere agli anni Novanta con la sagomatura delle immagini più corsiva, non più strutturata in singole pennellate. Il tratteggio chiaroscurale e modulare si dirada fino a scomparire quando, intorno alla fine del secolo, prima con il pennello e poi a carboncino, solo le linee portanti della composizione e dei gruppi figurativi sono segnati, lasciando che sia un colore ormai pienamente padroneggiato a dare vita alle forme.

²⁰ Gli strati di platino monosilicidici (PtSi) formati su substrati di silicio, sono ben noti per la loro capacità di acquisizione di immagini nella porzione infrarossa dello spettro elettromagnetico fino a 5,75 micron.

Appartiene a quest'ultima fase, come si è già accennato, la *Nuda allo specchio* (figg. 15-16).

2.3 Anni Novanta

In occasione della mostra tenutasi al Museo Correr di Venezia nella primavera del 1993, furono restaurati i ventidue dipinti della collezione²¹. L'operazione fu successivamente confrontata con i restauri precedenti, con l'intenzione di approfondire la conoscenza delle opere stesse, specialmente nei casi di attribuzione o datazione incerta. Era questo il caso proprio delle tele di Bellini appartenenti alla collezione, ovvero *La Crocifissione*, *La Trasfigurazione* e *il Cristo morto sorretto da due angeli*, delle quali due recavano firme apocrife (figg.17-18-19).

Quando si parla di Giovanni Bellini, inoltre, non bisogna dimenticare il fatto che quella della sua famiglia fosse una sorta di impresa, all'interno della quale ogni componente aveva un ruolo attivo, e questo ha sempre reso molto difficoltosa l'operazione di attribuzione delle opere e la loro catalogazione secondo un ordine cronologico preciso.

Le analisi riflettografiche che hanno preceduto la campagna di restauro, riuscirono a fornire informazioni preziose sullo stato di conservazione, sulle lacune e sui pentimenti.

Soprattutto, in molti casi fu scoperto il disegno preparatorio, il quale risulta molto evidente in Bellini, fatta eccezione della *Crocifissione*.

Attraverso le tecnologie disponibili, fu già possibile dedurre l'uso del pennello da parte dell'artista in maniera più ricorrente rispetto ad altri strumenti, anche grazie all'osservazione dell'ispessimento all'estremità di ogni tratto, quella *goccia di pennello* che caratterizza in modo particolare il segno belliniano. Le fotografie all'infrarosso effettuate in quest'occasione hanno mostrato dei disegni eccezionalmente completi e dettagliati, fra i pochi attribuibili con certezza a Giovanni, offrendo un punto di riferimento importante per la costruzione del suo *corpus* grafico.

Come è già stato detto, Bellini era un artista piuttosto imprevedibile, che variava spesso le tecniche. È molto probabile che i disegni preparatori dei dipinti appartenenti al Correr non fossero frutto di un'ideazione spontanea, bensì la conclusione di un processo creativo: furono infatti rilevate tracce di spolvero, che fecero desumere l'utilizzo di cartoni.

Uno studio condotto da Maria Clelia Galassi nel 1998 su due tavole del Museo di Castelvecchio raffiguranti la *Madonna col bambino*, le quali costituiscono esempi emblematici per quanto

²¹Giandomenico Romanelli, *Tra Bellini e Carpaccio, fortune e avventure di una collezione di dipinti*, in Attilia Dorigato (a cura di), *Carpaccio, Bellini, Tura, Antonello e altri restauri quattrocenteschi della Pinacoteca del Museo Correr*, Venezia 1993, pp. 11-16

concerne i procedimenti canonici seguiti nella bottega del Bellini, ha dimostrato come l'analisi del disegno sottostante possa risultare molto utile per riconoscere l'ipotetica gerarchia stabilita per la realizzazione di una particolare opera²².

Tali dipinti costituiscono prototipi della vasta serie di dipinti devozionali prodotti dalla bottega. Si consideri che questo genere artistico non è circoscritto in un periodo preciso, per esempio quello iniziale, della carriera del maestro; si tratta piuttosto di un soggetto che, seppur lievemente variato, ricorre occasionalmente, anche a distanza di molti anni.

