

30. Jacopo Bellini
(Venezia, 1400 circa - 1470/1471).
Madonna con il Bambino
1450 ca

Scheda storico-artistica

La monumentale Madonna sta in piedi dietro a un parapetto di marmo rosa, sul quale rimane un libro aperto e appena abbandonato per mettersi in posa con il Figlio. Mentre osserva lo spettatore la Madre regge, per prudenza, con entrambe le mani, il Bambino benedicente che indossa solo una collana con un grosso corallo appeso. Su un cartiglio apposto sullo stretto parapetto sta la firma dell'artista, mentre l'iscrizione in caratteri gotici nel nimbo è un passo liturgico di esaltazione della Vergine («Beata sei tu, Vergine Maria, Madre di Dio, che hai creduto»).

La prima possibile menzione a stampa di questo dipinto è offerta da Giovanni Antonio Moschini (1808, pp. 87-88, nota 1), che nel descrivere il convento di Santa Maria degli Angeli a Murano afferma che «dirimpetto a' finestroni del parlatorio grande di queste monache degli Angeli v'era una Madonna in contorno antico dorato con sotto Jachobus Bellinus (la quale però or più non vi si vede)». Occorre analizzare la provenienza – e dunque l'attendibilità – di questa informazione. Moschini dichiara che la notizia è tratta da una nota in un'edizione postillata (secondo Moschini da Daniele Farsetti) della *Descrizione* di Anton Maria Zanetti

(1733) segnalatagli da Giovanni de Lazara. Dichiara inoltre che questa edizione postillata gli era stata prestata da Giacomo Della Lena (e l'aveva già utilizzata altre volte: cfr. MOSCHINI 1806, pp. 56-57, nota 1). Le postille in questa edizione, che era stata di proprietà di Giovanni Maria Sasso, il probabile vero autore delle postille stesse (e conoscitore molto attendibile), sopravvivono fortunatamente in una trascrizione del 1847 di Emanuele Cicogna (che l'aveva a sua volta trascritta da una copia di Jacopo Morelli), e il passo originale (che era vergato a p. 450 del volume di Zanetti, accanto al passo dove si descrive la chiesa muranese) avrebbe recitato: «Dirimpetto a finestroni del parlatorio grande una Madonna con contorno antico dorato e sotto IACHOBVS BELLINVS» (Venezia, Biblioteca del Museo Correr, ms. Cicogna 3042/40). Questa trascrizione della firma si avvicina ancora di più a quella ancora oggi visibile sull'opera in esame. In una recensione alla *Storia pittorica* di Luigi Lanzi, Girolamo Da Rio (1810, p. 102), in merito al dipinto segnalato da Moschini come già a Murano, afferma: «Or si è trovato come quel quadro esiste; e il nostro cav. Giovanni de Lazara ne serba tratto il disegno».

Il 10 aprile 1812 l'abate Mauro Boni, controverso mercante e collezionista, legato sia a Moschini

tecnica/materiali
tempera su tavola trasportata su tela

dimensioni
110,5 × 69,7 cm

iscrizioni
sul cartellino apposto sul parapetto:
«IACHOBVS BELINVS»;
sul nimbo della Vergine: «BEATA ES
VIRGO MARIA DEI GENITRIX
QUE CREDIDISTI»

provenienza
Murano, Santa Maria degli Angeli (?);
Venezia, Corpus Domini (?);
Venezia, collezione privata, fino
a prima del 10 aprile 1812; Crema
e Lovere, Luigi Tadini (1745-1829),
da prima del 10 aprile 1812 al 1829;
Lovere, Accademia di Belle Arti
Tadini, dal 1829

collocazione
Lovere (Bergamo), Accademia
di Belle Arti Tadini (inv. P 27)

scheda storico-artistica
Antonio Mazzotta

relazione di restauro
Roberta Grazioli, con introduzione
di Marco Albertario

restauro
Roberta Grazioli

con la direzione di Angelo Loda
(Soprintendenza Archeologia, Belle
Arti e Paesaggio per le Province
di Bergamo e Brescia)

indagini
Vincenzo Gheroldi, Sara Marazzani

sia a de Lazara, scrive da Venezia al conte Luigi Tadini: «So che ha fatto l'acquisto della *Beata Vergine* di Jacopo Bellini, la quale vidi ma non volli acquistare per la beccheria che vi era stata fatta» (ATL, Archivio Storico, f. XI, fasc. 1, doc. 1279). A quella data, dunque, Tadini ne era proprietario, e il dipinto avrebbe già subito un pesante restauro.

Poche settimane dopo, in una lettera di Giovanni de Lazara a Francesco Aglietti del 18 maggio 1812, è affermato che «il padre Moschini poi le potrà far sapere se esista più, e dove era la bella Madonna col bambino col nome di Jacopo Bellini di cui mi ha donato un disegno» (TOSATO 2002, p. 414, doc. 7). Purtroppo questo disegno tratto dalla *Madonna* firmata da Jacopo Bellini e posseduto da Giovanni de Lazara (cfr. CABURLOTTO 2001) non è ancora stato ritrovato e se lo fosse potrebbe confermare definitivamente che la *Madonna* Tadini è la stessa già nel parlatorio di Santa Maria degli Angeli a Murano.

Sul dipinto interviene ancora Moschini (1815, pp. 497-498), che lo paragona a un'altra *Madonna* «molto pregiudicata» di Jacopo Bellini e conservata al «magistrato del monte-novissimo», con il Bambino ornato da un «monile di coralli al collo» e che prende il pollice della Madre (oggi non identificabile con

sicurezza). Moschini afferma di avere visto la *Madonna* Tadini anni prima «abbandonata in un monastero», aggiungendo, «sospetto che ora sia in Bergamo: io ne feci trarre un disegno». A quella data l'opera si trovava già a Crema, e dunque quello di Moschini è un errore geograficamente comprensibile.

La prima attestazione dell'opera a Crema si trova nella *Descrizione dei quadri esistenti nella Galleria Tadini in Crema* (ATL, Archivio Storico, ms., 1816 *post* - 1827 *ante*, [IX] 32), mentre è registrata a Lovere nel primo catalogo a stampa delle raccolte Tadini (TADINI 1828, p. 47, n. 255), in cui è riportata una provenienza dal convento veneziano del Corpus Domini che andrebbe in conflitto con quella muranese indicata da Moschini, anche se nel Corpus Domini erano confluite, intorno al 1808-1809, molte opere provenienti da altri conventi. Il monastero delle domenicane del Corpus Domini verrà soppresso definitivamente nel 1810 e sarà ingente la spoliazione dei suoi arredi (NARDIN 2009).

