



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in
Storia delle arti e conservazione dei beni artistici
ex. D. M. 270/2004

Tesi di Laurea

“Ioan Bellino, el quale se atrova alla villa”:
ipotesi su un possedimento in terraferma

Relatore

Prof.ssa Martina Frank

Correlatore

Prof. Giovanni Maria Fara

Laureanda

Annachiara Scapin

864907

Anno Accademico

2021/2022

*Ad Anna e Gianni,
per sempre grata.*

Indice

Introduzione	3
I. Due lettere: 25 giugno 1501, 15 ottobre 1502	8
II. La figura sociale dell'artista e la sua evoluzione.....	21
II.I Il pittore oltre l'opera d'arte	31
II.II Testamenti	45
III. La nascita della cultura della villa.....	51
III.I La situazione nella terraferma veneta.....	63
III.II Due esempi di case d'artista	73
IV. Gli sfondi paesaggistici nell'arte di Giovanni Bellini nei primi anni del Cinquecento	78
Conclusioni.....	97
Appendici	99
Appendice I.....	100
Appendice II	101
Appendice III.....	102
Appendice IV.....	103
Appendice V	104
Appendice VI.....	105
Appendice VII	106
Ringraziamenti	111
Referenze fotografiche	112
Bibliografia.....	114

Introduzione

Attorno al 26 novembre 1496 ha inizio la corrispondenza epistolare tra Isabella d'Este marchesa di Mantova e i suoi mediatori a Venezia – Michele Vianello, ricco cittadino veneziano, collezionista e mecenate nel campo della musica e dell'arte, Lorenzo da Pavia, costruttore di strumenti musicali, e successivamente Pietro Bembo, il grande poeta – per la realizzazione di un quadro da collocare nel suo studiolo mantovano che fosse di mano di Giovanni Bellini. È intorno a questo carteggio che ha preso le mosse la presente ricerca, la quale è debitrice di studi precedenti. Sulla figura di questo grande pittore del Rinascimento veneziano (?¹-1516) sono fondamentali gli scritti e le pubblicazioni del XX secolo. Nonostante la vastità delle informazioni che sono state assimilate e trasmesse nei secoli, ci sono dei casi in cui Giovanni Bellini sembra non aver detto nulla di sé, anche perché probabilmente è il meno documentato tra tutti i grandi maestri del Quattrocento e del Cinquecento.

Il catalogo del pittore annovera una moltitudine di opere che variano da soggetti sacri, a ritratti, ad allegorie. La perdita delle grandi tele di carattere narrativo di Palazzo Ducale è un danno profondo, colmabile però dalla vasta produzione artistica di Giovanni Bellini che permette di avere una panoramica quanto più completa possibile dell'artista e della sua carriera.

Sono indubbie la fama e la fortuna critica di cui gode Giovanni Bellini mentre è in vita: egli è un patriarca della pittura veneziana. Eppure ancora a distanza di tempo esistono delle sfumature trascurate della sua persona.

A dare l'avvio a questo progetto di tesi è stata un'informazione apparentemente marginale, ritrovata sporadicamente nella biografia dell'artista. Jennifer Fletcher, in *Bellini's Social World*,

¹ Questo studio non vuol affrontare la *querelle* irrisolta circa l'anno di nascita di Giovanni Bellini, è utile però analizzare la visione di Giuseppe Fiocco, da cui deriva quella del grande storico dell'arte Roberto Longhi che nella sua recensione alla mostra belliniana del 1949, in accordo con Fiocco, affermava: "If Fiocco is right, Giovanni Bellini would have been older than Mantegna himself" (R. Longhi, *The Giovanni Bellini Exhibition*, «The Burlington Magazine», 91, 1949, p. 278), e ancora nella recensione alla mostra mantovana di Mantegna del 1961, ribadisce la sua posizione circa l'altezza cronologica della data di nascita di Giovanni Bellini collocandola anni prima quella di Andrea Mantegna, forse verso il 1425 (cfr. R. Longhi, *Crivelli e Mantegna: due mostre interferenti e la cultura artistica nel 1961*, «Paragone», 145, 1962, pp. 17-19). Studi più recenti fanno da antitesi al punto di vista longhiano. In particolare lo studioso Mauro Lucco (2008; 2019), sostiene che: "[...] Mantegna nacque nel 1431, Bellini comunque non prima del 1432-1433, e più probabilmente verso il 1440" (*Giovanni Bellini*, catalogo della mostra a cura di M. Lucco, G. C. F. Villa (Roma, Scuderie del Quirinale 30 settembre 2008 – 11 gennaio 2009), Cinisello Balsamo, Silvana, 2008, p. 24).

scrive: “It seems likely that by the early sixteenth century Giovanni had acquired a second home on the mainland, for in June 1502 [*sic!*] he is reported to be absent from Venice “alla villa”².

E ancora, Giovanni Agosti asserisce:

“Nel frattempo Giovanni deve essere entrato in possesso di una proprietà in terraferma, chissà dove però: infatti nel giugno 1501, mentre Isabella d’Este lo cerca come una forsennata per avere una tela per il suo Studiolo mantovano, lui non è a Venezia, ma “se atrova alla villa”³.

Questa informazione è menzionata anche tra gli studi di Hans Belting, quando scrive: “[...] and no longer agreed with the reality of the familiar nature of the *terra ferma*, which Bellini – who owned a villa there – loved so much.”⁴

Ancora, Caroline Campbell nel catalogo della mostra del 2018-2019 su Mantegna e Bellini, scrive:

“There has long been debate concerning Giovanni’s residence on the mainland; but it seems probable that by the early sixteenth century he had such a second home, and in June 1501 he is said to be out of the city ‘alla villa’.”⁵

Un ulteriore accenno a questa “villa” è dato da Peter Humfrey quando, scrivendo del rapporto intrinseco tra Bellini e la natura, asserisce:

“Questo fortissimo rapporto con la natura, da sempre presente in Bellini, poteva essere coltivato e stimolato, proprio in quegli anni, nella dimora nella campagna veneta dove l’artista si ritirava d’estate: il 25 giugno 1501 Michele Vianello scrive a Isabella d’Este che Bellini è assente da Venezia e che “se atrova alla villa”⁶

² J. Fletcher, *Bellini’s Social World*, in *The Cambridge Companion to Giovanni Bellini*, New York, Cambridge University Press, 2004, p. 18; Cfr. anche J. Fletcher, *I Bellini*, in *La bottega dell’artista tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di R. Cassanelli, Milano, Jaca Book, 1998, p. 133.

³ G. Agosti, *Un amore di Giovanni Bellini*, Milano, Officina Libraria, 2009, pp. 35-36.

⁴ H. Belting, *St. Jerome in Venice: Giovanni Bellini and the Dream of Solitary Life*, «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», 17, 1, 2014, p. 29.

⁵ C. Campbell, *A Tale of Two Artists and Two Cities: Mantegna, Bellini; Padua, Venice*, in *Mantegna & Bellini*, catalogo della mostra a cura di C. Campbell, D. Korbacher, N. Rowley, S. Vowles, London, National Gallery Company, 2018, p. 26.

⁶ P. Humfrey, *Giovanni Bellini: l’eccellenza del colore*, Venezia, Marsilio, 2021, p. 111.

La lettera originale a cui Fletcher, Agosti, Belting, Campbell e Humfrey si riferiscono è la lettera del 25 giugno 1501, inviata da Michele Vianello presso Venezia, a Isabella d'Este a Mantova, della quale viene riportato qui un estratto: “[...] per el ditto <ho> recevutto ducati ventizinquale per dar a Ioan Bellino, el quale se atrova alla villa; serà qui, per quelli mi à ditto di chaxa sua, fra 5 iorni [...]”⁷ Questa frase non dovrebbe passare inosservata, poiché nei saggi e nelle monografie dedicate a Giovanni Bellini è sotteso il mito del pittore stanziale che si sposta raramente da Venezia. Tuttavia è ipotizzabile che nel 1501 potesse trovarsi fuori dalla laguna, forse in un’abitazione, in virtù dell’affermazione: “se atrova alla villa”. Questo significherebbe che Giovanni Bellini non sia da identificarsi con quel pittore che non viaggiava mai o sporadicamente di cui si narra.

L’Italia è un terreno fertile per ricostruire la trasformazione, sia semantica che fisica, compiuta dagli edifici che assolvevano al ruolo sia di bottega che di abitazione, per evolversi in vere e proprie dimore d’artista. Nel corso del Quattrocento non vi erano regole precise da seguire, mentre dal XVI secolo le case degli artisti vengono concepite per assolvere a specifiche funzioni, *in primis* di rappresentanza. Venezia, in questo, rappresenta un caso particolare:

“[...] gli artisti avevano casa e bottega generalmente unite (i Vivarini a S. Maria Formosa, i Bellini a S. Geminiano), [...] sembra che di solito scultori e orafi fiorentini tenessero l’abitazione divisa dallo studio; cioè, vivevano con la famiglia in case – sovente di loro proprietà – un po’ fuori del centro, e lavoravano in botteghe [...] nelle vie più frequentate.”⁸

A Venezia gli artisti si dimostravano restii dall’acquistare un’abitazione in laguna a causa dei costi alti e della scarsità di spazio⁹. Erano infatti molto diffuse le residenze costituite da un’unica stanza, e il numero di persone che vi abitavano in affitto era molto elevato¹⁰. Per la sua conformazione fisica, la Dominante era molto densa di abitanti e non presentava ampi spazi aperti. In tale situazione molti artisti veneziani, per rimediare alle anguste condizioni abitative

⁷ ASMn, *Archivio Gonzaga, Dipartimento affari esteri, Venezia, Carteggio di inviati e diversi*, b. 1439, c. 319. Per il contenuto integrale della lettera del 25 giugno 1501 si veda Appendice I, la quale è stata pubblicata per la prima volta in W. Braghirolli, *Carteggio di Isabella d’Este Gonzaga intorno ad un quadro di Giambellino*, «Archivio Veneto», 13, 7, 1877, pp. 7-8 doc. V.

⁸ E. Camesasca, *Artisti in bottega*, Milano, Feltrinelli Editore, 1966, p. 214.

⁹ Cfr. E. Hüttinger, *La casa d’artista e il culto dell’artista*, in *Casa d’artista dal Rinascimento a oggi*, a cura di E. Hüttinger, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, p. 13; Cfr. I. Palumbo Fossati Casa, *Dentro le case: abitare a Venezia nel Cinquecento*, Venezia, Gambier&Keller, 2013, pp. 29-30.

¹⁰ *Ibid.*

della città, comprarono una dimora in campagna (una villa in terraferma), scelta motivata sia da considerazioni di natura economica che dalla volontà di vivere in un ambiente più salubre¹¹.

Il presente elaborato si concentra sugli ultimi anni della vita del pittore, dal 1500 al 1516. A seguito di un accertamento di due lettere rinvenute all'interno del carteggio inerente la commissione per Isabella d'Este viene fornita una descrizione dell'evoluzione sociale dell'artista, in quanto proprio a questa altezza cronologica alcuni pittori, tra cui Giovanni Bellini, si rendono consapevoli del proprio lavoro, che acquisisce ora un valore aggiunto all'interno della società. Attraverso un'analisi dei testamenti delle persone vicine al pittore è stato possibile avanzare delle ipotesi circa la villa in questione, ovvero se fosse di sua proprietà o se potesse essere stata di un parente o d'altri. Viene poi discussa la posizione veneziana rispetto alla nascita della cultura della villa, riportando alcuni esempi a dimostrazione del fatto che possedere una seconda dimora in campagna non è un evento eccezionale. Successivamente sono stati indagati gli sfondi di alcune opere significative, realizzate nei primi anni del Cinquecento. Infine, viene avanzata una proposta d'identificazione di un luogo in cui Giovanni potrebbe aver deciso di edificare la sua dimora di campagna.

Questo lavoro di tesi ha come obiettivo il voler aggiungere un tassello allo stato dell'arte degli studi attuali e si propone da apripista a future ricerche che portino all'identificazione di questo luogo di villa.

Si segnala che i testi delle lettere – riportate in Appendice I, II, III – e dei testamenti – riportati in Appendice IV, V, VI – sono trascritti dalla sezione *I documenti* di Manuela Barausse in *Giovanni Bellini: catalogo ragionato*, a cura di Mauro Lucco¹².

Addentrarsi nella vita privata e nell'operato di Giovanni Bellini è imprescindibile per uno studioso del Rinascimento veneziano, ma tentare di approfondirne gli aspetti è problematico a causa della scarsità documentaria che ha portato al lungo dibattito sulla data di nascita dell'artista. Al contrario tra le poche informazioni sicure che sono pervenute fino a noi rientra la questione sulla morte del pittore la cui data è ancorata al 1516¹³. Attualmente i documenti pubblicati hanno reso possibile la ricostruzione delle vicende relative alla committenza e al collezionismo di Giovanni Bellini. Fondamentali sono state le scoperte e riletture dei testamenti.

¹¹ E. Hüttinger, *La casa d'artista e il culto dell'artista* cit., p. 15.

¹² M. Barausse, *I documenti*, in *Giovanni Bellini: catalogo ragionato*, a cura di M. Lucco, Treviso, ZeL, 2019, pp. 12-78.

¹³ Per lo stato dell'arte sulla morte di Giovanni Bellini si veda Appendice VII.

È indubbia la preminente posizione culturale e artistica propria di Bellini: nel Quattrocento e nel Cinquecento era infatti un pittore stimato e ammirato. Nonostante le ricerche ancora attive portate avanti dagli studiosi contemporanei, ci sono quesiti aperti che non hanno tuttora risposta.

I. Due lettere: 25 giugno 1501, 15 ottobre 1502

Nel presente capitolo vengono analizzate due lettere che a distanza di poco più di un anno testimoniano l'assenza da Venezia di Giovanni Bellini: la prima risale al 25 giugno 1501, la seconda porta la data 15 ottobre 1502.

La lingua di queste lettere è una commistione tra il latino e il volgare veneziano. Usando le parole di Alfredo Stussi si tratta di un idioma in cui “il latino tradisce nettamente la soggiacenza del volgare”¹⁴. Di conseguenza, va vagliata la possibilità che le parole utilizzate non abbiano un unico significato e che dunque esse possono esprimere significati molteplici attinti da tradizioni e evoluzioni linguistiche diverse.

Nella lettera del 25 giugno 1501 Michele Vianello scrive a Isabella d'Este che ha ricevuto i venticinque ducati da consegnare come caparra a Giovanni Bellini, ma che non è riuscito ad incontrare l'artista perché si trova “alla villa”. L'informazione sulla permanenza in villa è fornita da “quelli di chaxa sua”, i quali aggiungono che il pittore sarebbe tornato dopo cinque giorni¹⁵. Per poter comprendere e riuscire a formulare un'ipotesi plausibile sul significato di queste notizie bisogna innanzitutto analizzare cosa intenda Vianello con il termine “villa”. In effetti, è accertato che nell'anno 1501 il termine sia utilizzato con un'accezione differente rispetto al significato odierno della parola.

La definizione moderna che restituisce Salvatore Battaglia nel *Grande dizionario della lingua italiana* alla voce “villa” è quella di

“Dimora signorile, talvolta di notevole pregio architettonico, per lo più circondata da un giardino o da un parco o situata all'interno di una tenuta agricola, anche destinata al soggiorno estivo dei proprietari (e nella moderna tipologia edilizia indica un'abitazione unifamiliare molto elegante, con giardino, costruita solitamente nei quartieri residenziali della città). – Anche: il podere stesso, la proprietà fondiaria, la campagna che la circonda.

[...] Borgo, villaggio rurale. [...]”¹⁶.

Può essere utilizzato con valore aggettivo in riferimento a una persona che è “di villa, della villa” inteso come un individuo che abita o che è originario di un paese rurale, come un

¹⁴ A. Stussi, *Medioevo volgare veneziano*, in *Storia linguistica e storia letteraria*, Bologna, Il Mulino, 2005, p. 29.

¹⁵ Si veda Appendice I.

¹⁶ Villa, voce in S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, 21: Toi-Z, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 2002, p. 871.

contadino o un lavoratore della terra¹⁷. Più nello specifico però, nel *Dizionario del dialetto veneziano* curato da Giuseppe Boerio, il significato di “vila” è il seguente: “(dal lat. *Villa*, casa di campagna). *Villaggio*, Mucchio di case in campagna: dicesi anche *Villa*. Logo de vila, *Luogo villereccio o villalico*, Di villa, di campagna”¹⁸. Nel dizionario di Nicolò Tommaseo e Bernardo Bellini è altresì scritto:

“Possessione di terreni, con casa da abitarvi i padroni. [...]

La casa stessa di campagna. [...]

Per Campagna, contrapposto alla Città, Contado. [...]

Campagna abitata, o Villaggio. [...]

Anticamente fu detto per Città, come Bourg nelle lingue settentrionali, e come ora dicesi

Borghesi per cittadini. [...]

Il termine “villa” è invece assente nel *Dizionario veneziano della lingua e della cultura popolare nel XVI secolo* di Cortelazzo²⁰.

Inoltre, la parola “villa” deriva dal latino “vīlla”, ossia “podere”²¹, ed è il diminutivo di “vicu”, che significa anche “proprietà di campagna, tenuta, podere”²².

Non esiste una definizione univoca di questo termine ma può essere interpretato in base al contesto in cui esso si inserisce. Nella presente tesi si ipotizza e si sostiene che l’interpretazione e il significato da attribuire al vocabolo “villa” sia quello di dimora, un edificio abitabile al di fuori del centro urbano.

Nel caso in cui si tratti di un’abitazione suburbana è interessante notare la contrapposizione tra il termine “villa” e il termine “casa” nella medesima frase: “[...] el quale se atrova alla villa; serà qui, per quelli mi à ditto di chaxa sua, fra 5 iorni [...]”. Sono due parole che indicano uno spazio privato, ma differenziato nel suo genere, in quanto riferendosi a una villa si considera

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Vila, voce in G. Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia, Premiata tipografia di Giovanni Cecchini edit., 1856, ristampa anastatica Firenze, Giunti Martello, 1983, p. 793.

¹⁹ Villa, voce in N. Tommaseo, B. Bellini, *Dizionario della lingua italiana, XX: turbo-zuzze*, Milano, Rizzoli, 1977 (ed. or. 1865), p. 420.

²⁰ Cfr. M. Cortelazzo, *Dizionario veneziano della lingua e della cultura popolare nel XVI secolo*, Limena, La linea, 2007.

²¹ Cfr. Villa, voce in M. Cortelazzo, P. Zolli, *DELI: Dizionario etimologico della lingua italiana*, a cura di M. Cortelazzo, M.A. Cortelazzo, Bologna, Zanichelli, 1999, p. 1817-1818; Villa, voce in A. Prati, *Vocabolario etimologico italiano*, Milano, Garzanti, 1970, p. 1045. La definizione di “villa” scritta nel *DELI* è: “casa signorile, spesso fuori città, circondata da ampio giardino o parco [...]”; la definizione di “villa” nel *Vocabolario etimologico italiano* è: “possessione con casa di campagna [...]”; la casa stessa di campagna [...]”; villaggio [...]”; città [...]”.

²² Vicus, voce in L. Castiglioni, S. Mariotti, *Vocabolario della lingua latina. IL: latino-italiano, italiano-latino*, a cura di P. Parroni, Torino, Loescher, 2007 (ed. or. 1966), p. 1511. Qui alla voce Villa è scritto “casa di campagna, villa, fattoria, tenuta, fondo [...]”, p. 1515.

un possedimento dalle dimensioni ampie situato in una posizione discostata rispetto al centro cittadino, mentre facendo riferimento ad una casa in città si è portati a pensare a un edificio più modesto, ma i due vocaboli fanno parte dello stesso campo semantico, e si riferiscono entrambi all'abitare.

Se la maggior parte degli studiosi non ha conferito importanza alla citata frase della lettera del 1501, Jennifer Fletcher, al contrario, ha più volte sollevato la questione. Già nel 1971 specifica che “Bellini’s will has not been traced and it is not known where this property was situated”²³, esprimendo così la sua certezza che Giovanni non potesse trovarsi altrove se non in una dimora di campagna anche se il luogo rimane indefinito. Nel 1998 ricorda che non ci sono evidenze che i Bellini abbiano investito molto nelle proprietà in terraferma e pone a paragone la famiglia Bellini con il pittore Jacobello del Fiore, il quale era proprietario di diverse case in città, oltre a possederne una a Padova²⁴. Successivamente, sempre facendo riferimento alla lettera del 1501, avanza l’ipotesi che Giovanni potrebbe aver acquistato una residenza in campagna²⁵. A qualche anno di distanza, in *Bellini’s Social World*, l’informazione pare aver preso consistenza:

“It seems likely that by the early sixteenth century Giovanni had acquired a second home on the mainland, for in June 1502 [*sic!*] he is reported to be absent from Venice “alla villa”. There are indications that during this period his health was not good. A house in the country would have provided respite from the heat and plague and brought in produce or even a small income.”²⁶

A pochi mesi di distanza Michele Vianello riferisce a Isabella d’Este che Giovanni non si trovava in buona salute, forse per giustificare il protrarsi del ritardo nella consegna dell’opera, che sembra non essere mai stata iniziata. Il 4 gennaio 1502 Michele scrive che “[...] siché, essendo chontenta Vostra Illustre Signoria de aspetar a questo termine, per eser sta’ molto ochupado ditto Joan Belino ed è statto anchor molti jorni amallato [...]”²⁷ Questa affermazione potrebbe apparire come un pretesto per dilatare i tempi di consegna, ma è altresì possibile che

²³ J. Fletcher, *Isabella d’Este and Giovanni Bellini’s “Presepio”*, «Burlington Magazine», 113, n. 825, 1971, nota 12, p. 704.

²⁴ P. Paoletti, *Raccolta di documenti inediti per servire alla storia della pittura veneziana nei secoli XV e XVI*, Padova, Prosperini, II, 1895, p. 9.

²⁵ Cfr. Fletcher, *I Bellini* cit., p. 133.

²⁶ Fletcher, *Bellini’s Social World* cit., p. 18.

²⁷ Brown, Lorenzoni, *Isabella d’Este and Lorenzo da Pavia* cit., p. 161, doc. 15; M. Barausse, *I documenti* cit., p. 52-53, doc. 75.

l'artista si trovasse in una condizione di infermità. Se Giovanni fosse stato di salute cagionevole una residenza in terraferma sarebbe stata un luogo ideale in cui trascorrere la convalescenza.

Jennifer Fletcher conclude asserendo:

“Several painters operating in Venice who came from elsewhere owned substantial properties and land on the *terraferma* near their hometowns. Certainly by the sixteenth century part-time living on the mainland was becoming more fashionable and patterns of investment were shifting from overseas trade to land purchase.”²⁸

Si tratta di un'affermazione approssimativa dove per “several painters” Fletcher rimanda a una dichiarazione fiscale autografa del Comune di Conegliano, contenuta in un testo di Peter Humfrey sul pittore Cima da Conegliano, il quale aveva diversi terreni e possedimenti locati ad artigiani, ma non ad artisti²⁹.

Durante l'ultimo decennio del XV secolo Venezia è attraversata da forti mutamenti e grosse difficoltà. Mentre la città e il popolo sono ridotti in povertà a causa delle guerre, il governo continua a investire denari nell'abbellimento della città, trascurando i bisogni della popolazione. Il grande storico francese Fernand Braudel restituisce un quadro storico-economico della situazione che la città stava attraversando:

“Perfino il nobile vive con una certa economia, viaggia sulla sua nave, accompagna le proprie mercanzie e talvolta, per salvare un negozio mal avviato, s'imbarca come arciere sulle galere di Fiandra o di Romania. Infatti il nobile medesimo vive con difficoltà. Il dramma dei gentiluomini poveri o impoveriti, che attraversa tutta la storia di Venezia, non manca in questa fine – già assai grigia – del Quattrocento. I tempi sono difficili, snervante e brutale è la lotta contro il Turco: questa guerra aperta o coperta, fredda o bruciante, rode Venezia. Dove trovare il denaro? Tutti i documenti ufficiali dei registri del Senato tradiscono un'impressione di strettezza e di difficoltà incessanti.”³⁰

Risulta problematico ripartire in modo equo i nuovi e pesantissimi oneri che la guerra contro il Turco stava portando ai bilanci della Serenissima. Non è possibile tracciare un'unica linea guida

²⁸ Fletcher, *Bellini's Social World* cit., p. 18-19.

²⁹ Cfr. P. Humfrey, *Cima da Conegliano*, Cambridge, Cambridge University press, 1983, p. 207, doc. XII. È un documento che risale al 1516, anno in cui Cima si trovava a Conegliano. Si tratta del “Estimo delintrade de tirieni de m.º Zuan batista depentor”.

³⁰ F. Braudel, *La vita economica di Venezia nel secolo XVI*, in *La civiltà veneziana del Rinascimento*, AA. VV., Firenze, Sansoni, 1958, p. 88.

nel decennio di passaggio dal Quattrocento al Cinquecento perché non sono disponibili statistiche attendibili fino all'inizio del Seicento, sebbene dai dati raccolti dal professor Beltrami si possa comprendere la tendenza di un aumento repentino della proprietà fondiaria da parte degli abitanti della Dominante in Terraferma in tempi molto precoci. Nel secolo XIV era stato vietato ai veneziani di possedere terre al di fuori di Venezia, ma ciò avveniva ugualmente, forse anche precedentemente a questo secolo³¹. Il fenomeno dello spostamento in Terraferma ebbe origine e si manifestò in maniera considerevole nel XV secolo, con la conquista della Terraferma e la vendita dei terreni confiscati:

“Favorendo il passaggio di vastissime proprietà urbane e rurali in mani private, ed immettendole quindi sul mercato allorché le congiunture economiche e politiche si prospettavano più favorevoli ai veneziani, avvenne che nel corso di un secolo, centinaia di migliaia di “campi” passassero agli abitatori della Dominante. Una testimonianza di ciò è offerta dagli oratori padovani, i quali nel 1446 precisavano alla Signoria che un terzo delle terre e delle rendite del loro territorio erano in possesso dei veneziani.”³²

La *decima* è il primo esempio di imposta diretta a Venezia che dal 1499 si differenzia dalla tassa e diventa un tributo per colpire esclusivamente le case e le proprietà, valido sia per i beni laici che ecclesiastici. La necessità di istituire tale tassa deriva dal fatto che il sistema economico veneziano di questo periodo subisce un mutamento: in origine la ricchezza della città proveniva essenzialmente dal commercio e dalla navigazione, pertanto i beni posseduti erano di natura mobile; dal XV secolo gli equilibri politici cambiarono e Venezia si rivolse sempre più alla terraferma, convertendo gradualmente il patrimonio da mobile a immobile. Diventò quindi necessario creare un sistema di controllo che riuscisse ad adeguarsi al nuovo tipo di ricchezza dei veneziani.

La raccolta e l'analisi delle *decime* offre una panoramica delle vicende della proprietà fondiaria “che se comprende i progressi realizzati dall'edilizia veneziana nel secolo XVI, tien conto anche del veloce dilatarsi degli acquisti dei beni rustici in Terraferma.”³³

³¹ Cfr. S. Woolf, *Venice and the Terra Ferma: Problem of the Change from Commercial to Landed Activities*, in *Crisis and Change in the Venetian Economy in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, London, Methuen, 1968, p. 181.

³² D. Beltrami, *Forze di lavoro e proprietà fondiaria nelle campagne venete nei secoli XVII e XVIII. La penetrazione economica dei veneziani in terraferma*, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1961, pp. 48-49.

³³ *Ivi.*, p. 51.

Dal 1510 al 1582 si verifica un incremento notevole in questa direzione: l'introito derivante dal tributo della *decima* al 1510 è pari a 33.279 ducati, dopo settant'anni questo arriva a essere di 133.706³⁴. La situazione cambia considerevolmente durante la seconda metà del secolo, quando il denaro dei mercanti non viene più speso nel sempre più rischioso commercio marittimo, ma viene investito progressivamente e con maggior interesse nell'acquisto di terre e di immobili, culminando in un'ondata di benessere che interesserà Venezia nella seconda metà di questo secolo³⁵.

A questa altezza temporale Giovanni Bellini si trovava ad essere una figura d'eccezione. Era infatti il pittore ufficiale della Repubblica Serenissima e godeva dello status di cittadino originario, una fascia sociale importante e influente del sistema veneziano, che dialoga direttamente con il patriziato³⁶.

È dunque verosimile che un pittore della sua statura possedesse una villa in terraferma?

Come è precedentemente accennato, l'ultimo decennio del XV secolo è stato rovinoso per la Repubblica. Da un lato i veneziani combattevano e vivevano sotto la minaccia e la guerra contro i turchi, dall'altro andavano consolidandosi potenze europee ben più grandi della città-stato di Venezia, entità politiche che si avvicinavano alle dimensioni di stati nazionali, che emergevano dal vecchio tessuto feudale in Inghilterra, Francia e Spagna. A Nord il Sacro Romano Impero possedeva un'estensione territoriale tale da costituire una quarta grande potenza. Venezia si trovava nell'esatto centro tra due fuochi: a Oriente l'impero ottomano, a Occidente le grandi potenze europee. Venezia nel frattempo continuava a contendersi la supremazia navale e il predominio in Italia.

Il secolo si concluse con una disfatta devastante per la Serenissima Repubblica: la Battaglia dello Zonchio del 1499 comportò delle perdite ingenti nello Ionio. I turchi conquistarono quasi tutte le piazzeforti veneziane in Grecia, comprese Modone e Corone che erano i due scali fondamentali nelle rotte per il Levante. Dieci anni più tardi, nel 1509, si venne a creare una nuova coalizione composta dalla maggior parte degli stati europei che si riunirono nella Lega di Cambrai con lo scopo di arginare Venezia³⁷.

È in questa fase di sfacelo, paura, tensioni e insicurezze della Repubblica che Giovanni Bellini trascorre gli ultimi anni della sua vita.

³⁴ Per un'analisi accurata si veda Beltrami, *Forze di lavoro e proprietà fondiaria nelle campagne venete* cit., p. 51.

³⁵ Cfr. Braudel, *La vita economica di Venezia* cit., p. 99.

³⁶ A loro già nel 1410 erano riservate le cariche più importanti delle scuole grandi, che divennero tutte e sedici le cariche nei trent'anni successivi; dal 1478 le cariche della Cancelleria furono riservate esclusivamente a loro e addirittura dal 1485 ai segretari venne concesso di indossare la toga rossa che distingueva i senatori patrizi. Cfr. Fortini Brown, *La pittura nell'età di Carpaccio* cit., p. 38.

³⁷ Per la parte storica si veda F.C. Lane, *Storia di Venezia*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 265-288.

Gli archivi raccontano questa Storia, la vera *historia* quotidiana del popolo, ma un'altra stava prendendo vita sulle grandi pareti dei palazzi e scuole veneziane. Dal 1470 circa, e per un periodo durato cinque decenni, si sono registrate delle imprese artistiche eccezionali negli interni delle stanze rappresentative più importanti di Venezia. Si annoverano almeno una decina di cicli di *istorie* dipinte, accomunati dalla stessa qualità formale. Le enormi tele narrative sono state commissionate da gruppi di persone – per lo più membri del governo o delle scuole – che desideravano esibire l'istituzione che rappresentavano. Vi appaiono ritratti talvolta anche i singoli, nonostante a Venezia ci fosse un ideale di uguaglianza della collettività, dove non era ammissibile emergere individualmente ma apparire come l'insieme di più personalità accomunate da uno stesso intento. Ma in questo particolare momento storico cosa trasmettevano queste tele? Qual era il loro fascino? A questi quesiti dà risposta la storica dell'arte Patricia Fortini Brown:

“[...] Forse non è un'esagerazione pensare che essa [la narrativa] sia ciò che mantiene sana una società. Anche se mascherata sotto forma di divertimento – fiabe, romanzi, commedie, pittura naïf – essa opera come mediatore aiutando le persone ad affrontare le indeterminatezze e le insufficienze del mondo reale. La pittura narrativa non è uno “specchio magico” della realtà poiché gli eventi reali sono disordinati e incompleti se paragonati alle storie che noi raccontiamo o dipingiamo su di essi. Le diverse forme narrative rendono le ambiguità tollerabili, procurano collegamenti e strutturano avvenimenti amorfi. Per conferire coerenza, completezza, finitezza e, ancor più importante, significato morale agli eventi che ingombrano il nostro mondo imperfetto, è essenziale narrare. In questo modo lo spazio narrativo, che include anche il dipinto più meticolosamente dettagliato di un evento storico, non è mai riempito da una semplice copia del mondo reale ma implica sempre interpretazione e selezione.”³⁸

Questi enormi teleri, che rendono vive le sale per la moltitudine di persone che vi è rappresentata, sembrano immediatamente avvicinabili, ma talvolta gli strumenti per poterle comprendere sono manchevoli. Per potervi avere accesso è opportuno consultare la documentazione archivistica, dove sono narrati gli accadimenti storici, che tuttavia risultano lacunosi a causa dei secoli intercorsi. La strada potrebbe presentarsi preclusa se ci si limita alla superficie del dipinto, vedendo in esso la mera rappresentazione di un mondo idilliaco. Nella monografia sul pittore Vittore Carpaccio del 1906 Pompeo Molmenti scriveva che

³⁸ Fortini Brown, *La pittura nell'età di Carpaccio* cit., p. 13.

“Egli [Carpaccio] fu veramente col pennello il cronista più evidente di un popolo nel pieno meriggio della sua gloria, e alcune pitture sue ci illustrano meravigliosamente quelle splendide cerimonie, il cui ricordo si conserva, benché assai meno vivo e meno eloquente, nei vecchi documenti degli archivi.”³⁹

È opportuno riflettere sulla frase “un popolo nel pieno meriggio della sua gloria”. Questa espressione non restituisce la veridicità degli accadimenti avvenuti in quel tempo e in quel luogo. L’immagine gloriosa della città di Venezia è un’evocazione che a cavallo tra i due secoli potrebbe dirsi fittizia. È lecito domandarsi se queste *istorie* dipinte in formati giganti volessero riflettere o meno la vita veneziana del tempo. Patricia Fortini Brown ritiene “[...] che si intendesse rappresentare la vita così come sarebbe dovuta essere.”⁴⁰

Tutto ciò avvenne, probabilmente, perché mentre Venezia attraversava uno dei periodi più difficili della vita della Repubblica, il Maggior Consiglio non perdeva interesse nell’abbellire la città, forse per creare un’illusione, per non lasciare trasparire ciò che stava realmente accadendo. Le pareti si riempiono di una Venezia ideale ma che sembra reale, con le calli popolate di gente, i canali che paiono prendere vita, le case con i camini fumanti, tutto restituito in maniera precisa e concisa. È una realtà idilliaca per chi osserva l’opera senza cognizione di causa. I pittori, d’altra parte, facendo uso di simboli e metafore, inseriscono nei teleri dei messaggi che vogliono trasmettere allo spettatore, tuttavia difficili da cogliere per un individuo del XXI secolo. È plausibile l’ipotesi che anche Giovanni ne avesse inseriti nelle tele di Palazzo Ducale distrutte nell’incendio del 1577. La volontà di trasporre in immagine il benessere dei cittadini e la floridezza della città risulta ingannevole: Frederic C. Lane scrive che Vittore Carpaccio all’epoca andava perfezionando “un suo stile particolare, atto a esprimere assai bene le bellezze della città e i sentimenti del suo popolo.”⁴¹

I pittori più importanti lavoravano freneticamente, tanto che Giovanni Bellini si era trovato a procrastinare continuamente l’avvio del dipinto per la marchesa Isabella d’Este, forse a causa del poco tempo a disposizione data l’impresa decorativa alla quale stava lavorando a Venezia.

Fletcher successivamente sostiene che seppur non si conosca il motivo per cui Giovanni si sarebbe potuto trovare in una villa, il risultato ottenuto è un incremento estetico:

³⁹ G. Ludwig, P. Molmenti, *Vittore Carpaccio: la vita e le opere*, Milano, Hoepli, 1906, pp. 62-63.

⁴⁰ Fortini Brown, *La pittura nell’età di Carpaccio* cit., p. 14.

⁴¹ Lane, *Storia di Venezia* cit., p. 252.

“Celebrated for his beautiful “*luntani*”, life in the country-side could only deepen his feeling for cloud and sky over the alpine foothills, the intervals between fences and tree trunks, and the evocative distant cities of the plain.”⁴²

Sulla base di questa affermazione, per cui Giovanni dalla sua villa avrebbe ammirato il paesaggio e le colline circostanti, prendono le mosse e danno credito alla teoria altri scritti.

Giovanni Agosti asserisce che

“Da lì avrà contemplato, adesso che era vecchio, le albe e i tramonti, le città in lontananza, gli alberi e le montagne, i contadini al lavoro e quelli che si riposano, finalmente, sotto una pianta: tutte cose che amava fin dalla più lontana giovinezza. Mai però ha preso il pennello per riprodurre le campagne innevate, i casolari con i camini di fianco che fumano o i giovani uomini che corrono, per il freddo, in mezzo alla nebbia.”⁴³

In un breve torno di anni la tendenza è di dare per assodata l’informazione, con maggiore frequenza viene considerata attendibile e autentica.

Hans Belting nel 2014 rileva un rapporto sempre più intenso tra i pittori e il paesaggio, dovuto alla scoperta dell’Arcadia di Virgilio e alle descrizioni che ne derivano. Emerge un sentimento che porta il pittore a idealizzare il paesaggio circostante, che si discosta dalla realtà tangibile. Belting successivamente riferisce che Bellini amava molto la terraferma, dove possedeva una villa⁴⁴.

Pochi anni più tardi Caroline Campbell rimette in dubbio l’argomento: Giovanni situa le proprie opere all’interno di paesaggi evocativi, con terre, acque e cieli sia di Venezia sia della Terraferma. Rammenta che la questione della residenza del pittore in terraferma è un argomento ancora ampiamente dibattuto, ma “it seems probable” che all’inizio del XVI secolo lui avesse una seconda casa in terraferma⁴⁵. L’*incipit* di queste informazioni riguardanti la dimora è, nella maggior parte dei casi, il paesaggio puntualmente ritratto che compare nello sfondo delle sue opere, in particolare in quelle eseguite nel quinquennio tra il 1498 e il 1503. Il campo va così a restringersi.

⁴² Fletcher, *Bellini’s Social World* cit., p. 19.

⁴³ Agosti, *Un amore di Giovanni Bellini* cit., p. 36.

⁴⁴ Cfr. Belting, *St. Jerome in Venice* cit., p. 29.

⁴⁵ Cfr. Campbell, *A Tale of Two Artists and Two Cities* cit., p. 26.

A darne conferma è Peter Humfrey, il quale insiste sul forte rapporto che lega Bellini alla natura, un'unione che è sempre stata presente e che può aver stimolato l'artista negli anni a cavallo tra Quattrocento e Cinquecento “nella dimora nella campagna veneta dove l'artista si ritirava d'estate.”⁴⁶

Nella lettera datata 15 ottobre 1502 è utile soffermarsi sulle seguenti parole:

“A questi di pasati recevi una lettera de vostra excellentia per la quale me dimandava del quadro de Ioan Bellino, el qualle a quei iorni non se trovava nella tera e per questo rispetto io non fezi risposta a vostra signoria perché se aspetava de breve”⁴⁷.

