

Estratto

da

ARTE | Documento |

Rivista e Collezione di Storia e tutela dei Beni Culturali

direttore

Giuseppe Maria Pilo

25

EDIZIONI DELLA LAGUNA



Al di là dei connotati stilistici, tre sono i dati della *Trasfigurazione* di Giovanni Bellini conservata a Venezia presso il Museo Correr che richiamano la nostra attenzione; che sorprendono per la loro eccezionalità; che – una volta indagati – ci consentono di risalire all'ambito familiare e al contesto politico e sociale in cui quest'opera è stata concepita e portata a compimento¹.

Uno è il soggetto, che mai era stato fatto oggetto prima di raffigurazione in un polittico (quale era quello da cui quest'opera proviene); l'altro è l'apparizione, ai piedi della composizione, di una scritta che è diretta all'osservatore, e lo interpella in modo abbastanza perentorio; il terzo è quell'alberello su cui fissa intensamente il suo sguardo quello fra i discepoli che accompagnano Gesù che non è sopraffatto, ma nemmeno si lascia coinvolgere, dalla visione soprannaturale che gli si offre accanto. Ancor più si coglie la complessa dialettica che intercorre fra questi tre dati se si considera che uno – l'episodio evocato – è tratto dal *Nuovo Testamento*, le parole che compongono quella scritta sono tratte dal *Vecchio Testamento*, mentre l'alberello che impegna così prepotentemente l'attenzione del più giovane dei tre discepoli evoca, evidentemente, una realtà terrena.

Cerchiamo dunque di individuare la funzionalità di ciascuna di queste componenti iconografiche nella economia di questa composizione.

L'episodio della *Trasfigurazione*, narrato nel Vangelo di Matteo (17, 3), di Marco (9, 3) e di Luca (9, 30) è quello in cui a Gesù, il cui volto in questo frammento «risplende come il sole» e le cui vesti «diventano candide come la luce», si affiancano miracolosamente Mosè ed Elia. È quello in cui il Padre Eterno (che nella tavola – nelle sue attuali condizioni – non si vede, ma la cui presenza è attestata dalle tracce pittoriche, in quest'opera, di quella «nube luminosa» in cui Egli è avvolto e dai serafini che ne accompagnano la apparizione)² rico-

nosce che quest'Uomo, che sarà condannato innocente, è suo Figlio, anzi – per ripetere le parole degli evangelisti – il Figlio di cui si è «compiaciuto».

Ma non è solo per questi riferimenti che questo episodio dei Vangeli è evocato. È anche perché la sua citazione serve per definire una data e, con essa, una congiuntura politica quanto mai specifica.

È nel giorno in cui la liturgia cristiana celebra l'evento della Trasfigurazione di Cristo – quale essa è testimoniata dai Vangeli – che nel 1456 giunge a Roma la notizia di una clamoroso successo militare ottenuto dalle forze cristiane, non lontano da Belgrado, contro l'armata di Mehmed.

Erano tre anni appena che era caduta in mano islamica la capitale dell'impero romano d'Oriente, Costantinopoli. L'avanzata verso nord dell'esercito ottomano era parsa, fino a quel momento, inarrestabile. Anche a Venezia, dunque, «intesa tal nuova [...] si havé grandissima allegrezza»³.

Per celebrare questo evento – che solleva da uno stato di angoscia il mondo cristiano – Callisto III, il pontefice romano, decide che ogni anno venga solennemente ricordato questo giorno con una sacra celebrazione, appunto, della Trasfigurazione: «ordinò – per dirlo ancora con le parole di Marin Sanudo – l'ufficio della Trasfigurazione»; e contemporaneamente «ordinò l'ufficio del corpo di Christo», cioè la celebrazione della festa del *Corpus Domini*⁴.

Se fermiamo la nostra attenzione su Venezia, cioè nel contesto politico in cui Giovanni Bellini sarà di lì a poco chiamato a operare, è evidente che questa evocazione coinvolge la figura del doge in carica a quella data, e con ciò rievoca la conclusione drammatica della sua lunga carriera politica.

È tenendo a mente questi esiti che diventa comprensibile anche per noi – come lo era per i contemporanei – il senso di quella citazione delle Sacre Scritture che viene posta dal pittore in

grande evidenza ai piedi della tavola – oggi conservata nelle raccolte del Museo Correr – in cui egli raffigura l'episodio sacro della Trasfigurazione: MISE-REMINI MEI SALTEM VOS AMICI MEI.

Sono parole queste (Gb. 19, 21) che Giobbe pronuncia nel corso di un intervento con cui replica alle argomentazioni di Bildad, lo shuchita, che, in grande sintesi, non è disposto a credere alla sua innocenza.

Ma la citazione non è esatta: vi sono in essa delle aggiunte al testo biblico e delle sottrazioni che ne accentuano la particolarità ai nostri occhi.

Rivolgendosi agli AMICI – invocandone la comprensione – il committente di quest'opera fa dire a Giobbe: SALTEM VOS, «almeno voi!». E però non dice, come fosse cosa da sottacere, quella verità che è il nucleo drammatico della terribile sofferenza di Giobbe: «ché la mano di Dio mi ha colpito».

A questo punto – una volta accertata la specificità e la rilevanza del riferimento a Giobbe che viene proposto in questa rappresentazione – è opportuno tratteggiare, se pur sommariamente, la figura stessa di questo uomo indomito e fiero «del paese di Urz», e rievocare la bufera che si abbatte sul suo capo con il tacito assenso di Dio, benché egli sia stato «integro e retto» nel corso di tutta la sua vita.

Era un sovrano; era l'uomo «più importante di tutta la gente d'Oriente». «Quando Dio mi proteggeva», può dire Giobbe, quand'è travolto da questa bufera, «faceva riflettere la Sua fiaccola sul mio capo (Gb. 29, 2/3), la mia tenda si trovava nell'intimità divina (Gb. 29, 4), attorno a me erano i miei fanciulli (Gb. 29, 5), i giovani, al vedermi, si celavano / si levavano gli anziani e restavano in piedi / i Principi trattenevano le parole» (Gb. 29, 8/9).

«Mi vestivo di Giustizia», può ancora dire Giobbe, «essa mi avvolgeva / il mio manto e il mio copricapo erano il mio Diritto» (Gb. 29, 14).

Sono tutte espressioni che, idealmente,

avrebbe potuto pronunciare anche colui che era stato eletto doge nel 1423, e aveva regnato con autorità incontrastata per un lungo trentennio la Repubblica di Venezia.

Bene si attaglia alla figura di Francesco Foscari anche quella identificazione che Giobbe fa fra sé e la Giustizia. Era lui che aveva voluto che la figura della Giustizia fosse posta sulla facciata del Palazzo Ducale, a marcare quell'ala di ponente che era stata costruita nei primi anni del suo dogado; che aveva fatto porre una imponente figurazione scultorea di Salomone al vertice settentrionale di questa nuova ala, ove questa si conclude per lasciare spazio a una porta monumentale che dà accesso alla corte del Palazzo; è sempre lui che sulla sommità di questa porta aveva fatto porre una grande figura in pietra che raffigura ancora una volta la Giustizia, assisa su un trono salomonico, sopra l'immagine di sé inginocchiato di fronte al Leone marciano (simbolo della Repubblica e quindi della Giustizia con cui Venezia stessa si identificava).

Aveva potuto dunque cedere anche lui alla speranza, che s'era radicata nell'animo di Giobbe, che la sua «fama si sarebbe sempre rinnovata» (Gb. 29, 20). Ecco però che, per una volontà divina che lui non è in grado di decifrare (quel «castigo di Dio» che la scritta posta alla base di questa *Trasfigurazione* si guarda bene dal rievocare) si è trovato a dover dire come aveva dovuto dire il sovrano del paese di Utz: Dio «mi ha spogliato del mio onore / ha rimosso dal mio capo la mia corona» (Gb. 19, 9). «Ora uomini che sono tanto più giovani di me mi sbeffeggiano» (Gb. 30, 1); «eccomi oggetto del loro canzonare» (Gb. 30, 9); «essi hanno perso ogni freno nei miei confronti» (Gb. 30, 11); «accorrono come da una larga breccia / rotolandomi addosso come una frana» (Gb. 30, 14). «È svanita come vento la mia dignità» (Gb. 30, 15).

Anche Francesco Foscari aveva visto morire dieci figli, come era capitato a Giobbe cui il Satana aveva rapito la discendenza. L'ultimo di questi l'aveva visto portare a morte da una giustizia terrena che lui stesso – nel pieno dei suoi poteri – non era stato più in grado di governare. Dio «ha sovvertito la Giustizia nei miei confronti» (Gb. 19, 6);

«Egli ha accecato i Giudici» (Gb. 9, 24). Anche lui, dunque, giunto allo stremo delle sue forze, si trova nella condizione di rivolgersi a Dio con la stessa intensità, con lo stesso indomito vigore che è nelle parole di Giobbe: «Sei diventato crudele con me / con la Tua mano possente mi avversi. / Mi sollevi, a cavallo del vento, / mi fai ricadere dissolto ed esausto!» (Gb. 30, 21/22). E chiedere a Lui: «per quale scopo hai fatto di me il Tuo bersaglio / sì da rendermi un peso a me stesso?» (Gb. 7, 20). È con questo stato d'animo, in cui si alternano orgoglio e angoscia (orgoglio perché egli non ha remora a interpellare Dio come fosse un suo pari, e perché è con Lui direttamente che egli vuole confrontarsi; e angoscia, perché egli è ormai «spaventato da visioni notturne»), che Giobbe prorompe nella esclamazione che abbiamo ricordato: abbiate compassione di me, abbiate compassione, amici miei, ché la mano di Dio mi ha colpito.

Giobbe si rivolge agli «amici»: si tratta in realtà, nel racconto biblico, di uomini che cercano di persuaderlo che le sue disgrazie non possono che essere conseguenza di qualche sua colpa (e che anche i figli dovevano essersi macchiati di qualche colpa se la morte li ha colti, benché giovani o giovanissimi), e cercano di indurlo a mantenere verso Dio un atteggiamento di sottomissione, di limitarsi cioè a implorare l'insondabile perdono che solo Lui può concedere. Tralasciamo di ricordare come Dio – apparendo in un turbine – si mostrerà infine indignato del comportamento conformista di questi *saggi* che altro pensiero non sanno sviluppare che farsi interpreti ed esegeti di quel concetto di «giustizia retributiva» che ricorre in quasi tutta la storia della cultura ebraica: «Non avete parlato volti a me con sincerità», tuonerà, «come [ha parlato] il mio servo Giobbe» (Gb. 42, 7), come quest'uomo che, per quanto ferito e piagato dal Satana senza alcuna ragione, non ha mai ceduto a espressioni blasfeme, nemmeno nelle sue reazioni più violente, e non ha mai rinnegato il Signore, nemmeno negli accessi della disperazione.