L'autrice porta l'esempio della versione berlinese, collocata alla Gemäldegalerie di Berlino, e di quella olandese, conservata al Rijksmuseum di Amsterdam. Entrambe riportano evidenti tracce di spolvero, che testimonia l'utilizzo di un cartone. Il disegno della seconda, tuttavia, è caratterizzato da un tratteggio estremamente preciso, di taglio diagonale, eseguito con un sottile pennello a mano libera. Pare, quindi, che la prima sia un lavoro autografo di Bellini, mentre la seconda sia opera principalmente degli allievi. Ne consegue che l'utilizzo dello spolvero non determini l'appartenenza di un'opera alla bottega, in quanto, come afferma Galassi: "L'indagine sui disegni sottostanti ha spesso individuato nelle opere belliniane [...] la presenza più o meno estesa ed evidente dello spuntinato lungo le linee di contorno."²³

Da queste analisi è emerso che il disegno della *Madonna Frizzoni* del Museo Correr è stato probabilmente realizzato in parte dagli allievi; si tratta infatti di

"Un disegno di puro contorno, molto duro nell'andamento e visibilmente spuntinato, completato da un tratteggio particolarmente accurato nella porzione destra del dipinto, ossia nella parte in ombra del manto della Vergine e nel corpo del bambino, la cui volumetria è ottenuta facendo affiorare in superficie il tramato grafico sottostante"²⁴

Durante le precedenti analisi pubblicate²⁵ non erano stati neppure rilevati i punti dello spolvero, chiaramente visibili invece in uno dei dipinti veronesi presi in esame, analizzati dall'autrice con un apparecchio NIR 1010 Spectra. Le due opere di Castelvechio erano già state esaminate in riflettografia negli anni Ottanta, fornendo risultati di scarsa leggibilità e vennero catalogate come prodotti di bottega. Tuttavia, le indagini del 1998 hanno portato alla luce dei disegni di puro contorno di altissima qualità ed eseguiti a mano libera: questo ha condotto l'autrice a smentire le precedenti asserzioni, riconoscendo nei disegni preparatori le caratteristiche della tecnica che Bellini aveva adottato a partire dalla metà degli anni Settanta e che caratterizzò in maniera sempre più intensa la fase della sua maturità, dove

²² Cfr. Galassi 1998

²³ Ivi, p.6

²⁴ Ivi, p.8

²⁵ Cfr. Rona Goffen, *Bellini disegnatore e la sua attività giovanile*, in Attilia Dorigato (a cura di), *Carpaccio, Bellini, Tura, Antonello e altri restauri quattrocenteschi della Pinacoteca del Museo Correr*, Venezia 1993, pp.17-23

“[Il] segno rivela una minore metodicità a tutto vantaggio di una maggiore morbidezza e duttilità nel prefigurare l’andamento delle forme e nel diversificare i toni del chiaroscuro. Il corto tratteggio diagonale, di chiara ascendenza padovana, lascia il posto ad un tramato più libero, che si allunga e si modella per seguire le forme arrotondate degli incarnati, si sfaccetta secondo motivi geometrizzanti per alludere alla complessa disposizione delle pieghe, si intensifica con riprese anche incrociate per definire i massimi scuri.”²⁶

Anche in questo caso gli avanzamenti dei mezzi scientifici hanno fornito delle evidenze che lo storico dell’arte, grazie alle sue competenze, è riuscito ad interpretare con maggior precisione, attribuendo al dipinto una data nettamente più tarda e certificando l’autografia del maestro, sottraendo le opere a quell’ambiguità autoriale che connota le produzioni di bottega.

2.4 Duemila

Negli ultimi dieci anni è stata condotta un’estesa campagna di indagini scientifiche sui dipinti di Giovanni Bellini, optando principalmente per tecniche non invasive. La mostra Giovanni Bellini tenutasi a Roma nel 2008-2009, infatti, ha offerto l’occasione di realizzare un grande progetto conservativo, unendo le Scuderie del Quirinale di Roma, il Museo Civico di Pesaro, la Soprintendenza di Urbino, l’Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro (ISCR) di Roma e l’Università di Bergamo²⁷.