Frequentemente la frase “el qualle a quei iorni non se trovava nella tera” passa inosservata, senza approfondimento e senza lasciare spazio alla questione, ma forse potrebbe essere il risultato di un'affermazione scontata.

Anzitutto è utile analizzare la parola “tera”, il cui significato, dal *Dizionario veneziano della lingua e della cultura popolare nel XVI secolo*, è: “materia di cui è costituita la parte meno profonda della crosta terrestre, ‘mondo’, ‘parte solida della superficie terrestre in contrapposizione al mare’, ‘terraferma’, ‘territorio, regione’ [...]”⁴⁸ La lettera viene inviata da Michele Vianello presso Venezia, pertanto si aspettava il ritorno del pittore in territorio veneziano, in quanto “al prexente è venutto ed olli parlato”. L'accezione “terra veneziana” è da ritenersi più corretta essendo più vicina al contesto.

Jennifer Fletcher ritiene, forse a ragione, che Giovanni si trovasse fuori città perché impegnato nel *Battesimo di Cristo* per la chiesa di Santa Corona a Vicenza, datato proprio 1500-02⁴⁹.

La lettera a cui si riferisce il mediatore di Isabella d'Este in apertura al testo risale esattamente a un mese prima, ovvero al 15 settembre 1502. Essa riguarda la traslazione del tema da un'opera per il suo camerino al *Presepio* con la Madonna, il Bambino, san Giuseppe e san Giovanni Battista, a causa della lunga attesa a cui è costretta la marchesa per avere il dipinto di Bellini.

⁴⁶ P. Humfrey, *Giovanni Bellini: l'eccellenza del colore*, Venezia, Marsilio, 2021, p. 111.

⁴⁷ ASMn, *Archivio Gonzaga, Dipartimento affari esteri, Venezia, Carteggio di inviati e diversi*, b. 1440, c. 124. Per il contenuto integrale della lettera del 15 ottobre 1502 si veda Appendice II, la quale è stata pubblicata per la prima volta in W. Braghirolli, *Carteggio di Isabella d'Este Gonzaga intorno ad un quadro di Giambellino*, «Archivio Veneto», 13, 7, 1877, p. 11, doc. XII.

⁴⁸ Tera, voce in Cortellazzo, *Dizionario veneziano della lingua e della cultura popolare nel XVI secolo* cit., p. 1376.

⁴⁹ Cfr. Fletcher, *Isabella d'Este and Giovanni Bellini's "Presepio"* cit., p. 708.

Giovanni già a questa data si trovava fuori Venezia. Non sono state rintracciate altre missive nei giorni intercorsi tra le due. È plausibile che Giovanni sia rimasto fuori dal territorio veneziano per diverso tempo, forse un mese, ma potrebbe essere anche più.

Nel 1502 la maestosa pala di Santa Corona è conclusa. Giovanni potrebbe essersi recato sul luogo per verificare lo stato dell'opera in sede, nel caso in cui non l'abbia accompagnata lui stesso, ma come ricorda il professor Enrico Maria dal Pozzolo l'artista "[...] si dimostrò risoluto a non muoversi dalle lagune, preferendo far viaggiare le opere [...]"⁵⁰ Tuttavia, con Vicenza è sicuro ci sia stato un rapporto continuo e fecondo negli anni, essendo la realtà urbana verso la quale ci sono più riferimenti espliciti nelle sue opere. Il *Battesimo* andrebbe a costituire l'apice di una serie di visite nella città berica. Non va dimenticato che tra tutti i domini veneziani di terraferma, Vicenza era la città che più divideva i valori della Serenissima:

“Le circostanze variavano da una città all'altra; a Vicenza c'era un'antica consuetudine a ricercare il favore imperiale, sebbene l'*élite* vicentina fosse nota per aver assunto lo stile esteriore dei Veneziani, e per le sue frequenti dichiarazioni di lealtà alla Repubblica.”⁵¹

Ciò che differenzia questo luogo da qualsiasi altro che lui possa aver visitato è l'accuratezza dei riferimenti, che non possono lasciar pensare ad un caso, o a copie da altri. La sua presenza è attestata in città grazie a “[...] una serie di vedute cittadine che dichiarano un soggiorno in prima persona, con penne, matite e carta in mano.”⁵² Risulta ancora problematica la questione relativa all'altezza cronologica di questi soggiorni.

È un pittore che costruisce uno stretto dialogo tra i dipinti e il contesto architettonico in cui vengono collocati ed è quindi plausibile che si sia recato a Vicenza per studiare l'altare in cui sarebbe stata posizionata la sua pala⁵³. È possibile che durante il primo contatto avuto con una realtà diversa da quella lagunare, ovvero Padova nel 1460 (anno in cui viene firmata la perduta pala del Gattamelata nella basilica del Santo a Padova), abbia fatto una digressione verso la riviera berica, d'altronde “La distanza tra le due città è assai ridotta e si poteva colmarla in

⁵⁰ E.M. Dal Pozzolo, *Giovanni Bellini a Vicenza*, in *Bellini e Vicenza: capolavori che ritornano*, catalogo della mostra a cura di F. Rigon, E. M. Dal Pozzolo (Vicenza, 2003 – 2004; Venezia, 2004), Vicenza, Banca popolare di Vicenza, 2003 p. 13.

⁵¹ M. E. Mallett, *Venezia e la politica italiana: 1454-1530*, in *Storia di Venezia: dalle origini alla caduta della Serenissima. Il Rinascimento, politica e cultura*, a cura di A. Tenenti, U. Tucci, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da G. Treccani, IV, 1996, p. 298. A Padova, ad esempio, c'era un certo risentimento condiviso nei confronti i veneziani, che erano considerati dei tiranni. Cfr. *Ivi*.

⁵² Dal Pozzolo, *Giovanni Bellini a Vicenza* cit., p. 14.

⁵³ Si vedano come esempi la *Pala di San Giobbe* (oggi alle Gallerie dell'Accademia) e la *Pala di Santa Caterina* (oggi perduta), i quali motivi decorativi coincidono con lo spazio reale della chiesa.

poche ore a cavallo o in barcone (questi ultimi partivano regolarmente anche da Venezia).”⁵⁴ Sempre al 1460 circa risale una *Madonna col Bambino* già (?) in collezione privata a Parigi, nel cui sfondo si nota una vallata con richiami al paesaggio euganeo, maggiormente nella parte sinistra dove si vedono degli edifici che ricordano Monselice. Il professor Dal Pozzolo ipotizza però anche una permanenza a Verona, dove sarebbe giunto attraversando Vicenza, in ragione della citazione dell’Arena e della curva dell’Adige all’altezza di Castelvecchio nella predella del *Polittico di San Vincenzo Ferrer ai Santi Giovanni e Paolo a Venezia*⁵⁵. Che si dia credito all’ipotesi o meno, Giovanni Bellini potrebbe aver alloggiato in città o nei suoi pressi, per un periodo di tempo considerevole. Se esiste un filo rosso che lega le due lettere potrebbe essere visto nel luogo in cui soggiornò il pittore, che potrebbe trattarsi del medesimo. Le commissioni per Vicenza a cavallo tra i due secoli sono diverse ed è quindi probabile che si sia spostato in questo luogo più volte. Potrebbe anche essere il sito in cui avrebbe edificato una seconda abitazione, una zona dove l’aria e l’atmosfera sono differenti dalla realtà lagunare. Se nel 1501 la villa menzionata da Vianello può essere localizzata nei pressi della città di Vicenza, può altresì essere che questo fosse il luogo in cui si trovava nei giorni tra settembre e ottobre 1502.

⁵⁴ Dal Pozzolo, *Giovanni Bellini a Vicenza* cit., p. 14.

⁵⁵ *Ibid.*; cfr. Paolucci, *Giovanni Bellini o del paesaggio veneto*, in *Bellini e Vicenza* cit., p. 11.



Fig. 1. Giovanni Bellini, *Madonna col Bambino*, Parigi (già ?), collezione privata.



Fig. 2. Giovanni Bellini, *San Cristoforo* (part. *Polittico di San Vincenzo Ferrer*), Venezia, Basilica dei Santi Giovanni e Paolo.

II. La figura sociale dell'artista e la sua evoluzione

Negli ultimi otto secoli è notevolmente mutato il ruolo sociale e l'identità di pittori, scultori e architetti. Tentare di dare una definizione univoca alla figura dell'artista può risultare inutile: questi hanno guardato a se stessi, e il pubblico a sua volta li ha considerati in modi totalmente differenti⁵⁶.

Nel mondo antico l'opera d'arte era apprezzata principalmente – talvolta esclusivamente – per il valore materiale. L'attività artistica veniva esercitata principalmente dagli schiavi ed era pertanto considerata come un lavoro puramente manuale e socialmente degradante, definendo così uno scarso interesse nei confronti del suo produttore⁵⁷. Nel corso del Medioevo permane la considerazione dell'attività artistica come un'abilità manuale fra le altre, dal momento che pittori e scultori erano di fatto degli artigiani. Questi avevano delle botteghe, costituite da un numero esiguo di uomini: qui le opere venivano eseguite e vendute, solitamente in forma anonima oscurando la personalità del singolo individuo⁵⁸. Come avveniva per le altre attività, i membri che volevano entrare a far parte di una bottega erano obbligati a iscriversi a una Corporazione⁵⁹, ossia ad una federazione di botteghe della propria città, e dovevano seguire e sottostare alle prescrizioni corporative in ogni fase della loro attività, a cominciare dalla didattica⁶⁰. Pertanto, durante il XIV secolo l'attività artistica può essere considerata come la storia delle botteghe invece che dei singoli individui, e dove all'interno di queste l'artista veniva considerato più come un aiuto pratico che come una persona dotata di creatività: egli veniva istruito con la pratica in bottega e tale prassi perdurò per tutto il Medioevo. A confermare il carattere artigianale del mestiere è il contratto che lega l'artista al committente: quest'ultimo poteva avanzare ogni pretesa nei confronti dell'artefice, il quale era tenuto a soddisfare ogni richiesta. Pittori, scultori e architetti non erano molto stimati ed era naturale se un figlio di un contadino decideva di intraprendere una di queste professioni⁶¹. Diversa era la situazione per le

⁵⁶ Cfr. P. Burke, *L'artista: momenti e aspetti*, in *Storia dell'arte italiana. L'artista e il pubblico*, 3 voll, a cura di G. Previtali, F. Zeri, Torino, G. Einaudi, 1979, II, pp. 85-86.

⁵⁷ Cfr. Hüttinger, *La casa d'artista e il culto dell'artista* cit., p. 26.

⁵⁸ Cfr. Burke, *L'artista: momenti e aspetti* cit., p. 87; cfr. F. Antal, *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*, Torino, G. Einaudi, 1969, p. 390.

⁵⁹ Per iscriversi a una corporazione bisognava pagare delle quote che fungevano da forma di assicurazione. Cfr. Burke, *L'artista: momenti e aspetti* cit., p. 89.

⁶⁰ Cfr. Antal, *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*, pp. 390-391.

⁶¹ Si badi che la maggior parte degli artisti del Trecento provenivano dalle classi più povere: dall'ambiente contadino, artigiano o della piccola borghesia.

famiglie nobili: per un cittadino benestante, altoborghese o aristocratico sarebbe stato umiliante intraprendere tali lavori⁶². Risultano significative le parole di Peter Burke in merito:

“I pregiudizi sociali che ancora rimanevano validi contro gli artisti erano tre: gli artisti erano ritenuti ignobili perché la loro attività richiedeva lavoro manuale, commercio al dettaglio e perché non erano persone istruite. Per usare categorie del XII secolo ancora valide nel Rinascimento, la pittura, la scultura e l’architettura non erano arti “liberali” ma “meccaniche”. Inoltre erano sporche; un nobiluomo non si sarebbe certo sporcato le mani con i colori.”⁶³

Il lavoratore artigiano dunque, in quanto inserito nel sistema corporativo, occupava uno specifico posto nella scala sociale. Ciò era dovuto al fatto che all’epoca vigeva la ripartizione platonico-aristotelica delle professioni e delle attività umane nei due gruppi delle arti liberali – basate sulla conoscenza e con base teoretiche – e delle arti meccaniche, dove rientravano le attività manuali. Di queste ultime facevano parte le arti figurative, alle quali era negata la dignità intellettuale⁶⁴. Queste non trovavano un posto tra le arti liberali perché il giudizio degli antichi nel confronto del lavoro manuale era determinante. È per questa ragione che pochi artisti riuscivano a comprarsi una casa o un appezzamento di terreno, preferendo vivere con la famiglia in condizioni di strettezza e fissando, nella maggior parte dei casi, la residenza e la bottega entro zone limitate⁶⁵.

Una trasformazione significativa della figura dell’artista avvenne con il Rinascimento. Tra il XV e il XVI secolo si compie un’evoluzione irreversibile nelle sue conseguenze, che porterà ad una continua ascesa della pittura e delle arti visive. Tale processo ebbe inizio in Italia con Cimabue e Giotto, giungendo al suo apice nel XVI secolo. In particolare con il pittore di Vicchio la figura dell’artista comincia ad assumere sempre maggiore importanza⁶⁶. Determinanti in questo dibattito furono i testi di artisti e scrittori che rivendicavano per la pittura il diritto di essere al pari delle arti liberali, elevandola e svincolandola dalle arti meccaniche.

⁶² Cfr. Burke, *L’artista: momenti e aspetti* cit., p. 88; cfr. Antal, *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento* cit., p. 390; cfr. R. Wittkower, M. Wittkower, *Nati sotto Saturno: la figura dell’artista dall’antichità alla rivoluzione francese*, Torino, G. Einaudi, 1968, p. 22.

⁶³ P. Burke, *Cultura e società nell’Italia del Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 2001, p. 88.

⁶⁴ Cfr. Hüttinger, *La casa d’artista e il culto dell’artista* cit., p. 27; cfr. Antal, *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento* cit., pp. 387-88.

⁶⁵ Cfr. *Ivi.*, p. 396.

⁶⁶ Cfr. Wittkower, Wittkower, *Nati sotto Saturno: la figura dell’artista dall’antichità alla rivoluzione francese* cit., p. 9, p. 56; cfr. Hüttinger, *La casa d’artista e il culto dell’artista* cit., p. 30; cfr. Antal, *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento* cit., p. 390; cfr. A. Conti, *L’evoluzione dell’artista*, in *Storia dell’arte italiana. L’artista e il pubblico*, 3 voll., a cura di G. Previtali, F. Zeri, Torino, G. Einaudi, II, 1979, p. 119.

Quando la pittura iniziò a godere dello stesso prestigio della poesia, della retorica e della matematica ed essere considerata quindi al pari di una scienza, ci furono forti ripercussioni anche per la figura dell'artista e la sua posizione sociale. Lentamente alcuni artisti iniziarono ad avanzare socialmente dal rango di artigiani (pur sempre in maggioranza) a quello di borghesi, e a quel punto anche le idee sull'arte iniziarono gradualmente a cambiare⁶⁷.

“La maggiore indipendenza dalla corporazione, che è alla base della condizione privilegiata dell'artista italiano, è anzitutto il risultato del suo lavorare presso corti diverse. Nel Nord ogni maestro è legato a una città; in Italia l'artista va spesso di corte in corte, di città in città, e già questa vita errante implica una minor soggezione alle prescrizioni corporative, che valgono per i rapporti entro un certo territorio e sono da osservare solo entro quei confini.”⁶⁸

Dalle parole di Arnold Hauser si comprende come si arrivò ad un graduale distacco dalle corporazioni, e come l'artista riuscì a emanciparsi dal ruolo di artigiano, sebbene:

“L'artista [...] non si emancipa dalla corporazione perché abbia acquistato una più alta dignità, e venga riconosciuta la sua aspirazione ad essere equiparato ai poeti e ai dotti, ma perché si ha bisogno dei suoi servigi e occorre acquistarseli. La dignità qui non è che l'espressione del prezzo di mercato.”⁶⁹

Un aspetto importante nell'evoluzione sociale dell'artista è che la liberazione dei pittori e degli scultori dai vincoli delle corporazioni e la loro ascesa dal livello degli artigiani a quello dei poeti e dei dotti è stata attribuita alla loro alleanza con gli umanisti⁷⁰. Questi ultimi pensavano che nell'antichità poeti e artisti godessero di un'eguale considerazione, in quanto le testimonianze e le riscoperte letterarie dell'antichità andavano di pari passo con quelle artistiche. Per gli umanisti non era concepibile che le stesse opere da loro venerate per l'origine comune fossero valutate diversamente nel mondo classico, e indussero i contemporanei “[...] a credere che l'artista [...] dividesse con il poeta l'onore della grazia divina.”⁷¹ L'umanesimo è stato un importante contributo all'emancipazione degli artisti confermandoli nella posizione

⁶⁷ Cfr. Antal, *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento* cit., pp. 526-30; cfr. Hüttinger, *La casa d'artista e il culto dell'artista* cit., p. 28.

⁶⁸ A. Hauser, *Preistoria Antichità, Medioevo Rinascimento, Manierismo Barocco*, in *Storia sociale dell'arte*, 2 voll, Milano, CDE, I, 1996, p. 345.

⁶⁹ *Ivi.*, p. 346.

⁷⁰ *Ivi.*, p. 347.

⁷¹ *Ibid.*

raggiunta grazie alle congiunture del mercato e fornendo loro i mezzi per imporsi alle corporazioni. La protezione dei letterati è stata il sintomo dell'ascesa sociale degli artisti:

“[...] dal sorgere cioè delle nuove Signorie e Principati, e dallo sviluppo e ricchezza delle città che hanno ridotto sempre più la sproporzione tra l'offerta e la domanda sul mercato artistico, fino a un perfetto equilibrio.”⁷²

La conseguenza del declino delle repubbliche in Italia fu l'incremento delle corti, e quindi il numero di artisti che divennero cortigiani:

“Godere della protezione e del favore di un principe (o di un gran nobile, che è pressappoco lo stesso) procurava molti vantaggi ad un artista nel XVI o XVII secolo. Ciò significava, infatti, l'opportunità di lavorare attorno a progetti ambiziosi, su vasta scala e sottrarsi alle pretese delle corporazioni.”⁷³

raggiungendo in questo modo una maggiore sicurezza economica e uno stato sociale relativamente più alto. Gli artisti si convinsero che fosse un loro diritto considerarsi in una posizione sociale più elevata. Fu una crescita graduale accompagnata anche dal cambiamento della loro origine sociale, dal momento che certi artisti moderni non appartenevano più alla classe artigiana ma emergevano dall'ambiente borghese: “diventavano artisti per talento e per convinzione.”⁷⁴ Durante il Quattrocento l'arte non era più considerata come un'abilità esclusivamente tecnica ma viene gradualmente posta al servizio di un'innovazione scientifica, basata sulla teoria e sulla conoscenza.

Un nuovo sviluppo si ebbe durante il XVI secolo, quando pittura, scultura e architettura vennero distinte per la prima volta dai mestieri a cui venivano associate tradizionalmente. Queste arti vennero poste allo stesso livello di scienza e letteratura, e fondamentale fu la considerazione che avevano di loro stessi gli artisti: “[...] il pittore che si voglia sentire uomo di cultura, dal XVI al XVIII secolo, non può prescindere dall'assimilazione della sua arte a quella del poeta.”⁷⁵ La scissione definitiva tra arte e artigianato si ebbe con la prevaricazione dell'ideazione sull'esecuzione:

⁷² *Ibid.*

⁷³ Burke, *L'artista: momenti e aspetti* cit., p. 92.

⁷⁴ Antal, *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento* cit., p. 530.

⁷⁵ Conti, *L'evoluzione dell'artista* cit., p. 167.

“[...] l’artista perde la sua identità professionale in quanto appartenente alle corporazioni d’arte (che ne limitavano l’ascesa individuale, ma gli garantivano un minimo di sicurezza di lavoro e di tutela professionale) e acquista la nuova veste di maggiore prestigio sociale, ma assai più incerta, di intellettuale. E quanto l’artista saprà dimostrare di essere un intellettuale-cortigiano, tanto più si garantirà successo sociale e professionale. Si spiega anche così come quella che nel Quattrocento era una semplice distinzione tra artisti e artigiani divenga nel secolo successivo una vera e propria contrapposizione.”⁷⁶

Dalla nuova posizione sociale dell’artista deriva anche una diversa concezione del pubblico e della committenza: l’artista che prima doveva attenersi alle richieste dei mecenati gradualmente acquisì la facoltà di apportare il proprio contributo. Tra Quattrocento e Cinquecento il pittore era visto solo come l’esecutore mentre il dotto – e solo lui – possedeva l’*inventione*; successivamente i rapporti mutarono a favore dell’artista e quest’ultima divenne sempre più una peculiarità di questo, sebbene non fu un percorso lineare⁷⁷. Nel Cinquecento ci si stava ormai avviando verso un nuovo tipo di gerarchia sociale delle arti

“[...] in cui la discriminazione tra “intellettuale” e “meccanico” era molto più complessa e raffinata che in precedenza. Infatti l’artigiano poteva riscattare il carattere meccanico del suo prodotto purché quest’ultimo procedesse da una fonte “nobile” e tendesse a un “nobile” fine; in altre parole purché l’oggetto rispondesse ai gusti raffinati della ricca clientela cui era destinato e si avvicinasse il più possibile anche nella tecnica d’esecuzione ai prodotti d’arte maggiori [...]”⁷⁸

Il risvolto di tale evoluzione può essere letto nelle parole di Sergio Rossi, che fanno comprendere come la nuova ideologia sociale portò anche a un diverso modo di concepire l’istruzione artistica:

“L’arte figurativa intesa come *fatica di mente*, contrapposta all’artigianato inteso come prevalente *fatica di corpo*: questa, in sintesi, può essere considerata la formula riassuntiva della riflessione critica che gli artisti del Cinquecento compirono sul ruolo che essi

⁷⁶ S. Rossi, *Dalle botteghe alle Accademie. Realtà sociale e teorie artistiche a Firenze dal XIV al XVI secolo*, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 93.

⁷⁷ Cfr. S. Settis, *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*, Torino, Einaudi, 2010, p. 13.

⁷⁸ Rossi, *Dalle botteghe alle Accademie. Realtà sociale e teorie artistiche a Firenze dal XIV al XVI secolo cit.*, p. 112.

dovevano assumere nella società del loro tempo; premessa teorica che condurrà, alla fine del secolo, alla nascita delle prime accademie del disegno.”⁷⁹

Le Accademie del Disegno, nate nella seconda metà del XVI secolo, non avevano lo scopo di eliminare le corporazioni artigiane, bensì di sottometterle a un rango subalterno perché doveva essere questo il ruolo degli artigiani nei confronti degli artisti⁸⁰. A questo punto l'apprendistato presso la bottega non rispecchiava più la preparazione adatta per diventare un artista, a cui ora veniva chiesta un'educazione classica. Nel novero delle materie che venivano proposte nelle Accademie vi erano anche quelle scientifiche, come geometria e anatomia, in quanto il pittore non aveva più bisogno di imparare abilità, ma scienze e nozioni.

Dall'artista che inizia a sentirsi superiore all'artigiano per la consapevolezza intellettuale del suo lavoro sono scaturiti “Due dei più importanti corollari estetici di questa nuova visione dell'attività artistica [...] l'idea di genio e quella, ad esso connessa, di proprietà intellettuale.”⁸¹ Nasce così l'artista moderno, quando non è più l'arte a essere l'oggetto di venerazione ma l'artista stesso, diventando “di moda”, rappresentando quel genio che appare dal Rinascimento in poi⁸².

Anche Venezia fece parte di questa rivoluzione, ma in modo parallelo. Già nel secolo XI sorgono in Italia piccole repubbliche marinare, tra queste Venezia, e trattandosi di una Repubblica non poteva esserci un sistema cortese o una signoria come nel resto d'Italia⁸³. Nel Quattrocento la Serenissima – che tuttavia ha uno sviluppo tutto particolare e resta un'eccezione⁸⁴ –, così come Firenze, è “[...] l'unico luogo in Italia dove si espliciti una cospicua attività artistica di tendenze moderne, in complesso indipendente dallo stile tardogotico e aulico dell'Occidente europeo.”⁸⁵

È nuovamente Arnold Hauser a fornire una descrizione dettagliata di cosa implicasse la vita di corte:

“La funzione della vita di corte è in fondo di propaganda e di prestigio. I principi del Rinascimento non solo vogliono abbagliare il popolo ma anche imporsi alla nobiltà e

⁷⁹ *Ivi.*, p. 15.

⁸⁰ *Ivi.*, p. 34.

⁸¹ *Ivi.*, p. 21.

⁸² Cfr. Hauser, *Preistoria Antichità, Medioevo Rinascimento, Manierismo Barocco* cit., p. 353.

⁸³ Nell'XI secolo a Firenze e a Venezia si mantiene l'antico ordinamento repubblicano, almeno nella forma. Cfr. *Ivi.*, p. 306.

⁸⁴ *Ivi.*, p. 317

⁸⁵ *Ibid.*

legarla alla corte. Ma non possono contare soltanto sui servigi e sulla presenza dei nobili; anzi, possono e vogliono servirsi di chiunque – nobile o plebeo – sia loro utile. Quindi le corti del Rinascimento italiano si distinguono già nella loro composizione da quelle del Medioevo; esse accolgono avventurieri fortunati e mercanti arricchiti, umanisti plebei e artisti maleducati – proprio come se fossero persone di società.”⁸⁶

A Venezia questo sistema era diverso. La maggior parte degli artisti era vincolata all'appartenenza ad una corporazione, con imposizioni e doveri, e solo coloro che emergevano ed erano più acclamati potevano permettersi di articolare diversamente la volontà del committente proponendo suggerimenti e modifiche al tema richiesto. Ciò nonostante, l'appartenenza a una corporazione non determinò una mancanza di autonomia per l'artista. Elena Favaro, studiosa dell'Arte dei pittori a Venezia, scrive che

“Il graduale definirsi dello stato veneziano nel suo quadro giuridico e amministrativo si riflette anche sull'organizzazione interna delle corporazioni che, come risulta dai capitolari del XIII secolo, vivevano in un regime di relativa libertà ed erano sottoposte a controlli piuttosto blandi e parziali.”⁸⁷

In particolare proprio l'arte dei pittori aveva una regolamentazione vaga e poco restrittiva rispetto a quelle delle altre arti e si trovava oltretutto in ritardo nei loro confronti nell'adozione di nuove norme⁸⁸. È nei secoli XV e XVI che l'arte dei pittori subisce una decisa evoluzione, per la quale gli organi direttivi vengono ad ampliarsi e le loro competenze a delinearsi con contorni più netti⁸⁹. Nuovamente, Favaro afferma:

“Nell'ordinamento corporativo veneziano ciascuna azienda artigiana conserva la piena autonomia economica e una parziale autonomia giuridica. Ha cioè un capitale proprio e utili o perdite proprie; giuridicamente rientra nel campo del diritto privato, pur subendo limitazioni e godendo di privilegi di carattere pubblico.”⁹⁰

⁸⁶ *Ivi.*, p. 333.

⁸⁷ E. Favaro, *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze, Olschki, 1975, p. 39; sul sistema veneziano delle corporazioni si veda anche V. Sapienza, *L'arte dei pittori a Venezia tra Quattro e Cinquecento: una comunità? Alla ricerca di un'identità tra pratiche di mestiere e apprendistato*, in *Comunità e società nel Commonwealth veneziano*, a cura di G. Ortalli, O.J. Schmitt, E. Orlando, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2018.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ivi.*, p. 55.

Le piccole corti italiane del XV e XVI secolo, con le loro aspirazioni culturali e artistiche, sono lo specchio in cui si riflettono i segni del rivolgimento che avverrà nella figura dell'artista. Il caso di Isabella d'Este negli anni in cui desiderava decorare lo studiolo mantovano con diverse opere d'arte antiche e moderne è emblematico: ebbe a che fare con due tipologie differenti di artisti, ovvero Pietro Perugino e Giovanni Bellini. La *Lotta dell'Amore contro la Castità*, opera conservata al Louvre, è stata commissionata a Perugino dalla marchesa di Mantova con il parere del poeta e consigliere iconografico Paride da Ceresara. Il 19 gennaio 1503 il pittore, che allora si trovava a Firenze, firmava un contratto stilato in conformità alla tradizione medievale⁹¹. L'impegno era per un quadro allegorico, il quale specificava nei minimi dettagli il contenuto, il numero della figure e le relative dimensioni, le espressioni, gli abiti, gli atteggiamenti e gli attributi che dovevano contrassegnarle, oltre allo specifico carattere del paesaggio circostante. La marchesa concludeva il contratto con un'istruzione precisa: il pittore aveva facoltà di omettere qualche figura, ma non di aggiungere elementi di sua iniziativa⁹². Il Perugino, non ancora sicuro delle disposizioni cui doveva attenersi, chiese per due volte a Isabella indicazioni maggiormente precise e la marchesa, a sua volta, per accertarsi di essere servita secondo il proprio desiderio mandò l'abate Agostino Strozzi a controllare come procedesse l'opera⁹³. Nonostante le indicazioni fornite tramite una lunga corrispondenza e le continue pressioni esercitate dagli agenti, l'opera fu terminata due anni più tardi, nel 1505⁹⁴. Su un altro livello si colloca la corrispondenza con l'ormai vecchio maestro Bellini che riuscì a modificare il soggetto della commissione. Il tema trasla da un'allegoria pagana a un *Presepe*, ma quando la marchesa, accettando la proposta, elenca tra le figure da inserire un San Giovanni Battista, il pittore esprime la propria opinione suggerendo che sarebbe stato fuori luogo. Si conviene allora per una Madonna col Bambino, fra i santi Giovanni Battista e Gerolamo. La realizzazione dell'opera si protrae per diversi anni, tanto che in una lettera datata 20 dicembre 1501 la marchesa chiede di essere rimborsata dell'acconto dato a Giovanni Bellini non avendo ancora ottenuto la tela⁹⁵. Il 2 luglio 1504 lo stesso Bellini le scrive una lettera scusandosi per non aver ancora consegnato il dipinto a causa della moltitudine di impegni di lavoro, affermando di voler eseguire l'opera nel migliore dei modi, cosicché se non fosse stata

⁹¹ Cfr. Wittkower, Wittkower, *Nati sotto Saturno: la figura dell'artista dall'antichità alla rivoluzione francese* cit., p. 46.

⁹² *Ibid.*; cfr. Settis, *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento* cit., p. 91.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ Cfr. Wittkower, Wittkower, *Nati sotto Saturno: la figura dell'artista dall'antichità alla rivoluzione francese* cit., p. 46.

⁹⁵ Dell'acconto se ne ha notizia da una lettera inviata il 4 aprile 1501, quando la marchesa invia 25 ducati come caparra per l'opera. Cfr. Barausse, *I documenti* cit., p. 50, doc. 68; per la lettera del 20 dicembre 1501 si veda *Ivi.*, p. 52, doc. 74.

soddisfatta dei tempi impiegati lo sarebbe stata del risultato⁹⁶. La prolungata trattativa e il coinvolgimento di diversi mediatori veneziani mostrano che la marchesa non sapeva rassegnarsi del tutto ai nuovi e irritanti costumi degli artisti⁹⁷. Tra il 1505 e il 1506 l'umanista e poeta Pietro Bembo, amico di numerosi artisti e consigliere di fiducia di Isabella, funge da intermediario, e quando nel gennaio del 1506 si trova a Venezia, dopo essere stato con Bellini, indirizza una lettera alla marchesa di Mantova in cui è scritto:

“La invenzione, che mi scrive vostra signoria che io truovi al disegno, bisognerà che s'accomodi alla fantasia di lui che l'ha a fare, il quale ha piacere che molto signati termini non si diano al suo stile, uso, come dice, di sempre vagare a sua voglia nelle pitture che, quanto è in lui, possano soddisfare a chi le mira.”⁹⁸

La resistenza passiva alle minacce di Isabella indicano che un mutamento stava avvenendo, e in questo anche Bembo fa propri nuovi termini quali invenzione, fantasia, libertà creativa: “[...] predicando questo vangelo l'umanista contribuiva alla conversione del committente.”⁹⁹

Si intuisce una svolta nel rapporto tra una medesima committente con due diversi artisti, negli stessi anni. Giovanni Bellini riesce a rivendicare, con un gesto di totale autonomia, il proprio diritto all'invenzione: era a tutto tondo il nuovo tipo di artista rinascimentale. Inoltre

“Nell'Italia del Rinascimento fin dagli inizi gli artisti ebbero una posizione migliore che negli altri paesi, e non tanto per le forme più evolute della vita urbana – l'ambiente cittadino in sé e per sé non poteva offrire maggiori possibilità agli artisti che al comune cetto medio industriale – ma perché i principi e i signori italiani avevano più modo di impiegarne i talenti e sapevano apprezzarli meglio dei potenti d'Oltralpe.”¹⁰⁰

In particolare proprio la considerazione in cui erano tenuti gli artisti veneziani era maggiore che non per gli altri nel resto del mondo. Quando Albrecht Dürer soggiornò qualche tempo a Venezia nel 1506 rimase molto colpito dall'ammirazione dimostrata nei confronti degli artisti,

⁹⁶ ASMn, *Archivio Gonzaga, Raccolta d'autografi*, b. 7, c. 44. Per il contenuto integrale della lettera del 2 luglio 1504 si veda Appendice III, la quale è stata pubblicata per la prima volta in W. Braghirolli, *Carteggio di Isabella d'Este Gonzaga intorno ad un quadro di Giambellino*, «Archivio Veneto», 13, 7, 1877, pp. 12-13, doc. XVI.

⁹⁷Cfr. Wittkower, Wittkower, *Nati sotto Saturno: la figura dell'artista dall'antichità alla rivoluzione francese* cit., p. 47.

⁹⁸ Barausse, *I documenti* cit., p. 63, doc. 105.

⁹⁹ Wittkower, Wittkower, *Nati sotto Saturno: la figura dell'artista dall'antichità alla rivoluzione francese* cit., p. 47.

¹⁰⁰ Hauser, *Preistoria Antichità, Medioevo Rinascimento, Manierismo Barocco* cit., p. 345.

a differenza di quanto avveniva in Germania, tanto che scrisse all'amico Willibald Pirckheimer: "Qui sono un signore, a casa un parassita!"¹⁰¹

Potrebbe essere rilevante conferire importanza e mettere in risalto gli aspetti più personali della vita di Bellini che si sono riversati e potrebbero aver avuto ripercussioni nella sua arte. La biografia e le dinamiche biografiche nella produzione artistica di un autore hanno una portata non indifferente. Pompeo Molmenti affermava che "La storia dell'arte sta principalmente nelle opere, ma per la migliore interpretazione di queste, giova conoscere la vita degli artisti."¹⁰²

Nel presente capitolo sono stati indagati alcuni aspetti della sfera privata di Giovanni Bellini, attraverso una ricognizione delle informazioni note che soventemente vengono accantonate in favore di una contemplazione apparente delle sue opere. I quadri del maestro veneziano appaiono immediatamente avvicinati, ma talvolta non è possibile accostarvisi se non andando oltre i primi livelli dell'osservazione, oltre la piacevolezza della storia narrata, oltre la letteratura che sottende l'opera e oltre la tecnica e l'intelligenza propri del pittore: "Non è difficile capire Giovanni Bellini, è difficile essere Giovanni Bellini, ai suoi tempi e oggi: la misteriosa serenità delle sue opere è per noi un motivo di inquietudine"¹⁰³.

¹⁰¹ Per la versione italiana si veda *Albrecht Dürer, Lettere da Venezia*, a cura di Giovanni Maria Fara, Milano, Electa, 2007, p. 64, doc. 10; per l'edizione critica si veda H. Ruprich, *Albrecht Dürer. Schriftlicher Nachlass*, I, Berlin, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1956-1969, p. 59.

¹⁰² P. Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, II, 1928, p. 99.

¹⁰³ R. Ghiotto, *Libertà di uno spirito religioso*, in *L'opera completa di Giovanni Bellini detto Giambellino*, presentazione di R. Ghiotto, apparati critici e filologici di T. Pignatti, Milano, Rizzoli, 1969, p. 5.

II.I Il pittore oltre l'opera d'arte

Nel XV secolo non c'era una particolare zona della città in cui i pittori veneziani concentravano le loro abitazioni, e tanto meno non vi erano regole precise che dovevano seguire le case degli artisti¹⁰⁴. Giovanni Bellini ha passato all'incirca l'intera vita nel sestiere di Castello, tra San Lio e Santa Marina. Sicuramente al 1459 viveva presso San Lio, in quanto il 2 aprile 1459 appare la sua firma come testimone, dichiarandosi residente di questa zona¹⁰⁵, e altrettanto certo è che al 9 maggio 1481 risiedesse presso Santa Marina con la moglie Ginevra¹⁰⁶, data in cui appare come testimone al contratto matrimoniale di Matteo Mando con Elena, figlia di Gabriele di Giorgio, un cugino della moglie di Bellini di cui si parlerà successivamente. Questi luoghi devono essere stati particolarmente importanti per lui, perché a differenza del padre Jacopo e del fratello Gentile, Giovanni ha avuto minor esperienza – e magari volontà di recarvisi – fuori Venezia. Sebbene i suoi lavori siano arrivati alle corti di Ferrara e Mantova, non ci sono prove che dimostrino che lui le abbia accompagnate. Avendo passato la sua vita in queste parrocchie è probabile che l'area si adattasse bene alle proprie esigenze, e che con alta probabilità qui possedesse una casa o un'abitazione con un contratto di locazione a lungo termine. Erasmus Weddigen afferma che

“Di norma le “abitazioni” venivano prese in affitto dietro pagamento di un canone annuo [...], o venivano donate o sovvenzionate dallo Stato (Sansovino, il giovane Tiziano, Giovanni Bellini, i Lombardi, Buon) [...]. Soltanto pochissimi degli artisti affermati si potevano permettere di acquistare un'abitazione o uno studio, per poi trasformarli, restaurarli e decorarli (Bellini, Leopardi, Tintoretto, Vittoria, Giorgione e, più tardi, Liberi).”¹⁰⁷

Talvolta la coabitazione con altri parenti, allievi, servi, rendeva le abitazioni più modeste, ma nel caso di Giovanni non ci sono prove che vi fossero altre anime oltre al suo stretto nucleo.

¹⁰⁴ Cfr. Hüttinger, *La casa d'artista e il culto dell'artista* cit., p. 8.

¹⁰⁵ P. Paoletti, *Raccolta di documenti inediti per servire alla storia della pittura veneziana nei secoli XV e XVI*, Padova, Prosperini, I, 1894, p. 11; Goffen, *Giovanni Bellini* cit., p. 262, doc. 5; Barausse, *I documenti* cit., p. 29, doc. 19.

¹⁰⁶ Paoletti, *Raccolta di documenti inediti* cit., I, p. 11; Goffen, *Giovanni Bellini* cit., p. 263, doc. 12; Barausse, *I documenti* cit., p. 40, doc. 43.

¹⁰⁷ E. Weddigen, *Una veduta dallo studio di Tintoretto a Venezia*, in *Casa d'artista dal Rinascimento a oggi* cit., p. 61.

