

PICCOLA COLLEZIONE D'ARTE N. 21

# GIOVANNI BELLINI

*Testo italiano - Texte français - English text*

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ  
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ  
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ  
ΤΕΧΝΩΝ Α.Π.Θ.  
ΔΩΡΕΑ ΚΑΛΛΙΓΑ

ΤΟΣ

reria F. ONGANIA  
za, S. Marco - Ascensione  
— VENEZIA —

HE  
ZE

ND  
623  
.B44  
F6  
1921  
c. 1

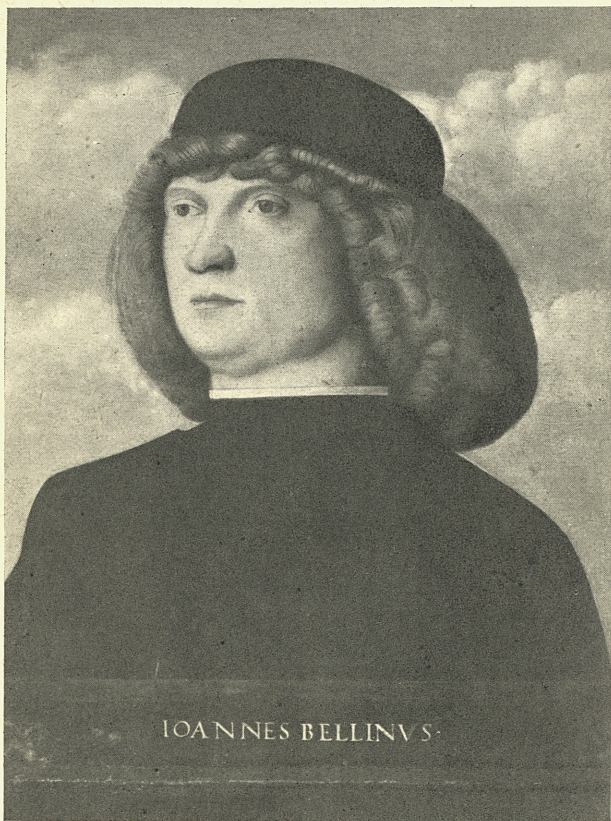
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ  
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ  
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ  
ΤΕΧΝΩΝ  
Α.Π.Θ.  
Κωδ. 14980

ND  
623  
-B44  
FG  
1921



Δωρεά  
Παύλου & Ανδρέα Καλλιγά  
Βιβλιοθήκη Μαρίνου Καλλιγά

0640004935



Portrait par lui-même.

Portrait of the Painter, by himself.  
Autoritratto.

*Roma, Campidoglio.*



*Copyright by I. D. E. A. Fratelli Alinari - Firenze*

1<sup>o</sup> - 2<sup>o</sup> migliaio — 1<sup>er</sup> - 2<sup>ème</sup> mille — 1<sup>st</sup> - 2<sup>nd</sup> thousand

AGOSTO 1921

---

*Clichés della Fotomeccanica Fiorentina  
Gherardelli, Guadagni e C. - Firenze  
da fotografie: Alinari, Anderson, Hanfstangel, Marozzi  
Taramelli, Braun, Dubray*

# GIOVANNI BELLINI



PICCOLA COLLEZIONE  
D'ARTE N. 21

FIRENZE MCMXXI  
ISTITUTO DI EDIZIONI ARTISTICHE



## Giovanni Bellini.

Giovanni Bellini, l'alto armonioso genio vivificatore di tutta la pittura veneziana del quattrocento, splende in un'aureola di umanissima fede e di bontà.

L'arte sua sale, continuamente nuova, nell'opera diuturna della lunghissima vita; parte, con l'insegnamento paterno, dalle grazie lineari goticheggianti di Gentile da Fabbriano, per giungere a Giorgione e a Tiziano, a preparare, a celebrare e a godere con essi l'avvento della nuova pittura musicale, tutta colore e luce, fondamento della vera pittura moderna. Non è, come Piero della Francesca, Andrea Mantegna, Antonello da Messina, il Giambellino, uno di quei genii suscitatori, che impongono subito e direttamente la loro visione del mondo, la loro teoria innovatrice; ma di quei genii elaboratori e condensatori, che, per innata aspirazione alla bellezza e all'armonia, accolgono tutti i giovevoli insegnamenti e ogni giorno aprono gli occhi divinamente puri a rinnovare lo spirito e le opere. Il Giambellino per coteste affinità spirituali potrebbe essere avvicinato a Raffaello; se, quel che il divino giovane compì in pochi lustri, può essere comparato a quel che il vecchio veneziano venne elaborando in più che mezzo secolo; se, alle mutazioni d'ambiente, se, a Firenze e al centro fervido di tutta Italia, Roma, può essere accostato l'iso-

lamento singolarissimo di Venezia, d'onde mai non uscì il Bellini. E con l'Urbinata ha in comune il Giambellino quel perfetto equilibrio, quella perspicace bellezza di alcune opere, come il Cristo morto di Brera, il Trittico dei Frari, la Madonna Morelli di Bergamo, la Madonna degli Alberetti di Venezia, che suscitano ammirazione facile e continua e godono così di perpetua popolarità.

\* \* \*

Erano proverbiali a Venezia, e il Vasari li propone ad esempio, l'amore e la bella concordia che unì per tutta la vita i due fratelli Gentile e Giovanni Bellini e in entrambi la reverenza e poi la venerazione per il padre, Jacopo Bellini. Nei primi decenni del quattrocento Jacopo fu il solo dei veneziani che, uscendo dal ristretto ambiente lagunare, seppe estendere la sua rinomanza a Padova, a Verona e a Ferrara, entrando in rapporti con le corti fastose dei principi e con gli umanisti, nobilitando insomma sè e l'arte, che sino allora a Venezia era rimasta legata alle consuetudini locali bizantine delle pompose ancone a fondo d'oro, opera piuttosto di abilissimi artigiani che di artisti. Sia pure che maestri come Jacobello del Fiore, Giambono, Giovanni d'Alemagna e Antonio Vivarini avessero saputo trionfare con la grazia, l'imponenza e il fasto decorativo goticeggiante delle loro opere. Nè solo dei figliuoli fu Jacopo l'iniziatore. Egli seppe avvincere a sè anche il genio di Andrea Mantegna; tanto che, nel 1453, gli diede in moglie la figlia Nicolosia e col parentado consacrò i legami con la classica e possente scuola padovana tanto fecondi per la nuova pittura veneziana.

Gentile Bellini, nato nel 1429, è il più diretto erede dell'arte paterna. La sua pittura si fonda specialmente sul ritrarre dal vero; e non solo le figure dei dogi e dei grandi. Allargando le belle prospettive paterne, che ammiriamo nei famosi libri di disegni ora a Parigi e a Londra, e il genere, già caro a lui, di disegnare le vedute pittoresche delle grandi città, estende Gentile il ritratto a tutta Venezia, alla sua piazza magnifica, ai suoi canali, alle sue case, alle pompose cerimonie. Abbiamo così le grandi tele dipinte da Gentile per le Scuole di devozione, tra le quali la Processione in Piazza San Marco è un portento di verità e di bellezza.

Ma quanto più saprà andare oltre gli insegnamenti paterni e oltre la diretta visione del vero il *Giambellino*!

Un'ombra di mistero avvolge l'origine del più grande e famoso dei figliuoli di Jacopo. Da giovine egli non abita col padre e col fratello; nel testamento di Anna Bellini, moglie di Jacopo e madre di Gentile, dettato prima di morire nel 1470, mentre sono ricordati tutti gli altri figliuoli di Jacopo, e Gentile è fatto erede dell'asse paterna, Giovanni non è nominato; negli onori, negli incarichi Gentile ha sempre la preferenza. Se ne deduce che Giovanni, nato qualche anno prima o qualche anno dopo il 1429, sia figlio illegittimo di Jacopo; perciò un pò trascurato, finchè il genio non gli meritò la gloria e la bontà non gli conciliò l'amore di tutti. Poche notizie intorno alla sua vita lunga e serena: non lo si trova mai lontano da Venezia, quivi si sposa ed ha un figliuolo.

Nel 1479 Gentile era stato mandato a Costantinopoli per incarico della Serenissima a servire il Sultano Maometto II. Giovanni è scelto a sostituirlo nelle pitture delle Storie del Barbarossa in Palazzo e nel 1483 « per

il suo egregio ingegno nell'arte » è nominato pittore ufficiale e stipendiato della Serenissima.

Nel 1496 lo troviamo in relazione con Isabella Gonzaga, che lo tiene in grande pregio tra i più geniali pittori d'Italia e ne sollecita le opere, con istanze, prima lusinghiere e poi irose. Il Giambellino le fa sapere una volta di non voler trattare istorie antiche temendo il paragone con Andrea Mantegna, e, quando finalmente dipinge per lei un Presepe, si sforza di far quanto meglio può « massime per respecto de M. Andrea Mantegna ». Nel 1506 il Giambellino accoglie gentilmente Alberto Durer, e il tedesco, ritornato nel 1511, non trova da ammirare e da lodare che lui. Marin Sanudo, il diarista veneziano, nota che la mattina del 29 novembre 1516 « se intese esser morto Zuan Bellin optimo pjetor..... la cui fama è nota per il mondo et cusì vechio come l'era dipingeva per excellentia ».

\* \* \*

Quali fossero le prime visioni pittoriche del Giambellino è difficile precisare. Solo dal 1488, da quando cioè era prossimo alla sessantina, qualche sua opera comincia ad esser datata; prima d'allora si può quindi delineare solo a grandi periodi lo sviluppo della sua arte, guidati dall'amorevole esame dei dipinti a lui attribuiti dalla tradizione e dalla critica. La collaborazione col padre e col fratello nelle grandi composizioni monumentali, come negli affreschi della Cappella del Gattamelata al Santo a Padova, dove Jacopo nel 1460 poneva insieme col suo il nome dei suoi figliuoli, tolsero probabilmente al Giambellino di affermare per tempo la sua persona-

lità. Ma nelle piccole Madonne, fatte per la devozione privata, delle quali talune appaiono acerbe e giovanili ancora, egli dovette sentirsi più libero. Non è tra queste la prima che gli viene attribuita, *la Madonna in trono col bimbo in grembo delle Gallerie di Venezia* (1), che ripete il motivo veneziano dell'adorazione cara ai Vivarini e al frate da Negroponte. In quelle forme allungate, nel colore chiaro, nelle sottoposizioni verdastre, perdurano gli insegnamenti paterni; ma il bimbo col suo braccetto pendente nel sonno è già tanto vivo e bello.

Il tema della Madonna, per la dolce immagine di devozione casalinga, caro sin dalla gioventù al Giambellino e che egli svolgerà in variazioni infinite, traendole sempre più verso la verità e la bellezza, diffondendolo tra i suoi seguaci e tramandandolo dolce e puro persino a Tiziano, si limita alla Vergine veduta a mezza figura davanti al parapetto, dove sostiene e vigila la sua santa creatura.

Ogni apparato chiesastico è lasciato da parte. Sul fondo si stende la luminosità pura del cielo, solcata da nubi leggere come nella *Madonna Frizzoni oggi del Museo Correr* (2), o con accenni lievi di paesaggio per ampliar l'orizzonte e la cupola aerea, come nella *Madonna della raccolta americana Davis* (3), o, temperando la piena luce con la tenda verde, come nella *Madonna già della raccolta Crespi* (4). I profili di coteste madonne hanno ancora certa severità che ricorda le iconi marmoree bizantine e le mani sottili, dalle dita lunghissime, rispondono più a un ideale di nobiltà e di perfezione che allo studio del vero. Così i manti sono di un tessuto irreale e piegati con studiata delicatezza. I particolari deliziosi, ravvivati da una luminosità diffusa, da un colorire vivace e chiaro, non si fondono ancora in una visione unica e

potente. Ben presto appare in cotesti saggi giovanili qualche elemento formale tratto dal Mantegna, come nel bimbo della *Madonna Johnson di Filadelfia* (5) di così alto stile, detta la « Madonna delle mani » perchè esse si stendono e si allargano inverosimilmente lunghe sottili e nervose a toccare tremando la divina creatura. La suggestione delle grandiose forme scultorie del Mantegna, sorverchiando, ingenera qualche volta pesantezza e sforzo. Ad esempio, nella *Madonna di Berlino* (6), anche il paesaggio si eleva troppo alto, tutto a gorgi di strade e di acque correnti tra rocce stratificate, e in tutto appare evidente a quali eccessi arrivasse il Giambellino, sforzando la sua natura delicata dietro i portentosi energetici del cognato.

Eppure, malgrado tali accostamenti formali, non solo diverso ma quasi opposto è lo spirito informativo delle Madonne del Bellini e di quelle del Mantegna. Il padovano, derivando le sue da quelle di Donatello, intende ad esaltare l'umanità della Regina del cielo nel suo materno affetto; il Giambellino vede nella Vergine la purissima ancella del Signore che mostra il bimbo ai fedeli come il pegno della redenzione e gli si accosta reverente, orante, angosciata dalla ventura passione. E in arte sin dall'inizio il Bellini non si propone problemi plastici, ma insegue motivi luminosi e pittorici e con essi esprime il suo spirito dolce e contemplativo.

\* \* \*

Forse solo a Venezia, nel suo isolamento, nella severità repubblicana del patriziato, nel modesto laborioso costume del popolo, era possibile, ancora dopo la metà

del quattrocento, tanta freschezza spirituale da generare un risveglio di pura arte cristiana, quale appare nelle opere del Giambellino dedicate alla passione di Cristo.

Nel quadretto' del *Preziosissimo sangue della Galleria di Londra* (7), il Salvatore dalle proporzioni allungatissime, che confessano il persistente prestigio bizantino e gotico, è un'apparizione dominatrice di singolare potere. Nei chiaro-scuro del basamento, nelle vesti dell'angelo, appaiono pur sempre ricordi classicheggianti derivati dal Mantegna; ma sono superati dallo spirito del poeta cristiano. Se nella *Trasfigurazione del Correr* (8) tali ricordi si fanno ancora invadenti e gravosi, per quanto anche qui e nell'apostolo che carponi per terra si risveglia e alza la bella testa ricciuta e nel paesaggio si senta tutt'altra tempra d'artista; basterebbe confrontare la *Pregghiera del Cristo nell'Orto* (9) del Mantegna alla Galleria di Londra con quella ivi pure del Giambellino, che ripete lo stesso schema e le stesse figure, per sentire la poesia di una fervorosa anima di credente, di fronte alla tempra adamantina di uno stilista. Il paesaggio tragico di pietrificazioni convulse del Mantegna si cambia in un'ampia visione di dolcissime curve e di armonie luminose. Nulla di più suggestivo di più intimamente toccante di quell'alba diafana rosata, che, col piccolo aereo angioletto, porta dal cielo al Cristo orante il calice amaro. Dalla timida Deposizione di Palazzo ducale, ligia ancora agli esempi paterni, dalla *Pietà* (10) e dalla *Crocefissione del Correr* (11); ecco il Bellini salire alla penetrazione più profonda del divino dolore nel *Cristo sul sarcofago del Poldi Pezzoli* (12) e nell'impresionante *Cristo incamiciato del Louvre* (13) per giungere al capolavoro; che esprimerà completamente l'animo del poeta cristiano: il *Cristo morto di Brera* (14).

