

# DIALOGHI QUATTROCENTESCHI: ARCO DEI SERGII NELL'INTERPRETAZIONE DI JACOPO BELLINI\*

Jasenka Gudelj

J. Gudelj  
Università di Zagabria, Croazia  
Facoltà di lettere e filosofia  
Dipartimento di storia dell'arte  
Ivana Lučića 3, HR-10000 Zagreb  
jgudelj@ffzg.hr

*The article analyses Jacopo Bellini's drawing Christ before Pilatus (f. 35 of Louvre album), exploring the role of its main antique model, Pula's Arch of the Sergii in terms of meaning and representative strategies. It proposes a comparison with Flemish arch-diaphragm compositions and investigates possible contacts of Bellini and leading Italian antiquarians and humanists who could have provided him with drawings of antiquities as well as influence his knowledge of perspective.*

**Key words:** *Jacopo Bellini, Arco dei Sergii a Pola, circulation of knowledge, diaphragm arch*

## 1. INTRODUZIONE

Alla fine degli anni Ottanta del Novecento Igor Fisković, sulla scia di Dagobert Frey,<sup>1</sup> indagò il rapporto tra Giorgio Dalmata e Jacopo Bellini, trovando numerose analogie tra i disegni del capostipite di una delle più importanti famiglie pittoriche rinascimentali veneziane e il protagonista della scultura e dell'architettura dalmata del Quattrocento.<sup>2</sup> Rilevando il carattere lirico e l'armonia tra gli elementi gotici e rinascimentali presenti sui disegni rilegati in due libri preservatisi a Louvre e al British Museum,<sup>3</sup> Fisković ipotizzò una possibile dimestichezza del Dalmata - noto com'era per i suoi modi eclettici - con le composizioni del veneziano.

Il ricco scritto di Fisković esplorava il rapporto tra i due grandi artisti utilizzando il paradigma centro-periferia in chiave interpretativa di Ljubo Karaman,<sup>4</sup> con la costa orientale dell'Adriatico sul lato ricevente e la figura di Giorgio Dalmata intesa come veicolo della trasmissione. Dato che Jacopo Bellini fu il primo artista veneziano a dimostrare un autentico interesse per la rappresentazione dei

---

\* Il presente saggio riprende un capitolo della mia tesi di dottorato *Le antichità di Pola nel Quattro- e Cinquecento* (relatori Howard Burns e Nada Grujić), Scuola Studi Avanzati Venezia (Ca' Foscari-IUAV), 2008, ora ampliata e pubblicata in croato come *Europska renesansa antičke Pule*, Zagreb, 2014.

<sup>1</sup> D. FREY, *Der Dom von Sebenico und sein Baumeister Giorgio Orsini*, Wien, 1913.

<sup>2</sup> I. FISKOVIĆ, "Juraj Matijev i Jacopo Bellini", in *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 12-13, Zagreb, 1988-1989, p. 159-177.

<sup>3</sup> Libro dei disegni, Louvre, Cabinet des Dessins (R. F. 1503/39); c. 42.7x29 cm; Libro dei disegni, British Museum, c. 41.5x33.6 cm.

<sup>4</sup> Lj. KARAMAN, *Problemi periferijske umjetnosti. O djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva* (I problemi dell'arte periferica. Influsso dell'ambiente locale sull'arte delle regioni croate), a cura di R. Ivančević Zagreb, 2001, (1° ed., Zagreb, 1963). Per un'analisi delle nozioni di Karaman si veda J. GUDELJ, Ljubo Karaman e i problemi dell'arte periferica, in *Arte e architettura, le cornici della storia*, a cura di F. Bardati & A. Rosellini, Milano, 2007, p. 273-284., con la bibliografia precedente.



Fig. 1. Arco dei Sergii a Pola, foto Institut za povijest umjetnosti, Zagabria

modelli antichi,<sup>5</sup> il presente articolo ritorna ai suoi disegni e al tema della circolazione del sapere e delle forme attraverso il *mare nostrum* spesso indagato da Fisković, investigando su un prestito belliniano di un monumento antico della costa orientale: l'arco dei Sergii di Pola (fig. 1).