Il grande archivio, insieme con i risultati delle analisi pubblicate da vari laboratori negli ultimi tre decenni, permettono di effettuare delle comparazioni, e l’opportunità di tracciare l’evoluzione della tecnica dell’artista veneto. Un lavoro estremamente rappresentativo in tal senso, oltre che centrale nella storia della pittura italiana, è la *Pala di Pesaro*, temporalmente collocabile intorno al 1475 (fig. 20); le recenti indagini ne rivelano non solo il meraviglioso e dettagliato disegno preparatorio, ma suggeriscono anche la sequenza secondo cui questo progetto particolarmente complesso è stato realizzato. Uno studio approfondito sulla famosa pala venne effettuata in occasione del restauro del 1988²⁸.

Oggi sono disponibili nuove tecnologie e strumentazioni, i cui risultati, insieme alla vasta documentazione derivante dalle ricerche su altri lavori di Bellini, fornisce una nuova cornice di conoscenza tecnica dove le questioni storico artistiche possono essere approfondite. Per esempio, nel caso del *Polittico di San Vincenzo Ferrer*, nella Basilica di Giovanni e Paolo a Venezia, le nuove analisi hanno lasciato pochi dubbi sul fatto che la stessa mano - quella di Giovanni Bellini -

²⁶ Galassi 1998, p.10

²⁷ Gianluca Poldi, Giovanni Carlo Federico Villa, *A new examination of Giovanni Bellini’s Pesaro Altarpiece; recent findings and comparisons with other works by Bellini*, in *Studying Old Master Paintings: Technology and Practice, The National Gallery Technical Bulletin 30th Anniversary Conference*, London 2011, pp.28-30

²⁸ Cfr. Maria Rosaria Valazzi, *La Pala Ricostituita: L’Incoronazione Della Vergine E La Cimasa Vaticana Di Giovanni Bellini. Indagini E Restauri*, Venezia 1988

abbia eseguito il complicato disegno preparatorio chiaroscurato e pianificato l'intera composizione (figg. 21-22-23-24).

Per questa campagna di analisi non invasive è stata utilizzata una fotocamera digitale Sony DSC F717 con sensore CCD Si, 1920 x 2560 pixel²⁹. Il disegno sottostante dell'opera è particolarmente interessante perché, insieme alle osservazioni tecniche e stilistiche, aiuta a collegarla con altri lavori dello stesso periodo, ovvero appartenenti ad uno dei punti di svolta della sua carriera: la transizione dagli anni Sessanta agli anni Settanta del Quattrocento.

La riflettografia infrarossa suggerisce che le diciassette scene che compongono l'opera siano state dipinte nel corso di un lungo lasso di tempo, iniziando dai Santi sui pilastri, procedendo con la predella, per finire con la grande scena centrale e la cimasa. In ciascuna scena, l'*underdrawing*, definito da linee di puro contorno, talvolta da un lieve tratteggio, sembra essere stato eseguito con pennelli sottili ed un inchiostro a base di carbone, mostrando evidenti gocce alla fine di alcune pennellate. I segni che delineano le sagome appaiono in generale più marcate ed evidenti, come nella *Pietà* della Pinacoteca do Brera a Milano (figg. 25-26-27-28).

I riflettogrammi dei pilastri laterali mostrano un disegno più sommario, mirato a segnare i dettagli principali dei visi, con una peculiare linea circolare che racchiude orbite e iridi, talvolta non completamente coperta dalla pittura. Questo è particolarmente evidente nel San Ludovico di Tolosa e in Sant'Andrea, dove le posizioni degli occhi sono state modificate. Qui, come in altre zone della Pala, è presente un'importante caratteristica: l'uso di un tratteggio spesso, parallelo, soprattutto nelle zone di ombra più scure (figg. 29-30).