Non si conosce il numero di abitanti che vi abitavano e nemmeno il sito preciso. È possibile avanzare l'ipotesi che visse e lavorasse nel medesimo luogo, come era uso dei veneziani¹⁰⁸. Avendo bisogno di luce e spazio per le opere, un campo, o fondamenta, gli avrebbe permesso di far asciugare i dipinti. Infatti, in una lettera inviata da Lorenzo da Pavia a Isabella d'Este il 3 gennaio 1504, Lorenzo scrive:

“[...] Cercha el quadro de Giovane Belino io de contunevo lo solcito, ancora che me valia pocho, ma m'è promiso che in termine de uno mese e mezo che el sarà finito e dice che a l'invernada pole male colorire che non suga i colori [...]”¹⁰⁹

A Venezia inoltre era fondamentale per un pittore avere il proprio luogo di lavoro vicino a un canale, il quale sarebbe stato utilizzato per la spedizione e la consegna delle opere.

È possibile che i Jacopo, Gentile e Giovanni non abbiano sempre abitato sotto lo stesso tetto, ma è probabile che dipingessero e vivessero in abitazioni confinanti¹¹⁰.

La famiglia Bellini viveva in una condizione molto agiata: dal testamento di Gentile si desume che l'abitazione a San Geminiano possedesse un “porticus”, un elemento architettonico solitamente associato ad un palazzo¹¹¹ – “Item dimitto et dari volo ecclesie Sancti Geminiani meum quadrum magnum Sancte Marie qui est in porticu domus habitationis mee pro anima mea”¹¹² –, sufficientemente spazioso da ospitare un quadro grande, un “quadrum magnum”, della Vergine. Ciò è probabile perché i cittadini più abbienti vivevano in case che somigliavano a quelle dei membri ricchi della classe patrizia, mentre molti patrizi vivevano in circostanze

¹⁰⁸ Si rimanda al recente studio di Gabriele Matino (G. Matino, *Carpaccio a Venezia: itinerari*, a cura di G. Matino, P. F. Brown, Venezia, Marsilio, 2020) il quale scrive che Carpaccio nel 1513 si trasferì nei pressi di campo San Maurizio, in un edificio di proprietà di un ricco cittadino veneziano, Francesco Pin: “Diversamente da molti suoi colleghi, costretti dalle entrate ridotte a vivere in appartamenti di piccole dimensioni, Carpaccio aveva preso in affitto un palazzetto (*casa da stazio*) composto da un androne al piano terra e, al piano nobile, da un ampio salone da cui si godeva un'invidiabile vista sul Canal Grande. A dividere l'edificio dalla riva d'acqua c'era uno spazio verde con al centro un pozzo comune e, sui due lati, delle botteghe di artigiani e un piccolo cantiere per la costruzione di barche (*squero*). Sul retro del palazzetto, invece, Carpaccio aveva a disposizione un orto e una corte privata con pozzo, dove poteva lasciare le proprie tele ad asciugare all'aria aperta. La bottega, infatti, non distava molto dall'abitazione. È probabile che essa si trovasse sul lato occidentale del palazzetto, in tre casette poste all'incrocio delle attuali calle del Dose da Ponte e calle del Tagiapiera che già nel Cinquecento conduceva al cortile davanti all'abitazione di Carpaccio” (p. 40).

¹⁰⁹ ASMn, *Archivio Gonzaga, Dipartimento affari esteri, Venezia, Carteggio di inviati e diversi*, b. 1890, c. 324.

¹¹⁰ Cfr. Fletcher, *I Bellini* cit., p. 133.

¹¹¹ “The most distinctive typology in the townscape was the Venetian palace, although in deference to republican values, only the palaces of the doge and the patriarch were given the denomination of palazzo. Meanwhile, the rest of the patrician homes – however magnificent – were known as *case*.”

D. Howard, *Venetian Architecture, in A Companion to Venetian History, 1400-1797*, a cura di E. R. Dursteler, Leiden-Boston, Brill, 2013, p. 755.

¹¹² J. Meyer zur Capellen, *Gentile Bellini*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1985, p. 120; Barausse, *I documenti* cit., pp. 67-68, doc. 111.

relativamente povere. La causa era la costante suddivisione del patrimonio familiare di generazione in generazione, combinato con il declino del commercio che annientò la ricchezza di molte linee nobili veneziane¹¹³.

Nonostante ci sia la possibilità che Giovanni non abbia abitato presso la casa del padre, sicuramente vi si recava spesso, pertanto aveva sotto agli occhi un certo grado di lusso tanto che “gli umanisti amici dei Bellini si mostravano vivamente impressionati dalle loro collezioni di statue classiche.”¹¹⁴

Raffaello Zovenzoni menziona e loda in un poemetto il torso di Venere di ambito prassitelico appartenuto a Gentile:

“In Venerem Gentilis Bellini
Qui Paphiam nudis Venerem vidisse papillis
Optat in antiquo marmore Praxitelis,
Bellini pluteum Gentilis querat; ubi stans,
Trunca licet, membris vivit imago suis.”¹¹⁵

Un'altra testimonianza è data da una vendita dei fratelli Giovanni e Nicolò di una testa di Platone profondamente restaurata: dopo aver saputo che nel 1506 Isabella d'Este aveva acquistato dal Mantegna un busto di Faustina, proposero, con esito positivo, la vendita della testa che apparteneva alla famiglia Bellini¹¹⁶. Nel febbraio del 1512 Nicolò Bellini comunicò al segretario della marchesa, Gian Giacomo Calandra, il desiderio che lei acquistasse il manufatto, nonostante avesse il naso restaurato con la cera¹¹⁷. Nella lettera del 3 febbraio 1512 Isabella chiede a Taddeo Albano, che si trovava a Venezia, di valutare l'offerta proposita da Nicolò, e di esaminare l'opera insieme a Lorenzo da Pavia e ad altri esperti “de cose antiche”¹¹⁸. Questa valutazione provocò dell'imbarazzo perché oltre al naso malconcio mancava anche un orecchio, inoltre il marmo si trovava in uno stato di corrosione avanzato. Si resero conto anche che la testa non era un ritratto di Platone, ma era comunque un pezzo d'antiquariato. I due, restii dallo spendere il denaro di Isabella per una testa danneggiata, si accordarono per la restituzione

¹¹³ Cfr. Howard, *Venetian Architecture* cit., p. 755.

¹¹⁴ Fletcher, *I Bellini* cit., p. 133.

¹¹⁵ Meyer zur Capellen, *Gentile Bellini* cit., doc. 79, p. 121; G. Biadego, *Variazioni e divagazioni a proposito di due sonetti di Giorgio Sommariva in onore di Gentile e Giovanni Bellini*, Verona, Stabilimento tipo-lit. G. Franchini, 1907, p. 20.

¹¹⁶ Cfr. Fletcher, *I Bellini* cit., p. 135.

¹¹⁷ Cfr. C.M. Brown, “Una testa de Platone antica con la punta dil naso di cera”: unpublished negotiations between Isabella d'Este and Niccolò and Giovanni Bellini, «Art Bulletin», 51, n. 4, 1969, pp. 372-377.

¹¹⁸ Barausse, *I documenti* cit., pp. 70-71, doc. 117.

del denaro nel caso in cui la marchesa non ne fosse soddisfatta. Successivamente emerse che mancavano anche il collo e il busto, ma la marchesa era ormai convinta di desiderare di possedere la testa, che in ogni caso era stata celebrata in un epigramma di Piero Valeriano:

“Ad illud Antipatri De Platone.
Nos de marmoreo eius capite apud Bellinos Venetiis.
Produxit Esculapium mortalibus
Apollo, corpus ut foveret languidum
Dehinc Platonem protulit sanctissimum
Animum ut foveret et beatum redderet
Qui mox peractis lege nuptiis sua
Ascendit urbem quam sibi construxerat,
Et collocarat in pavimento Iovis,
Nobis relictas, quam vides, imagine.”¹¹⁹

Pertanto, nonostante non si trattasse di un pezzo bello o elegante, essendo stato celebrato in versi aveva acquisito un valore aggiunto e un certo significato. La fama della famiglia andava oltre la logica dell'acquisto.

È certo che questi pezzi, il busto di Venere e la testa di Platone, facessero parte di una collezione molto ricca appartenuta a Jacopo: Anna Rinversi, nell'ultimo testamento del 1471, lasciava al figlio Gentile

“omnia laborerie de zessio, de marmore et de releviis, quadros dessignatos et omnes libros de dessigniis et alia omnia pertinentia pictorie et ad depingendum, que fuerunt prefati quondam magistri Iacobi Bellino, viri mei, et residuum omnium et singulorum bonorum meorum michi testatrici quovis modo spectantium et pertinentium et que quomodolibet michi spectare et pertinere possit dimitto prefato Gentili et Nicolao, filiis meis et dicti quondam magistri Iacobi, equaliter.”¹²⁰

Dopo la morte di Gentile sopraggiunta nel 1507 è possibile ritenere che parte di questa collezione sia stata destinata ai fratelli Giovanni e Nicolò. A darne prova è una lettera del 9

¹¹⁹ Biadego, *Variazioni e divagazioni a proposito di due sonetti* cit., p. 20, da Pierii Valeriani, *Hexametri Odae et Epigrammata*, Venetiis, apud Gabrielem Iolium de Ferrariis et fratres, 1550, c. 120.

¹²⁰ Barausse, *I documenti* cit., pp. 36-37, doc. 35.

marzo 1512 in cui Lorenzo da Pavia conferma a Isabella che la testa di Platone appartiene a Giovanni e Nicolò, i quali l'hanno avuta da un loro fratello defunto:

“Per l'altra vedesemo dita testa in casa de Zan Belin e Nicolò Belin e indicho che la testa sia sova. La fo de un suo fratelo che morì, ancora che dicano che l'è d'una dona e che non la vole mandare, siché credo che Nicolò Belin abia scritto per fare el fato suo e che sia cosa sua.”¹²¹

Ci sono diversi elementi che possono essere enunciati per dare prova che la famiglia Bellini fosse facoltosa, senza considerare la continua produzione di opere d'arte che costantemente usciva dalla bottega.

Jacopo è menzionato nel documento dell'asta dell'eredità lasciata da Jacobello del Fiore nel giorno 6 dicembre 1439 alla voce “...have *maistro Iacomo bellin* una tavolla intarsiada”¹²² che fa sì che Bellini diventasse il proprietario di tale bene. La moglie Anna Rinversi proveniva da una famiglia di mercanti di seta lucchesi residenti a Venezia, e portò in dote duecentocinquanta ducati, una somma cospicua e al di sopra di una media per un artigiano del tempo¹²³. Ma Giovanni stesso deve essere stato un buon partito perché il 30 luglio 1485 garantisce la dote di cinquecento ducati alla moglie¹²⁴: ciò equivale a una delle più alte doti conosciute elargite da un artista veneziano nel XV secolo¹²⁵.

In aggiunta va osservato che le opere di Bellini erano quelle più apprezzate dagli amatori d'arte, dagli uomini ricchi e dai potenti, e senza dubbio anche dagli ecclesiastici. Ridolfi ricorda che le opere di Andrea Schiavone non erano al tempo molto stimate, “[...] apprezzandosi solo quelle di Gio. Bellino [...]”¹²⁶ Oltre al suo talento naturale, Giovanni aveva altri vantaggi dati dalla sua esistenza: la sua famiglia si componeva di un piccolo nucleo, e non aveva una figlia femmina a cui provvedere. Il figlio Alvise si dedicò agli studi e aveva un regolare stipendio

¹²¹ *Ivi.*, p. 73, doc. 124.

¹²² Paoletti, *Raccolta di documenti inediti* cit., I, p. 6.

¹²³ Cfr. L. Molà, *Gli artigiani e la manodopera dell'industria serica*, in *La comunità dei lucchesi a Venezia. Immigrazione e industria della seta nel tardo Medioevo*, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 1994, p. 188.

Anna Rinversi era la nipote del lucchese Pietro di Coluccino Rinversi, il quale abitò a Venezia dal 1362 al 1392, ma rimase legato ai mercanti di seta della sua città d'origine. Pietro ebbe due figli: Carlo e Branca, quest'ultimo faceva il sensale ed era in contatto con vari setaioli lucchesi. Anna Rinversi è figlia di Branca Rinversi, il quale dotò la figlia di duecentocinquanta ducati d'oro nel 1429. Anna dispose poi nel testamento dello stesso anno che questa dote fosse investita in titoli di Stato per uso futuro dei soli figli legittimi.

¹²⁴ Cfr. Paoletti, *Raccolta di documenti inediti* cit., I, p. 13; Goffen, *Giovanni Bellini* cit., p. 263-264, doc. 14; Barausse, *I documenti* cit., p. 42, doc. 47.

¹²⁵ Cfr. Fletcher, *Bellini's Social World* cit., p. 26.

¹²⁶ Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte* cit., I, p. 249.

come Segretario della cancelleria della Repubblica, in gioventù inoltre ricevette degli incrementi che lo incoraggiarono a continuare gli studi: nel 1487 percepiva venti ducati all'anno, il massimo attualmente noto, una somma accresciuta per la fiducia nei suoi studi¹²⁷.

Giovanni era un artista oltre l'artista, era un maestro riconosciuto da tutti. Non derivava le entrate solo dalle commissioni bensì era onorato da pubblici incarichi con considerevole incremento di guadagno. Nel 1479 iniziò a percepire una rendita regolare dallo Stato veneziano – con l'impegno di realizzare un ritratto del doge regnante¹²⁸ – ed era esentato dal pagamento delle tasse al Fondaco dei Tedeschi. Il 26 febbraio 1482 (*m. v.*) il Collegio dispone l'esenzione del pittore da qualsiasi obbligo contributivo alla fraglia dei pittori¹²⁹: Giovanni non doveva più versare il regolare contributo per le candele e l'olio destinate all'altare della corporazione, la cosiddetta *luminaria*, e non doveva più nemmeno pagare le tasse per l'iscrizione degli apprendisti principianti¹³⁰. Inoltre, il Consiglio dei Dieci, in una ricognizione delle maestranze a vario titolo stipendiate dai Provveditori al sale risalente al 23 dicembre 1495, fa redigere l'elenco dei pittori impegnati nella decorazione della sala del Maggior consiglio. L'elenco riporta come primo nome quello di Giovanni Bellini, assunto a partire dal 25 maggio 1492 con la paga di 5 ducati mensili¹³¹. Bellini percepiva dunque delle entrate fisse dallo Stato, comprese di un salario regolare, privilegio non vantabile da chiunque.

Nonostante tutte le informazioni in nostro possesso attestino che Giovanni fosse un uomo molto abbiente, c'è un episodio che alla luce della documentazione può far riflettere. Nella lettera del 10 aprile 1504 indirizzata da Isabella d'Este a Lorenzo da Pavia la marchesa chiede di riavere il denaro dato tre anni prima a Giovanni Bellini, consistente in venticinque ducati, e gli comunica che ha già scritto al Magnifico Alvise Marcello di chiederli e nel caso in cui ancora Giovanni si ostinasse, di costringerlo:

“[...] et perhò havemo scripto al Magnifico messer Alvise Marcello, nostro compatre, che
‘l ge li rechiedi, et quando per amor non volia restituirli, lo astringi cum l'auctorità et
commandamento de la Serenità dil Principe. [...]”¹³²

¹²⁷ Cfr. M.F. Neff, *Chancellery Secretaries in venetian politics and society, 1480-1533*, Ph. D. Dissertation, Los Angeles, University of California, 1985, p. 370.

¹²⁸ Cfr. Wittkower, Wittkower, *Nati sotto Saturno: la figura dell'artista dall'antichità alla rivoluzione francese* cit., pp. 28-29.

¹²⁹ Cfr. Barausse, *I documenti* cit., p. 40, doc. 44.

¹³⁰ Cfr. Fletcher, *Bellini's Social World* cit., p. 26.

¹³¹ Barausse, *I documenti* cit., p. 46, doc. 57.

¹³² C.M. Brown, A.M. Lorenzoni, *Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia: Documents for the History of Art and Culture in Renaissance Mantua*, Genève, Droz, 1982, p. 81.

Lorenzo risponde comunicando che il pittore non può restituire il denaro, in quanto è “miserisimo”: “[...] E in questo tengo certo che lo finirà, perché li increse molto a dare fora li danari per esere lui miserisimo [...]”¹³³ Lo scrittore francese Charles Yriarte scrive con ironia che

“L'artiste enfin a reçu le don de transfigurer les plus humbles: il prend à la lagune les *bambini* des pêcheurs qui jouent sur les dalles de marbre; aux campagnes de la Terre ferme ses *contadine* les plus naïves, et de leurs guenilles qu'il drape en larges plis il fait les vêtements des anges glorieux, ceux de ses saintes et de ses vierges; et pour les enlever à la terre, il lui suffit de tracer un nimbe d'or autour de leur front. Et ce même Giovanni Bellini, chargé d'ans, prêt à descendre dans la tombe, ne peut pas achever le Præsepio d'Isabelle, faute d'un sequin, tant il est *miserissimo*! On ne peut s'empêcher de croire à une exagération de la part du Magnifique Alvise Marcello pour désarmer la marquise.”¹³⁴

Avanza l'ipotesi che Lorenzo avesse esagerato nel tentativo di disarmare la marchesa, convinto che data l'altezza temporale Giovanni non potesse trovarsi in una condizione di miseria. Ecco che l'affare del busto di Platone può sembrare un tentativo di vendita per incrementare le finanze, se si dà credito all'ipotesi che potesse trovarsi in questa situazione, ma è più probabile che dimostri il desiderio dei fratelli Bellini di incassare puntando sulla tanto pubblicizzata debolezza di Isabella per le antichità. Un altro giudizio sulla questione è quello di Jennifer Fletcher, che tiene a chiarire alcuni equivoci sulla sua situazione finanziaria: un tempo lei stessa è stata vittima del credere erroneamente che con il termine “miserisimo” si intendesse una persona a corto di soldi, ricredendosi poi e considerando invece che secondo il contesto e l'uso corrente della parola si può interpretare come un dispiacere che provava nello spendere – ossia che non gli piaceva – e aggiunge “[...] that he disliked spending or laying down money because he was mean.”¹³⁵ Se l'interpretazione è corretta, con la parola “mean” Fletcher intende che fosse meschino, avaro, cattivo, anche taccagno. Lo storico dell'arte Norbert Huse scrive che Bellini aveva la reputazione di essere un “uomo burbero”, ma che trattava gli estranei con rispetto e benevolenza, come fece con Dürer¹³⁶. Probabilmente questa definizione che gli attribuisce è dovuta dall'imposizione della volontà del pittore su quella di Isabella d'Este nel corso delle

¹³³ *Ivi.*, p. 82.

¹³⁴ C. Yriarte, *Isabelle d'Este et les artistes de son temps: relations d'Isabelle avec Giovanni Bellini*, «Gazette des Beaux-Arts», 15, Paris, Imprimerie Georges Petit, 1896, nota 1, p. 222.

¹³⁵ Fletcher, *Bellini's Social World* cit., p. 28.

¹³⁶ Cfr. N. Huse, *Studien zu Giovanni Bellini*, Berlin, W. de Gruyter, 1972, p. V.

trattative per il dipinto per il suo studiolo, ritenendo che se si è comportato in questa maniera con una committente della sua portata, poco gli importerà dei desideri dei clienti meno importanti¹³⁷.

Un episodio di difficile comprensione, ma che può essere evocato in questo contesto, è la registrazione nelle *Raspe* dell'*Avogaria* dell'assoluzione di un certo Giovanni drappiere “[...] incolpato d’aver insultato e ferito un Federico di Nicolò, sensale, che, colla moglie Andriana, ritornava una sera del 1485 e domo Ioanis Bellini pictoris in contracta S. Marinae.”¹³⁸ È dunque segnalato l’attacco a un *sensale* mentre tornava a casa con la moglie da una serata trascorsa a casa di Giovanni. Quest’uomo era solo un amico o poteva essere un socio in affari? Il fatto che il suo aggressore fosse un venditore di tessuti potrebbe indicare che fosse coinvolto nel commercio di tessuti, sebbene Giovanni si occupasse di altri intermediari come la *sensaria* statale al Fondaco de’ Tedeschi¹³⁹.

Ma ci sono anche altre personalità che testimoniano l’opposto, come l’umanista, amico dell’artista, Felice Feliciano, che mentre descriveva con eloquenza l’eccentricità della casa di Marco Zoppo a San Giovanni Crisostomo, il quale possedeva dei selvaggi cani da guardia tenuti da forti catene¹⁴⁰, non aveva nulla da dire sull’ambiente, o sullo stile di vita, di Giovanni, che era probabilmente una persona più convenzionale¹⁴¹. Risulta interessante come paragone in quanto queste lettere, trascritte da Giuseppe Fiocco, risalgono entrambe al 1475 circa.

Manuela Barausse controbatte a quanti dicono che sia meschino, cattivo, suggerendo che dal carteggio emerge il carattere di Giovanni come “[...] cordiale, cortese, in costante ricerca.”¹⁴² È un uomo semplice, ma determinato nelle risposte che elargisce ai potenti. La sua abilità nel temporeggiare può essere dovuta al fatto che semplicemente non volesse eseguire l’opera, magari per antipatia nei confronti della sovrana, condizionato dal cognato Andrea che lavorava a corte. Potrebbe trattarsi di un malumore condiviso perché in una lettera inoltrata da Francesco Gonzaga a Gentile il 4 ottobre 1497 il pittore viene sollecitato affinché portasse a termine “quella Zenova de la quale Franceschino, nostro familiare, presente exhibitore in nome nostro vi parlò et vi dette il quadro [...]”¹⁴³

¹³⁷ Cfr. *Ivi.*, p. 85.

¹³⁸ G. Tassini, *Curiosità veneziane, ovvero origini delle denominazioni stradali*, a cura di L. Moretti, Venezia, Filippi, 1964, p. 408.

¹³⁹ Cfr. Fletcher, *Bellini's Social World* cit., p. 18.

¹⁴⁰ Cfr. G. Fiocco, *Felice Feliciano amico degli artisti*, «Archivio Veneto Tridentino», 9, 1926, pp. 194-195.

¹⁴¹ Cfr. *Ivi.*, pp. 193-194.

¹⁴² Barausse, *I documenti* cit., p. 16.

¹⁴³ Barausse, *I documenti* cit., p. 47, doc. 60; Meyer zur Capellen, *Gentile Bellini* cit., p. 116, doc. 51.

Vi è un'ulteriore curiosa attribuzione al carattere del pittore: nella lettera del 9 gennaio 1505 (*m. v.*) inviata da Lorenzo da Pavia alla marchesa emerge l'ironia del mediatore veneziano, che scrive

“Illustrissima et Excelentissima Madona, per una vostra ò inteso quanto sia el desiderio de avere la viola d'ebano overo de sandelo che invero oramaie me vergogno de la mia vergogna, me pare avere preso de la malatia de Giovane Belino [...]”¹⁴⁴

La malattia qui intesa è l'inerzia o la pigrizia, ma va considerato che è il 1506 e che l'artista ha circa settant'anni.

Un tratto certo e molto affascinante del suo essere è l'autenticità. L'artista trasferisce sulla tela ciò che realmente conosce, riuscendo a carpirne l'essenza per restituirla nelle opere. Questo tratto è un diretto derivato della cultura in cui il pittore si inserisce. La letteratura del tempo elargisce insegnamenti pratici per la buona condotta familiare, per la corretta educazione dei figli, consigli di vita e precetti concreti per vivere la vita nella maniera più rigorosa e dignitosa possibile:

“Bellini è certo figlio di questa stagione: rigore morale, spiritualità personale sincera e meditata, vita interiore di singolare ricchezza, compostezza di emozioni e sentimenti, dolori intimamente vissuti, senza manifestazioni esteriori: ma il tutto trasfigurato in scelte iconografiche sobrie, in pietà spontanea, in atmosfere di impareggiabile nitore e di non meno assoluta dolcezza, in raccoglimenti devoti mai pietistici, in dignità di gesti e posture.”¹⁴⁵

Questo è ciò che appare nelle sue tele, ma nel suo essere rigoroso emerge un altro tratto complementare: Giovanni è un uomo sincero e onesto. Come è noto, Francesco Gonzaga

¹⁴⁴ Brown, Lorenzoni, *Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia* cit., p. 91, doc. 103. Questa lettera non si trova nei testi in lingua italiana in cui è contenuto il carteggio con le trattative per la collezione di Isabella d'Este. Pertanto si rimanda a Yriarte, *Isabelle d'Este et les artistes de son temps* cit., p. 228, il quale inserisce la lettera con la data “9 gennaio 1507” e la trascrive nel seguente modo: “J'ai appris, par la lettre de Votre Seigneurie, quel pressant désir elle avait de posséder la viole d'ébène ou de santal, et vraiment j'ai vergogne de ma propre vergogne; il me semble que je suis atteint de la maladie de Giovanni Bellini”; J. Cartwright, *Isabella d'Este marquise de Mantone, 1474-1539*, Paris, Hachette & C.ie, 1912, p. 201, che sulla scia di Charles Yriarte la data al 9 gennaio 1507 e la trascrive nel seguente modo: “J'apprends, par la lettre de Votre Seigneurie, que vous êtes très impatiente de posséder la viole d'ébène et de bois de santal, et je me sens très honteux de mes propres retards. Il me semble que j'ai gagné la maladie de Messer Zuan Bellini”.

¹⁴⁵ G. Romanelli, *Bellini e i Belliniani. Spirito e impresa*, in *Bellini e i Belliniani dell'Accademia dei Concordi di Rovigo*, catalogo della mostra a cura di G. Romanelli (Conegliano, Palazzo Sarcinelli 25 febbraio – 18 giugno 2017), Venezia, Marsilio, 2017, p. 26.

desiderava poter arricchire le proprie residenze con vedute delle principali città europee, e quando chiede a Giovanni di dipingere una veduta di Parigi il pittore si rifiuta in quanto quella città non l'ha mai vista. Il marchese si adegua alla volontà del pittore, rimettendosi al suo giudizio¹⁴⁶. Il rifiuto di dipingere un luogo, dovendo ricorrere totalmente all'immaginazione, è un dato a favore della tesi sottesa nel presente elaborato. Giovanni dipingeva solo luoghi che lui stesso aveva visto, altrimenti, come accade nel 1497, rifiutava di eseguire la commissione. Qui si innesta un ragionamento molto più ampio: quel Giovanni Bellini che non si sposta mai da Venezia è un mito o realtà?

Ci sono diverse idee discordanti su questo punto. Gli scritti lo ricordano tutt'altro che un gran viaggiatore. Addirittura una fonte prossima al pittore, non veneziana bensì romana, come Gaspare Celio, lascia una testimonianza importante su questo tratto personale quando, a proposito del viaggio a Costantinopoli, scrive: “[...] Tornato l'ambasciatore disse il volere del gran Signore, ma li veneziani che amavano Giovanni, et Giovanni timido del viaggio, si concluse di mandare Gentile.”¹⁴⁷ Anche Roger Fry sul finire del XIX secolo suggerisce, ma senza sbilanciarsi, che Giovanni abbia “[...] vissuto per la maggior parte della sua vita nella città lagunare.”¹⁴⁸ Magistralmente conciso è Gino Fogolari nel 1921 quando enuncia “Poche notizie intorno alla sua vita lunga e serena: non lo si trova mai lontano da Venezia, quivi si sposa ed ha un figliuolo.”¹⁴⁹ In un testo contemporaneo quale la monografia di Giovanni Carlo Federico Villa si trova scritto:

“Giovanni Bellini, veneziano in tutto, non amava viaggiare: gli bastavano racconti favolosi del padre Jacopo [...]; e non invidiava il fratello Gentile che dovette trascorrere più di un anno alla corte di Mehmet II a Costantinopoli.”¹⁵⁰

Anche Giovanni Agosti l'anno dopo si espresse dicendo:

¹⁴⁶ Barausse, *I documenti* cit., p. 47, doc. 60. La risposta di Giovanni Bellini al marchese risale al 12 ottobre 1497, si può leggere sempre in Barausse, pp. 47-48, doc. 61.

¹⁴⁷ G. Celio, *Le vite degli artisti di Gaspare Celio: "Compendio delle vite di Vasari con alcune altre aggiunte"*, a cura di R. Gandolfi, Firenze, Olschki, 2021, p. 143.

¹⁴⁸ Fry, *Giovanni Bellini* cit., p. 13.

¹⁴⁹ G. Fogolari, *Giovanni Bellini*, Firenze, Istituto di Edizioni Artistiche, 1921, p. 7.

¹⁵⁰ G.C.F. Villa, *Between Venice and Vicenza, 1480-1500. Giovanni Bellini and the Birth of Modern Landscape*, in *Giovanni Bellini. La Trasfigurazione*, catalogo della mostra (Vicenza, Gallerie d'Italia, palazzo Leone Montanari 7 ottobre – 11 dicembre 2016), Venezia, Marsilio, 2016, p. 19.

“[...] Nel frattempo una prova della fama extraveneziana dei Bellini – e forse proprio di Giovanni, che non amava molto i viaggi e che ha passato gran parte della vita adulta nel sestiere di Castello, tra San Lio e Santa Marina [...].”¹⁵¹

Un dato singolare che emerge nelle sue opere è che

“Declivi, strade presso a borghi e colli, e quasi mai mari e lagune nei paesaggi delle opere superstiti, mai Venezia se non per un paio di riferimenti ad architetture, tanto da far pensare a Bellini come a un pittore che ama il viaggio, che si muove e ne trae appunti.”¹⁵²

Dai dati biografici che possediamo però non esistono viaggi di Giovanni fuori Venezia, ma

“dobbiamo tuttavia supporre che si sia recato in Romagna, nelle Marche e a Vicenza, almeno basandoci sul fatto che edifici ravennati, riminesi e anconetani compaiono in vari suoi dipinti, mentre una veduta di Vicenza fa da sfondo alla *Pietà Donà dalle Rose*. Potrebbe teoricamente aver attinto a motivi di repertorio in libri di schizzi e modelli, ma riteniamo più probabile che abbia disegnato egli stesso i monumenti classici e gli edifici religiosi che tornano nelle sue opere dall’*Incoronazione di Maria* al *Martirio di S. Marco*, cioè da subito dopo il 1470 al 1516.”¹⁵³

Ci sono varie supposizioni su un viaggio di Giovanni nelle Marche, dove è ipotizzato un incontro con Piero della Francesca. Rodolfo Pallucchini è un grande sostenitore dello scambio tra i due:

“Un viaggio nelle Marche fu forse l’occasione per Giovanni Bellini, chiamato a Pesaro per dipingervi l’altare di S. Francesco, di incontrarsi a Ferrara, a Rimini, nella stessa Pesaro ed a Urbino con opere di Piero della Francesca, di cui aveva potuto ammirare a Venezia il S. Girolamo.”¹⁵⁴

Ritiene invece che i paesaggi siano stati sicuramente studiati dal vero, ma ricreati nella sua fantasia¹⁵⁵. Al contrario, Eugenio Battisti afferma con assoluta sicurezza che:

¹⁵¹ Agosti, *Un amore di Giovanni Bellini* cit., p. 25.

¹⁵² G. Poldi, G.C.F. Villa, *Indagando Bellini*, Milano, Skira, 2009, p. 181-182.

¹⁵³ Tempestini, *Giovanni Bellini* cit., 2000, p. 308.

¹⁵⁴ R. Pallucchini, *L’opera del Giambellino*, «Vernice: rassegna d’arte», 4, 33-34, 1949, p. 7.

¹⁵⁵ Cfr. *Ivi.*, p. 7.

“Giovanni Bellini incomincia a fare disegni dal vero, che utilizzerà negli sfondi dei suoi dipinti religiosi, solo in occasione del suo viaggio a Pesaro (che quasi sicuramente si estese ad Urbino, forse ad Assisi, certo alla Verna), cioè nel 1476-7.”¹⁵⁶

Oltre all’incontro con le opere di Piero c’è chi sostiene che un incontro fisico sia avvenuto tra i due grandi maestri:

“[...] come e quando Bellini avrebbe conosciuto Piero? Non abbiamo il minimo indizio formale che possa indicare un loro incontro; e ovviamente non basta dire che, con Piero residente a Urbino, Pesaro è lì a due passi. Nemmeno Urbino, per la verità, era “Urbino” all’epoca in cui Bellini poteva essere (se mai ci fu) a Pesaro.”¹⁵⁷

E ancora sulla questione si pronuncia Stefano Bottari:

“[...] e potrà pure discutersi se lo stesso Giovanni Bellini – spirito per nulla avventuroso e che forse mai si staccò da Venezia e dalle sue immediate vicinanze – abbia direttamente conosciuto opere di Piero (Piero se non fu nel Veneto fu a Ferrara, e da Ferrara a Padova, da Padova a Venezia, la eco delle novità doveva giungere rapida), o se piuttosto non sia stato per lui smagante se non risolutivo – nel senso che qui è lo stimolo a superare l’aspro retaggio mantegnesco – l’incontro con il grande pittore messinese.”¹⁵⁸

Sulla circolazione delle opere Peter Humfrey ricorda che

“Gli stretti legami politici e commerciali tra Venezia e le città della terraferma agevolano inoltre l’importazione e l’esportazione di opere d’arte, e alcuni dei dipinti di Bellini furono inviati in città come Vicenza e Bergamo, Mantova e Ferrara, Rimini e Pesaro, e persino in luoghi lontani come la Puglia e la corte francese”¹⁵⁹,

lasciando aperta l’ipotesi che fossero solo le opere a spostarsi da un luogo all’altro.

¹⁵⁶ E. Battisti, *Le origini religiose del paesaggio veneto*, Roma, Istituto di studi filosofici, 1980, p. 240.

¹⁵⁷ Lucco, Villa, *Giovanni Bellini* cit., p. 29.

¹⁵⁸ S. Bottari, *Rapporti tra grandi: Piero, Antonello e Giovanni*, «Vernice: rassegna d’arte», 4, 33-34, 1949, pp. 15.

¹⁵⁹ Humfrey, *Giovanni Bellini: l’eccellenza del colore* cit., p. 13.

Rona Goffen aggiunge un tassello all'indagine, menzionando un documento dato alla luce dal professor Medardo Morici, risalente al giorno 17 maggio 1487, rogato nella dimora dell'umanista pesarese Pandolfo Collenuccio, dove Giovanni Bellini firma come testimone¹⁶⁰. Goffen ipotizza che “[...] Bellini aveva già incontrato Collenuccio a Pesaro, se pensiamo che l'artista si sia recato in quella città per dipingere l'*Incoronazione della Vergine* [...]”¹⁶¹. Giles Robertson sostiene che Giovanni si sia recato anche più a sud rispetto a Pesaro, spingendosi fino ad Ancona, sulla base della veduta di una chiesa gotica, che pare proprio quella di San Ciriaco, sullo sfondo della *Crocifissione* presente nella collezione Niccolini da Camugliano a Firenze, risalente al 1501-02. E ancora, ma in una visione leggermente diversa, la stessa chiesa appare sullo sfondo del *Martirio di San Marco*, iniziato da Giovanni sul finire della sua vita e concluso poi da Vittore Belliniano. A proposito del viaggio Robertson asserisce:

“Though a visit to Ancona at this period is quite possible we need not necessarily infer it, since the studies could have been made on an earlier occasion, perhaps at the time Giovanni was in Pesaro in connection with the *Coronation*.”¹⁶²

In mancanza di dati certi, non sarà facile fornire risposte a queste domande, che restano in sospenso.

Tra i dubbi plausibili emerge allora una certezza: è possibile che Giovanni si sia recato a Vicenza, anche in più occasioni. Se il pittore si fosse spostato per dare un seguito alle richieste della sua prestigiosa committenza di fronte agli occhi avrebbe avuto uno scenario diverso dal luogo natio, e non gli sarebbero sfuggiti certi dettagli osservati con interesse. Avrebbe potuto prendersi l'agio di disegnare con minuziosa attenzione e precisione i profili delle architetture che gli apparivano di fronte, analizzare nei minimi particolari la flora con erbe, coltivazioni, arbusti, alberi e rocce, anche le abitazioni, molto varie rispetto alla realtà veneziana.

Con certezza Giovanni Carlo Federico Villa afferma che

¹⁶⁰ “in domo habitationis suprascripti dignissimi oratoris domini Pandulphii de Colenuzis, sita in parochia sancte Trinitatis quam domum Sua Magn. ^{tia} tunc tenebat ad afflictum a V. N. domino Nicolao Mauroceno, presentibus venerabili viro frate Bartholomeo q.^m ser m.ci q. ^m ser Nicolai de Bochadefero de Scrobaria, heremita ordinis suprascripti, et procidis viris, magistro Johanne Bellino pictor q.^m domini Jacobi, de confinis S. Marine, et magistro Stefano sutore q.^m ser Antonii de Girardis de Pergamo, de confinio S. Stefani confessoris, testibus, etc.”. Si veda M. Morici, *Per un decennio della vita di P. Collenuccio (1477-87)*, Fano, Montanari, 1901, pp. 27-28, doc. III; si veda anche M. Morici, *Documenti*, «Rassegna bibliografica dell'arte italiana», 7, 1904, p. 90. R. Goffen puntualizza che non è riuscita a rinvenire il documento, cfr. Goffen, *Giovanni Bellini* cit., p. 264, doc. 16. Per una trascrizione chiara e completa si veda Barausse, *I documenti* cit., p. 42, doc. 49.

¹⁶¹ Goffen, *Giovanni Bellini* cit., p. 264, doc. 16.

¹⁶² Robertson, *Giovanni Bellini* cit., 1981, p. 114.

“[...] a Vicenza Giovanni Bellini giunse, e certamente ben più d’una volta, ammirandola profondamente e ricordandola più e più volte nelle sue combinazioni architettoniche di città ideali e nella ricerca di paesaggi mentali che ristabilissero, nell’abituale calma silente e sospesa della sua pittura, il senso divino del lavoro umano e il senso sacro dell’artificio di un natura – dono di Dio – che l’uomo sapeva elevare a lode singolare.”¹⁶³

Ci sono diversi riscontri di quanto afferma Villa, i quali verranno discussi nel capitolo successivo. È possibile ritenere che Giovanni non solo si recò nella città di Vicenza ma che qui trascorse qualche lungo periodo, probabilmente durante la stagione estiva. Questo potrebbe essere il luogo da indagare per ottenere delle risposte sul suo allontanamento dal centro della laguna, data l’attestazione della sua assenza da Venezia proprio in alcuni giorni di giugno¹⁶⁴. Bisogna considerare che un viaggio nella vicina Vicenza all’epoca sarebbe stato realizzabile distando solamente ad un giorno di viaggio dalla laguna. È meno plausibile e difficilmente accettabile l’asserzione di Pirro Ligorio, il quale sostiene che Giovanni avesse un possedimento presso Roma, precisamente una vigna sull’Esquilino, e che durante gli scavi fosse emerso anche un reperto antico ossia uno specchio molto pregiato. È discutibile l’affidabilità di Ligorio, che nell’ultima voce del Manoscritto di Parigi, composto probabilmente subito dopo la morte di Livia Colonna nel gennaio 1554, Pirro scrive:

“Nell’Esquilie circa le Therme di Traiano, nella vigna di Giovan Bellino pittore, molti anni sono, furono cavate in certe ruine, ove dentro di un muro in una finestra murata fù trovato un specchio molto grosso et grave di una mistura soda molto lucida, fatti de metalli d’acciario, ornato di legno di larice e molto perfetto della sua pianicie per che demonstra naturalmente cio che vi si specchia [...]”¹⁶⁵

Jennifer Fletcher si è occupata dell’attendibilità della questione e ritiene che Giovanni non abbia mai vissuto a Roma e che questo brano sia un’invenzione di Ligorio. Dopo aver vagliato varie

¹⁶³ Villa, *Between Venice and Vicenza* cit., p. 21.