## 2. I LIBRI DI JACOPO BELLINI

I disegni di Bellini, come accennato sopra, sono raccolti in due grandi volumi che oggi si trovano uno a Louvre di Parigi e l'altro al British Museum di Londra.<sup>6</sup> Questi libri possono essere definiti "libri di disegni" usando la categorizzazione proposta da Arnold Nesselrath per le raccolte di disegni architettonici.<sup>7</sup> Il termine album, che di solito è usato dagli storici dell'arte per descrivere i libri di Jacopo, Nesselrath lo riserva per i volumi assemblati dai collezionisti posteriori, mentre i "libri di disegni" sarebbero quelli uniti dall'artista. Dato l'alto grado di finitura della maggior parte dei disegni, le raccolte di Bellini, sempre secondo la categorizzazione di Nesselrath, vengono identificati come "libri di copie" (derivanti dal binomio schizzo/bella copia). Secondo un altro criterio proposto

dallo studioso tedesco interente alle intenzioni dell'artista, le raccolte hanno invece le caratteristiche di "libri di modelli", in quanto offrono una serie di soluzioni trasmissibili, ma anche di un "libro trattato" per la varietà delle innovazioni inseritevi, oppure di un "libro corpus" per la completezza e l'importanza all'interno dell'intera produzione di Jacopo.

Le vicende dopo la morte di Bellini sono indicative per il valore assegnato subito ai volumi, ereditati dal figlio maggiore di Jacopo, Gentile, che ne porta uno a Costantinopoli in occasione della sua 'ambasceria pittorica' e lo regala a Maometto II.<sup>8</sup> Il volume fu trovato nel 1728 a Smyrna da Guérin, l'agente francese di Luigi XV, che lo portò a Parigi, per entrare al Louvre nel 1884.<sup>9</sup>

<sup>5</sup> Per un'analisi del rapporto di Jacopo Bellini con l'antico si veda specialmente P. FORTINI BROWN, *Venice & Antiquity*, New Haven & London, 1996, p. 117-141, ma anche G. MARIANI CANOVA, "Riflessioni su Jacopo Bellini e sul libro dei disegni del Louvre", in *Arte veneta* 26, Venezia, 1972, p. 9-30; C. L. JOOST-GAUGIER, "Jacopo Bellini's interest in perspective and its iconographical significance", in *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 38, Basel, 1974, 1-28; C. EISLER, *The genius of Jacopo Bellini*, New York, 1989.

<sup>6</sup> Sui volumi si veda soprattutto B. DEGENHART & A. SCHMITT, *Jacopo Bellini, the Louvre Album of drawings*, N.Y., 1984; B. DEGENHART & A. SCHMITT, *Corpus der italienischen zeichnungen 1300-1450*, t. II, band 7&8, Berlin, 1990, con la bibliografia precedente.

<sup>7</sup> A. NESSELRATH, "I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia", in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, t. 3, Torino, 1986, p. 93.

<sup>8</sup> Sull'impatto del libro di Louvre sul pensiero artistico della Istanbul Ottomana si veda M. C. FOURNIER, *Drawing as Gift. Jacopo Bellini's Paris volume in Ottoman Istanbul*, tesi di dottorato, University of North Carolina at Chapel Hill, 2005.

<sup>9</sup> B. DEGENHART & A. SCHMITT, op. cit. (n. 6, 1984.), p. 11.

### 3. CRISTO DAVANTI A PILATO DEL LIBRO DEI DISEGNI DI LOUVRE

Proprio nelle pagine del libro del Louvre si registra un passaggio importante tra la registrazione dei monumenti antichi effettuata dagli antiquari e una loro reinterpretazione in un nuovo contesto artistico, caratterizzato dalle distorsioni visuali del modello e dall'attribuzione di un nuovo contenuto.<sup>10</sup> Ovviamente, non si tratta di un processo lineare con tappe ben precise: il rapporto con l'antico non è un privilegio specificamente rinascimentale e i disegni di Jacopo Bellini sono una palese dimostrazione del momento in cui questo passaggio si svincola dalla tradizione medievale dell'uso "fantasioso" dei motivi dell'antichità classica. In questo senso la possibilità di confrontare il prototipo antico con il grande arco che domina la scena dell'*Andata a Pilato*, disegnato sul folio n° 35 del *Libro dei disegni di Louvre* e identificato dalla storiografia come Arco dei Sergii, può illuminare diversi aspetti dell'opera.<sup>11</sup> (fig. 2)