La *Madonna* Tadini non tarda a essere ammirata a Lovere da viaggiatori e conoscitori. Johann David Passavant durante il suo secondo soggiorno in Lombardia tra novembre 1834 e gennaio 1835 ne scrive diversi appunti (LAFFRANCHI



Dopo il restauro



Prima del restauro

2011-2012, p. 63, n. 45), riversati poi a stampa qualche anno dopo (PASSAVANT 1840) con l'aggiunta di un'intelligente paragone con l'arte di Gentile da Fabriano e l'identificazione del dipinto in quello descritto da Moschini nel 1815. Nel 1857 Giovanni Battista Cavalcaselle vede per la prima volta l'opera e ne trae un bellissimo schizzo a penna, arricchito da numerosi appunti, tra cui un interessante «azzurro?» in merito allo sfondo (Venezia, Biblioteca Marciana, Fondo Cavalcaselle, It. IV. 2036 (=12277)

- Taccuino XVII, f. 52v; si veda anche la copia di Crowe con appunti in inglese: Londra, National Art Library, Special Collections, Crowe & Cavalcaselle, *Italian Galleries*, inv. 86.ZZ.33, box 5). Interessante è, inoltre, l'esistenza di un altro schizzo allegato a questo (f. 53v), in carta azzurra, tratto dalla *Madonna con il Bambino* di Gentile da Fabriano allora nella collezione Jarves a Firenze e oggi a New Haven (Yale University Art Gallery, inv. 1871.66). Questo giusto confronto sarà proposto diverse volte



Dopo il restauro, particolare con il manto della Madonna, spalla sinistra; si nota il tratteggio originale a lacca rossa e la puntinatura d'oro sovrapposta, applicata nei precedenti restauri di Giuseppe Rillosi e Luigi Cavenaghi

nella letteratura fino a oggi. Cavalcaselle passa da Lovere una seconda volta nel 1866 e scrive diversi appunti sulla *Madonna*, dando conto di un restauro, con l'aggiunta del «fondo [...] verde scuro ad olio per cui nuovo», avvenuto nel frattempo per opera di «Rillo[s]i a Bergamo in casa Terzi» ovvero Giuseppe Rillosi (Venezia, Biblioteca Marciana, Fondo Cavalcaselle, It. IV. 2032 (=12273) – fasc. VII, f. 23v): Michele Caffi (1870, p. 143) afferma di esserne stato promotore. Confronti con l'arte del fabrianese e l'indicazione «the background (new) is blue» si trovano anche a stampa (CROWE, CAVALCASELLE 1871, I, p. 109, nota I; su Cavalcaselle a Lovere: cfr. GROSSO c.d.s.). La *Madonna Tadini* è menzionata in due lettere di Giovanni Morelli

indirizzate a Austen Henry Layard (20 febbraio 1864 e 31 luglio 1875: JUCKER 2012-2013, pp. 3-5, 298-299, nn. I, LXXVI), mentre Gustavo Frizzoni (1888, p. 269) ci informa di avere ricevuto dal fotografo bresciano Giona Ogliaresi una riproduzione dell'opera. Giovanni Morelli (1890, p. 351) utilizza la *Madonna Tadini* come centro per un primo, piccolo catalogo di dipinti di Jacopo Bellini che comprendeva, oltre alla *Madonna* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (inv. 271), già nel corso dell'Ottocento più volte associata a quella Tadini, e il *Crocifisso* del Museo di Castelvecchio a Verona (inv. 981-1B365), entrambe opere firmate, l'*Annunciazione* in Sant'Alessandro a Brescia (allora creduta del Beato Angelico) e la *Madonna Lochis* dell'Ac-



Dopo il restauro, particolare con i volti della Madonna e del Bambino

cademia Carrara (inv. 81 LC00230), tradizionalmente ritenuta di Gentile da Fabriano. Le opinioni di Morelli sono subito accolte da Bernard Berenson (1894, p. 87).

Nel 1900 l'opera è restaurata da Luigi Cavenaghi (Accademia Carrara, Bergamo, Archivio della Commissaria Carrara, b. 31, fasc. 370), ed è in questa occasione che la tavola originale viene rimossa e la pellicola pittorica trasportata su tela (ANONIMO 1901, con la prima riproduzione a stampa dell'opera). Dietro le quinte, Gustavo Frizzoni (1903a, p. 9, n. 27; 1903b, p. 345, nota 1, p. 346, fig.). È in quest'occasione che nel 1901 viene eseguita una nuova cornice da Giovacchino Corsi (su cui CHIARUGI 1994, II, pp. 450-452; PENNY 1998, p. 377-378) copiandola da quella, con ogni probabilità originale, della *Madonna* delle Gallerie dell'Accademia.

Nel corso del Novecento sono numerosi gli studiosi che ritengono la *Madonna* Tadini un punto fermo di Jacopo Bellini pittore, e non a caso è esposta diverse volte in Europa come rappresentativa dell'artista (una lista delle mostre è in A. DI LORENZO, in *Le muse* 1991, pp. 294-297, n. 75).

La sua datazione ha oscillato dagli anni Quaranta del Quattrocento (EISLER 1989, pp. 52-53, fig. 38, pp. 298, 514-515) ai pieni anni Cinquanta (DEGENHART, SCHMITT 1990, pp. 27, 169, 179-188, fig. 183). Roberto Longhi (1945-1947, p. 36) considera l'opera come estremamente rappresentativa tra le *Madonne* di Jacopo Bellini, «larve di maestà generica, manichini mistici, rivestite di tela d'oro, punteggiate di luce siderale».

Il restauro effettuato in occasione di *Restituzioni* da Roberta Grazioli ha cambiato radicalmente la nostra percezione del dipinto: lo sfondo scuro, color petrolio, che grazie agli appunti di Cavalcaselle sappiamo essere stato aggiunto tra 1857 e 1866, è stato rimosso e ha rivelato tracce di un'originaria tonalità di azzurro chiaro, come quella di un cielo terso. Così, la mole della Madonna si staglia più netta e monumentale, creando un effetto ancora



Dopo il restauro, particolare con il libro e la firma sul cartellino

più potente e adatto per una visione da lontano. Una simile impostazione si trova nella *Madonna* giovanile di Giovanni Bellini del Philadelphia Museum of Art (inv. 165).