¹⁶⁴ Isabella d’Este accetta di inviare la caparra di venticinque ducati a Giovanni Bellini e lo comunica a lui attraverso Michele Vianello in una lettera datata 4 aprile 1501, alla quale non segue risposta. Nuovamente allora Isabella scrive a Messer Vianello il 23 giugno 1501, affermandogli di aver inviato l’anticipo di venticinque ducati e incitandolo a verificare che l’opera sia stata principiata da Bellini. A questa lettera segue quella del 25 giugno 1501, dove Michele conferma di aver ricevuto i ducati ma che Giovanni si trova “alla villa” e tornerà dopo cinque giorni.

¹⁶⁵ J. Fletcher, *Harpies, Venus and Giovanni Bellini’s Classical Mirror: some Fifteenth Century Venetian Painters Responses to the Antique*, in *Venezia e l’archeologia: un importante capitolo nella storia del gusto dell’antico nella cultura artistica veneziana*, atti del Congresso internazionale (Venezia 25-29 maggio 1988), Supplemento 7 alla RdA, 1990, p. 172-173. Fletcher riferisce che questo brano è stato pubblicato da R. Lanciani e ulteriormente analizzato da De Nohlac, cfr. p. 173.

ipotesi circa la motivazione che sottende questa fantasia, la più plausibile potrebbe essere che intorno al 1520 il più famoso tra i Bellini fosse Giovanni e che un commerciante potrebbe aver attribuito questo pezzo a lui per conferire maggior pregio all'oggetto antico.

Rodolfo Pallucchini ricorda che alla fine del Quattrocento il gusto del pittore va incrinandosi dando segni di crisi e avanza l'ipotesi che sia per le troppe commissioni¹⁶⁶, ma andrebbe considerato che “[...] the artist's propensity to modulate his style can often, though not always, be understood in light of his change in place.”¹⁶⁷ Inoltre questi sono anni cruciali con cambiamenti importanti nella vita privata del pittore (le cause verranno spiegate più avanti nell'elaborato) e dunque se un mutamento c'è stato lo si potrebbe pensare come una conseguenza dell'avvento di una novità. È lecito ritenere che a cavallo tra i secoli XV e XVI si fosse circondato di una luce nuova e di un panorama nuovo. Un quadro è un'entità carica di azione e Vasari dichiarava che “[...] l'esperienza fa conoscere che molte volte uno stesso uomo non ha la medesima maniera, né fa le cose della medesima bontà in tutti i luoghi, ma migliori e peggiori secondo la qualità del luogo.”¹⁶⁸ Come suggerisce il letterato, lo stile di un artista, il suo modo di lavorare, costringe lo spettatore a stabilire differenze, sia temporali che regionali. Un luogo non è solo un punto designato di una mappa schematica, ma piuttosto uno stimolo creativo o un ostacolo¹⁶⁹.

II.II Testamenti

Il documento in cui sarebbe stato più agevole rintracciare il possesso di Giovanni Bellini in terraferma sarebbe stato un atto di vendita o in alternativa una menzione del lascito nel testamento, o ancora in un possibile inventario. Purtroppo però nel corso dei secoli non si è conservato alcun documento utile per questa indagine. Presso l'Archivio di Stato di Venezia non è stato possibile rinvenire alcun documento in merito. Pertanto, come è stato precedentemente affermato, il documento più prezioso per la quantità di informazioni che si possono ricavare su una persona, ossia il testamento, non esiste. La documentazione scritta

¹⁶⁶ Cfr. Pallucchini, *Giovanni Bellini* cit., p. 94.

¹⁶⁷ D.Y. Kim, *The Traveling Artist in the Italian Renaissance: Geography, Mobility and Style*, New Heaven-London, Yale University Press, 2014, p. 13.

¹⁶⁸ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*, 1550 e 1568, 2 voll. a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, Firenze, Sansoni e S.P.E.S., 1966-1987 (ed. or. 1568), II, p. 112.

¹⁶⁹ Cfr. Kim, *The Traveling Artist in the Italian Renaissance* cit., p. 3.

rimasta è relativamente scarsa perché oltre a non avere il documento con le volontà testamentarie, sono pervenute anche poche testimonianze dirette inerenti determinate commissioni e di strettamente personale esistono solo due lettere scritte dal pittore di cui una diretta a Francesco Gonzaga mentre l'altra a Isabella d'Este, delle quali la prima non è più rintracciabile.

Un altro fondo che non ha potuto fornire risposte è quello dei Dieci Savi alla Decima in quanto il giorno 10 gennaio 1513 (*more veneto*) scoppiò un incendio al ponte di Rialto. Ne apprendiamo la notizia dalla cronaca del diarista Marin Sanudo, il quale annota a questa data che

“Il foco ardeva e non se li reparava perché tutti atendevano a svudar le botege, volte e magazeni e officii di Rialto che potevano. Assa' forestieri vi erano corsi e altri venuti per robar sentendo esser fuoco in Rialto che è il principal loco di Veniexia e il più ricco: *adeo* era tante persone che non si poteva andar. [...] Et non restarò di dir, che in manco di hore 6 brusoe tutto Rialto e le drapparie e volte di sopra [...]”¹⁷⁰

e prosegue più avanti “[...] non voglio restar di far memoria de tutti li Officii erano in Rialto che si brusono, di li qual vien dito àno recuperato le scritture de molti et de altri nulla è stà recuperato [...]”¹⁷¹. Annota tra i primi uffici incendiati proprio “Li Diese savii sora le decime” aggiungendo che sono state bruciate le scritture. Tutta la documentazione antecedente al 10 gennaio 1513 (*m. v.*) è andata perduta. Indagare il fondo dei Dieci Savi alla decima avrebbe potuto rivelarsi cruciale perché in questo archivio sono contenute le antiche dichiarazioni di reddito di coloro che possedevano beni immobili, i quali erano obbligati per legge a pagare le tasse per ciò di cui erano i possidenti. Qui probabilmente sarebbe stato possibile rinvenire tra i beni posseduti da Giovanni una proprietà fuori Venezia.

Oltre all'inesistenza della Redecima e del testamento non è stato rinvenuto nemmeno un atto di vendita in quanto indagando i notai noti della famiglia Bellini, nello specifico Lorenzo Stella, colui che redige il testamento di Ginevra e di Alvise, è emerso che Lorenzo era un prete e per la famiglia Bellini ha redatto solo ed esclusivamente testamenti.

Il testamento di Ginevra Bocheta, moglie di Giovanni Bellini del *confinio* di Santa Marina, viene steso il 23 settembre 1489 in quanto malata – “mente sana licet corpore

¹⁷⁰ M. Sanudo, *Diarii*, a cura di F. Stefani, G. Berchet, N. Barozzi, Venezia, Fratelli Visentini tipografi editori, 17, 1886, pp. 459-460.

¹⁷¹ *Ivi.*, p. 464.

languens”¹⁷² – e nomina suoi esecutori testamentari il fratello Francesco Bocheta, il cugino Gabriele di Giorgio e il marito, ed istituisce erede universale di tutti i suoi beni il marito, alla cui morte succederanno al figlio Alvise. Questo testamento fornisce scarse informazioni: conferma l’amore provato in vita per il marito e per il figlio, lasciando denaro a loro e ai parenti, infatti prevede un lascito anche al nipote Sebastiano, una volta raggiunti i vent’anni, e qualora non dovesse vivere fino a questa età il denaro andrà al figlio naturale del suo defunto padre Giorgio, ser Giovanni, nato da un’altra donna¹⁷³.

A distanza di nove anni, il 14 dicembre 1498, Alvise Bellini essendo malato fa testamento. Nomina esecutrice testamentaria Lucrezia, moglie di Gabriele di Giorgio, cugino di sua madre. Alvise non seguì la strada del padre e si dedicò a una carriera professionale diversa, dedicata allo studio e alla diplomazia, infatti lascia tutti i suoi libri a Sebastiano Bocheta, nel caso in cui intraprenderà la strada dell’apprendimento e della cultura. Istituisce come erede universale di tutti i suoi beni, ossia della dote lasciategli dalla madre, il padre Giovanni Bellini, ed esprime la volontà di lasciare tutto alla sopraddetta Lucrezia una volta morto il padre¹⁷⁴. Alvise, che morirà poco dopo nel 1499, non risulta sposato. È orfano di madre e traspare il forte legame che ha con Giovanni, il quale viene definito come “patri meo dilectissimo”¹⁷⁵.

Un nome che accomuna entrambi i testamenti è quello di Gabriele di Giorgio, menzionato come “cugino” – “consobrinum meum” – nel testamento di Ginevra. Va notato, e non è facile comprenderne il motivo, che nell’albero genealogico riportato nella monografia di Rona Goffen Gabriele si trova ad essere nello stesso ramo familiare di Ginevra, ad indicare che fosse il fratello, e non il figlio di un fratello del padre Giorgio Bocheta¹⁷⁶ – anche se più avanti nel testo, in riferimento al testamento della moglie di Bellini, la studiosa scrive che gli esecutori testamentari sono: un fratello (Francesco), un cugino (Gabriele) e il marito¹⁷⁷. Questo fatto si ripete anche nel catalogo della mostra del 2018, dove Gabriele, consorte di Lucrezia, è nella stessa linea genealogica di Ginevra, esattamente come nel precedente ad indicare che fosse il fratello¹⁷⁸. È importante questo nome non tanto per la figura in sé ma per il grado di parentela

¹⁷² ASVe, *Notarile, Testamenti*, Lorenzo Stella, b. 877, filza cart., doc. 829. Per il testamento di Ginevra Bocheta si veda Appendice IV.

¹⁷³ Si veda Appendice IV.

¹⁷⁴ ASVe, *Notarile, Testamenti*, Lorenzo Stella, b. 877, filza cart., doc. 755. Per il testamento di Alvise Bellini si veda Appendice V.

¹⁷⁵ Si veda Appendice V.

¹⁷⁶ Cfr. Goffen, *Giovanni Bellini* cit., p. 258.

¹⁷⁷ Cfr. *Ivi.*, p. 264, doc. 19.

¹⁷⁸ Cfr. (a cura di) Campbell, Korbacher, Rowley, Vowles, *Mantegna & Bellini* cit., p. 13. Una visione alternativa dell’albero genealogico della famiglia Bellini è resa nota da Daniel Wallace Maze che nel suo recente libro, intitolato *Young Bellini*, indica Ginevra Bocheta come la sorella di Lucrezia, il cui cognome sarebbe appunto

che la moglie di tale Gabriele di Giorgio, ovvero Lucrezia, aveva con Alvise Bellini. Il nome di Lucrezia risalta quando si legge il testamento di Alvise perché è a lei che lascia tutti i suoi beni alla morte del padre. È stata una strada obbligatoria quella di soffermarsi su questa parentela in quanto la donna potrebbe essere morta dopo Giovanni e aver ricevuto tutti i beni posseduti in vita dal suddetto. Tuttavia la ricerca archivistica non ha fornito una risposta e dunque rimane aperta la questione sull'identità di questa donna e sul perché fosse una figura tanto determinante da essere destinata a ricevere in eredità tutti i beni di Giovanni Bellini.

Un testamento significativo è quello di Samaritana Vendramin¹⁷⁹. È un documento noto fin dal 1905, ma pubblicato integralmente solo nel 2014 da Anna Pizzati e David Alan Brown, che ha posto degli interrogativi sulla famiglia di Giovanni¹⁸⁰. Il testamento risale al 19 gennaio 1508 (*m. v.*), quando la donna nomina suo esecutore testamentario Ioannem Bellinum, chiamandolo “*meum amantissimum nepotem*”, rivelando una parentela di sangue. È un documento dai toni familiari: Samaritana dice di amarlo come una madre e questa forma non permette dubbi circa lo stretto legame tra i due: dimostra un coinvolgimento emotivo oltre a una dimostrazione di affetto e gratitudine per il sostegno, un sostegno forse anche materiale ricevuto in passato (“*qui me semper eque ac matrem et amore et beneficiis prosecutus est*”). Il riferimento a questo forte legame affettivo, quasi materno, è abbastanza comune nei testamenti di quest'epoca¹⁸¹, ma in questo caso la scelta delle parole usate è ben lontana dalle formule convenzionali.

Queste ultime volontà contengono e offrono una ricchezza d'informazioni importante. Samaritana risiedeva a Santa Marina, la stessa parrocchia in cui viveva Giovanni almeno dal 1481, e dispone di essere seppellita nella chiesa dei SS. Giovanni e Paolo “*in archa suprascripti domini Io[annis]*”, la medesima arca già predisposta per accogliere il corpo di Giovanni alla sua morte, l'arca che dal 1507 ospitava il corpo di Gentile e nella quale probabilmente giacevano anche i corpi di Ginevra e Alvise.

A testimonianza dello stretto rapporto tra i due va notato che quando il notaio interpella l'anziana donna chiedendo se volesse lasciare una donazione alla chiesa o a organizzazioni

Bocheta, e Gabriele di Giorgio sarebbe così il marito di Lucrezia nonché il cognato di Ginevra. Si veda D.W. Maze, *Young Bellini*, New Heaven-London, Yale University Press, 2021, p. 7.

¹⁷⁹ ASVe, *Notarile, Testamenti*, Nicolò Moravio, b. 677, doc. 897. Per il testamento di Samaritana Vendramin si veda Appendice VI.

¹⁸⁰ D.A. Brown, A. Pizzati, *Meum amantissimum nepotem: a new document concerning Giovanni Bellini*, «*Burlington magazine*», 156, n. 1332, London, The Burlington magazine publications, 2014, pp. 148-152.

¹⁸¹ Cfr. S. Chojnacki, *The Power of Love: Wives and Husbands*, in *Women and men in Renaissance Venice: twelve essays on patrician society*, Baltimore, The Johns Hopkins University press, 2000, pp. 161-163.

caritatevoli, lei risponde con sicurezza che Giovanni avrebbe provveduto a distribuire dei donativi per la salvezza della sua anima perché così come è stata amata da lui durante la sua vita terrena lo stesso avrebbe fatto anche dopo la sua morte. E poi, quasi come una naturale conseguenza a questo grande affetto provato nei suoi confronti, nomina il suo amato nipote Giovanni come suo erede universale. Si percepisce anche l'immensa considerazione in cui era tenuto l'artista, perché la parola "pictor" non viene mai usata, al suo posto viene impiegato l'appellativo "spectabilem ac excellentem virum dominum Ioannem Bellinum" che descrive Bellini come una persona famosa e di eccezionale levatura. Questo dato è significativo perché il cognome Bellini non è nobile, come lo è invece il cognome Vendramin, in quanto la famiglia Bellini appartiene alla classe dei cittadini originari. Nonostante ciò, viene utilizzato l'epiteto di "spectabilis ac excellens vir" che può essere applicato a personaggi illustri e infatti a questa altezza temporale Giovanni era un pittore acclamato e celebrato, degno di essere chiamato in questo modo.

C'è un passo da porre in evidenza in questo documento:

"Cui quidem domino Ioanni Bellino nepoti meo ac commissario suprascripto dimitto
ressiduum omnium bonorum meorum mobilium et immobilium presentium et futurorum
mihiquomodolibet spectantium et pertinentium"¹⁸²,

ossia lascia al nipote e commissario tutti i beni mobili e immobili, presenti e futuri, in qualsiasi modo questi le appartengano. Non è possibile sapere, per ora, se tra questi beni immobili fosse presente anche un possedimento in terraferma ma nel caso vi fosse sarebbe possibile avanzare l'ipotesi che nel 1501 Giovanni si trovasse nella residenza di proprietà della zia Samaritana Vendramin fuori Venezia, alla cui morte l'avrebbe ricevuta in eredità. Non è un dato da escludere, trattandosi di una delle famiglie più ricche di Venezia.

Brown e Pizzati hanno tentato di individuare chi fosse esattamente questa donna ma la ricerca archivistica non ha prodotto dei risultati precisi, è possibile pertanto avanzare solo qualche ipotesi. È noto il nome del fratello, ovvero Giovanni Vendramin, e della rispettiva figlia, Marina. Samaritana era la vedova di Iob Dominici – o Giobbe di Domenico – ma è molto complesso indicare un preciso e circoscritto profilo¹⁸³. Oltre alla questione del ramo familiare da cui proviene persiste un altro problema di fondo: la parola "nipote" in italiano assume diversi significati in base alla parentela che intercorre tra i due soggetti. Con il termine "nipote" si

¹⁸² Si veda Appendice VI.

¹⁸³ Cfr. Brown, Pizzati, *Meum amantissimum nepotem* cit., p. 152.

indica il figlio di un figlio, oppure il figlio di un fratello o sorella e anche il figlio di un cognato o cognata. È possibile scartare l'ipotesi che fosse la nonna in quanto a questa data anche Giovanni era ormai un uomo più tendente alla vecchiaia che non alla giovinezza, e infatti l'ipotesi più accreditata da Brown e Pizzati è che fosse la zia materna, alludendo alla relazione extra-matrimoniale tra Jacopo Bellini e una sorella di Samaritana Vendramin.

Questo documento illumina di una luce diversa l'immagine e la reputazione del pittore. Il profondo affetto reciproco che lega i due lo rivela come un caro membro della famiglia in un ruolo diverso da quello di marito e padre, che non esercitava per altro più al 1509.

III. La nascita della cultura della villa

La tipologia della villa è stata indagata e definita dallo storico dell'architettura statunitense James Ackerman. Egli rintraccia nella villa non solo aspetti formali condivisi nel corso della storia, ma anche, e soprattutto, una connotazione ideologica¹⁸⁴. È infatti tipico del cittadino idealizzare la vita pastorale, o rustica, immaginandola come

“[...] un luogo dall'aria pura, dallo spirito genuino, dalle relazioni umane gioviali, un luogo per rilassarsi ma anche per fare attività fisica, soprattutto andando a caccia, un luogo caratterizzato da vedute in grado di elevare lo spirito, da tutto ciò che era diverso dall'esperienza della città.”¹⁸⁵

Lo schema basilare della villa è rimasto invariato per più di duemila anni, ovvero da quando è stato stabilito per la prima volta dagli antichi romani¹⁸⁶. Questo è ciò che rende la villa un edificio unico nel suo genere perché, diversamente dai palazzi, dai luoghi di culto o dalle fabbriche che hanno modificato frequentemente la loro forma e funzione in base alla condizione sociale del proprietario, alle caratteristiche del rituale liturgico e ai processi di produzione¹⁸⁷, la funzione della villa non è mutata nel corso dei secoli in quanto risponde a un'esigenza che rimane costante nel tempo non essendo materiale ma psicologica e ideologica e dunque non è influenzata dalle trasformazioni della società e dalla tecnologia¹⁸⁸. Tuttavia, ha assunto diverse forme in base alla condizione sociale e giuridica del proprietario e della proprietà terriera inseriti nella realtà sociale del luogo e del periodo specifico.

Le informazioni sulle case di campagna provengono principalmente dalle parole degli abitanti della città essendo scarse le testimonianze scritte di contadini e coltivatori che dai tempi antichi si sono conservate fino a oggi. È nella letteratura romana antica che è possibile individuare il significato dell'ideologia della villa che esalta i piaceri della campagna:

¹⁸⁴ Ackerman chiarisce cosa intende con il termine “ideologia”: “Il termine “ideologia” non è qui usato nella sua accezione corrente per designare una convinzione profondamente sentita ma piuttosto nel senso di un concetto o di un mito così saldamente radicato nella sfera dell'inconscio che tutti coloro che lo possiedono lo propugnano come una verità inconfutabile.”

J. Ackerman, *La villa: forma e ideologia*, Torino, Einaudi, 1992 (ed. or. 1990), p. 5.

¹⁸⁵ J. Ackerman, *La villa: forma e ideologia*, in *Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa*, catalogo della mostra a cura di G. Beltramini, H. Burns (Vicenza, Museo Palladio in palazzo Barbaran da Porto, 5 marzo – 3 luglio 2005), Venezia, Marsilio, 2005, p. 3; cfr. Ackerman, *La villa: forma e ideologia* cit., p. 10.

¹⁸⁶ Ackerman, *La villa: forma e ideologia*, in *Andrea Palladio e la villa veneta* cit., p. 3.

¹⁸⁷ Ackerman, *La villa: forma e ideologia* cit., p. 3.

¹⁸⁸ Ackerman, *La villa: forma e ideologia*, in *Andrea Palladio e la villa veneta* cit., p. 3.

“Tale significato si è sviluppato a partire da una prima fase di semplice proto-villa che va dall’era repubblicana alla prima età imperiale, testimoniata soprattutto dai grandi trattati agronomici di Catone e Varrone. I primi scritti di questo tipo, vicini allo stoicismo nel loro tono ascetico e morale, esortano l’uomo d’affari di città ad acquistare una modesta casa rurale in una piccola tenuta e a coltivarne la terra con poco o senza alcun aiuto; il lavoro manuale stesso è considerato come mezzo di purificazione dalle contaminazioni della città.”¹⁸⁹

Un simile sviluppo dello stesso significato è rintracciabile nelle semplici residenze della campagna veneta del XV secolo, quasi disadorne, fino alle eleganti ville palladiane.

Nell’età imperiale vengono inaugurate sontuose proprietà destinate a diventare un modello per i possidenti facoltosi dei secoli successivi. Tra le poche sopravvissute sono significative quelle di Plinio il Giovane (II secolo d.C.), conosciute attraverso le descrizioni che ne fa nelle proprie lettere dove illustra agli amici l’eleganza e i piaceri che trae da due delle sue lussuose proprietà: prima tra queste è il *Laurentinum*, una villa marittima situata sulla costa vicino a Roma e priva di funzioni agricole; la seconda, i Tusci, costruita sugli Appennini della Toscana meridionale, era invece dotata di ampi vigneti e forniva frutta e ortaggi alla proprietà¹⁹⁰. È proprio tra gli scritti di Plinio che si rintraccia il tema del piacere del paesaggio e delle attività ricreative – dove l’*otium* è inteso come antitesi del *negotium* cittadino¹⁹¹ – che fu da esempio per i tempi successivi.

Descrivendo a Domizio Apollinare la villa i Tusci Plinio scrive:

“Giacché oltre a tutte le ragioni sopraddette, la possibilità di riposo è più grande, più completa e senza noie; non necessita di mettersi la toga; nessun seccatore nelle vicinanze; tutto è calma e pace; vi contribuiscono la salubrità della regione, la serenità del cielo e l’aria più pura. Là sto bene di spirito e di corpo. Giacché esercito lo spirito con lo studio, il corpo con la caccia. Anche la mia gente sta meglio di salute che in ogni altro posto; e fino a oggi nessuno di coloro che condussi colà con me (spero che dirlo non porti sfortuna!), vi ho perduto.”¹⁹²

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ Del *negotium* fanno parte le cariche pubbliche e le professioni tipiche della vita urbana, mentre all’*otium* competono la pace e il potenziale di autorealizzazione insiti nella vita di campagna. Cfr. Ackerman, *La villa: forma e ideologia* cit., p. 41; p. 83.

¹⁹² Plinio il Giovane, *Lettere ai familiari*, introduzione e commento a cura di L. Lenaz, traduzione a cura di L. Rusca, Milano, Biblioteca universale Rizzoli, I, 1994, V, 6, pp. 393-395.

E altrettanta enfasi pone sul piacere che ricava dall'osservare e dal soggiornare dinanzi ai paesaggi naturali:

“[...] immagina un anfiteatro immenso e quale soltanto la natura può crearlo. Una vasta e aperta piana è cinta dai monti, e le cime dei monti hanno boschi imponenti e antichi. La cacciagione vi è abbondante e varia: boschi cedui degradano con le pendici dei monti. Fra queste pingui colli rivestiti di *humus* (non è infatti facile trovar della roccia, anche a cercarla), che non la cedono in fertilità ai campi posti in perfetta pianura e producono una ottima messe, un po' più tardiva, ma non meno matura. [...] Proveresti un gran piacere se riguardassi questa regione dall'alto dei colli: ti parrebbe infatti di scorgere non delle terre, ma un quadro dipinto con incredibile maestria: da tanta varietà, da così felice disposizione gli occhi traggono diletto ovunque si posino.”¹⁹³

È significativo che le bellezze naturali ricordino a Plinio la pittura paesaggistica perché questo rinforza l'interpretazione ideologica del fenomeno della villa. Il sito eletto per edificare tali edifici veniva individuato, in una certa misura, in base a ciò che l'avrebbe circondata e al panorama che si sarebbe potuto osservare dall'abitazione. Ackerman afferma che “La scelta del panorama è soggetta ai miti e alle regole del gusto quasi quanto la scelta del progetto.”¹⁹⁴

Dopo il IV secolo, con il declino dell'Impero romano, sono poche le ville che sopravvivono, le quali sono state utilizzate con fini agricoli. Tuttavia la campagna diventava sempre più pericolosa e non adatta al ristoro:

“Nessuna villa romana sopravvisse al crollo dell'Impero Romano avvenuto nel V secolo. Nel periodo che seguì tale evento le maggiori città furono saccheggiate e messe a fuoco e per circa cinque secoli la maggior parte della popolazione europea visse raccolta intorno alle roccaforti dei vescovi e dei signori che offrivano speranza di difesa. In una situazione simile le città non avevano alcuna possibilità di crescita e di espansione. Ad eccezione delle poche riportate alla luce dagli archeologi, in nessuna grande città è oggi visibile anche una sola pietra usata tra il V e il X secolo per pavimentare strade o per costruire case. Conosciamo le caratteristiche materiali degli insediamenti urbani di questo periodo non più di quanto si conoscano quelli del Paleolitico.”¹⁹⁵

¹⁹³ Plinio il Giovane, *Lettere ai familiari* cit., V, 6, pp. 381-383.

¹⁹⁴ Ackerman, *La villa: forma e ideologia* cit., p. 26.

¹⁹⁵ *Ivi.*, p. 82.

Nonostante ciò, quando la villa riapparve nei secoli successivi presentava ancora i valori e a un certo grado le forme sviluppate dagli antichi romani, quando questa civiltà toccò l'apogeo¹⁹⁶. È importante sottolineare che nonostante l'acquisto di una villa sia stato generalmente una prerogativa delle persone abbienti dotate di prestigio e potere, questa rappresenta nondimeno un concetto borghese nel senso stretto della parola¹⁹⁷: quando tra il X e il XIII secolo i sovrani e la nobiltà feudale non incoraggiavano la crescita urbana, la rinascita della città avvenne ad opera di mercanti, artigiani e imprenditori che riuscirono a stabilire un tipo di governo comunale indipendente dal controllo reale, imperiale o ecclesiastico e sufficientemente potente da difendersi in caso di attacchi esterni. Sono questi i nuovi costruttori di città che vennero chiamati "borghesi" dal termine borgo che significa cittadella o piazzaforte¹⁹⁸. Questa nuova classe riuscì negli anni a far rinascere la villa, distinta dalla casa colonica o dal castello, destinandola ad un uso agricolo e al contempo rendendola adatta allo svago e all'attività sportiva¹⁹⁹.

Nell'Italia tardo medioevale i castelli fortificati continuavano a essere le dimore principali degli aristocratici. La differenza sostanziale tra questi edifici e le ville consisteva nel fatto che i primi erano il centro del potere politico e economico del proprietario mentre le seconde erano il luogo dove il proprietario si recava per rilassarsi dalle preoccupazioni e responsabilità urbane del lavoro o della gestione del potere²⁰⁰.

“La preferenza accordata alla vita di campagna e la conseguente avversione per i valori e le condizioni della vita cittadina scompaiono dalle testimonianze scritte della cultura occidentale con la caduta dell'Impero Romano per riaffiorare durante il XIV secolo.”²⁰¹

Il narratore più autorevole di questa nuova realtà è stato Francesco Petrarca. Nato in Toscana, fu un umanista eccelso e confidente dei sovrani, una figura preminente nella vita politica dell'epoca. Il letterato visse dal 1337 al 1353 in una casa di campagna nel paese di Vaucluse, nei pressi di Avignone, dove iniziò a comporre nel 1346 la sua grande opera di elogio alla vita rurale intitolata *De vita solitaria*. Il saggio contrappone il *negotium* cittadino all'*otium* insito nella vita campestre.

Molti carteggi di Petrarca analizzano queste situazioni contrastanti:

¹⁹⁶ *Ivi.*, p. 78.

¹⁹⁷ Ackerman, *La villa: forma e ideologia* cit., p. 5.

¹⁹⁸ *Ivi.*, p. 82.

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ *Ivi.*, p. 83.

²⁰¹ *Ibid.*

“Egli non concepisce la vita di campagna come riposo; se da un lato essa è volta a sviluppare l'*humanitas*, il più arduo tra tutti i compiti, dato che presuppone studio intenso e assoluto controllo intellettuale, dall'altro offre la possibilità di dedicarsi attivamente all'agricoltura e alla caccia. Petrarca ripropone alcuni temi antichi della vita in villa, senza dimenticare alcuni elementi fondamentali della tradizione monastica, la solitudine, la castità e il celibato, che derogano da essa soprattutto nel loro traguardo ultimo che per l'umanista toscano è la realizzazione di un ideale umano piuttosto che l'unione con Dio.”²⁰²

La casa di Vaucluse, situata in una boscosa località collinare, constava di quattro stanze con due giardini, uno dedicato a Bacco e l'altro ad Apollo²⁰³. Da un lato l'abitazione si affacciava sulla campagna, mentre dall'altro sulle acque del fiume Sorgue. Petrarca descrive spesso la dimora definendola “piccola” e “angusta”. Se ne desume, quindi, che la casa non fosse grande. Era composta da due corpi di fabbrica ai quali si accedeva attraverso due ingressi indipendenti: una parte era riservata a lui, l'altra alla servitù. La vista sulle due cime gemelle della montagna di fronte la casa, ricorda il monte Parnaso, simbolo stesso della poesia, dove Apollo aveva condotto le nove Muse e che viene spesso confuso, fino a formare un tutt'uno, con il monte Elicona, sede primitiva delle nove sorelle in Beozia. È così che Petrarca, scrivendo del suo “Elicona transalpino” o del “monte Parnaso”, faceva rivivere nel XIV secolo il *topos* classico del monte Elicona/Parnaso che si rifletterà in seguito sulle tante ville e giardini del Cinquecento, soprattutto in Italia, “[...] generando forme come i rialzi artificiali intitolati ai due mitici monti, le fontane dell'Elicona o del Parnaso, le statue e gli affreschi delle Muse.”²⁰⁴ Fu a Vaucluse che il poeta compose la maggior parte delle sue opere, immerso nella tranquillità di cui si era circondato.

Nel 1353 lasciò la Francia e la sua dimora per trasferirsi in diverse città dell'Italia settentrionale, stabilendosi poi, dopo la peste del 1362, a Padova²⁰⁵. Nel 1369, anziano e malato, si fece riadattare una casa ad Arquà, sui colli Euganei, dove passò gli ultimi anni della sua vita fino al 1374, quando morì nella notte tra il 18 e il 19 luglio. La costruzione in origine comprendeva

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ Per le informazioni sulla casa di Francesco Petrarca a Vaucluse si veda L. Cellauro, *Francesco Petrarca e la nuova visione della vita in campagna*, in *Andrea Palladio e la villa veneta* cit., p. 204.

²⁰⁴ *Ibid.*; si veda anche L. Cellauro, *Iconographical Aspects of the Renaissance Villa and Garden: Mount Parnassus, Pegasus and the Muses*, «Studies in the History of Gardens and Designed Landscapes», 23, 2003, pp. 42-56.

²⁰⁵ Cfr. Cellauro, *Francesco Petrarca e la nuova visione della vita in campagna* cit., p. 204.

due edifici separati posti su livelli diversi. Petrarca li fece unire e risiedette insieme alla sua famiglia nella parte “domenicale”, il piano sopraelevato dell’edificio di sinistra, mentre riservò alla servitù la parte “rustica”, ovvero l’edificio di destra posto più in alto e dove si trovava l’ingresso principale²⁰⁶. Nella zona davanti la casa c’era il giardino analogo a quelli di Vaucluse²⁰⁷. All’interno dell’abitazione vi era uno studiolo affrescato con motivi vari, finte tende e stemmi. Le finestre furono rifatte in stile gotico e vennero aggiunti due balconi e tre camini²⁰⁸.

Le abitazioni in cui visse Petrarca si pongono ai prodromi della riscoperta del concetto di villa nel XIV secolo, fungendo da modello per le successive abitazioni suburbane quattro e cinquecentesche²⁰⁹. Nell’esperienza personale del Petrarca è rilevante l’elemento giardino (*locus amoenus, hortus conclusus*), tema che avrà una grande fortuna nella riflessione rinascimentale successiva²¹⁰.

La città di Firenze rivestì un ruolo paradigmatico nella trasformazione della campagna da territorio costellato di fortezze feudali ad area ricca di ville. L’urbanizzazione della città avvenne nel XIII secolo e già verso la metà del XIV la tendenza a costruire ville era così preponderante che il cronista Giovanni Villani la descriveva con disapprovazione come una mania:

“E oltre a ciò non v’era cittadino che non avesse edificato o che non edificasse in contado grande e ricca possessione, e abitura molto ricca, e con begli edifici e molto meglio che in città: e in questo ciascuno ci peccava, e per le disordinate spese erano tenuti matti. E sì magnifica cosa era a vedere, che i forestieri non usati a Firenze venendo di fuore, i più

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ Per un’incisione della casa ad Arquà si veda Cellauro, *Francesco Petrarca e la nuova visione della vita in campagna* cit., p. 207.

²⁰⁸ *Ivi.*, p. 204.

²⁰⁹ Per una visione diversa sul ricondurre la riscoperta del concetto di villa a Petrarca nel XIV secolo si veda G. Scarpari, *Le ville venete*, Roma, Newton Compton editori, 1980, p. 13. Lo studioso sostiene che ricercare gli antecedenti della villa veneta nella dimora trecentesca del Petrarca sugli Euganei possa dimostrarsi un azzardo e afferma: “Il desiderio di evasione, d’inserimento in località particolarmente isolate e paesaggisticamente felici è sempre stata una diffusa aspirazione che gli artisti sono riusciti, spesso, a perseguire con maggiore determinazione degli altri. Se fosse accettabile l’analogia [con la dimora del Petrarca], la villa veneta non costituirebbe quel grosso evento culturale, politico ed economico che effettivamente rappresenta e potrebbe venire, tout-court, assimilata ad una più diffusa e più costante tendenza di evasione edonistica sviluppatasi in forme diverse, dal quattrocento all’ottocento, sull’arco cioè di almeno dodici generazioni.”

²¹⁰ Cfr. G.M. Varanini, *Cittadini e “ville” nella campagna veneta tre-quattrocentesca*, in *Andrea Palladio e la villa veneta* cit., p. 50.

credevano per li ricchi edifici e belli palagi ch'erano di fuori alla città d'intorno a tre
miglie, che tutti fossono della città a modo di Roma [...]”²¹¹

Le ville del XIV secolo erano generalmente costituite da elementi medioevali, come torri, merlature militari, mura perimetriche difensive, fossati e piante irregolari combinate con elementi rinascimentali quali logge scandite da colonne²¹². Il rinvio a forme medievali emerse paradossalmente in un periodo di forte *revival* dell'antichità romana, in tutte le forme delle arti, delle scienze e delle lettere. Infatti ogni ricco fiorentino che commissionava un palazzo o una cappella in città desiderava che riecheggiasse la tipologia degli antichi edifici romani. In questo Firenze differì dalle altre città governate da signorie ereditarie, che fecero edificare palazzi-fortezze anche dopo che il *revival* dell'antico dilagò²¹³. Un possibile motivo per cui le ville riemersero in forme medievali è che la campagna non era ancora del tutto sicura dai banditi e dai predoni.

Le più antiche ville medicee, quella di Trebbio e di Cafaggiolo, erano situate nella valle fertile e montagnosa del Mugello. Giorgio Vasari attribuì le due ville all'architetto Michelozzo di Bartolomeo. Non vi sono prove che permettano di stabilire la datazione con certezza ma sulla base degli studi recenti è possibile ipotizzare che la villa di Trebbio sia stata edificata tra il 1427 e il 1433 circa²¹⁴. Tuttavia non si conosce esattamente quanto delle strutture esistenti sia anteriore all'intervento di Michelozzo sebbene le due ville presentino caratteri comuni ed è perciò probabile che gli elementi architettonici visibili all'interno e all'esterno siano stati realizzati per la maggior parte nel XV secolo²¹⁵. Nel 1456 la villa di Cafaggiolo veniva descritta come

“[...] una residenza munita, al pari di una fortezza, di due torri e di un ponte levatoio, e circondata da un fossato; prospiciente sulla fronte una piazza e sul retro un giardino. A quel tempo essa era al centro di una proprietà che comprendeva trentuno fattorie.”²¹⁶

²¹¹ G. Villani, *Cronica. Con le continuazioni di Matteo e Filippo*, a cura di G. Aquilecchia, Torino, Einaudi, 1979, p. 212. Un'altra testimonianza è fornita da un contemporaneo del Villani, Giovanni Boccaccio, il quale nel *Decameron* scrive una raccolta di cento storie narrate da un gruppo di dieci giovani e fanciulle della plutocrazia fiorentina che, scappando dalla pestilenza del 1348, si rifugiano nella villa di famiglia di uno degli esponenti: un eremo lussuoso e adorno di splendidi giardini, situato in prossimità di Firenze. Cfr. Ackerman, *La villa: forma e ideologia* cit., p. 84.

²¹² *Ibid.*

²¹³ *Ivi.*, p. 84-85

²¹⁴ *Ivi.*, p. 86; la datazione 1427-1433 è basata sulla documentazione delle visite di membri della famiglia de'Medici, che vi cercarono riparo dall'epidemia di peste del 1430, e in particolare di quella di Cosimo e di suo figlio Lorenzo avvenuta nel 1433. Cfr. Ackerman, *La villa: forma e ideologia* cit., nota 3, p. 115.

²¹⁵ *Ivi.*, p. 87.

²¹⁶ *Ivi.*, p. 88.

Lo scopo prioritario di ville come queste era di servire da centro di raccolta e distribuzioni dei prodotti agricoli delle fattorie circostanti che nei secoli la famiglia aveva provveduto ad anettere ai propri possedimenti. Per questa ragione né Cosimo il Vecchio né i suoi successori considerarono queste residenze come segni di potere e prestigio²¹⁷.

Nonostante il carattere severo tipico di una fortezza, queste dimore assolsero le funzioni delle ville dell'antichità: erano considerate un luogo di fuga dalla città, dove rilassarsi e divertirsi in compagnia.

Una villa degna di nota è la villa medicea di San Pietro a Careggi, luogo in cui Lorenzo il Magnifico decise di passare gli ultimi giorni della sua vita. Questa si differenzia dalle precedenti residenze-castello sotto il profilo funzionale più che formale: poteva essere utilizzata come dimora alternativa per brevi visite occasionali o importanti circostanze ufficiali²¹⁸. All'esterno si presentava di carattere sobrio e modesto, probabilmente perché Cosimo il Vecchio desiderava utilizzarla per svaghi intellettuali come simposi umanistici e dotte conversazioni piuttosto che per finalità politiche. Lo storico dell'architettura James Ackerman ritiene che Cosimo desiderasse emulare le residenze di campagna descritte da Petrarca a Vaucluse e ad Arquà²¹⁹.