Jacopo Bellini usa il tema dell'arco per creare un'entrata solenne nel cortile dove Ponzio Pilato aspetta che gli sia portato Cristo.<sup>12</sup> Il disegnatore nega un volume separato all'arco trionfale e lo inserisce in un muro che continua oltre i limiti della scena, come suggerito dai profili orizzontali e dalla piccola figura dell'uomo che entra nella scena da destra. Il primo piano della composizione consiste di una piattaforma lastricata rialzata su due scale di cui la seconda è poligonale, ricalcando una tipica composizione gotica, resa profonda con il lastricato prospettico. La folla che trascina Cristo si è divisa in due davanti al fornice dell'arco, dietro il quale i due palazzi con le logge al pianterreno delimitano lo stretto spazio chiuso da una facciata tipicamente veneziana davanti alla

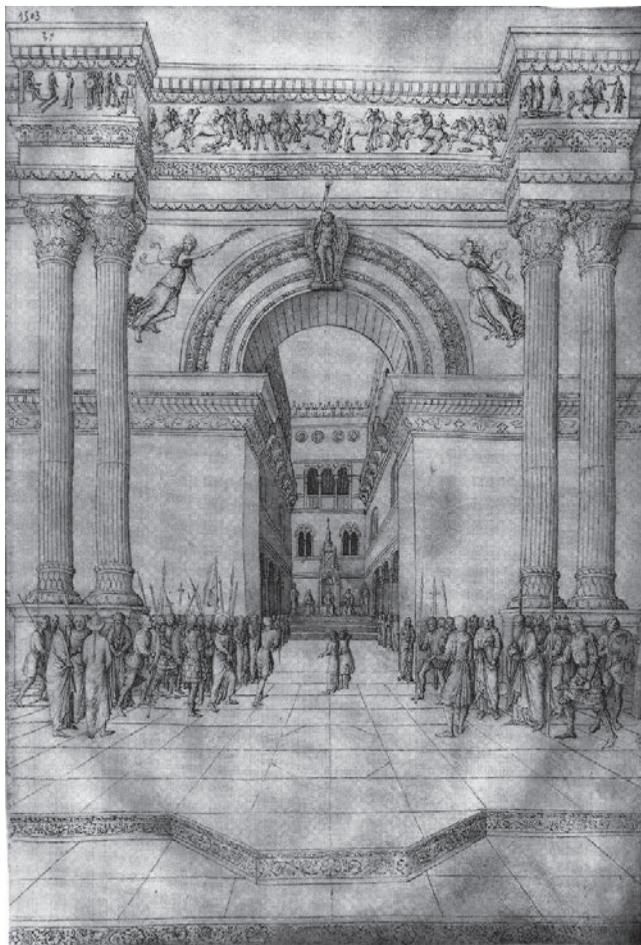


Fig. 2. Jacopo Bellini, *Andata a Pilato*, f. 35, *Libro di disegni*, Musée du Louvre, D.A.G. Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Gérard Blot

<sup>10</sup> Soprattutto i f. 44 e 45 con le stelle antiche, si veda P. FORTINI BROWN, op. cit. (n. 5), p. 122.