La *Madonna* Tadini è da considerare un momento di svolta nell'attività pittorica di Jacopo Bellini, pur fedele ai suoi principi gentileschi. Alcuni elementi, come il libro in scorcio prospettico sporgente dal parapetto in marmo e un laccio che cade mollemente oltre lo spigolo, rimandano necessariamente alle invenzioni che sul finire degli anni Quaranta del Quattrocento venivano sperimentate a Padova, soprattutto dal futuro genero, Andrea Mantegna (basti vedere il suo *San Marco* di Francoforte, Städel Museum, inv. 1046, databile al 1447-1448 circa). Persino il cartellino posto sul parapetto, che a destra sembra staccarsi dal marmo, pare un timido tentativo di adeguarsi alle novità mantegnesche. Questi aspetti 'padovani' sono ancora assenti nella *Madonna* datata 1448 della Pinacoteca di Brera (Reg. Cron. 5974), pur diversa per forma e funzione, e anche dalla *Madonna* degli Uffizi (inv. 3344), sicuramente più antica di quella di Lovere. Tuttavia, l'aspetto ancora 'gotico' del volto e l'aria ancora alla Masolino fanno pensare a una fase più precoce rispetto a *Madonne* più

marcatamente squarcionesche e degli anni Cinquanta inoltrati, come quella delle Gallerie dell'Accademia di Venezia o l'altra, vicinissima, di New York (Metropolitan Museum, inv. 59.187), per non parlare della donatellesca *Madonna* di Los Angeles (Los Angeles County Museum of Art, inv. M.85.223) o dell'affascinante ma rovinatissima *Madonna del latte* (oggi dispersa: EISLER 1989, p. 54, fig. 39, p. 526). Non si dimentichi poi l'altrettanto rovinata ma bella *Madonna* di Carpeneo (convento delle Serve di Maria Addolorata delle Carmelitane, soppressa da qualche mese: cfr. *Restauri* 1986, p. 17, tav. I, pp. 181, 183, figg. 233-236), ignorata da gran parte della letteratura (ma non da MERKEL 1989, pp. 59, 62, fig. 68). In tutte queste *Madonne* mature dei pieni anni Cinquanta è ravvisabile un'influenza ulteriore, ancora assente nella *Madonna* Tadini: quella del figlio Giovanni, il cui astro inizia a risplendere a partire proprio dal principio di quel decennio (MAZZOTTA c.d.s.). Un altro termine di confronto è fornito dalla data 1459 (o 1460) dell'altare Gattamelata, dipinto insieme ai figli Gentile e Giovanni per la Basilica del Santo a Padova, di cui sopravvive probabilmente solo una tavola, quella con *Sant'Antonio abate e san Bernardino*

alla National Gallery of Art di Washington (inv. 1990.118.1). Qui, in un paesaggio ancora tardogotico, le figure presentano nelle carni e nelle pieghe una secchezza tipicamente padovana e oramai lontana dal mondo di Gentile da Fabriano. Una datazione intorno al 1450 per la *Madonna* Tadini sembrerebbe dunque plausibile.

Le notevoli dimensioni e l'atteggiamento delle figure iconico e ieratico fanno pensare a una funzione devozionale semipubblica, e ben si accorda in questo senso la sua probabile collocazione più antica a noi nota, ovvero in un parlatorio di monache.

La *Madonna* Tadini sembra essere stato un modello di riferimento per l'ideazione della *Madonna di Costantinopoli* del 1462 (Matelica, Museo Piersanti, inv. 9), riferita convincentemente alla giovinezza di Gentile Bellini (DE MARCHI 1994, pp. 13-14, 20, nota 25).

Bibliografia

MOSCHINI 1808, pp. 87-88, nota 1; DA RIO 1810, p. 102; MOSCHINI 1815, pp. 497-498; TADINI 1828, p. 47, n. 55; TADINI 1837, p. 62, n. 225; PASSAVANT 1840; CAFFI 1870, p. 143; CROWE, CAVALCASELLE 1871, I, p. 109, nota 1; DELLA ROVERE 1887, p. 317; FRIZZONI 1888; MOLMENTI 1888, pp. 5-6; MORELLI 1890, p. 351, nota 1; MORELLI 1897, p. 270, nota 2; BERENSON 1894,