Tralasciamo anche di considerare come questa identificazione del doge con Giobbe stia a indicare – oltre che la sua



innocenza – anche la purezza (per così dire) delle reazioni che egli oppone alla sventura che si abbatte sul suo capo quando prende avvio il procedimento che porta alla sua deposizione.

E consideriamo piuttosto, ora, come può essere intesa da un suo contemporaneo – nel caso specifico da un veneziano della metà del Quattrocento – quella espressione «amici» che il testo biblico usa per definire i saccenti interlocutori di Giobbe.

L'espressione AMICI MEI, nella sua incisività, nel suo isolamento, rafforzata com'è da quell'inciso drammatico SALTEM VOS, «almeno voi», non può essere intesa altrimenti se non come una chiamata, o addirittura un appello, a quanti avevano partecipato alla fortuna del sovrano-Giobbe – «il più importante di tutta la gente d'Oriente». I destinatari di quella scritta sono dunque principalmente quelli che hanno condiviso gli esaltanti momenti del suo governo, e si sono uniti a lui nel corso degli anni del suo regno, formando al suo fianco e sotto la sua guida quasi un partito (o un regime) per un lungo trentennio: SALTEM VOS².

A tutti costoro è chiesto, quanto meno, di dissociarsi da quella *damnatio memoriae*, da quella ostentazione di disprezzo cui sembra condannata (ed è condannata, negli ultimi mesi del suo regno) la figura di Francesco Foscari, in quanto statista e in quanto uomo. È chiesto di avere compassione (questa è forse la traduzione più pertinente della

2. Bartolomeo Bon, Ritratto del doge Francesco Foscari, 1439, frammento del monumento sulla Porta della Carta, Venezia, Palazzo Ducale (fotografia dell'autore).

espressione latina *miser cordia*), non fosse altro che perché «chi è tanto provato, vuole pietà dall'amico, anche se avesse perduto il timore del Potente» (Gb. 6, 14)⁶.

La evocazione congiunta della data 1457 e quella della figura di Giobbe sono determinanti, dunque, per intendere quale è l'ambito in cui è stata concepita quest'opera che Giovanni Bellini sarà chiamato a dipingere.

Per avvicinarsi ancor più a quest'ambito, basta riportare l'attenzione alla raffigurazione dei tre discepoli che hanno accompagnato Gesù sul monte ove al suo fianco appariranno Elia e Mosè.

Uno, Pietro (Simone), si volta repentinamente all'indietro, quasi sopraffatto dalla visione del miracolo che si compie dietro alle sue spalle, e tiene la mano dinnanzi agli occhi per proteggerli dalla luminosità solare del volto di Gesù e dal bagliore che promana dal suo manto. Giacomo giace a terra quasi inerte, come fosse morto. Il terzo – il più giovane dei tre, Giovanni – tiene un comportamento sorprendente, tenendo conto che a due passi da lui si svolge un evento portentoso e sopra di lui tuona la voce solenne del Padre. Ha il corpo disteso di traverso, rispetto all'asse della scena; il suo busto è sostenuto dai gomiti per meglio protendersi in avanti. La sua testa è ornata da ele-

ganti riccioli biondi. Il suo sguardo è fisso su un alberello che cresce sulla destra del quadro⁷.

È su questo alberello dunque che Giovanni Bellini ci invita – quasi ci obbliga – a portare attenzione. Al primo sguardo ci rendiamo conto che è il pollone di un tronco che è stato mozzato alla base con tagli netti (non è morto, cioè, per vetustà, né è stato abbattuto da un evento naturale, come potrebbe essere il vento che l'avrebbe schiantato, o da un fulmine).

Questo albero – un lauro –, che era così robusto nel momento del suo massimo accrescimento, simboleggia la figura stessa del doge. Quei tagli netti denunciano l'intervento umano con cui esso è stato risolutamente reciso alla base, con cui cioè il doge è stato deposto dal trono e messo a morte politicamente e quindi anche fisicamente, dopo trentaquattro anni vissuti a capo della Signoria⁸.

Il pollone che è cresciuto al suo fianco è l'unico figlio che gli è rimasto dopo la morte di Domenico (simboleggiato, questi, dal pollone privo ormai di linfa che si eleva per un tratto a fianco del primo)⁹. Infatti «l'albero ha una speranza / reciso, può ancora rinnovarsi / se la radice che lo nutre si mantiene» (Gb. 14, 7).

Questo pollone – che evoca dunque la

figura di Jacopo¹⁰ – è cresciuto lineare e ben dritto per un buon tratto, quasi a dimostrare che per il tempo della sua vita non ha conosciuto o subito deviazione alcuna; poi, repentinamente, il suo sviluppo si interrompe. Questa interruzione rappresenta la sua morte¹¹. Quattro nuovi rami si dipartono da questo punto: sono i figli che Jacopo ha avuto da Lucrezia Contarini¹². I due rami che si sviluppano lateralmente sono le due figlie.

I due rami che simboleggiano i due figli maschi di Jacopo sono quelli centrali, che crescono rapidamente, affiancati l'uno all'altro (secondo la logica della *fraterna* in uso a Venezia nelle famiglie patrizie). Il ramo che si eleva più dell'altro nell'aria sta ancora crescendo lineare, senza deviazione alcuna (come era cresciuto il pollone che simboleggiava il padre suo). Esso rappresenta Francesco, il più anziano dei due. L'altro rappresenta il fratello minore, Nicolò.

Quello che Giovanni tiene così intensamente sotto osservazione è dunque un albero genealogico: quello della discendenza del doge/Giobbe.

Con questa prima conclusione, riportiamo l'attenzione alla tavola dipinta da Giovanni Bellini.

Questa ramificazione della discendenza di Francesco Foscari, quale si manifesta dopo la morte di Jacopo, la vediamo



stagliarsi in una dorata luce solare solo quando essa ha superato in altezza, nel suo sviluppo, l'orizzonte di un paesaggio in cui i colori argentei dell'acqua e del cielo sembrano confondersi. L'unica entità visibile in questo paesaggio metafisico è un colle di forma conica che apparirebbe in tutto e per tutto un tumulo, tant'è la regolarità della sua forma se non fosse per la vaga apparizione di una costruzione sulla sua sommità.

Sul lato opposto del rilevato roccioso su cui si erge la figura splendente di Gesù affiancato da Elia e da Mosè, il paesaggio è quanto mai diverso: è ombroso, tanta è la vegetazione che in esso cresce rigogliosa. In questo territorio, reso fertile dalle acque che vi scorrono, si erge in lontananza, sulle rive di un corso d'acqua – al di là di un muro che distingue nettamente ciò che è prossimo da ciò che è remoto – un grande albero frondoso, «rorido in pieno sole» – per dirla anche in questo caso con le parole del testo biblico – che «sperde le radici per il giardino» (Gb. 8, 16).

Quest'albero è la rappresentazione simbolica della famiglia del fratello del doge, quello che è stato al suo fianco fin dal momento della sua elezione (1423), diventando un suo braccio operativo nelle operazioni diplomatiche più delicate e nei molteplici scenari di guerra che impegnano quasi tutti gli anni di governo del Foscari¹³.

Marco – di vent'anni più giovane del fratello – aveva cominciato ben presto a conoscere le logiche della vita politica, vivendo vicino ai vertici del potere (una condizione che gli assicura assai presto, nel 1434, la elezione al ruolo di Procuratore di San Marco «che è prossimo a quello del Principato»).

Non aveva avuto difficoltà, quindi, a intendere il segnale che era implicito nella condanna che viene comminata all'unico figlio che era rimasto al doge, nel 1445: una fascia della oligarchia veneziana percepiva ormai come una minaccia per la sopravvivenza stessa del regime repubblicano la concentrazione di poteri politici e militari che Francesco Foscari era riuscito a riunire nelle sue mani nel corso di ventidue lunghissimi anni di governo autoritario.

Da quel momento egli aveva ritenuto prudente rifiutare le cariche che gli ve-

nivano offerte, anche quando queste erano prestigiose, nel tentativo di mantenere in qualche modo distinta la propria figura, come uomo politico, da quella del fratello.

Questo comportamento ha forse accentuato, a questo punto, l'isolamento del doge, che però non potrà dire – come aveva dovuto dire Giobbe –: «i miei parenti si sono allontanati da me» (Gb. 6, 14).

Tant'è che Marco è vicino al fratello, quando Dio «ha fatto ormai della sua speranza un albero sradicato». Lo affianca e lo sorregge, anche fisicamente, quando dal suo capo viene tolto il corno dogale e dal suo dito viene sfilato l'anello con il suo sigillo, per essere infranto al suo cospetto.

Con il suo comportamento ben calibrato fra coerenza e prudenza, Marco, non solo rimane il riferimento principale di quella fascia di opinione pubblica in cui si erano riuniti gli estimatori della politica di Francesco (o di comprimari del regime che questi aveva instaurato), ma raccoglie un certo consenso anche in quegli strati della oligarchia veneziana che avevano seguito con distacco, e a momenti con disagio, il crescendo della aggressività di quelle forze che si erano venute coalizzando contro il doge, suo fratello.

È sentendosi abbastanza sicuro della ampiezza di questo consenso che egli può candidarsi a succedergli sul trono, sfruttando anche l'onda emotiva creata dalla morte che raggiunge drammaticamente Francesco Foscari due giorni dopo la sua deposizione¹⁴.

È la reazione pubblica¹⁵ – e in particolare lo svolgimento del funerale del doge deposto – che convince Marco a non ritirarsi comunque, a questo punto, dalla scena politica e ad assumere un ruolo di garante di una stagione politica retta da un capo di Stato «il quale aveva corsa quasi tutta la vita nel mezzo de' pubblici affari (...) e aveva dilatato, mercé grandissimi suoi travagli, i confini dell'impero per terra e per mare; e procacciato colla gloria delle cose da sé fatte non solo un eterno lustro al suo nome, ma un maggior lustro e splendore per ogn'intorno alla dolcissima sua Patria»¹⁶.