Lontano da Donatello, lontano dal Mantegna e dal grande stile, il Bellini trae qui ispirazione dall'arte popolare, dagli scultori romanici e dai figuli, che modellavano dentro le grotte le figure strazianti dei santi sepolcri. La vecchia madre stringe la faccia al capo del morto quasi volesse infonder in quelle labbra quel poco che le rimane di vita: il freddo del cadavere la irrigidisce, la pietrifica, le rende terreo il volto, le agghiaccia le lacrime. Il discepolo prediletto, rispettoso del dolore materno, sostiene più lontano, toccandolo appena, il corpo morto; raffrena il pianto ed apre la bocca alle parole che il sacrificio del maestro gli commette a redenzione del mondo: grandiosa figura cui danno singolare fascino i capelli fluenti a riccioloni tutto intorno la testa. Ma delle tre, la più divina è la figura del Cristo morto. Allo strazio corporeo, che ha distorto e disciolto i muscoli, che tiene ancor aggranchite le mani, è subentrata la pace della morte. La cruda impressionante verità anatomica del cadavere è divinizzata dal biancore delle luci diffuse sulle lievi ombre. Dietro, il cielo luminosissimo, striato dalle nubi che si inseguono e la nota discreta del paesaggio lontano, danno ampiezza solenne e vibrante alla tragedia divina.

\*\*\*

*L'Incoronazione della Vergine*<sup>(15)</sup> era soggetto prediletto ai Veneziani e già il Guarentio l'avea raffigurata nel Paradiso sopra il trono del doge nella sala del Gran Consiglio, tra le schiere degli angeli e dei santi, con bizantina solennità. Il Giambellino, nella sua religiosità tutto umana, la vide e la raffigurò invece sulla terra nella prima delle sue

grandi pale che ci sieno rimaste, quella di Pesaro, e la raccolse dentro un bel trono con la spalliera aperta che lascia vedere la verde collina, incoronata di mura e di torri. La Vergine soave, umile in tanta gloria, china la testa sotto la corona, e le figure dei santi le grandeggiano ai lati severe e imponenti: pure, quanto il Bellini è ancora lontano dall' unica armonia architettonica delle pale, che porrà poi trionfalmente nelle chiese veneziane. Il pittore sorride più libero nelle piccole scene (<sup>16</sup>, <sup>17</sup>, <sup>18</sup>) che circondano la bellissima ancona nell' incorniciatura così morbida nel fulgore del vecchio oro veneziano. Quivi, specialmente nel *San Giorgio* e nella *Conversione di S. Paolo*, assai meglio che nella composizione centrale, il paesaggio aggiunge note delicate e vive, diventa un elemento necessario che dà la tonalità non solo coloristica ma sentimentale del quadro.

\* \* \*

Forse seguendo gli esempi di Piero della Francesca, il Bellini conobbe e seppe far valere per primo la suggestione emotiva del colore e della luce nella prospettiva. Non solo sensualmente ma spiritualmente. Nella *Trasfigurazione della Galleria di Napoli*, (<sup>19</sup>) dove egli appare libero da ogni, sia pur solo formale, influenza estranea, il paesaggio, da elemento complementare, diventa più che mai la base di tutta la sinfonia coloristica. Con le sue attrattive prospettiche non serve solo a dar risalto alle figure, ma è tutt'uno con esse; e, come già nell' *Orazione nell' Orto*, ma con ben maggior potere, la luce, diventa manifestazione purissima dell' divinità. Il Cristo bianco accentra nel mezzo tutta la luminosità e

intorno tutto concorre a spiegare, a dar fondamento di bellezza naturale al concetto mistico. Il rustico steccato, le pianticelle, le rupi, il tronco d'albero in primissimo piano, poi i prati e i rilievi del terreno tra le strade sinuose, e l'albero con le frondi a destra e l'altro tutto spoglio tanto più lontano e vibrante sul cielo e le colline luminose a oriente e l'ombra che si addensa sotto di esse dall'altra parte e il pastore che va con le sue greggi: tutto, pur essendo analizzato minutamente, è sentito in uno stesso momento, è necessario, e converge ad un solo scopo, di esaltare il mistico gruppo centrale. Il meraviglioso paesaggio del *San Francesco* (20) ora a New York, nella poesia analitica della natura, prepara ma non raggiunge ancora tanta potenza e un così divino accordo con la sacra raffigurazione.

\* \* \*

Intanto le Madonne del Bellini diventano sempre più grandiose e insieme più vere e umane, perdono la rigidità ieratica delle prime, ma conservano ed elevano la toccante devozione verso la creatura amatissima e santa.

Vediamo anzitutto la *Madonna con le sigle greche di Brera* (21) dove il taglio grandioso, che ricorda ancora i bassorilievi bizantini, ben si adatta alla tragicità del gruppo col bimbo distorto, quasi piangente e con la Vergine mestissima. Ad esso si avvicina, per certa rigidità di contorni, la *Madonna del Museo di Verona* (22) che campeggia sul cielo nebuloso; mentre, pur conservando lo stesso tipo, la *Madonna col bimbo in piedi benedicente delle Gallerie veneziane* (23), anche nel paese del fondo, segna un gran passo avanti. In tutte coteste divine visioni le mani,

vibranti a sostegno e a protezione del bimbo, sono mirabili di bellezza e di eloquenza. Un altro gruppo con la Vergine, che china il capo in atto di adorazione, come l'altra *Madonna di Verona* (24), deriva dalla creatura umile ed alta della Incoronazione di Pesaro. Poi le forme si ampliano nella Vergine pur con le sigle greche della *Madonna dell'Orto a Venezia* (25) col bimbo vigoroso e forte che canta. Il motivo, per la nuova bellezza assunta dall'immagine sacra tradizionale, divenne subito popolare e fu copiato e ripetuto più volte. Ma il Bellini passa continuamente a ricavar nuovi motivi, a proporsi nuovi problemi e talvolta, ad esempio nel bimbo eccessivamente mosso dalla *Madonna dell'Accademia Carrara* (26) di Bergamo, di questo stesso periodo, rompe l'equilibrio e l'armonia già raggiunti nel riunire e bilanciare le due figure.

\* \* \*

Verso il 1474 viene a Venezia Antonello da Messina e il Bellini non manca di trar giovamento dallo stile del maestro siciliano, da quel suo possente rilievo con fondamento quasi geometrico nel ritrar dal naturale. Nè meno dalla perfezione tecnica della pittura ad olio, che rende le evocazioni realistiche del grande Siciliano così vive e penetranti. Già nel *Cristo morto* (27) sostenuto da due angeli *del Museo di Berlino* e in quello dei tre angeli *del Municipio di Rimini* (28), il Giambellino ha sentito la scossa possente. Quanta verità anatomica nel corpo morto, quale larghezza di piani, quale morbida carnosità, quale vigore nel taglio delle facce, nella capellatura degli angeli; quale distanza dal Cristo morto di Brera, creazione quella immediata e più commovente, queste di più alto stile!

Antonello, continuando gli esempi di Piero della Francesca, insegnò ai Veneziani, con la sua famosa pala di San Cassiano, la monumentalità del raggruppamento piramidale della vergine e dei santi, facendo che ogni figura rispondesse alle necessità geometriche e armoniche dell'insieme. Ma alla sua madonna e ai suoi santi, come i contemporanei, pur ammirando, osservano, mancava l'anima, cioè quell'espressione e quell'elevatezza morale, oltre che fisica, che esaltando commuove. Approfitando rispetto alla monumentalità degli insegnamenti antonelliani, il Giambellino effonde invece tutta la sua anima di poeta nella *pala di San Giobbe* (<sup>29-30</sup>), creando, verso il 1480 una delle più alte e perfette manifestazioni del genio italiano. Musica soave diffonde l'angelico trio dai gradini del trono per la mistica abside, ornata ancora dai mosaici bizantini, soave musica ascolta la Vergine e rasserena la faccia maestosa, musica regna negli atti nelle preghiere, nei pensieri dei santi. Una delle mani della Vergine osa finalmente abbandonare la tenerissima creatura e si dischiude all'estasi e alla benedizione, formando, di contrapposto al bimbo, quella figura piramidale che gli angeli suonatori ripetono allargata in basso. Mirabile è la disposizione dei santi a tre a tre in due triangoli alterni; e tutta cotesta geometria armonica nasce spontanea dalle leggi del ritmo e della musica. Chi potrà esaltare quanto basti la bellezza dei corpi ignudi, del fiorentino San Sebastiano, del maturo San Giobbe, quella della testa estatica di San Francesco e dello sguardo dolce di Sant'Alvise e del profilo pensoso di San Domenico; chi la potenza del colore dei panni bianchi sulle carni luminose e solo del bianco e del nero nella tonaca domenicana? Come è lontano, come è sorpassato Andrea Mantegna, chiuso nella sua possanza

statuaria come in un'armatura d'acciaio; come appare geometrico e rigido Antonello; mentre qui tutto, sotto i riflessi d'oro della volta, si curva e si armonizza nel ritmo e sale con l'ala fremente della pura bellezza ideale. L'arte del Giambellino si svolgerà ancora, ottenendo nuovi portenti pittorici, ma è qui giunta ormai alla vetta come espressione della sua candida anima armoniosa.

Le due prime opere datate dal Giambellino, che già si avvicinava alla sessantina, sono *La Madonna del Doge Barbarigo di San Michele di Murano* <sup>(31)</sup> e il *Trittico famoso della Sacrestia dei Frari* <sup>(32)</sup>, entrambi dell'anno 1488. La prima ci fa rimpiangere la bellezza imponente dei grandi quadri di devozione dei dogi, posti dal Bellini ad ornamento del Palazzo ducale, che poi rifece Tiziano e che, distrutti dal fuoco, ci sono rimasti, fedeli ancora al primo motivo, nelle evocazioni del Tintoretto. Davanti al Doge che, presentato dai Santi protettori, si inginocchia nella pompa delle vesti di Stato e innalza con raccolta serenità la buona preghiera, fatta musica celestiale dai bellissimi angeli, la Vergine assume l'imponenza della regina del cielo, e conferisce mistico significato all'atto puerile del bimbo benedicente. La grande tenda verde protegge nel mezzo l'apparizione; da una parte ride il verde di un laureto, dall'altra il paesaggio si stende oltre il colle munito degli Euganei con la visione dei monti e del cielo, fatto più lontano, più alto e tremante dall'albero spoglio, caro al Bellini, co' suoi rami nudi raggianti. *La Madonna dei Frari* <sup>(33-34)</sup> è fatta per il buon popolo divoto. Il Bellini ritorna per essa al tipo tradizionale dell'ancona veneziana ripartita, associa l'opera sua a quella del finissimo intagliatore che prepara il capolavoro della cornice, si attiene per la Vergine alla cara immagine di legno dipinto con gli angio-

letti ai piedi, che i fedeli amavano portare in processione; ma la fa degna dell'altare, degna della venerazione più affettuosa e pura. È la consolatrice, la liberatrice che il pittore per primo saluta e invoca nell'iscrizione. La nicchia della statua si converte in un'abside luminosa d'oro e di marmi e nelle navate laterali, congiunte ad essa come quelle di un transetto di basilica, pregano i santi. In quella monumentalità tutto è intimo e dolce. Mai bellezza fu più rara e più alta e insieme più facile e popolare.

Porta la data del 1487 la gloriosa *Madonna degli albertetti* <sup>(35)</sup> delle Gallerie veneziane. Ne è così morbido il modellato, così potente la intonazione coloristica sul fondo verde della tenda, così arioso il paesaggio, intraveduto ai lati dietro i mistici, sottilissimi aerei albertetti, che generalmente la si ritiene opera dei primi anni del cinquecento e quindi espressione del culmine raggiunto dal maestro già sotto lo stimolo dei giovani innovatori dell'arte coloristica veneziana. Eppure il Bellini sa a volte, come nella pala di San Giobbe, precorrere così audacemente i tempi e giungere di volo dove altri procede per gradi, che non giova esser con lui troppo sottili. La bellissima *Madonna Morelli di Bergamo* <sup>36</sup>, mirabile sopra ogni altra, anche per la conservazione, prelude a quella perfezione. Ogni traccia di timorosa e mistica compostezza, di ieratica severità è scomparsa; la donna pura e bellissima appare sublimata solo dall'ombra di serena mestizia che l'avvolge: espressione del più alto ideale umano. Nel continuo bisogno di rinnovamento, il Bellini ci darà un tipo più familiarmente modesto nella *Madonna delle Gallerie Veneziane tra le due sante* <sup>(37)</sup>. Su queste ultime egli profonde più largamente il sentimento della bellezza, che per lui è eleva-

zione spirituale, tanto da rendere soavemente angelicata anche la figura della peccatrice Maddalena. Nell'altro trio della *Madonna tra i due santi delle stesse Gallerie* <sup>(38)</sup>, così vivace per luminosi contrasti di colore, il Bellini non perde della sua imponenza ideale anche introducendo sotto le spoglie di San Giorgio un vivo e crudo ritratto di committente.

Famose erano le grandi tele del Giambellino a Palazzo ducale, distrutte dall'incendio, appunto per la bellezza dei ritratti, nei quali la nobiltà veneziana trovava esaltato e idealizzato quel dominio di sè stessa e su sè stessa che la rendeva trionfale. Solo il *ritratto del Doge Loredan della Galleria di Londra* <sup>(39)</sup> può darci un'idea di cotesto grande stile del ritratto veneziano.