<sup>11</sup> A. M. Tamassia identifica l'Arco dei Gavi come fonte d'ispirazione, con un possibile influsso dell'Arco dei Sergii A. M. TAMASSIA, *Jacopo Bellini e Francesco Schiavone: due cultori dell'antichità classica*, in *Il mondo antico nel Rinascimento*, atti del convegno internazionale di studi su Rinascimento, Firenze, 1958, p. 159-165), ma le opinioni posteriori, raccolte da P. Fortini Brown, sono concordi su modello istriano. Nello stesso convegno del 1958 si è discussa una possibile esperienza 'ciriacana' di Bellini per i motivi di Partenon riconosciuti sui suoi disegni (si veda la discussione pp.165-166), in seguito analizzata e confermata da P. Fortini Brown (P. FORTINI BROWN, "The antiquarianism of Jacopo Bellini", in *Artibus et historiae* 26, XIII, 1992, p. 65-84 e P. Fortini Brown, op. cit. (n. 5), p. 117-141) che a sua volta potrebbe essere decisiva anche per Bellini e Pola, data la visita di Ciriaco a Pola confermata dal suo biografo Scalamonti e le iscrizioni polesi nelle silloge derivanti dal materiale ciriacano. Sull'approccio di Bellini alle iscrizioni antiche si veda anche P. I. GALLERANI, "Andrea Mantegna e Jacopo Bellini: percorsi epigrafici a confronto", in *Aquileia nostra* 79, Aquileia, 1999, 178-210.

<sup>12</sup> F. SAXL, "Jacopo Bellini and Mantegna as Antiquarians", in *Lectures*, London, 1957, I, p. 150-160 (trad. it. "L'antichità classica in Jacopo Bellini e nel Mantegna", in *La storia delle immagini*, Bari, 1965, p. 55-65); E. PANOFSKY, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Milano, 1984, p. 204.

quale si trova il ricco trono con baldacchino del prefetto della Giudea. Le figure umane sono estremamente piccole rispetto all'architettura, anche quella di Cristo quasi indiscernibile davanti alla folla a sinistra. Nonostante il formato delle figure, Bellini le rappresenta con dovizia di particolari, chiarendo che si tratti degli soldati romani e degli Ebrei nelle vesti all'antica con qualche 'ritocco' medievale.

La rappresentazione segue il testo del Vangelo di Giovanni, che racconta che la folla rimane fuori del pretorio per "non contaminarsi per la festa di Pasha", mentre il largo lastricato è la traduzione di *Lithostrotos*, il luogo pavimentato dove Pilato lascia Cristo al suo destino.<sup>13</sup> Per il grande arco qui si propone la lettura come prefigurazione dell'*Arco di Ecce Homo*, il grande arco trionfale presso la fortezza di Antonia, il presunto pretorio a Gerusalemme, di cui la notizia a Venezia è portata dai pellegrini dalla Terra Santa, spesso dopo essersi fermati anche a Pola durante il viaggio.<sup>14</sup>

La scena si svolge per profondità dello spazio disegnato, accelerato dai piccoli vettori delle mani di alcuni personaggi, come i due ragazzi al centro della composizione, ma soprattutto messa in evidenza dall'architettura rappresentata in forti scorci prospettici. Una tattica rappresentativa che Bellini applica anche su altri disegni del libro, come sulle scene di *Giudizio di Solomone* (f.25-26) o *La predica di Giovanni Battista* (f. 6), che è una sua fusione personale di prospettiva lineare fiorentina e il paesaggio arretrante della pittura fiamminga.<sup>15</sup>

Di origine nordica potrebbe essere anche l'idea di incorniciare la scena con un arco-diaframma, assimilabile all'approccio di Rogier van der Weyden e Dirk Bouts.<sup>16</sup> (fig. 3) La tattica rappresentativa sembra simile agli esempi fiamminghi, ma l'intenzione dei due modi rappresentativi è ben diversa; se l'arco di van der Weyden è usato per sottolineare la scena principale e per sviluppare le traiettorie verso i momenti secondari nella profondità dello spazio dipinto, l'arco ingigantito di Bellini opposto alle figure minuscole, supera l'importanza della scena stessa e suggerisce il potere di Pilato attraverso l'architettura monumentale.<sup>17</sup> L'arco rappresentato diventa lo sfondo per un nuovo momento narrativo, quello del fregio istoriato sopra le colonne dell'arco, un'idea presente anche sugli esempi fiamminghi emulanti i portali scolpiti delle chiese. A differenza di van der Weyden che, tra l'altro, può agire anche con il colore e distingue nettamente la narrazione principale e le sculture sull'arco, Bellini ha a disposizione solo il medio minimo, vale a dire il disegno. A parte la posizione in alto e in quanto tale secondaria, le figure 'scolpite' del fregio si distinguono anche attraverso il carattere lineare, non prospettico della composizione: un'operazione possibile solo a chi conosce il sistema del rilievo narrativo romano.