Bernardo Giustiniani – l'oratore che declama quelle frasi nel corso della ora-

zione funebre da lui stesso composta (obbedendo a una sollecitazione di Marco Foscari, si noti bene) per onorare la figura di Francesco Foscari – ha difficoltà a farsi intendere dalla Signoria guidata dal nuovo doge (che interviene in abito senatoriale e senza corno dogale, per rendere omaggio, con questa singolare scelta protocollare, alla figura del predecessore), perché la chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari ove si svolge, nella navata centrale, il funerale di Stato è di fatto impraticabile «per l'incredibile concorso di popolo che non può contenersi», e perché dall'altra parte del tempio (cioè nei transetti e nel presbiterio), si svolge contemporaneamente il funerale privato, e di lì si levano «confuse e dissonanti voci, e i gridi, (...) di chi si lamenta, e strepita d'intorno al cadavere del Foscari»¹⁷.

Marco – che in questa lacerante situazione rimane vicino alla Signoria, per quelle ragioni di avvedutezza politica che contraddistinguono il suo comportamento – ha ben modo dunque di cogliere gli imbarazzi che serpeggiano in questo frangente anche nel seno della oligarchia veneziana e, nel contempo, la forza del «partito» che si trova – quasi inaspettatamente – a rappresentare. Questo insieme di considerazioni ci porta abbastanza facilmente a comprendere, e a concludere, che quest'opera di Giovanni Bellini, che sollecita gli «amici» – gli amici del doge-Giobbe – a dissociarsi da quella *damnatio* della sua memoria che ormai si va imponendo nello scenario politico veneziano, è stata concepita poco dopo questo funerale, e quindi poco dopo questo mese di novembre del 1457.

Ed è ultimata prima del 13 giugno del 1460, quando muore il maggiore dei nipoti del doge – l'omonimo suo, Francesco – che in questa figurazione dipinta da Giovanni Bellini appare ancora come un virgulto che sta crescendo eretto, e per così dire felice, nella luce solare nella quale comincia a stagliarsi l'alberello che simboleggia la discendenza del doge¹⁸.

Bastano i dati che abbiamo raccolto fin qui per essere certi che quest'opera non avrebbe mai potuto essere realizzata senza il consenso di Marco Foscari e quindi che essa è stata concepita in un ambito che riconosce in lui una sorta di

depositario della eredità politica del doge suo fratello. Per rendercene conto basta riportare l'attenzione sulla tavola dipinta da Giovanni Bellini, e in particolare sulle figure dei discepoli che hanno accompagnato Gesù là dove avviene il miracolo della Trasfigurazione. Giacomo (Jacopo) – il discepolo rappresentato steso a terra come fosse morto – rievoca l'omonimo figlio del doge, quello che era morto in esilio a Canea, nell'isola di Candia (Creta) nei primi giorni dell'anno stesso, il 1457, che si conclude con deposizione e con la morte del padre suo.

Giovanni e Pietro – gli altri due Apostoli che presenziano alla Trasfigurazione di Gesù – sono i due santi eponimi dei figli maggiori di Marco, i quali – nel contesto della strategia familiare da lui concepita – hanno il ruolo, rispettivamente, di assicurare la discendenza del ramo familiare di San Simeon e di percorrere una carriera ecclesiastica che assicuri alla famiglia lustro (e congrue entrate economiche).

Giovanni – quello che rimane con lo sguardo fisso sull'alberello che rappresenta la discendenza del doge – è il personaggio più intraprendente della compagine familiare, come saprà dimostrare anche dopo il suo matrimonio (1462)¹⁹, quando avvierà quelle operazioni commerciali che lo porteranno in giro per il Mediterraneo e lungo le coste atlantiche, dapprima, e gli consentiranno poi di assumere in breve tempo un ruolo di primo piano a Damasco nel commercio del corallo²⁰. E lui – anche per ragioni di età – è evidentemente incaricato dal padre di “tenere d'occhio” i cugini nel periodo delicato della loro fanciullezza.

La figura di Pietro evoca invece – come ormai già sappiamo – il figlio di Marco cui era stato conferito questo nome in quanto era stato destinato fin dalla nascita alla carriera ecclesiastica (e tanto bene saprà sviluppare questo programma che riuscirà infine – dopo alcune traversie – a portare sul suo capo il cappello cardinalizio).

È dunque su Pietro – in considerazione della sua specifica formazione culturale in materia religiosa – che conviene fermare l'attenzione, se vogliamo individuare la persona che, nell'ambito familiare di Marco, ha l'incombenza di elab-

borare il programma iconografico che sarà adottato per rappresentare questa singolare *Trasfigurazione veneziana*²¹.

Conviene innanzitutto registrare quanto egli sia stato vicino all'ambito del potere dogale, quanto meno fin dal 1447 quando Francesco Foscari, suo zio, lo aveva investito del ruolo di Primicerio (cioè di responsabile della gestione religiosa della Cappella marciana che è l'edificio di culto in cui il capo dello Stato esercita quella autorità religiosa sulla comunità veneziana che a lui compete nella logica giurisdizionalista cui si ispira la Repubblica di Venezia).

Si noti bene che il pontefice Parentucelli, Nicolò V, quando aveva avuto notizia della sua nomina a Primicerio non aveva avuto esitazione a investirlo della carica di protonotario apostolico. E che Callisto III non aveva avuto esitazione a proporgli la cattedra episcopale di Padova nell'anno che segue quello della caduta di Costantinopoli in mano islamica (1453), quando massimo è l'interesse del papa di assicurarsi il consenso del doge alla sua azione politica.

È un anno, questo 1454, in cui peraltro Pietro è frequentemente a Padova per perfezionare gli studi che gli consentono di conseguire quel dottorato in diritto canonico che è necessario per un miglior sviluppo della sua carriera. Per cui, non solo ha modo di stringere amicizia con molti intellettuali dello studio (fra cui conviene ricordare Ermolao Barbaro il giovane e Pietro Barozzi, patrizi veneziani), ma anche di assistere alle fasi conclusive della vicenda della realizzazione di quella statua equestre che era stata voluta dal doge per onorare un generale che gli era stato fedele, Erasmo da Narni, detto il Gattamelata: vicenda che si conclude con la partenza di Donatello, che è anche lui conscio, evidentemente, delle conseguenze politiche, in ambito veneziano, della pace di Lodi.

Non solo: aveva avuto modo, il nostro Pietro, di assistere da questo osservatorio anche all'impressionante “accerchiamento giudiziario”²² messo in atto dagli oppositori del doge per contenerne il potere²³: un accerchiamento che non solo era costata a lui la conferma della assegnazione del vescovado patavino, ma aveva nuovamente determina-

to, nel 1451, l'arresto del figlio del doge, Jacopo, con l'accusa di collusione con potenze straniere.

Insomma – e per non dilungarci – basti dire che Pietro, oltre ad avere una competenza specifica in materia religiosa, ha una precisa nozione della crisi politica che Francesco Foscari aveva conosciuto negli ultimi anni del suo dogado e ha vissuto in prima persona gli eventi drammatici con cui essa si è conclusa, nel 1457²⁴.

Può anche darsi che Pietro si sia alcune volte allontanato dal doge o anche che lo abbia “tradito” (in tal caso si sarebbe giustificato ricordando che anche l'apostolo di cui egli porta il nome tre volte aveva tradito il Signore); ma nel momento in cui questi viene meno, egli non esita a farsi garante della sua integrità morale e politica, oltretutto delle sue virtù. Per cui – nel momento in cui si impegna a redigere il programma iconografico di un'opera che intende rievocare l'epilogo drammatico della sua vita – non ha esitazione a suggerire, anzi a stabilire, una corrispondenza univoca fra la sua figura e quella di Giobbe “uomo integro – come ormai sappiamo – e retto, alieno dal male” (Gb. 1, 8).

Ma è talmente addentro alla conoscenza delle Scritture che egli ben sa che l'episodio sacro della Trasfigurazione che egli ha scelto per evocare il nome di Jacopo, per mostrare il fratello Giovanni intento a seguire i cugini e se stesso, uomo di chiesa, emotivamente e intellettualmente coinvolto dal miracolo della Trasfigurazione, può fornire una occasione in più per ribadire l'“innocenza” del doge, assumendo a pretesto la circostanza che a fianco di Gesù, in questo episodio, appaiono Mosè ed Elia²⁵.

I quali, Mosè ed Elia, sono raffigurati dal Bellini – come già da molti è stato notato – con gli abiti che portano gli ebrei a metà del Quattrocento, per significare con questa notazione figurativa che si tratta di personaggi che sono al corrente delle vicende attorno alle quali ruota la commissione di quest'opera²⁶.

Per intendere il senso di questa ulteriore evocazione, bisogna considerare che nella rappresentazione che ce ne offre Giovanni Bellini, Gesù – invece di

guardare dritto davanti a sé (come farà in tutte le altre *Trasfigurazioni* che saranno dipinte da lui stesso negli anni successivi) – volge il suo sguardo verso Elia (che nella rappresentazione di questa scena sta dalla parte in cui spicca l'alberello che raffigura la fragile consistenza della discendenza del doge).

Questo gesto non è casuale; esso è rappresentato per rievocare il momento in cui «il Signore rivolge la sua parola a Elia» (I Re 12, 37): cioè il momento in cui Egli esprime il suo intendimento di far «piombare la sventura» su un sovrano – si tratta in questo caso di un re d'Israele, Acab – e «spazzare via la sua posterità» (I Re 12, 21), perché questi, governando il suo popolo, avrebbe consentito il culto degli idoli, trasgredendo al principio fondante del monoteismo. Solo all'ultimo il Signore risparmi la vita di questo sovrano – rimanendo sorpreso della immediatezza e della intensità della sua contrizione – e però – come per risarcire il Suo stesso furore – decide di far piombare la sventura «sulla [sua] casa durante la vita del figlio» (I Re 12, 29).