Nessun dipinto del maestro meglio attesta il suo genio di poeta prospettico del colore, di commosso evocatore di morbide ombre e di fulgenti ardori luminosi, quanto la preziosa tavoletta della *Allegoria sacra degli Uffizi* <sup>(40)</sup>, sia pure che, conformemente alla sua natura, il Giambellino avesse avuta e avesse accolta immediatamente da Giorgione la rivelazione di quella divina sensualità musicale del colore, che sarà il fondamento della nuova pittura. Quel suo bisogno di « vagare a sua voglia », come scriveva ad Isabella d' Este, lo indusse qui a trarre ispirazione da un mistico poemetto francese del trecento il « Pellegrinaggio dell'anima » non per illustrarlo, ma per trarne una meditazione tutta sua e tutta veneziana. Lo stesso fantasioso mistero regna nelle *tavolette preziosissime delle Gallerie veneziane*, che probabilmente ornavano un tempo lo specchio per la toaletta di una dama veneziana, dove sono raffigurate *la Previdenza* <sup>(41)</sup> nuda coi bei putti giocondi, *Bacco e Marte* <sup>(42)</sup>, *la Calunnia* <sup>(43)</sup>, *la Fortuna* <sup>(44)</sup> e *la misteriosa figura*

*allegorica* <sup>(45)</sup> alata con le zampe di leone sulla palla d'oro e il ciuffo dei capelli al vento, che dovrebbe significare un'accolta di prodigiose virtù. La sommarietà luminosa dei paesaggi a sfondo delle bellissime figure fa credere che anche coteste sieno da porre tra le ultime opere del vecchio instancabile innovatore.

Egli ammirò e seguì mirabilmente, pur non venendo mai meno allo spirito idealmente elevato della sua arte, l'impeto travolgente di Giorgione. Negli stessi anni che il giovane portentoso creava la pala di Castelfranco, il Bellini dipingeva quella *di San Zaccaria* <sup>(46)</sup>, datata dal 1505. L'abside ripara ancora le sante figure, ma, aperta dalle due parti sulla campagna, è tutta inondata dal diffuso pulviscolo d'oro del sole, che suscita contrasti di luci e di ombre e preziosità di cangianti. Tuttavia cotesta pala, ad onta della nuova sensibilità luminosa, della bellezza delle due sante, simili a quelle che mettono in mezzo la Vergine delle Gallerie veneziane, della Vergine pensierosa e del putto così carnoso e vivo, non regge al confronto di quella di S. Giobbe, fiorita originale e pura dall'anima del Bellini; anzi, certa insistenza veristica, che rende pesante l'umanissimo San Gerolamo e fa corpulento il San Pietro, e quell'ampliare e addensare le pieghe dei manti, danno un che di artificioso all'insieme; ma non si può a meno di rimaner stupiti come un uomo a settantacinque anni potesse ancora giungere a tanto. Nè minor lode va data al *Battesimo di Cristo di Santa Corona a Vicenza* <sup>(47)</sup>, dove il Cristo, nella perfezione del nudo, nella solenne ampiezza del volto e il San Giovanni austero, levato sulla rupe bruna e cupa in primo piano, con quella sua ciottola, che brilla luminosa in mezzo al dipinto, sono bellezze indimenticabili; ma i tre angeli, belli e luminosi nelle vesti dagli

arditi e vivaci colori, mancano di un concorde spontaneo movimento e il paesaggio, nello sfondo chiuso e oppresso dagli altissimi monti, tutti azzurrini, sentiti troppo sommariamente, non ci danno l'impressione di poetica verità, che in tanti altri dipinti del maestro ci esalta.

Ardua impresa gareggiare con Giorgione, senza esserne disorientato e schiacciato; eppure il Giambellino, più che ottantenne, vince la prova, nell'ultimo suo dipinto famoso: la *pala dei tre santi di San Giovanni Crisostomo* <sup>(48)</sup> datata dal 1513, quando da tre anni Giorgione era morto. San Cristoforo e Sant'Alvise in primo piano, protetti dallo sfondo delle rupi, come i Santi della pala giorgionesca di Castelfranco all'ombra dell'alta trassenna, non potrebbero essere più vivi, più morbidi di luce, più solenni, più nuovi e pur sempre fedeli all'ideale del maestro quattrocentesco. Sopra, San Girolamo, campeggiante nell'ardente luminosità del cielo, presso il bianco della tunica e della barba, col rosso del manto, eleva una nota di fuoco sulla quieta ombra sottostante.

Di qui partiva Tiziano, da un culmine altissimo, che poteva ben parere insuperabile.

GINO FOGOLARI.

---

## Giovanni Bellini

Giovanni Bellini, ce génie élevé et harmonieux, animateur de toute la peinture vénitienne du XVe siècle, resplendit dans une auréole de foi très humaine et de bonté.

Son art, dans l'impérissable oeuvre de sa très longue vie, grandit et se renouvelle continuellement; il part de l'enseignement paternel, des lignes gracieuses et de style gothique chères à Gentile da Fabriano pour arriver à Giorgione et à Titien, pour préparer et célébrer l'avènement de la nouvelle peinture musicale, toute de couleur et de lumière, fondement de la vraie peinture moderne. Bellini n'est pas, comme Piero della Francesca, Andrea Mantegna, Antonello da Messina, un de ces génies créateurs qui imposent immédiatement et directement leur conception du monde, leurs théories de novateur; il est, au contraire, de ceux qui élaborent et condensent, qui, par un amour inné de la beauté et de l'harmonie, accueillent tout enseignement utile et ouvrent leurs yeux, avec une foi divine, à tout ce qui peut renouveler leur esprit et leur oeuvre. En cela, Giovanni Bellini pourrait être rapproché de Raphaël; si toutefois ce qu'accomplit le prodigieux jeune homme en quelques années peut être comparé à ce que le vieux Vénitien élabore pendant plus d'un demi-siècle, et si les pérégrinations qui transpor-

tèrent Raphaël de Florence vers le centre ardent de toute l'Italie, Rome, ont quelque rapport avec l'isolement de Venise, d'où jamais Bellini ne sortit. Bellini rappelle Raphaël dans le parfait équilibre et la beauté achevée de certaines oeuvres comme le *Christ mort* de Brera, le Triptyque des Frari, celui des « petits arbres » de Venise, la Madone Morelli de Bergame qui excitent toujours la même admiration et jouiront d'une perpétuelle renommée.

L'amour et la parfaite concorde qui unirent toute leur vie Gentile et Giovanni Bellini, étaient proverbiales à Venise. Vasari les donne en exemple, et il admire aussi la déférence et la vénération qu'ils avaient pour leur père. Dans les premières années du XVe siècle, Iacopo Bellini fut le seul Vénitien qui, sortant du milieu restreint de la lagune, sut étendre sa renommée jusqu'à Padoue, Vérone et Ferrare, entrant en relations avec les cours fastueuses des princes et avec les humanistes, autant pour sa gloire que pour celle de l'art vénitien qui jusqu'alors était demeuré figé dans le byzantinisme des pompeuses images à fond d'or, oeuvres d'habiles ouvriers plutôt que des vrais artistes, malgré la grâce et la majesté que des maîtres comme Iacobelli del Fiore, Giambone, Giovanni d'Alemagna et Antonio Vivarini ont su mettre dans des oeuvres qui frappent surtout par leur beauté décorative. Iacopo ne fut pas seulement le maître de ses fils, il sut aussi attirer à lui le génie d'Andrea Mantegna, et si bien qu'en 1453 il lui donna sa fille Nicolosia en mariage, consacrant par cette alliance des liens qui furent féconds pour la nouvelle peinture vénitienne.

Gentile Bellini, né en 1429, est l'héritier le plus direct de l'art paternel. Sa peinture se fonde surtout sur l'observation de la réalité, d'abord dans ses portraits de

Doges ou de seigneurs. Mais il fait mieux encore : il élargit les belles perspectives que nous admirons dans les fameux livres de dessins de son père, conservés aujourd'hui à Paris, et à Londres ; Gentile renchérit dans le genre qu'affectionnait Iacopo : la représentation des vues pittoresques des grandes villes ; il fit le portrait de Venise entière, de sa place magnifique, de ses canaux, de ses maisons, de ses pompeuses cérémonies. Nous avons ainsi les grandes toiles peintes par Gentile pour les « Scuole » de dévotion, parmi lesquelles la *Procession sur la Place S.t Marc* est un prodige de vérité et de beauté.

Mais Giovanni Bellini ira plus loin encore et saura dépasser les enseignements de son père et cette observation directe de la réalité.

Une ombre de mystère enveloppe l'origine du plus grand et du plus fameux des fils de Iacopo Bellini. Dans sa jeunesse, Giovanni n'habitait pas avec son père et son frère. Le testament qu'Anna Bellini, femme de Iacopo et mère de Gentile, dicta avant sa mort, en 1470, mentionne tous les fils de Iacopo et constitue Gentile héritier tandis que Giovanni n'est même pas nommé. On en a conclu que Giovanni, né vers 1429, était un fils illégitime de Iacopo ; c'est sans doute pour cela qu'on le négligea jusqu'au jour où son génie lui valut la gloire et sa bonté la sympathie générale. Nous savon peu de choses sur sa vie longue et sereine ; jamais il ne s'éloigna de Venise ; il s'y maria et y eut un fils.

En 1479, Gentile avait été envoyé per la Sérénissime République à Constantinople au service du Sultan Mahomet II. Giovanni fut choisi pour le remplacer et pour peindre l'histoire de Barbaressa, dans le Palais ; en 1843 « son insigne talent » le fait nommer peintre officiel de

la Sérénissime. En 1496, il entre en relations avec Isabelle Gonzague, qui le tient en grande estime et le compte au nombre des peintres les plus géniaux d'Italie. Elle sollicite une de ses toiles, avec une insistance d'abord flatteuse, puis menaçante. Giovanni Bellini lui fait savoir qu'il ne veut pas traiter un sujet antique, car il craint la comparaison avec Mantegna; lorsque, finalement, il peint pour elle une Nativité, il s'y applique de son mieux « surtout par respect pour Andrea Mantegna ». En 1506, Giovanni Bellini accueille courtoisement Albert Dürer; et l'Allemand, quand il revient en 1511, n'admire et ne loue que lui. Marin Sanudo, dans son « Diario », note que le matin du 29 novembre 1516 « on apprit la mort de Zuan Bellin, excellent peintre, dont la réputation était mondiale et qui, malgré sa vieillesse, peignait encore admirablement ».

Il est difficile de préciser quelles furent les premières visions picturales de Giovanni Bellini; ce n'est qu'à partir de 1488 (il approchait alors de la soixantaine) que quelques-unes des ses oeuvres commencent à être datées. Pour la période précédente, on ne peut déterminer qu'à grands traits le développement de son art, en se fiant à une étude attentive des tableaux que lui attribuent la tradition et la critique. Il collabora avec son père et son frère dans de grandes compositions monumentales comme les fresques de la Chapelle de Gattamelata au Santo de Padoe où Iacopo, en 1460, inscrivait avec son nom celui de ses fils; et c'est ce qui retarda sans doute l'affirmation de sa personnalité. Mais dans les petites Madones, faites pour les simples particuliers, et dont quelques-unes sont encore si grêles et si juvéniles, il dut se sentir plus libre. La première qui lui est attribuée n'est pas au nombre de celles-là, c'est

*la Vierge trônant avec Jésus sur ses bras* (Galeries de Venise); elle répète le motif vénitien de l'adoration cher aux Vivarini et au frère de Negroponte. Ses formes allongées, la couleur claire, les surcharges verdâtres continuent les enseignement paternels; mais l'Enfant qui dort, son petit bras pendant, est déjà plein de vie et de beauté.

Le thème de la Madone, fait pour la dévotion familiale et cher à Giovanni Bellini dès sa jeunesse, représente la Vierge à mi-corps, devant un parapet, soutenant et surveillant son divin Enfant. Bellini le développera et le variera à l'infini, allant toujours vers plus de vérité et de beauté; il le transmettra à ses disciples et le léguera dans toute sa douceur et sa pureté à Titien lui-même. Tout appareil religieux est laissé de côté. Sur le fond s'étend le ciel pur et lumineux sillonné de nuages légers comme dans la *Madone Frizzoni* (aujourd'hui au Musée Correr): avec quelques touches délicates de paysage pour élargir l'horizon et l'atmosphère comme dans la Vierge de la collection américaine Davis. Parfois une tenture verte adoucit la pleine lumière, dans la *Madone de l'ancienne collection Crespi*, par exemple. Les profils de ces Vierges ont encore une certaine sévérité qui rappelle les icônes de marbre byzantines; les mains fines aux doigts très longs répondent davantage à un idéal de noblesse et de perfection qu'à l'étude de la vérité. Les vêtements sont irréels et leur plis d'une délicatesse étudiée. Les détails charmants, ravivés par une lumière diffuse, d'un coloris clair et vif ne se fondent pas encore en une vision unique et puissante. On voit apparaître, dans ces essais de jeunesse, quelques éléments formels tirés de Mantegna, comme l'Enfant de la *Madone Johnson*, de Philadelphie, d'un style si élevé; on

l'appelle la « Vierge aux mains » parce que ses mains s'allongent jusqu'à l'invraisemblable ; irréelles et nerveuses, elles effleurent l'Enfant presque en tremblant. L'influence des formes grandioses et sculpturales de Mantegna donne parfois l'impression de la lourdeur et de l'effort : par exemple, dans la *Madone de Berlin*, où le paysage, trop écrasant, est tout en routes encaissées et en eaux courantes parmi les rocs. On voit clairement les exagérations auxquelles arrive Jean Bellini lorsqu'il force sa nature délicate à reproduire les prodiges d'énergie de son beau-frère.

Cependant, malgré la parenté de certaines formes, l'inspiration des Madones de Bellini et de Mantegna est non seulement différente mais presque opposée. Le Padouan cherche, après Donatello, à exalter l'humanité de la Vierge en mettant en relief son amour maternel alors que Bellini voit dans la Vierge la très pure servante du Seigneur qui montre l'Enfant aux fidèles comme l'emblème de la rédemption et prie, angoissée déjà par la Passion future. Jamais Bellini ne se préoccupe de problèmes plastiques, mais il recherche les motifs lumineux qui lui permettent d'exprimer son esprit doux et contemplatif.

Sans doute, Venise seule, grâce à son isolement, à la sévérité républicaine du patriciat, aux habitudes modestes et laborieuses du peuple, pouvait, dans la seconde moitié du XVe siècle, donner cette fraîcheur d'impressions qui devait provoquer un réveil d'art purement chrétien, tel que celui qui s'épanouit dans les oeuvres de Bellini consacrées à la Passion du Christ.