---

<sup>13</sup> Giovanni 19:13; C. EISLER, *op. cit.* (n. 5).

<sup>14</sup> J. GUDELJ, „Pellegrini e scalpellini: viaggio tra le antichità di Pola”, atti del convegno Conference *La Dalmazia nelle relazioni di viaggiatori e pellegrini da Venezia tra Quattrocento e Cinquecento*, Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 2009, p. 234-243. Un caso emblematico, anche se un secolo più tardo, di un rapporto diretto tra la visita a Gerusalemme e una realizzazione architettonica che è una voluta "copia" del palazzo di Pilato, come attesta anche il pamphletto del committente tornato da Terra Santa, è la Casa di Pilato di Siviglia, con il portone "all'antica" portato da Genova. Si veda A. J. WUNDER, "Classical, Christian, and Muslim Remains in the Construction of Imperial Seville (1520-1635)", in *Journal of the History of Ideas*, 64, 2, Philadelphia, 2003, p. 197-198.

<sup>15</sup> B. AIKEMA, B. L. BROWN, „Pittura veneziana del XV secolo e ars nova dei Paesi Bassi”, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra di Venezia, Milano, Bompiani, 1999, p. 176-239; D. BOCCASINI, „Fifteenth-century 'istoria': texts, images, contexts (Matteo Maria Boiardo and Jacopo Bellini)”, in *Renaissance Studies*, 13, 1, 1999, p.10.

<sup>16</sup> Come per esempio sulla *Decapitazione di Giovanni Battista* (c. 1446-1453, Gemäldegalerie, Berlino) o *Altare di Santa Maria* (prima del 1445, Gemäldegalerie, Berlino). Si veda D. BOCCASINI, *op. cit.*, p. 14; K. BIRKMEYER, „The arch motif in Netherlandish painting of the fifteenth century”, in *The Art Bulletin*, 43, New York, 1961, p. 1-20, 99-112; L'idea dell'arco a diaframma, anche in relazione a finestra come un diaframma spaziale, è ulteriormente discussa da E. PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting: its origins and character*, New York, 1971. Si veda anche A. ESCH, „Het boogmotief bij de Vlaamse primitieven. Een syntese”, in *Dirk Bouts (ca. 1410 - 1475) : een Vlaams primitief te Leuven*, catalogo della mostra di Leuven, a cura di M. Smeyers, Leuven, 1998, 165-180.

<sup>17</sup> K. BIRKMEYER, *op. cit.*, p. 11.

La scena rappresentata sulla sporgenza della trabeazione a sinistra è il momento dell'interrogazione di Cristo, ovvero il momento cruciale del tema principale, mentre la parte centrale del fregio presenta una battaglia cavalleresca. Interessante il caso della sporgenza a destra, dove in scala minore si ripete una scena molto simile a quella presentata sul foglio 46 dell'Album del Louvre, con un uomo legato e trascinato per i piedi da un cavallo, non meglio specificata nemmeno sull'elenco antico sul foglio 93. La comprensione del contenuto del fregio è impossibilitata dalla mancanza di una chiave di lettura, lo stesso problema presentatosi nel caso delle scene inserite da Jacopo nell'arco della *Predicazione di San Giovanni* e analizzate da Colin Eisler, che tenta di dare una spiegazione generica applicabile anche nel caso di *Andata a Pilato*: i rilievi hanno a che fare con la battaglia e la giustizia e possono rappresentare un arco trionfale pagano, ove il vecchio ordine delle cose sarà definitivamente mutato attraverso una nuova giustizia.<sup>18</sup>

Questo presupposto è confermato da quanto si è detto sulla differenziazione del metodo rappresentativo, dove le scene del fregio vanno lette come rilievi tipici degli archi trionfali romani, non necessariamente con un significato palese agli uomini del Quattrocento, suggerendo anche in questo senso la struttura architettonica rappresentata come un'autentica entrata nel palazzo del governatore romano della Giudea. Per una suggestione del genere, il disegnatore quattrocentesco ha bisogno di modelli antichi che rappresentano un punto di riferimento comune.