Per la decorazione dei pilastri, l'artista sembra seguire uno stile tardogotico, sia per quanto riguarda le figure allungate e sottili che per le scelte tecniche: le aureole, per esempio, sono realizzate in foglia d'oro, mentre gli incarnati sono resi attraverso pennellate fitte e parallele di pigmento marrone e bianco, simulando la pittura a tempera, invece che procedere per velature, come nel caso delle opere appartenenti alla fase della maturità. Tenendo in considerazione la diversa scala dimensionale dei soggetti, questo è esattamente ciò che può essere osservato anche nella predella del *Polittico di San Vincenzo Ferrer*, dove le pennellate di biacca illuminano le semplici vesti (fig. 31). È plausibile che queste parti dell'opera possano essere datate, anche in base a caratteristiche della tecnica, tra la fine del 1468 e l'inizio del 1471.

Se i pilastri fossero stati dipinti circa nel 1471 o poco dopo, seguendo l'ipotesi secondo la quale gli elementi portanti venissero dipinti prima rispetto alle parti non strutturali, i due pannelli sotto di essi e la predella mostrano caratteristiche dell'impostazione compositiva e della tecnica pittorica tipiche della maturità di Bellini: il volume è ottenuto attraverso l'uso di un tratteggio molto preciso che

²⁹ Fotocamera bridge, introdotta da Sony nel 2002.

sostiene il colore nelle ombre invece che essere completamente coperto da esso. Ciò è osservabile, per esempio, in San Terenzio (fig. 32). Il colore della predella è modulato accuratamente attraverso il chiaroscuro e il disegno delle figure è particolarmente complesso, compatto, fluido ed uniforme. Non sono riscontrabili le medesime caratteristiche nell'*Incoronazione della Vergine* (fig. 33-34), seppur adattate alla dimensione più estesa del supporto. Ecco che l'*underdrawing* mostra l'evoluzione di Bellini nella modulazione dell'intensità del segno, che sia a disperdersi nelle zone di luce, e nel tratteggio incrociato che accentua le ombre nelle aree di maggior profondità (fig. 35-36). Si può osservare un tratteggio più delicato anche nella definizione dei volumi degli elementi architettonici e di alcuni dettagli (fig. 37); tale tecnica di resa chiaroscurale subirà una semplificazione nel decennio successivo, per poi giungere al disegno di puro contorno adottato a partire dagli anni Novanta. È possibile altresì ipotizzare l'uso di disegni su carta per lo studio generale di singole figure, e anche di cartoni, ma tracce di spolvero sono state trovate solo nella bandiera di San Terenzio ed in altri piccoli dettagli dell'opera. Forse perché l'artista usava cancellare i segni della polvere dopo averli uniti attraverso le linee eseguite a pennello. Una deduzione alternativa è l'adozione di un metodo di trasferimento del disegno differente, come la copia a carbone o l'impiego della carta traslucida.

La riflettografia mostra anche alcuni pentimenti, limitati a piccole correzioni. Alcuni di essi sono al livello del disegno, come alcuni piedi dell'*Incoronazione*, nella posizione del pollice sinistro e dell'occhio destro della Vergine, nel braccio sollevato del Cristo e nella manica destra di San Francesco (figg.38-39-40-41).

Altri dettagli sono stati dipinti in maniera piuttosto differente, in particolare l'elsa della spada di San Paolo, che ha una forma circolare concentrica, ed il profilo di Gesù che, seppur leggermente modificato, è di tre quarti come adesso. Ciò conferma il fatto che di rado possa essere riscontrato un processo del tutto lineare nell'esecuzione di un'opera di Bellini, il quale tendeva invece ad improvvisare e a variare le sue modalità di lavoro.

Oltre alle indagini all'infrarosso, sono state utilizzate tecniche diagnostiche aggiornate che hanno permesso di approfondire la conoscenza degli strati pittorici, come la spettrofotometria, ovvero la fluorescenza X caratteristica in dispersione di energia (ED-XRF o XRF) e la spettrometria di riflettanza diffusa, prevalentemente nelle lunghezze d'onda del visibile (vis-RS)³⁰.