Dans le tableau du *Précieux Sang*, de la *Galerie de Londres*, le Christ dont les formes très allongées révèlent le persistant prestige de l'art byzantin et de l'art

gothique, est une apparition dominatrice d'une puissance singulière. Dans les clairs obscurs du premier plan, dans les vêtements de l'ange apparaissent toujours les souvenirs classiques venus de Mantegna; mais ce qui l'emporte, c'est l'esprit du poète chrétien; et si, dans la *Transfiguration* du musée Correr, certaines réminiscences se font encore sentir fortement, cependant l'apôtre qui s'éveille et lève sa belle tête frisée, le paysage nous montrent un tout autre tempérament d'artiste: il suffit, pour cela, de comparer la *Prière du Christ au Jardin des Oliviers* de Mantegna (galerie de Londres) avec la toile de Bellini qui s'y trouve et répète le même thème et les mêmes figures pour sentir la poésie d'une âme à la foi brûlante en face d'un froid tempérament de styliste. Le paysage tragique de Mantegna se change en une ample vision de courbes douces et d'harmonies lumineuses. Rien de plus intimement touchant que cette aube diaphane et rosée du jour qui apportera au Christ le calice d'amertume.

De la timide *Déposition de Croix du Palais ducal*, qui se ressent encore de l'enseignement paternel, de la *Pietà* et de la *Crucifixion* du Musée Correr, voilà que Bellini en arrive à la pénétration profonde de la douleur divine dans son *Christ au tombeau*, du Musée Poldi Pezzoli, et dans l'impressionnant *Christ du Louvre* pour finir par le chef d'oeuvre qui exprimera complètement l'âme du poète chrétien: *le Christ mort du Musée Brera*.

Loin de Donatello, de Mantegna et du grand style, Bellini s'inspire de l'art populaire, des sculpteurs et des potiers qui modelaient dans des grottes les figures éplorées des Saints Sépulcres. La vieille mère presse étroitement sa figure contre celle du mort comme pour lui infuser le peu qui lui reste de vie; la froideur du cada-

vre la raidit, la pétrifie et rend son visage terreux. Le disciple bien aimé respecte cette douleur de mère: il se tient un peu plus loin et soutient le corps, le touchant à peine; il réfrène ses larmes et semble prêt à dire les paroles sacrées que lui inspire le sacrifice de son Maître: grandiose figure à laquelle les cheveux, qui tombent en grandes boucles, donnent un charme singulier et attirant.

Mais la figure vraiment divine est celle du Christ, mort dans le supplice qui a tordu et déchiré les muscles; l'impressionnante et cruelle vérité anatomique du cadavre est divinisée par la blancheur des lumières répandues sur les ombres légères. Au premier plan, le ciel très lumineux, sillonné de nuages qui se suivent, et la note discrète du paysage lointain donnent une ampleur solennelle et vibrante à la vision.

Le *Couronnement de la Vierge* était le sujet préféré des Vénitiens; déjà Guarentio l'avait représenté au-dessus du trône du Doge, dans la salle du Grand Conseil: dans le Paradis, parmi la foule des anges et des saints, avec une byzantine solennité. Giovanni Bellini, dans sa religion tout humaine, conçut et représenta le Couronnement de la Vierge sur la terre. Dans le premier de ses grands tableaux d'autel qui nous soient restés, celui de Pesaro, il la place sur un trône qui, par son dossier ouvert, laisse voir la colline verte, couronnée de murs et de tours. La Vierge suave, humble parmi tant de gloire, baisse la tête sous la couronne, et les saints, à ses côtés, sont sévères et imposants. Et pourtant combien Bellini est encore loin de la composition harmonieuse des tableaux d'autel qu'il placera ensuite triomphalement dans les églises vénitiennes! Le peintre s'épanche plus librement dans les petites scènes qui

entourent le tableau central et surtout dans le St. Georges et dans la Conversion de S.t Paul; le paysage ajoute une note délicate et vive et devient un élément nécessaire qui donne ici la tonalité non seulement de couleur, mais de sentiment au tableau.

Suivant sans doute les exemples de Piero della Francesca, Bellini, le premier, connut et sut faire valoir la suggestion émotive de la couleur et de la lumière dans la perspective, non seulement sensuellement mais spirituellement. Dans *la Transfiguration de la galerie de Naples*, où il nous apparaît dégagé de toute influence étrangère, même formelle, le paysage n'est plus un élément accessoire, mais il devient plus que jamais la base de toute la symphonie des couleurs. Avec ses attrayantes perspectives, il ne sert pas seulement à donner de l'accent aux figures; bien mieux, il ne fait qu'un avec elles. Comme déjà dans *la Prière au Jardin des oliviers*, mais avec une bien plus grande puissance, il exalte la lumière et y voit une manifestation très pure de la divinité. Le Christ blanc concentre toute la luminosité: autour de lui, tout concourt à donner un fondement de beauté naturelle au concept mystique. La palissade rustique, les plantes, les rochers, le tronc d'arbre au tout premier plan, puis les prés et les reliefs du terrain à travers les chemins sinueux, l'arbre en feuilles à droite et l'autre, tout dépouillé, plus lointain et vibrant sur le ciel et les collines lumineuses à l'Orient, l'ombre qui s'épaissit au-dessous d'elles et le berger qui passe avec son troupeau: tout cela, analysé avec minutie et senti dans un même moment, est nécessaire et converge vers un seul but: exalter le groupe central.

Cependant, les Madones de Bellini deviennent toujours plus grandioses, et en même temps plus vraies

et plus humaines; elles perdent la rigidité hiératique des premières, mais elles gardent et élèvent leur touchante dévotion à l'égard de l'Enfant saint et très aimé.

Considérons avant tout *la Madone aux sigles grecques du Musée Brera* dont la conception grandiose qui rappelle encore les bas reliefs byzantins s'adapte bien au tragique du groupe de l'Enfant raidi, pleurant presque et de la Vierge si triste. De ce groupé se rapproche, par une certaine rigidité de contour, *la Madone du Musée de Vérone*, qui trône sur le ciel nébuleux; et d'autre part, toujours dans le même genre, *la Madone avec l'Enfant bénissant* des Musées vénitiens, marque un grand pas en avant, même dans le paysage du fond. En toutes ces divines visions les mains vibrantes qui tiennent et protègent l'Enfant, sont admirables de beauté et d'expression. Un autre groupe avec la Vierge qui baisse la tête en adorant, comme la Madone de Vérone, dérive de la créature à la fois humble et haute du *Couronnement de Pesaro*. Puis les formes s'amplifient dans *la Vierge du Jardin* (toujours avec les sigles grecques) à Venise, où l'Enfant vigoureux et fort chante. Le motif, par la beauté nouvelle qui dérive de l'image sacrée traditionnelle devint aussitôt populaire; il fut copié et répété maintes fois. Mais Bellini cherche continuellement à trouver de nouveaux motifs, à se proposer de nouveaux problèmes et quelquefois, par exemple dans l'Enfant de *la Madone de l'Académie Carrara de Bergame*, de cette même période, il rompt l'équilibre et l'harmonie qu'il avait déjà atteints dans ce genre.

Vers 1474, Antonello da Messina vint à Venise et Bellini ne manqua pas de tirer profit du style du maître sicilien, de son relief puissant dans la représentation de

la nature, de sa perfection technique dans la peinture à l'huile qui rend ses évocations réalistes si vives et si pénétrantes.

Déjà dans *le Christ mort soutenu par deux anges, du Musée de Berlin*, et dans *celui des trois anges, du Palais municipal de Rimini*, Giovanni Bellini a ressenti une émotion puissante. Quelle vérité anatomique dans le corps mort, quelle largeur de plans, quelle délicatesse dans les chairs, quelle vigueur dans la structure des visages et la chevelure des anges. Création bien éloignée du Christ mort de Brera, celle-là étant plus émouvante et celle-ci de plus haut style!

Antonello, continuant les exemples de Piero della Francesca, enseigna aux Vénitiens, avec son fameux tableau d'autel de San Cassiano, ce qu'avait de grandiose le groupement pyramidal de la Vierge et des Saints, où chaque figure répond à la nécessité géométrique et harmonique de l'ensemble. Mais, ainsi que l'observaient ses contemporains, sa Vierge et ses Saints manquaient d'âme, c'est-à-dire de cette expression et de cette élévation morale qui exalte et qui émeut. C'est cela que Bellini, tout en tirant profit des oeuvres monumentales d'Antonello, sut trouver en lui-même et qu'il exprima dans le tableau d'autel de Saint Job, créant, vers 1480, une des plus hautes et plus parfaites manifestations du génie italien. L'angélique trio répand une musique suave que la Vierge écoute, sa majestueuse figure rassérénée. La musique règne dans les gestes, les prières et les pensées des saints. Une des mains de la Vierge ose finalement abandonner l'Enfant et s'ouvre à l'extase et à la bénédiction, formant, par opposition avec l'Enfant, cette figure pyramidale que les anges musiciens répètent plus bas. Il faut admirer la disposition des saints, trois

par trois, en deux triangles alternés; et toute cette harmonieuse géométrie naît spontanément des lois du rythme et de la musique. Qui pourra suffisamment exalter la beauté des corps nus, de S.t Sébastien adolescent, de S.t Job plus âgé, de la tête extatique de S.t François, du regard si doux de S.t Alvisé et du profil rude de S.t Dominique? Notons la puissante coloration des vêtements blancs sur les chairs lumineuses, des blancs et des noirs dans la tunique dominicaine. Que nous sommes loin d'Andrea Mantegna, enfermé dans la puissance sculpturale comme dans une armure d'acier; qu'Antonello nous paraît géométrique et rigide alors qu'ici sous les reflets d'or de la voûte, tout s'harmonise dans le rythme et monte d'une aile frémissante vers la pure beauté idéale! L'art de Bellini se développera encore, créant de nouveaux prodiges, mais il ne peut aller plus haut comme expression de son inspiration harmonieuse.

Les deux premières oeuvres datées de Giovanni Bellini, qui déjà s'approchait de la soixantaine, sont la *Madone du Doge Barbarigo* (Saint Michel de Murano) et le fameux *triptyque de la sacristie des Frari*, toutes deux de l'année 1468. La première nous fait regretter la beauté puissante des grands tableaux de dévotion dont Bellini orna le Palais ducal; Titien les refit ensuite, mais ils ont été détruits par le feu et nous ne les connaissons que par les évocations de Tintoret qui sont restées fidèles aux premiers motifs. Devant le Doge qui, présenté par les Saints protecteurs, s'agenouille dans la pompe des vêtements officiels et élève sa prière avec une sérénité recueillie, la Vierge, dans sa puissance de reine du ciel, donne un sens mystique au geste de l'Enfant qui bénit. Au milieu la grande tenture verte protège l'apparition mais d'un côté il y a le vert du manteau d'un savant

et, de l'autre. le paysage s'étend au-delà de la colline, avec la vision des montagnes et du ciel.

La Madone des Frari est faite pour le bon peuple dévot; par elle, Bellini retourne au type traditionnel de l'image vénitienne; il associe son oeuvre à celle du fin ciseleur qui prépare le beau cadre et s'en tient, pour la Vierge, à la chère image en bois peint, avec les anges à ses pieds, que les fidèles aimaient à porter dans les processions; mais il la fait digne de l'autel, digne de la vénération la plus affectueuse et la plus pure. C'est la consolatrice, la libératrice que le peintre salue et invoque tout d'abord dans l'inscription. La niche de la statue devient une abside lumineuse d'or et de marbres et dans les nefs latérales qui se réunissent à elle comme les bras d'un transept de basilique, on voit les saints qui prient; dans cet ensemble grandiose, tout est intime et doux. Jamais beauté ne fut plus rare, plus haute et en même temps plus accessible à tous.

La glorieuse *Madone aux petits arbres*, des Galeries vénitiennes, porte la date de 1487; mais le modelé en est si souple, le coloris si puissant sur ce fond de teneur verte et le paysage qu'on entrevoit sur les côtés derrière les mystiques, délicats, aériens petits arbres, est si charmant que, non sans raison, on la croit oeuvre des premières années du XVI.e siècle; c'est donc le point culminant atteint par le maître sous l'influence des jeunes innovateurs de l'art coloristique vénitien. La très belle *Madone Morelli de Bergame*, la plus admirable de toutes, est le prélude de cette perfection. Toute trace de l'attitude mystique et timorée, de la sévérité hiératique a disparu; la femme pure et très belle apparaît anoblie seulement par l'ombre de sereine tristesse qui l'enveloppe: c'est l'expression du plus haut idéal humain.

Dans son continuel besoin de renouvellement, Bellini nous donnera un type plus familièrement modeste avec *la Madone des Galeries vénitiennes* qui est entourée de deux Saintes; dans ces dernières, il exprime plus largement le sentiment de la beauté qui, pour lui, est élévation spirituelle au point de rendre suavement angélique la figure même de la pécheresse Madeleine. Dans l'autre trio, qui est au même Musée, de *la Madone entre deux Saints*, si vivants par de lumineux contrastes de couleur, Bellini ne perd rien de sa puissance idéale. même en introduisant sous les espèces de S.t Georges un portrait vigoureux de donateur.

Les grandes toiles de Bellini au Palais ducal étaient fameuses par la beauté des portraits dans lesquels la noblesse vénitienne voyait exaltée cette domination d'elle-même et sur elle-même qui la rendait triomphante. Ces toiles furent détruites par un incendie. Seul *le portrait du Doge Lorédan*, de la Galerie de Londres, peut nous donner une idée de ce grand style du portrait vénitien.

Aucun tableau du maître n'atteste mieux son génie de poète de la couleur, d'émouvant évocateur d'ombres délicates, d'éclatantes ardeurs lumineuses que la précieuse petite toile de *l'Allégorie sacrée, des Offices*, bien que Giorgione ait déjà révélé à Bellini cette divine sensualité musicale de la couleur qui sera la base de la peinture nouvelle. Le désir de « voguer à sa guise » l'amène alors à s'inspirer d'un petit poème mystique français du XVI.e siècle « Le pèlerinage de l'âme », non pour l'illustrer mais pour en tirer une méditation toute bellinienne et toute vénitienne. Le même mystère capricieux règne dans les précieuses petites toiles des Galeries vénitiennes qui ornèrent probablement le miroir d'une

dame vénitienne; on y voit la Prévoyance nue, avec de beaux enfants joyeux, Bacchus et Mars, la Calomnie, la Fortune et cette mystérieuse figure ailée avec des griffes de lion sur une « palla » d'or, les cheveux au vent et qui doit signifier une réunion de merveilleuses vertus. La simplicité lumineuse des paysages qui forment le fond de ces très belles figures fait croire que celles-ci aussi doivent être rangées parmi les dernières oeuvres du vieil et infatigable novateur.