Fig. 3. Rogier van der Weyden, *Decapitazione di Giovanni Battista*, c. 1446-1453, Gemäldegalerie, Berlino (Yorck project, Wikimedia commons)

#### 4. I MODELLI ANTICHI: ARCO DEI SERGII A POLA, ARCO DI TITO A ROMA, ARCO DI TRAIANO DI BENEVENTO

La struttura dell'arco ricalca, com'è stato notato dalla storiografia, quella dell'Arco polese, che si riconosce soprattutto nelle coppie di colonne scanalate su un unico piedistallo da ambedue i lati del fornice e nella trabeazione corrispondente. Le parti che non coincidevano, come i capitelli composti, la chiave dell'arco accentuata da una voluta portante un putto con la torcia ed il rilievo narrativo sul fregio, s'interpretavano come una libera e fantasiosa elaborazione del modello, tipica dell'epoca. Questo invece renderebbe impossibile la lettura della scena, in quanto allontanerebbe troppo la rappresentazione dal punto di riferimento necessario per la comprensione dell'immagine.

La soluzione è offerta dal confronto con il prospetto verso il Colosseo dell'arco onorario dedicato all'imperatore che conquista la Galilea, ovvero l'Arco di Tito sul Foro romano, ma anche dall'arco di Traiano a Benevento. In ambedue i casi, la parte centrale presenta un unico fornice fiancheggiato dalle colonne d'ordine composito (e in quanto tale molto più vicine a quelle disegnate) e con la chiave di

<sup>18</sup> C. EISLER, op. cit., p. 414.

volta dell'arco molto simile a quella di Bellini.<sup>19</sup> I rilievi delle Vittorie disegnati, con una mano protesa che porta la palma, sono molto più simili a quelli dell'arco di Tito che a quelli polesi che tendono le corone floreali. Infine, l'Arco di Tito e l'Arco di Traiano presentano sopra il fornice un fregio con un rilievo istoriato molto rovinato, ma dello stesso tipo che appare su disegno belliniano.

Jacopo Bellini conosceva la ricca decorazione presente sul monumento dei Sergii, in quanto inserisce sul proprio fregio le figure dei cavalli rampanti negli stessi punti come nell'esempio istriano, ma anche simili a quello beneventano.

L'Arco polese faceva parte delle mura urbane e l'apparato architettonico della retrostante porta urbica di Santa Margherita aveva una qualità visiva simile al panorama urbano disegnato da Bellini. L'operazione d'assemblaggio creativo, riconosciuta sull'esempio dei fogli che rappresentano i cippi e le stelle, dove gli esempi e le iscrizioni di Verona e Padova si trovano sullo stesso monumento con quelle di Roma, è valida anche per il foglio del *Giudizio di Pilato*.<sup>20</sup> Il bello e completo Arco dei Sergii offriva una cornice più efficiente rispetto alla rovina dell'Arco di Tito, e trattandosi di una scena biblica elaborata, il testo pittorico si fa più complesso: al giudizio estetico che guidava Bellini nella creazione delle stelle assemblate si associa la necessità di comunicabilità per schemi e non necessariamente per contenuti delle storie rappresentate.

## 5. LA CIRCOLAZIONE DEL SAPERE: JACOPO BELLINI E GLI ANTIQUARI

Bernhard Degenhart e Annegrit Schmitt, seguiti dalla maggior parte degli studiosi, datano il periodo in cui Bellini elabora il *Libro di Parigi* tra il 1430 e il 1450.<sup>21</sup> Se si accetta la loro proposta, il foglio 35 sarebbe la più antica testimonianza visuale sull'Arco dei Sergii finora riconosciuta.

