

Nel 2014 la Galleria londinese acquistò uno scanner per effettuare la spettrofotometria XRF (*X-ray fluorescence spectroscopy*)³³, la quale si dimostrò utile specialmente per l'analisi di dipinti che avessero subito alterazioni significative nella composizione o le cui condizioni conservative fossero problematiche. Il nuovo strumento, infatti, permise di studiare l'immagine infrarossa in modo più approfondito ed esauriente. Fu utilizzato in questo caso un moderno scanner Burkert M6 macro-XRF.

Se negli anni Settanta il disegno preparatorio era stato analizzato attraverso la fotografia infrarossa e successivamente avvalendosi della riflettografia, le immagini erano ora generate dalla fotocamera digitale infrarossa OSIRIS, con sistema di scansione incorporato e dotata di sensore InGaAs. Si può affermare che nel corso del tempo le immagini infrarosse dei dipinti di Bellini siano state registrate attraverso un'ampia gamma di strumenti, di conseguenza i risultati non sono sempre comparabili e gli sviluppi tecnologici hanno spesso portato al rilevamento di disegni soggiacenti, talvolta definiti e dettagliati, laddove i risultati di analisi pregresse ne avevano affermato la quasi totale assenza.

Durante le indagini tecniche del 1977, era stata appurata la presenza del disegno, ma quelle condotte circa quarant'anni dopo hanno permesso la produzione di riflettogrammi dotati di una risoluzione molto più alta e quindi significativamente più leggibili.

È questo il caso del *Sangue del Redentore*, dove l'esistenza di un disegno preparatorio dettagliato per le figure di Cristo e dell'angelo era risaputa da lungo tempo, sia grazie alla fotografia infrarossa che alle analisi ad occhio nudo. Nondimeno, i recenti studi ne hanno mostrato l'estensione e la minuzia tecnica. Le ombre delle vesti dell'angelo, per esempio, sono state realizzate attraverso un tratteggio costituito da pennellate parallele, spesso culminanti in un punto denso e scuro dove il colore liquido si fermava nel momento in cui veniva sollevato il pennello.

Le pieghe più profonde, specialmente quelle dove il tessuto è arricciato sulla vita e lungo la coscia dell'angelo, sono pesantemente rinforzate da un nero denso, impiegato anche per definire le piume delle ali. Un segno così marcato e deciso è riscontrabile ancora all'incontro della manica dell'angelo con ciò che resta delle nuvole, così come nei contorni che delimitano la sagoma di Cristo, particolarmente scura lungo il lato più esterno del braccio sinistro, che è stato leggermente allargato in fase di disegno. (fig. 49). L'estensione del chiaroscuro è notevole, tenendo in considerazione le sue piccole dimensioni, con la densità del nero finemente modulata variando la diluizione del colore, verosimilmente a base d'acqua, come se fosse un disegno su carta.

³³ La spettrofotometria XRF (*X-ray fluorescence spectroscopy* o X-ray fluorescence) è una tecnica di analisi non distruttiva che permette di conoscere la composizione elementare di un campione attraverso lo studio della radiazione di fluorescenza X. Tale radiazione è emessa dagli atomi del campione in seguito a eccitazione (che può dare anche effetto fotoelettrico), che si ottiene tipicamente irraggiando il campione con raggi X e gamma ad alta energia.

Nonostante il disegno fosse visibile attraverso la pittura in molti punti, si trattava di un effetto del tempo, come risultato di un aumento della trasparenza della pellicola pittorica e del deterioramento della superficie pittorica in seguito ad una pulitura passata.

Se Bellini avesse voluto conferire al disegno un ruolo decisivo nell'aspetto finale del dipinto, le linee decise che definiscono il ponte del naso di Cristo e le sue narici sarebbero visibili in superficie, ma non è così. Una volta appurato il livello di minuzia con il quale l'artista ha eseguito l'*underdrawing* dell'opera in esame, gli studiosi misero in discussione l'accostamento che era stato fatto negli anni Settanta, anche allo scopo di conferire una collocazione cronologica, con l'*Orazione nell'orto*, la quale presenta invece un disegno semplice e lineare.

Due opere che potrebbero essere strettamente connesse al *Sangue del Redentore* in ragione del tipo di disegno che le caratterizza sono la *Pala di San Vincenzo Ferrer* e la *Pietà* della Pinacoteca di Brera. Anche in questi casi, infatti, la modellazione interna delle figure e delle vesti è estremamente elaborata attraverso ombre rese dal tratteggio, ed i contorni sono enfatizzati in modo da attribuire ai soggetti una considerevole forza scultorea.

Per quanto concerne la distribuzione del colore del dipinto della National Gallery, fu da subito evidenziato il contrasto tra l'ampia e acquosa stesura dello sfondo, resa attraverso pennelli grandi carichi di colore, ed il fine tratteggio delle ombre e alla definizione delle figure dipinte con la punta di piccoli pennelli. Tale distacco risultò palese nelle immagini infrarosse, così come nella mappa XRF, che mostrava la distribuzione del piombo (elemento presente in quasi tutte le misture di colore). Tutto ciò era già emerso dalle radiografie eseguite nel '77, le quali avevano portato a constatare l'intenso impiego di biacca per creare maggior contrasto tra il soggetto principale ed il paesaggio retrostante.

Le analisi del 2018 sembrano confermare tale intenzione da parte dell'artista: il bordo scuro intorno alla maggior parte della figura di Cristo nella mappa XRF, in effetti, mostra l'attenzione di Bellini nel preservare il disegno del soggetto durante la fase di pittura del cielo e del paesaggio. Egli, infatti, ha lasciato un piccolo spazio privo di colore (fig.50).

