

Presentazione

Board

Norme Editoriali

Call for papers

Numeri

Quaderni

Autori



Cinema

Spettacoli

Libri

Mostre

La predica di San Marco ad Alessandria d'Egitto, di Gentile e Giovanni Bellini. Un'analisi iconologica della facies bizantina di San Marco

Share

di Giulia Zanon

Categorie

Saggi

Abstract: ITA | ENG

Il monumentale telero La Predica di San Marco ad Alessandria d'Egitto a opera di Gentile Bellini – iniziato nel 1504 e completato nel 1507, dopo la sua morte, dal fratello Giovanni – si offre come straordinario esempio di soglia figurativa e culturale per la Venezia del primo Cinquecento. Commissionata dalla Scuola Grande di San Marco, l'opera rappresenta il culmine del ciclo agiografico dedicato al Santo: l'ultimo appassionato sermone nella piazza di Alessandria prima del martirio. Fonti successive, in primis Vasari, identificano l'ambientazione del dipinto non come Alessandria ma come Costantinopoli, tuttavia, l'ambientazione esotica non attenua in alcun modo il senso di familiarità che l'opera suscita: appare infatti evidente all'osservatore che la grandiosa architettura che fa da sfondo alla – e domina la – narrazione agiografica, si configura non già come raffigurazione realistica o capriccio d'invenzione, bensì come una sofisticata elaborazione della Basilica di San Marco. L'architettura della Predica è efficace sintesi della facies marciana: la Basilica, dipinta così com'era al tempo dei Bellini, integra elementi provenienti dalle fasi precedenti della sua fabrica nonché della recente facciata codussiana della Scuola Grande di San Marco, sede a cui il telero è destinato. Al contempo, il maestoso fondale si configura come un complesso palinsesto di rimandi a mondi altri, veri o d'invenzione. Un immaginario egiziano e insieme bizantino e romano, plasma l'immagine di colonne, obelischii, fari e altri elementi architettonici. In questo senso, l'architettura dipinta dai Bellini è un manifesto culturale della translatio e inventio del corpo di San Marco, incorporando luoghi e simboli cruciali per un'epoca segnata da rottura e distanza, avvicinamento e incorporazione con il Levante. L'opera dei Bellini si rivela così come esempio paradigmatico del sofisticato processo di mitogenesi di Venezia, attraverso cui la città si costruisce come altera Roma e come vera erede dell'Antico.

Il 13 febbraio 1809 alla Pinacoteca di Brera giunge un'opera arrotolata «disgraziatamente strapazzata dagli imperiti che ne fecero lo stacco». ^[1] È l'imponente tela di oltre venti metri quadrati, rimossa dalla sua sede originaria, la Scuola Grande di San Marco – in seguito alla soppressione napoleonica di numerosi edifici di culto veneziani e all'abolizione delle stesse Scuole – e trasferita a Milano, dove è tuttora conservata.

Nella *Predica di San Marco ad Alessandria d'Egitto* al centro della composizione non è, soltanto, un episodio saliente della vita del Santo eponimo della Scuola. Protagonista è lo spazio: la piazza è – dovrebbe essere – la piazza centrale di Alessandria; la chiesa è – dovrebbe essere – il Tempio di Serapide. Ma la costruzione dello spazio è disegnata in modo che l'immagine richiami immediatamente altro; la scenografia nella quale si svolge l'azione è un capolavoro di simulazione in cui l'allegoresi si ibrida con la citazione. È Venezia, è una piazza San Marco trasfigurata, ma non è Venezia: è anche Alessandria, ma è anche Costantinopoli, la seconda Roma di cui Venezia si vuole erede.

L'area marciana, qui evocata in modo indiretto ma inequivocabile, fornisce le coordinate immaginali per contenuti che trasfigurano le architetture reali e trascendono gli stessi modelli ideali.