³⁰ La tecnica della Fluorescenza a raggi X indotta è una delle tecniche più diffuse e versatili per la determinazione degli elementi presenti in un campione. Il fenomeno della fluorescenza X si ha come conseguenza della ionizzazione di un atomo che, tornando alla sua configurazione stabile, emette fotoni X caratteristici, dalla cui analisi è possibile risalire agli atomi che li hanno emessi e, dunque, alla composizione elementare del campione in esame. La spettrometria XRF è una tecnica analitica basata sull'emissione di luce di fluorescenza da un campione esposto ai raggi X (la sigla è l'acronimo dell'espressione inglese X-Ray Fluorescence). Quando una sorgente di eccitazione di raggi X primari proveniente da un tubo X o da un radioisotopo colpisce un bersaglio campione, i raggi X possono essere o assorbiti dall'atomo o diffusi attraverso la materia. Il processo nel quale un raggio X è assorbito dall'atomo con trasferimento di tutta la sua energia ad un elettrone dello strato più interno è detto effetto fotoelettrico.

Per ciò che riguarda il disegno preparatorio, risulta molto utile quanto emerso dalle analisi sulle preparazioni e sulle imprimiture. Come sappiamo, specialmente nelle prime fasi della sua carriera, Bellini non utilizzava l'*underdrawing* solo come traccia per la stesura del colore: tendeva piuttosto a fondere i due stadi esecutivi, realizzando il disegno in funzione degli strati successivi, che applicava attraverso velature molto sottili, che talvolta lasciavano emergere il carboncino attraverso la superficie pittorica.

Le recenti indagini hanno mostrato casi in cui un sottile velo di imprimitura è steso sopra al disegno, per smorzarne i toni scuri, come nel *Battesimo di Cristo* di Vicenza (fig.42).

CAPITOLO 3

UN APPROFONDIMENTO SULLE SINGOLE OPERE

3.1 Il Sangue del Redentore

Il *Sangue del Redentore* è un dipinto eseguito a tempera su tavola, databile intorno al 1465, oggi collocato alla National Gallery di Londra, che lo acquistò nel 1877. La storia dell'opera prima di questa data è praticamente sconosciuta, tuttavia sono state fatte alcune deduzioni sulla base del soggetto e della composizione. Per quanto riguarda la datazione, le caratteristiche della figura di Cristo, così sinuosa e al tempo stesso definita accuratamente nei dettagli, è stata accostata all'*Orazione nell'orto* del 1459, a sua volta basata sulla versione di Andrea Mantegna, probabilmente realizzata verso la metà del XV secolo³¹.

Il tema scelto appare in Italia, principalmente in Toscana, nel tardo Trecento.

In questo caso, Bellini non connota la figura del Salvatore attraverso i simboli tipici della Passione, come la croce, la corona di spine e le stigmate, bensì partecipa attivamente a ciò che sta avvenendo, osservando il sangue che fuoriesce dal suo costato e scorre verso il calice, sostenuto da un angelo. Per via di queste caratteristiche, tale interpretazione ha probabilmente a che fare con la disputa tra l'Ordine francescano e quello domenicano che ebbe luogo negli stessi anni in cui fu realizzato il dipinto, nata da una visione differente rispetto al significato attribuito al sangue di Cristo: se per i domenicani era sacro, i francescani ne negavano il valore divino.

In una bolla del 1464, Papa Pio II impose la fine del conflitto, ma il suo successore, Francesco della Rovere, che regnò come Papa Sisto IV dal 1471 al 1484, stabilì la posizione francescana in un testo del 1467, pubblicato nel 1472, denominato proprio *De Sanguine Christi*, nel quale affermava che l'essere umano fosse stato salvato dalla morte del Redentore, e non dal suo sangue.

Si può dunque ipotizzare che l'opera fu commissionata dalla comunità domenicana di Venezia per la loro sede principale, ovvero la Basilica dei Santi Giovanni e Paolo, dove, in un secondo momento, fu collocato anche il *Polittico di San Vincenzo Ferrer*.