Illuminando il corpo in maniera così decisa, attraverso lo strato di colore più spesso, composto principalmente da biacca con l'aggiunta di piccole quantità di altri pigmenti, Bellini concentra l'attenzione è necessariamente convogliata sul soggetto centrale, insieme al sangue che fuoriesce dal suo costato nel calice sostenuto dall'angelo.

Le recenti analisi hanno inoltre confermato l'ipotesi di Braham sulla presenza originaria di cherubini e serafini: nella nuvola in cima a sinistra, tra la testa dell'angelo ed il calice, è emerso il disegno molto sbiadito della testa di un cherubino dotato di aureola, sulla quale si trovano tracce di oro. Ulteriori frammenti di *underdrawing* relativi ad una figura analoga sono visibili sulla stessa nuvola, dall'altro lato del calice (figg.51-52).

Per quanto riguarda i rilievi, il verde serpentino di quello a destra è ora difficile da distinguere rispetto al rosso-marrone costituito da vermiglio, giallo ocre e nero. Questo costituì la base delle figure, che sembrano essere state improvvisate senza alcun disegno preliminare.

Durante la fase finale nella realizzazione dei rilievi sono stati aggiunti dettagli e le figure sono state modellate utilizzando il marrone per i mezzi toni e per le ombre, e l'oro per i punti di luce.³⁴

3.2 La Pietà di Brera

“HAEC FERRE QUUM GEMITUS TURGENTIA LUMINA PROMANT / BELLINI POTERAT FLERE IONNIS OPUS”³⁵

Il *Cristo sorretto dalla Madonna e da San Giovanni* (fig. 53) è probabilmente la terza redazione del tema della Pietà eseguito da Giovanni nel corso della sua carriera, dopo quello ancora acerbo dell'Accademia di Carrara di Bergamo e quello facente parte del Polittico di *San Vincenzo Ferrer* nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, posto nel registro superiore come tavola centrale.

Sul fronte del sarcofago si legge un'iscrizione latina contenente anche la firma del pittore, che parafrasa una elegia di Properzio³⁶: un raffinato rinvio alla cultura umanistica che caratterizzava l'arte di Bellini in quegli anni.

La tavola, alta 86 centimetri e larga 107, fu dipinta a tempera ed è conservata, fin dall'età napoleonica, presso la Pinacoteca di Brera. Le dimensioni sono insolitamente grandi per un uso di devozione privata, così come il formato orizzontale, che sarebbe forse più adatto all'altare di una cappella di famiglia.

Datata dagli studiosi tra il 1460 e il 1472 circa, l'opera rientra tecnicamente nei canoni dei dipinti degli anni Settanta, in cui linea e colore concorrono insieme a generare l'armonia compositiva, qui resa magistralmente, soprattutto, dalla luce.

Bellini parte dalla tradizionale *Imago Pietatis* bizantina per approdare ad una versione estremamente personale, portando l'osservatore in una dimensione intima, spirituale.

Hans Belting fece più volte riferimento al *De Pictura* di Leon Battista Alberti nel ricercare un punto di partenza per l'analisi della Pietà, citando i moti dell'animo che le pose, i gesti ed i segni delle immagini dipinte devono suscitare nello spettatore.³⁷ L'autore sottolineò la semplicità della scena, composta da Maria, Gesù e San Giovanni a mezza figura dietro la balaustra marmorea di un

³⁴ Cfr. Jill Dunkerton, Marika Spring, *The Blood of the Redeemer*, “National Gallery Technical Bulletin”, vol.39, Londra 2018, p.41.

³⁵ [Come questi occhi gonfi di pianto emettono quasi gemiti | così l'opera di Giovanni Bellini potrebbe piangere]. Questa iscrizione dipinta nel cartellino dell'opera si ispira alle *Elegie* di Properzio, un rimando alla letteratura antica che conferma la cultura umanista di Bellini.

³⁶ Cfr. Hans Belting, *Giovanni Bellini. La Pietà*, Modena 1996, pp.29-32.

³⁷ Ibidem, pp.33-36.

sarcofago. La plasticità fisica dei soggetti culmina nella rappresentazione del corpo esanime di Cristo, che costituisce il focus del dipinto, sia nel contenuto che nella forma.

Le figure sono portate molto in primo piano e lo sfondo è ridotto al minimo, in modo che venga accentuato il *pathos* e l'intensità emotiva, così concentrata, raggiunga l'apice. Giocano un ruolo fondamentale, a questo proposito, i mutui scambi gestuali delle mani e degli occhi, che, secondo Mariolina Olivari "Nel contatto drammatico tra madre e figlio trovano uno dei vertici assoluti della pittura occidentale"³⁸.

Le linee forti e geometriche testimoniano le influenze ancora forti di Mantegna e di Donatello.

In questo caso, il rapporto con la grafica è strettissimo: alla luce di quanto la riflettografia ci mostra è inevitabile il confronto con il *Compianto del Cristo morto* conservato agli Uffizi (fig. 54).

Il disegno è steso con un pennello sottile ed il tratteggio è estremamente regolare e minuzioso nella definizione dei dettagli: ogni passaggio chiaroscurale è studiato con la massima cura attraverso il suo infittirsi o diradarsi ed i volumi dei panneggi, così come i tratti fisionomici, sono resi con una precisione tecnica straordinaria (figg. 55-56-57-58-59).

Tra lo strato preparatorio e il pensiero finale del pittore vi è una corrispondenza perfetta, che suggerisce uno studio a lungo meditato e poi definito senza incertezze.

Per quanto concerne la tecnica di esecuzione, nonostante l'opera si inserisca perfettamente nel periodo in cui Bellini compì la transizione dalla tempera alla tecnica mista, fu dipinta con tempera all'uovo: la stesura pittorica è infatti caratterizzata dalla classica giustapposizione di brevi pennellate coprenti, osservabili, ad una distanza ravvicinata, anche a occhio nudo (fig. 60).