Su una tale cronologia si basa anche l'analisi di Patricia Fortini Brown che identifica una serie di possibili contatti tra Jacopo Bellini e gli antiquari del suo tempo, primo fra tutti Ciriaco d'Ancona, ma anche Giovanni Marcanova e Felice Feliciano, attestati dalle prove visuali, come dalla presenza sui disegni delle monete greche che si sapevano nella collezione di Ciriaco ed i monumenti funerari che appaiono nelle sillogi degli altri due antiquari.<sup>22</sup> Inoltre, la famosa gita sul Lago di Garda testimonia i legami personali tra gli antiquari e il genero di Jacopo, Andrea Mantegna, che certamente non erano estranei al capostipite della famiglia.

Ciriaco d'Ancona visita Pola, Roma e Benevento, trascrivendo le iscrizioni degli archi, ed è molto probabile che faccia anche un primo disegno del monumento istriano su cui probabilmente si basa anche quello molto approssimativo di Giovanni Marcanova sul foglio 33r del codice della Biblioteca Estense di Modena.<sup>23</sup> Per il veneziano Bellini queste sono conferme di valore del patrimonio antico del territorio governato dalla Serenissima, ineguagliate (e combinabili) con quelle appenniniche, che lui certamente vede durante la visita in seguito al suo maestro Gentile da Fabriano. Oppure, girando l'argomento, l'uso regolare dell'architettura veneziana come scenografia degli episodi biblici ne attribuisce la qualità di "secondo Gerusalemme", confermata dall'uso dell'arco classico del suo territorio che è la prefigurazione di quello della Terra Santa.<sup>24</sup>

---

<sup>19</sup> Il suggerimento di Paola Santucci che la chiave di volta è una citazione di Donatello (Miracolo della Mula e altre 'Forzori') non è accettabile perché Bellini trascrive l'intero complesso centrale dell'arco di Tito. P. SANTUCCI, *Su Andrea Mantegna*, Napoli, 2004, p. 50.

<sup>20</sup> P. FORTINI BROWN, op. cit. (n. 5), p. 128.

<sup>21</sup> B. DEGENHART & A. SCHMITT, op. cit. (n. 2.), p. 13;

<sup>22</sup> P. FORTINI BROWN, op. cit. (n. 5), p. 118-125.; P. I. GALLERANI, op. cit.

<sup>23</sup> Modena, Biblioteca Estense, 61.Q.27. Sull'interesse di Ciriaco d'Ancona per gli archi antichi si veda J. GUDÉLJ, "The Triumph and the Threshold: Ciriaco d'Ancona and the Renaissance Discovery of the Ancient Arch", *Roma moderna ed contemporanea*, a cura di G. Bonaccorso e C. Conforti, in corso di stampa god. XXIII, br. 2, 2015.

<sup>24</sup> Si veda L. PUPPI, *Verso un Gerusalemme*, Roma, 1982.

Un altro momento biografico di Bellini che ricade in questo periodo è il suo soggiorno presso la corte estense a Ferrara, nello stesso momento in cui vi sono presenti Leon Battista Alberti e Pisanello e si costruisce il famoso 'arco del cavallo' pseudoantico in Piazza della Cattedrale. Come attestano i loro diari, due membri del casato d'Este hanno visitato Pola: nel 1413 Niccolò, padre di tutti e tre i principi di Ferrara successivi, fu ricevuto dall'allora vescovo Biagio Molin, al cui servizio negli anni Trenta a sua volta si trovava Alberti, nel 1443 a Ferrara per la gara sul monumento equestre di Niccolò, che dovrebbe poggiare proprio sull'arco citato.<sup>25</sup> Il figlio illegittimo di Niccolò, Miliaduse, fratello minore di Leonello d'Este, e amico di Alberti già dal comune soggiorno a Firenze negli anni Trenta, era appena tornato dal suo viaggio in cui si era fermato a Pola nel 1440.<sup>26</sup> Prima del 1450 Alberti produce anche un lavoro molto interessante per Miliaduse, *Ludi Matematici*, dove molti esercizi sono indirizzati verso le misurazioni degli edifici e delle costruzioni di figure geometriche, due presupposti per il disegno di Bellini.<sup>27</sup> Inoltre, Daniela Boccassini suggerisce proprio l'arco ferrarese come possibile modello per l'arco che Jacopo Bellini usa sulla *Predica di San Giovanni*.<sup>28</sup> In ogni caso, i contatti con l'*entourage* ferrarese sono molto intriganti e potrebbero essere stati importanti per le inclinazioni antiquarie e l'*ars combinatoria* di Jacopo.