Orbene, quello che Pietro Foscari, l'ecclesiastico, vuole evitare è che la presenza di Elia a fianco del Signore possa essere interpretata nel senso che la morte dei figli del doge, e quella di Jacopo in particolare, possa essere conseguenza di una colpa del padre loro, il quale avrebbe «fatto peccare» il popolo soggetto al suo governo, consentendo che esso si abbandonasse al culto degli idoli. Cerchiamo di vedere come questa nostra *Trasfigurazione* dà soluzione a questa istanza di cui si fa interprete il dottore in diritto canonico, Pietro.

Già altri hanno acutamente notato che il Signore nel formulare questa domanda assume una espressione patetica: non è dunque su questo punto che conviene insistere. Portiamo l'attenzione a Mosè (una figura che appare per alcuni versi anomala considerando che i suoi capelli anziché avere l'assetto definito dalle Scritture scendono elegantemente inanellati, dal bordo del suo copricapo)²⁷.

Orbene, questo Mosè – udendo la domanda che il Signore rivolge a Elia – ha come un sobbalzo, dallo stupore, e sgrana gli occhi.

Elia – cui Gesù volge lo sguardo, per-



ché è a lui che chiede se il sovrano (in questo caso il doge) «abbia agito con astuzia nel fare il male agli occhi del Signore» (I Re 12, 19) – abbassa gli occhi, per non incontrare quelli del Signore che lo fissano intensamente. Non solo: alza le spalle, tenendo gli avambracci tesi in avanti, come chi, dovendo rispondere a una domanda sconcertante, e non osando d'altro canto criticare, e nemmeno tentare di giudicare, il suo interlocutore, rispondesse, anche con la mimica: «Cosa ne posso sapere io?».

Pietro Foscari – inserendo anche questa sua interpretazione del *Libro dei Re* nel contesto di una scena che rappresenta l'episodio evangelico della Trasfigurazione – torna così, indirettamente, a ribadire la tesi della «innocenza» del doge, suo zio, investito sul finire della sua vita da una *damnatio* che allora deve essere considerata davvero anche questa – come era stata la sventura che aveva investito Giobbe – una azione malvagia del Satana.

Questa *Trasfigurazione* è carica dunque di riferimenti a fatti e persone che la rendono – più che la rappresentazione di un episodio sacro – l'evocazione di una vicenda terrena.

Questa è la ragione per cui la scena concepita da Giovanni Bellini non spicca dalla base della tavola su cui essa è dipinta (come avviene in tutte le scene sacre che Bellini dipingerà nel corso della sua vita). Essa giustamente sta sulla terra. È questa la ragione per cui in primo piano è raffigurata un'ampia fascia di terreno (quello su cui è posto l'appello agli AMICI) che si attesta da un lato a un'acqua quasi stagnante (solo

qualche bagliore allude all'ipotesi che essa sia corrente) ed è limitato da un rilevato roccioso.

In tal modo sull'altare sarebbero venute ad apparire in primo piano solo le figure dei santi che apparivano nei due pannelli laterali di cui questo trittico era composto²⁸.

Per fornirci questa visione Giovanni Bellini non esita a spingere in alto nella sua composizione la scena sacra senza molto curarsi di due conseguenze per nulla trascurabili che discendono da questa scelta: da un lato si viene ad accentuare la differenza di misure fra le figure del pannello centrale di questo trittico e quelle laterali. Ma questo è il meno. Bellini deve rinunciare a quello «schema dialettico» che adotta di norma per tutte le sue successive composizioni sacre, nelle quali le figure evocate sono in primo piano e il paesaggio si pone dietro di esse e degrada in lontananza²⁹. Non basta, rinuncia anche a quella riproduzione analitica e però anche appassionata della natura che è così congeniale al suo intendimento artistico. La increspatura minimale dell'acqua, i pochi ciuffi d'erba e i pochi fiori che entro di essa fioriscono sono poca cosa rispetto a quella appassionata indagine naturalistica che Giovanni Bellini pratica in altre sue opere, come fosse questa una sigla della sua stessa concezione artistica³⁰.

Sono tutti condizionamenti iconografici stringenti, questi, che evidentemente vincolano, e comunque condizionano, la libertà di un artista che preferirebbe «vagare a sua voglia nelle pitture». È forse per evitare che a Giovanni Bellini tocchi di vivere nuovamente una esperienza del genere che, a fronte di una nuova commissione che giunge a lui da un personaggio autorevole, quale è Isabella d'Este, Pietro Bembo, scrivendo a lei, dice che il grande pittore veneziano, per la verità, «ha piacere che molto signati termini non siano dati al suo stile»³¹.

Dove cercare questi AMICI?

In quale ambito può risuonare quell'appello agli AMICI che Giovanni Bellini fa idealmente prorompere dalla bocca del doge/Giobbe nel momento della sua sventura?

Che non sia, non possa essere, un luogo pubblico importante – per esempio una grande chiesa frequentata dai ceti più elevati della società veneziana – è quasi ovvio: perché, dopo la pace di Lodi e la deposizione del doge (1457), lo stesso patriziato è diviso, per molti versi anche lacerato, sul giudizio da dare sull'energico capo di Stato che aveva retto la Repubblica per più di trent'anni. E non è il caso di suscitare, con un appello del genere, ulteriori divisioni, se non addirittura qualche pericolosa lacerazione.

Che non possa essere una chiesa periferica e per di più di impianto antiquato come lo erano San Giobbe oppure San Simeon e Giuda Profeta (la chiesa che sorge a poche decine di metri dalla casa avita dei Foscari) appare, anche questo, abbastanza ovvio. Anche perché da un lato, a San Giobbe, i frati francescani non avrebbero consentito un uso così strumentale del personaggio biblico cui è dedicato il cenobio assegnato alla loro gestione³², e dall'altro, nella chiesa di San Simeon e Giuda Profeta, il pievano non avrebbe potuto consentire un uso così esplicitamente individualistico di un luogo di culto deputato a un uso collettivo perché parrocchiale, senza una autorizzazione del Patriarca³³.

Un appello di tal genere – espresso in un'opera così singolare (è la prima volta, infatti, nel Quattrocento, che il tema della *Trasfigurazione* viene sviluppato così estesamente da un pittore) – non può essere pronunciato, a nostro

avviso, se non in un luogo in cui si riuniscono persone che sono idealmente (anzi: ideologicamente) disposte a recepire una simile chiamata, per quanto essa sia impolitica nel momento in cui viene pronunciata.

Queste persone costituiscono dunque una comunità nella quale è radicato un sentimento di adesione per qualche verso partigiano alla figura del Foscari, perché essa ha avuto, negli anni del suo governo, quelle gratificazioni emotive e materiali che solo i processi di emancipazione sociale e di affermazione economica possono dare. Sono persone insomma – quelle che compongono questa comunità – che, in forza di queste gratificazioni, sono venute a costituirsi come una entità collettiva dotata di un suo specifico grado di autonomia, e soprattutto di autocoscienza.

Quest'ambito può essere identificato – se non andiamo errati – con quello di una *Scuola* veneziana, anzi di una *Scuola Grande*, cioè con uno di quegli organismi in cui i *cittadini* nel corso dei primi decenni del Quattrocento si sono progressivamente allontanati da quelle forme di devozione tardomedievale che erano state la motivazione della loro originaria aggregazione, e hanno cominciato ad assumere una funzione sociale di interesse collettivo e, con ciò, ad avere un ruolo specifico e incisivo nell'ordinamento dello Stato.

I *cittadini* che governano quelle *Scuole*, e amministrano così fortune economiche che si fanno d'anno in anno più in-

genti, sanno come tutto questo processo – che conferisce loro una visibilità anche sul piano sociale – sia dovuto a una concezione politica, quale è quella praticata dal Foscari, che aveva assunto come presupposto della propria attività di governo una alleanza di Venezia con quella città, Firenze, ove massima è in questo torno di tempo la crescita culturale e finanziaria, e per ciò stesso anche politica, dei *cittadini*.

Che il doge sia il motore e il perno di questo processo non è cosa che merita d'essere ulteriormente documentata. Consideriamo però un caso specifico del suo comportamento – quello relativo alla *Scuola* di San Marco – per aver modo di registrare come si compie un simile processo.

La sede originaria di questa *Scuola* era presso la chiesa di Santa Croce. Nel 1437 la Signoria decide il suo trasferimento a fianco della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, quasi sul bordo della laguna (anche per stimolare così un accrescimento fisico della città sul suo versante settentrionale). Quasi subito la *Scuola* – che aderisce prontamente a questa sollecitazione – ottiene lo *juspatronato* della cappella maggiore di questo imponente edificio di culto, gestito dall'Ordine domenicano. Senza altro indugio si avviano i lavori di costruzione della nuova sede (un edificio che doveva essere significativo, se sulla sua sommità si elevava una struttura che appare agli osservatori contemporanei come un *tempio*).





L'anno appresso, Francesco Foscari guida un imponente corteo dogale – nel giorno di San Marco, ovviamente – per avvallare nel modo più solenne e ufficiale insieme l'importanza che la Signoria, questa Signoria, attribuisce all'insediamento della *Scuola* in questo sito e alla funzione assistenziale in ambito sanitario che essa si dispone ad assumere.

A testimoniare l'adesione – anche culturale, oltre che istituzionale – che il doge attribuisce a questa operazione, basta il fatto che, per la realizzazione del gruppo scultoreo che sarà l'elemento figurativo più rilevante della nuova facciata – quello che ci mostra San Marco circondato da molti devoti –, sia convocato lo stesso scultore, Bartolomeo Bon, che aveva appena portato a compimento quel vero e proprio monumento al doge in carica che è la Porta, detta della Carta, che dà accesso al Palazzo Ducale.

Di lì a poco, le *Scuole*, tutte le *Scuole*, vengono ammesse a sfilare in corteo entro il circuito della *platea* marciana, cioè nell'ambito più esclusivo del potere veneziano, nel contesto di una processione che, snodandosi dal Palazzo alla Cappella ducale, connette i luoghi che sono i simboli della autorità stessa del doge, la quale a quel tempo era, a Venezia, congiuntamente politica e religiosa.

È opportuno, a questo punto, rilevare quale sia la reazione della oligarchia all'accrescimento così rapido e impetuoso

del ruolo dei *cittadini* in Venezia: di una oligarchia che, temendo una saldatura politica fra il doge e questi nuovi ceti emergenti della società veneziana, intravedeva in un processo del genere il presupposto che si venga a creare la premessa per una "tirannia" che avrebbe potuto in qualche modo sovvertire lo stesso regime repubblicano su cui era incardinato l'ordinamento costituzionale di Venezia.