1. Il topos di Venezia come seconda Roma



Nel delineare una storia dell'eredità culturale di Venezia è necessario considerare che i suoi legami con Roma sono in realtà i legami con le Rome: da un lato la capitale imperiale, sviluppata in età augustea come *caput mundi*, dall'altro, la capitale cristiana alla quale Costantino ha dato il suo nome, profondamente diversa dalla prima per il nuovo slancio identitario connotato alla sua fondazione. ^[2] Spostandosi con disinvoltura tra questi due poli, a partire dal XII secolo, Venezia elabora una propria tradizione 'classica', frutto della stratificazione di una poliedrica percezione del mondo. Emblema di questa attitudine è la Quadriga di Bronzo, trasferita dalla Roma imperiale a Costantinopoli – forse dallo stesso Costantino – come segno del passaggio del potere alla Nuova Roma, per essere poi portata via dai Veneziani con la Crociata del 1204, ed essere collocata, come sugli archi trionfali romani, sulla facciata della Basilica di San Marco, ^[3] a ricordare alla città l'essere vessillo di un'eredità condivisa tra entrambe le Rome. Ancora, si pensi a come la storiografia del tempo assimilò la leggenda della fondazione di Venezia da parte di Antenore, l'eroe troiano che, sfuggito alla distruzione della sua città, avrebbe dato origine a una nuova stirpe. Il nucleo ideologico di una versione veneziana della storia troiana sarebbe già contenuto nella *Cronaca* di un certo Marco (1292), che menziona alcuni «liberi troiani» ^[4] sbarcati sulle rive veneziane prima di Antenore, per fondare la prima colonia troiana, Olivolo. ^[5] Da questa cronologia, già il cronista poteva trarre la lapidaria conclusione che Venezia fosse più antica di Roma: veniva quindi eliminata fin da principio non solo ogni pretesa politica da parte dell'Impero ma anche ogni possibilità di filiazione culturale. Questa eredità viene incanalata nella visione politica di Andrea Dandolo, doge dal 1343 al 1354: è Dandolo stesso che, nella sua cronaca *De gestis, moribus et nobilitate civitatis Venetiarum*, premette alla storia propriamente veneziana, a guisa di prologo, un sommario cronologico del tardo Impero, ^[6] dove le vite degli imperatori romani sono presentate in chiave polemica, sullo sfondo delle persecuzioni contro i cristiani, e si pongono in calcolato contrasto con il racconto della predicazione di San Marco. ^[7] Nella *Oratio elegantissima in laude et aedificatione alme civitatis Venetiarum* del 1421, Lorenzo de Monacis ^[8] conferisce alla visione provvidenziale della storia di Venezia, come era stata tracciata da Dandolo, un tono ancora più veemente nell'antagonismo spirituale tra Venezia e Roma: se l'ascesa di Roma è stata fin dall'inizio pervertita dal vizio della superbia e la caduta dell'Impero è un monito («Romae ad certum finem Deus dedit orbis imperium: at non libertatis conservationem»), la missione di Venezia è quella di tutelare la libertà.

Dalla prima metà del XV secolo, tuttavia, il panorama culturale si arricchisce di nuove prospettive: l'umanesimo veneziano vede l'arrivo di una corrente storiografica diversa, in netta contrapposizione con la retorica antiromana dei secoli precedenti, di una nuova visione vivificata dalla presenza di grammatici e poeti provenienti da altre aree geografiche, estranei all'ideologia imposta dalla ragione di stato veneziana, che ricercano un rinnovamento nel lessico celebrativo. Un esempio di questa tendenza è il *Carmen* di Filippo da Rimini, composto tra il 1440 e il 1441 in occasione del soggiorno di Francesco Sforza a Venezia. Filippo cerca di trasferire il culto augusteo sulla figura del condottiero Sforza, paragonandolo al romano Camillo che salvò la sua patria dai Galli ^[9]. In definitiva, dal XV secolo, e poi dagli anni della Lega di Cambrai, il confronto tra Venezia e Roma, sia esso risolto in chiave positiva o negativa, entra stabilmente in una serie di concetti fondanti che danno forma al mito di Venezia.

2. Bessarione e la Venezia greca

Il 31 maggio 1468, con una lettera indirizzata al doge Cristoforo Moro e all'intera cittadinanza, il cardinale Bessarione – giunto in Italia nel 1438 per il concilio di Ferrara Firenze insieme alla delegazione costantinopolitana di Giovanni VIII Paleologo – ^[10] dona la sua straordinaria collezione di codici a Venezia, definendo quest'ultima «quasi alterum Byzantium». ^[11] La donazione, che comprende i testi fondamentali della letteratura greca, pagana e cristiana, rappresenta la prima pietra della fondazione della Biblioteca Marciana, destinata a diventare una «vera e propria, nuova 'Biblioteca di Alessandria' della Rinascita». ^[12] Nel progetto di Bessarione, l'esportazione del *corpus* di testi antichi a Venezia non aveva il solo obiettivo di salvare la cultura classica dall'oblio ma doveva anche servire a ricordare al mondo occidentale l'inesauribile debito nei confronti della cultura e della religione greca e il conseguente l'impegno a tutelare il popolo greco: già nel 1463 Bessarione aveva infatti avviato i negoziati per ottenere il sostegno veneziano al suo progetto di Crociata contro i Turchi.