Le notizie relative agli interventi di restauro dell'opera in questione sono poche. L'unico lavoro ad oggi documentato è il restauro eseguito da Giuseppe Molteni e dal falegname Giuseppe Draghini tra il 1863 ed il 1864. Prima di questo intervento il dipinto era già stato pesantemente manomesso: la cornice originale era stata rimossa e la pellicola pittorica era stata sottoposta a puliture aggressive; solventi corrosivi avevano danneggiato alcune zone del cielo, mentre il manto blu della Vergine era solcato da scalfiture. A quell'epoca erano state cancellate le aureole originali, abrasi i capelli, la corona di spine e i ricami sui bordi delle vesti. Dopo tale pulitura probabilmente furono eseguite le ridipinture più antiche, ancora oggi molto resistenti ai solventi; si tratta di riprese che hanno ridefinito il cielo a destra di Cristo e rinforzato la fascia chiara a fianco di Gesù e Giovanni; è verosimile che anche la mano, al centro del dipinto, fosse stata ridipinta in quell'occasione con un colore caldo e sfumato.

Durante lo stesso intervento furono rimosse le due traverse originali, disgiunte e raddrizzate le tavole, riunite le assi con colla di bue e con l'inserimento di quattro farfalle in noce poste

³⁸ Mariolina Olivari, *Tecnica pittorica e disegno preparatorio in Giovanni Bellini e Mario Basaiti*, in Graziella Buccellati e Anna Marchi (a cura di), *Oltre il visibile. Indagini riflettografiche*. Milano 2001, p 31.

controfigura. L'operazione, valida per la tenuta fra le assi, era stata imprecisa nel riallineamento dei margini dipinti che erano stati pareggiati assottigliando il colore originale con una lama. La spaccatura nell'asse superiore era stata risarcita con un piccolo cuneo e una farfalla simile alle altre. Una struttura di contenimento, composta da tre traverse scorrevoli tra battelli, limitava i movimenti del tavolato. I restauratori ottocenteschi avevano coperto i guasti maggiori, presenti sui lati corti, ribassando il legno e applicando un listello di abete, con venatura contraria al supporto, fermato con colla e chiodi.

Per "riparare i guasti del tempo" Molteni aveva effettuato una "diligente" pulitura e mascherato ampie abrasioni con ridipinture. Al suo lavoro erano infatti riconducibili le riprese più estese³⁹.

Dopo questo restauro si ha notizia solo di due interventi di fissatura a seguito di problemi di sollevamento del colore nel 1977 e nel 2003. Altre operazioni non documentate furono successivamente attestate dalla ripresa in luce ultravioletta: si trattava di ritocchi recenti, localizzati soprattutto vicino alla giunzione, nei margini e sul cielo.

Fra il 2010 ed il 2012 l'opera venne sottoposta ad un altro restauro, eseguito nel laboratorio della Pinacoteca di Brera, in previsione della mostra *Giovanni Bellini. La nascita della pittura devozionale umanistica* che ebbe luogo a Milano dal 9 aprile al 13 luglio 2014.

L'intervento sulla *Pietà* si rivelò necessario a causa di due principali motivi: una fessurazione, che da tempo interessava l'area superiore del dipinto, dava segni di instabilità e l'alterazione di vernici, patinature e ritocchi applicati sul dipinto in precedenti restauri, ne condizionavano fortemente la leggibilità.

Venne effettuata una documentazione fotografica, seguita da una campagna di indagini diagnostiche, a integrazione di quelle già esistenti, tra le quali erano comprese le riprese in riflettografia infrarossa, l'infrarosso in falso colore, la fluorescenza ultravioletta, la radiografia, la fluorescenza X, la spettrometria colorimetrica ed alcune sezioni stratigrafiche. La prima, con sistema scanner a singolo fotodiodo InGgAas, è stata eseguita nel 1996 da Duilio Bertani. Prima del restauro sono state effettuate altre fotografie in infrarosso con fotocamera digitale Sony DSC-F828⁴⁰, fotografie in luce ultravioletta ed una radiografia. Il disegno preparatorio, eseguito direttamente sul gesso, è chiaramente visibile in riflettografia. Tale metodo di indagine è risultato particolarmente utile in questo caso: basta osservare l'immagine del disegno sottostante in alta risoluzione per comprendere che l'opera è caratterizzata da un capolavoro coperto da un altro capolavoro.

³⁹ Cfr. Mariolina Olivari, *Il sogno di un artista non può andare più in là. Il silenzio di un capolavoro in museo*, in Emanuela Daffra (a cura di), *Giovanni Bellini. La nascita della pittura devozionale umanistica*, Milano 2014, pp.47-48.

⁴⁰ Sony Cyber-shot DSC-F828 è una fotocamera compatta con sensore 2/3 pollici da 8.0 Megapixel prodotta dal 2003 al 2005. La gamma di sensibilità è 64-800 ISO e scatta a 3 FPS.

Realizzato a pennello, esso descrive con un segno intenso e modulato il contorno delle figure e le pieghe dei panneggi. Sono poi definiti nei dettagli i tratti espressivi dei volti, le pieghe delle vesti e i riccioli dei capelli di Giovanni e di Cristo. Le figure sono chiaroscurate tramite un tratteggio ad andamento parallelo e diagonale fatto di pennellate fluide, che si addensano a creare i punti di maggiore ombra, incrociandosi nelle zone più scure della composizione e lasciando la tipica goccia al termine della linea; oltre a costituire una prova del tipo di medium utilizzato, liquido e non solido, essa costituisce, per così dire, un marchio di fabbrica del maestro (figg. 61-62-63).