Pur non avendo prove certe a disposizione, sia il soggetto che la composizione della tavola lasciano intendere una sua possibile funzione originaria: potrebbe infatti trattarsi dell'anta di un tabernacolo, la cui parte dipinta corrisponde al lato interno. Ad avvalorare questa ipotesi concorrono altri indicatori, quali il buono stato di conservazione, l'assetto compositivo, orientato decisamente a sinistra, come se la scena prendesse forma dall'Eucaristia consacrata all'interno del tabernacolo,

³¹ Allan Braham, *The transformation of Bellini's 'The Blood of the Redeemer'*, "National Gallery Technical Bulletin", vol.2, Londra 1978,

l'impostazione prospettica della pavimentazione ed il parapetto decorato dai bassorilievi classicheggianti, che rimandano ad una dimensione spaziale chiusa.

Nonostante le dimensioni ridotte della tavola, che corrispondono a circa 47 centimetri in altezza per una larghezza di circa 34, la figura di Cristo è indubbiamente stata concepita per essere vista in modo chiaro anche da lontano.

Il dipinto è altresì costituito da dettagli minuziosi che definiscono il paesaggio sullo sfondo e gli elementi che lo compongono, i quali possono essere fruiti solamente ad una distanza ravvicinata: ciò ha fatto presumere che si potesse trattare di un'opera destinata a devozione privata.

Il soggetto si staglia su un paesaggio e domina l'intera composizione. La sua testa, dolcemente inclinata verso l'angelo inginocchiato in primo piano, emerge dalle colline in lontananza.

Anche se influenzato dall'arte di Mantegna e dalla scultura antica, e in questo senso non distante dalle figure scolpite nella balaustra ai lati di Cristo, l'immagine sembra completamente realizzata in chiave cattolica. La posa ispira sicurezza grazie alla stabilità tipica di una figura scolpita, ma suggerisce anche la levità di una dimensione mistica; il piede poggiante è in buona parte nascosto dalla croce, mentre il piede sinistro, sollevato per mostrare la stigmata, tocca a malapena le piastrelle incastonate del pavimento (fig.43).

Lo stile e l'equilibrio formale tipici dell'artista, del tutto evidenti nell'opera presa in esame, sono stati alterati da un intervento avvenuto plausibilmente poco dopo la data di esecuzione, che ha previsto la rimozione di un gruppo di nuvole, collocate in origine dietro le gambe di Cristo, appena al di sopra del suolo. Il supporto è in legno di pioppo e la tecnica di Bellini è quella comunemente usata dai pittori italiani della metà del XV secolo, con la preparazione in gesso ed il medium costituito principalmente da tempera all'uovo.

Quando venne acquistata dalla National Gallery, le lacune presenti nel dipinto furono coperte da uno strato di colore attraverso il quale fu ricomposta la trama della pavimentazione nella sua interezza. Tuttora non è chiara la ragione della rimozione totale delle nuvole; si consideri che, in quegli anni, i caratteri dell'arte medievale erano sempre più in conflitto con le tendenze più realistiche della pittura rinascimentale, e questo potrebbe almeno in parte spiegare perché tali elementi fossero stati eliminati da uno dei primi possessori dell'opera, lasciando scoperta la bianca preparazione.

Un restauro eseguito nel 1977 riportò alla luce lo strato sottostante le ridipinture, ovvero forme chiare, fluttuanti sulla superficie, definite da un tocco di blu alla base e ai lati, e da qualche lieve pennellata di rosso vermiglio e oro nei contorni. (fig.44)

Già negli anni Settanta, Allan Braham ipotizzò la presenza di teste di cherubini e serafini rossi e blu poste sopra le nuvole³². Tali soggetti sono infatti ricorrenti nelle opere sacre di Bellini, come per esempio nel già citato *Polittico di San Vincenzo Ferrer*, dipinto probabilmente alla fine degli anni Sessanta, approssimativamente nello stesso periodo del *Sangue del Redentore*, o nella più tarda *Madonna dei Cherubini rossi*, che risale all'incirca a metà degli anni Ottanta. (fig.45)

La rappresentazione dell'angelo si distingue invece per il suo realismo e per una concretezza materica data dalla plasticità fisica, dalla posa, dalle vesti, ma anche dall'atteggiamento attento e concentrato con il quale porge il calice verso il Redentore dinanzi a lui per raccogliergli il sangue. Le ciocche ondulate dei capelli dorati, le ali sinuose ed il drappeggio elaborato del vestito blu celestiale, richiamano fortemente le nuvole originariamente presenti oltre la figura di Cristo e dietro al calice stesso. I calzari dell'angelo costituiscono la nota più vivace del dipinto - uno scarlatto brillante che domina tutti i toni più tendenti al rosso presenti nel lato sinistro dell'opera, la zona che è figurativamente intiepidita dal sangue del Redentore.