Analoghe funzioni è possibile rintracciarle nella villa medicea di Fiesole, fatta erigere da Giovanni de' Medici, secondogenito di Cosimo il Vecchio, poco prima del 1455 nei dintorni di Firenze²²⁰. L'importanza della figura di Giovanni nella vita culturale fiorentina del XV secolo è stata spesso sottovalutata dagli storici. Oltre ad avere un importante ruolo politico-economico, è da porre in evidenza la sua inclinazione verso le arti. Nel fondamentale saggio monografico su Giovanni de' Medici, Vittorio Rossi scrive:

“[...] resta come avvolto nell'aureola luminosa che si diffonde intorno alla figura del padre suo. Ingiustamente, credo, sia perché non meno intenso che in Piero apparve lo zelo della cultura, sia perché, dotato di un ingegno più vivace e più pronto, di che s'era avvisto anche Cosimo. Rappresentando assai meglio del fratello il periodo di transizione fra la

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ *Ivi.*, p. 91.

²¹⁹ *Ivi.*, p. 95.

²²⁰ L'incertezza sulla committenza dell'edificio fiesolano tra Cosimo il Vecchio e il figlio Giovanni è ormai da alcuni decenni risolta, individuando in quest'ultimo la figura centrale. Cfr. D. Mazzini, S. Martini, *Villa Medici a Fiesole: Leon Battista Alberti e il prototipo di villa rinascimentale*, a cura di D. Mazzini, Firenze, Centro Di, 2004, p. 111.

prima e la seconda età del Rinascimento, Giovanni preannunzia quasi in certe sue tendenze il Magnifico.”²²¹

Era un uomo colto dagli innumerevoli interessi quali la letteratura classica e la poesia volgare, tanto che la sua figura è stata più volte avvicinata a quella del nipote Lorenzo il Magnifico. Nel decennio tra il 1450 e il 1460 Giovanni si circondò di letterati e uomini di cultura. Marsilio Ficino lo annovera tra i frequentatori dei convegni della sua Accademia Neoplatonica a Careggi²²²:

“[...] nelle liete radunate delle ville medicee egli primeggiava non pur come figlio del padrone del luogo, ma anche per l'indole sua aperta, gaia, chiassosa, per l'ingegno pronto e gentilmente educato; di quelle riunioni era l'anima, talvolta anzi propriamente il corpo.”²²³

Appassionato di arte antica greca e romana, negli anni Cinquanta del Quattrocento collezionò medaglie e sculture antiche. Si dimostrò un fine intenditore d'arte capace di valutare la qualità dell'artista e dell'opera²²⁴. Donata Mazzini e Simone Martini, i due studiosi che si sono occupati del caso della villa medicea a Fiesole, sostengono che la posizione di sudditanza di Giovanni nei confronti del padre, per quanto riguarda le commissioni artistiche, vada rivista a favore di un ruolo più attivo da parte del figlio di Cosimo²²⁵.

La villa fiesolana non aveva alcuna connessione con il mondo agricolo e non era il riadattamento di una struttura preesistente, motivo per cui l'architetto non fu vincolato da elementi medievali e poté costruire sulla base di criteri stilistici innovativi²²⁶. La villa era adatta per ospitare piccole riunioni e vi potevano alloggiare esclusivamente membri della famiglia: probabilmente veniva utilizzata per soggiorni molto brevi. Questo luogo venne prescelto come sede degli incontri di circoli culturali e per il ritiro spirituale. Ritenendo l'edificio adatto alla funzione accademica, Lorenzo il Magnifico fece di questa villa un secondo centro dell'Accademia Neoplatonica, ampliando ulteriormente gli spazi e acquistando ulteriori terreni. È rilevante che la località sia stata scelta per la posizione panoramica da cui era possibile godere

²²¹ V. Rossi, *L'indole e gli studi di Giovanni di Cosimo de' Medici*, «Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei», V, vol. II, 1893, p. 39.

²²² Cfr. Mazzini, Martini, *Villa Medici a Fiesole* cit., p. 104.

²²³ Rossi, *L'indole e gli studi di Giovanni di Cosimo de' Medici* cit., p. 40.

²²⁴ Cfr. Mazzini, Martini, *Villa Medici a Fiesole* cit., p. 105.

²²⁵ *Ivi.*, p. 106.

²²⁶ Per un'ipotesi sull'architetto della villa di Fiesole si veda Mazzini, Martini, *Villa Medici a Fiesole* cit., pp. 119-124.

di una vista particolarmente suggestiva: proprio questa era la grande attrazione di Fiesole e la villa era progettata per adeguarvisi²²⁷. È la prima villa medicea completamente aperta verso l'esterno e senza un cortile centrale:

“Non fu consentita né l'introduzione di caratteri militari né la ripresa di elementi architettonici medioevali. Né, per la stessa ragione, si intese rivisitare la tradizione classica. La villa di Fiesole è una struttura astratta e purista progettata, in virtù della sua conformazione geometrica e della sua luminosità, dei suoi colori chiari [...] e della sua levigatezza esteriore, per emergere piuttosto che per essere immersa nell'ambiente naturale circostante.”²²⁸

L'origine di molte ville successive – non solo fiorentine – dalle forme regolari e lineari può essere ricondotta a questo concetto. Il precursore più influente, in campo architettonico, dell'apertura della villa sulla natura è stato Leon Battista Alberti, amico di Giovanni de' Medici che lo avrebbe consultato prima di costruire l'edificio²²⁹. Questa costruzione corrisponde testualmente alle idee sulla villa descritte dalle fonti antiche e dallo stesso Alberti nella sua opera magistrale *De re aedificatoria*, pubblicato nel 1485 ma concluso negli anni della costruzione della residenza medicea²³⁰. Grazie agli studi di Donata Mazzini e Simone Martini sono emersi nuovi elementi riguardo le origini della villa. I due studiosi ritengono non solo che l'Alberti abbia preso parte alla progettazione, ma che l'abitazione collinare con la sua apertura sulla città “[...] sia proprio il primo esempio di villa rinascimentale: che risponde, cioè, a quei canoni albertiani che fanno di un edificio di campagna una ‘villa suburbana’.”²³¹ Questo edificio costituisce un *unicum* in quanto si tratta di un primo e totale stravolgimento dei concetti architettonici tradizionali che contraddistinguono le ville-castello come quelle di Trebbio, Cafaggiolo e Careggi.

Il quarto libro del *De re aedificatoria* è intitolato *Opere di carattere universale* ed è introdotto dall'Alberti con le seguenti parole:

²²⁷ Cfr. A. Lillie, *Villa Medici a Fiesole*, in *Andrea Palladio e la villa veneta* cit., p. 219.

²²⁸ Ackerman, *La villa: forma e ideologia* cit., p. 99.

²²⁹ C.L. Frommel, *Presentazione*, in *Villa Medici a Fiesole* cit., p. 8; *Ivi.*, p. 124.

²³⁰ Cfr. Ackerman, *La villa: forma e ideologia* cit., p. 99; per un confronto circa la corrispondenza tra gli scritti di Leon Battista Alberti e la villa medicea si veda Mazzini, Martini, *Villa Medici a Fiesole* cit., pp. 125-131.

²³¹ D. Mazzini, *Introduzione*, in *Villa Medici a Fiesole* cit., p. 13; cfr. Lillie, *Villa Medici a Fiesole* cit., p. 219.

“Che gli edifici siano sorti per rispondere ai bisogni degli uomini, è manifesto. In origine, se vediamo giusto, essi cominciarono a costruire per apprestare a sé e alle proprie cose una difesa contro le intemperie. In seguito, non soltanto curarono di attuare quanto era necessario alla loro salute, ma non vollero trascurare nemmeno tutto ciò che potesse giovare a conseguire agi e comodità. Più tardi, attratti e spronati dal presentarsi di nuove possibilità, giunsero a concepire, e a procurarsi con l’andar del tempo, gli strumenti per soddisfare ai loro piaceri. Cosicché, dicendo che l’edificio può essere costruito o per necessità vitali, o per convenienza pratica, o per soddisfacimenti temporanei, probabilmente si coglierebbe nel segno.”²³²

Si tratta soprattutto di osservazioni tecnico-visive, volte a definire i requisiti di un comodo ambiente di lavoro²³³. Nel rivolgere l’attenzione agli aspetti tecnici del problema, Alberti dimostra di subire l’influsso di Vitruvio. Seppur occasionalmente, è il primo autore postclassico che parla delle abitazioni degli artisti. In questo libro l’autore chiarisce come occorra adattare le varie tipologie di edifici alle diverse categorie di cittadini e di abitanti, sia in città sia in campagna. Nel libro successivo intitolato *Opere di carattere particolare* tratta ciò che risponde alle necessità o alla convenienza di particolari gruppi, sottolineando che è un argomento vasto e complesso²³⁴. Nel capitolo XIV affronta l’argomento degli edifici privati, dove afferma:

“È risaputo che la casa privata dev’essere costruita per la famiglia, affinché vi possa risiedere con tutte le comodità. Ora, la sede della famiglia non potrà essere sufficientemente confortevole se non conterrà in sé tutto ciò che serve agli occupanti. C’è un gran numero di persone e di oggetti appartenenti alla famiglia, i quali non possono essere assegnati con pari libertà alla città o alla campagna. Nel costruire una casa in città, infatti, un muro vicino, uno scarico d’acqua, un terreno pubblico, una strada, e molte altre cose del genere, ostacolano l’attuazione completa del nostro progetto. Ciò non succede invece in campagna. Qui tutti gli spazi son liberi, là sono occupati.”²³⁵

È questa una delle ragioni per cui è una scelta obbligata distinguere gli edifici privati in urbani e rustici. Per entrambi i generi vi sono due diversi tipi di edifici in base allo *status* degli abitanti, i quali possono essere ricchi o poveri²³⁶. Alberti afferma che le costruzioni più facili sono quelle

²³² L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, testo latino e traduzione a cura di G. Orlandi, introduzione e note di P. Portoghesi, Milano, Il polifilo, I, 1966, p. 264.

²³³ Cfr. E. Hüttinger, *La casa d’artista e il culto dell’artista* cit., p. 3.

²³⁴ Alberti, *De re aedificatoria* cit., I, p. 332.

²³⁵ *Ivi.*, p. 400.

²³⁶ *Ibid.*

di campagna in quanto hanno minori difficoltà e inoltre il denaro investito dai ricchi è maggiore per le abitazioni rustiche²³⁷. Queste ultime vengono costruite per semplice diletto, mentre le case di campagna abitate dai contadini vengono edificate essenzialmente per motivi d'interesse²³⁸.

Alcuni principi che concernono la villa in generale individuati dall'Alberti – ed è significativo che utilizzi proprio il termine “villa” (*villae*) – sono i seguenti: è opportuno evitare un territorio dal clima sfavorevole e dal terreno franoso scegliendo piuttosto una zona posta in mezzo alla campagna, nella parte più salubre del territorio, al riparo dalle alture e ricca d'acqua e di sole²³⁹. Un clima malsano potrebbe provocare un addensamento delle foreste che renderebbero il terreno improduttivo²⁴⁰.

La villa deve essere situata nella parte della campagna che meglio si adatta alla posizione urbana dell'abitazione dello stesso padrone. Inoltre non dovrà distare troppo dalla città in quanto sarebbe preferibile recarsi in villa a piedi e tornarne a cavallo²⁴¹. Prosegue poi suggerendo altri aspetti da tenere in considerazione al momento della scelta del luogo in cui edificare l'abitazione, la quale non deve essere situata in una zona abbandonata e senza attrattive ma deve piuttosto attrarre la gente ad abitarci donando una permanenza piacevole e senza rischi²⁴².

Il concetto di villa ha avuto una sua evoluzione e dei trattati che ne delineassero la forma²⁴³. Francesco di Giorgio Martini fa eco ad Alberti scrivendo un trattato tecnico alla fine del Quattrocento dove sottintende alla dicitura “case di villa” le case di campagna e ne dà una descrizione:

“Prima dirò delle case di villa perché prima furono le case delli agricoli che delli cittadini. Et ancora perché al vitto umano sono più necessarie. Dove *per chiara notizia di quelle* è da sapere [che nelle case di villa dieno essere vestibuli, sotto li quali sieno stalle,] butighe et altri luoghi da lavorare [di] legname; inanti alla casa dieno essere uno cortile per le bestie minute, stalle per cavalli, buoi et altri somari, castri per porci, stanze per oliviere, pistrini e fenimi [...]”²⁴⁴

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ *Ivi.*, p. 404.

²³⁹ *Ivi.*, p. 400.

²⁴⁰ *Ibid.*

²⁴¹ *Ivi.*, p. 402.

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ Il presente elaborato non vuole passare in rassegna tutte le opere che hanno trattato la villa e la sua definizione, piuttosto limitarsi a scritti emblematici di autori come Leon Battista Alberti e Francesco di Giorgio Martini più vicini al contesto analizzato.

²⁴⁴ F.d.G. Martini, *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, a cura di C. Maltese, Milano, Il polifilo, II, 1967, p. 342.

Seppur datato, un testo fondamentale è nuovamente quello di James Ackerman che nell'ultimo decennio del XX secolo scrive un compendio della storia delle ville di campagna. Apre il suo testo con le seguenti parole:

“Una villa è un edificio progettato per sorgere in campagna e finalizzato a soddisfare l'esigenza di svago e di riposo del suo proprietario. Benché essa possa costituire anche il nucleo di un'azienda agricola, l'elemento piacere è ciò che distingue la villa intesa come edificio residenziale dalla fattoria e i terreni a essa collegati dalle terre a sfruttamento agricolo. La casa colonica tende a essere semplice nella struttura e a conservare forme inveteratamente tradizionali che non implicano l'intervento di un progettista. La villa è invece il prodotto tipico della capacità creativa di un architetto e ne documenta la modernità.”²⁴⁵

III.I La situazione nella terraferma veneta

Verso la metà del XVI secolo Venezia non era semplicemente il più importante porto marittimo d'Europa e, con una popolazione superiore a 150.000 abitanti, una delle città più grandi del continente; era anche una potenza territoriale a livello europeo e l'unica repubblica italiana indipendente dall'egemonia francese e spagnola²⁴⁶. Venezia doveva il suo stato di potenza territoriale a una lunga fase di espansione in terraferma a ovest e a nord del suo sito lagunare a partire dai primi anni del XV secolo²⁴⁷. L'impero della terraferma, come venne poi definito, confinava a nord con l'impero asburgico, a ovest con Milano e a sud con principati minori e lo Stato della Chiesa:

“La terraferma coincideva più o meno con l'estensione dell'attuale Veneto, e consentiva a Venezia non solo l'accesso incontestato ai malagevoli valichi montani su cui correvano i suoi commerci con il Sud della Germania e il Nord Europa, ma anche il controllo sugli armamenti, che città come Brescia e Bergamo producevano, e

²⁴⁵ Ackerman, *La villa: forma e ideologia*, Torino, Einaudi, 1992, p. 3.

²⁴⁶ Cfr. D.E. Cosgrove, *Il paesaggio palladiano. La trasformazione geografica e le sue rappresentazioni culturali nell'Italia del XVI secolo*, a cura di F. Vallerani, Sommacampagna-Vicenza, Cierre Edizioni-Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio, 2000 (ed. or. 1993), p. 73-74.

²⁴⁷ *Ivi.*, p. 74.

sull'agricoltura e i commerci di ricche province come Verona, Padova, Vicenza, Treviso, Udine e il Polesine.”²⁴⁸

Lo studioso Denis Edmund Cosgrove afferma:

“Durante il XV secolo, il patrimonio terriero non era stato tenuto in debita considerazione dalla repubblica che lo valutava principalmente come fonte di tasse e imposizioni straordinarie per far fronte alle spese belliche, preferendo concentrare la propria attenzione commerciale e politica nella tradizionale direzione del mare e dello Stato da mar: l'Adriatico e il Mediterraneo orientale.”²⁴⁹

Alle città assoggettate – dove gli statuti locali erano stati ratificati e alla “solita classe dirigente”²⁵⁰ venne concesso di esercitare il controllo sulle proprie province sotto la supervisione di amministratori giudiziari e militari (podestà e capitani), i rettori, che Venezia inviava per brevi soggiorni – fu garantito un certo grado di autonomia in cambio del regolare pagamento delle tasse e la fedeltà assoluta verso la repubblica. Tale dinamica mutò nel primo decennio del XVI secolo. I motivi principali della fine di questa pacifica coesistenza possono essere individuati

“[...]in fattori ambientali, strategici, militari ed economici, e trovarono espressione tanto nell'ambito della cultura – delle lettere, delle arti e della retorica – che nelle concrete trasformazioni materiali nella geografia umana del Veneto.”²⁵¹

La terraferma assunse gradualmente un ruolo di profonda e crescente importanza per la Venezia del XVI secolo. Riprendendo le parole di Daniele Beltrami essa

“[...] assicurava il rifornimento di materie prime, delle derrate alimentari e della mano d'opera e inoltre poteva contribuire al reperimento delle risorse finanziarie necessarie alle occorrenze dello Stato, specie nei momenti di maggiore difficoltà.”²⁵²

²⁴⁸ *Ibid.*

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ *Ibid.*

²⁵¹ *Ivi.*, p. 75.

²⁵² D. Beltrami, *Saggio di storia dell'agricoltura nella Repubblica di Venezia durante l'età moderna*, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1955, p. 9.

Il panorama delle dimore rurali del Trecento e del primo Quattrocento veneto è estremamente disomogeneo. È opportuno tenere conto di due fattori fondamentali: da una parte le caratteristiche pregresse dell'insediamento nei diversi scenari geografici e ambientali; dall'altra, il fattore di rinnovamento costituito dalla ripresa urbana del XII secolo e dallo sviluppo del comune cittadino²⁵³. L'insediamento tardo medievale entro le campagne venete ha incrementato i dati di sviluppo demografico, economico e politico delle principali città: Verona, Vicenza, Padova e Treviso. Inoltre, a partire dal XII secolo, si assiste ad un'intensificazione di rapporti tra Venezia e il suo immediato entroterra²⁵⁴. Nei diversi distretti cittadini questa crescita insiste su una maglia insediativa caratterizzata inizialmente da un posizionamento denso e accentrato che predominava in modo esclusivo in pianura²⁵⁵. È dall'età comunale che si sviluppa l'*habitat* disperso: un fenomeno che si dilata nel tempo fino all'età moderna²⁵⁶. Nel territorio veneto questo coincide con il processo di progressiva "agrarizzazione"²⁵⁷ dei due ambienti estremi, della bassa pianura e della montagna, ma che indirettamente interessa anche la collina. A una prima fase di espansione e di crescita che portò nel Duecento

“[...] a un forte inurbamento [...], nonché a una notevole crescita numerica degli insediamenti in pianura e all'antropizzazione della montagna vicentina e veronese [...], fece seguito la crisi demografica trecentesca e la stasi del primo Quattrocento. Ma dalla metà di quel secolo in poi la generale ripresa demografica sostenne il secondo e decisivo assalto al bosco e alla palude, che rimase solo in alcune aree della bassa pianura: e in età moderna si andò verso la creazione di un insediamento sparso assai più capillare, con la fondazione di numerosissime corti rustiche, e un'occupazione ancora più intensiva della collina.”²⁵⁸

Per quanto riguarda le tipologie residenziali bisogna tenere in considerazione che per i proprietari cittadini il problema di fondo rimase costantemente quello della sicurezza e delle rendite, non sorprende perciò che questi costruiscano nelle campagne edifici fortificati. Successivamente, quando le maggiori città, tra le quali Verona e Padova, affermarono una forte

²⁵³ Varanini, *Cittadini e "ville" nella campagna veneta tre-quattrocentesca* cit., p. 39; per un approfondimento sulla creazione dello Stato di Terraferma e il suo sviluppo si veda I. Cacciavillani, *Venezia e la Terraferma*, Padova, Panda Edizioni, 2008.

²⁵⁴ Cfr. M. Pozza, *Penetrazione fondiaria e relazioni commerciali con Venezia*, in *Storia di Treviso*, a cura di E. Brunetta, II: *Il Medioevo*, a cura di D. Rando, G.M. Varanini, Venezia, Marsilio Editori, 1991, pp. 299-321.

²⁵⁵ Varanini, *Cittadini e "ville" nella campagna veneta tre-quattrocentesca* cit., p. 39.

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ *Ivi*, pp. 39-41.

egemonia sul proprio territorio avvenne un incremento della proprietà fondiaria cittadina. Ebbe inoltre un rilievo crescente l'espropriazione della proprietà fondiaria contadina dalla quale prese avvio un processo imperniato sulle attività di prestito a interesse su pegno fondiario, destinato a svilupparsi fino alla piena età moderna²⁵⁹. Le condizioni di sicurezza per la proprietà fondiaria cittadina iniziarono a migliorare cosicché gli edifici fortificati disseminati nel territorio "[...] svolsero via via funzioni fra loro più omogenee nel quadro della nuova strutturazione poderale delle forme di sfruttamento del suolo."²⁶⁰ Vennero così definendosi i tratti caratteristici di quello che Emilio Sereni chiamò il "[...] tipico e significativo panorama suburbano dell'Italia comunale"²⁶¹: un *habitat* "per fattorie e case sparse" caratterizzato dalla presenza di piantagioni arboree e arbustive, da una viabilità vicinale e addirittura poderale e soprattutto da un'elaborazione del paesaggio agrario affidata alla "casuale combinazione" delle iniziative individualmente dedicate a un singolo podere.²⁶²

Fin qui è stata delineata la tendenza generale perché i tempi e gli spazi nei quali si è sviluppato e strutturato il territorio tra il XIII e il XV secolo sono molto differenziati tra loro, sia morfologicamente che geologicamente. Una prima variabile di questo processo è costituita dalla vicinanza delle città. Quanto affermava il Villani per la città di Firenze non può valere nel caso delle città venete del tardo Medioevo. Nonostante il territorio suburbano di Verona, Vicenza, Padova e Treviso abbia costituito in via di principio uno scenario privilegiato per una potenziale residenzialità dei proprietari cittadini, questo si diversifica di caso in caso per un diverso grado di "agrarizzazione" che si manifesta in maniera assai diseguale²⁶³. Nel primo Quattrocento prende avvio il fenomeno della ristrutturazione fondiaria che interessò anche le gastaldie carraresi nel Padovano. La vendita di queste coinvolse in misura importante il patriziato veneziano a proposito del quale, come afferma Gain Maria Varanini,

"[...] è essenziale osservare innanzitutto la notevole selettività dell'investimento fondiario, che privilegia largamente, nell'ambito dei territori geograficamente contigui a Venezia, le porzioni di bassa pianura prossime ai fiumi di risorgiva trevigiani o al Brenta; con l'aggiunta marginale del territorio ravennate, di qualche prima incursione nel Polesine e di qualche lembo del Friuli meridionale."²⁶⁴

²⁵⁹ *Ivi*, p. 41.

²⁶⁰ R. Comba, *Le origini medievali dell'assetto insediativo moderno nelle campagne italiane*, in *Storia d'Italia*, VIII: *Insediamenti e territorio*, a cura di C. De Seta, Torino, Einaudi editore, 1985, p. 384.

²⁶¹ E. Sereni, *Storia del paesaggio agrario italiano*, Bari, Laterza, 1976, p. 139.

²⁶² *Ibid.*; cfr. Comba, *Le origini medievali dell'assetto insediativo moderno nelle campagne italiane* cit., p. 384.

²⁶³ Cfr. Varanini, *Cittadini e "ville" nella campagna veneta tre-quattrocentesca* cit., p. 41.

²⁶⁴ *Ivi.*, p. 46.

L'evoluzione quattrocentesca registra delle marcate specificità territoriali in via di attenuazione per una crescente omogeneità di comportamenti e di scelte da parte dei ceti urbani, compreso il patriziato veneziano, seppur ancora percepibili verso la fine del secolo²⁶⁵. Fra i sintomi della tendenziale omogeneità è importante sottolineare l'emergere del problema dei *cives silvestres* o *passipage*, ovvero i cittadini che risiedevano per lunghi periodi nel contado e che si dedicavano in prima persona all'agricoltura: i registri estimali di tutte le città annotano l'assenza di questi dalla casa di città e spesso se ne occupano i consigli cittadini²⁶⁶. Un altro fattore importante è che verso la fine del Quattrocento cresce il desiderio da parte degli stati di rendersi autonomi nei generi alimentari essenziali, e ciò è particolarmente significativo per la Repubblica veneziana, a lungo dipendente dal grano ottomano. Il desiderio di indipendenza alimentare fece dell'agricoltura un investimento sempre più allettante e incoraggiò enormi progetti di bonifica e d'irrigazione²⁶⁷. Molte differenze tra territori rimangono evidenti, tant'è che nella seconda metà del secolo si percepiscono nell'*Itinerario per la terraferma veneziana* di Marin Sanudo, che nel suo tour del 1483 segnala, con una certa regolarità, anche le case private a suo avviso degne di nota²⁶⁸. Il cronachista dedica particolare attenzione alle dimore dei veneziani, particolarmente numerose nel territorio padovano, ma presenti anche a Bassano, Rosà e Lendinara²⁶⁹. Le osservazioni del Sanudo avanzano un importante problema di carattere generale:

“Solo alcune di queste case rispondono al requisito dell'ubicazione in aperta campagna. Molte si trovano all'interno dei borghi e dei villaggi, come ampiamente conferma per i possessi veneziani nel Padovano la documentazione fiscale già dei decenni centrali del Quattrocento [...], ed è un fenomeno che si consolida ulteriormente nella seconda metà del secolo, interessando in modo più incisivo anche i centri minori sedi di podesteria.”²⁷⁰

Ciò ha poca rilevanza per quanto riguarda il rapporto complessivo tra proprietari cittadini e il mondo rurale, ma è importante per quanto concerne il problema dello sviluppo dell'insediamento diffuso. Nuovamente Varanini afferma che

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ *Ivi.*, p. 49.

²⁶⁷ Cfr. H. Burns, *La villa italiana del Rinascimento*, Costabissara, Angelo Colla Editore, 2012, p. 7.

²⁶⁸ Cfr. Varanini, *Cittadini e "ville" nella campagna veneta tre-quattrocentesca* cit., p. 49.

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ *Ibid.*

“La dislocazione in aperta campagna è [...] un requisito importante ma non essenziale: sia perché la contrapposizione non va esasperata [...], sia perché la residenza nei villaggi presuppone comunque un rapporto profondo del *civis* con un ambiente che è pienamente rurale.”²⁷¹

Quello che fa la differenza agli occhi del Sanudo è la qualità dell’edificio dominicale. Verso la fine del secolo si intravedono dei segnali di cambiamento e si può constatare una crescente diffusione delle dimore veneziane in aree territoriali e in centri semi-urbani lontani dal corso del Sile e dagli altri fiumi di risorgiva familiari al patriziato lagunare.

“È su questo sfondo di egemonie cittadine, e di crescente influsso veneziano sulla porzione orientale della terraferma dal Duecento al Cinquecento e oltre, che si innestano le elaborazioni ideologiche della cultura umanistica, che sviluppa un’idea della ruralità e del vivere in campagna sostanzialmente organica alle inclinazioni del ceto patrizio.”²⁷²

La concezione petrarchesca lasciò certamente una traccia importante nell’approccio che la cultura umanistica veneta adottò per pensare la campagna.

Lo studioso Gianfranco Scarpari sostiene che sia possibile interpretare il fenomeno della villa come la derivazione di due antecedenti: il primo proverrebbe direttamente da Venezia e dai suoi insediamenti lagunari, mentre il secondo dai “castelli” di terraferma nelle loro varie localizzazioni, prevalentemente nel Veneto nord-orientale²⁷³. Nell’entroterra erano presenti diversi castelli che nei secoli precedenti avevano costituito un sicuro rifugio feudale nell’alternarsi delle vicende che dalle invasioni barbariche agli albori dell’era moderna avevano costantemente attraversato il Veneto²⁷⁴. Tali costruzioni, la cui funzione era stata difensiva, trovarono una nuova ragione d’essere nelle trasformazioni territoriali indotte dall’interesse dei veneziani verso il Veneto come terra da coltivare:

“Situati in posizioni altimetricamente sicure e perciò quasi sempre anche paesaggisticamente felici, i castelli, a seconda delle condizioni in cui si trovavano, della loro possibilità cioè di essere facilmente adattati a residenze pacifiche o di possedere solo elementi strutturali utili, divennero sedi di vere e proprie ville che, del castello originario, possedevano prevalentemente caratteristiche soltanto esteriori oppure sfruttavano il solo

²⁷¹ *Ibid.*

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ Cfr. Scarpari, *Le ville venete*, p. 13.

²⁷⁴ *Ivi.*, p. 14.

supporto statico per nuove emergenze che con il castello vero e proprio non avevano sostanzialmente più nulla a che vedere.”²⁷⁵

Quando la Repubblica cominciò ad allargare il suo dominio in terraferma si fece più vivo il desiderio della vita di campagna. Gli orti e le isole veneziane non furono abbandonati – dove per altro vi sono i segni delle prime esperienze veneziane di svago nelle residenze estive “lontane dalla calura delle *calli* e dei *campi* di città”²⁷⁶ –, ma le campagne del Friuli e del Padovano “ridenti di lieta ubertà” offrirono nuovi dilette e “l’anima di Venezia sembrò dilatarsi in un più largo respiro”²⁷⁷. Inizialmente gli abitanti della Dominante che popolavano i lidi e le isole della laguna non avevano neppure il possesso di Mestre, che solamente nel 1377 fu tolta agli Scaligeri e divenne, con la campagna circostante, il territorio più favorito per l’insediamento poiché vicino a Venezia²⁷⁸. Pompeo Molmenti afferma che

“Dalla fine del secolo XV a tutto il seguente fu un gran fabbricare di ville. Le vecchie e modeste case di campagna, con la colombaia sul tetto e il pollaio allato, si trasformano in palazzi ornati con magnificenza. Dov’erano campi arati appaiono giardini, ridenti di laghetti, di fontane, di giochi d’acqua, di statue, di fiori, di verzura.”²⁷⁹

L’appropriazione dei veneziani della terraferma si attuò come una sorta di interscambio che fece assumere alla vita cittadina veneziana abitudini e inclinazioni provenienti dalla campagna. Nuovamente Molmenti osserva che

“L’amore della campagna, pur mescolato a raffinatezze convenzionali, penetra la vita veneziana e si manifesta anche nell’arte. I fondi d’oro dei quadri bizantineggianti si aprono e lasciano vedere l’azzurro cielo e i verdi campi. Ma il sentimento della natura è

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ Cosgrove, *Il paesaggio palladiano* cit., p. 100. Denis Edmund Cosgrove scrive: “Sulle isole di Murano e della Giudecca, rispettivamente a nord e a sud dell’agglomerato urbano densamente edificato, si possono notare le facciate posteriori di numerose case che si affacciano sulla città al di là del canale. La loro pianta si rifà al palazzo veneziano, con l’ampio piano nobile che permette allo sguardo di spaziare sull’acqua e, nel caso specifico di questi edifici, sul giardino posteriore. [...] Queste sono le delizie, residenze estive per famiglie agiate, che vi soggiornano durante le serate calde e, secondo la tradizione, luoghi ideali per discorrere di lettere e filosofia, così come di musica, di corteggiamenti e per rilassarsi. [...] Alla fine del XV secolo, le isole della Giudecca e di Murano erano i siti preferiti per tali ville, ma la loro scarsa estensione limitava il diffondersi di una “Venezia suburbana”, così dal XVI al XVIII secolo la scelta per l’ubicazione delle residenze estive si estese ai tratti inferiori del fiume Brenta fino a Mira e Dolo e, via canale, verso le cittadine di Noale e Mirano.” Cfr. Cosgrove, *Il paesaggio palladiano* cit., p. 100.

²⁷⁷ Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata* cit., II, p. 199.

²⁷⁸ *Ivi.*, p. 199-200.

²⁷⁹ *Ivi.*, p. 200.

in modo diverso interpretato dai quattrocenteschi; con rusticana spontaneità, come di cose sempre vedute e conosciute e amate, dai pittori che avevano veduto la luce nei paesi di terraferma, quali Cima da Conegliano, il vicentino Montagna, il bergamasco Previtali; con timida inesperienza da quelli nati e cresciuti nella città di pietra e di acqua. Specialmente nei fondi di alcuni quadri del Carpaccio i miseri alberi stecchiti, le palme a pennacchio, le colline e le rocce fantastiche, i ciuffi imbozzacchiti di verzura paiono come stretti e soffocati tra gli edificii marmorei.”²⁸⁰

La vita di campagna e i piaceri ad essa connessi furono di conforto per Caterina Cornaro la quale, abbandonata la sua reggia, si stabilì insieme alla sua corte nel castello di Asolo dove passava diverso tempo nel giardino. Pietro Bembo lo descriveva con le seguenti parole: “Era questo giardino vago molto et di maravigliosa bellezza” il quale terminava con un

“[...] pratello [...] di sì fresche herbe et così minute pieno, che tutto un dolce smeraldo pareva, se non che alquante varietà di vaghetti fiori lo dipingneano; nello stremo del quale faceano gli allori, senza legge et in maggior quantità cresciuti, due selvette pari et nere per l’ombre et piene d’una soletaria riverenza; et nel mezzo di loro più a drento davano luoco tra esse ad una bellissima fonte, nel sasso vivo del monte, che da quella parte serrava il giardino, maestrevolmente cavata, nella quale una vena di liquido et limpidissimo cristallo, che del monte usciva, baldanzosamente cadendo et di lei, che guari alta non era dal terreno, in un canaletto di marmo, che ‘l pratello dividea, descendendo, soavemente si facea sentire et, nel canale ricevuta, quasi tutta coperta dall’herbe, mormorando s’affrettava di correre nel giardino.”²⁸¹

Nelle vicinanze del castello la regina aveva fatto edificare una “villa d’estate”²⁸² chiamata Barco. Il luogo scelto per la costruzione della dimora era il territorio pianeggiante e ricco di corsi d’acqua ai piedi dei colli asolani²⁸³. Qui, con le sue ricchezze e con gli ottomila ducati annui che le erano stati assegnati dalla Repubblica, la nobile veneziana poteva passare lietamente il tempo tra feste, danze e tornei²⁸⁴.

²⁸⁰ *Ivi.*, p. 211.

²⁸¹ P. Bembo, *Gli Asolani*, ed. critica a cura di G. Dilemmi, Firenze, Accademia della Crusca, 1991, pp. 11-12.

²⁸² Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata* cit., II, p. 203.

²⁸³ Cfr. L. Orsini, *Barco di Caterina Cornaro ad Altivole*, in *Andrea Palladio e la villa veneta* cit., p. 261. Si rimanda a questo brano per una descrizione dell’articolata residenza di Altivole di Caterina Cornaro, la quale si sviluppava in un’area piuttosto vasta ed era un vero e proprio complesso costituito da edifici con diverse caratteristiche architettoniche e funzionali.

²⁸⁴ Cfr. Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata* cit., II, p. 203.

Il sentimento estetico del paesaggio è reso, seppur non con la stessa evidenza dei grandi pittori, dai letterati:

“Essi celebrano una natura benevola e la perfezione morale e spirituale che si suppone emerge da un’intima unione con il mondo naturale e i suoi ritmi, inaugurando un periodo caratterizzato dal prevalere di temi pastorali in letteratura e in filosofia che perdurò in ambito veneziano per tutto il XVI secolo.”²⁸⁵

Lo stesso Pietro Bembo, il quale ambientò in parte *Gli Asolani* (1505) nella residenza di Caterina Cornaro ad Altivole, spesso soggiornava nella propria villa a Santa Maria di Non, poco lontana da Padova, che all’epoca era sotto la giurisdizione di Cittadella²⁸⁶ e descrivendone l’atmosfera della campagna scriveva:

“[...] me ne son venuto qui alla mia villetta, che molto lietamente mi ha ricevuto, nella quale io vivo in tanta quiete [...] Non sento romori se non quelli, che mi fanno alquanti lusignuoli d’ogni intorno gareggiando tra loro, e molti altri uccelli, i quali tutti pare, che s’ingegnino di piacermi con la loro naturale armonia. Leggo, scrivo, quanto io voglio; cavalco, cammino, passeggio molto spesso per entro un boschetto, che io ho a capo dell’orto. Del quale orto assai piacevole e bello talora colgo di mano mia la vivanda delle prime tavole per la sera, e talora un canestrucchio di fragole la mattina [...] Taccio che l’orto e la casa ed ogni cosa tutto ‘l giorno di rose è piena. Né manca oltre a ciò che con una barchetta, prima per un vago fiumicello, che dinanzi alla mia casa corre continuo, e poi per la Brenta; [...] essa da un’altra parte i miri medesimi campi bagna. [...] In questa guisa penso di far qui tutta la state e tutto l’autunno [...] acciò che, per comparazione della città, la villa mi paja più graziosa.”²⁸⁷

I periodi di soggiorno erano generalmente due: dal 12 giugno (la vigilia di Sant’Antonio da Padova) alla fine di luglio e dal 4 ottobre (giorno in cui si celebra San Francesco) alla fine della vendemmia, circa nella prima decade di novembre²⁸⁸.

Nella figura di Pietro Bembo si può individuare uno dei primi portavoce della nuova attenzione culturale rivolta alla terra in generale e in particolare ai paesaggi della campagna²⁸⁹.

²⁸⁵ Cosgrove, *Il paesaggio palladiano* cit., p. 98.

²⁸⁶ *Ivi.*, p. 212.

²⁸⁷ V. Cian, *Un decennio della vita di M. Pietro Bembo (1521-1531)*, Torino, Loescher, 1885, pp. 35-36.

²⁸⁸ Cfr. Scarpari, *Le ville venete* cit., p. 19.

²⁸⁹ Cfr. Cosgrove, *Il paesaggio palladiano* cit., p. 96.

L'esperienza di Bembo nelle numerose corti principesche del Nord Italia presso cui fu al servizio come cortigiano è utile per rammentare che lo spostamento dei valori dell'*élite* aristocratica veneziana verso la terra fu parte di un più vasto fenomeno di aristocratizzazione, “[...] da alcuni definito come una *crise de conscience* nell’Italia del Cinquecento dopo le invasioni, una cultura che attinse a piene mani alla civiltà romana antica per la maggior parte dei suoi riferimenti.”²⁹⁰

Nei territori in cui venivano edificate le ville, alcune famiglie avviarono iniziative rivolte alla bonifica di terreni incolti o poco coltivati, oltre a regolare il corso dei fiumi per sottrarre i campi al pericolo delle piene. Queste costituivano delle vere e proprie aziende guida sulla scia delle quali finiva per muoversi lo spirito imprenditoriale di intere contrade²⁹¹. La villa veneta, nel senso originario più proprio, “[...] va inquadrata come espressione di questo interesse e come localizzazione di un potere economico al quale il significato culturale o la motivazione edonistica risultano subordinati.”²⁹² Tuttavia, la situazione sociale ed economica del Veneto nel XVI secolo era radicalmente diversa da quella delle aree centrali della penisola italiana. Nella Repubblica di Venezia i proprietari terrieri in genere appartenevano a una classe privilegiata e facoltosa, la cui posizione sociale era più simile a quella di Plinio il Giovane che a quella dei duchi e dei principi della chiesa²⁹³. La maggior parte di essi erano dei mercanti il cui scopo era ottenere un guadagno economico redditizio dalle fattorie e dalle vigne²⁹⁴. Quando i termini di tale rapporto andranno invertendosi e la corsa alla villa diverrà una moda perseguita soprattutto dai nuovi nobili o dalle classi borghesi veneziane e di terraferma, ci si troverà già nella fase di decadenza:

“Non si cercheranno più allora, per le costruzioni di villa, luoghi collegati ad interessi agricoli, ma soprattutto il nuovo arrivato mirerà ad installarsi con la propria *casa di vacanze* in prossimità di altre residenze, appartenenti a famiglie in auge, per allacciare con esse rapporti ed accelerare, per quella via, la propria arrampicata sociale.”²⁹⁵

La villeggiatura diventerà una moda della quale saranno succubi, nel corso dei secoli, tutte le classi sociali, fino a che si arriverà a non nominarle più come “ville” ma come “case di campagna” nelle quali, soprattutto la borghesia di terraferma, trascorrerà i mesi estivi fino a

²⁹⁰ *Ibid.*

²⁹¹ Cfr. Scarpari, *Le ville venete* cit., p. 18.