In prima battuta il Consiglio dei X avoca a sé ogni potere decisionale su ogni materia attenga all'insediamento e alle funzioni delle *Scuole*, in modo da non lasciare in mano al capo dello Stato la gestione del potere che può derivare dal controllo delle nuove fasce sociali che vengono formandosi in città e coagulandosi nelle *Scuole*. Poi vieta alle *Scuole* di ricevere nelle loro sedi (se non nel corso di specifiche cerimonie religiose) «alcun nostro zentil' homo», per evitare che i *cittadini* possano essere ingaggiati da quale che sia componente del patriziato nei giochi politici su cui si fonda l'equilibrio complesso delle Magistrature veneziane.

Il fatto che la *Scuola* di San Giovanni Evangelista senta il dovere di registrare subito questa disposizione nel suo Statuto³⁴ è un fatto che di per sé ci induce a portare l'attenzione su di essa, alla ricerca degli AMICI del Foscari, tanto più che essa è piazzata a due passi da quella chiesa dei Frari ove stava sorgendo l'imponente *deposito* che doveva accogliere le spoglie del doge, ed è separata solo da aree scoperte (adibite allora alla lavorazione dei panni) dalla *casa* avita dei Foscari che si affaccia sul Canal Grande, poco più a nord.

Anche nel caso di questa *Scuola* sembra possibile riconoscere un sostegno della Signoria al suo potenziamento se essa, nel 1453, è in grado di procedere alla costruzione «tutto da novo» dell'*Albergo* (cioè del settore edilizio in cui si riuniscono i confratelli che tengono la gestione della confraternita) a fianco dell'*Oratorio* (quello speciale vano in cui si conserva una preziosa *Particula della Croce* che la *Scuola* possedeva dal 1349). È una operazione edilizia concepita in modo ambizioso, questa, perché l'obiettivo che con essa i confratelli si ripromettevano di raggiungere era fare assumere un assetto unitario e per



alcuni versi monumentale alle due entità edilizie prospicienti alla *curia* che si apriva a mezzogiorno di esse³⁵. Se si considera che questo 1453 è l'anno della caduta di Costantinopoli in mano islamica, ci si rende conto che, in

6. Giovanni Bellini, *Trasfigurazione*, 1457-1460, particolare: Mosè. Venezia, Museo Correr.

7. Jacopo Bellini, *San Girolamo penitente*, particolare, elaborazione.

8. Venezia, chiesa di San Zaccaria, cappella di San Tarasio, scultura lignea.



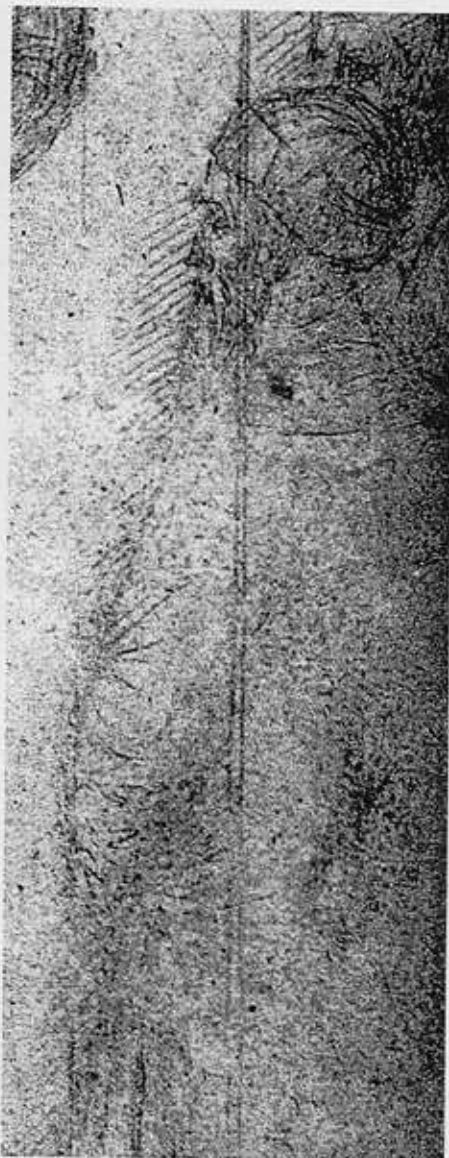
una congiuntura di così alta tensione politica, assume un rilievo di singolare portata la circostanza che questa sacra reliquia (questo pezzetto di legno «sopra el quale in Croce ha patito Gesù Signor Nostro») fosse stata consegnata ad Andrea Vendramin (il patrizio che l'aveva poi donata alla *Scuola*) da un Gran Cancelliere di Gerusalemme, che a sua volta l'aveva ricevuta dal patriarca di Gerusalemme: che evochi così esplicitamente, cioè, il tema della perdita, per la Cristianità, dell'Impero latino d'Oriente.

È sull'onda emotiva creata da un evento di tale portata (e forse anche per raccogliere dai fedeli i denari necessari per pagare il costo di un'opera che si era rivelata impegnativa, in termini edilizi) che nel corso della processione del *Corpus Domini* che si svolge nella piazza di San Marco l'anno successivo, avvenga un miracolo al passaggio di questa preziosa reliquia³⁶.

È peraltro l'anno, questo 1454, in cui amministratore della *Scuola* – proprio per il Sestiere in cui questo miracoloso evento si compie, cioè quello di San Marco – è Jacopo Bellini³⁷, un *cittadino* che in questa *Scuola* era stato ammesso, in quanto pittore di fama, fin dal 1437 e che in quest'ambito aveva guadagnato una fiducia che potremmo dire incondizionata se nel 1453 aveva ottenuto dai suoi amministratori quel finanziamento che gli era necessario per costituire la dote della figlia Nicolosia che egli si disponeva a dare in sposa ad Andrea Mantegna³⁸.

Il senso dell'accrescimento del ruolo della *Scuola* di San Giovanni Evangelista che avviene in questa congiuntura politico sociale lo potremmo comprendere meglio, con ogni probabilità, se fosse sopravvissuto il ciclo pittorico che era stato dipinto da Jacopo Bellini stesso una decina d'anni appresso – nel 1465 – per decorare la sala nella quale si riuniva in assemblea questa comunità di *cittadini*. Perché Jacopo – come ormai sappiamo³⁹ – è una sorta di ideologo, in quanto artista, di quella stagione culturale che, nel corso del secondo, del terzo e del quarto decennio del secolo, aveva coniugato, in una Venezia in bilico fra Medioevo e modernità, cultura imperiale delineata in termini ancora, per alcuni versi, cavallereschi e aspirazioni di rinnovamento in accezione rinascimentale.

La autoidentificazione di questa *Scuola* con gli anni della Signoria del Foscari è, comunque, un sentimento durevole nel seno del suo ceto dirigente: basti pensare – per convincersene – come ancor più avanti negli anni (in una stagione politica in cui sembra riprendere vita una concezione 'imperiale' non molto dissimile da quella che aveva ispirato la politica degli anni trenta e quaranta), la *Scuola* rievoca la sua partecipazione alla processione/corteo del *Corpus Domini* del 1454 (quella durante la quale era avvenuto il miracolo) in un grande *telero* in cui Gentile Bellini – figlio di Jacopo e fratello di Giovanni – non manca di porre le drappelle che portano lo stemma del Foscari sulle trombe degli araldi che precedono la Signoria quando questa esce dal Palazzo attraverso una porta monumentale, quella «della Carta», che dal pittore ci

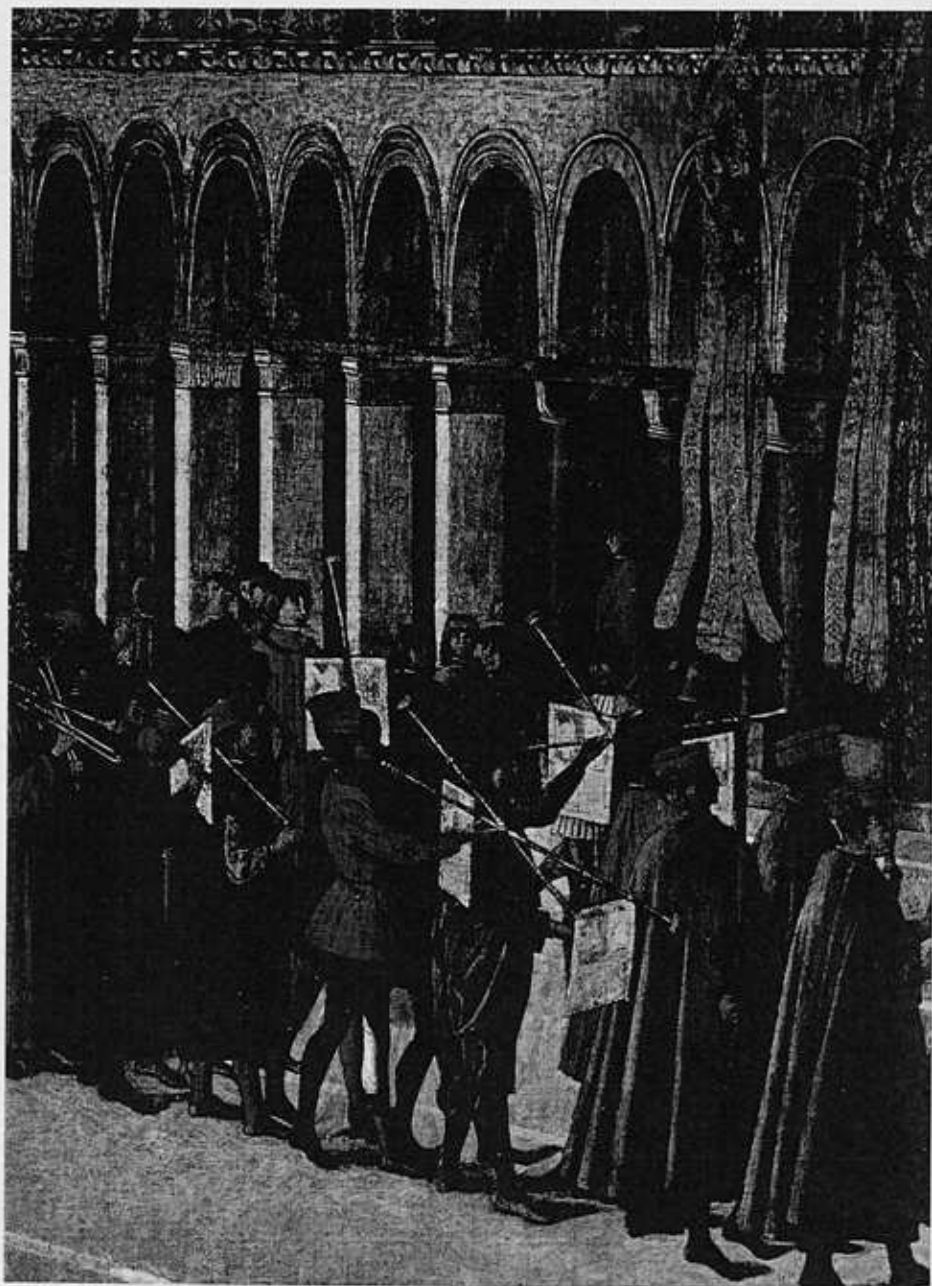


viene fatta sapientemente intravedere nel fulgore degli ori e dei colori che ne accentuano la magnificenza.