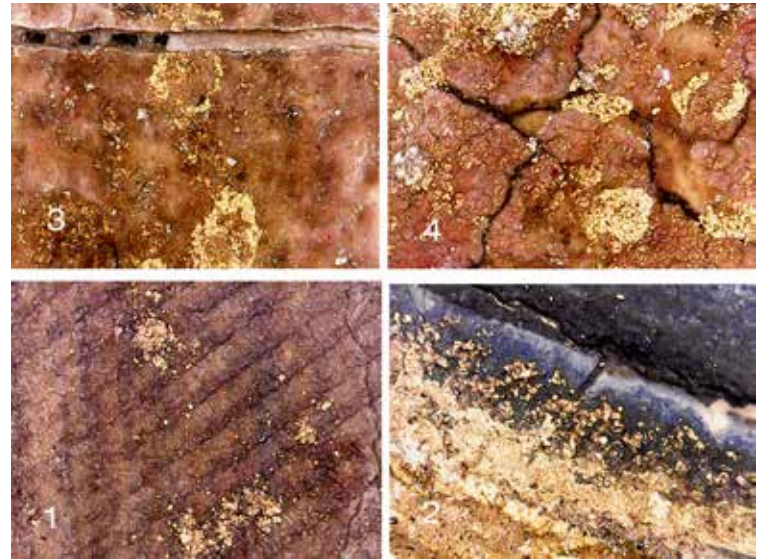
p. 87; ANONIMO 1901; FRIZZONI 1903a, p. 9, n. 27; FRIZZONI 1903b, p. 345, nota 1, p. 346, fig.; MOLMENTI 1903, p. 24; RICCI 1903, pp. 346-349; MOLMENTI 1904, p. 26; Venturi 1907, pp. 123-125; RICCI 1908, pp. 15-16, 19-20; GRONAU 1909a, p. 253; GRONAU 1909b, p. 12; VENTURI 1911, p. 319; CROWE, CAVALCASELLE 1912, I, pp. 108-109, nota 2; TESTI 1915, pp. 131-133, 175-177, 180-181, 186-187, 244, 267-268, 278, 292, 736, tav. VI; PINETTI 1922, pp. 299-300; PLANISCIIG 1928, p. 45, fig. 96, pp. 49-50; Scalzi 1929, pp. 40-41, n. 27; *A Commemorativa* 1931, I, p. 23, n. 62; II, tav. XXV; BERENSON 1932, p. 75; VAN MARLE 1935, pp. 61, 111, 114, 119, 209, fig. 68; BERENSON 1936, p. 65; LONGHI 1945-1947, p. 36; PUERARI 1949; ZUCHELLI 1954, tav. VII; MOSCHINI MARCONI 1955, p. 25; PALLUCCHINI 1956, pp. 210-212; BERENSON 1957, I, p. 38, fig. 66; GALLINA 1957, pp. 11-12, tav. 3; ROTHLSBERGER 1958-1959, pp. 78, 82, 84-85, fig. 35; SCHMITT 1965; VALCANOVER 1965, p. 168; SCALZI 1969, p. 6, n. 27; NATALE 1982, p. 114; BOSKOVITS 1985, p. 119; HETZER 1985, pp. 159-160; CHIRICO DE BIASI 1987, p. 579; BOSKOVITS 1988, pp. 31, 48, nota 80; FOSSALUZZA 1988, p. 271; BALLARIN 1989; EISLER 1989, pp. 52-53, fig. 38, pp. 298, 514-515; MERKEL 1989, pp. 61-62, fig. 71; CHIRICO DE BIASI 1990, p. 736; DEGENHART, SCHMITT 1990, pp. 27, 169, 179-188, fig. 183; DI LORENZO, in *Le muse* 1991, pp. 294-297, n. 75; SCALZI 1992, p. 15, n. 27; TEMPESTINI 1992, p. 58; TEMPESTINI 2000, p. 26; TOSATO 2002, p. 414, doc. 7; PÄCHT 2005, p. 30, fig. 20, p. 159, tav. 3; BALDISSIN MOLLI 2006, pp. 31-32, fig. 18; Valagussa, in *I grandi* 2010, p. 30; Valagussa, in *Maîtres vénitiens* 2011, p. 76; LAFFRANCHI 2011-2012, p. 63, n. 45; MORAG MARTIN 2012, pp. 130, figg. 130-130a, 143-144, 218, JUCKER 2012-2013, pp. 3-5, 298-299, nn. I, LXXVI; PICCOLO 2014-2015, pp. 378-379, 382; PARTRIDGE 2015, pp. 77-78, fig. 77; Gasparotto, in *Giovanni Bellini* 2017, pp. 62-63, fig. 20.



1. Sequenza di immagini diagnostiche, nell'ordine da sinistra a destra: (a) riflettografia IR; (b-c) fluorescenza UV con filtri differenti; (d) infrarosso in falso colore



2. Particolare della ripresa in riflettografia IR che evidenzia il disegno del volto e il tratteggio di Jacopo Bellini



3. Particolari al microscopio ottico: (1) tratteggio a lacca rossa del manto della Vergine; (2) aureola: sovrammisione del ritocco in oro a conchiglia sul fondo originale in azzurrite; (3) la frattura del film pittorico in basso a sinistra divide il ritocco puntinato dorato testimoniando la progressione del degrado; (4) sovrammisione della puntinatura donata di restauro all'oro ragnato originale

Relazione di restauro

All'articolata fortuna critica dell'opera corrisponde una vicenda conservativa altrettanto complessa. Mauro Boni nel 1812 (ATL, Archivio Storico, faldone XI, fasc. 1, doc. 1279) allude a uno stato di conservazione non ottimale e forse a un primo restauro non altrimenti documentato. Gli appunti di Cavalcaselle (si veda la scheda storico-artistica) consentono di inquadrare tra il 1857 e il 1866 (e più probabilmente intorno alla metà degli anni Sessanta: CAFFI 1870) l'intervento di Giuseppe Ril-

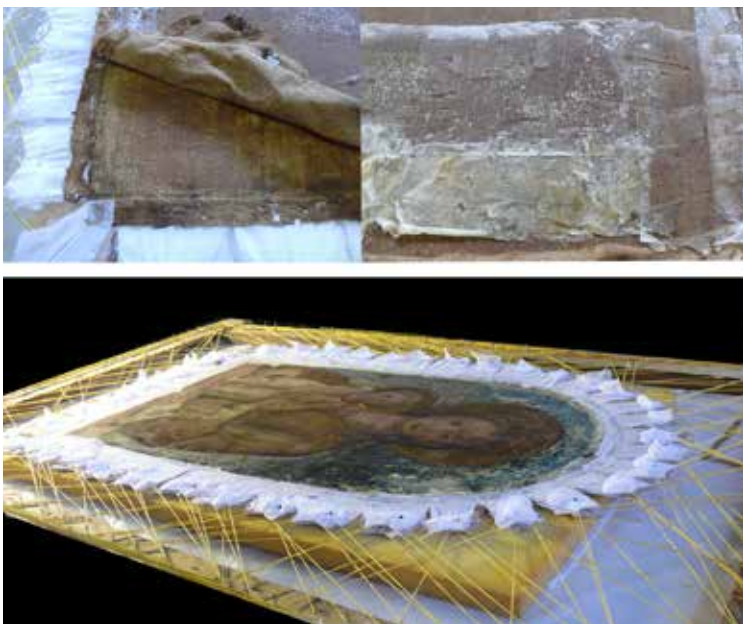
losi, mai compiutamente considerato, ma determinante nell'equilibrio raggiunto dall'immagine. Ragioni conservative resero necessario nel 1901 l'intervento di Luigi Cavenaghi (Accademia Carrara, Bergamo, Archivio della Commissaria Carrara, b. 31, fasc. 370, segnalata da Laura Benzoni; ATL, Archivio Storico, faldone X, fasc. 1. *Restauro, attribuzioni - 1901*, doc. 1053) cui si deve il trasporto da tavola a tela che ha creato un sistema di condizionamento che solo negli ultimi anni ha mostrato qualche criticità (*Una Madonna* 1901; FRIZZONI 1903b). Nel 1981-