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ Cfr. Ackerman, *La villa: forma e ideologia*, in *Andrea Palladio e la villa veneta* cit., p. 6.

²⁹⁴ *Ibid.*

²⁹⁵ *Ibid.*

quando l'invenzione di altre tipologie di dimore finalizzate alla villeggiatura non stabiliranno il definitivo distacco dalle città del Veneto e dalle loro campagne e con ciò segneranno la fine di un tipo di civiltà che aveva superato, quasi indenne, guerre e grandi crisi economiche e sociali²⁹⁶.

III.II Due esempi di case d'artista

“[...] a seconda delle intenzioni e delle possibilità economiche dell'artista che la abita, si va dalla semplice bottega alla sobria dimora borghese priva di spazi di rappresentanza (come il cortile o lo scalone), fino all'edificio “principesco”, nelle forme del palazzo o del castello. Va da sé che il prevalere dell'uno o dell'altro modello dipende da svariate circostanze: anzitutto lo *status* sociale dell'artista, oscillante tra i due baricentri della “corte” e della “città”, poi le sue condizioni economiche e l'eventuale bisogno di nobilitare e “affermare” la propria produzione artistica collezionando opere di altri artisti.”²⁹⁷

In questo passo lo storico dell'arte Eduard Hüttinger mette in evidenza come le case degli artisti potessero presentare diversi aspetti e nature. Un esempio di queste differenze si può intuire ponendo a confronto due differenti artisti e le loro rispettive residenze.

Avanzare come ipotesi che alla data 1501 un artista fosse in possesso di una “villa”, o più propriamente di una residenza o di un ampio possedimento in terraferma, è compito non facile. Sarebbe un caso raro a questa altezza temporale, nonostante un altro esempio di cui è possibile avvalersi ossia la dimora di Mantegna a Mantova.

Andrea Mantegna fece edificare la sua abitazione nella zona sudoccidentale di Mantova, di fronte alla chiesa di San Sebastiano. Ad oggi appare come un edificio di aspetto modesto, quasi povero, dove la facciata restituisce solo una pallida idea del progetto originariamente ideato²⁹⁸. La posa della prima pietra, su un pezzo di terreno donatogli da Lodovico Gonzaga, risale all'inverno del 1476. Tuttavia, la sua situazione finanziaria peggiorava ogni anno fino a quando

²⁹⁶ *Ivi.*, pp. 19-20.

²⁹⁷ Hüttinger, *La casa d'artista e il culto dell'artista* cit., p. 5.

²⁹⁸ Per le informazioni sulla casa del Mantegna a Mantova si rimanda a M. Kraitrová, *La casa di Andrea Mantegna a Mantova e quella di Piero della Francesca a Borgo San Sepolcro*, in *Case d'artista dal Rinascimento a oggi* cit., pp. 43-48; E. Rosenthal, *The House of Andrea Mantegna in Mantua*, «Gazette des Beaux-Arts», 60, 1962, pp. 327-248.

nel 1502 l'ormai settantaduenne pittore fu costretto a cedere la sua casa incompiuta ai Gonzaga in cambio di un'altra. Il cortile a forma circolare è il fulcro della casa al quale si accede attraverso quattro ingressi, ognuno sovrastato da un architrave dove campeggia a grandi lettere la scritta “*Ab Olympo*”, ossia il motto di Lodovico Gonzaga prestato al Mantegna. La magnificenza di questo cortile permette di formulare qualche ipotesi sulla sua destinazione: doveva servire, probabilmente, come salone per i ricevimenti e per le feste, e sempre qui è possibile che il pittore vi avesse allestito la sua raccolta di antichità. Bisogna tenere sempre presente che si sta parlando di una dimora d'artista nella seconda metà del XV secolo. La struttura di questo cortile e il suo utilizzo come una sorta di museo privato ha un significato da non sottovalutare per la comprensione dell'evoluzione ed emancipazione della figura dell'artista nel Rinascimento: è una prova del fatto che, da semplici artigiani quali erano considerati fino al Quattrocento, ora gli artisti desiderano migliorare ed elevare la propria posizione sociale e nobilitare la propria arte. Benessere e cultura diventarono il mezzo per avvicinarsi alla cerchia dei letterati, dei filosofi e degli umanisti, e a ciò ambiva anche lo stesso Mantegna: possedere un'abitazione prestigiosa era la condizione indispensabile per raggiungere lo scopo.

“Quello che doveva sorgere in via Acerbi non era la modesta bottega di un artigiano ma un palazzetto di quindici stanze che, una volta portato a termine, avrebbe dovuto rispecchiare la nuova dignità dell'artista.”²⁹⁹

Un articolo molto dettagliato di Edgar Rosenthal fornisce le misure precise del grande progetto mantegnese³⁰⁰ e il dato rilevante che emerge è che, rifacendosi ai *Trattati* di Francesco di Giorgio Martini, il quale alla fine del Quattrocento aveva studiato un'ampia tipologia di case urbane, la dimora del Mantegna rientra esattamente in uno di quei modelli, ma non in riferimento alla “casa degli artefici”, rivolta ad artisti e artigiani, bensì alla “casa dei nobili”, la quale doveva essere spaziosa, reiteratamente a pianta quadrata e con un *atrium* rotondo nella parte centrale³⁰¹. Il significato socio-culturale di questa dimora è di essere una casa lussuosa e di rappresentanza per un artista che non si considera più ormai un semplice artigiano. I restauri hanno permesso di dare ulteriore credito al fatto che non si sta parlando di una semplice “casa” bensì di una protovilla:

²⁹⁹ Kraitrová, *La casa di Andrea Mantegna* cit., p. 45.

³⁰⁰ Rosenthal, *The House of Andrea Mantegna* cit., pp. 337 sg.

³⁰¹ Cfr. Martini, *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare* cit., pp. 343-349.

“[...] la casa di Mantegna sarebbe il diretto antecedente della Rotonda di Andrea Palladio, considerata finora come un’incarnazione delle teorie rinascimentali sull’edificio centrale. E se in mancanza di modelli architettonici precisi ci si era spinti a cercarne le origini nelle ville normanne di Palermo, la casa di Mantegna potrebbe essere appunto il modello tanto cercato.”³⁰²

Fatto non trascurabile è l’unione avvenuta nel 1453 tra Andrea Mantegna e Nicolosia Bellini, sorella di Giovanni. È perciò plausibile che Giovanni guardasse al Mantegna come esempio da emulare e ne seguisse le orme.

Ulteriore esempio è la dimora dell’architetto e scultore Andrea di Niccolò Mucci – ribattezzato poi con l’epiteto di Andrea Sansovino – presso Borgo San Savino, una cittadina toscana non molto lontana da Arezzo. Eduard Hüttinger scrive brevemente che “Il vecchio Andrea Sansovino andò ad abitare una “villina” nel suo paese natale di Monte San Savino, all’aspetto una comoda casetta di villeggiatura”³⁰³; questa abitazione è il luogo di nascita e morte di Andrea (1466-67 – 1529). La residenza, ancora oggi esistente, è situata al centro del borgo, dinanzi alla chiesa di Sant’Agostino. Per comprendere meglio il motivo dell’inserimento di questo esempio si riportano le parole del Vasari sul ritorno di Andrea a Monte San Savino, dopo aver passato la vita in altri territori:

“Avendo Andrea di vacanza quattro mesi dell’anno per suo riposo, mentre lavorò a Loreto, consumava il detto tempo al Monte sua patria in agricoltura, godendosi intanto un tranquillissimo riposo con i parenti e con gl’amici. Standosi dunque la state al Monte, vi fabbricò per sé una comoda casa e comperò molti beni [...]”³⁰⁴

Si tratta di una casa di grandi dimensioni, adiacente ad altre abitazioni, ma utilizzata per l’*otium*, quindi per il riposo, un luogo in cui Andrea si dedicava all’agricoltura godendosi il tempo con le persone a lui care.

Per la descrizione della facciata della residenza si riportano le parole esaustive di Adolfo Venturi, il quale scrive:

³⁰² M. Kraitrová, *La casa di Andrea Mantegna* cit., p. 46.

³⁰³ E. Hüttinger, *La casa d’artista e il culto dell’artista*, in *Case d’artista dal Rinascimento a oggi*, a cura di E. Hüttinger, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, p. 8.

³⁰⁴ Vasari, *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori et architettori* cit., II, p. 704.

“[...] casa semplice, con l’arco della porta alla senese, rivestito di bugnato, e tutto il resto a linee geometriche, calme, raccolte, senza accentuazioni di rilievo. C’è un senso d’intimità in quell’accostarsi delle tre finestre mediane, con le modeste zone piatte delle cornici mosse appena dalla curva della mensola di chiave, e nelle finestrine laterali, che par spiino timide dal vuoto circostante. Tra il pianterreno e il primo piano nessuna cornice divisoria; una sottilissima tra il primo e il secondo piano, non più accentuata di quelle che segnano il cappello alla finestra, così che nulla, se non qualche solco di linea, interrompe l’unità della superficie, linda, semplice, familiare. Tutto il cuore di questa casa, vero specchio dello spirito di Andrea, batte al centro, nelle tre finestre così fraternamente accostate.”³⁰⁵

È un altro tipo di dimora rispetto a quella di Andrea Mantegna, ma è come se esistesse una sorta di filo rosso nell’evoluzione di questa tipologia di abitazione di artisti, dal 1476 con Mantegna a Mantova, passando per il 1501 con Bellini sulla terraferma veneta, per arrivare a questa dimora già esistente e ristrutturata tra il 1511 e il 1515 nei pressi di Arezzo.

Andrea non è il figlio di un artista, ma di un umile contadino. Vasari ne descrive le origini:

“Come veggiamo al presente in Andrea di Domenico Contucci dal Monte Sansavino, il quale, nato di poverissimo padre, lavoratore di terre, idiota in ogni sua azione, fu levato da guardare gli armenti; e se bene egli fu di nascita umilissimo, fu però di concetti tanto alti, d’ingegno sì raro e d’animo sì pronto, che nei ragionamenti de le difficoltà della architettura e della prospettiva nel suo tempo non fu mai il più nuovo e ‘l più sottile cervello, né chi rendessi i dubbii maggiori più chiari et aperti che faceva egli: laonde furono tali i meriti suoi, che da ogni raro maestro fu tenuto singularissimo nelle dette professioni.”³⁰⁶

Di umilissime origini, una volta emancipato e riconosciuto come artista, Andrea decise di modificare l’abitazione in cui visse in tenera età, donandole esternamente un aspetto rinascimentale.

È un’evoluzione cui sottostà un concetto sottile, da cogliere nel desiderio di dimostrare la fama raggiunta e acquisita e di celebrarla anche attraverso l’aspetto esteriore della propria casa.

³⁰⁵ A. Venturi, *Architettura del Cinquecento*, in *Storia dell’arte italiana*, Milano, Hoepli, 11, 1938, pp. 164-165; per la descrizione della facciata cfr. Fattorini, *Andrea Sansovino* cit., p. 107.

³⁰⁶ Vasari, *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori et architettori* cit., II, p. 700.

È da considerare che tra il XIV e il XV secolo Venezia iniziò ad espandersi verso la terraferma e nel corso del XV secolo iniziarono a diffondersi due tipologie di villa³⁰⁷. Un primo esemplare è costituito dalla casa colonica, un complesso modesto, dove oltre alla barchessa vi erano gli spazi adibiti ad uso agricolo, come il granaio, le stalle per gli animali, i vari magazzini etc. Questo tipo di villa poteva anche essere usato dal patriziato per la villeggiatura e in questo caso la zona residenziale sarebbe stata connotata da una maggiore eleganza. In quest'epoca storica però la campagna non possedeva molte occasioni di divertimento, perciò sorse anche una seconda tipologia di residenza, sull'idea di soddisfare questa esigenza. Il suo modello non era la fattoria, ma piuttosto gli esistenti castelli medioevali. Dato che lo scopo non era il lavoro nei campi, la zona residenziale era il fulcro di questo complesso, nonché la ragione del suo essere. In entrambi i casi, il proprietario di questi luoghi difficilmente sarebbe potuto essere un pittore.

Bellini non avrebbe avuto la necessità di possedere un'azienda agricola, tuttavia era un cittadino originario veneziano che nel corso della vita divenne talmente famoso e ricco da avere tutti i requisiti per potersi permettere un possedimento in terraferma, un luogo in cui trascorrere gli ultimi anni della sua vita, considerando che al 1501 si trovava ad avere più di sessant'anni. Un altro dato che non va trascurato, che verrà approfondito più avanti nel corso dell'elaborato, è che la moglie Ginevra Bocheta dispone per testamento nel 1489 e di lì a breve avrebbe lasciato vedovo Giovanni. Un'ulteriore disgrazia sopraggiunge nel 1498, quando Alvise, unico figlio nato dal matrimonio, essendo malato muore. Il pittore al 1501 è un uomo che ha perso gli affetti a lui più stretti, è un uomo rimasto solo, ed è plausibile e ipotizzabile che per fuggire o per meditare su questa solitudine avesse fatto edificare un luogo in cui ritirarsi per alcuni periodi durante l'anno.

Sicuramente la sua bottega, il luogo da cui uscivano le opere, rimase sempre a Venezia, perciò questo possedimento in campagna avrebbe avuto come unico significato quello di essere un luogo in cui potersi riposare durante la vecchiaia che sopraggiungeva.

³⁰⁷ Cfr. Ackerman, *La villa: forma e ideologia* cit., pp. 121-124.

IV. Gli sfondi paesaggistici nell'arte di Giovanni Bellini nei primi anni del Cinquecento

Può essere affermato che l'inventore del grande paesaggismo veneto sia proprio Giovanni Bellini. Prima del suo arrivo nel panorama artistico veneziano il paesaggio veniva inserito nelle opere d'arte come aggiunta ornamentale al soggetto narrativo principale³⁰⁸. Formalmente ed espressivamente il paesaggio era stato raramente più di un elemento secondario della composizione, al contrario delle figure umane che erano denotate come il significato centrale e narrativo dei quadri. Eppure, al di là della narrativa, ogni tela possiede uno stato d'animo che le conferisce un carattere distintivo. Un Bellini è piuttosto intriso di atmosfera, e dove il paesaggio è presente questa assume una qualità speciale. Attraverso la conoscenza degli elementi naturali che lo circondano e di cui ha esperienza, riesce a unire il suo spirito con l'ignoto. Almon Richard Turner, nel suo studio dedicato al paesaggio nel Rinascimento italiano, sostiene che si possa risalire principalmente a due ragioni per spiegare l'alta qualità dell'operato di Giovanni: "One is the particular character of the artist's feeling for nature, the other the sensitive manner in which he relate figure to landscape."³⁰⁹ È un artista che trasmette sulla tela i suoi sentimenti verso il mondo circostante, che si concretizza e visualizza nel suo disporre le figure nello spazio facendole emergere individualmente. Le sue vedute paesaggistiche oscillano tra l'inserimento di dettagli naturali inseriti isolatamente nello spazio e grandi edifici quali castelli, chiese e campanili, fino a una commistione tra questi elementi.

Nella pittura veneziana di questo periodo la rappresentazione della natura giocava un ruolo cruciale, senza eguali nell'Italia contemporanea. Quella che può essere chiamata "la scoperta della campagna" si sviluppò in due modi: da un lato c'era l'evocazione di una natura incontaminata, ideale, abitata da satiri e ninfe benigni, sulla scia del rinnovato interesse nella poesia pastorale classica; dall'altra parte, il tipo di considerazioni pratiche di produzione che si trovano nelle *Georgiche* di Virgilio, che implicano la necessità di progresso, hanno avuto un

³⁰⁸ Cfr. A.R. Turner, *The Vision of Landscape in Renaissance Italy*, Princeton, Princeton University Press, 1966, p. 58.

³⁰⁹ *Ibid.*

corrispettivo nella città più artificiale del mondo, costruita sull'acqua, ma con territori di terraferma che vedevano spesso paludi la terra si trasforma nei fertili campi delle ville venete³¹⁰. Nel 1497 Lucantonio Giunta pubblicata a Venezia la versione volgare delle *Metamorfosi* di Ovidio, edizione illustrata da un importante gruppo di xilografie. Questo evento ebbe una diretta conseguenza sulle tematiche cui si dedicavano i pittori. Si ebbe un incremento di opere a carattere allegorico che, a differenza dei mobili domestici decorati secondo tale tema, erano dotate di una nuova dimensione di indipendenza e monumentalità. Davide Gasparotto riconosce l'origine di tale fenomeno nella *Tempesta* di Giorgione, che deve essere vista come l'origine di un genere tipicamente veneziano: la pittura poetica altamente allusiva, il cui vero significato sembra essere volutamente celato in un dialogo privato tra l'artista e il mecenate³¹¹. Nei dipinti di inizio Cinquecento il mito, o l'idea antiquaria, viene rivissuta in chiave profondamente umana e sensuale, unendo senza soluzione di continuità passato e presente, grazie anche al nuovo ruolo svolto dalla rappresentazione della natura. Le figure di queste opere – divinità, ninfe, pastori e musicisti – si muovono in una benigna natura arcadica, ovviamente influenzata dalla riscoperta della poesia pastorale classica (gli *Idilli* di Teocrito, le *Bucoliche* di Virgilio, e i romanzi pastorali della tarda antichità), così come le opere contemporanee del genere (come l'*Arcadia* di Jacopo Sannazaro e le *Ecloghe* di Antonio Tebaldeo). I pittori sembrano tentare di competere con i poeti nella resa profondamente nostalgica e malinconica di un mondo di serenità e pace bucolica, in totale contrasto con la realtà del turbolento presente che stava vivendo la Repubblica di Venezia proprio quando questi capolavori videro la luce. È significativo che proprio a Venezia in questo periodo si diffondano per la prima volta i termini di “paese” e “paesaggio”³¹².

È dunque sul finire del secolo e al passaggio con il nuovo che assume sempre maggiore rilevanza la realtà idilliaca che ispira scrittori, pittori e scultori, ma

“La poesia bucolica conosce una grande fortuna solo dopo che quasi tutti i maggiori quadri del Bellini sono stati dipinti (e d'altro canto la letteratura veneziana sta al di sotto della pittura, per livello qualitativo, e ne riceve semmai gli stimoli). È dunque necessario ammettere che tocca a Bellini in persona, ed è genio da reggere tanta responsabilità, l'invenzione della veduta panoramica per sincera passione, non velata di

³¹⁰ Cfr. G. Beltramini, D. Gasparotto, *Introduction*, in Aldo Manuzio. *Renaissance in Venice*, catalogo della mostra a cura di G. Beltramini, D. Gasparotto, G. Manieri Elia (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 19 marzo – 19 giugno 2016), Venezia, Marsilio, 2016, p. 15.

³¹¹ Cfr. D. Gasparotto, *The Advent of the Quadro: Domestic Paintings in Manutius' Venice*, in Aldo Manuzio. *Renaissance in Venice* cit., p. 70.

³¹² Cfr. *Ivi.*, p. 71.

letteratura, verso la bellezza naturale, come scoperta di occhi infaticabili nell'indagine sul vero (tanto che i paesaggi belliniani consentono a volte dei riferimenti geografici concreti), come tema da considerare di pari validità per il pittore accanto alla figura umana.”³¹³.

Sembra che Bellini abbia inaugurato “una sorta di immersione panteistica nella natura [...], in anticipo sulla letteratura.”³¹⁴

Un testo fondamentale che aiuta a chiarire questo punto è *Green Worlds of Renaissance Venice*, scritto da Jodi Cranston. Prima di questo libro, pubblicato nel 2019, la considerazione degli inizi dell'arte pastorale veneziana si limitava a una manciata di dipinti e disegni, e l'emergente interesse veneziano per i paesaggi narrativi veniva spiegato con la crescente dipendenza di Venezia dai suoi possedimenti territoriali sulla terraferma italiana³¹⁵. La situazione è ricca e complessa: i veneziani del Rinascimento vissero per la prima volta la realtà pastorale all'interno della città di Venezia, stretti tra i benefici economici e sociali della terraferma e le pressioni per affermare il proprio destino con il mare. I veneziani che vivevano nel centro della città non avevano la possibilità di occuparsi di attività agresti, come avere cura delle pecore o coltivare gli orti, a differenza di quanto avveniva nelle isole della laguna nel XV secolo. Tuttavia, proprio loro hanno messo in scena situazioni pastorali di amore, amicizia, perdita ed esilio attraverso conversazioni poetiche e rappresentazioni teatrali; attraverso il confronto con utopie insulari trovate, inventate e mappate in mari lontani; attraverso dipinti, disegni e sculture che hanno facilitato l'esperienza immaginaria di abitare i paesaggi verdi. I veneziani di quest'epoca sono stati in grado di ridurre la separazione geografica tra città e campagna, che di solito è alla base della realtà pastorale, in modo tale che i due luoghi si intrecciassero e spesso diventassero il medesimo territorio.

In realtà Venezia poteva essere definita una città pastorale molto prima che nel Cinquecento sostenesse e ospitasse attivamente la produzione letteraria e visiva della pastorale:

“Only a few centuries beforehand, and continuing into the mid-quattrocento, parts of the lagoon resembled the countryside, with extensive garden plots far removed from residential areas, and uncultivated and uninhabited green islands that sustained and fed pasturing sheep and cows. Herds wandered from the shore to islands, between islands,

³¹³ G. Romano, *Studi sul paesaggio*, Torino, Einaudi, 1978, p. 62.

³¹⁴ E. Villata, *Il paesaggio nella pittura italiana del Quattrocento. Prolegomeni a una introduzione*, in *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento*, a cura di L. Trezzani, Milano, Electa, 2004, p. 110.

³¹⁵ Cfr. Cranston, *Green worlds of Renaissance Venice* cit., p. 2; cfr. Romano, *Studi sul paesaggio* cit., p. 63.

and on the *lidi* until concerns about the damage being done to the terrain by the animals prompted land reclamation for urban-development and -expansion projects.”³¹⁶

Seppur gradualmente, le alterazioni apportate ai confini e ai panorami di Venezia hanno dato vita a un paesaggio urbano denso che suscitava stupore nei visitatori che si imbattevano nel più piccolo appezzamento di giardino. Questo potrebbe aver influenzato anche Bellini, grazie alla sensibilità che lo contraddistingue nel saper cogliere i dettagli.

Può stupire che in alcune descrizioni del XV secolo dei pellegrini che da Venezia si imbarcano verso i Luoghi Santi venga tralasciata la descrizione della città, nonostante appaia comunque esteticamente differente rispetto alle altre previste dall’itinerario. Questa alterità-unicità di Venezia, che la rende ineguagliabile agli occhi degli uomini che vi sostano, può essere riassunta in tre connotazioni significative: la moltitudine di abitanti che popolano la città, che in termini quantitativi si tratta di uno dei centri più grandi delle città d’Occidente, sebbene ve ne fossero di equivalenti come Milano, ma qui in particolare viene notata la folla e la calca, anche nelle strade più strette. Un altro aspetto che viene spesso evocato è la ricchezza della città, che riecheggia di libro in libro a testimonianza della sua opulenza³¹⁷. Infine, agli occhi dei visitatori che arrivano dalla laguna essa appare come la città più urbanizzata tra quelle conosciute strada facendo,

“Chiese, case, palazzi e ponti, canali e piazze, ma niente giardini, niente campagna vicina.

La trama urbana è serrata, la densità umana considerevole e l’acqua separata “dalle foreste ombrose, dai campi gradevoli, dai prati verdeggianti”.³¹⁸

Si può dire che i protagonisti delle opere di Bellini siano i paesaggi, che diventano il complemento vitale dei soggetti principali, sempre evocati con differenti *nuances* e dettagli³¹⁹. I primi sfondi a carattere paesaggistico vengono inseriti nei numerosi piccoli quadri devozionali privati, ma presto diventano un inserimento preponderante nell’opera, fino a diventare il soggetto principale. All’epoca il termine ‘paesaggio’ non era ancora usato frequentemente. Si parlava di una natura composta da montagne, laghi e cieli che conferiva all’opera una

³¹⁶ *Ivi.*, p. 21.

³¹⁷ Per un’analisi sull’alterità-unicità della città si veda Crouzet-Pavan, *Immagini di un mito*, in *Storia di Venezia: dalle origini alla caduta della Serenissima. Il Rinascimento, politica e cultura*, a cura di A. Tenenti, U. Tucci, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da G. Treccani, IV, 1996, pp. 579-580.

³¹⁸ *Ivi.*, p. 579.

³¹⁹ Cfr. D. Gasparotto, *Giovanni Bellini and Landscape*, in *Giovanni Bellini: Landscapes of Faith in Renaissance Venice*, catalogo della mostra a cura di D. Gasparotto (Los Angeles, J. Paul Getty Museum 10 ottobre 2017 – 14 gennaio 2018), Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2017, p. 12.

percezione estetica maggiore. Si usava il termine ‘paese’ per indicare la veduta che si apriva sullo sfondo del quadro, ma nella lettera del 3 novembre 1502 indirizzata a Isabella d’Este, nella quale Michele Vianello riporta le modifiche indicate da Giovanni da apportare all’opera, usa l’espressione “qualche lontani”³²⁰. Si tratta di una delle prime indicazioni riferite a uno sfondo con un paesaggio inteso nell’accezione contemporanea. È un riferimento molto particolare e interessante perché “qualche lontani” è il plurale di un sostantivo derivato da un aggettivo e che significa appunto ‘distanza’, ‘lontano’. Questo termine vuole sottolineare una netta differenza dal termine ‘vicino’ e affronta la secolare relazione tra ‘vicino’ e ‘lontano’. “The term ‘*lontani*’ indicates the visual depiction of the world through the invention of linear and aerial perspective”³²¹ sottolinea la storica dell’arte Brigit Blass-Simmes. “Qualche lontani” sta ad indicare la profondità, l’illusione di un’ampia distanza che attrae l’occhio più della natura in sé. Questi ‘lontani’ sono l’evidenza che Bellini riserva una parte del dipinto interamente per se stesso e per la sua fantasia³²².

Nel corso del XV secolo avvenne un rapido rimodellamento del volto architettonico vicentino in ambito civile, sia pubblico sia privato. È infatti nel centro di Vicenza che viene innalzata l’imponente Torre dei Bissari, consentendo un avvistamento della città da distanze molto ampie. Accanto ad essa viene perfezionato il Palazzo della Ragione,

“[...] che aggregando antiche residenze romaniche, culminava in un vasto salone superiore destinato al Consiglio dei Quattrocento, coperto da enorme ed ardito tetto a “carena di nave rovesciata”, ben presto impostosi come prodigio tecnico ed estetico, tanto da superare il ‘precedente’ padovano.”³²³

A cavallo della metà del secolo anche la facciata della cattedrale subisce un rifacimento completo

“[...] che non assomigliava a nessun esito ‘gotico’ contemporaneo per l’impostazione, la dimensione e l’assetto estetico della mole, in una cromia di rivestimento lapideo perfettamente consonante con quello della principale sede pubblica,

³²⁰Cfr. Barausse, *I documenti* cit., p. 55, doc. 83.

³²¹ B. Blass-Simmes, *‘Qualche lontani’: Distance and Transcendence in the Art of Giovanni Bellini*, in *Examining Giovanni Bellini: an Art ‘More Human and More Divine’*, a cura di C. C. Wilson, Turnhout, Brepols, 2015, p. 79.

³²² Cfr. Gasparotto, *Giovanni Bellini and Landscape* cit., p. 14.

³²³ F. Rigon, *L’architettura di Vicenza e Giovanni Bellini*, in *Bellini e Vicenza* cit., p. 32.

a suggellare nell'evidenza dell'architettura, una tenace e non incrinabile saldatura tra religione e politica.”³²⁴

Dunque, la facciata del duomo di Vicenza, la basilica e la torre di Piazza, svettante nelle opere che a breve verranno analizzate, vengono inserite e combinate ogni volta in modo diverso creando un paesaggio ideale, ma che all'osservatore conferisce l'impressione che sia un luogo reale:

“Giovanni Bellini aveva ambientato i personaggi e gli eventi sacri sullo sfondo di un paesaggio ogni volta diverso, ma che appariva reale e prossimo, quale poteva imprimersi nella memoria di chi avesse percorso le strade della terraferma veneta.”³²⁵

Percorrendo la strada che da Padova porta a Vicenza, risalendo il Bacchiglione, sembra di immergersi in quei panorami che Bellini ha cristallizzato nelle proprie tele. In effetti, sono diverse le opere che negli anni tra il 1500 e il 1502 presentano sullo sfondo degli elementi comuni³²⁶. Si veda per esempio *La Madonna che tiene il Bambino sulle ginocchia tra san Giovanni Battista e una santa* (Sacra Conversazione Giovanelli, fig. 3)³²⁷. Giovanni Carlo Federico Villa, nel catalogo della mostra presso le Scuderie del Quirinale del 2008 colloca l'opera attorno al 1500, “[...] a sottolineare la funzione di svolta al passaggio dei due secoli, con il ruolo del paesaggio che diviene elemento nodale di una nuova modernità dello stile.”³²⁸ In quest'opera il paesaggio non risulta più essere un mero sfondo, bensì il protagonista. Il colore si fa tenue e la luminosità è diffusa in tutta l'opera. I grossi nuvoloni grigi che sovrastano il cielo, le colline e le montagne sullo sfondo tornano, nello stesso arco di tempo, nel dipinto *Madonna che porge il Bambino a Simeone (?) e una santa* (anche detta *Nunc dimittis*, fig. 4)³²⁹. Gli stessi elementi naturali si possono trovare nell'arioso dipinto della *Madonna con il Bambino* (detta *Madonna del prato*, fig. 5)³³⁰ e ancora nella *Madonna con il Bambino in piedi*

³²⁴ *Ibid.*

³²⁵ A. Mariuz, *Il paesaggio veneto del Cinquecento*, in *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento* cit., p. 145.

³²⁶ Le opere che seguono sono a titolo indicativo, in quanto ce ne sarebbero altre che potrebbero esservi inserite.

³²⁷ Sulla fortuna critica dell'opera si veda M. Lucco, P. Humfrey, G.C.F. Villa, *Giovanni Bellini: catalogo ragionato*, a cura di M. Lucco, Treviso, ZeL, 2019, pp. 513-515.

³²⁸ G.C.F. Villa, *Giovanni Bellini*, catalogo della mostra a cura di M. Lucco, G. C. F. Villa (Roma, Scuderie del Quirinale 30 settembre 2008 – 11 gennaio 2009), Cinisello Balsamo, Silvana, 2008, cat. 46, p. 280.

³²⁹ Sulla fortuna critica dell'opera si veda Lucco, Humfrey, Villa, *Giovanni Bellini: catalogo ragionato* cit., p. 554.

³³⁰ Sulla fortuna critica dell'opera si veda *Ivi.*, pp. 549- 550.

benedicente, tra i santi Giovanni Battista, Francesco, Girolamo e Sebastiano e il donatore
(Sacra Conversazione Dolfin, fig. 6)³³¹.



Fig. 3. Giovanni Bellini, *La Madonna che tiene il Bambino sulle ginocchia tra san Giovanni Battista e una santa* (Sacra Conversazione Giovanelli), Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Fig. 4. Giovanni Bellini, *Madonna che porge il Bambino a Simeone (?) e una santa*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.

³³¹ Sulla fortuna critica dell'opera si veda *Ivi.*, pp. 556-558.



Fig. 5. Giovanni Bellini, *Madonna con il Bambino* (Madonna del prato), Londra, National Gallery.



Fig. 6. Giovanni Bellini, *Madonna con il Bambino in piedi benedicente, tra i santi Giovanni Battista, Francesco, Girolamo e Sebastiano e il donatore* (Sacra Conversazione Dolfin), Venezia, chiesa di San Francesco della Vigna.

Nelle opere degli anni a cavallo tra il XV e XVI secolo questi paesaggi tornano sempre più frequentemente con una connotazione maggiormente specifica: il panorama vicentino. Il secondo Quattrocento è fecondo di grandi maestri che rinnovano la pittura, pertanto

“Posti a scegliere tra le stentate prove dei pittori locali che non avevano saputo nutrirsi di simili esperienze e, viceversa, le ispirate interpretazioni di un Montagna, i committenti vicentini si saranno divisi per esigenze e livelli socioculturali. Da una parte coloro che continuavano a guardare le immagini come oggetti di artigianato in qualche modo anonimi – da pagare per quel che rappresentano e per i materiali serviti alla loro confezione – e dall'altra chi, per letture, viaggi, frequentazioni, desiderava esprimere una ben diversa concezione dell'arte: attraverso i pennelli appunto del Montagna o – magari – del maestro della Capitale.”³³²

Il primo facoltoso committente vicentino ad esprimere tale desiderio è Alberto Fioccardo, arciprete del duomo di Vicenza. Ancora alla fine del '500 viene ricordato come un personaggio “di belle lettere, & per Religione, & integrità di vita notissimo.”³³³ Era un uomo ben inserito nell'Urbe e fu in contatto con alcuni tra i principali esponenti dell'aristocrazia vicentina, tra i quali si annoverano i Da Porto e i Pagello³³⁴. L'arciprete dispose nel suo testamento che venisse edificata una cappella dedicata al Salvatore, la quale era già stata iniziata, e che venisse allestita e decorata, ma non viene fatta menzione ad alcun pittore: “[...] it must have been the archdeacon's brother and executor, the notary Giovanni Battista Fioccardo, who commissioned Bellini's altarpiece.”³³⁵

All'inizio del XVII secolo Francesco Barbarano de' Mironi annotò come:

“la seconda Cappalla [*sic*] dedicata è alla Trasfigurazione del Salvatore, e vi si vedeva una bellissima pittura di Giovanni Bellino; ma essendo stati concessi alli Fiocardi Padroni di essa li corpi de Santi Leonzio, e Carpofo, Innocenzia, ed Eufemia dal Vescovo Dionisio Delfino, hanno edificato un prezioso Altare, dorato in honore del Salvatore e dei Santi; e levata la Palla, ve ne hanno posta una d'Alessandro Maganza, Vicentino, e sopra d'essa questa iscrizione. Cristo Salvatori / Ab Alberto Flocardo Arcidiacono dicatam,

³³² Dal Pozzolo, *Giovanni Bellini a Vicenza*, in *Bellini e Vicenza* cit., p. 15.

³³³ G. Marzari, *La Historia di Vicenza*, Venezia, presso Giorgio Angelieri, 1591, p. 146.

³³⁴ Cfr. Dal Pozzolo, *Giovanni Bellini a Vicenza*, in *Bellini e Vicenza* cit., p. 15.

³³⁵ P. Humfrey, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven-London, Yale University press, 1993, p. 222.

Octavius, et Hieronymus Marcelli Filii Gentiles Sanctis Corporibus Leontii, Carpophori,
Euphemiae, et Innocentiae Vicent. Fr. Auxerunto, exornarunt”³³⁶

Del quadro dunque si persero le tracce. Fu Arslan, alla metà del secolo scorso, a suggerire che l’opera dovesse essere identificata con uno dei vertici della pittura belliniana: la *Trasfigurazione* del Museo di Capodimonte a Napoli (fig. 7)³³⁷, proveniente dalla collezione Farnese a Roma³³⁸. La critica successiva ha tendenzialmente confermato l’attribuzione, datando l’opera intorno al 1480³³⁹. È una pala di formato orizzontale, abbastanza inconsueto per una pala d’altare. Peter Humfrey ha proposto di considerare la forma anomala della pala come conseguenza della struttura dell’altare in cui era inserita:

“Like Lazzaro Bastianis’ closely contemporary *Nativity*, and also like certain *sacre conversazioni* of the period such as Alvise Vivarini’s Treviso altarpiece, the *Transfiguration* is of a horizontal format, and its frame was presumably again of the Paduan tabernacle type, perhaps with a segmental lunette incorporating an iconographically appropriate God the Father. In the case of the *Transfiguration*, the format was probably in large part determined by the position of the altar, which was not as now freestanding in front of the polygonal apse, but abutted the flat central bay, blank except for a high oculus. The framed altarpiece would thus have fitted neatly into this bay, and would have been flanked on either side by bays containing tall Gothic biforate windows.”³⁴⁰

³³⁶ F. Barbarano de’ Mironi, *Historia Ecclesiastica della città, territorio e diocesi di Vicenza*, Vicenza, stamperia di Carlo Bressan, V, 1761, pp. 29-30.

³³⁷ Sulla fortuna critica dell’opera si veda Lucco, Humfrey, Villa, *Giovanni Bellini: catalogo ragionato* cit., p. 447-449.

³³⁸ E. Arslan, *Catalogo delle cose d’arte e di antichità d’Italia. Vicenza I: le chiese*, Roma, De Luca Editori, 1956, p. 28.

³³⁹ Cfr. Dal Pozzolo, *Giovanni Bellini a Vicenza*, in *Bellini e Vicenza* cit., p. 18.

³⁴⁰ Humfrey, *The Altarpiece in Renaissance Venice* cit., p. 222.



Fig. 7. Giovanni Bellini, *Trasfigurazione*, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte.

Sullo sfondo sono inseriti due importanti monumenti ravennati: il Mausoleo di Teodorico e il campanile di Sant'Apollinare in Classe. Inoltre, vi sono una varietà di piante e vegetali ritratta nel dettaglio dal primo all'ultimo piano, oltre queste lo sguardo si apre sulle colline verdeggianti sovrastate da un cielo plumbeo ricoperto di nuvole cumulonembi. L'arrivo di questa pala nella città berica non può che aver provocato forti reazioni:

“Davvero l'effetto di questo vertice qualitativo deve essere stato dirompente. I pittori minori della città percepirono l'abisso che li separava da un simile modo di fare pittura e – fatto singolare – rinunciarono perfino a “copiare” questa come le altre opere lasciatevi da Bellini. I più giovani e dotati invece compresero che era proprio in laguna che avrebbero potuto crescere, e di lì a poco se ne partirono Girolamo di Stefano d'Allemagna (a infatuarsi però di Carpaccio) e il migliore allievo del Montagna: Giovanni Bonconsiglio.”³⁴¹

Allo stesso modo, non rimasero inerti di fronte a tale rivelazione neppure i committenti locali. Tra l'ottavo e il nono decennio del secolo infatti si colloca la *Madonna con il bambino in piedi*

³⁴¹ *Ivi.*, p. 19.

benedicente (detta Madonna Contarini, fig. 8)³⁴² delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, nel cui fondale a sinistra, a grande distanza, si riconosce la sagoma della Torre di Piazza, come appariva a chi giungeva a Vicenza da Venezia e da Padova, “[...] isolata contro il profilo delle estreme pendici delle Prealpi occidentali, oltre un profilo di mura urbane merlate, saldate sulla destra ad un complicato castello turrato, adagiato sul fianco di un’altura.”³⁴³



Fig. 8. Giovanni Bellini, *Madonna con il bambino in piedi benedicente* (Madonna Contarini), Venezia, Gallerie dell'Accademia.