Non è stato appurato se l'*underdrawing* sia stato realizzato a mano libera o con l'ausilio di cartoni preparatori; se non sono pervenuti eventuali studi preliminari dell'opera, né vi sono segni evidenti che provino l'impiego di un cartone, quali punti di spolvero o tracce riferibili al ricalco, infatti, la quasi totale assenza di pentimenti nella stesura pittorica finale rispetto all'immagine definita nel disegno, anche in relazione con la media complessità della composizione, suggerisce la possibilità che l'immagine fosse stata preliminarmente studiata e composta. Inoltre, non è escluso che l'artista possa aver trasferito l'immagine da una carta leggera con un sottile tratto di punta metallica.

Suddetta ipotesi fu avvalorata nel corso delle analisi dall'individuazione, sia con osservazioni in luce radente che con l'ausilio dei raggi infrarossi e dei raggi X, di una sottile incisione a mano libera localizzata lungo le principali pieghe dei panneggi, il profilo e gli elementi espressivi delle figure. Particolarmente evidenti appaiono le incisioni sul manto scuro della Vergine, che risultano bianche in radiografia. Le incisioni delle tre aureole, dalla circonferenza identica, sono state tracciate con l'ausilio di un compasso sull'immagine già impostata, e si interrompono in corrispondenza delle figure. Per realizzare l'iscrizione sono state inoltre eseguite con un regolo delle leggere incisioni dirette (figg. 63-64-65).

Il disegno non è presente nel cielo, e non si legge nel manto della Vergine, probabilmente a causa dello spesso strato di azzurrite.

Confrontando il riflettogramma con la stesura finale, si apprezzano alcuni cambiamenti che, seppure non costituiscano sostanziali pentimenti o modifiche della composizione, definiscono lievi aggiustamenti, e arricchiscono significativamente la comprensione della genesi dell'opera.

Gli occhi di Giovanni, ad esempio, sono connotati nel disegno soggiacente da una dolorosa espressività, in parte ricomposta nella stesura finale; la muscolatura del collo è leggermente più protesa, la bocca e il naso sono impostati secondo una certa prospettiva, poi perfezionata con il colore. Nel Cristo i muscoli del collo e del torso sono ben evidenziati: dalle clavicole si allunga nell'area del deltoide un muscolo dall'originale forma "a forcipe", già sperimentata da Giovanni in altre occasioni, descritto con un'enfasi plastica poi raffreddata nella stesura pittorica finale, nella quale la linea delle clavicole si regolarizza. Lievi aggiustamenti riguardano poi le ascelle, la nuca, le

stimate e i capezzoli di Gesù, la mano di Maria che stringe quella del figlio, e l'estremità destra del cartiglio, inizialmente arrotolata (figg. 66-67).

Come si è già detto, il disegno di Bellini compì negli anni un'evoluzione che è possibile porre in relazione con quella della tecnica pittorica. Finché fu la tecnica della tempera a prevalere, il disegno era molto definito e accuratamente chiaroscurato.

Il tratteggio grafico e quello pittorico si sommano qui nella definizione dei volumi e delle ombre, soprattutto negli incarnati, anche sulla base di fondi cromatici differenziati. Dalla fine degli anni Ottanta, con l'uso sempre maggiore di tecniche miste o di olio, l'abbozzo delle figure si farà progressivamente più sintetico e meno o niente affatto chiaroscurato.

3.3 Le Gallerie dell'Accademia

Il giorno 17 maggio 2021 ho avuto la possibilità visitare il Laboratorio Scientifico delle Gallerie dell'Accademia, a Venezia, e di consultare i dossier relativi agli interventi effettuati su due opere di Giovanni Bellini, ovvero la *Madonna degli alberetti* (fig. 68) e la *Pietà* (fig. 69).

L'Accademia di Venezia fu istituita ufficialmente nel 1807 attraverso un decreto napoleonico, e fu rifondata successivamente nella nuova sede del complesso della Carità, sgomberato dai soppressi Canonici lateranensi e dall'antica Scuola della Carità. Fu per la prima volta aperta al pubblico nel 1817, suscitando un grande interesse e attirando un importante afflusso di visitatori.

La collezione, inizialmente costituita da un esiguo numero di opere, della cui conservazione fu nominato responsabile Pietro Edwards, già responsabile delle pubbliche pitture dal 1778 fino alla caduta della Repubblica, si arricchì nel corso degli anni grazie alla restituzione di alcuni dipinti dalla Francia ma, soprattutto, grazie a doni di privati. Alcuni fra i più prestigiosi quadri delle Gallerie, in origine destinati all'arredo privato, sono stati infatti acquisiti grazie alla generosità di illustri collezionisti veneziani; il Museo, comunque, non ha mai smesso di incrementare le collezioni anche con acquisizioni recenti.

I Laboratori di restauro e diagnostica afferenti alle Gallerie dell'Accademia sorsero per far fronte alle problematiche conservative emerse in seguito all'alluvione del 4 novembre 1966, grazie al sostegno di numerose Fondazioni e Comitati Privati italiani e stranieri per la Salvaguardia di Venezia. A partire dal 1982 sono collocati presso la sede della Misericordia e si occupano delle opere dei musei statali veneziani, dei beni ecclesiastici e del territorio veneto. La compresenza di varie realtà professionali permette un proficuo scambio di conoscenze fra esperti di differenti ambiti di studio, quali storici dell'arte, restauratori, chimici e biologi, a vantaggio di una corretta conduzione degli interventi conservativi. Le indagini svolte nel Laboratorio Scientifico sono indirizzate allo studio dello stato di conservazione e delle alterazioni dei diversi manufatti,

all'identificazione dei materiali pittorici e delle tecniche esecutive mediante analisi non invasive, come la riflettografia IR e la fluorescenza X, e microinvasive su sezioni stratigrafiche: microscopia ottica, microscopia elettronica con microanalisi, spettrometria FT-IR.