Bellini admira et suivit, tout en ne s'écartant pas de l'esprit idéalement élevé de son art, l'élan impétueux de Giorgione. A peu près en même temps que le prodigieux artiste, tout jeune, créait son tableau de Castelfranco, Bellini peignait celui de Saint Zacharie, daté de 1505. L'abside encadre encore les saintes figures, mais elle est ouverte des deux côtés sur la campagne; elle est inondée d'une diffuse poussière d'or qui donne des contrastes de lumière et d'ombre et de beaux reflets changeants. Toutefois ce tableau, malgré la nouvelle sensibilité lumineuse, la beauté des deux Saintes semblables à celles qui encadrent la Vierge des galeries vénitiennes et de la Vierge pensive et de l'Enfant vif et bien en chair, ce tableau, dis-je, ne supporte pas la comparaison avec celui de Saint Job, fleur originale et pure de l'inspiration bellinienne. Cependant une certaine tendance au réalisme qui alourdit le très humain Saint Gérôme et donne de la corpulence à Saint Pierre, la composition minutieuse des plis des manteaux donnent quelque chose d'artificiel à l'ensemble; mais on ne peut être que profondément étonnés qu'un homme de 75 ans produise une oeuvre semblable. Nous ne louerons pas moins le *Baptême du Christ*, de Santa Corona, à Vicence, où le Christ, dans la perfection du nu, avec la solennelle beauté de

son visage est d'une majesté inoubliable; S.t Jean, austère, est debout sur le rocher Crun et sombre; mais les trois anges, beaux et éblouissants dans des vêtements aux couleurs vives et hardies manquent de spontanéité et d'harmonie; au fond, le paysage écrasé par de très hautes montagnes toutes bleues, vues d'une façon trop sommaire, ne nous donnent pas l'impression de poétique vérité que nous avons admirée dans tant d'autres toiles du maître.

Entreprise ardue que celle de rivaliser avec Giorgione, sans être désorienté et écrasé; et cependant Bellini, plus qu'octogénaire, triomphe de cette épreuve dans son dernier et fameux tableau des *trois Saints de S.t Jean Chrysostome*, daté de 1513, alors que Giorgione était mort depuis trois ans. Le S.t Christophe et le S.t Alvisé du premier plan, se profilant sur un fond rocheux comme les Saints de la toile giorgionesque de Castelfranco, à l'ombre du trône, ne pourraient pas être plus vivants, ni d'une couleur plus moelleuse, ni plus solennels, ni plus originaux; et cependant ils représentent toujours l'idéal du maître quattrocentesque. Au-dessus, Saint Jérôme, campé dans l'ardente lumière du ciel, avec le blanc de la tunique et de sa barbe, le rouge enflammé de son manteau domine d'une note ardente l'ombre tranquille qui est au-dessous.

C'est de là que devait partir Titien; et certes, il partait d'un point très élevé de l'art.

GINO FOGOLARI.

## Giovanni Bellini.

Giovanni Bellini, whose lofty and melodious genius illuminated the Venetian painting of the 15th century, stands forth, a resplendent figure, clad in a mantle of faith and goodness.

His art, day by day developed and transformed, rises continually throughout his long life. Starting under his father's teaching from the graceful lines of Gothic tendency of Gentile da Fabriano, he goes forward to Giorgione and Titian to prepare and celebrate and enjoy with them the advent of the new harmonious painting, all colour and light, the foundation of true modern painting. Bellini is not one of those stirring geniuses, such as were Piero della Francesca, Andrea Mantegna, and Antonello da Messina, who at once and in manner direct reveal their vision of the world and impose the new conception, but one of those elaborate and synthetic geniuses who out of an inborn sense of beauty and harmony welcome all useful teaching, and daily contemplating with eyes divinely pure ever renew their spirit

and their work. By virtue of these spiritual affinities Giambellino might be placed near Raphael if what the old Venetian elaborately wrought in more than half a century may be compared with that which the divinely-gifted youth accomplished in a few lustra, if the most singular isolation of Venice whence Bellini at no time came forth may be compared with different surroundings, with Florence and the glowing heart of Italy, Rome. And Bellini has in common with Raphael that perfect balance, that clear beauty seen in certain works such as the Dead Christ at the Brera, the Triptych at the Frari, the Morelli Madonna at Bergamo, and the Madonna degli Alberetti at Venice which arouse a ready and constant admiration, enjoying thus an endless popularity.

Proverbial in Venice — and Vasari holds them up as an example — were the love and harmony that bound together through life the two brothers Gentile and Giovanni Bellini, and, first, the reverence and, then, the veneration of both sons for their father, Jacopo Bellini. In the early decades of the 15th century Jacopo was the only one of the Venetians who issuing from the narrow lagoon-bound circle won wider fame at Padua, Verona and Ferrara, coming into touch with the splendid courts of the princes, and with the humanists, and ennobling at once himself and his art, which at Venice up to that time had been tied down to the local Byzantine practice of pompous altar-pieces with golden background, the work of skilful artisans rather than of artists, though masters like Jacobello del Fiore, Giambone, Giovanni d'Alemagna and Antonio Vivarini had achieved success by the grace and splendour and the decorative pomp, Gothic-like and imposing, of their works. Nor were his sons the only ones initiated by Jacopo. He drew

to himself the genius of Andrea Mantegna, and in 1453 giving him his daughter Nicolosia in marriage, consecrated by kinship the ties that had such influence on the new Venetian painting.

Gentile Bellini, born in 1429, was the immediate heir to the paternal art. His painting is based chiefly on drawing from life. Nor is it limited to the figures of the Doges and the great; for, widening his father's realm of fine perspectives which in the famous books of drawings now at Paris and London arouse our admiration, as well as giving wider range to a kind of drawing of which he was very fond, that is, the portraying of the picturesque views of the great cities, Gentile made all Venice his subject, with her magnificent piazza, her canals, her houses and her pompous ceremonies. Thus we have the great canvases painted by Gentile for the Schools of Devotion, among which the Procession in Piazza San Marco is a marvel of beauty and faithful representation.

But how far beyond the paternal teaching, how far beyond the immediate vision of the real, was Giambellino to advance!

A shadow of mystery shrouds the birth of the greatest and most famous of the sons of Jacopo. As a youth he did not live with his father and his brother. In the testament of Anna Bellini, wife of Jacopo and mother of Gentile, made some years before her death which took place in 1470, while all the other sons and daughters are named, and Gentile is made heir to his father's estate, Giovanni is not mentioned. In honours and in commissions Gentile has ever the preference. Hence it is inferred that Giovanni, born a little before or a little after 1429, was an illegitimate son of Jacopo's and therefore some-

what neglected, until his genius gained for him glory and his goodness won him the love of all. Scant information is there about his long and serene life. Never far from Venice is he to be found, and in Venice he marries and has a son.

Gentile having been sent, in 1479, to Constantinople by the Venetian Republic, in order to serve the Sultan Mohammed II, Giovanni was chosen to take his place in executing the painting of the *Storie del Barbarossa* at the Palace, and in 1443 « per il suo egregio ingegno nell'arte » (for his eminent talent in art) was named official painter and stipendiary to the Venetian Republic.

In 1496 we find him in relations with Isabella Gonzaga, who holds him in high esteem among all the most gifted painters in Italy and offers him commissions at first with flattering requests and afterwards with angry demands. Once Giambellino tells her that he is unwilling to treat ancient story as he fears comparison with Andrea Mantegna, and when at length he paints a Presepe for her, he strives to do his best « especially out of respect to M. Andrea Mantegna ». In 1506 Giambellino affords Albert Dürer a courteous welcome, and the German, on returning in 1511, can admire and praise none but him. Marin Sanudo, the Venetian diarist, notes that on the morning of November 29, 1516 « se intese esser morto Zuan Bellin ottimo pctor... la cui fama è nota per il mondo et cusi vecchio come l'era dipingeva per escellentie ». (It was heard that Zuan Bellin the eminent painter was dead... whose fame is known throughout the world and who old as he was painted most excellently).

What were Giambellino's first pictorial conceptions it is difficult to determine. It is not till 1488, that is when he was approaching his sixtieth year, that some

of his works begin to be dated. The development of his art, therefore, before then, can be delineated only in its main and lengthy periods, and as one is guided by a careful examination of the paintings that tradition and criticism attribute to him. His collaborating with his father and brother in the painting of great monumental compositions such as the frescoes in the Cappella del Gattamelata in the Church of the Santo at Padua, where Jacopo in 1460 placed together with his own name those of his sons, probably kept Giambellini from asserting his personality at an early period. But in the small Madonnas made for private devotion, of which some are still so immature and youthful, he must have felt himself freer. Not among these is the first that is attributed to him, *The Madonna Enthroned with the Child in her Lap* in the Galleries at Venice with the Venetian motif of the adoration of which the Vivarini and the friar of Negropont were so fond. The paternal teaching still endures in the drawn-out forms, the limpid colour, and the greenish under-colouring, but the Child with His little arm hanging down in sleep is very life-like and beautiful.

The theme of the Madonna as the beloved image of devotion in the home, which Giambellino loved in his youth and was afterwards to develop with endless variations, carrying it ever forward towards perfect truth and beauty, spreading it among his followers, and sending it down sweet and pure even unto Titian, is limited to a half-figure of the Virgin watching over her holy offspring whom she holds on the parapet before her.

Every ecclesiastic apparatus is left aside, and over the background extends a serene brightness of sky flecked with light clouds as in the *Madonna Frizzoni* now in the Correr Museum, or there are slight touches

of landscape to broaden the horizon, and an airy dome as in the *Madonna* in the Davis Collection in America or the full light is subdued by a green curtain as in the *Madonna* formerly in the Crespi Collection. There is still a kind of severity in the profiles of these Madonnas which recalls the Byzantine marble icons, while the slender hands with the exceedingly long fingers correspond to an ideal of nobility and perfection rather than to the study of the real. So also the robes are of an unreal texture and folded with studied nicety. The exquisite details, lit up by a diffused luminosity, by a clear and vivid colouring, do not as yet blend in one single and powerful vision. Very soon there appears in these youthful essays some formal element drawn from Mantegna as in the Child in the *Johnson Madonna* at Philadelphia so lofty in its style, known as the « *Madonna delle mani* » from the hands with fingers extended stretching out, long slender and nervous in an unreal fashion, to touch, tremblingly, the divine creature. The influence of Mantegna's grand and sculptural forms becoming at times overwhelming, causes heaviness and effort; for instance, in the *Madonna* at Berlin, in which also the landscape rises too high all in spirals of roads and streams running between stratified rocks, it is seen to what excesses Giambellino went in striving with his delicate nature after the forceful style of his brother-in-law.

Yet, despite this formal approach, the spirit inspiring Be lini's Madonnas is not only different from that informing those of Mantegna but well-nigh its very reverse. The Paduan deriving his from those of Donatello seeks to exalt the humanity of the Queen of Heaven through her maternal love, whereas Giambellino beholds in the Virgin

the ineffably pure handmaid of the Saviour holding the Child up to the eyes of the Faithful as a pledge of the redemption and approaching Him reverently and in prayer, afflicted with grief at the coming passion. From the outset, in his art, Bellini does not place before himself problems of sculpturesque effects, but follows luminous and picturesque motifs *through which to give expression* to his mild and contemplative spirit.

Perhaps only at Venice with its peculiar isolation, amid the patricians with their Republican severity and the people with their modest labouring customs, was it still possible, after the middle of the 15th century that there should exist so much spiritual freshness as to generate a revival of pure Christian art such as appears in those works of Giambellino's that are dedicated to the passion of Christ.

In the small picture of *The Blood of the Redeemer* in the National Gallery, London, the Christ, the extremely long proportions of whose body reveal the persistent Byzantine and Gothic influence, is a dominant figure of singular potency. Also in the chiaroscuro of the basement, and in the dress of the angel, there still appear marks of classical tendency derived from Mantegna, but they are overshadowed by the spirit of the Christian poet, and if in the *Transfiguration* in the Correr Museum such marks are still superabundant and burdensome, although here, too, both in the apostle reclining on the ground who arouses himself and raises his beautiful curly head, and in the landscape quite another artist's spirit is apparent, it is sufficient to compare Mantegna's *Christ's Agony in the Garden* in the National Gallery, London, with the one there by Giambellino in which the scheme and figures are the same, to perceive the poetry

emanating from the fervent soul of a believer in contrast with the adamantine spirit of the stylist. Mantegna's rugged and mournful landscape of petrified rocks is transformed into a swelling vision of gentle curves and light. Nothing could be more impressive or more profoundly touching than that rosy diaphanous dawn with the little aerial angel bearing the bitter cup from the skies to Christ in prayer. From the timid *Deposition* in the Ducal Palace, still liege to the paternal example, from the *Pietà* and the *Crucifixion* in the Correr Museum we behold Bellini advance to the most profound penetration of the divine sorrow in the *Christ in the Sarcophagus* in the Poldi Pezzoli Museum and in the impressive *Christ in a White Garment* at the Louvre, and thence go forward to the master-piece that gives complete expression to the soul of the Christian poet, the *Dead Christ* at the Brera.

Far from Donatello, far from Mantegna and the grand style, Bellini here draws inspiration from popular art, from the Romanic sculptors, and the potters who in the grottoes modelled harrowing images of the holy sepulchre. The Mother presses her face against the head of the dead Christ almost as though she would infuse those lips with the little life that is left her, and the coldness of the corpse makes her rigid and her face ashen, turns her to stone and freezes her tears. The favourite disciple, respectful of the maternal grief, standing farther back supports the dead body which he barely touches, and restraining his tears, opens his lips to utter the words which through the Master's sacrifice are committed to him for the redemption of the world; a grand figure, this of the disciple, graced with singular charm by the mass of long curly locks crowning his head. But of the three, the one

truly divine is the figure of the dead Christ. The bodily torture which has distorted and loosened the muscles and still holds the hands cramped has been succeeded by the peace of death. The crude and impressive anatomical reality of the corpse is made divine by the whiteness of the light diffused over the light shading. Behind, a very bright sky streaked with chasing clouds, and the soft note of a distant landscape give a solemn and quivering fulness to the scene.

*The Coronation of the Virgin* was the favourite subject with the Venetians, and Guarentio had already, with Byzantine solemnity, portrayed her in Paradise over the throne of the Doge in the hall of the Grand Council between bands of angels and saints. Giambellino, on the contrary, in his extremely human piety, imagined her and portrayed her in the first of his great « pale », which have come down to us, the pala at Pesaro, on earth, and placed her on a beautiful throne through the open back of which a green hill is seen crested by walls and towers. The gentle Virgin, humble amidst so much glory, bends her head to receive the crown while the figures of the saints stand out large, majestic and severe at the sides; yet how far Bellini still is from that wondrous harmony of structure of the « pale » that he triumphantly places later in the Venetian churches. The painter has a freer smile in the small scenes that on all sides surround the altar-piece, especially in the *St. George* and the *Conversion of St. Paul*, while in all these, in a far better manner than in the central composition, the landscape adds a bright and delicate note, becomes an essential element, and gives the characteristic expression of the picture both as distinguished by its colour and its sentiment.



