

FRA I DIPINTI DELLA PINACOTECA DI BERLINO DISTRUTTI NEL 1945 C'ERA UNA PALA D'ALTARE CHE ERA STATA PREPARATA ORIGINARIAMENTE PER LA CHIESA DI SAN CRISTOFORO DELLA PACE, ALTRIMENTI NOTA COME SAN CRISTOFORO ALL'ISOLA.¹

Paesaggio allegorico nel dipinto di un seguace di Bellini

VILMOS TÁTRAI

L TRITTICO ERA STATO DIPINTO DA GIOVANNI BELLINI NEI PRIMI ANNI DEL XVI SEC., ORMAI ANZIANO, CON LA PROBABILE COLLABORAZIONE DELLA SUA BOTTEGA. SULLA TAVOLA SINISTRA DELLA PALA VEDIAMO SAN GIROLAMO, SU QUELLA DESTRA SAN FRANCESCO, SU QUELLA CENTRALE, DI DIMENSIONI NON PIÙ GRANDI DELLE ALTRE DUE, SAN GIOVANNI BATTISTA. LA RAPPRESENTAZIONE CONTINUA DELLO SFONDO, NONCHÉ IL VOLGERSI DEI Santi Girolamo e Francesco verso il centro, mettono in relazione le tre figure separate dalla cornice e le collocano nello stesso spazio. Sebbene il trittico si trovasse in una chiesa di una zona abbastanza appartata di Venezia, su un'isoletta di fronte a quella di San Michele, tutte e tre le figure dei santi sono servite da modello per dipinti attribuibili all'uno o all'altro dei seguaci di Bellini.² Ci sono note due versioni del San Giovanni Battista al centro del trittico. Anchise Tempestini ha di recente reso pubblica l'attribuzione di una delle versioni – custodita a Rimini, presso il Museo della Città – a Lattanzio da Rimini.³ L'altra versione appartiene a quel gruppo di dipinti del Museo delle Belle Arti che János László Pyker, arcivescovo di Eger, in qualità di patriarca, si procurò a Venezia fra il 1820 e il 1826 e regalò alla Patria nel 1836.⁴ Il rapporto diretto di quest'ultima versione con la pala d'altare di San Cristoforo della Pace è assolutamente fuori discussione, mentre l'attribuzione è già più incerta. In una breve analisi del dipinto, Adolfo Venturi ha per primo citato Girolamo,

Storico dell'arte, lavora dal 1970 al Museo delle Belle Arti di Budapest, attualmente come direttore delle collezioni. Ha pubblicato libri, cataloghi, voci di cataloghi ed articoli scientifici e divulgativi soprattutto sui dipinti italiani nelle collezioni ungheresi. I suoi scritti trattano problemi iconografici e di attribuzione. Ha identificato i maestri di numerosi quadri italiani. Molte sue attribuzioni sono contenute nel primo volume del catalogo sommario della Pinacoteca del Museo delle Belle Arti curato da lui e uscito nel 1991.



*Giovanni Bellini e bottega: Trittico di San Cristoforo della Pace.
Già Berlino, Kaiser Friedrich Museum*