Anche se è probabile sia stata vista solo occasionalmente, l'immagine del Cristo Redentore di Bellini, con la sua prorompente ed inusitata eloquenza, divenne inevitabilmente una pietra angolare nella storia della pittura veneta, principalmente come capolavoro della cristianità rinascimentale, ed influenzò le rappresentazioni relative a tale soggetto per tutto il XVI secolo.

Quello del 1977 fu il primo intervento effettuato sul dipinto dal momento del suo acquisto da parte della Galleria, esattamente un secolo prima. L'iter adottato fu quello tradizionale: una prima osservazione a occhio nudo fu sufficiente per stabilire la necessità di una pulitura della superficie pittorica, la quale risultava imbrunita a causa della vernice invecchiata.

Ad eccezione delle teste del cherubino e del serafino mancanti e delle lacune che lasciano in vista la preparazione in gesso, il dipinto di Bellini risultava sostanzialmente in buono stato di conservazione. Erano presenti abrasioni diffuse in corrispondenza del cielo, visibili in radiografia sotto forma di piccole macchie scure, e la pittura era danneggiata in alcune aree del paesaggio e della pavimentazione, dove le piastrelle bianche richiamano il candore di Cristo, mentre quelle scure si legano al verde della vegetazione; si trattava presumibilmente in entrambi i casi di veridiche, che con il tempo si è scurito. Per dipingere le piastrelle che coprono le lacune, infatti, è stato utilizzato un pigmento marrone, così da creare un'armonia con le zone più scure dello sfondo. Sono emersi alcuni interventi di ridipintura anche nei rilievi, precisamente nelle porzioni degli angoli in basso, e nel braccio trasversale della croce. Ciò è stato confermato dall'analisi al microscopio, grazie alla quale è stato possibile osservare la differenza fra la crettatura del colore originale e quella dei ritocchi. Successivamente fu constatato che il retro della tavola, in tempi non

³² Ibidem, p.11

noti, venne spianato e coperto da una pesante struttura in legno, rimossa nel 1948 perché stava iniziando a causare spaccature, impedendo il movimento naturale del materiale anisotropo. A questo punto vennero scattate fotografie in bianco e nero in scala reale e microfotografie per documentare l'aspetto dell'opera, per poi procedere con le analisi a raggi X e a raggi infrarossi in modo da approfondire il suo stato di conservazione.

Le radiografie hanno sostanzialmente identificato la presenza di biacca (l'unico pigmento bianco comunemente usato nella pittura su tavola fino alla fine del XVIII secolo) e, in misura più ridotta, quella di altri colori, come il vermiglio, che possiede un alto peso atomico. In questa fase spiccano in particolar modo il corpo diafano del Redentore, le piastrelle chiare ed il cielo, composto principalmente da bianco di piombo ed azzurrite. Dove la pittura originale era assente, come in vari punti al di sopra dell'orizzonte, l'immagine appariva scura invece che chiara.

Fu constatata la presenza di polvere d'oro in corrispondenza dei bassorilievi, anche se in misura molto ridotta, non essendo stato possibile rilevarla attraverso i raggi X.

I delicati tocchi dorati che definiscono le figure del parapetto sono indubbiamente derivanti dall'influenza di Mantegna sul giovane Bellini (fig.46). Tracce di interventi passati furono rivelati anche dalla fotografia infrarossa, utilizzata in questi anni come complemento della radiografia, ma che già in quest'occasione condusse ad ulteriori scoperte.

Essa, per esempio, mostrò con chiarezza delle variazioni nella densità e nella composizione materica negli angoli in basso di entrambi i rilievi; si tratta di una prima intuizione di alcune evidenze che solo successivamente furono apprezzate nel loro pieno significato.