1982 interviene Guido Fiume (cfr. ATL, Archivio Corrente, restauri, faldone X bis, fasc. 3, integrato con la documentazione reperita presso l'Archivio Fotografico di Brera grazie alla cortese disponibilità di Amalia Pacia e Isabella Marelli). Questo assetto è stato rispettato da Guido Fiume nell'intervento del 1981-1982, sostenuto con fondi ministeriali ed effettuato con la supervisione di Carlo Bertelli. Fiume ha rimosso la vernice patinata che saturava il dipinto, intervenendo

localmente sulle lacune. Il risultato era paradossalmente più vicino all'originale, ma doveva risultare troppo distante dall'immagine tradizionale dell'opera di Bellini, tanto che tra nono e ultimo decennio del Novecento si è ritenuto opportuno intervenire nuovamente con un'ulteriore patinatura dal tono caldo, di gusto ottocentesco. Nel corso del restauro eseguito da Roberta Grazioli è apparso evidente che questo intervento, non



4. Sequenza di riprese in luce radente che evidenzia il grado di deformazione di supporto e strato pittorico e i microsolleamenti



5. Durante il restauro, fasi dell'intervento strutturale: in alto, rimozione della terza tela ed estrazione dell'adesivo proteico con gel rigido di agar agar; sotto, tensionamento elastico del dipinto per il recupero delle deformazioni

documentato ma individuato sulla superficie del dipinto, e la greve ridipintura del fondo impedivano una corretta lettura dell'immagine. In occasione del restauro, ho ritenuto necessario promuovere una campagna di indagini diagnostiche non invasive, condotte da Sara Marazzani e Vincenzo Gheroldi e sostenute dal Circolo Amici del Tadini, che han-

no consentito di studiare in modo approfondito la materia del dipinto, distinguendo per quanto possibile la stesura pittorica originale di Jacopo Bellini dalle integrazioni successive (figg. 1-4). Obiettivo condiviso con la direzione lavori e con il gruppo di lavoro che ha seguito il restauro è stato quello di non alterare l'equilibrio raggiunto dall'immagine, operando



6. Durante il restauro, tassello di pulitura stratigrafico



7. Sequenza: particolare del Bambino, prima del restauro, tasselli di pulitura stratigrafici, fine pulitura

però per consentire una corretta lettura dell'opera di Jacopo Bellini. M.A.

Tecnica costruttiva: supporto

Il dipinto a noi pervenuto è frutto del trasporto da tavola eseguito da Luigi Cavenaghi nel 1901, mentre nulla è possibile dire del tavolato originale. Il nuovo supporto messo in opera ha previsto l'applicazione di tre tele di cui una, la più interna a contatto con la preparazione, è risultata una mussola di filati sottili in fibra di cotone, mentre per le due più esterne aventi ruolo strutturale sono state usate patine di filo medio in fibra di lino. La scelta di utilizzare tre tele fatte aderire con un mastice denso, a base proteica e vernice, così da limitare la penetrazione della colla verso la superficie, sembra funzionale alla creazione di un supporto rigido che riproponga le caratteristiche della tavola e rende conto del pessimo stato di conservazione in cui versava l'opera: lo schizzo di Cavalcaselle del 1857 evidenzia infatti numerose fessurazioni lungo l'asse centrale, ancora riconoscibili sul volto della Madonna. Il tensionamento è stato effettuato su di un telaio centinato con espansori lignei e incastri a forcilla aperta (fig. 5).

Tecnica esecutiva: strati pittorici

La rimozione del supporto ha comportato anche quella della prepara-

zione fino al film pittorico, anche se in modo irregolare, come hanno evidenziato le indagini in infrarosso (figg. 1-2). All'imprimitura originale ne è stata sostituita una a gesso e colla di circa 2 mm di spessore, presumibilmente isolata con vernice da tergo. Le profonde fessurazioni all'angolo inferiore sinistro hanno suggerito fenomeni di contrazione nel corso del trasporto prodotti da un'eventuale impannatura riscontrata anche in altre opere dell'artista. La ripresa riflettografica ha evidenziato il disegno preparatorio realizzato a punta di pennello sulle dita della Madonna e sul Bambino e le pennellate preparatorie per l'incarnato. Il film pittorico è costituito da campiture a tempera rifinite da un serrato tratteggio obliquo che delinea i volumi, riconoscibile sul volto della Vergine e sul manto. Quest'ultimo, dal tono rosato, era definito da un contorno a lacca rossa con cui viene pure realizzato il tratteggio a destra che ne costruisce il volume. Bagliori dorati dovevano essergli conferiti da minuscoli grani d'oro applicati a missione in modo diffuso: l'osservazione al microscopio ha permesso di distinguere la doratura originale da quella integrata nel corso dei restauri Rillosi o Cavenaghi, applicata a puntini nitidi con un effetto grafico che sottolinea l'andamento delle pieghe (fig. 3). L'immagine originale emersa nei son-

daggi, confermata anche dalla ricerca d'archivio, mostra la Madonna e il Bambino affacciati a una balaustra: uno sfondo azzurro, realizzato con una duplice stesura di azzurrite a differente macinazione, pone in risalto la lieve torsione della spalla della Vergine. Lungo il perimetro è stato recuperato il bordo di sacrificio per l'incasso a cornice che riproduce la sagomatura della cornice con capitelli d'imposta alla centina.

Stato di conservazione

I fenomeni di degrado riscontrati sono riferibili sia all'avanzato deperimento nel tempo, sia alle conseguenze dei restauri. A seguito di questi, infatti, si sono riscontrati una deturpante impressione della tela sul fronte e l'insorgenza di movimenti incontrollati di contrazione e dilatazione indotti dalla maggiore depolimerizzazione della mussola di cotone per il degrado acido innescato dalla degenerazione dei materiali adesivi. La rigidità strutturale del supporto e, al contempo, le tensioni indotte dalla consistenza dei film resinosi e proteici applicati sul fronte hanno comportato gravi deformazioni alla superficie (fig. 4): in fase di restauro si è verificata la stretta connessione tra deformazioni e variazioni termo-igrometriche ambientali, con un'evidente accentuazione al diminuire dell'umidità relativa. Lo svergolamento dei regoli e il grave