Perhaps following the style of Piero della Francesca Bellini learnt and was the first to put into effect the power of colour and light in perspective to arouse emotion, not only sensual but also spiritual. In the *Transfiguration* in the Gallery at Naples, in which he appears free from every outside influence, be it but formal, the landscape, from being a complementary part, becomes more than ever the basis of the whole harmonious scheme of colour. With its alluring perspectives it not only gives relief to the figures but is one with them, and, as before, in the *Prayer in the Garden*, yet with still greater effect, it enhances light as an ineffably pure manifestation of divinity. The white Christ in the middle draws to a centre all the luminosity while everything around unites in unfolding natural beauty as a groundwork for the mystical conception. The rustic paling, the small plants, the rocks, the tree-trunk in the near foreground, then the meadows and the rising ground between winding roads, and the tree on the right with leafy branches and the other all bare much farther off and quivering against the sky and the little hills in the east bright with light, and the thickening shadows below them on the other side and the shepherd moving along with his flock—everything, though minutely analysed, is yet perceived at one and the same time, and is necessary, while all is bent to but one purpose, the exaltation of the mystic central group.

Meanwhile Bellini's Madonnas become ever grander and at the same time truer and more human, losing the first ecclesiastic rigidity but preserving and elevating the touching devotion towards the beloved and holy creature.

Let us see first of all the *Madonna with the Greek Initials* at the Brera in which the ample shape, which still recalls the Byzantine bas-reliefs admirably suits the doleful character of the composition with the Child distorted and almost in tears, and the Virgin exceedingly mournful. Approaching this, by reason of a certain rigidness of outline, is the *Madonna* in the Museum at Verona standing out from a background of cloudy sky, while the *Madonna with the Child standing in the Act of Blessing* in the Gallery at Venice, though preserving the same style even in the landscape in the background, marks a great step forward. In all these sacred images the hands quivering as they support and protect the Child are wonderfully beautiful and eloquent. In another composition the Virgin who bends her head in adoration, like the other *Madonna* at Verona, is derived from the high and humble creature in the *Coronation* at Pesaro. Then the forms grow larger in the Virgin, also with Greek initials, in the *Madonna dell'Orto* at Venice with the strong and robust Child singing. By virtue of the fresh beauty taken on by the traditional sacred image, the motif at once became popular and was many times copied and repeated. But Bellini goes ever forward bringing forth fresh motifs, setting before himself fresh problems, and at times, for example in the too animated Child in the *Madonna* in the Accademia Carrara at Bergamo, of this same period, he destroys the harmony and balance already attained in uniting and poising the two figures.

\* \* \*

Towards 1474 Antonello di Messina comes to Venice and Bellini does not fail to derive advantage from the

style of the Sicilian master, from that vigorous relief of his with an almost geometrical basis in drawing from life, from that technical perfection in painting in oils that makes his realistic evocations so animated and striking. In the *Dead Christ supported by Two Angels* in the Museum at Berlin, and in the one with four angels at the Municipio at Rimini, Giambellino, it is seen, has already felt the powerful influence. What anatomical truthfulness in the dead body, what broadness of planes, what softness of flesh, what vigour in the cut of the angels' faces and hair; how far removed from the Dead Christ at the Brera, *that* a direct and more touching creation, *this* one of loftier style.

Antonello continuing with types like those of Piero della Francesca, taught the Venetians with his famous pala of San Cassiano, the monumental effect of the pyramidal grouping of the Virgin and the saints, so disposing the figures that each one answered to the geometrical and harmonious needs of the whole. But, as his contemporaries though admiring observe, his Madonna and his saints lack soul, that is, that expression and that elevation moral as well as physical that, while exalting, touch the emotions. This expression and elevation Giambellino while profiting by the monumental character of the Antonellian teaching, drew forth from his own soul creating, towards 1480, in the *Pala di San Giobbe*, one of the loftiest and most perfect expressions of the Italian genius. Through the mystic apsis still ornamented with Byzantine mosaics, the angelic trio, from the steps of the throne, send forth sweet music, listening to sweet music is the Virgin, and her majestic countenance grows serene, and there is music in the actions, in the prayers and in the thoughts of the saints. One of the Virgin's

hands dares at last to abandon the tender creature and open in ecstasy and blessing, forming with the Child on the other side a pyramidal figure which is formed again and enlarged by the playing angels below. Admirable is the disposition of the saints in threes in two alternate triangles; and the whole of this geometrical harmony rises spontaneously from the laws of rhythm and music. Who could sufficiently extol the beauty of the nude figures, of St. Sebastian in the flush of youth, of the mature St. Job, or the beauty of the head of the enraptured St. Francis and the mild glance of St. Alvisé, or the sorrowful profile of St. Dominic; who the intensity of the colour, the effect of the white cloths on the vivid flesh, or only of the black of the Dominican cowl against the white garment beneath? How far away, how far surpassed is Andrea Mantegna incased in his forceful sculpturesque style as in steel armour, how geometric and rigid Antonello appears; while here under the golden reflections of the vault everything bends and harmonizes in the rhythm and rises on the quivering pinion of pure ideal beauty. Giambellino's art still unfolds bringing forth fresh pictorial wonders, but here it has reached its zenith as the expression of his harmonious soul.

The first two works dated by Giambellino, who was nearing his sixtieth year, are the *Madonna with the Doge Barbarigo* in San Michele at Murano and the famous *Triptych* in the sacristy at the Frari, both in the year 1468. The first makes us recall with regret the marvellous beauty of the great devotional pictures of the Doges with which Bellini ornamented the Ducal Palace, which were afterwards executed over again by Titian, and then though destroyed by fire have yet come down to us, still faithful to the same motif, in the evocations of

Tintoretto. Before the Doge who presented by the patron Saints kneels in the pomp of his robes of State and with quiet serenity lifts up his prayer, transmuted into celestial music by the wonderfully beautiful angels, the Virgin assumes the majestic appearance of the Queen of Heaven and confers mystic significance upon the infantile act of the Child blessing. In the centre a background is afforded the figures by the large green curtain, but on one side a smiling laurel grove is seen, and on the other the landscape spreads out beyond a fortified hill of the Euganean range in a vision of mount and sky made to appear stretching and rising still farther away and quivering in the light by the presence of a bare tree, of which Bellini was fond, with its naked boughs spreading forward. The *Madonna* at the Frari is intended for the simple and devoted common people. In it Bellini returns to the traditional type of Venetian altar-piece divided into compartments, harmonizing his work with that of the skilled carver who prepares the frame, itself a master piece, and keeping with respect to the Virgin to the beloved image of painted wood, with angels at the foot which the faithful loved to bear in procession. Yet he makes her worthy of the altar and of the purest and most loving veneration. She is the consoler, the deliverer whom the painter first salutes and invokes in the inscription. The niche in which the statue stands is transformed into an apsis bright with gold and marble and in the aisles joined to it like those of a transept in a basilica, the saints pray; but the monumental aspect is all softened and made familiar. Never was there rarer and loftier beauty at once so simple and popular.

The glorious *Madonna degli Alberetti* in the Gallery at Venice bears the date of 1487, but so soft is the

modelling, so intense and so harmonious the colour against the background of green curtain, so airy the landscape of which glimpses are caught at the sides behind the mystic, most subtle, aerial slender trees, that it is rightly held to be a work of the early years of the 16th century and therefore a symbol of the height attained by the master under the stimulus of the young innovators in the Venetian art of colouring. The exceedingly beautiful *Madonna Morelli* at Bergamo, more wonderful than any other also as regards preservation, serves for a prelude to this perfection. Every trace of timorous and mystic sedateness, of ecclesiastic austerity has disappeared; the woman pure and beautiful is made to appear sublime solely through the shadow of serene sadness enveloping her, an expression this of the highest human ideal. In his constant desire to create anew Bellini afterwards gives us a more familiarly modest type in the *Madonna between two Female Saints* in the Gallery at Venice in which picture he lavishes on the two saints more abundant beauty which to him means spiritual elevation, and to such degree as to render sweetly angelic even the figure of the sinful Magdalen. In the other trio in the *Madonna between two Saints* in the same Gallery, so vivid through bright contrasts of colour, Bellini does not lose in ideal impressiveness even when he introduces in the figure of St. George a crude and actual likeness of the donor.

Famous for the beauty of the portraits, in which the Venetian nobility beheld exalted and idealized that dominion of itself and over itself that made it triumphant, were Giambellino's large canvases in the Ducal Palace which were destroyed by fire. Only the *Portrait of the Doge Loredan* in the National Gallery, London, can

give us an idea of the grand style of the Venetian portraiture.

No painting of the master's better attests his genius for poetical colour perspective, for touching evocations of soft shade and bright resplendent light than the precious small panel of the *Sacred Allegories* in the Uffizi, be it, too, that Giambellino had had from Giorgione, and in conformity with his own nature, had immediately welcomed the revelation of that divine musical sensuality of colour that was to be the foundation of the new painting. The desire to « *vagare a sua voglia* » (to wander at his will) induced him to draw inspiration from a small mystic 14th century French poem, the « *Pilgrimage of the Soul* », not for the purpose of illustrating it, but to draw from it a meditation all his own and quite Venetian. The same fantastic mystery reigns in the *exceedingly precious small panels* in the Gallery at Venice which probably adorned some Venetian lady's toilet-glass; in them are portrayed *Foresight* naked with the beautiful joyous putti, *Bacchus and Mars*, *Calumny*, *Fortune* and the *Mysterious Winged Figure* with a lion's paws, standing on two golden balls, with a tuft of hair streaming upwards in the wind, which should signify an assemblage of extraordinary virtues. The luminous aspect of the landscapes forming the backgrounds for the beautiful figures leads one to believe that these also are to be placed among the last works of the old and indefatigable innovator.

He admired and in a marvellous manner followed, though never falling below the ideally elevated spirit of his own art, the overwhelming impetus of Giorgione. In the same years that the wonderful youth created the *Paia* at Castelfranco, Bellini painted that at San Zac-

caria dated 1505. The apsis still forms the background for the holy figures, but opening at either side on the country, it is all bathed in dancing beams of sunshine evoking contrasts of light. Yet despite the fresh delicacy of light, the beauty of the two female saints similar to those on either side of the Virgin in the Gallery at Venice, the beauty of the pensive Virgin and the putto so plump and real, this pala does not bear comparison with that of St. Job the pure and original blossom of Bellini's soul; nay, a certain realistic insistence that renders the very human St. Jerome heavy and St. Peter corpulent, and that amplifying and thickening of the folds of the robes gives an artificial touch to the whole; but one cannot but be amazed how a man of seventy-five could still attain so much. Nor must less praise be given to the *Baptism of Christ* at Santa Corona, Vicenza in which the Christ, the perfection of a figure in the nude, with full and solemn countenance, and the austere St. John standing upon a dark brown rock in the foreground with his bowl gleaming bright in the centre of the picture are beauties not to be forgotten; but the three angels bright and beautiful in robes of bold and vivid colours, are lacking in spontaneous and harmonious movement while the landscape, hemmed in and oppressed by lofty mountains, all light blue, portrayed in too summary a fashion, do not create in us that impression of poetical truth that excites our imagination on contemplating so many others of the master's paintings.

An arduous undertaking that of vieing with Giorgione without being led astray or crushed by him; yet Giambellino, now over eighty years of age, came through the test victorious in his last famous painting, the *Pala of the Three Saints* at San Giovanni Crisostomo dated 1513

when Giorgione had been dead three years. St. Alwise in the foreground against the background formed by the rocks like the Saints in Giorgione's Pala at Caltelfranco in the shadow of the high transenna could not be more life-like, with softer shades of light, more solemn and newer, and yet still faithful to the 15th century master's ideal. Above, St. Jerome stands out against the glowing light of the sky, while the white of his beard and of his dress and the vivid red of his mantle form a note of fire above the quiet shadow beneath.

Thence was Titian to journey forward, and assuredly he set forth from a lofty pinnacle of art.

GINO FOGOLARI.

Translation by H. Waterhouse Marsden.

---





Madone avec l'enfant  
Jésus sur les genoux.

Madonna with Child  
in her Lap.

Madonna col bimbo in grembo.



Madone Frizzoni.

The Frizzoni Madonna.

Madonna Frizzoni.

*Venezia, Museo.*



Madone.

Madonna.

The Madonna.



Madone.

Madonna.

The Madonna.



Madone aux mains.

The Madonna delle mani.

Madonna delle mani.



Madone.

Madonna.

The Madonna.



La Transfiguration.

The Transfiguration.

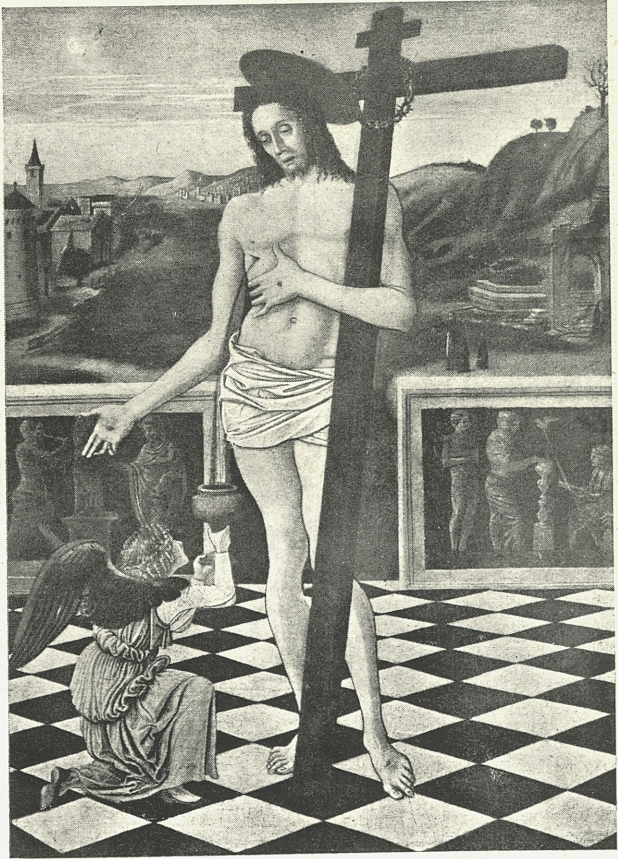
La Trasfigurazione.  
*Venezia, Museo.*



Jésus au jardin des oliviers.

Orazione nell'orto.

The Prayer in the Garden.