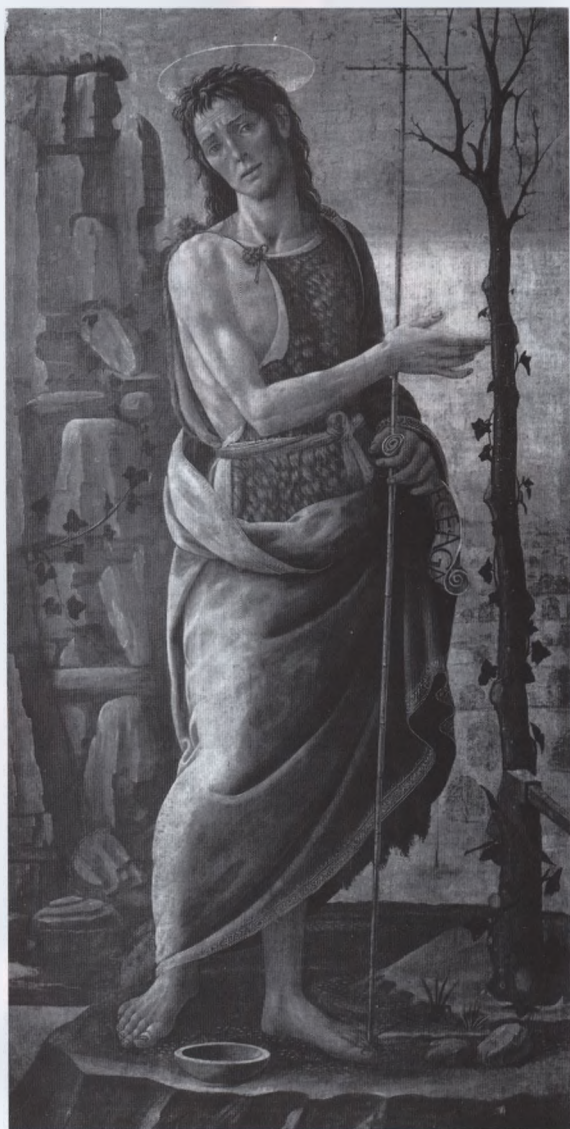
uno dei membri della famiglia di pittori Santacroce, trasferitasi a Venezia dal bergamasco.⁵ Da un lato, la firma «HIERO», leggibile nell'angolo inferiore destro, dall'altro il fatto biografico che Girolamo da Santacroce lavorò per un periodo come aiuto di Giovanni Bellini, sostengono tale attribuzione, ma genera qualche perplessità che le firme veramente autentiche indichino sempre il nome completo e l'anno, anzi talvolta specificino anche il mese e il giorno nel quale è stato terminato il lavoro, inoltre nessuna delle opere così firmate presenta indubbie ed evidenti affinità stilistiche con il Battista di Budapest. La data più vecchia a noi nota è quella del 23 ottobre 1516, riscontrabile sulla composizione della Madonna col Bambino dell'Art Institute di Chicago. Anche tale Madonna del museo americano è di derivazione belliniana, le debolezze del disegno e della modellatura la inseriscono

nella stessa categoria qualitativa del dipinto del Museo delle Belle Arti, eppure essa rappresenta un'altra fase, più intensamente influenzata dal giorgionismo, del seguace di Bellini. La cosa più probabile sembra che il San Giovanni Battista sia stato, infatti, dipinto dal maestro artigiano, nominato dal Venturi, che si adattava facilmente ai cambiamenti di gusto e, in mancanza di una sua marcata personalità artistica, aveva mutato stile più volte in vita sua, solo che l'opera va datata ancora prima del 1516, forse non troppo dopo l'esecuzione del trittico che servì da modello.⁶

La mia attenzione, tuttavia, per quanto non poco interessato alla questione dell'attribuzione, questa volta è stata richiamata da qualcos'altro nel dipinto custodito nella Pinacoteca, segnatamente dallo sfondo che è stato giudicato da Georg Gronau, eccellente studioso della pittura veneziana, «bruscamente deformato» rispetto al modello belliniano.⁷ Dobbiamo ammettere che, come nell'opera dell'epigono le mani risultano sproporzionatamente grandi, era rimasta soltanto una pallida impronta dell'ombreggiatura che rende percepibile la posizione lievemente piegata della gamba destra e il drappeggio aveva perso buona parte della sua convincente naturalezza, così nemmeno il paesaggio è dominato da quell'armonia a un tempo intima e sublime che conferisce a tante opere del Bellini, fra le quali il San Girolamo degli Uffizi, il San Francesco stigmatizzato della collezione Frick di New York o la Madonna col Bambino benedicente di Brera, una solennità che esalta il creatore nella creazione, un'atmosfera incantata. Il paesaggio radicalmente ampliato di Girolamo da Santacroce è innegabilmente un po' incoerente, i suoi singoli elementi sono talvolta separati da confini fastidiosamente netti, la linea lombare del manto prosegue artificialmente, sulla destra, con la terra arata, sulla sinistra, con la diagonale della strada fra gli alberi, il nostro sguardo – a causa di incertezze prospettiche – non può procedere abbastanza liberamente verso gli strati più profondi dello spazio, vale a dire che diamo per scontato qualcosa che non ha bisogno di essere provato, e cioè il fatto che il genio del Bellini fosse inavvicinabile per Girolamo da Santacroce e per altri artigiani-pittori dal talento parimenti modesto. Nonostante ciò, un dipinto di tale genere conserva la sua bellezza, il suo fascino: anche se non nella realizzazione di più alto livello, segue il contenuto sostanziale dell'arte del Bellini senza stonature, in modo autentico: il credo incondizionato, panteistico, solennemente sereno. Questo non si evidenzia soltanto nella forza luministica dei colori, ma anche nella metamorfosi di San Giovanni Battista: il profeta e la persona presagita nella sua profezia sembrano diventare un tutt'uno, l'asceta che annuncia il Verbo nel deserto assume le sembianze del Cristo risorto, glorificato. Come termine di confronto è sufficiente dare uno sguardo alla dolente gestualità del San Giovanni Battista del fiorentino Jacopo Sellaio, al gesto indicatore al quale associa l'immagine evangelica dell'ascia posta alla base dell'albero⁸, per persuaderci dell'originalità della concezione del maestro veneziano, la peculiarità del quale è accresciuta solamente dal fatto che l'identificazione del Battista-Cristo nel dipinto di Girolamo da Santacroce è anche