È dunque nell'ambito di questa *Scuola* – dove permane nel tempo una adesione al regime del Foscari che appare per alcuni versi partigiano – che possono essere cercati con qualche maggiore probabilità di successo quei *cittadini* che «ascoltavano me trepidando», avrebbe detto Giobbe, «tacevano all'udire il mio parere / dopo le mie parole più non insistevano» (Gb. 29, 21/22). Sono *fratelli* – dovremmo dire in questo caso «confratelli» – che rifiutano di essere classificati fra quelli che si sono «allontanati» dal loro *leader* politico, fra i conoscenti che da lui si sono «estraniati» o quegli amici che lo hanno «scordato» (Gb. 19, 13/14).

9. Giovanni Bellini, Trasfigurazione, 1457-1460, particolare: Elia. Venezia, Museo Correr.

10. Jacopo Bellini, Flagellazione di Gesù, disegno, particolare.



In prima linea fra questi *fratelli* possiamo immaginare che fosse Jacopo Bellini, il quale ci appare sempre più come una figura centrale in tutta questa vicenda.

Ci viene da dire che è probabile che sia stato lui a farsi tramite fra i confratelli e i Foscari; di più: a sottoporre a Pietro Foscari questa iniziativa della "sua" *Scuola*; che – nell'intento di evitare che sulla *Scuola* e su di sé venissero a gravare responsabilità troppo grandi – sia ancora lui a farsi dettare dall'ecclesiastico di casa Foscari il programma iconografico della figurazione pittorica che doveva rievocare la sventura che si era

abbattuta sul doge negli ultimi tempi della sua vita. Non è solo per devozione che Jacopo Bellini può essersi mobilitato in una iniziativa che ha – come è evidente – alcuni aspetti che non è azzardato definire impolitici: è anche perché egli sa bene che Marco Foscari ancora aspira al dogado (e infatti presenterà la sua candidatura anche alla morte di Pasquale Malipiero, nella speranza di succedergli), e che prima o poi il protonotario che egli ha assunto come suo interlocutore riuscirà a ricevere sul suo capo un cappello cardinalizio⁴⁰.

Queste osservazioni ci inducono quindi a fare un passo ulteriore: ad avanza-

re l'ipotesi che sia stato Jacopo stesso a elaborare – sulla base del programma iconografico dettato da Pietro – il disegno di questa *Trasfigurazione*, incaricando poi Giovanni, suo figlio, di tradurla nella immagine che noi conosciamo, dipinta su tavola a tempera grassa. A indurci in questo pensiero non è tanto la circostanza – la quale non manca tuttavia di suggestione – che Carlo Ridolfi abbia scritto che Jacopo Bellini ha condotto molti lavori in questa *Scuola bessenndogli i figli* – quindi anche Giovanni – *di alcuno aiuto*⁴¹. Sono piuttosto alcune ricorrenze di carattere figurativo: il fatto che il volto di Mosè – come esso ci appare nella tavola dipinta da Giovanni – richiami quello di San Girolamo quale Jacopo lo rappresenta in un'opera che dipinge proprio in questo torno d'anni (cioè il *San Girolamo penitente* conservato ora nel Museo Civico di Castelveccchio); il fatto poi che la figura di Elia – con quel cappello reso caratteristico dallo spacco che rompe la continuità della sua balza laterale – corrisponda a quella di un ebreo che assiste alla flagellazione di Gesù in un disegno di Jacopo conservato al British Museum (n. 81). Il fatto infine che l'atteggiamento di queste figure bibliche che appaiono a fianco di Gesù nel momento della Sua Trasfigurazione richiami in modo evidente quello di due sculture lignee che erano installate nella chiesa di San Zaccaria, cioè in un ambito sacro che certamente Jacopo, più che il giovane figlio suo Giovanni, conosce assai bene.

Del resto non c'è difficoltà a immaginare un rapporto di collaborazione fra padre e figlio in questa congiuntura, dacché i due lavorano fianco a fianco nella chiesa del Santo a Padova per portare a compimento la decorazione della cappella dei Gattamelata, cioè dei discendenti di quel generale che Francesco Foscari aveva voluto esaltare, per onorarne la fedeltà, con la scultura equestre della cui esecuzione aveva incaricato Donatello.

Non è tuttavia su questa collaborazione fra padre e figlio o su altri aspetti problematici di questa vicenda che ci possiamo soffermare in questa sede, perché

quel che dobbiamo cercare di individuare – dopo aver creduto di riconoscere l'ambito in cui quest'opera potrebbe essere stata concepita – è il piazzamento che a essa, in quest'ambito, avrebbe potuto esser stato assegnato. Il quale non è – non può essere – all'interno della *Scuola*. Entro questa ci sono infatti solo due altari, quello che si erge sulla parete di fondo della grande sala assembleare, al primo piano, e quello che è piazzato nell'oratorio della Croce, che è adiacente all'*Albergo della Scuola*. Sul primo stava una pala dedicata all'Evangelista al cui nome questa *Scuola* si richiama, e sul secondo una pala che celebra «il legno della Croce sopra il quale il nostro Signor Dio sostenne morte e passione per redenzione della umana natura»⁴².

L'altare su cui questa *Trasfigurazione* avrebbe potuto essere collocata potrebbe essere stato – l'uso del condizionale è evidentemente obbligatorio – uno di quelli che sono installati nella chiesa di San Giovanni Evangelista che sorge vicino alla *Scuola*, al di là di quella *curia* su cui si affacciano – nel loro nuovo assetto unitario – Oratorio e *Albergo*. È entro questo edificio che conviene dunque cercare di portare la nostra attenzione.

Già nel 1443 la *Scuola* – a seguito di una deliberazione assunta il 3 ottobre (con il consenso della famiglia Badoer che aveva la proprietà di questa struttura) – aveva avviato una ristrutturazione di questa chiesa. Aveva iniziato cioè la costruzione di un abside in sostituzione di quella preesistente (laddove già sussisteva un altare della *Scuola*) decidendo di farla ben lunga, e alta, e adorna di tutte le cose che pareva bisogno a gloria de Dio⁴³. Il testo stesso di questa deliberazione ci fa intendere che una iniziativa del genere presupponeva un programma di ridefinizione globale dell'assetto della chiesa⁴⁴.

Questa operazione avrebbe comportato dunque la costruzione di un edificio non dissimile da quello rappresentato da Lazzaro Bastiani in quel suo *telero* che oggi è conservato a Venezia nelle Gallerie dell'Accademia: cioè una chiesa a tre navate, con una navata centrale più ampia (larga cioè come l'abside che l'avrebbe conclusa a levante) e due navatelle laterali di minore larghezza.

Possiamo confermarci in questa conclusione solo a considerare la deliberazione assunta dalla *Scuola* poco più di un mese appresso alla prima, il 12 novembre 1443. Con questa essa mostra di non aver esitazione a concepire un intervento edilizio audace, pur di raggiungere il suo obiettivo: manomettere la base stessa dell'antico campanile che sorgeva a lato dell'abside, per ricavare entro il suo sedime una piccola cappella. Tutto ciò per realizzare una simmetria con quella cappella che – senza difficoltà – si poteva erigere sulla testata della navatella opposta, quella meridionale⁴⁵.

Insomma (senza con ciò voler escludere che vi potessero essere altari sulle pareti laterali di questa chiesa) viene da pensare che sia entro una di queste piccole cappelle che i confratelli avrebbero potuto piazzare questa singolare rappresentazione della *Trasfigurazione* in cui il doge/Giobbe chiede agli AMICI di avere per lui, almeno loro, misericordia⁴⁶.

⁴² Una bibliografia esaustiva su quest'opera di Giovanni Bellini è offerta da M. Lucco, *Trasfigurazione*, in "Giovanni Bellini", catalogo della mostra, Milano 2008, pp. 148-150. È nel contesto di questo contributo che Mauro Lucco offre la preziosa indicazione che il disegno delle rocce che appaiono in quest'opera di Giovanni Bellini si ritrova in un disegno di Andrea Mantegna, conservato a Parigi nella Bibliothèque de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, inv. 180.

⁴³ Di questi se ne vede solo un frammento, dacché la parte superiore della tavola è stata tagliata.

⁴⁴ M. Sanudo il Giovane, *Le vite dei dogi, 1423-1457*, a cura di A. Caracciolo Aricò, Venezia 1999, p. 525.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 526. Al proposito – e con particolare riferimento a quanto più avanti sarà esposto nel corso di questa nota – va registrato che è per recepire questa sollecitazione che allo scadere di questo 1454 – al 30 dicembre, per la precisione – la Signoria assumerà quelle decisioni che servono per regolare in modo nuovo e solenne la processione del *Corpus Domini* nella piazza di San Marco.

⁴⁶ Basti un esempio per avallare questa interpretazione. Al momento della deposizione, Francesco Foscari vedendo un giovane turbato «li dimandò chi 'l era. Li rispose son fio di Messier Marco Memo. Il Doxe li disse: To pare erra mio amico». Cfr. M. Sanudo il Giovane... cit., I p. 533.