divaricamento delle forcelle, fenomeno in progressione nel tempo, hanno incrementato la deformazione del supporto impedendo al telaio di svolgere un'efficiente azione di contrasto e comportando un allargamento delle fratture trasversali sul *recto*. Fessurazioni più sottili, a sviluppo verticale, marcano l'andamento dell'erosione xilofaga all'interno del tavolato e dei fori di sfarfallamento. Lo strato pittorico denotava punti di fragilità, in particolare lungo il nimbo della Vergine, e aree interessate da microsollevamenti e fragili raggrinzimenti a cuspidate (fig. 4): le indagini microscopiche e i test effettuati hanno individuato la causa nella perdita di elasticità del film proteico applicato direttamente sul film pittorico a scopo 'isolante' ascrivibile a Rillosi o a Cavenaghi. Fenomeni di abrasione e di corrosione diffusi, in particolare sugli incarnati e la balaustra, testimoniavano interventi di pulitura aggressivi coerenti con le notizie d'archivio. Il fronte ha rivelato una serie di sovracommissioni a carattere proteico, oleoso e resinoso, di tipo naturale e sintetico, riscontrabili in modo non uniforme, atte a isolare le integrazioni pittoriche, a proteggere la superficie e a conferirle un'intonazione morbida. I ritocchi più profondi erano eseguiti ad acquerello e isolati a colla, quelli superficiali a vernice. La ridipintura più estesa riguardava lo sfondo, snaturato

da una campitura di base nera a gomma lacca, che uniformava la stesura originale abrasa, rifinita da una stesura blu scuro virata in verde petrolio e da una sorta di archetto perimetrale. Il rifacimento, riferibile al restauro Rillosi e lodato nel 1866 da Cavalcaselle, fu mantenuto da Cavenaghi che lo trasportò con il film pittorico originale. Guido Fiume nel 1981 intervenne rimuovendo la vernice, ma conservando il rifacimento, anche se con alcuni sondaggi più profondi, ricalibrandolo con un minutissimo rigatino e un film di vernice sintetica. Sulle figure vennero rimosse vernici, patinature e alcune ridipinture; inoltre fu eseguita un'ampia ricostruzione a rigatino dell'angolo sinistro della balaustra. L'aspetto attuale era dovuto a una vernice pigmentata, dalla marcata colorazione giallo zafferano, risultata essere una patinatura applicata successivamente in un ulteriore intervento non documentato, ma testimoniato dal raffronto fotografico tra la documentazione di Fiume e quella successiva conservata presso l'Accademia Tadini, finalizzato ad addolcire il risultato di Fiume. Nella stessa occasione vennero eseguite velature bituminose sulle abrasioni o per accentuare le ombreggiature a tratteggio, riproponendo l'aspetto del dipinto ante Fiume.

Intervento di restauro

L'attuale intervento ha messo in luce una complessa storia conservativa che contraddice l'attribuzione *in toto* dell'immagine pervenuta a Cavenaghi. Un importante lavoro di raccolta di materiale documentario, il raffronto con la documentazione acquisita relativa ad altri interventi su opere di Jacopo Bellini, il costante monitoraggio diagnostico, condotto da Vincenzo Gheroldi e Sara Mazani, confrontato con l'analisi e i risultati delle operazioni via via svolte, hanno permesso di ridefinire le competenze degli interventi, evidenziando un quadro molto più composito e stratificato che ha orientato le scelte operative. Tre le aree d'intervento su cui ci si è confrontati: risoluzione dei problemi strutturali, definizione del recupero formale, integrazione pit-

torica (problema strettamente legato al precedente). L'indispensabile sostituzione del telaio e l'utilizzo di un meccanismo di controllo autoregolante hanno consentito di delegare al telaio il vero ruolo strutturale, alleggerendo il supporto con la rimozione di materiale adesivo e di una tela, sostituita con un tessuto poliestere applicato a Beva film facilmente reversibile. Un lento condizionamento del supporto attraverso un tensionamento provvisorio calibrabile, applicato ai singoli elementi strutturali, ha condotto a un ridistendimento delle micro cuspidi e al recupero delle deformazioni più gravi, mentre irreversibili si sono dimostrate quelle indotte dall'irregolarità di spessore conservato di preparazione e strati pittorici originali. La reattività alle variazioni termometriche è stata regolata dall'applicazione sul retro della cornice di un tessuto barriera. Ponderati test di pulitura (figg. 6-8), puntuali e stratigrafici, hanno permesso di definire gli obiettivi del recupero degli strati pittorici, finalizzato al riconoscimento della tecnica e dell'impostazione originaria di Bellini nel rispetto di un equilibrio visivo delle figure, senza incorrere in pericolose scelte archeologiche. Questo ha comportato la rimozione della patinatura gialla e delle velature bituminose superficiali sulle figure per restituire coerenza di lettura alla tecnica esecutiva originale: si sono conservati, invece, gli interventi più antichi che riguardavano la puntinatura dorata del manto, le integrazioni ad acquerello e il film proteico sovrapposto. La decisione di rimuovere il rifacimento dello sfondo (fig. 8) è stata supportata sia dal riscontro del materiale originale recuperabile e dall'apporto significativo che ne derivava nella rilettura dell'opera di Bellini, sia da considerazioni conservative date le forti tensioni indotte dal legante a gomma lacca. L'intervento è stato eseguito in modo differenziato utilizzando per le figure *resin soap* ABA, seguito da un approfondimento e una regolarizzazione 'per area' mediante miscele di ligroina con acetone ed etanolo a bassa polarità (LA2, LA3) in supportante stearico. Più comples-



8. Durante il restauro, rimozione del rifacimento sullo sfondo

sa la rimozione del rifacimento che ha richiesto nella fase finale, sulla stesura a gomma lacca estremamente tenace e adesa al delicatissimo film pittorico a tempera, l'utilizzo di formulati nanostrutturati (Nanorestore Cleaning Polar Coating B e S) caricati in idrogel chimico a elevata ritenzione (Nanorestore Gel Extra Dry) per rendere efficace l'azione superficiale limitandone la penetrazione all'interfaccia tra i due strati. Il risarcimento pittorico, eseguito ad acquerello con velature a vernice, ha riguardato le lacune puntuali sulle figure e sulla balaustra con tecnica mimetica e per velatura.

Lo sfondo ha richiesto particolare attenzione: la soluzione adottata è stata quella di un'integrazione ad acquerello condotta con un minuto tratteggio, secondo i principi della selezione cromatica, tesa a ristabilire un delicato collegamento cromatico alla lettura originale abraso consentendone una lettura coerente ed equilibrata d'insieme nel rispetto della storia conservativa dell'opera.