La mostra *Il colore ritrovato. Bellini a Venezia*, tenutasi nel Museo dal 30 settembre 2000 al 28 gennaio 2001, fu la corporazione di un lavoro pluriennale della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Venezia che ha coinvolto tutte le opere delle Gallerie dell'Accademia e del territorio veneziano. Vennero effettuati interventi esemplari, preceduti da capillari analisi ed indagini scientifiche, le quali hanno consentito una lettura più approfondita e per alcuni versi inedita del maestro veneziano.

Rona Goffen ha definito come

“Un trionfo della chimica moderna - e dei chimici come Lorenzo Lazzarini e Stefano Volpin - analizzare i pigmenti e i materiali costitutivi dei quadri belliniani.
Ed è stato un trionfo della tecnologia moderna - e dei fotografi come Paolo Spezzani - scoprire un corpus dei disegni sottostanti i dipinti di Bellini tramite questi mezzi non invasivi come la riflettoscopia a infrarosso.”⁴¹

In effetti, è proprio grazie alla riflettografia infrarossa che gli esperti hanno avuto la possibilità di creare un corpus di disegni autografi, i quali costituiscono degli indizi estremamente rilevanti per le attribuzioni incerte (in particolar modo quelle che vacillano fra Bellini e Mantegna), nonché una chiave per comprendere meglio il processo creativo di uno degli artisti più inventivi e versatili del Rinascimento. Tale raccolta, soprattutto, ci ha permesso di esperire l'altissima qualità dei disegni, che oltre ad essere gli strumenti funzionali al compimento dei dipinti, possono essere definiti come opere d'arte autonome.

Perlopiù, Bellini abbandonò la tecnica dei disegni sottostanti finiti nelle opere tarde. Nella *Pietà* delle Gallerie, per esempio, l'*underdrawing* è accennato, costituito soltanto da qualche linea di carboncino per indicare gli occhi e le labbra della Vergine Madre ed i muscoli pettorali del Cristo. Come i compatrioti giovani, quali Giorgione, Tiziano, Sebastiano del Piombo, nei primi anni del Cinquecento anche l'anziano Bellini tendeva a creare la composizione direttamente sulla tavola o sulla tela, affidando un ruolo sempre più preponderante al colore.

Ma, come abbiamo visto, l'itinerario belliniano non fu così semplice: non si può parlare di un progresso diretto dal disegno sottostante finito allo schizzo sommario. Oggi, grazie agli interventi conservativi e alle analisi propedeutiche, possiamo rintracciarne meglio il percorso, dal quale emerge chiaramente un'abilità ineguagliata del maestro nel mutare tanto la tecnica esecutiva quanto lo stile artistico, in base alle necessità del caso.

⁴¹Rona Goffen, *Il Rinascimento visto da Rialto*, in Rona Goffen, Giovanna Nepi Scirè, *Il colore ritrovato. Bellini a Venezia*, Venezia 2000, p.19.

3.3.1 La Madonna degli Alberetti

Pervenuta alle Gallerie come dono di Girolamo Contarini nel 1838, la tavola prende il nome dai due pioppi svettanti simmetricamente ai lati del tendaggio verde che fa da sfondo al gruppo della Madonna col Bambino. La presenza della data 1487 congiunta alla firma sul parapetto in finto marmo verde è di estremo interesse in quanto è la prima a noi giunta presente su un'opera di Bellini. La tavola, che misura 71 x 58 centimetri, si pone quindi come riferimento imprescindibile nella scansione cronologica del *corpus* dell'artista, oltre che uno dei vertici qualitativi da lui raggiunti nella declinazione del tema.

L'opera subì un primo restauro nella prima metà dell'Ottocento per mano di Luigi Tagliapietra; un secondo nel 1901 ed un altro nel 1947 a cura del Centro di Restauro di Roma, mentre nel 1982 intervenne solo sulla cornice Luigi Sante Savio, la cui relazione cita, nei motivi dell'intervento, "Contenimento e conservazione dal degrado del legno. Pulitura delle dorature."

Nel 1997 ebbe luogo un nuovo restauro della superficie pittorica sotto la supervisione di Gloria Tranquilli. Le indagini preliminari mostrarono alcune zone danneggiate, come quella del mantello della Madonna, ed altre ben conservate, per esempio il velo bianco, dipinto con una sottile variazione delle pennellate per suggerire la trasparenza del tessuto. Altrove, per esempio nelle carni, il colore risulta più materico, quasi ruvido, così da creare effetti ottici diversi: si può già riscontrare un tentativo di evocare il metodo di creazione dell'immagine per pennellate, volutamente visibili, e non partendo dal disegno dei contorni delle sagome.

Il dipinto è eseguito su un'unica tavola di pioppo. Le analisi stratigrafiche di Volpin rivelarono la composizione della preparazione, ossia gesso e colla con una finitura a colla.

Gli interventi di restauro subiti in passato furono piuttosto invasivi, a causa soprattutto di una pulitura molto aggressiva che compromise definitivamente precipuamente il modellato degli incarnati. Le profonde crettature, ivi localizzate e visibili chiaramente ai raggi IR (fig.70), confermarono le informazioni date dai resoconti dell'epoca, ovvero che furono impiegati, per la pulitura, lavaggi a base di potassa o di soda. Anche la radiografia mostra l'abrasione evidente soprattutto nell'incarnato della Madonna che appare quasi nero ai raggi X (fig.71).

Per quanto riguarda il supporto, non furono riscontrati particolari problemi conservativi: esso si presentava privo di strutture di contenimento e manteneva da anni un assetto stabile. Anche l'adesione della pellicola pittorica alla preparazione era soddisfacente; non si rilevarono negli anni, infatti, né sollevamenti né cadute di colore.