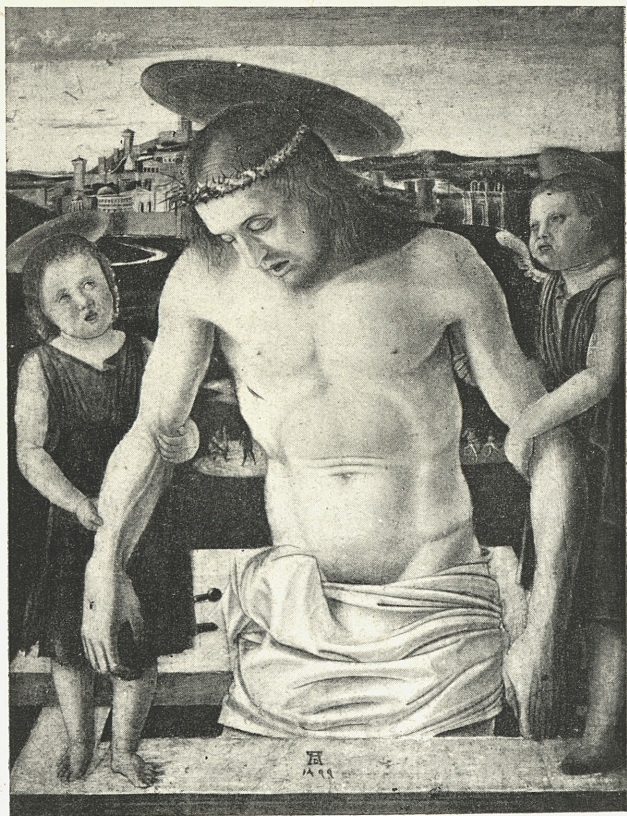


Le précieux sang.

The Blood of the Redeemer.

Il preziosissimo sangue.

*London, National Gallery.*



Pietà avec des petits anges.

Pietà, with two Angels.

Pietà con gli angioletti.



Crucifixion.

Crocifissione.

The Crucifixion.

*Venezia, Musco.*



Pietà.

Pietà.

Pietà.



Le Christ.

Christ in a white Garment.

Cristo incamiciato.



Le Christ mort.

Il Cristo morto.  
*Milano, Bveva.*

The Dead Christ.



Le Couronnement de la Vierge.

The Pala of the Coronation.

Pala dell'Incoronazione.



La Nativité (dans le cadre  
du tableau précédent).

The Presepe (in the  
frame of the Pala).

Il Presepe (nella  
cornice della Pala).

*Pesaro, Museo.*



Saint Georges (dans le cadre  
du tableaux précédent).

San Giorgio (nella  
cornice della Pala).

St. George (in the  
frame of the Pala).



Conversion de Saint Paul (dans le  
cadre du tableaux précédent).

The Conversion of St. Paul  
(in the frame of the Pala).

Conversione di San Paolo  
(nella cornice della Pala).



Saint François.

St. Francis.

San Francesco.



La Transfiguration.

La Trasfigurazione.

*Napoli, Museo.*

The Transfiguration.



Madone grecque.

The Greek Madonna,

Madonna greca.

*Milano, Brea.*



Madone.

Madonna.

The Madonna.



Madone avec l'Enfant debout.

The Madonna with Child standing.

Madonna col bimbo in piedi.

*Venezia, Gallerie.*



Madone.

Madonna.

The Madonna.



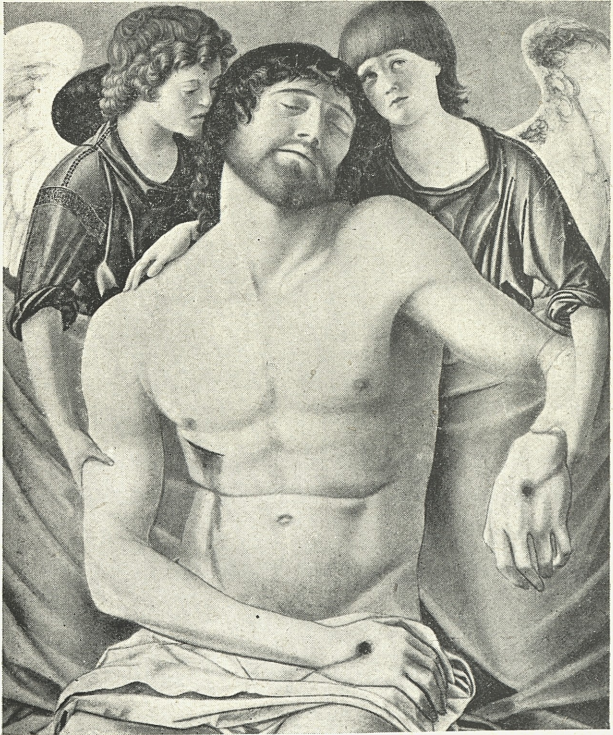
Madone avec l'Enfant qui chante. The Madonna with Child singing.  
Madonna col bimbo che canta.



Madone.

Madonna.

The Madonna.



Christ mort avec deux anges.

The Dead Christ with two Angels.

Cristo morto con due angeli.



Christ mort avec quatre anges.

Cristo morto con quattro angeli.

The Dead Christ with four Angels.

*Rimini, Municipio.*



Tableau d'autel de Saint Job.

Pala di San Giobbe.

Venezia, Galleria.

The Pala of St. Job.

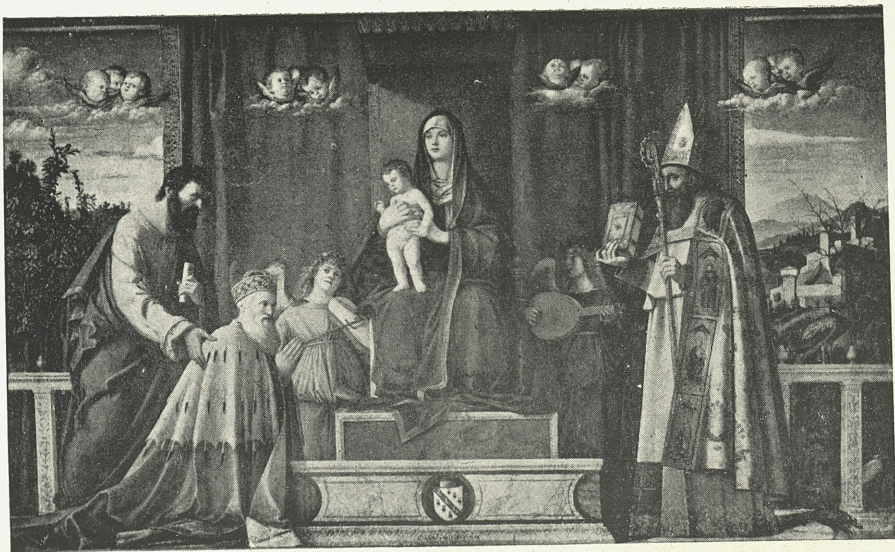


Le trio d'anges (détail  
du tableau précédent).

Il trio angelico  
(Pala di San Giobbe).

*Venezia, Galleria.*

The Angelic Trio  
(Pala of St. Job).

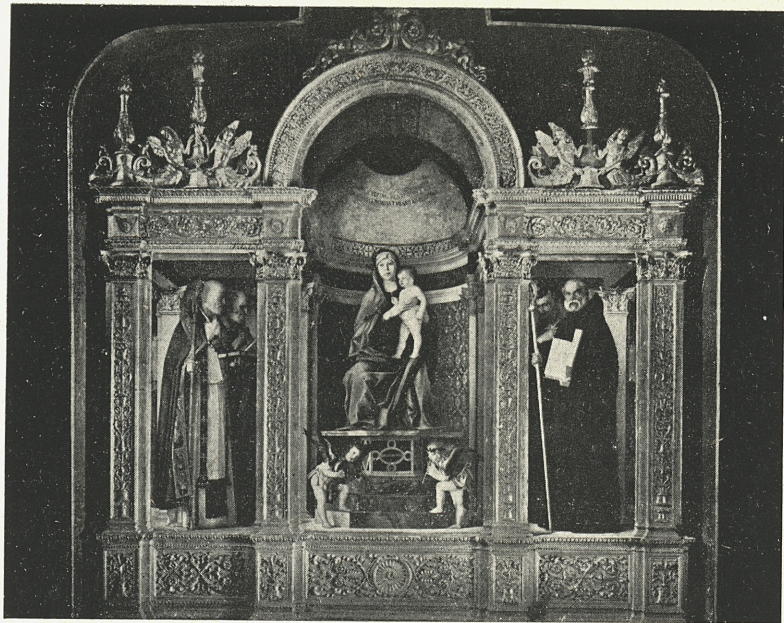


La Madone du Doge Barbarigo, 1488.

The Madonna of Doge Barbarigo, 1488.

La Madonna del Doge Barbarigo, 1488.

*Murano, San Michele.*



Triptyque de la Sacristie, 1488.

The Triptych in the Sacristy, 1488.

Trittico della Sacrestia, 1488.

*Venezia, Frari.*



Ange jouant de la flûte  
(Triptyque de la Sacristie)

The Angel Flutist  
(The Triptych in  
the Sacristy).

Angioletto flautista  
(Trittico della Sacrestia).

*Venezia, Frari.*



Madone aux petits arbres.

The Madonna degli Alberetti.  
Madonna degli alberetti.

*Venezia, Galleria.*



Madone Morelli.

The Morelli Madonna.

Madonna Morelli.



Madone entre deux Saintes.

The Madonna between two Female Saints.  
Madonna tra le due Sante.

*Venezia, Galleria.*



Madone entre deux Saints.

The Madonna between two Saints.

Madonna tra i due Santi.

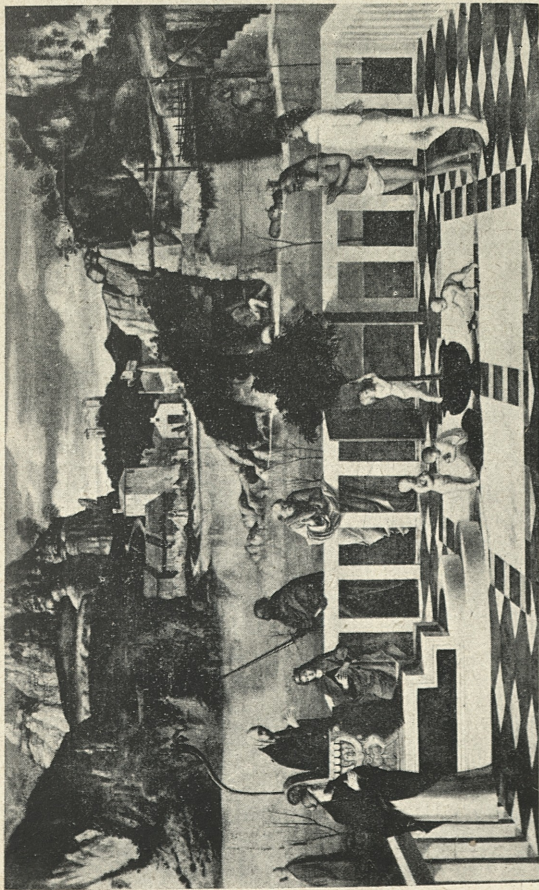
*Venezia, Galleria.*



Le Doge Loredane.

The Doge Loredan.

Il Doge Loredan.

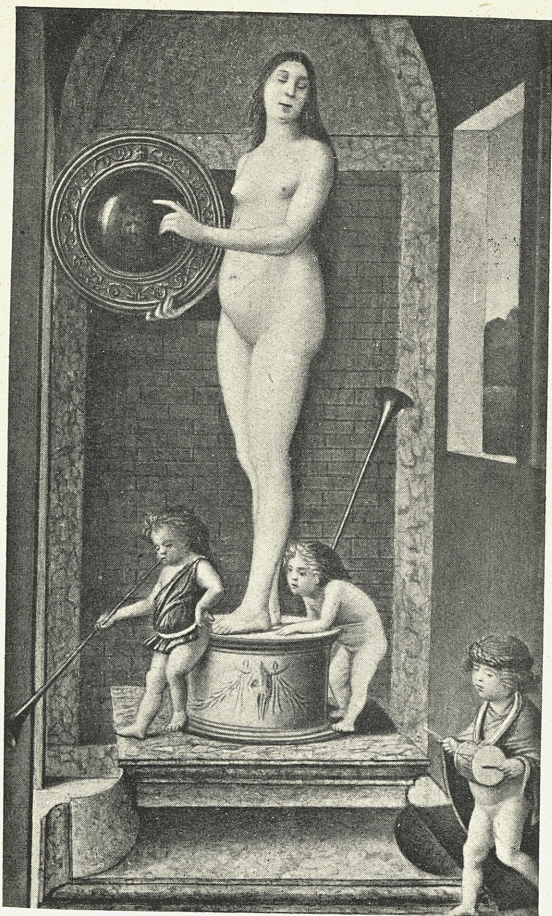


Sacred Allegory.

Allegoria sacra.

Firenze, Uffizi.

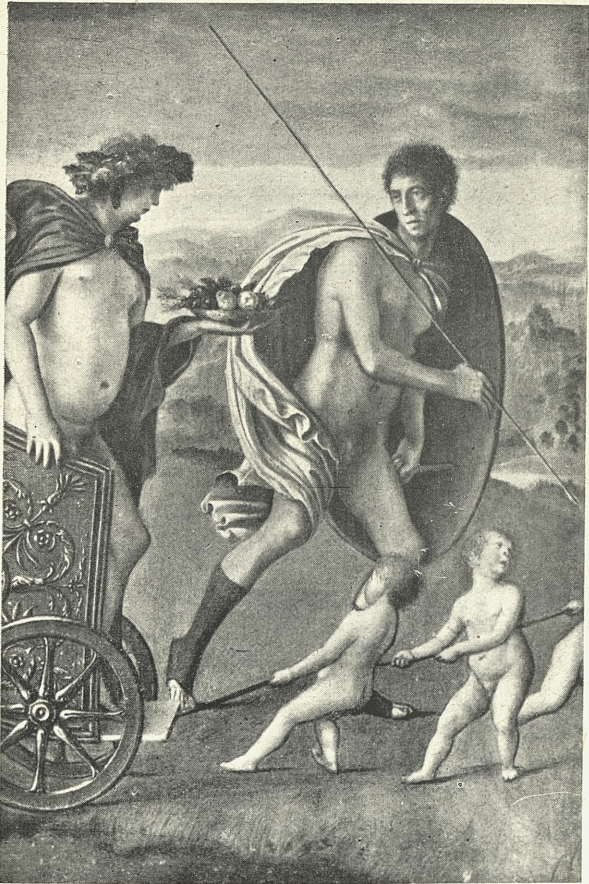
Allégorie sacrée.



La Prévoyance.

La Previdenza.