R.G.

Bibliografia
CAFFI 1870; ANONIMO 1901; FRIZZONI 1903b.

Abbreviazioni

ATL: Accademia Tadini, Lovere.

Bibliografia

1733

A.M. ZANETTI, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e Isole circonvicine: O sia Rinnovazione delle Ricche Minere di Marco Boschini*, Venezia 1733.

1806

G.A. MOSCHINI, *Della letteratura veneziana del secolo XVIII fino a' nostri giorni*, Venezia 1806.

1808

G.A. MOSCHINI, *Guida per l'isola di Murano. Seconda edizione. Accresciuta di Annotazioni, e di un Discorso intorno all'Isola di s. Georgio Maggiore*, Venezia 1808.

1810

[G. DA RIO], *Recensione alla Storia pittorica di Luigi Lanzi*, in «Giornale dell'italiana letteratura», XXV, 1810, pp. 97-138.

1815

G.A. MOSCHINI, *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti*, Venezia 1815.

1828

L. TADINI, *Descrizione generale dello stabilimento dedicato alle belle arti in Lovere dal conte Luigi Tadini cremasco*, Milano 1828.

1837

L. TADINI, *Descrizione generale dello stabilimento dedicato alle belle arti in Lovere dal conte Luigi Tadini cremasco*, Bergamo 1837.

1840

J.D. PASSAVANT, *Zu Kunstblatt Nr. 35 S. 139*, in «Kunstblatt», 53, 1840, p. 226.

1870

M. CAFFI, *Pittura antica*, in «L'Arte in Italia», II, 1870, pp. 143-144.

1871

J.A. CROWE, G.B. CAVALCASELLE, *A History of Painting in North Italy. Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia. From the Fourteenth to the Sixteenth Century*, I-II, London 1871.

1887

A. DELLA ROVERE, *Dell'importanza di conoscere le firme autografe dei pittori*, in «Archivio Veneto», n.s., XXXIV, 1887, pp. 311-322.

1888

[G. FRIZZONI], *Opere d'arte a Lovere*, in «Arte e Storia», VII, 35, 1888, pp. 269-270.

P.G. MOLMENTI, *I pittori Bellini*, Roma 1888.

1890

I. LERMOLIEFF [G. MORELLI], *Kunstkritische Studien über Italienische Malerei. Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom*, Leipzig 1890.

1894

B. BERENSON, *The Venetian Painters of the Renaissance. With an Index to their Works*, New York-London 1894.

1897

G. MORELLI, *Della pittura italiana. Studi storico critici. Le Gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma*, Milano 1897.

1901

ANONIMO, *Una Madonna di Jacopo Bellini*, in «Rassegna d'Arte», I, 8, pp. 113-114.

1903

[G. FRIZZONI] (a), *Catalogo della Galleria Tadini in Lovere*, Lovere 1903.

G. FRIZZONI (b), *Arte retrospettiva: la Galleria Tadini in Lovere*, in «Emporium», XVII, 101, 1903, pp. 343-355.

1903

P. MOLMENTI, *La pittura veneziana*, Firenze 1903.

1903

C. RICCI, *Arte retrospettiva: i dipinti di Jacopo Bellini*, in «Emporium», XVIII, 107, pp. 345-354.

1904

P. MOLMENTI, *La peinture vénétienne*, Firenze 1904.

1907

L. VENTURI, *Le origini della Pittura Veneziana. 1300-1500*, Venezia 1907.

1908

C. RICCI, *Iacopo Bellini e i suoi libri di disegni. I. Il libro del Louvre*, Firenze 1908.

1909

G. GRONAU (a), ad vocem *Bellini, Jacopo*, in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, III, Leipzig 1909, pp. 252-255

G. GRONAU (b), *Die Künstlerfamilie Bellini*, Bielefeld 1909.

1911

A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana. La pittura del Quattrocento. Vol. VII. Parte I*, Milano 1911.

1912

J.A. CROWE, G.B. CAVALCASELLE, *A History of Painting in North Italy. Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia. From the Fourteenth to the Sixteenth Century*, I-III, a cura di T. Borenius, London 1912.

1915

L. TESTI, *La Storia della Pittura Veneziana. Parte seconda. Il divenire*, Bergamo 1915.

1922

A. PINETTI, *Pitture e sculture nella regione del Lago d'Isèo*, in «La Rivista di Bergamo», I, 6, 1922, pp. 296-300.

1928

L. PLANISCIG, *Jacopo und Gentile Bellini (neue Beiträge zu ihrem Werk)*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», n.s., II, 1928, pp. 41-62.

1929

E. SCALZI, *Catalogo dei quadri della Galleria Tadini*, Lovere 1929.

1931

A Commemorative Catalogue of the Exhibition of Italian Art held in the Galleries of the Royal Academy, Burlington House, catalogo della mostra (Londra, Burlington House, gennaio-marzo 1930), a cura di D.A.R.L. Balniel, K. Clark, I-II, Oxford 1931.

1932

B. BERENSON, *Italian pictures of the Renaissance. A List of the Principal Artists and their Works with and Index of Places*, Oxford 1932.

1935

R. VAN MARLE, *The Development of the Italian Schools of Painting. Volume XVII*, Den Haag 1935.

1936

B. BERENSON, *I pittori italiani del Rinascimento*, Milano 1936.

1945-1947

R. LONGHI, *Pittura veneziana '300-'400. Corso universitario. Anni accademici 1945-1947*, Bologna 1945-1947.

1949

C. PUERARI, *La Madonna col Bambino di Jacopo Bellini (Galleria Tadini - Lovere)*, in «La Rivista di Bergamo», I, 8-9, 1949, pp. 15-16.

1954

N. ZUCCHELLI, *Capolavori d'arte in Bergamo*, Bergamo 1954.

1955

S. MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Roma 1955.

1955

R. PALLUCCHINI, *La pittura veneta del Quattrocento. Il Gotico Internazionale e gli inizi del Rinascimento. Lezioni tenute nell'Università di Bologna durante l'anno accademico 1955-56*, Bologna 1956.

1957

B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance. A List of the Principal Artists and their Works with an Index of Places. Venetian School*, I-II, London 1957.