▷ *Girolamo da Santacroce (?): San Giovanni Battista.
Budapest, Museo delle Belle Arti*





*Jacopo Sellaio: San Giovanni Battista.
Budapest, Museo delle Belle Arti.*

più ovvia di quella del trittico di Bellini. Il maestro artigiano idealizza più fortemente, e certamente è quasi impossibile stabilire in modo corretto quanto ci sia di involontaria semplificazione e quanto di consapevole arcaizzazione. Di tale arcaizzazione possiamo tenere conto anche perché la presenza dello spirito bizantino a Venezia era una realtà perfino intorno al 1500.

L'ottimismo religioso menzionato – e con questo giungo al punto focale della mia analisi – è facilmente rilevabile anche nello sfondo paesaggistico, oltre che nella tavolozza e nell'identificazione Profeta-Salvatore. Il paesaggio è scandito in modo abbastanza vistoso in tre parti. Il paesaggio desertico in primo piano («Vi dico che Dio può far sorgere figli di Abramo da queste pietre», Matteo 3,9), come la scena dell'attività missionaria, sono accessori di quasi tutte le raffigurazioni del Battista. Quello che però vediamo al centro e sullo sfondo non è altrettanto scontato e tradizionale. Dal suolo arido, qui e lì ancora pietroso della striscia centrale, spuntano piante cresciute selvaggiamente, mentre la terza striscia del paesaggio è inequivocabilmente terra coltivata dall'uomo, dove crescono grano e alberi da frutta e dove si erge anche una costruzione agricola. Mi riesce molto difficile non pensare che quella terra prima desertica, poi con tracce di vita incipiente, infine con i frutti dell'umano lavoro, non abbia un significato allegorico e che questo significato, in sostanza, non rappresenti le tre fasi della divulgazione dell'insegnamento cristiano. Sarebbe inutile cercare nel Nuovo Testamento il corrispondente esatto della metafora-paesaggio, ma il punto di partenza, comune a qualsivoglia predica, naturalmente lo troveremo nella Bibbia. Considerando per prima la predica di San Giovanni Battista, notiamo che gli alberi saranno quelli che producono buoni frutti, «ogni albero che non produce frutti buoni viene tagliato e gettato nel fuoco» (Matteo 3,10); i campi di grano ricordano il Cristo «che ha in mano il ventilabro, pulirà la sua aia e raccoglierà il suo grano nel granaio, ma brucerà la pula con un fuoco inestinguibile» (Matteo 3,12). Ma con la terra arata ci viene in mente la parabola dell'aia e della pula (Matteo 13, 24–30; 36–43), come la parabola del seminatore (Marco 4, 3–9, 13–20), che «semina la parola». Il crescendo allegorico del seme che cade sul margine della strada, sul suolo pietroso, in mezzo alla gramigna e sulla terra fertile ha sicuramente influenzato, anche se indirettamente, la concezione del paesaggio sullo sfondo del dipinto raffigurante il Battista, come pure le parole di Marco (4, 26–29): «Il regno di Dio è come un uomo che getta il seme nella terra; dorma o vegli, di notte o di giorno, il seme germoglia e cresce; come, egli stesso non lo sa. Poiché la terra produce spontaneamente, prima lo stelo, poi la spiga, poi il chicco pieno nella spiga. Quando il frutto è pronto, subito si mette mano alla falce, perché è venuta la mietitura».