³⁴² Sulla fortuna critica dell'opera si veda Lucco, Humfrey, Villa, *Giovanni Bellini: catalogo ragionato* cit., p. 411-413.

³⁴³ Cfr. Rigon, *L'architettura di Vicenza e Giovanni Bellini*, in *Bellini e Vicenza* cit., p. 33.



Fig. 9. Giovanni Bellini, *Madonna con il Bambino*, Stoccarda, Staatsgalerie.

Nuovamente, nella *Madonna col il Bambino* della Staatsgalerie di Stoccarda (fig. 9), oltre alla Torre di Piazza è possibile identificare la basilica, il duomo e le mura.

Ha inizio una sorta di “effetto domino” che coinvolge la nobiltà vicentina, arrivando al 30 giugno 1483 quando Gaspare Trissino fa testamento. Si legge:

“Item laso et ordino sia compido la detta capella [in duomo, dedicata ai Santi Simeone e Giuda] principiada, la quale dee far mistro Lorenzo da Bologna inzegnero a Vicenza [...] Item lasso et ordino per li miei eredi sia speso ducati duecento in questo modo, cento in la palla con lo altar in la qual sia depenta la Ressurrection del nostro signore Gesù Christo nel modo ho ordinato con Zuan Bellin, li altri cento sia da depenzer detta capella a capituli di tutta la Passion di Christo.”³⁴⁴

L’opera non è giunta, ma l’informazione è importante perché conferma il “contagio” belliniano che stava avvenendo a Vicenza nei primi anni del Cinquecento.

Vi è un fatto singolare rintracciabile nella Vicenza del XVI secolo, ovvero che nella residenza dei Da Porto era tenuto il cosiddetto cenacolo, un incontro tra umanisti in cui si discutevano

³⁴⁴ Barausse, *I documenti cit.*, p. 40-41, doc. 45.

svariati temi culturali³⁴⁵. In esso era coinvolto Gaspare Trissino, ma oltre a lui anche un altro committente di Giovanni Bellini: Battista Graziani detto Garzadori. Si tratta di un esponente della corporazione dei lanaioli, alla quale erano iscritte quasi settemila anime, e vi facevano capo *cimatores, lizarii, texarii, tintores* e i *garzadores*, addetti alla cardatura della lana³⁴⁶. Proprio da *garzadores* deriva la dizione Garzadori per Battista. Era un membro preminente della nobiltà vicentina:

“[...] poeta dilettante e colto partecipe dei cenacoli Da Porto e Gualdo, sodale di Giangiorgio Trissino e dal 1480 conte palatino per volere di Federico III, di cui era già ministro di stato e di guerra secondo la vocazione filoimperiale che sempre contraddistinse l’aristocrazia vicentina e che permise a Battista di strutturare il proprio stemma con un’aquila caricata in petto da uno scudo con il leone rampante.”³⁴⁷

Inoltre, era un collezionista di statue antiche portate a Vicenza dalla Terra Santa:

“Fu proprio in occasione di tale pellegrinaggio (e proprio allorquando si trovava sul fiume Giordano che aveva accolto il battesimo di Cristo da parte del Battista) che decise di dedicare a quest’ultimo santo, di cui portava il nome, un sacello.”³⁴⁸

Come luogo in cui edificarlo scelse la chiesa domenicana di Santa Corona e come pittore scelse il più eccellente tra gli artisti dello Stato: Giovanni Bellini. Il risultato di questa commissione è il *Battesimo di Cristo* (fig. 10)³⁴⁹. Il diritto di edificare una cappella personale gli venne concesso il 2 novembre 1500, come riportato in una iscrizione dedicatoria in due parti: la prima recita “ANNO.M.D.”, la seconda “BAP. GRATIANVS / EX HIEROSOLYMIS / SOSPES / HOC SACELLVM / DIVO IOANNI / DICAVIT (Nell’anno del Signore 1500, Battista Graziano, ritornato sano e salvo da Gerusalemme, dedicò questa cappella a San Giovanni)³⁵⁰. I lavori di costruzione del sacello ebbero inizio nel 1501 e le colonne vennero poste in loco nel

³⁴⁵ Per un approfondimento si veda A. Olivieri, *I Da Porto e il secondo Quattrocento*, in *Riforma ed eresia a Vicenza nel Cinquecento*, Roma, Herder editrice e libreria, 1992, pp. 35-55.

³⁴⁶ Cfr. G.C.F. Villa, *Circa 1500: Giovanni Bellini al passar del secolo*, in *Bellini a Vicenza: il Battesimo di Cristo in Santa Corona*, a cura di M. E. Avagnina, G. C. F. Villa, Cittadella, Biblos Edizioni, 2007, p. 10.

³⁴⁷ *Ibid.*

³⁴⁸ Dal Pozzolo, *Giovanni Bellini a Vicenza*, in *Bellini e Vicenza cit.*, p. 20.

³⁴⁹ Sulla fortuna critica dell’opera si veda Lucco, Humfrey, Villa, *Giovanni Bellini: catalogo ragionato cit.*, p. 524-527.

³⁵⁰ Cfr. Goffen, *Giovanni Bellini cit.*, p. 162.

1502³⁵¹. È da ritenersi che questi anni siano validi anche per l'opera di Bellini, da collocarsi pertanto tra il 1500 e il 1502.

Il donatore conobbe sicuramente la *Trasfigurazione* nel duomo di Vicenza e, quasi in una sorta di competizione, diede prova delle proprie grandi disponibilità economiche, commissionando a sua volta un'opera che risultasse il più magnificente possibile, arricchendola di una possente cornice in pietra che riempie quasi l'intera altezza e larghezza della campata gotica. La cornice è composta da una

“[...] sovrabbondanza di preziosità materiche ed esecutive (con incrostazioni di marmi policromi, portati direttamente dai luoghi santi, e giustapposizioni cromatiche di straordinaria finezza, giocate sull'abbinamento del lapislazzuli e dell'oro [...])”³⁵²

Così come, ad esempio, per la *pala di San Giobbe*, la *pala di Santa Caterina*, e ancora la *pala di San Zaccaria*, l'apparato in cui è inserita l'opera d'arte è inscindibile da essa. Vi sono dei rimandi tra la cornice e la tavola, come il frumento ai piedi del Battista, che torna sulla decorazione della struttura architettonica. Ad alleggerire la sfarzosità compositiva della cornice è proprio la pala, inondata di luce, nel cui ampio paesaggio nuovamente compaiono le colline verdeggianti e le montagne azzurrine in ultimo piano stagliate su di un cielo all'alba o al tramonto.

³⁵¹ Cfr. D. Bortolan, *S. Corona chiesa e convento dei domenicani in Vicenza: memorie storiche*, Vicenza, 1889, p. 265.

³⁵² *Ibid.*



Fig. 10. Giovanni Bellini, *Battesimo di Cristo*, Vicenza, chiesa di Santa Corona.

Un'altra opera di attinenza vicentina è il *Crocifisso con cimitero ebraico* (*Crocifisso Niccolini di Camugliano*, fig. 11)³⁵³, attribuita a Bellini solo nel 1937 da Gamba³⁵⁴. La cronologia del dipinto è stata dibattuta per diversi decenni, ma la maggior parte degli studiosi si trova concorde a situarla nel primo quinquennio del Cinquecento. Nel 1959 Pallucchini rese nota una lettura delle iscrizioni sulle lapidi in primo piano da parte del rabbino Elio Toaff, il quale vi leggeva in una 1501, nell'altra 1502 o 1503. A confermare questa ipotesi è stato Enrico Maria dal Pozzolo nel 2003:

“S’è ritenuto necessario [...] riproporre dunque il problema delle iscrizioni ebraiche al professor Giuliano Tamani, docente di filologia ebraica medioevale all’Università di Venezia, con l’ausilio di macrofotografie appositamente realizzate. Da un rinnovato

³⁵³ Sulla fortuna critica dell’opera si veda Lucco, Humfrey, Villa, *Giovanni Bellini: catalogo ragionato* cit., p. 445- 447. Si badi che nel catalogo l’opera è datata 1480-1482.

³⁵⁴ C. Gamba, *Giovanni Bellini*, Milano, U. Hoepli, 1937.

esame è emersa da un lato la difficoltà di una trascrizione e di un'interpretazione integrale delle scritte, che risultano alquanto sbiadite, ma dall'altro il fatto che sulla lapide maggiore a destra si legge abbastanza chiaramente la data 1501 o 1502.”³⁵⁵

Questa precisazione cronologica al 1501 o 1502 è significativa perché suggerisce un parallelo con le altre opere destinate a Vicenza, a partire dalla *Trasfigurazione*. La vicinanza con quest'ultima “[...] rimane assai impressionante, non solo in termini di incisività di esecuzione, ma anche di struttura del paesaggio e densità di dettaglio.”³⁵⁶

A fare da sfondo alla Crocifissione è ancora una volta un tessuto urbano composito: nella città in secondo piano sono identificabili San Ciriaco di Ancona, il campanile di Santa Fosca di Cannaregio a Venezia, il Duomo e la Torre di piazza dei Signori di Vicenza. Alta oltre 82 metri, la Torre vicentina doveva apparire come una costruzione eccezionale che segnalava la città nella sgombra pianura veneta. Nuovamente si riconoscono le colline di contesto berico che precedono e seguono la città, situate prima delle montagne in lontananza, il cielo azzurro nel quale si trovano dei nuvoloni grigiastri; tutti questi elementi richiamano alla mente quelli delle pale citate in precedenza.

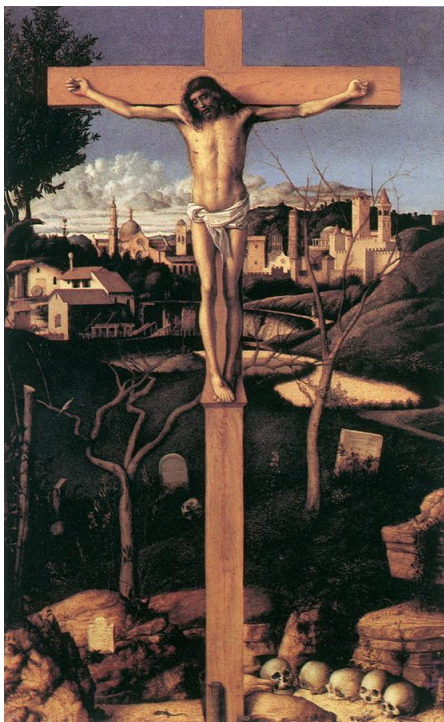


Fig. 11. Giovanni Bellini, *Cristo crocifisso in un cimitero ebraico* (*Crocifisso Nicolini di Camugliano*), Prato, Banca Popolare di Vicenza.

³⁵⁵ Dal Pozzolo, *Giovanni Bellini a Vicenza*, in *Bellini e Vicenza* cit., p. 24.

³⁵⁶ Lucco, Humfrey, Villa, *Giovanni Bellini: catalogo ragionato* cit., p. 446.

Nuovamente appare Vicenza e il suo territorio nello sfondo della *Pietà Donà dalle Rose* delle Gallerie dell'Accademia (fig. 12)³⁵⁷. Dal Pozzolo avanza una proposta sulla committenza dell'opera, riconducendola a Battista Zeno (o Zen), patrizio veneziano nonché vescovo di Vicenza tra il 1471 e il 1501. Si tratta di uno dei più ricchi e potenti prelati d'Italia:

“La sua è una lunga ombra che si getta sulla città. Lo tenevano lontano un incarico importante a Roma, quale arciprete della Basilica di San Pietro, e il fatto di essere abate di monasteri un po' ovunque (di Sant'Eustachio di Nervesa, di Carceri nel Padovano, di Santo Stefano di Carrara, di San Zeno a Verona, di Urano a Bertinoro presso Ravenna, forse di Sant'Apollinare in Classe...).”³⁵⁸

Sulla parte sinistra dello sfondo appare la cinta muraria medievale. Nella porzione è raffigurata la porta Feliciana, la più modesta architettonicamente e la più antica tra le porte urbiche aperte dall'XI al XV secolo lungo la cinta vicentina. È proprio dietro a queste mura che si concentra il fulcro politico, religioso e civile della città di Vicenza: il palazzo della Ragione, il duomo e la Torre di Piazza.



Fig. 12. Giovanni Bellini, *Pietà Donà dalle Rose*, Venezia, Gallerie dell'Accademia.

³⁵⁷ Sulla fortuna critica dell'opera si veda Lucco, Humfrey, Villa, *Giovanni Bellini: catalogo ragionato* cit., p. 530-532.

³⁵⁸ *Ivi.*, p. 19-20. Per ipotesi di committenza del prelatto Battista Zen cfr. *Ivi.*, p. 28.

Le opere dei primi anni del Cinquecento sono accomunate da un'atmosfera precisa, nonché da sfondi composti degli stessi elementi naturali. I ricchi nobili vicentini, a susseguirsi, commissionano al più grande pittore dello Stato delle opere in cui vi siano inseriti dei riferimenti espliciti alla propria città. Sono dei monumenti che devono essere riconosciuti, senza ammettere dubbi. È da ritenersi che Giovanni Bellini abbia passato diverso tempo in questo luogo in virtù dei riferimenti puntuali ad edifici reali, accogliendone totalmente l'ambiente circostante diversificato rispetto al suo luogo natio. Bellini riesce a restituire sulla tela non solo ciò che vede, ma anche ciò che è possibile percepire vivendo in questo luogo.

“Soprattutto – ed era questa la novità – egli aveva intonato la sua visione della natura su un'ora e una stagione determinate, trasfondendovi il respiro del tempo, collegando cioè la percezione del paesaggio all'esperienza e al sentimento di chi osserva.”³⁵⁹

³⁵⁹ Mariuz, *Il paesaggio veneto del Cinquecento* cit., p. 145.

Conclusioni

Alle volte è stata avanzata l'ipotesi che i paesaggi dipinti da Giovanni Bellini non abbiano corrispondenza nel reale, o che negli sfondi vi sia una commistione di monumenti caratteristici di un luogo ma senza rappresentarvi il territorio stesso³⁶⁰. Il fatto è che

“Il paesaggio veneto non esiste più. È stato stravolto, devastato, cannibalizzato con le villette in stile californiano e con i centri commerciali, con i capannoni industriali, con le strade e con le superstrade. Si tratta, in assoluto, della perdita più grave subita dal patrimonio culturale della Regione nell'ultimo mezzo secolo.”³⁶¹

Un individuo del XXI secolo potrebbe trovare delle difficoltà nel riconoscere un luogo preciso che fa da sfondo a un'opera d'arte del XVI secolo. Eppure grazie all'identificazione di edifici distinguibili ancora oggi è possibile risalire a una zona, e successivamente riconoscerne gli elementi naturali circostanti come la vegetazione, le colline e le montagne. Bisogna considerare che Venezia è sempre stata vista e pensata come una città sul mare:

“Settled over centuries on small islands in a marshy lagoon, Venice treasured any available land by fully developing it into a built environment. Open spaces were limited to the Piazza San Marco and smaller neighborhood squares, and public parks were not introduced to the city landscape until the fall of the republic to Napoleon in 1797.”³⁶²

Passando dai canali alle colline Bellini potrebbe essere rimasto molto colpito da questo paesaggio così composto, i suoi quadri sembrano comunicare una forte volontà di tradurre in arte quanto osservato per poterlo trasmettere agli spettatori, sebbene all'epoca si tendesse a non conferire una caratterizzazione ai dettagli paesaggistici, limitandosi a una sorta di allusiva generalizzazione per non rischiare di cadere nello specifico³⁶³.

Nel corso del XV secolo sia la *facies* urbana della città di Vicenza che quella dei contadi andarono rinnovandosi. Il rimodellamento architettonico avvenne rapidamente, sia in ambito

³⁶⁰ Ciò talvolta accade, si veda come esempio lo sfondo della *Pietà Donà dalle Rose*.

³⁶¹ A. Paolucci, *Giovanni Bellini o del paesaggio veneto*, in *Bellini e Vicenza* cit., p. 11.

³⁶² J. Cranston, *Green worlds of Renaissance Venice*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2019, p. 1.

³⁶³ Cfr. Rigon, *L'architettura di Vicenza e Giovanni Bellini*, in *Bellini e Vicenza* cit., p. 33.

pubblico che privato. Mentre le facciate dei palazzi nobiliari venivano rifatte con uno sfarzo mai raggiunto dalle altre città venete

“[...] primario impulso si diede alla messa a punto di una tipologia di terraferma da conferire a residenze di “villa” che andavano congegnandosi come vere capitali di quei fondi e di quelle ‘aziende’ agricoli, in cui s’erano evoluti e sviluppati i numerosi feudi del territorio vicentino, in virtù del clima di pace instaurato e garantito dalla Serenissima³⁶⁴”.

L’ipotesi di un possedimento in terraferma sembrerebbe assumere maggiore spessore. Oltre al clima di pace garantito dalla Serenissima, la situazione idrica e orografica della campagna vicentina segnavano la condizione perfetta per instaurarsi in questo luogo.

Per ora non è possibile sapere se Giovanni possedesse o meno una villa nel territorio vicentino, e nemmeno quanto tempo vi abbia trascorso³⁶⁵, ma rimane aperta come ipotesi nella speranza che gli studi possano progredire e fornire una risposta in merito.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 32.

³⁶⁵ Sulla base del carteggio di Isabella d’Este è possibile avanzare l’ipotesi che nel 1501 Giovanni abbia trascorso il mese di giugno nella villa: il 4 aprile 1501 la marchesa scrive una lettera a Michele Vianello circa il dipinto commissionato a Bellini senza ottenere risposta; nuovamente gliene indirizza una il 23 giugno 1501, alla quale fa seguito l’epistola di Michele Vianello datata 25 giugno 1501 dove riferisce appunto che Giovanni Bellini si trovava “alla villa”. Il pittore avrebbe fatto ritorno dopo cinque giorni, circa il 30 giugno. Cfr. Barausse, I documenti cit., pp. 50-51, doc. 68, 69, 70.

Appendici

Appendice I

ASMn, *Archivio Gonzaga, Dipartimento affari esteri, Venezia, Carteggio di inviati e diversi*, b. 1439, c. 319.

Braghirolli 1877, pp. 7-8 doc. V; Brown 1982, p. 159 doc. VIII; Goffen 1990, p. 265 doc. 32; Hirdt 2001, p. 38 doc. 5; Barausse 2019, p. 51 doc. 70.

M°CCCCC°I. Adì 25 zugno in Venecia

Illustrissima madona, hozi per Ziprian, correr de vostra excellentia, ho recevutto una vostra letera e per el ditto <ho> recevutto ducati ventizinquale per dar a Ioan Bellino, el quale se atrova alla villa; serà qui, per quelli mi à ditto di chaxa sua, fra 5 iorni, subito sarò chon lui e perché vostra excellentia intenda che io mi ricordo delli servizi de vostra signoria, più fiate li ò parlato de questo quadro, el quale me dize eser molto dexideroxo de servir vostra signoria. Ma de quela istoria li à datto vostra signoria non si poria dire, quanto la fa male volentieri perché sa il iudizio di vostra signoria e poi va al parangone de quele opere de messer Andrea e, per tanto, lui in questa opera vole fare quanto saperà e dize che in questa istoria non pole far chose che stia bene, né che abia del buon e falla tanto malvolentieri quantto dir si posi, per modo che mi dubito che non servi vostra excellentia chome quela dexidera. Siché, s'el parere a quela de darlli libertade fazese quello li piazese, son zertisimo vostra signoria molto meglio seria servita. Siché suplichio vostra signoria li piaqui darmi avixo perché non farò alltro fina arò vostro avixo. Apreso me dise Ioan Christofallo che fazette fare uno alltro telaro e questo perché quello non era alla longeza de quello volea vostra signoria. Alltro sempre me ricomando a vostra excellentia.

Di vostra signoria servidor Michel Vianello

al verso: Illustrissime, excellentissime, potentissime domine domine Isabelle marchionisse Mantue et domine colendissime

Appendice II

ASMn, *Archivio Gonzaga, Dipartimento affari esteri, Venezia, Carteggio di inviati e diversi*, b. 1440, c. 124.

Braghirolli 1877, p. 11, doc. XII; Brown 1982, p. 163, doc. XXIV; Goffen 1990, p. 266, doc. 38; Hirdt 2001, p. 141, Barausse 2019, p. 54, doc. 81.

Ihesus. M^oDII adì XV otubrio in Venecia

Illustrissima ett excellentissima madonna excellentissima. A questi dì pasati recevi una lettera de vostra excellentia per la quale me dimandava del quadro de Ioan Bellino, el qualle a quelli iorni non se trovava nella tera e per questo rispetto io non fezi risposta a vostra signoria perché se aspetava de breve, al prexente è venutto ed olli parlato, el quale me dize esser contento de fare el Prexepio e fare cose ezelente e se vostra signoria lo volle sopra el telaro che è sta' fatto per el chamerin de vostra signoria che lo comenzerà subito et che del prezio ne volle quel medesimo che volea a far la storia, che sono li ducati zento, siché per tanto essendo contentta vostra signoria, quale li piacqui darmi avixo che tanto farò quanto quella mi comanderà che alltro non dexidero, se non de far cosa che sia gratta a vostra signoria illustrissima alla quale umilmente sempre mi aricomando. E si per chaxo vostra signoria non volese far el telaro, Zuan Belino sia prontto a dare li danari de vostra signoria [...].

De vostra illustrissima signoria servitor Michel Vianello

al verso: Illustrissime ett excellentissime domine Isabelle marchionisse Mantue domine sue colendissime.

Mantua

Appendice III

ASMn, *Archivio Gonzaga, Raccolta d'autografi*, b. 7, c. 44.

Braghirolli 1877, pp. 12-13, doc. XVI; Brown 1982, pp. 166-167, doc. XL; Goffen 1990, p. 267, doc. 46; Hirdt 2001, pp. 142-143; Barausse 2019, p. 59, doc. 93.

+ Ihesus Christus

Illustrissima signora, se 'l deferir mio in exequir el desiderio di vostra signoria, e non men mio, cerca l'opera a quella promessa, è stato tedioxo a la prefata illustrissima signoria vostra, da quella, flexis genibus, ne chiedo perdono, supplicando la prelibata per solita sua benignità se degni attribuirlo a le innumerabel occupation mie e non ad oblivion de cosse di vostra eccellentia, le quale continuamente, como perfectissimo servidor de quella, me sono scolpite nel cuore; pregando el signor nostro Iddio che se in longezza di tempo non ho cusì satisfacto a la prefata signoria vostra, como era de mente de quella, saltim in essa opera rimanga contenta, la quale però se non cusì satisfacesse a la immensa sapientia e praticha de l'antedicta signoria vostra, lo attribuischa a la tenuità del debel saper mio.

A la qual humiliter mi ricomando et offerischo.

Ex Venetiis die II iulii 1504.

Eiusdem dominationis vestre humilimus servitor Iohannes Bellinus pictor

al verso: Illustrissime domine domine Isabelle dignissime marchionise Mantue domine singularissime Mantue

Appendice IV

ASVe, *Notarile, Testamenti*, Lorenzo Stella, b. 877, filza cart., doc. 829.

Paoletti 1894, p. 13; Goffen 1990, p. 264 doc. 19; Barausse 2019, p. 43 doc. 51.

+ 1489 mensis septembris die 23, inditione VIII, Rivoalti.

Ego Zenevra, uxor egregii viri ser Ioannis Bellini pictoris de confinio Sancte Marine, mente sana licet corpore languens, volens bona mea ordinare et cetera ; ad me vocari feci presbiterum Laurentium Stella, venetum notarium infrascriptum ipsumque rogavi ut hoc meum scriberet testamentum et cetera. In quo constituo meos fidei commissarios dominum presbiterum Franciscum Bocheta, fratrem meum; egregium virum ser Gabrielem quondam Georgii, consobrinum meum, et suprascriptum ser Ioannem Bellinum, maritum meum, peramabilem et cetera et volo quod celebrentur misse sancte Marie et sancti Gregorii pro anima mea. Item volo quod mittatur ad Sanctam Crucem, ad Sanctam Trinitatem, ad Sanctum Laurentium et ad Castellum pro anima mea. Interrogata de hospitalibus et cetera dixi velle dimittere solum hospitali Pietatis et hospitali Christi prope Sanctum Antonium ducatos X pro quolibet. Item dimitto monasterio Sancti Hieronymi ducatos 15. Residuum vero omnium bonorum meorum et cetera dimitto suprascripto ser Ioanni Bellino, marito meo dilecto, in vita sua tantum; sed post eius mortem, volo dictum meum residuum devenire in Alovisium, filium meum carissimum, hac tamen conditione: quod si dictus Alovisius, filius meus, decederet ex hac vita sine heredibus quod tunc ex dicto meo residuo dispensentur ducati ducenti inter maritare tot pauperum domicularum et in exigendo tot pauperes carceratos pro debito prout dictis meis commissariis videbitur et quod dentur ducati 25 omino Sebastiano, nepoti meo, quando pervenerit ad etatem annorum 20. Verum si dictus Sebastianus obiret ante dictam etatem annorum 20, tunc volo quod dicti ducati 25 dentur filiis ser Ioannis, filii naturalis quondam patris mei, et si non haberet tunc filios dentur ipsi ser Ioanni dicti ducati 25, preterea et cetera.

Io Andrea Zugian tentor de giesie testis subscripsi.

Io Michiel da Cha Taiapiera battioro testis subscripsi.

al verso: Testamentum domine Zenevre, uxoris ser Ioannis Belini

Appendice V

ASVe, *Notarile, Testamenti*, Lorenzo Stella, b. 877, filza cart., doc. 755.

Paoletti 1894, pp. 13-14; Goffen 1990, p. 265 doc. 28; Barausse 2019, p. 48 doc. 63.

+ 1498, mensis decembris, die 14, inditione 2^a, Rivoalti.

Ego Aloviusius Bellinus, natus domini Ioannis Bellini de confinio Sancte Marine, mente sana licet corpore languens, volens bona mea ordinare et cetera, de licentia tamen et consensu dicti mei genitoris mihi in presentia testium infrascriptorum attributa testandi et disponendi de bonis omnibus mihi spectantibus prout mihi visum fuerit et placuerit ad me vocari feci presbiterum Laurentium Stellam venetum notarium infrascriptum ipsumque rogavi ut hoc meum scriberet testamentum et cetera; in quo constituo m[eam] solam fidei commissariam, dominam Lucretiam, consortem ser Gabrielis de Georgio, amitam meam et cetera, et volo et ordino quod celebrentur misse sancte Marie et sancti Gregorii pro anima mea. Item dimitto Sebastiano Bocheta, nepoti meo, omnes meos libros si voluerit operam dare studio et eidem Sebastiano dimitto duos meos saios, unum biretinum et unum nigrum et quinque meos diploides. Item dimitto Apolonie, famule domus, ducatos 5, quinque, et quartas duas cum dimidia veluti viridis. Item dimitto Lucie Saracene ducatum 1 et unum par mearum caligarum. Residuum vero omnium bonorum meorum et cetera volo, dimitto suprascripto domino Ioanni, patri meo dilectissimo. Sed quoniam quondam domina Zenevra olim mater mea dimisit mihi, per suum testamentum, dotem suam, post mortem tamen dicti genitoris mei, ideo dimitto totam ipsam dotem suprascripte domine Lucretie amitte et commissarie mee post mortem dicti mei patris prout et quem admodum mihi dimisit dicta quondam mater mea, preterea et cetera.

Ego Andrea Zugian tentor testimonio scripsi.

Ego Sabastian fio de magistro Vctor ttentor ttestemonio scripsi.

al verso: Testamento ser Alovisii Bellini

Appendice VI

ASVe, *Notarile, Testamenti*, Nicolò Moravio, b. 677, doc. 897.

Ludwig 1905, p. 74; Brown, Pizzati 2014, p. 152; Barausse 2019, pp. 69-70, doc. 115.

Die xviii mensis ianuarii 1508, indictione XII, Rivoalti.

Cum vite suę et cetera, qua propter ego Samaritana relicta ser Iob Dominici de confinio Sancte Marine, sana gratia omnipotentis Dei mente pariter et corpore licet etate confecta, considerans discrimina huius seculi vocari feci ad me presbiterum Nicolaum Moravium Sancti Marci notarium Venetum ipsumque rogavi ut hoc meum ultimum scriberet testamentum atque post mei obitum compleret et roboraret iuxta leges Venetiarum. In primis, animam meam altissimo Creatori meo commendans, instituo et esse volo meum unicum commissarium spectabilem ac excellentem virum dominum Ioannem Bellinum meum amantissimum nepotem qui me semper eque ac matrem et amore et beneficiis prosecutus est. Corpus vero meum volo sepeliri in archa suprascripti domini Io[annis] in ecclesia Sanctorum Ioannis et Pauli. Interrogata a notario infrascripto de interrogandis iuxta formam sui capitularis et presertim de piis locis, respondi me nole aliud ordinare quia confido et spero quod ipse dominus Ioannes sicut me in vita dilexit ita et in morte non obliviscetur anime meę. Cui quidem domino Ioanni Bellino nepoti meo ac commissario suprascripto dimitto ressiduum omnium bonorum meorum mobilium et immobilium presentium et futurorum mihi quomodolibet spectantium et pertinentium. Et si ipse dominus Ioannes ante me moreretur, volo quod dictum meum residuum deveniat in Marinam neptem meam, filiam quondam ser Ioannis Vendramini fratris mei. Preterea et cetera. Si quis et cetera. Signum et cetera.

Rosinum de Sacillis chalegar sta in Santa Marina fu testimonio pregado.

Ego Vettor Mathei picttor sta a San Pantalon fu testimonio pregado.

al verso: Testamento domine Samaritanę de confinio Sancte Marineę

Appendice VII

Una ricognizione sulle condizioni di morte di Giovanni Bellini potrebbe essere significativa in questo contesto. Vi è una frase annotata da Marin Sanudo diventata celeberrima che è tra le cose certe sulla vita di questo grande pittore. Risale al 29 novembre 1516, quando egli scrisse:

“Se intese, questa matina esser morto Zuan Belin optimo pytor, havia anni la cui fama è nota per il mondo, et cussì vechio come l’era, dipenzeva per excellentia. Fu sepolto a San Zane Polo in la soa arca, dove etiam è sepulto Zentil Belin suo fradelo, etiam optimo pytor.”³⁶⁶

Giorgio Vasari, riconoscendogli implicitamente un valore assoluto, scriveva mezzo secolo dopo la sua morte:

“Finalmente Giovanni essendo pervenuto all’età di novanta anni, passò di male di vecchiaia di questa vita, lasciando per l’opere fatte in Vinezia sua patria e fuori, eterna memoria del nome suo. E nella medesima chiesa e nello stesso deposito fu egli onoratamente sepolto dove egli aveva Gentile suo fratello collocato.”³⁶⁷

E ancora, ad un secolo di distanza, Carlo Ridolfi scriveva:

“Mà pervenuto Giovanni à gli anni 90 & al maggior grado d’honore per le cose eccellenti operate nella Patria e fuori, e conseguito l’amore de Cittadini, e riportate lodi universali, dal male di vecchiezza terminò gli anni suoi, che non è picciola felicità di coloro, che in simile modo lungamente vivono lontani da que’ mali, che sogliono esser compagni della vita, in aggiunta delle tante humane miserie: e fù con molto honore nella Chiesa de’ Santi Giovanni e Paolo appresso il fratello seppellito havendo tenuto il Principato di tutti coloro, che sino al tempo suo dipinsero: dalle cui mani riconobbe la Pittura singolari grazie e sublimi honori: la cui fama rinovellerassi di secolo in secolo fino à gl’ultimi respiri del Mondo.”³⁶⁸

³⁶⁶ M. Sanudo, *Diarii*, a cura di F. Stefani, G. Berchet, N. Barozzi, Venezia, Fratelli Visentini tipografi editori, 23, 1888, p. 256.

³⁶⁷ Vasari, *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori et architettori* cit., I, p. 436.

³⁶⁸ C. Ridolfi, *Le meraviglie dell’arte, ovvero Le vite de gl’illustri pittori veneti, e dello stato*, Venezia, I, 1648, a cura di D. von Hadeln, 2 voll., Berlin, 1914, p. 74-75.

Nei secoli successivi non sono emerse nuove informazioni. Sono noti dunque il giorno e il luogo in cui viene seppellito, ai quali spesso vengono aggiunti dei riconoscimenti onorifici alla sua persona.

Joseph Archer Crowe e Giovanni Battista Cavalcaselle furono i primi a fornire una linea cronologica dello sviluppo della sua vita e della sua pittura. In *A History of Painting in North Italy*, risalente al 1871, i due scrivono: “His death occurred on the 29th of November, 1516, and he was buried in the church of San Giovanni e Paolo by the side of his brother Gentile.”³⁶⁹ Da questa, negli ultimi anni del secolo e per tutto il Novecento, seguirono una lunga serie di monografie. Nel 1899, con la prima monografia su Giovanni Bellini, Roger Fry pubblicò una piccola ma significativa opera, omettendo però la notizia della morte³⁷⁰. Per lo studioso era importante sottolineare le circostanze particolarmente favorevoli che circondavano Giovanni in quanto figlio di un pittore illustre e fratello dell’artista più dotto e più serio del suo tempo a Venezia. Fry credeva che la vita in laguna, insieme alla fiducia e ammirazione del popolo veneziano e al patrocinio del Senato di cui godeva Bellini, spiegasse il carattere delle sue opere, la felice serenità dell’arte del pittore, la sua tenerezza e umanità³⁷¹.

Georg Gronau, nel 1909, precisa che lo storiografo della Repubblica di Venezia registra l’evento della morte nei suoi diari in quanto è stato probabilmente un evento di una certa importanza dato che si trattava di uno dei più grandi rappresentanti della pittura del Quattrocento a Venezia³⁷²; successivamente nel 1930 scriveva genericamente che Bellini, benedetto dal destino, ha avuto la possibilità di condurre una vita molto lunga, della durata di ben oltre la norma, e gli è stato concesso il potere di creare fino alla fine³⁷³.

Dussler nella sua monografia del 1935 non accennava alla testimonianza di Marin Sanudo, riportando semplicemente che “solo dopo la morte del maestro (1516) la sua sfera di influenza cede il passo al nuovo stile [...]”³⁷⁴, mentre in quella del 1949 scriveva che “la mattina del 29 novembre 1516 Giovanni Bellini fu richiamato nell’eternità dalla sua vita terrena frenetica e fortunata; trovò l’ultima dimora al fianco del fratello Gentile ai SS. Giovanni e Paolo”³⁷⁵

³⁶⁹ J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy. Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, From the Fourteenth to the Sixteenth Century*, I, London, John Murray, 1871, p. 193.

³⁷⁰ R. Fry, *Giovanni Bellini*, London, At the Sign of the Unicorn, 1899.

³⁷¹ Cfr. Bätschmann, Oskar, *Giovanni Bellini*, London, Reaktion books, 2008, p. 39.

³⁷² Cfr. G. Gronau, *Die Künstlerfamilie Bellini*, Bielefeld-Leipzig, Velhagen & Klasing, 1909, p. 130.

³⁷³ Cfr. G. Gronau, *Giovanni Bellini: des Meisters Gemälde in 207 Abbildungen*, Stuttgart-Berlin, Anstalt, 1930, p. XXVIII.

³⁷⁴ La traduzione è della sottoscritta, per originale cfr. L. Dussler, *Giovanni Bellini*, Frankfurt, Prestel, 1935, p. 133.

³⁷⁵ La traduzione è della sottoscritta, per originale cfr. L. Dussler, *Giovanni Bellini*, Wien, A. Schroll & Co., 1949, p. 56.

richiamando poi la nota di Marin Sanudo. Risale invece al 1937 la monografia italiana di Carlo Gamba, dove però compare un errore nella data:

“Il 20 novembre 1516 difatti Giovanni Bellini morì carico di anni e di gloria, senza avere mai depresso il pennello, senza avere mai mostrato segni di stanchezza né creativa, né esecutiva, sempre, come si è ripetuto più volte, pronto a far proprio con la misura dell’esperienza e del buon gusto ogni movimento innovatore.”³⁷⁶

Cita poi Marin Sanudo, e conclude ricordando il luogo in cui venne sepolto e che, una volta demolita la Scuola di Sant’Orsola, scomparve anche la tomba.

Rodolfo Pallucchini, alla fine del quinto decennio del XX secolo, riporta la testimonianza del Sanudo: “Il 29 novembre Giovanni Bellini moriva: in quel giorno Marin Sanudo annotava [...]”³⁷⁷ aggiungendo poi che venne sepolto nella medesima Basilica in cui giaceva Gentile, posto proprio accanto al fratello, mentre tre anni dopo, nel 1962, Heinemann scrive, in ultima battuta alla tavola cronologica: “(29 novembre) Menzione della morte di Giovanni Bellini”³⁷⁸, senza specificare né da chi né da dove provenga la notizia. L’anno dopo Bottari, nel prospetto cronologico, menziona esclusivamente la testimonianza del Sanudo³⁷⁹. Ancora, Giles Robertson nel 1968, a commento sull’età lasciata in bianco da Sanudo, scrive:

“The age so tantalizingly left blank by Sanuto must have counted more than eighty years. He was old, ten years older indeed than when Dürer had written of him, but still ‘optimo pytor’, ‘pestmim Gemoll’. Now he is an Old Master but for some of us, in spite of all the magnificent achievements of four hundred and fifty years of subsequent painting that is what he remains, for his unique combination of mathematical structure and sensitive observation, form and colour, intellect and feeling: ‘optimo pytor’ ‘pest im Gemoll’—a very good—the best—painter³⁸⁰”,

mentre Terisio Pignatti a distanza di un anno asserisce: “Quando muore, a ottantacinque o più anni, Giovanni Bellini non ha mai smesso di dipingere: vecchio com’è, è ancora il più grande di tutti.”³⁸¹

³⁷⁶ Gamba, *Giovanni Bellini*, cit., p. 179.

³⁷⁷ R. Pallucchini, *Giovanni Bellini*, Milano, A. Martello, 1959, p. 113.

³⁷⁸ F. Heinemann, *Giovanni Bellini e i belliniani*, Venezia, Neri Pozza, 1962, p. XIX.

³⁷⁹ Cfr. *Tutta la pittura di Giovanni Bellini, vol. 2: 1485-1516*, a cura di S. Bottari, Milano, Rizzoli, 1963, p. 18.

³⁸⁰ G. Robertson, *Giovanni Bellini*, Oxford, Clarendon press, 1968, p. 154.