L. GALLINA, *L'Accademia Tadini in Lovere*, Bergamo 1957.

1958-1959

M. ROTHLSBERGER, *Studi su Jacopo Bellini*, in «Saggi e Memorie di storia dell'arte», 2, 1958-1959, pp. 41-89.

1965

U. SCHMITT, ad vocem *Bellini, Jacopo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VII, Roma 1965, pp. 708-712.

F. VALCANOVER, ad vocem *Bellini, Jacopo*, in *Le muse. Enciclopedia di tutte le arti*, II, Novara 1965, p. 168.

1969

G.A. SCALZI, *La Galleria Tadini. Lovere*, Lovere 1969.

1982

M. NATALE, *Museo Poldi Pezzoli. Dipinti*, Milano 1982.

1985

M. BOSKOVITS, *Per Jacopo Bellini pittore (postilla ad un colloquio)*, in «Paragone», XXXVI, 419-421-423, pp. 113-123.

T. HETZER, *Venezianische Malerei von ihren Anfängen bis zum Tode Tintoretto's*, Stuttgart 1985.

1986

Restauro a Venezia. 1967-1986. Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia. 14, Venezia 1986.

1987

M. CHIRICO DE BIASI, ad vocem *Bellini, Jacopo*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, II, Milano, 1987, p. 579.

1988

M. BOSKOVITS, *Arte lombarda del primo*

Quattrocento: un riesame, in *Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 1988), Milano 1988, pp. 9-80.

G. FOSSALUZZA, ad vocem *Jacopo Bellini*, in *Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 1988), Milano 1988, pp. 270-271.

1989

A. BALLARIN, ad vocem *Bellini, Jacopo*, in *Dizionario della pittura e dei pittori*, I, Torino 1989, p. 292.

C. EISLER, *The Genius of Jacopo Bellini. The Complete Paintings and Drawings*, New York 1989.

E. MERKEL, *Venezia, 1430-1450*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, I, Milano 1989, pp. 49-101.

1990

M. CHIRICO DE BIASI, ad vocem *Jacopo Bellini*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, II, Milano 1990, pp. 735-736.

B. DEGENHART, A. SCHMITT, *Corpus der Italienischen Zeichnungen. 1300-1450. Teil II. Venedig. Jacopo Bellini. 5. Band. Text*, Berlin 1990.

1991

Le muse e il principe. Arte di corte nel Rinascimento padano. Catalogo, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezoli, 20 settembre - 1 dicembre 1991), a cura di A. Di Lorenzo, A. Mottola Molino, M. Natale, Modena 1991.

1992

G.A. SCALZI, *Guida alla Galleria Tadini*, Lovere 1992.

A. TEMPESTINI, *Giovanni Bellini. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1992.

1994

S. CHIARUGI, *Botteghe di mobiliari in Toscana*, I-II, Firenze 1994.

A. DE MARCHI, *Diversità di Antonio da Fabriano*, in *Un testamento pittorico di fine '400. Gli affreschi restaurati di Antonio da Fabriano in San Domenico*, a cura di P. Dal Poggetto, Fabriano 1994, pp. 9-20.

1998

N. PENNY, *The study and imitation of old picture-frames*, in «The Burlington Magazine», CXL, 1998, pp. 375-382.

2000

A. TEMPESTINI, *Giovanni Bellini*, Milano 2000.

2001

L. CABURLOTTO, *Private passioni e pubblico bene. Studio, collezionismo, tutela e promozione delle arti in Giovanni de' Lazara (1744-1833)*, in «Saggi e Memorie di storia dell'arte», 25, 2001, pp. 121-217.

2002

D. TOSATO, *La collezione di Francesco Aglietti (1757-1836)*, in «Saggi e Memorie di storia dell'arte», 26, 2002 (2003), pp. 353-429.

2005

O. PÄCHT, *La pittura veneziana del Quattrocento. I Bellini e Andrea Mantegna*, a cura di M. Vyiral-Tschapka, M. Pächt, Torino 2005.

2006

G. BALDISSIN MOLLI, *Fioravante, Nicolò e altri artigiani del lusso nell'età di Mantegna. Ricerche d'archivio a Padova*, Saonara 2006.

2009

E. NARDIN, *Le vicende artistiche della chiesa e del monastero del Corpus Domini di Venezia*, in «Saggi e Memorie di storia dell'arte», 33, 2009 (2010), pp. 109-164.

2010

I grandi veneti. Da Pisanello a Tiziano, da Tintoretto a Tiepolo. Capolavori dall'Accademia Carrara di Bergamo, catalogo della mostra (Roma, Chiostro del Bramante, 14 ottobre 2010 - 30 gennaio 2011), a cura di G. Valagussa e G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo 2010.

2011

Maîtres vénitiens et flamands. Bellini, Titien, Canaletto, Van Eyck, Bouts, Jordans... Chefs-d'œuvre de l'Accademia Carrara de Bergame et du Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers, a cura di G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo 2011.

2011-2012

M. LAFFRANCHI, *Johann David Passavant in Lombardia nel 1834-1835*, tesi di laurea specialistica, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2011-2012 (relatore G. Agosti).

2012

S. MORAG MARTIN, *The Ontology of the Venetian Halo in its Italian Context*, tesi di dottorato, University of Plymouth, Faculty of Arts and Humanities, a.a. 2012.

2012-2013

R. JUCKER, *Il carteggio Layard-Morelli*, tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Studi Umanistici, a.a. 2012-2013 (relatore G. Agosti).

2014-2015

O. PICCOLO, *La pittura dei secoli XV e XVI a Bergamo dalle soppressioni alla History di Giovanni Battista Cavalcaselle*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Bergamo, Dipartimento di Lettere, Filosofia, Comunicazione, a.a. 2014-2015 (relatore G.C.F. Villa).

2015

L. PARTRIDGE, *Art of Renaissance Venice. 1400-1600*, Oakland (California) 2015.

2017

Giovanni Bellini. Landscapes of Faith in Renaissance Venice, catalogo della mostra (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Getty Center, 10 ottobre 2017 - 14 gennaio 2018), a cura di D. Gasparotto, Los Angeles 2017.

c.d.s.

M. GROSSO, «col sacco a spalla»: *l'Accademia Tadini nei taccuini di viaggio di Giovan Battista Cavalcaselle*, in corso di stampa.

A. MAZZOTTA, *In His Father's Workshop: Giovanni Bellini's Paintings for the Scuola di S. Giovanni Evangelista, Venice*, in «The Burlington Magazine», in corso di stampa.