Il restauro venne effettuato soprattutto per rimuovere le pesanti ridipinture e le vernici ingiallite che alteravano la lettura dell'opera.

Il disegno sottostante è caratterizzato da una linea di contorno molto dettagliata; tutte le zone in ombra, in particolare quelle degli incarnati, sono definite da un tratteggio obliquo, evidente anche a un esame visivo per la consunzione degli strati pittorici. Bellini impiegò quasi certamente un cartone per la composizione del gruppo della Vergine col Bambino: esso, infatti, pare essere stato utilizzato anche per la *Madonna tra i Santi Paolo e Giorgio* (fig. 72), conservata pure nelle Gallerie dell'Accademia.

Riprendendo il discorso sull'importanza dello sviluppo tecnologico per le analisi in infrarosso e lo studio dell'*underdrawing*, si è dimostrato particolarmente utile il confronto tra le fotografie eseguite con camera analogica e le riflettografie digitali effettuate in occasione delle indagini preliminari al restauro del 1997 (figg.73-74-75-76): se nelle diapositive i contorni delle figure appaiono tracciati con un segno leggerissimo, le riflettografie mostrano linee molto più marcate e rivelano dettagli, per esempio in corrispondenza dell'occhio del Bambino, non registrati dalla pellicola.

3.3.2 La Pietà di Venezia

La *Pietà Martinengo* è un'opera tarda, databile intorno al 1505, che fu acquisita dalle Gallerie nel 1934 dalla collezione Donà dalle Rose, anche questa tavola subì un restauro da Tagliapietra, nel 1866, e successivamente nel 1935 ad opera di Mauro Pelliccioli. L'ultimo intervento fu effettuato da Gloria Tranquilli nel 1996.

La mano del Cristo morto cade accanto alla firma dell'artista, individuabile nell'iscrizione IOANNES / BELLINVS, incisa nella roccia: così il nome del pittore fa parte integrante della scena tragica in cui la madre tiene nel grembo il Figlio morto.

Se il paesaggio retrostante anticipa Tiziano nell'evocare le montagne e l'aria limpida, gli edifici rappresentano invece un tipo di finzione architettonica. Durante le ultime analisi, che testimoniano grande minuziosità nella resa dei dettagli urbani, è stato rilevato in questa zona un ripensamento, che consiste nella correzione di un edificio (fig. 77).

Il dipinto è eseguito su un'unica tavola di pioppo, attualmente assottigliata. Le indagini stratigrafiche, effettuate ancora da Stefano Volpin, confermarono che la preparazione è costituita da gesso e colla animale, la superficie è uniforme e interessata da una crettatura minuta e regolare con un'imprimatura a biacca miscelata con un legante proteico, forse tempera.

L'ultimo strato della preparazione è rifinito da una sottile pennellata di colla o di vernice.

Il dipinto ha avuto problemi di conservazione fin dal suo arrivo nel museo veneziano, come testimonia il documento relativo al restauro del '35, che mi è stato gentilmente fornito dal Laboratorio Scientifico delle Gallerie dell'Accademia, il quale attesta lo stato conservativo dell'opera a quella data ed elenca nel dettaglio gli interventi effettuati. Pelliccioli motiva l'operazione

afferendo “Un generale sollevamento, tale che qualche restauratore (Vermehren) riteneva indispensabile il trasporto” (figg.78-79).

Fortunatamente, il trasferimento della pellicola pittorica dalla tavola alla tela non fu mai effettuato. Gran parte dei problemi di adesione degli strati di colore alla preparazione derivavano da un intervento sul supporto del quale non si ha documentazione. Sulla tavola originale, lo spessore eliminato era stato sostituito da un telaio di legno con traversa centrale: ventotto ponticelli completavano la struttura, incollata al supporto e completamente rigida, cioè priva di elementi di scorrimento. Questo ha certamente impedito il movimento naturale del legno, causando spaccature del supporto e di conseguenza sollevamenti di porzioni di pittura.

Ciò non ha impedito la fruibilità del disegno soggiacente, del tutto assimilabile a quello delle opere dell'artista risalenti agli stessi anni: poche linee definiscono le forme, sia dei soggetti che del paesaggio, in modo piuttosto sintetico e sommario, ed il tratteggio tipicamente realizzato da Bellini per creare contrasto e volume è assente; si osservino ad esempio le linee nette ed essenziali che definiscono la muscolatura del torso di Cristo (fig. 27).

Le recenti indagini riflettografiche, tuttavia, hanno permesso di osservare una maggiore concentrazione da parte di Giovanni nelle zone dei volti, specialmente in quello della Vergine, che in quest'opera suscita particolare interesse in quanto non è caratterizzato dalla giovinezza idealizzata ricercata da molti artisti rinascimentali, bensì appare segnato dall'età, oltre che dal profondo dolore. Questo aspetto emerge in modo ancora più lampante nell'*underdrawing*, dove i tratti fisionomici sono estremamente marcati, in modo da rendere efficacemente la drammaticità espressiva (figg. 25).

CAPITOLO 4.

LE CONOSCENZE ACQUISITE SU GIOVANNI BELLINI GRAZIE AGLI SVILUPPI DELLA RIFLETTOGRAFIA INFRAROSSA

“[...] E perché la pittura è propria poesia, cioè invenzione, la qual fa apparere quello che non è, però util sarebbe osservare alcuni ordini eletti dagli altri poeti che scrivono, i quale nelle loro comedie e altre composizioni vi introducono la brevità, il che debbe osservare il pittore nelle sue invenzioni, e non voler restringere tutte le fatture del mondo in un quadro; n'anco disegnare le tavole con tanta istrema diligenza, componendo il tutto di chiaro e scuro, come usava Giovan Bellino, perch'è fatica gettata avendosi a coprire il tutto con li colori”⁴²

Questo scriveva Paolo Pino nel suo *Dialogo di pittura* del 1548, nel quale affermò l'originalità dei pittori veneti rispetto ai rinascimentali fiorentini, elogiando l'arte di Giorgione e dei suoi affiliati e definendo la pittura “propria poesia”. Il disegno, secondo Pino, costituiva evidentemente un mero strumento per creare la vera arte, raggiunta solo attraverso il colore; ecco perché egli definiva il lavoro grafico di Bellini “fatica gettata”.