⁴⁷ È un passaggio molto interessante, questo, del Libro di Giobbe, perché introduce il tema della alterità – se non addirittura quello della opposizione – che sussiste fra misericordia e giustizia. Del resto, Isacco di Ninive – un grande protagonista della tradizione monastica siriana che fu fra i primi a porsi in termini tecnici questo problema – non ha

esitazione a scrivere che «la giustizia non è [annoverata] fra le condotte del Cristianesimo né se ne fa memoria nell'insegnamento del Cristo»; e ancora che «dovunque la misericordia è avversaria della giustizia»; cfr., per un efficace inquadramento di questo tempo, P. Bettolo, *Misericordia versus Giustizia nella meditazione di (...) Isacco di Ninive*, in F. Cavazzana Romanelli, M. Leonardi, S. Rossi Minutelli (a cura di), *Cose nuove e cose antiche*, Venezia 2006, pp. 55-70.

⁴⁸ Per rendersi conto della singolarità di questa scena, basta fare un confronto fra questa *Trasfigurazione* e quella, sempre di Giovanni Bellini, conservata a Napoli, nella Galleria Nazionale di Capodimonte. In questa, gli Apostoli sono colti, tutti e tre, in un medesimo atteggiamento di sorpresa e di emozionata partecipazione all'evento che si svolge al loro cospetto.

⁴⁹ Correttamente, Dalhoff dapprima e poi Batschmann hanno collegato questa simbologia a un evento luttuoso. Cfr. M. Dalhoff, *Giovanni Bellini, Die Verklärung Christi...*, Münster 1997, e O. Batschmann, *Giovanni Bellini, Meister der venezianischen Malerei*, München 2008.

⁵⁰ Domenico è morto di peste ancora fanciullo – aveva forse otto anni – il 24 febbraio nel 1437 m.v. (1438). Il doge, che molto lo amava, lo aveva vegliato tutti i giorni, nonostante i richiami dei consiglieri ducali che temevano il contagio.

⁵¹ Usiamo la dizione Jacopo (anziché la antica dizione veneziana, Giacomo, o quella italiana, Giacomo), perché resa celebre dall'opera *I due Foscari*, scritta da Lord Byron e poi musicata da Giuseppe Verdi, su libretto composto da Francesco Maria Piave (1844).

⁵² Le sventure di Jacopo hanno inizio nel 1445, quando viene accusato di collusione con principi stranieri: accusa che viene reiterata nel 1456. L'esilio, che gli viene comminato il 24 luglio del 1456, lo porterà alla morte il 16 gennaio del 1457, poco più che quarantenne.

⁵³ Dei quattro nipoti, figli di Jacopo e di Lucrezia Contarini, parla anche Francesco Foscari nel suo testamento, stilato dopo la morte di Jacopo. In esso precisa che hanno sette, cinque, quattro e due anni. Sono nati dunque, rispettivamente, nel 1443, nel 1446, nel 1447 e nel 1449.

⁵⁴ Per una informazione su questo personaggio, cfr. G. Gullino, *Marco Foscari*, in "Dizionario Biografico degli Italiani".

⁵⁵ Sarà invece eletta una figura di calibro umano e politico abbastanza modesto, quale era Pasquale Malipiero, e per ciò stesso oggettivamente alternativa a quella del suo predecessore.

⁵⁶ Nella chiesa di San Marco si erano alzati «gridi al Cielo» alla notizia della sua morte. «Tutte le strade [erano] piene di gemiti e lamenti»: «fanciulli, vecchi, ricchi, poveri, d'ogni età, d'ogni sesso, d'ogni condizione, dalla strada, dalle finestre tenevano dietro ad esso [al passaggio del feretro] con gridi e con lacrime»: B. Giustiniani, *Orazione recitata nell'esequie del doge Francesco Foscari*, in G. A. Molin (a cura di), *Orazioni, elogi e vite... in lode di dogi, ed altri soggetti...*, Venezia 1795, I p. 57.

⁵⁷ *Ivi*, p. 21.

⁵⁸ *Ivi*, p. 22.

⁵⁹ Il testamento di questo giovane Francesco Foscari viene da lui dettato – essendo lui «ammalato in letto di gran male» – il 13 luglio di quell'anno, nella sua stanza della casa grande di San Pantalon, alla presenza di diversi testimoni. Del testamento è significativo – in relazione ai temi che qui stiamo

considerando – il legato di 400 ducati allo zio Marco, cui Francesco rivolge la raccomandazione che «la sepoltura del principe passato [suo nonno] sia finita». Per concorrere a questo adempimento – che con la sua morte rimane a carico del fratello – destina 500 ducati d'oro.

¹⁹ Giovanni sposa Paola Gritti di Triadano (e sarà quindi cugina prima di Andrea Gritti – il grande doge che regnerà il governo della Repubblica dal 1523 al 1538 – la cui formazione politica deve molto alla lezione, soprattutto in campo diplomatico, appresa dal nonno Triadano).

²⁰ Delle prime avventure commerciali (1463-1469) – che lo portano a Messina, Minorca, Bruges, Londra, Cadice, Tunisi e Famagosta – vi è documentazione in ASV, *Archivio Gadenigo*, b. 250/3. Del commercio di coralli avviato a Damasco (1471-1475) si trae documentazione in ASV, *Archivio Gadenigo*, bb. 63/8, b. 189/2, b. 246 (fascicolo non numerato).

²¹ Anche Piero Foscarini, come tutti gli studiosi di allora, conosceva il testo di Giobbe attraverso la versione della *Bibbia* in latino offerta dalla *Vulgata*. Le prime due versioni complete della *Bibbia* apparse in volgare sono editte comunque a Venezia – ad attestare l'interesse veneziano per questo tema. Queste vedono la luce entrambe nel 1471: la prima, il primo agosto di quell'anno, è pubblicata dal Camaldolese Nicolao Malermi; la seconda esce anonima. È su questa – che sarà presto dimenticata, mentre la prima conosce molte edizioni – che converrebbe fermare l'attenzione se per caso si volesse supporre che vi sia uno specifico interessamento del Foscarini su questo tema.

²² L'espressione usata da Giobbe è, per la verità, «l'assedio dei giudici» (Gb. 19, 6).

²³ Esso comporta anche l'arresto e la condanna di Andrea Donà – che aveva sposato la figlia Camilla del doge – cioè del patrizio che aveva la mansione, in Padova, di seguire l'impresa che era stata affidata a Donatello. Anche alla condanna e alla morte in carcere di un altro parente del Foscarini, protonotario apostolico, quale era Cristoforo Cocco.

²⁴ Un altro segno rivelatore dei suoi interessi umanistici è il rapporto d'amicizia che egli dovette intrattenere con il cardinal Bessarione e con i componenti della sua Accademia, G. Gullino, Voce *Pietro Foscarini*, in *op. cit.* Per accertare la continuità dei suoi collegamenti con ambienti artistici aggiornati – non solo veneziani – converrà considerare l'episodio significativo della costruzione della sua tomba nella chiesa romana di Santa Maria del Popolo, cfr. A. Foscarini, *Il cardinale veneziano Pietro Foscarini e lo scultore senese Giovanni di Stefano in Santa Maria del Popolo a Roma*, in "Arte Documento" 14, 2000, pp. 59-63.

²⁵ A considerare questa seconda erudita citazione delle Scritture viene da pensare che Pietro Foscarini – che maneggia con competenza questa materia, come ormai sappiamo – avesse un giudizio non del tutto positivo su Marina Nani, la moglie del doge (quella che aveva rifiutato per il marito il funerale di Stato, creando nella chiesa dei Frari quell'incidente – in occasione delle esequie – che abbiamo già evocato). Perché se pure Giobbe aveva avuto una moglie che lo aveva mal consigliato, suggerendogli di suicidarsi – «ma tu persisti ancora nella tua retitudine», gli aveva detto provocatoriamente: «Suvvia, profana Iddio, e muori» (Gb. 2, 9) – ma non le aveva dato ascolto. Acab invece non aveva saputo prescindere dai temerari suggerimenti della moglie che lo inducevano a «fare il male», e in

effetti è per aver ceduto a questi incitamenti blasfemi che egli aveva commesso «grandi abominazioni» (I Re, 21, 26).

²⁶ La singolarità dell'abbigliamento di Mosè ed Elia nella *Trasfigurazione* di Giovanni Bellini è stata notata da molti, ed è stata richiamata recentemente in modo esauritivo in C. C. Wilson, *Giovanni Bellini e il dipinto d'altare. Solennità dell'intento, "pietà" necessaria e devozione assoluta: la Natività e la Trasfigurazione*, in *Giovanni Bellini* cit., pp. 117-129 (e principalmente p. 125). Quel che conviene annotare – per completare queste analisi – è che, per evidenziare la natura sovranaturale della apparizione di Mosè ed Elia – e al contrario – la realtà terrena di Gesù, questi ha le scarpe (perché posa i suoi piedi sulla terra, mentre Mosè ed Elia – miracolose apparizioni – sono scalzi).

²⁷ Il sospetto è che si tratti ancora una volta della personificazione di un personaggio reale, quale potrebbe essere quel Moisés di Priuli che vediamo aggirarsi, assieme a Marco Foscarini e Francesco Bembo, nel portego della "casa grande" dei Foscarini il 13 giugno del 1460, cioè il giorno in cui il nipote del doge, Francesco, detta il suo testamento.

²⁸ Sui pannelli laterali appaiono verosimilmente le figure dei santi Francesco e Marco: i santi epinimi del doge e del fratello. Se le figure fossero state invece quattro – cioè abbinate a due a due nei pannelli laterali – a fianco dei santi Francesco e Marco – sarebbero apparsi – viene da pensare – san Nicolò (per evocare il nome del padre di Francesco e Marco, che poi è il nome anche di uno dei due nipoti del doge) e san Ludovico da Tolosa, per ricordare Alvise (laddove Alvise è la dizione veneziana di Ludovico), l'unico figlio di Marco il cui nome non viene evocato altrimenti nella scena della *Trasfigurazione* dipinta da Giovanni Bellini.

²⁹ Cfr. B. Aikema, *I crocifissi di Giovanni Bellini. Genesi e significato di un tema pittorico ecc.*, in *Bellini e Vicenza...* cit., Vicenza 2004, p. 40. Questo schema è rispettato in sostanza anche nella *Crocifissione* di Prato, nella quale la rappresentazione del paesaggio avviene su tre piani distinti. L'importanza del primo piano – subito dietro alla croce – è davvero notevole, con quell'allineamento di teschi e quello schieramento di cipri tombali ebraici.