³⁸¹ T. Pignatti, *L’opera completa di Giovanni Bellini detto Giambellino*, Milano, Rizzoli, 1969, p. 8.

Nel 1989, dopo vent'anni, Rona Goffen inserisce la morte di Bellini così: "1516, 29 novembre. Marin Sanuto segna sul suo diario la morte dell'artista: [...]"³⁸²

Dagli anni '90 ad oggi i testi sul grande maestro sono numerosi. Anchise Tempestini dedica a Bellini tre monografie: nel 1992, nel 1997 e nel 2000. In tutte e tre le opere, all'incirca in egual maniera, scrive: "Il 29 novembre Marino Sanuto annota nel suo Diario che quella mattina è morto Giovanni Bellini [...]: lascia purtroppo in bianco l'età, mentre specifica che è stato sepolto nella tomba di San Zanipolo, dove già era stato collocato il fratello Gentile."³⁸³

Il 2008 poi è stato un anno prolifico per gli scritti su Bellini: Bättschmann, nell'apparato cronologico, riporta la dicitura di Marin Sanudo³⁸⁴; successivamente Villa conclude un'interpretazione della *Derisione di Noè* con la frase: "E qui si accomiata Giovanni Bellini, senza un testamento scritto, solo con un lascito di sovrumana ricchezza"³⁸⁵, prima di citare a sua volta le poche righe del Sanudo. A seguire, nel grande catalogo della mostra tenutasi presso le Scuderie del Quirinale nel 2008-2009 a cura di Mauro Lucco e lo stesso Giovanni Carlo Federico Villa, Manuela Barausse nella sezione "*Giovanni Bellini. I documenti*" scrive: "Giovanni Bellini muore a Venezia il 29 novembre del 1516, come riporta Marin Sanudo nei suoi *Diarii*; il corpo del pittore viene tumulato nella tomba di famiglia, nel cimitero di Sant'Orsola, dietro l'abside dei Santi Giovanni e Paolo"³⁸⁶ e nel nuovo catalogo ragionato del 2019 amplia leggermente la notizia riportata subito dopo la dicitura del Sanudo:

"Della morte di Giovanni Bellini non possediamo la registrazione. Solamente a partire dalla fine degli anni trenta del Cinquecento i Provveditori alla Sanità imposteranno appositi registri dei morti, finalizzati soprattutto al controllo delle temutissime epidemie di peste; come pure solo dopo il Concilio di Trento (1563), diverrà obbligatoria per i parroci la tenuta dei *libri canonici*, avviando così la produzione di una specifica fonte documentaria. Per la data di morte di Bellini ci si deve affidare pertanto alla testimonianza resa da Marin Sanudo, che non riporta l'età di Giovanni; forse si trattava di un dato che non conosceva e comunque all'epoca di scarsa rilevanza. Sanudo evidenzia invece altri elementi essenziali: la fama raggiunta, la vecchiaia operosa, la bravura indiscussa di Giovanni."³⁸⁷

³⁸² Traduzione da R. Goffen, *Giovanni Bellini*, Milano, Federico Motta editore, 1990, p. 269, doc. 67.

³⁸³ A. Tempestini, *Giovanni Bellini: catalogo completo dei dipinti*, Firenze, Cantini, 1992, p. 308; A. Tempestini, *Giovanni Bellini*, Milano, Fabbri, 1997, p. 33; A. Tempestini, *Giovanni Bellini*, Milano, Electa, 2000, p. 308.

³⁸⁴ O. Bättschmann, *Giovanni Bellini*, London, Reaktion books, 2008, p. 219.

³⁸⁵ G.C.F. Villa, *Giovanni Bellini*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2008, p. 233.

³⁸⁶ M. Barausse, *Giovanni Bellini. I documenti*, in *Giovanni Bellini cit.*, 2008, p. 359, doc. 128.

³⁸⁷ Barausse, *I documenti cit.*, doc. 137, p. 78.

Nel volume divulgativo pubblicato nel 2020 Peter Humfrey riporta molto brevemente la notizia della morte del pittore, inserendola nelle ultimissime righe del volume, annotando la data di morte e le parole del diarista³⁸⁸.

Per concludere, nella biografia di Giovanni Bellini presente nell'ultima recente monografia del 2021 ad opera di Anchise Tempestini è emersa una riflessione dello studioso che potrebbe porre in dubbio la data di morte:

“Di Giovanni Bellini conosciamo la data in cui viene resa nota la notizia della sua morte, il 29 novembre 1516, che però forse non è il giorno del decesso, probabilmente avvenuto qualche giorno prima, poiché Marino Sanudo scrive che il 29 novembre è già stato sepolto; [...] in un periodo nel quale a Venezia non infuriava la peste un uomo quasi venerato non sarà stato tumulato il giorno stesso in cui era mancato al mondo. Non abbiamo invece alcuna informazione sulla sua nascita³⁸⁹”.

È dunque Marin Sanudo che detiene l'esclusività della notizia, e da lui prendono le mosse gli studiosi per scrivere dell'ultimo giorno della sua vita.

Il 1516 è anche l'anno dell'*Utopia* di Tommaso Moro e dell'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto, “[...] gli avvisi di una modernità da cui fuggire coltivando illusioni.”³⁹⁰ È un mondo questo da cui Giovanni si ritira per sempre nel cimitero di Sant'Orsola, dietro l'abside dei Santi Giovanni e Paolo accanto al fratello Gentile, nella sua amata città dalle luci cangianti, “[...] ove anche l'ombra più remota riflette un brivido di colore.”³⁹¹

³⁸⁸ Humfrey, *Giovanni Bellini* cit., p. 264.

³⁸⁹ A. Tempestini, *Giovanni Bellini e i pittori belliniani*, Firenze, Nicomp, 2021, p. 77.

³⁹⁰ Villa, *Giovanni Bellini* cit., p. 233.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 233.

Ringraziamenti

Vorrei dedicare un ringraziamento a tutti coloro che direttamente o indirettamente hanno contribuito alla realizzazione di questo elaborato con il quale mi accingo a concludere il mio percorso universitario.

Desidero ringraziare la mia relatrice, la Prof.ssa Martina Frank per aver creduto in questo progetto e per il tempo dedicatomi. Vorrei ringraziare il mio correlatore, il Prof. Giovanni Maria Fara per la disponibilità e per il supporto.

Vorrei ringraziare con tutto il mio cuore i miei compagni di viaggio Elena Bonaventura, Francesca Scapin e Riccardo Tonin, senza i quali questo percorso universitario non avrebbe avuto lo stesso sapore.

Ringrazio infinitamente la mia mamma e il mio papà, Anna e Gianni, per il supporto che quotidianamente mi donano e per avermi fornito una base solida per poter affrontare la vita.

Infine voglio ringraziare Stefano Pierpaoli per essersi fatto conoscere sotto una luce nuova della quale non farò mai più a meno e Allison Jane Pierpaoli per tutta la pazienza portata con me in questi anni universitari. Tra tutti è stata lei a sentire maggiormente quanto tempo ed energie io abbia dedicato a questo lavoro affinché riuscisse al meglio. Le devo la persona che sono diventata e non posso che ringraziarla augurandomi che un giorno possa essere orgogliosa di me e di ciò che sono riuscita a fare. Con l'augurio che la tenacia e la determinazione che hai oggi ti accompagnino per tutta la vita, figlia mia.

Ringrazio anche me stessa per la costanza e la voglia di portare a termine gli obiettivi che mi prefiggo.

Al lettore che giungerà fino a qui voglio dire: tutto può essere. Basta crederci.

Referenze fotografiche

Fig. 1. Giovanni Bellini, *Madonna col Bambino*, 1460-1464, tempera su tavola, 78 x 56 cm, Parigi (già ?), collezione privata.

Fonte: <FONDAZIONE ZERI | CATALOGO (unibo.it)>

Fig. 2: Giovanni Bellini, *San Cristoforo* (part. *Polittico di San Vincenzo Ferrer*), 1468-71, tempera su tavola, 175,5 x 67, 7 cm, Venezia, Basilica dei Santi Giovanni e Paolo.

Fonte: <Web Gallery of Art, searchable fine arts image database (wga.hu)>

Fig. 3: Giovanni Bellini, *La Madonna che tiene il Bambino sulle ginocchia tra san Giovanni Battista e una santa* (Sacra Conversazione Giovanelli), 1500 ca., tempera e olio su tavola, 54 x 76 cm, Venezia, Gallerie dell'Accademia.

Fonte: <Web Gallery of Art, searchable fine arts image database (wga.hu)>

Fig. 4: Giovanni Bellini, *Madonna che porge il Bambino a Simeone (?) e una santa* (anche detta *Nunc dimittis*), 1505 ca., olio su tavola, 62 x 82,5 cm, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.

Fonte: <Web Gallery of Art, searchable fine arts image database (wga.hu)>

Fig. 5: Giovanni Bellini, *Madonna con il Bambino* (Madonna del Prato), 1505 ca., olio e tempera su tavola, trasportata su tela, 67,3 x 86,4 cm, Londra, National Gallery.

Fonte: <Web Gallery of Art, searchable fine arts image database (wga.hu)>

Fig. 6: Giovanni Bellini, *Madonna con il Bambino in piedi benedicente, tra i santi Giovanni Battista, Francesco, Girolamo e Sebastiano e il donatore* (Sacra Conversazione Dolfin), 1507, olio su tavola trasportata su supporto inerte, 97 x 141 cm, Venezia, chiesa di San Francesco della Vigna.

Fonte: <Web Gallery of Art, searchable fine arts image database (wga.hu)>

Fig. 7: Giovanni Bellini, *Trasfigurazione*, 1482-1483, olio su tavola, 115 x 154 cm, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

Fonte: <Web Gallery of Art, searchable fine arts image database (wga.hu)>

Fig. 8: Giovanni Bellini, *Madonna con il bambino in piedi benedicente* (Madonna Contarini), 1475-1480, olio su tavola, 78 x 60 cm, Venezia, Gallerie dell'Accademia

Fonte: <Web Gallery of Art, searchable fine arts image database (wga.hu)>

Fig. 9: Giovanni Bellini, *Madonna con il Bambino*, 1485-1490, olio su tavola, 77, 3 x 58 cm, Stoccarda, Staatsgalerie

Fonte: <FONDAZIONE ZERI | CATALOGO (unibo.it)>

Fig. 10: Giovanni Bellini, *Battesimo di Cristo*, 1500-1502, tempera su tavola, 400 x 263 cm, Vicenza, chiesa di Santa Corona

Fonte: <Web Gallery of Art, searchable fine arts image database (wga.hu)>

Fig. 11: Giovanni Bellini, *Crocifisso con cimitero ebraico* (*Crocifisso Niccolini di Camugliano*), 1501-1502, tavola di pioppo, 80 x 48, 9 cm, Prato, Banca Popolare di Vicenza

Fonte: <Web Gallery of Art, searchable fine arts image database (wga.hu)>

Fig. 12: Giovanni Bellini, *Pietà Donà dalle Rose*, 1505 ca., olio su tavola, 65 x 90 cm, Venezia, Gallerie dell'Accademia

Fonte: <Web Gallery of Art, searchable fine arts image database (wga.hu)>

Bibliografia

A Companion to Venetian History, 1400-1797, a cura di E. R. Dursteler, Leiden-Boston, Brill, 2013

Ackerman, James, *La villa: forma e ideologia*, Torino, Einaudi, 1992 (ed. or. 1990)

Agosti, Giovanni, *Un amore di Giovanni Bellini*, Milano, Officina Libraria, 2009

Alberti, Leon Battista, *De re aedificatoria*, testo latino e traduzione a cura di G. Orlandi, introduzione e note di P. Portoghesi, Milano, Il polifilo, I, 1966

Albrecht Dürer, Lettere da Venezia, a cura di Giovanni Maria Fara, Milano, Electa, 2007

Aldo Manuzio e l'ambiente veneziano, 1494-1515, a cura di S. Marcon, M. Zorzi, Venezia, il Cardo, 1994

Aldo Manuzio. Renaissance in Venice, catalogo della mostra a cura di G. Beltramini, D. Gasparotto, G. Manieri Elia (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 19 marzo – 19 giugno 2016), Venezia, Marsilio, 2016

Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa, catalogo della mostra a cura di G. Beltramini, H. Burns (Vicenza, Museo Palladio in palazzo Barbaran da Porto, 5 marzo – 3 luglio 2005), Venezia, Marsilio, 2005

Antal, Frederick, *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*, Torino, G. Einaudi, 1969

Arslan, Edoardo, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia. Vicenza I: le chiese*, Roma, De Luca Editori, 1956

Arslan, Edoardo, *Studi belliniani*, «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», 1, gennaio-marzo, Roma, Istituto poligrafico dello stato, Libreria dello stato, 1962, pp. 40-58

Badiego, Giuseppe, *Variazioni e divagazioni a proposito di due sonetti di Giorgio Sommariva in onore di Gentile e Giovanni Bellini*, Verona, Stabilimento tipo-lit. G. Franchini, 1907

Barbarano de' Mironi, Francesco, *Historia Ecclesiastica della città, territorio e diocesi di Vicenza*, Vicenza, stamperia di Carlo Bressan, V, 1761, pp. 29-30

Bätschmann, Oskar, *Giovanni Bellini*, London, Reaktion books, 2008

Battaglia, Salvatore, *Grande dizionario della lingua italiana, 21: Toi-Z*, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 2002, pp. 871-872

Battisti, Eugenio, *Le origini religiose del paesaggio veneto*, Roma, Istituto di studi filosofici, 1980

Bellini a Vicenza: il Battesimo di Cristo in Santa Corona, a cura di M. E. Avagnina, G. C. F. Villa, Cittadella, Biblos Edizioni, 2007

Bellini e Vicenza: capolavori che ritornano, catalogo della mostra a cura di F. Rigon, E. M. Dal Pozzolo (Vicenza, 2003-2004; Venezia, 2004), Vicenza, Banca popolare di Vicenza, 2003

Belting, Hans, *St. Jerome in Venice: Giovanni Bellini and the Dream of Solitary Life*, «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», 17, 1, 2014, pp. 5-33

Beltrami, Daniele, *Storia della popolazione di Venezia dalla fine del secolo XVI alla caduta della repubblica*, Padova, Casa editrice dott. Antonio Milani, 1954

Beltrami, Daniele, *Saggio di storia dell'agricoltura nella Repubblica di Venezia durante l'età moderna*, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1955

Beltrami, Daniele, *Forze di lavoro e proprietà fondiaria nelle campagne venete nei secoli XVII e XVIII. La penetrazione economica dei veneziani in terraferma*, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1961

Bembo, Pietro, *Gli Asolani*, ed. critica a cura di G. Dilemmi, Firenze, Accademia della Crusca, 1991

Bensi, Paolo, *La tecnica pittorica della tarda produzione di Giovanni Bellini a confronto con i procedimenti esecutivi dei suoi seguaci*, in *Giovanni Bellini "il migliore nella pittura"*, a cura di P. Humfrey, V. Mancini, A. Tempestini, G. C. F. Villa, atti del congresso (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2016), Venezia, Lineadacqua, Fondazione Giorgio Cini, 2019, pp. 135-143

Bertolotti, Antonino, *Artisti in relazione coi Gonzaga duchi di Mantova nei secoli XVI e XVII*, Modena, Tip. Vincenzi, 1885

Blass-Simmen, Brigit, *'Qualche lontani': Distance and Transcendence in the Art of Giovanni Bellini*, in *Examining Giovanni Bellini: an Art 'More Human and More Divine'*, a cura di C. C. Wilson, Turnhout, Brepols, 2015, pp. 77-91

Boerio, Giuseppe, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia, Premiata tipografia di Giovanni Cecchini edit., 1856, ristampa anastatica Firenze, Giunti Martello, 1983, pp. 123, 143, 155, 793

Bortolan Domenico, *S. Corona chiesa e convento dei domenicani in Vicenza: memorie storiche*, Vicenza, 1889, p. 263-269

Bortolan, Domenico, Rumor, Sebastiano, *Guida di Vicenza*, Vicenza, Tip. pontificia Vesc. S. Giuseppe, 1919

Bottari, Stefano, *Rapporti tra grandi: Piero, Antonello e Giovanni*, «Vernice: rassegna d'arte», 4, 33-34, 1949, pp. 15-16

Braghirolli, Willelmo, *Carteggio di Isabella d'Este Gonzaga intorno ad un quadro di Giambellino*, «Archivio Veneto», 13, 7, 1877, pp. 370-383

Brown, Clifford Malcom, *"Una testa de Platone antica con la punta dil naso di cera": unpublished negotiations between Isabella d'Este and Niccolò and Giovanni Bellini*, «Art Bulletin», 51, n. 4, 1969, pp. 372-377

Brown, Clifford Malcom, *Giovanni Bellini and Art Collecting*, «Burlington Magazine», 114, n. 831, 1972, pp. 404-405

Brown, Clifford Malcom, Lorenzoni, Anna Maria, *Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia: Documents for the History of Art and Culture in Renaissance Mantua*, Genève, Droz, 1982

Brown, David Alan, Pizzati, Anna, *Meum amantissimum nepotem: a new document concerning Giovanni Bellini*, «Burlington magazine», 156, n. 1332, London, The Burlington magazine publications, 2014, pp. 148-152

Brown, David Alan, *Giovanni Bellini: the Last Works*, Milano, Skira, 2019

Burke, Peter, *L'artista: momenti e aspetti*, in *Storia dell'arte italiana. L'artista e il pubblico*, 3 voll, a cura di G. Previtali, F. Zeri, Torino, G. Einaudi, 1979, II, pp. 83-113

Burke, Peter, *Cultura e società nell'Italia del Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 2001

Burns, Howard, *La villa italiana del Rinascimento*, Costabissara, Angelo Colla Editore, 2012

Cacciavillani, Ivone, *Venezia e la Terraferma*, Padova, Panda Edizioni, 2008

Camesasca, Ettore, *Artisti in bottega*, Milano, Feltrinelli Editore, 1966

Cartwright Julia, *Isabella d'Este marquise de Mantone, 1474-1539*, Paris, Hachette & C.ie, 1912, pp. 194-201

Castiglioni, Luigi, Mariotti, Scevola, *Vocabolario della lingua latina. IL: latino-italiano, italiano-latino*, a cura di P. Parroni, Torino, Loescher, 2007 (ed. or. 1966)

Cecchetti, Bartolomeo, *Saggio di cognomi ed autografi di artisti in Venezia, secoli XIV-XVI*, «Archivio Veneto», XXXIV, parte I, 1887, pp. 203-214

Celio, Gaspare, *Le vite degli artisti di Gaspare Celio: "Compendio delle vite di Vasari con alcune altre aggiunte"*, a cura di R. Gandolfi, Firenze, Olschki, 2021

Cellauro, Louis, *Iconographical Aspects of the Renaissance Villa and Garden: Mount Parnassus, Pegasus and the Muses*, «Studies in the History of Gardens and Designed Landscapes», 23, 2003, pp. 42-56.

Chojnacki, Stanley, *The Power of Love: Wives and Husbands*, in *Women and Men in Renaissance Venice: twelve essays on patrician society*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University press, 2000, pp. 153-168

Cian, Vittorio, *Un decennio della vita di M. Pietro Bembo (1521-1531)*, Torino, Loescher, 1885

Cian, Vittorio, *Pietro Bembo e Isabella d'Este Gonzaga*, «Giornale storico della letteratura italiana», 9, Torino, Loescher, 1887, p. 81-136

Clark, Kenneth, *Il paesaggio nell'arte*, Milano, Garzanti, 1962

Comba, Rinaldo, *Le origini medievali dell'assetto insediativo moderno nelle campagne italiane*, in *Storia d'Italia*, VIII: *Insedimenti e territorio*, a cura di C. De Seta, Torino, Einaudi editore, 1985, pp. 367-404

Conti, Alessandro, *L'evoluzione dell'artista*, in *Storia dell'arte italiana. L'artista e il pubblico*, 3 voll., a cura di G. Previtali, F. Zeri, Torino, G. Einaudi, 1979, II, pp. 115-264

Cortelazzo, Manlio, Zolli, Paolo, *DELI: Dizionario etimologico della lingua italiana*, a cura di M. Cortelazzo e M. A. Cortelazzo, Bologna, Zanichelli, 1999

Cortelazzo, Manlio, *Dizionario veneziano della lingua e della cultura popolare nel XVI secolo*, Limena, La linea, 2007

Cosgrove, Denis Edmund, *Il paesaggio palladiano. La trasformazione geografica e le sue rappresentazioni culturali nell'Italia del XVI secolo*, a cura di F. Vallerani, Sommacampagna-

Vicenza, Cierre Edizioni-Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio, 2000
(ed. or. 1993)

Cranston, Jodi, *Green worlds of Renaissance Venice*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2019

Crowe, Joseph Archer, Cavalcaselle, Giovanni Battista, *A History of Painting in North Italy. Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, From the Fourteenth to the Sixteenth Century*, 2 voll., London, John Murray, 1871

D'Arco, Carlo, *Delle arti e degli artefici di Mantova, vol. 2*, Mantova, Tipografia ditta Giovanni Agazzi, 1857, pp. 57-58, 60-61, 64-65

Dolfo, Floriano, *Lettere ai Gonzaga*, a cura di M. Minutelli, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2002

Dussler, Luitpold, *Giovanni Bellini*, Frankfurt, Prestel, 1935

Dussler, Luitpold, *Giovanni Bellini*, Wien, A. Schroll & Co., 1949

Fattorini, Gabriele, *Andrea Sansovino*, Trento, Temi, 2013

Favaro, Elena, *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze, Olschki, 1975

Fiocco, Giuseppe, *Felice Feliciano amico degli artisti*, «Archivio Veneto Tridentino», 9, 1926, pp. 188-201

Fiocco, Giuseppe, *Giovanni e la famiglia dei Bellini alla luce di nuovi documenti*, in «Vernice: cronache d'arte», annata 4, 33-34, 1949, p. 6

Fiocco, Giuseppe, *Giovanni Bellini*, Milano, Silvana editoriale d'arte, 1960

Fletcher, Jennifer, *Isabella d'Este and Giovanni Bellini's "Presepio"*, «Burlington Magazine», 113, n. 825, 1971, pp. 703-712

Fletcher, Jennifer, *Harpies, Venus and Giovanni Bellini's Classical Mirror: some Fifteenth Century Venetian Painters Responses to the Antique*, in *Venezia e l'archeologia: un importante capitolo nella storia del gusto dell'antico nella cultura artistica veneziana*, atti del Congresso internazionale (Venezia 25-29 maggio 1988), Supplemento 7 alla RdA, 1990, pp. 170-176

Fletcher, Jennifer, *I Bellini*, in *La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Roberto Cassanelli, Milano, Jaca Book, 1998, p. 131-153

Fletcher, Jennifer, *Bellini's Social World*, in *The Cambridge Companion to Giovanni Bellini*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 13-47

Fogolari, Gino, *Giovanni Bellini*, Firenze, Istituto di Edizioni Artistiche, 1921

Fortini Brown, Patricia, *La pittura nell'età di Carpaccio. I grandi cicli narrativi*, Venezia, Albrizzi, 1992

Fry, Roger, *Giovanni Bellini*, London, At the Sign of the Unicorn, 1899

Gamba, Carlo, *Giovanni Bellini*, Milano, U. Hoepli, 1937

Gaye, Giovanni, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV-XV-XVI, vol. 3*, Firenze, Presso Giovanni Molini, 1840

Gentili, Augusto, *Bellini and Landscape*, in *The Cambridge Companion to Giovanni Bellini*, a cura di P. Humfrey, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 167-181

Gibbons, Felton, *Giovanni Bellini's Topographical Landscapes*, in *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, a cura di I. Lavin, J. Plummer, New York, New York University Press, 1977, pp. 174-184

Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500: mito, allegoria, analisi iconologica, atti di convegno (Roma, novembre 1978), Roma, De Luca, 1981

Giovanni Bellini, catalogo della mostra a cura di M. Lucco, G. C. F. Villa (Roma, Scuderie del Quirinale 30 settembre 2008 – 11 gennaio 2009), Cinisello Balsamo, Silvana, 2008

Giovanni Bellini: Landscapes of Faith in Renaissance Venice, catalogo della mostra a cura di D. Gasparotto (Los Angeles, J. Paul Getty Museum 10 ottobre 2017 – 14 gennaio 2018), Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2017

Goffen, Rona, *Bellini archeologico*, in *Venezia e l'archeologia: un importante capitolo nella storia del gusto dell'antico nella cultura artistica veneziana*, atti del Congresso internazionale (Venezia 25-29 maggio 1988), Supplemento 7 alla RdA, 1990, pp. 177-180

Goffen, Rona, *Giovanni Bellini*, Milano, F. Motta, 1990

Grave, Johannes, *Giovanni Bellini: the Art of Contemplation*, Munich-London-New York, Prestel, 2018

Gronau, Georg, *Articles under 'Bellini'*, in *Thieme-Becker*, 3, Leipzig, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, 1909, p. 266

Gronau, Georg, *Die Künstlerfamilie Bellini*, Bielefeld-Leipzig, Velhagen & Klasing, 1909

Gronau, Georg, *Giovanni Bellini: des Meisters Gemälde in 207 Abbildungen*, Stuttgart-Berlin, Anstalt, 1930

Hauser, Arnold, *Preistoria Antichità, Medioevo Rinascimento, Manierismo Barocco*, in *Storia sociale dell'arte*, 2 voll., Milano, CDE, I, 1996

Heinemann, Fritz, *Giovanni Bellini e i belliniani*, Venezia, Neri Pozza, 1962

Hendy, Philip, Goldscheider, Ludwig, *Giovanni Bellini*, Oxford, London, Phaidon Press Ltd; New York, Oxford University Press, 1945

Hirdt, Willi, *Giovanni Bellinis Allegoria Sacra*, Tübingen, Stauffenburg, 2001, p. 138, 141

Humfrey, Peter, *Cima da Conegliano*, Cambridge, Cambridge University press, 1983, p. 207

Humfrey, Peter, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven-London, Yale University press, 1993

Humfrey, Peter, *Giovanni Bellini: l'eccellenza del colore*, Venezia, Marsilio, 2021

Huse, Norbert, *Studien zu Giovanni Bellini*, Berlin, W. de Gruyter, 1972

Hüttinger, Eduard, *La casa d'artista e il culto dell'artista*, in *Case d'artista dal Rinascimento a oggi*, a cura di Eduard Hüttinger, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, pp. 3-42

Il paesaggio veneto nel Rinascimento europeo: linguaggi, rappresentazioni, scambi, a cura di A. Caracausi, M. Grosso, V. Romani, Milano, Officina Libraria, 2019

Kim, David Young, *The Traveling Artist in the Italian Renaissance: Geography, Mobility and Style*, New Heaven-London, Yale University Press, 2014

Kraitrová, Marie, *La casa di Andrea Mantegna a Mantova e quella di Piero della Francesca a Borgo San Sepolcro*, in *Case d'artista dal Rinascimento a oggi*, a cura di E. Hüttinger, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, pp. 43-48

Lane, Frederic Chapin, *Storia di Venezia*, Torino, Einaudi, 1978

La civiltà veneziana del Rinascimento, AA. VV., Firenze, Sansoni, 1958

Lettere inedite di artisti del sec. 15. cavate dall'Archivio Gonzaga, a cura di W. Braghirolli, Mantova, Tip. Eredi Segna, 1878

Longhi, Roberto, *The Giovanni Bellini Exhibition*, «The Burlington Magazine», 91, 1949, pp. 274-283

Longhi, Roberto, *Crivelli e Mantegna: due mostre interferenti e la cultura artistica nel 1961*, «Paragone», 145, 1962, pp. 17-19

Lorenzi, Giambattista, *Monumenti per la storia del Palazzo Ducale di Venezia*, I, Venezia, Tipografia del Commercio di Marco Visentini, 1868, pp. 142, 145

Lucco, Mauro, Humfrey, Peter, Villa, Giovanni Carlo Federico, *Giovanni Bellini: catalogo ragionato*, a cura di M. Lucco, Treviso, ZeL, 2019

Ludwig, Gustav, Molmenti, Pompeo, *Vittore Carpaccio: la vita e le opere*, Milano, Hoepli, 1906

Mantegna & Bellini, catalogo della mostra a cura di C. Campbell, D. Korbacher, N. Rowley, S. Vowles (London, National Gallery 1 October 2018 – 27 January 2019; Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin 1 March – 30 June 2019), London, National Gallery Company, 2018

Mariuz, Adriano, *Il paesaggio veneto del Cinquecento*, in *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento*, a cura di L. Trezzani, Milano, Electa, 2004, pp. 145-153

Martini, Francesco di Giorgio, *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, a cura di C. Maltese, Milano, Edizioni il polifilo, tomo II, 1967

Marzari, Giacomo, *La Historia di Vicenza*, Venezia, presso Giorgio Angelieri, 1591

Matino, Gabriele, *Carpaccio a Venezia: itinerari*, a cura di G. Matino, P. F. Brown, Venezia, Marsilio, 2020

Maze, Daniel Wallace, *Giovanni Bellini: Birth, Parentage and Independence*, «Renaissance Quarterly», 66, n. 3, New York, The Renaissance Society of America, 2013, pp. 783-823

Maze, Daniel Wallace, *Young Bellini*, New Heaven-London, Yale University Press, 2021

Mazzini, Donata, Martini, Simone, *Villa Medici a Fiesole: Leon Battista Alberti e il prototipo di villa rinascimentale*, a cura di D. Mazzini, Firenze, Centro Di, 2004

Mazzotta, Antonio, *Giovanni Bellini, il Battesimo di Cristo: Vicenza, Chiesa di Santa Corona*, Padova, Artchive portfolio, 2017

Mazzotta, Antonio, *Con Giovanni Bellini: dodici esercizi di lettura*, Milano, Officina libraria, 2020

Molà, Luca, *Gli artigiani e la manodopera dell'industria serica*, in *La comunità dei lucchesi a Venezia. Immigrazione e industria della seta nel tardo Medioevo*, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 1994, pp. 139-195

Molmenti, Pompeo, *La storia di Venezia nella vita privata*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, II, 1928

Molmenti, Pompeo, *La storia di Venezia nella vita privata*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, III, 1929

Morici, Medardo, *Per un decennio della vita di P. Collenuccio (1477-87)*, Fano, Montanari, 1901

Morici, Medardo, *Documenti*, «Rassegna bibliografica dell'arte italiana», 7, 1904, p. 90

Neff, Mary Frances, *Chancellery Secretaries in venetian politics and society, 1480-1533*, Ph. D. Dissertation, Los Angeles, University of California, 1985, p. 370

Olivieri, Achille, *Riforma ed eresia a Vicenza nel Cinquecento*, Roma, Herder editrice e libreria, 1992

Pallucchini, Rodolfo, *L'opera del Giambellino*, «Vernice: rassegna d'arte», 4, 33-34, 1949, pp. 7-9

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

Palumbo Fossati Casa, Isabella, *Dentro le case: abitare a Venezia nel Cinquecento*, Venezia, Gambier&Keller, 2013

Paoletti, Pietro, *Raccolta di documenti inediti per servire alla storia della pittura veneziana nei secoli XV e XVI, fascicolo I: I Bellini*, Padova, Prosperini, 1894

Paoletti, Pietro, *Raccolta di documenti inediti per servire alla storia della pittura veneziana nei secoli XV e XVI, fascicolo II*, Padova, Prosperini, 1895

Pignatti, Terisio, *L'opera completa di Giovanni Bellini detto Giambellino*, presentazione di R. Ghiotto, apparati critici e filologici di T. Pignatti, Milano, Rizzoli, 1969

Plinio il Giovane, *Lettere ai familiari*, introduzione e commento a cura di L. Lenaz, traduzione a cura di L. Rusca, Milano, Biblioteca universale Rizzoli, I, 1994

Poldi, Gianluca, Villa, Giovanni Carlo Federico, *Indagando Bellini*, Milano, Skira, 2009

Pozza, Marco, *Penetrazione fondiaria e relazioni commerciali con Venezia*, in *Storia di Treviso*, a cura di E. Brunetta, II: *Il Medioevo*, a cura di D. Rando, G.M. Varanini, Venezia, Marsilio Editori, 1991, pp. 299-321.

Pozzi, Giovanni, Gianella, Giulia, *Scienza antiquaria e letteratura. Il Feliciano. Il Colonna*, in *Storia della cultura veneta. Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento, 3.1*, Vicenza, Neri Pozza, 1980, pp. 459-498

Prati, Angelico, *Vocabolario etimologico italiano*, Milano, Garzanti, 1970

Puppalin Daniela, *L'artista a Venezia. Vita privata, carriera e cultura*, Tesi di laurea, Università degli studi di Padova, A.A. 1976-77, pp. 82 e ss.

Quintavalle, Carlo, *Giovanni Bellini*, Milano, Fabbri, 1964

Rasy, Elisabetta, *Le disobbedienti. Storie di sei donne che hanno cambiato l'arte*, Milano, Mondadori, 2019

Ridolfi, Carlo, *Le maraviglie dell'arte, ovvero Le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello stato*, Venezia, I, 1648, a cura di D. von Hadeln, 2 voll., Berlin, 1914

Robertson, Giles, *Giovanni Bellini*, Oxford, Clarendon press, 1968

Robertson, Giles, *Giovanni Bellini*, New York, Hacker art books, 1981

Romanelli, Giandomenico, *Bellini e i Belliniani. Spirito e impresa*, in *Bellini e i Belliniani dell'Accademia dei Concordi di Rovigo*, catalogo della mostra a cura di G. Romanelli (Conegliano, Palazzo Sarcinelli 25 febbraio – 18 giugno 2017), Venezia, Marsilio, 2017, pp. 17-45

Romano, Giovanni, *Studi sul paesaggio*, Torino, Einaudi, 1978

Rosenthal, Edgar, *The House of Andrea Mantegna in Mantua*, «Gazette des Beaux-Arts», 60, 1962, pp. 327-248

Rossi, Sergio, *Dalle botteghe alle Accademie. Realtà sociale e teorie artistiche a Firenze dal XIV al XVI secolo*, Milano, Feltrinelli, 1980

Rossi, Vittorio, *L'indole e gli studi di Giovanni di Cosimo de' Medici*, «Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei», V, vol. II, 1893

Ruprich, Hans, *Albrecht Dürer. Schriftlicher Nachlass*, Berlin, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, I, 1956-1969

Sanudo, Marin, *Diarii*, a cura di F. Stefani, G. Berchet, N. Barozzi, Venezia, Fratelli Visentini tipografi editori, 17, 1886, pp. 458-466

Sanudo, Marin, *Diarii*, a cura di F. Stefani, G. Berchet, N. Barozzi, Venezia, Fratelli Visentini tipografi editori, 23, 1888, pp. 255-256

Sapienza, Valentina, *L'arte dei pittori a Venezia tra Quattro e Cinquecento: una comunità? Alla ricerca di un'identità tra pratiche di mestiere e apprendistato*, in *Comunità e società nel Commonwealth veneziano*, a cura di G. Ortalli, O.J. Schmitt, E. Orlando, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2018

Scarpari, Gianfranco, *Le ville venete*, Roma, Newton Compton editori, 1980

Semenzato, Camillo, *Giovanni Bellini*, Firenze, Sadea, Sansoni, 1966

Sereni, Emilio, *Storia del paesaggio agrario italiano*, Bari, Laterza, 1976

Settis, Salvatore, *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*, Torino, Einaudi, 2010

Storia di Venezia: dalle origini alla caduta della Serenissima. Il Rinascimento, politica e cultura, a cura di A. Tenenti, U. Tucci, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da G. Treccani, IV, 1996

Stussi, Alfredo, *Medioevo volgare veneziano*, in *Storia linguistica e storia letteraria*, Bologna, Il Mulino, 2005, pp. 23-80

Tassini, Giuseppe, *Curiosità veneziane, ovvero origini delle denominazioni stradali*, a cura di L. Moretti, Venezia, Filippi, 1964, p. 408

Tempestini, Anchise, *Giovanni Bellini: catalogo completo dei dipinti*, Firenze, Cantini, 1992

Tempestini, Anchise, *Giovanni Bellini*, Milano, Fabbri, 1997

Tempestini, Anchise, *Giovanni Bellini*, Milano, Electa, 2000

Tempestini, Anchise, *Giovanni Bellini e i pittori belliniani*, Firenze, Nicomp, 2021

Tesori da Santa Corona: Bellini, Veronese, Pittoni e altri maestri della pittura veneta dal XIV al XVIII secolo, catalogo della mostra a cura di Davide Fiore (Vicenza, Museo Diocesano 18 aprile 2009), Vicenza, Terra Ferma, 2009

Tommaseo, Nicolò, Bellini, Bernardo, *Dizionario della lingua italiana, XX: turbo-zuzze*, Milano, Rizzoli, 1977 (ed. or. 1865)

Turner, Almon Richard, *The Vision of Landscape in Renaissance Italy*, Princeton, Princeton University Press, 1966

Tutta la pittura di Giovanni Bellini, vol. 2: 1485-1516, a cura di S. Bottari, Milano, Rizzoli, 1963

Vasari, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*, 1550 e 1568, 2 voll. a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, Firenze, Sansoni e S.P.E.S., 1966-1987 (ed. or. 1568), I e II

Venturi, Adolfo, *Architettura del Cinquecento*, in *Storia dell'arte italiana*, Milano, Hoepli, 11, 1938

Villa, Giovanni Carlo Federico, *Giovanni Bellini*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2008

Villa, Giovanni Carlo Federico, *Between Venice and Vicenza, 1480-1500. Giovanni Bellini and the Birth of Modern Landscape*, in *Giovanni Bellini. La Trasfigurazione*, catalogo della mostra (Vicenza, Gallerie d'Italia, palazzo Leone Montanari 7 ottobre – 11 dicembre 2016), Venezia, Marsilio, 2016, pp. 15-59

Villani, Giovanni, *Cronica. Con le continuazioni di Matteo e Filippo*, a cura di G. Aquilecchia, Torino, Einaudi, 1979, p. 212.

Villata, Edoardo, *Il paesaggio nella pittura italiana del Quattrocento. Prolegomeni a una introduzione*, in *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento*, a cura di L. Trezzani, Milano, Electa, 2004, pp. 89-117

Weddigen, Erasmus, *Una veduta dallo studio di Tintoretto a Venezia*, in *Case d'artista dal Rinascimento a oggi*, a cura di E. Hüttinger, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, pp. 61-74

Wittkower, Rudolf, Wittkower, Margot, *Nati sotto Saturno: la figura dell'artista dall'antichità alla rivoluzione francese*, Torino, G. Einaudi, 1968

Woolf, Stuart, *Venice and the Terra Ferma: Problem of the Change from Commercial to Landed Activities*, in *Crisis and Change in the Venetian Economy in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, London, Methuen, 1968, pp. 175-203

Yriarte Charles, *Isabelle d'Este et les artistes de son temps: relations d'Isabelle avec Giovanni Bellini*, «Gazette des Beaux-Arts», 15, Paris, Imprimerie Georges Petit, 1896, pp. 215-228

Zorzi, Pieralvise, *Storia spregiudicata di Venezia: come la Serenissima pianificò il suo mito*, Vicenza, Pozza, 2021

Zuffi, Stefano, *Giovanni Bellini*, Roma-Milano, L'Unità-Arnoldo Mondadori Arte, 1991

Meyer Zur Capellen, Jürg, *Gentile Bellini*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1985