A sostegno della mia interpretazione vorrei aggiungere che la rappresentazione della terra lavorata non era assolutamente tipica della pittura veneziana del primo quarto del XVI sec.⁹ Nei dipinti tardi del Bellini, nelle opere del Giorgione e in quelle eseguite sotto la sua influenza, compare un paesaggio pastorale, arcadico: i pascoli, i boschetti, le foreste intatte della mitica età dell'oro. L'*élite* veneziana, versata nella letteratura dell'antichità e che andava allestendo le prime collezioni in senso moderno, rivedeva volentieri il mondo delle ecloghe virgiliane nelle opere dei pittori da essa favoriti. Il committente del quadro di Girolamo da Santacroce certamente non apparteneva a tale *élite*: egli si preoccupò, infatti, che il pittore ossequiasse la nuova moda della raffigurazione paesaggistica, ma nel contempo desiderò che i motivi paesaggistici che rappresentano la modernità acquistassero un profondo significato religioso tradizionale tramite un'*accentuata interpretatio christiana*.

Traduzione di Mariarosaria Scigliano

- 1 Rende note anche le attribuzioni e la letteratura precedente relative al trittico: A. Tempestini, *Giovanni Bellini. Catalogo completo*, Firenze, 1992, p. 250, n. 89; A. Tempestini, *Giovanni Bellini*, Milano, 1997, p. 226, n. 105
- 2 F. Heinemann, *Giovanni Bellini e i Belliniani*, vol. I, Venezia, 1962, p. 68, n. 231.
- 3 A. Tempestini, *Bellini e Belliniani in Romagna*, Firenze, 1998, pp. 148, 161
- 4 N. inv. 99. Olio su tavola di pino, 68,5 x 46 cm. Pigler A., *Katalog der Galerie Alter Meister*, Budapest, 1967, p. 616; *Museum of Fine Arts Budapest, Old Masters' Gallery, A Summary Catalogue of Italian, French, Spanish and Greek Paintings*. Edited by Tátrai V., Budapest-London, 1991, p. 107
- 5 A. Venturi, *I quadri di scuola italiana nella Galleria Nazionale di Budapest*. L'Arte III, 1900, pp. 214, 232
- 6 La prima compilazione monografica dell'attività di Girolamo da Santacroce non ha chiarito minimamente la questione dell'attribuzione del dipinto: B. Della Chiesa – E. Baccheschi, *I pittori di Santa Croce*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento II*, Bergamo, 1976, pp. 4–6, 28–34. Del dipinto collocato fra le «Opere di incerta attribuzione», a p. 42 si legge soltanto: «Il dipinto è riferito a Girolamo dal solo Berenson, per il quale si tratta di un lavoro firmato. Manca ogni altra notizia.» In effetti, fino alla pubblicazione della monografia, a parte gli elenchi di Berenson, la letteratura si è occupata per ben undici volte del dipinto, tuttavia tali voci bibliografiche sono sfuggite all'attenzione degli autori. Considerando la «profondità» non c'è da meravigliarsi che il lettore venga assalito da incertezze riguardanti la fondatezza dell'intero capitolo.
- 7 G. Gronau, *Spätwerke des Giovanni Bellini*. Straßburg, 1928, p. 8: «Die Mitteltafel kopiert in einem, wohl richtig dem Santa Croce zugeschriebenen Bild der Budapester Galerie (Nr. 177). Die schmale Tafel ist erweitert, die Landschaft arg verunstaltet.»
- 8 Sul dipinto del Sellaio v. Boskovits M., *Toskanische Frührenaissance-Tafelbilder*, Budapest 1978, n. 42–43
- 9 Tanta letteratura si occupa del ruolo del paesaggio nella pittura veneziana del Rinascimento. Lavoro fondamentale e sintetico sul tema è quello di G. Pochat, *Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance*, Berlin – New York, 1973, pp. 341–376. I capitoli sul Bellini: pp. 341–374
- In maniera sintetica viene trattata la relazione tra la poesia pastorale e la pittura nel Cinquecento veneziano in: D. Rosand, *Giorgione, Venice and the Pastoral Vision*, in *Places of Delight. The Pastoral Landscape*. Catalogue by Cafritz R., Gowing L., Rosand D., *National Gallery of Art and The Philips Collection*, Washington, 1988, pp. 21–81