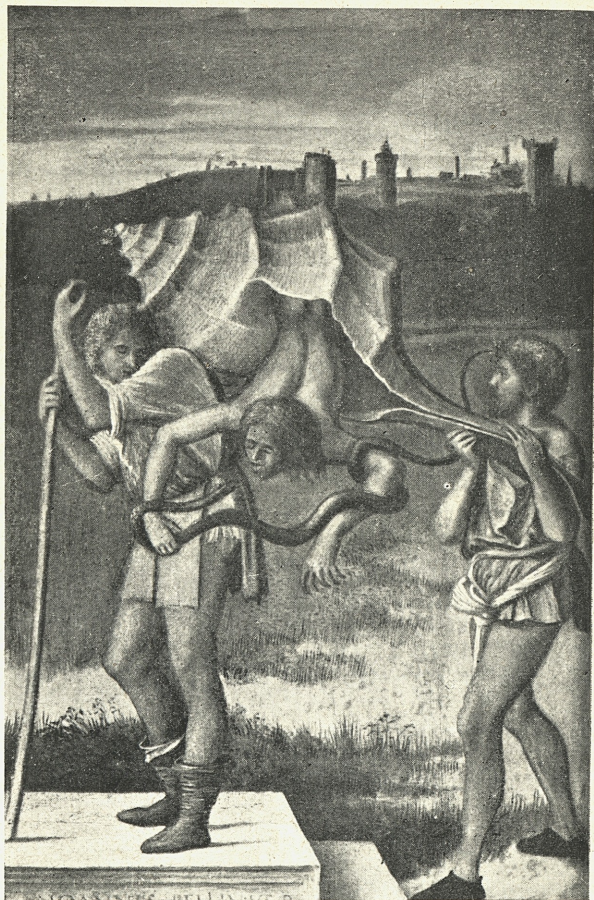
Foresight.



Bacchus et Mars.

Bacco e Marte.

Bacchus and Mars.



La Calomnie.

La Calunnia.

Calumny.



La Fortune.

La Fortuna.

Fortune.



L'Allegorie mystérieuse.

The Mysterious Allegory.

L'Allegoria misteriosa.

*Venezia, Galleria.*

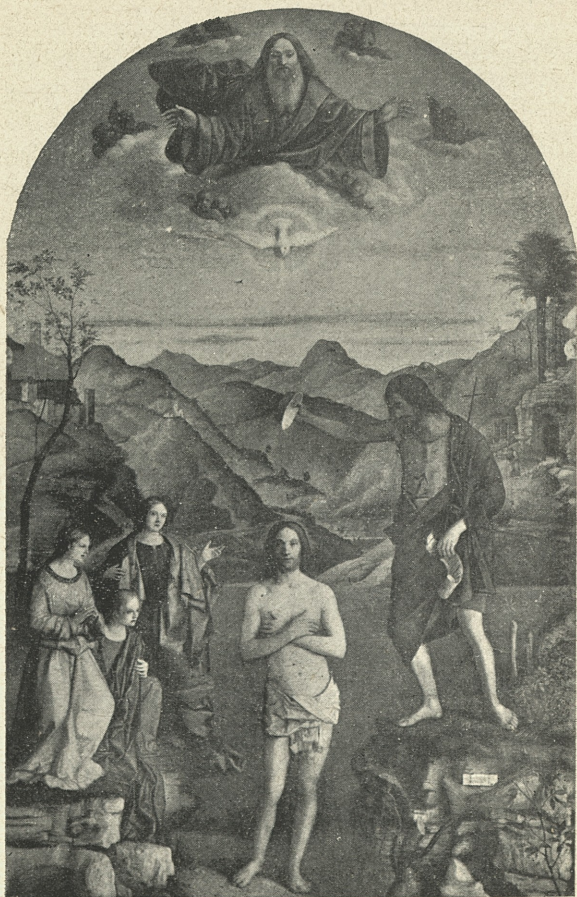


Tableau d'autel de 1505.

The Pala of 1505.

Pala del 1505.

*Venezia, S. Zaccaria.*



Baptême du Christ.

The Baptism of Christ.

Battesimo di Cristo.

*Vicenza, Santa Croce.*



Madone.

Madonna.

The Madonna.



Trois Saints (1513).

The Pala of the three Saints (1513).

Pala dei tre Santi (1513).

# OPERE DI GIOVANNI BELLINI

O A LUI ATTRIBUITE

RIPRODOTTE NELLE FOTOGRAFIE

DEI

## FRATELLI ALINARI

Società Anonima I. D. E. A.

Formati *a.* (album)  $14 \frac{1}{2} \times 9 \frac{1}{2}$  circa  
" *p.* (piccole)  $25 \times 20$   
" *e.* (extra)  $44 \times 33$   
" *g.* (grande)  $58 \times 43$

Nelle ordinazioni indicare il numero ed il formato. Le fotografie si stampano su carta al nitrato, al carbone, al carbonioide, al bromuro.

16902	Bergamo. Accademia Carrara.	Madonna col bambino.	<i>p.</i>
16903	»	»	<i>p.</i>
16860	»	Cattedrale. La Vergine col figlio.	<i>p.</i>
(?) 14662	Brescia.	Il Deposito di croce.	<i>p.</i>
264	Firenze. Galleria Pitti. (scuola di G. Bellini)	La Madonna col figlio e Santi.	<i>p.</i>
401	»	Galleria degli Uffizi. Un allegoria religiosa.	<i>p.</i>
30724-a	»	»	gruppo di putti (parte centr.) <i>p.</i>
411	»	»	Ritratto d'ignoto, (autoritratto?) <i>p.</i>
(?) 30250	Genova. Palazzo Rosso.	Ritratto del Dott. Francesco Filetto.	<i>p.</i>
14492	Isolabella.	Un Santo martire.	<i>p.</i>
14705	Milano. Museo Poldi Pezzoli.	La Pietà.	<i>p.</i>
14517	»	Pinacoteca di Brera. Cristo morto con la madre e S. Giovanni.	<i>p. e.</i>
14517-a	»	»	(part. la fig. di Cristo). <i>p.</i>
14518	»	»	La Vergine col figlio. <i>p.</i>

- 31722 *Milano. Pinacoteca di Brera.* La Madonna col figlio e sfondo  
di paesaggio. *p.*
- 13827 *Murano. Chiesa di S. Pietro Martire.* La Vergine in trono, il  
doge Barbarigo e Santi. *p. e.*
- 13828 » » La Vergine col figlio (part.) *p. e.*
- (?) 13829 » » La Vergine in gloria e santi. *p.*
- 12064 *Napoli. Pinacoteca del Museo Nazionale.* La Trasfigurazione *p.*
- 12064-b » » Ritratto di ignoto. *p.*
- 23044 *Parigi. Museo del Louvre.* Santa Famiglia. *p. e.*
- 10975 *Pesaro. Chiesa di S. Francesco.* L'incoronazione della Vergine. *p.*
- 10976 » » (parte centrale)
- 10977 » » S. Ludovico.
- 10978 » » Nascita del Bambino Gesù.
- 10979 » » S. Girolamo nel deserto.
- 10980 » » Visione di S. Francesco.
- 10981 » » Crocifissione di S. Pietro.
- 10982 » » Conversione di S. Paolo.
- 10983 » » S. Giorgio uccide il drago
- (?) 10996 *Repubblica di S. Marino.* La Madonna col bambino e Santi. *p.*
- 10992 *Rimini. Palazzo Comunale.* La Pietà. *p.*
- 7332 *Roma. Galleria Colonna.* S. Bernardo. *p.*
- 29511 » » *Doria.* La Vergine col bambino e S. Giovanni  
Battista. *p.*
- 7266 » *Pinacoteca Capitolina.* Ritratto del pittore. *p.*
- 17497-a » » Ritratto di giovane donna. *p.*
- (?) 17498 » » Ritratto del Petrarca (?). *p.*
- 18340 *Rovigo. Pinacoteca.* La Vergine col figlio. *p.*
- 18341 » » Sposalizio di S. Caterina. *p.*
- 18342 » » Cristo che porta la croce. *p.*
- 14809 *Torino. Pinacoteca.* La Vergina col figlio. *p.*
- 13924 *Venezia. Accademia.* La Madonna col figlio. *p. e. g.*
- 13925 » » La Vergine col figlio in grembo. *p.*
- 13926 » » La Madonna in trono col figlio addor-  
mentato sulle ginocchia. *p. e.*
- 13927 » » La Madonna col figlio e le Sante Cate-  
rina e Maddalena. *p. e. g.*
- 13788-a 89-a » » Le Sante e la Madonna part. 3 tav. *p.*
- 13298 » » La Madonna col figlio e i Santi Paolo e  
Giorgio. *p. e. g.*

Particolari  
del gradino di-  
detto quadro

13298-a	Venezia.	Accademia	La Madonna (part.)	p.
13299	»	»	La Vergine col figlio in trono, santi e putti.	p. e. g.
13287	»	»	I tre putti part.	p.
13330	»	»	La Vergine part.	p.
13301	»	»	La Previdenza.	p.
13302	»	»	Bacco e Marte.	p.
13303	»	»	L'allegoria misteriosa.	p.
13304	»	»	La Calunnia	p.
13305	»	»	La Fortuna.	p.
13305-a	»	»	Detti 5 pannelli riuniti.	p.
13858	»	»	Madonna col figlio.	p.
13226	»	Chiesa di S. Francesco della Vigna.	La Vergine in trono e Santi.	p.
13768	»	»	di S. Giovanni in Bragora. La Madonna col figlio.	p.
13234	»	»	di S. Maria dei Frari. Madonna col figlio e Santi. (trittico)	p. e. g.
13235	»	»	Madonna col figlio (part.)	p. e. g.
13236	»	»	Mezzo busto.	p.
13237-38	»	»	I due angioletti 2 tav.	p. e.
13236-a	»	»	S. Niccolò e S. Agostino.	p.
13236-b	»	»	S. Benedetto e S. Bernardino.	p.
20791	»	»	di S. Maria di Nazaret o degli Scalzi. La Vergine col figlio.	p.
13245	»	»	di S. Maria dell'Orto. La Madonna col figlio.	p.
13259	»	»	di S. Zaccaria. Madonna in trono e santi.	p. e. g.
13259-a-b-c	»	»	» part. 3 tav.	p.
13369	»	Collezione Giovannelli.	Madonna col figlio e Santi.	p.
13433	»	Museo Correr.	La Trasfigurazione.	p.
13392	»	»	Cristo sorretto da angioi.	p.
13434-a	»	»	Cristo morto.	p.
13434	»	»	Ritratto del Doge Mocenigo.	p.
13571	»	Palazzo Ducale.	La Pietà.	p.
13498	Vicenza.	Chiesa di S. Corona.	Il battesimo di Cristo.	p. e.
13499	»	»	Testa di Cristo part.	p.

ISTITUTO DI EDIZIONI ARTISTICHE

---

**D'imminente pubblicazione :**

**Pericle Ducati - LA CERAMICA GRECA**

*Un volume riccamente illustrato di oltre 500 pagg. con tavole fuori testo.*

**A. Minto - MARSILIANA**

*Un volume in-8.o grande, con 42 tavole fuori testo in fototipia.*

**Paladini - S. FRANCESCO NELLA STORIA  
E NELL'ARTE LUCCHESE**

---

---

Chiedere il

**CATALOGO GENERALE 1921**

di tutte le edizioni librarie, che viene inviato franco  
di porto a richiesta.

---

---

## **Fotografie dirette a colori**

Riproduzioni di quadri dei grandi Maestri eseguite col metodo  
speciale dell'Ing. ARTURO ALINARI.

PREMIATE: *Vienna 1901 :: Firenze 1913 :: Pietrogrado 1903*

*Vienna 1904 :: Perugia 1905 :: Londra 1905 :: Bruxelles 1906*

*Gand 1913 :: Firenze 1911 :: Lipsia 1914*

Queste fotografie dirette a colori non subiscono alcun ritocco nè  
alcuna altra operazione che possa modificare anche leggermente l'im-  
pressione.

---

**FRATELLI ALINARI - FIRENZE**

PUBBLICAZIONI DANTESCHE ;

L. DAMI — B. BARBADORO

## Firenze di Dante

Ricchissima pubblicazione in-8 grande, su carta di lusso, con numerosissime riproduzioni di documenti grafici d'alto interesse artistico e scientifico.

Con questa e con l'altra opera edita recentissimamente sul ritratto di Dante, l'I. D. E. A. porta il suo contributo alla rievocazione dell'opera e della vita del Grande, offrendo agli studiosi ed ai curiosi la possibilità di rievocare la figura dell'Immortale e la città in cui visse. I nomi degli autori sono troppo noti perchè occorra ricordare che un compito pur così alto non poteva esser affidato a mani migliori.

L'opera è divisa in quattro parti: « La città », « La storia », « La vita », « Dante », svolgendo così tutti gli argomenti necessari ad un'informazione precisa, esauriente sul luogo onde il Poeta trasse le prime visioni di bellezza.

*Un volume di 204 pagg. con 62 tavole fuori testo e copertina in pergamena . . . . . L. 35.-*

.....

G. L. PASSERINI

## Il Ritratto di Dante

L'insigne dantista, di cui la critica ha giustamente lodato l'interessante profilo della vita di Dante, ricostruisce in questa nuova pubblicazione, sulla scorta di tutti i documenti in nostro possesso, la figura del « grande severo », criticamente stabilendo l'attendibilità dei vari ritratti, qui riprodotti tutti, editi ed inediti.

*Elegante volume in-16.o di 32 pagg. e 50 tavole L. 7.—*

Casa Editrice d'Arte

# Bestetti & Tumminelli

Venezia-Firenze-Genovà - Milano-Roma-Napoli-Palermo-Lugano

---

## "DEDALO"

rassegna d'arte diretta da UGO OJETTI

*anno I (giugno 1920-maggio 1921)*

12 fascicoli . . . L. 150.— Estero . . . Frs. 150.—  
1 fascicolo separato » 15.— » . . . » 15.—

*anno II (giugno 1921)*

Abbonamento annuo L. 120.— Estero . . . Frs. 120.—  
Un fascicolo separato » 12.— » . . . » 12.—

---

## ARCHITETTURA E ARTI DECORATIVE

rivista bimestrale d'arte e di storia

*anno I*

Abbonamento annuo L. 150.— Estero . . . Frs. 150.—  
Un fascicolo separato » 30.— » . . . » 30.—

---

## BOLLETTINO D'ARTE

rivista dei Musei e Gallerie d'Italia diretta  
da ARDUINO COLASANTI

Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti

Abbon. annuo (*dal luglio 1921*) L. 120.— Estero Frs. 120.—  
Un fascicolo separato . . . » 12.— » » 12.—

---

Pubblicazioni varie di architettura e arti decorative

**CHIEDERE CATALOGHI**