Se però si studia in maniera approfondita l'artista, considerando il *milieu* da cui proviene e in cui si è formato, e tenendo sempre a mente il suo spirito di sperimentatore libero, originale, creativo ed alla costante ricerca di novità, pertanto non realmente ascrivibile a circostanze artistiche definite e limitate, non è difficile comprendere quanto il disegno sia sempre stato fondamentale, nel suo caso, per raggiungere proprio quella poeticità menzionata da Pino⁴³; non a caso di poesia parlarono anche Roberto Longhi, che nel 1946 definì l'artista veneziano come “Uno dei più grandi poeti dell'Italia”⁴⁴, ed Hans Belting, il quale nel descrivere la Pietà della Pinacoteca di Brera, affermò che “La tavola è stata celebrata per la poesia della sofferenza. In essa non sono stati raffigurati soltanto i personaggi, ma anche le loro emozioni”⁴⁵.

L'evoluzione tecnologica per le indagini in infrarosso ha permesso di ottenere un elevato numero di fotografie e di riflettogrammi, sempre più ricchi di dettagli grazie allo sviluppo della strumentazione impiegata, che confermano con decisione il fatto che il disegno abbia un ruolo fondamentale e contribuisca al raggiungimento di quei vertici assoluti dell'arte del Quattrocento, veneziana e non solo, che Bellini riesce a ottenere per esempio attraverso la resa della muta conversazione tra la madre ed il figlio nella *Pietà di Brera*. Se si confronta tale dipinto con il rispettivo riflettogramma, infatti, risulta palese l'importanza dei segni grafici che creano, in modo particolareggiato e

⁴² Paolo Pino, *Dialogo di pittura*, Venezia 1548.

⁴³ Cfr. Maria Clelia Galassi, 1998 e *Il disegno svelato*, Sassari 1998.

⁴⁴ Roberto Longhi, La mostra di Giovanni Bellini, “The Burlington Magazine”, vol. 91, n.559, Londra 1949, p. 274.

⁴⁵ Belting 1996, p.17.

minuzioso, le meravigliose espressioni dei volti, il forte chiaroscuro e quel dialogo fra la tensione delle mani di Maria e di San Giovanni che sostengono il corpo e quelle di Gesù, ormai prive di vigore e ripiegate su loro stesse. (figg. 80-81)

Il fatto che, per tutta la durata della sua lunga carriera, l'incessante ricerca pittorica di Giovanni sia stata strettamente legata al disegno preparatorio, funzionalmente necessario, deriva indubbiamente dal periodo della formazione, avvenuta a Venezia, sua città natia.

Giocarono poi un ruolo importante la bottega padovana dello Squarcione, quella del padre, Jacopo Bellini, le influenze dell'arte fiamminga ed il rapporto con il cognato, Andrea Mantegna, l'altro genio della pittura rinascimentale del Nord Italia⁴⁶.

A partire dagli anni Trenta, Padova diventò un vivace centro artistico e la bottega di Francesco Squarcione era il luogo dove si apprendevano le innovazioni in ambito pittorico.

Molti furono gli artisti che vi transitarono: Marco Zoppo, Giorgio Schiavone, Andrea Mantegna, Nicolò Pizolo. Questi imparavano la tecnica basata sull'utilizzo di oggetti artistici come antichi gessi, medaglie, sculture quali modelli cui ispirarsi. Essendo tale repertorio il medesimo per tutti gli allievi, la produzione della scuola era piuttosto omologata, caratterizzata da una forte componente grafica per costruire le forme e da un fitto tratteggio per definire le zone d'ombra e i volumi; risulta dunque difficile, in alcuni casi, riconoscere l'autografia di un'opera.

Un'altra ragione per la quale spesso l'attribuzione delle opere in questo ambito si rivela un'operazione ostica è il fatto che tutti gli artisti, anche quelli più importanti, realizzavano opere che rispondessero alle soluzioni compositive tradizionali della bottega e, parallelamente, sviluppavano progetti personali, fedeli ad una propria ricerca artistica. L'*iter* seguito per l'esecuzione le due tipologie di lavoro era completamente diverso: per esempio, se la prima prevedeva sovente l'utilizzo di cartoni, sono più rare le tracce di spolvero nel secondo caso⁴⁷.

Ad ogni modo, il disegno sottostante era sempre presente e ben definito, come se si trattasse di un'opera autonoma; per questo esso costituisce un indizio molto utile per verificare a quale artista appartenga il dipinto in questione.

Una simile modalità operativa derivava con ogni probabilità anche dalla scuola fiamminga del XV secolo, la cui innovazione principale fu quella della costruzione della pellicola pittorica basata sulla sovrapposizione di strati, più o meno trasparenti, sulla bianca preparazione. La modulazione dello spessore delle velature permetteva una maggiore o minore emersione della luce del fondo chiaro; la luminosità era talvolta aumentata d'intensità mediante l'aggiunta di uno

⁴⁶ Cfr. Galassi, *Il disegno svelato*, Sassari 1998, pp. 49-70.

⁴⁷ Ibidem

strato di biacca e olio sul gesso, in modo da far apparire la superficie più brillante e uniforme. Il disegno sottostante assume di conseguenza un ruolo molto rilevante, prefigurando il modellato delle forme e fungendo da guida per le stesure di colore, rimanendo parzialmente visibile attraverso di esse.