³⁰ Sul tema della indagine naturalistica condotta da Giovanni Bellini (anche se questa è limitata, in questa ricerca, a una sola opera), cfr. P. Giulini, *Il Paesaggio vegetale del Crocifisso*, in *Bellini e Vicenza...* cit., pp. 65-67.

³¹ P. Bembo, *Lettere*, [1492-1507], a cura di E. Travi, Bologna 1987, I p. 209.

³² Che questa *Trasfigurazione* belliniana possa provenire dall'Ospedale o dall'Oratorio del monastero di San Giobbe, posto all'estremità nord orientale di Venezia, è stato prudentemente proposto da R. Goffen, *Giovanni Bellini*, New Haven, London 1989. Non serve a rafforzare questa ipotesi – a nostro avviso – la circostanza che nella chiesa di San Giobbe appariranno, più avanti negli anni, alcune sepolture e un altare dei Foscarini. Perché la decisione di portare qui la propria sepoltura è di Francesco Foscarini, il *Cavaliere* (di Alvise, di Marco Procurator), quando questi decide di separarsi dalla fraterna di San Simeon, cambiando anche la sede della sua residenza. Quello che merita forse d'essere osservato, però, è la persistenza – anche in questo discendente di Marco Procurator (che porta il nome illustre del doge) – del tema della ingiusta condanna di un uomo «intero e retto». Il soggetto che questo Francesco Foscarini commissiona a Marco Ba-

saiti per la figurazione della pala che si doveva porre sul suo altare in San Giobbe è quello infatti della *Preghiera nell'orto*. Gesù sta, in questa figurazione, su un rilevato roccioso (come nella *Trasfigurazione*); anche in questo caso è accompagnato da Pietro, Giacomo (Jacopo) e Giovanni; ancora una volta i discepoli sono a terra (in questo caso addormentati). L'Uomo (Gesù) rivolgendosi al Padre – questa volta davvero Onnipotente – Gli chiede di essere liberato da una ingiusta condanna: «Padre», Egli dice, «Tutto Ti è possibile: allontana da me questo calice». Nemmeno in questo caso il Padre accoglie l'implorazione del Figlio. Ciò detto è quasi inevitabile andare col pensiero alla figurazione di questo medesimo soggetto – che è assai rara in questi anni – in uno dei comparti della predella che Andrea Mantegna aveva dipinto per la pala che era stata installata a Verona nella chiesa di San Zeno in quell'arco di tempo – 1457-1459 – durante il quale «la réalisation du retable de San Zeno devient une véritable obsession de la vie de Andrea Mantegna, qu'il était âgé de vingt-six à vingt-huit ans», cfr. A. De Marchi, *Autour du triptique de San Zeno à Verone*, in *Mantegna*, catalogo della mostra, Paris 2008, p. 153. Questa circostanza suggerisce di indagare le relazioni fra Gregorio Correr, committente di quel trittico nella sua qualità di abate di San Zeno, e Pietro Foscarini – figlio di Marco –, entrambi protonotari apostolici. In questa ricerca non sarà senza peso, probabilmente, la circostanza che all'inizio del 1457 – cioè nell'ultimo anno del dogado di Francesco Foscarini – Gregorio Correr avesse presentato al Senato (sia pure con pochissime speranze di successo) la sua candidatura alla successione di Lorenzo Giustiniani nel ruolo di patriarca di Venezia, cfr. M. Sanudo il Giovane, *op. cit.*, I p. 519.

³³ Nessuno ha avanzato l'ipotesi che la *Trasfigurazione* belliniana possa essere stata installata in questa chiesa. Eppure essa è un recapito che si potrebbe dire «storico» dei Foscarini, che in essa avevano una cappella per volontà del loro avo Nicolò, che ne aveva disposto la costruzione nel suo testamento del 18 gennaio 1340 (che doveva sorgere a mezzogiorno della chiesa, dove si estendeva l'orto del pievano). Non siamo riusciti però a rintracciare alcun riferimento a un altare Foscarini dotato di una pala di soggetto così singolare nei resoconti delle visite pastorali condotte in questa chiesa dai patriarchi di Venezia fino alla metà del secondo decennio del Settecento (fino alla data cioè in cui essa fu demolita per lasciar posto al più solenne tempio che è cresciuto sul suo sedime).

³⁴ Cfr. G. A. Simone (a cura di), *La Mariogola di San Giovanni Evangelista*, Venezia 2003, p. 122.

³⁵ È una operazione, questa, che viene compiuta con grande perizia, sul piano compositivo. Al di sopra di una fascia che separa in termini visivi il piano terreno dal piano in cui sono contenuti l'oratorio e l'Albergo sono disposte delle finestre monumentali a una distanza, l'una dall'altra, praticamente eguale. Ciò produce l'effetto di un ordine quasi rinascimentale. Queste finestre sono ornate, nella loro faccia esterna, con una dovizia figurativa e una maestria che evoca l'eccellenza della bottega di Bartolomeo Bon.

³⁶ La Croce «deliberò un figliolo di un cittadino da Bressa di una ferida che hebbe sopra la testa», cfr. *I Miracoli della Croce Santissima della Scuola di San Giovanni Evangelista*, presso G. A. Rampazetto, Venezia 1604.

³⁷ A.S.Ve. *Scuola Grande di San Giovanni evangelista*, vol. 72, c. 93 r.

³⁸ A.S.Ve. *Scuola Grande di San Giovanni evangelista*, vol. 72, c. 199 r.

³⁹ Cfr. C. Eisler, *The Genius of Jacopo Bellini, The complete paintings and drawings*, New York 1989, cap. 1 *Venice in perspective*.

⁴⁰ Per intendere l'intelligenza pragmatica del comportamento di Jacopo, si noti bene che a lui non era certamente ignoto che Jacopo Antonio Marcello era entrato in politica, divenendo un collaboratore strettissimo del doge Foscari in molte imprese militari e diplomatiche, in quanto era fratello della moglie di Marco Foscari. (E talmente la sorte di questi è legata a quella del doge che anche lui nel 1454 esce praticamente dalla scena politica, quando più stretto si fa l'accerchiamento giudiziario intorno alla figura di Francesco Foscari.) Dopo tre anni di permanenza a Roma – dove viene creato senatore – rientra a Venezia proprio nel 1457. Su questi ritratti di Jacopo Antonio Marcello, cfr. L. Bellosi, *Giovanni Bellini. Guarino de Vérone remet sa traduction de Strabon à Jacopo Antonio Marcello*, e, *Jacopo Antonio Marcello remet le manuscrit à René d'Anjou*, in *Mantegna...* cit., p. 122. Avendo evocato il nome di Jacopo Antonio Marcello e la connessione di questi a Giovanni Bellini è opportuno annotare che Giovanni ha dipinto, in questo torno d'anni, una *Madonna con Bambino* già in collezione privata a Parigi, nella quale, sullo sfondo, appare «un gruppo di edifici che ricordano Monselice», cfr. E. M. Dal Pozzolo, *Giovanni Bellini a Vicenza*, in *Bellini e Vicenza...* cit., p. 14. È proprio Jacopo

Antonio Marcello che, dopo aver «acquistato dai Provveditori di Padova il complesso della Gastaldia di Monselice» nel 1406, nel 1447 «risulta proprietario dello splendido palazzo castello» di Monselice, cfr. G. Gullino, *Jacopo Antonio Marcello*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», pp. 335-336.

⁴¹ C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte*, Venezia 1648, tomo 1.

⁴² Espressione tratta dalla descrizione di un miracolo operato da questo legno, come riferito da un opuscolo (*Miracoli della Croce Santissima*) pubblicato a Venezia nel 1590.

⁴³ Tralasciamo qui la descrizione di questa cappella, di pianta quadrata, che è chiusa a settentrione da un'abside finestrata di impianto ortogonale, limitandoci a registrare che essa è di concezione architettonica aggiornata e nello stesso tempo «ufficiale». Rievoca la tipologia di quella cappella di San Tarasio cui abbiamo già avuto modo di far cenno, la cui costruzione era iniziata poco tempo innanzi, nel 1440, per volere del doge – ancora una volta del Foscari, dunque – che sul cenobio di San Zaccaria disponeva di una *juspatronato* in forza della carica istituzionale che ricopriva, ed esercitava la sua autorità attraverso la sorella Elena che era stata da lui nominata badessa del convento.

⁴⁴ Il quadro di Lazzaro Bastiani che rappresenta *L'offerta della reliquia della Croce ai confratelli* (l'episodio del 1349 che abbiamo già avuto modo di ricordare) mostra l'assetto della chiesa, visto da po-

nente, come esso sarebbe stato se l'iniziativa del 1441 fosse giunta al suo compimento.

⁴⁵ Queste deliberazioni sono riportate anche in: P. Pazzi, *La Chiesa di San Giovanni Evangelista a Venezia*, Venezia 1985, pp. 56-57.

⁴⁶ Dovendo portare fino alle estreme conseguenze questo ragionamento, ci si può sbilanciare fino a dire che se è in una di queste due cappelle che quest'opera di Bellini fosse stata posta, questa potrebbe essere quella di destra (per chi guarda frontalmente la cappella maggiore), perché essa porta sul muro d'ambito stemmi lapidei con l'insegna della *Scuola*. Queste cappellette hanno perduto la loro configurazione originaria nel 1590, nel corso della ristrutturazione con cui Simon Sorella, architetto e confratello della *Scuola*, ha trasformato l'antico edificio a tre navate in un unico vano. In quella occasione sono stati rimossi gli altari che in esse erano stati costruiti e, con essi, le opere d'arte che li ornavano. Possiamo esserne certi perché in una inedita *Descrizione delle quadri esistenti nella veneranda Scuola Grande di San Gio. Evangelista ed annessa chiesa, con li Nomi degli Autori* (manoscritto conservato presso la *Scuola medesima* – che si è potuto consultare per la cortesia del Guardiano Grande della medesima, Gian Andrea Simeone) è registrato, alla data 1786, che «sopra li due altari laterali al Coro li due quadri che rappresentano S. Giovanni Evangelista e San Gio. Battista sono opere di Pietro Vecchia».