#### 4. CONCLUSIONI

Jacopo Bellini usa i prestiti classici all'interno di un tema biblico per rappresentare un preciso riferimento all'ambiente in cui si svolge la scena, riassumendo le descrizioni di Terra Santa e le esperienze dell'antico declinate tramite le nozioni antiquarie ciriacano-padovane, le lezioni prospettiche fiorentine e l'uso fiammingo dell'arco-diaframma. Tutti questi stimoli portarono alla realizzazione del disegno analizzato, dove l'Arco dei Sergii a Pola, fuso con altri monumenti romani, diventava il tema saliente della composizione.

L'arte di Bellini riassume quindi con maestria gli stimoli di origine varia, diventando un simbolo della circolazione del sapere lungo le traiettorie che attraversano anche l'Adriatico. Ed è proprio sulla sponda orientale, a Pola, dove ancora si trova uno dei punti di partenza del suo pensiero che formulò il disegno Cristo davanti al Pilato del foglio n° 35 del *Libro dei disegni di Louvre*.

---

<sup>25</sup> J. GUDELJ, op. cit. (n. 14)

<sup>26</sup> Ivi. Nel 1437, quando Alberti dedica la versione rivisitata di *Philodexos fabula* a Leonello, chiama Miliaduse il suo amico personale, si veda A. GRAFTON, *Leon Battista Alberti*, Cambridge, Mass., 2002, p. 208.

<sup>27</sup> Ivi p. 221-224.

<sup>28</sup> D. BOCCASSINI, op. cit., p. 9.

## KVATROČENTISTIČKI DIJALOZI: SLAVOLUK SERGIJEVACA U INTERPRETACIJI JACOPA BELLINIJA

U radu se razlaže problem kolanja vizualnog znanja među jadranskim obalama, a potaknut je istraživanjem odnosa Jacopa Bellinija i Jurja Dalmatinca Igora Fiskovića koji je uočio brojne analogije između Venecijančevih crteža uvezanih u dvije knjige danas u Louvreu i u British Museumu i ostvarenja protagonista dalmatinskog kiparstva i arhitekture 15. stoljeća. Ovoga puta u središtu je pažnje interpretacija Jacopa Bellinija jednog antičkog modela s istočne jadranske obale, Slavoluka Sergijevaca u Puli, koji se prepoznaje kao središnja tema kompozicije Krista pred Pilatom na foliju 35 knjige crteža danas u Louvreu.

Analiza scene omogućuje čitanje prikazanog kao tzv. Luka *Ecce Homo*, velikog trijumfalnog luka pri utvrdi Antonija, pretpostavljenom jeruzalemskom pretoriju, odnosno palači Poncija Pilata. Usporedbom formi uočavaju se velike podudarnosti s oblicima pulskog luka, ali i elementi Titovog slavoluka u Rimu i Trajanovog slavoluka u Beneventu, poznati umjetniku vjerojatno kroz kontakte s antikvarima kao što su Ciriaco d'Ancona i Giovanni Marcanova i ovdje sklopljeni u jedinstveni "klasični" motiv.

Za prikazivačku strategiju crteža nalaze se analogije s lukovima-dijafragmama flamanskog slikarstva, preoblikovanim na klasičan način s namjerom naglašavanja važnosti antičke arhitekture, što je dodatno akcentuirano iscrtavanjem tipičnog klasičnog narativnog friza. Osim toga, iznose se pretpostavke o vezama i momentima Bellinijeve biografije koji su mu mogli omogućiti poznavanje oblika pulskog slavoluka, a u konačnici i osvijestiti mu važnost antičke arhitekture i firentinskim metodama prikaza perspektive.

**Ključne riječi:** *Jacopo Bellini, Slavoluk Sergijevaca, kolanje znanja, luk-dijafragma*