D'altra parte, se gli artisti del Nord Europa ebbero un impatto così forte sui veneti, l'influenza era reciproca: essi, infatti, adattavano il loro modo di dipingere e preparare il supporto sulla base delle pratiche osservate e apprese nelle botteghe italiane, sia per quanto riguarda la tecnica esecutiva che per i materiali utilizzati. Lo stesso Dürer era molto interessato al metodo di composizione degli studi preparatori adottato nella bottega di Bellini. Mentre era a Venezia, nel 1506, in una lettera all'amico Willibald Prickheimer, l'artista ricorda un incontro con l'anziano pittore, definendolo "ancora il più grande di tutti" e riferisce che aveva imparato dai veneziani a seguire un gran numero di studi dettagliati. Un cenno all'accurata definizione del disegno belliniano compare, come vedremo meglio in seguito, nel *Dialogo di Pittura* di Paolo Pino, il quale rammenta che i pittori esageravano nel "Distinguere le tavole con tanta estrema diligenza, componendo il tutto chiaro e scuro, come usava Giovanni Bellino, perché fatica gettata, avendosi a coprire tutti i colori".

Nell'area veneto-padovana del Quattrocento, tuttavia, è tradizione ben consolidata quella di realizzare forme sul supporto attraverso un accurato lavoro di ombreggiatura a tratteggio, considerato fondamentale per la resa finale dell'opera. Una prova di tale approccio risiede nel fatto che sono pochissimi i disegni preliminari su carta giunti fino a noi: è assai probabile che l'artista settentrionale eseguisse una sommaria bozza del progetto su supporto cartaceo, per poi svilupparlo appieno direttamente sulla preparazione.

Si tratta di un preciso gusto estetico, derivante anche dallo stile gotico internazionale che aveva influenzato la città lagunare fino al secolo precedente. Il padre stesso di Giovanni, Jacopo, era un erede di tale cultura, essendosi formato con Gentile da Fabriano durante un soggiorno a Foligno di quest'ultimo, tra il 1411 e il 1412.

L'indagine riflettografica ha inoltre favorito la difficile collocazione cronologica, nonché l'autografia, delle opere di Bellini, dal momento che un numero assai esiguo di esse sono datate e firmate e che la documentazione a noi pervenuta sulle vicende che riguardano la sua vita è alquanto scarsa e presenta numerose lacune. A dimostrazione di ciò, si consideri il già citato studio condotto da Galassi alla fine degli anni Novanta, il quale ha portato ad una ricollocazione cronologica di alcuni dipinti 'seriali', ovvero realizzati sulla base di un medesimo modello,

talvolta avvalendosi dello stesso cartone, grazie all'analisi del disegno sottostante e al conseguente confronto con opere autografe e datate⁴⁸.

Il livello di definizione sempre maggiore dell'immagine ha infatti facilitato agli esperti la possibilità di riconoscere la mano del maestro e talvolta di distinguerla in dipinti prodotti in bottega, con evidente partecipazione degli allievi o degli assistenti. Si è potuto inoltre tracciare un percorso evolutivo della tecnica belliniana nel corso degli anni, che è individuabile nel parallelismo fra un disegno sempre più sommario e scarno e l'introduzione della pittura ad olio, con la conseguente definizione dei volumi e delle forme resa più dal colore che dal chiaroscuro realizzato a carboncino. L'elaborato grafico e quello pittorico sono sempre funzionali l'uno all'altro: già a partire dagli anni Cinquanta, Bellini utilizza l'olio come legante. Possiamo affermare che egli fu, in ambito veneto, colui che si dimostrò più aperto nei confronti della nuova tecnica. Il disegno è ancora caratterizzato da una linea di contorno scura e segmentata, condotta con un pennello spesso e da un tratteggio corto, diagonale e molto preciso: tale *modus operandi* caratterizzerà la maggior parte della sua produzione.

Nei primi anni Settanta si verificò un decisivo allontanamento dal linguaggio squarcionesco, per approdare ad una pittura fatta di velature sottili, che lasciano trapelare il chiaro del fondo e le ombre precedentemente definite dal tracciato grafico, ove la linea di contorno si assottiglia e il tramato si fa più fine e fitto. Bellini ha raggiunto la maturità, simboleggiata dal capolavoro dell'*Incoronazione della vergine*, la celebre *Pala di Pesaro*, nella chiesa di San Francesco.

A partire dagli anni Novanta, la linea di sagomatura si fa più continua e il tratteggio chiaroscurale si dirada fino a scomparire in modo definitivo, mentre gli strati pittorici diventano più coprenti e materici, andando a creare nuovi rapporti tonali. L'apice di questa fase, che sfocerà nel secolo seguente, è ben rappresentata dall'*Ebbrezza di Noè* (figg. 82-83-84), dove si inizia ad intravedere l'influenza del giovane Giorgione. Ora il disegno viene realizzato in modo sempre più spontaneo e immediato, direttamente sul supporto, talvolta improvvisando durante il processo esecutivo.

È probabile che l'adozione di uno stile grafico più semplice e schematico rifletta un cambiamento nella sua pratica disegnativa in generale, ma sono così pochi i disegni su carta di attribuzione certa che è difficile stabilirlo.

Come già detto, abbiamo oggi la possibilità di visualizzare l'*underdrawing* con una definizione tale da essere equiparabile ad un'opera grafica, prestandosi così ad interpretazioni più approfondite.

⁴⁸ Cfr. Galassi, , *La Produzione 'seriale' nella bottega di Giovanni Bellini: indagini sulle Madonne del Museo di Castelvecchio*, "Verona illustrata", n.11, 1998.