Anche se la maggior parte degli interventi può essere vista senza difficoltà in luce visibile, le fotografie tecniche forniscono una chiara documentazione.

È semplice stabilire che parte di un dipinto sia coperta da ridipinture, ma molto più difficile stabilire lo stato della pittura originale sottostante, a meno che essa non contenga una grande quantità di bianco di piombo, così da risultare evidente in radiografia. I riflettogrammi possono essere utili in un contesto simile, ma in questo caso la maggior parte dei ritocchi risultò impenetrabile.

Le analisi stratigrafiche fornirono prove solo riguardo all'esatto campione esaminato, dal momento che gli strati pittorici possono essere totalmente diversi da una piccola frazione all'altra.

Le radiografie e le fotografie infrarosse, in ogni caso, hanno confermato la presenza di parti deteriorate in corrispondenza dei bassorilievi: apparve evidente una netta separazione tra la parte superiore, più chiara, e quella inferiore, più scura, a partire dalla mano destra della figura classica, all'altezza del ginocchio di Cristo.

La fotografia infrarossa mostrava una chiazza più chiara nell'angolo basso del rilievo di sinistra, delimitata da una linea curva tra il viso dell'angelo ed il calice. (fig.47)

Non è raro che vecchi ritocchi coprano un'area molto più ampia del necessario - quelli nella parte alta del cielo che mostra la fotografia infrarossa costituiscono un buon esempio. (fig.48)

Furono poi condotte alcune analisi invasive, principalmente chimiche e al microscopio, utilizzando piccoli campioni prelevati dall'opera.

Per quanto riguarda l'*underdrawing*, gli strumenti impiegati resero già possibile l'individuazione di un disegno accurato e definito nei dettagli. Parte di esso era percepibile in luce visibile, ma la fotografia infrarossa permise l'individuazione di un tratteggio nelle zone di ombra più scure, come ad esempio nelle pieghe del perizoma di Gesù e della veste dell'angelo.

Anche le indagini stratigrafiche confermarono l'esistenza di un disegno sottostante: fu infatti rilevata la presenza di una linea molto fine sulle sfumature del grigio e del giallo tra lo strato sottile della preparazione in gesso e quello di colore.

In alcune sezioni, inoltre, il disegno poteva essere riconosciuto sotto forma di granelli neri sparsi sulla superficie del gesso e sotto gli strati pittorici. In un campione della veste dell'angelo, il tratto risultava così denso e materico da eguagliare lo spessore dello strato pittorico; non fu tuttavia possibile, in questa fase, isolare una quantità sufficiente di pigmento nero da poter condurre analisi specifiche sulla sua composizione chimica, ma le caratteristiche dei granuli esaminati attraverso l'analisi al microscopio suggerì che potrebbe trattarsi di nero d'osso piuttosto che di carboncino.

In occasione del restauro dell'*Assassinio di San Pietro Martire* e della mostra *Mantegna e Bellini* tenutasi alla National Gallery ed alla Gemäldegalerie di Berlino, fu condotta una nuova campagna di indagini sui lavori dell'artista veneto nel 2018.

Gli sviluppi tecnologici, soprattutto nel campo delle analisi all'infrarosso, consentirono l'acquisizione di immagini molto più definite: a trarre maggior giovamento da questo progresso fu ovviamente lo studio dell'*underdrawing*.

Le nuove analisi vennero effettuate sulla base di quelle precedenti e della documentazione relativa alla storia conservativa delle opere. La prima tecnica utilizzata fu la radiografia, eseguita da Alan Burroughs, in visita dal Fogg Museum di Boston negli anni Venti; il fatto che egli scelse di esaminare le opere di Bellini non fu certamente un caso.

I raggi X furono nuovamente impiegati nel 1935 e contribuirono a identificare alcuni pentimenti e la condizione generale dei materiali e dei supporti.

L'introduzione della riflettografia, negli anni Sessanta, consentì un importante avanzamento degli studi relativi al disegno preparatorio: inizialmente venne utilizzata una fotocamera Vidicon Hamamatsu, per poi passare alla fotocamera digitale.