A questa prima offerta seguì la donazione di una stauroteca contenente due frammenti della Vera Croce, dissotterrati nel IV secolo da Sant'Elena Imperatrice, e due frammenti della tunica di Cristo, posizionati sulle braccia di un crocifisso d'argento. È interessante notare che, a un certo punto prima del 1472, il reliquiario fu modificato per meglio rispondere alle necessità liturgiche della Scuola Grande di Santa Maria della Carità, a cui il dono era indirizzato. Sulla cornice che cinge su tre lati il reliquiario furono aggiunte, infatti, sette scene della Passione di Cristo accompagnate da iscrizioni in greco: sebbene lo stile dei dipinti sia bizantino, essi includono la scena della *Flagellazione*, assente nel ciclo della Passione ortodossa. Il tutto venne poi incorniciato da una raffinata lavorazione veneziana che dota la croce di un manico per permetterne il trasporto in processione, ^[13] come si vede nella *Processione della Croce*, di Giovanni Bellini. Si tratta in questo senso della precisa volontà di raggiungere un compromesso formale tra la manifattura veneziana e quella bizantina, volontà che trova un suo precedente nella Pala d'Oro, il paliotto marciano risalente al X

secolo dove, nell'ultimo rimaneggiamento voluto da Dandolo nel 1342, un nucleo centrale di smalti bizantini viene assemblato con smalti pseudo bizantini, realizzati dagli artigiani veneziani. ^[14]

È sotto questa temperie culturale, fatta di costruzione di una retorica e di contaminazione di un linguaggio, che si colloca la storia del telerio belliniano de *La Predica di San Marco*.

3. Una istoria per la Scuola Grande di San Marco

Il 15 luglio 1492 Gentile e Giovanni Bellini si misero ufficialmente al servizio della Scuola Grande di San Marco, di cui erano confratelli, per realizzare il programma decorativo della Sala dell'Albergo. ^[15] Quest'ultima era stata gravemente danneggiata dall'incendio del 21 marzo 1485, che aveva distrutto gran parte delle opere realizzate dal padre Jacopo. ^[16] Spinti dalla competizione con la rivale Scuola della Carità, ^[17] i responsabili della Scuola Grande di San Marco vollero dare inizio a un nuovo ambizioso progetto, attingendo all'ampia rosa di soggetti tratti dalla vita di San Marco. Gentile iniziò a lavorare al ciclo nel 1504 con una scena tratta dalle storie di San Marco in Egitto: *La Predica di San Marco ad Alessandria*, che avrebbe dovuto superare in imponenza e qualità artistica quella *Processione in piazza San Marco* realizzata otto anni prima per la Scuola di San Giovanni Evangelista. ^[18] Come è noto, sarà Giovanni, dopo la morte del fratello, a portare a compimento il telerio nel 1507. ^[19]

Nell'arco di trent'anni, la Sala dell'Albergo ospitò dunque un complesso decorativo dedicato alle *istorie* dell'Evangelista, ^[20] di cui la *Predica* rappresenta l'atto culminante: il soggetto è l'ultimo appassionato sermone di Marco nella piazza di Alessandria prima del martirio. La scena è animata da una serie di dettagli: la lunga scimitarra che attende minacciosa Marco sotto il podio; la folla radunata in piazza, diversificata nella raffinata rappresentazione di una varietà di costumi orientali e nella precisa connotazione fisiognomica dei personaggi occidentali, nei volti dei quali gli stessi membri della Scuola potevano probabilmente riconoscersi. ^[21] Ma per quanto meticolosa e ricercata sia la resa degli elementi in primo piano, questi sembrano quasi svanire di fronte all'architettura che li ospita e li circonda: l'ampia piazza è cinta su tre lati da blocchi di edifici, mentre il centro della composizione è occupato dal grandioso Tempio del dio egizio Serapide. O, almeno, da ciò che dovrebbe rappresentarlo.

L'esotismo dell'ambientazione, infatti, non attenua in alcun modo il senso di familiarità che l'opera suscita: appare evidente che la grandiosa architettura che fa da sfondo alla – e domina la – narrazione agiografica, si configura non già come raffigurazione realistica o come un capriccio d'invenzione, bensì come una sofisticata elaborazione della Basilica di San Marco.

D'altronde, come abbiamo scritto, solo pochi anni prima Gentile si era già misurato con il potenziale immaginale della Basilica in un telerio, *La Processione della Croce in piazza San Marco*, per la Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, che fungerà da riferimento diretto e modello compositivo per la *Predica*, e costituirà un antecedente significativo per impostazione generale, articolazione architettonica e costruzione prospettica. In essa, il punto focale centrale, che Bellini impiegherà anche nel suo *Miracolo della Croce* (1500), viene ulteriormente enfatizzato. Nella *Processione*, Gentile imposta la composizione privilegiando la definizione dello spazio urbano e dei suoi rapporti interni; soltanto in un secondo momento applica la geometria della prospettiva lineare. ^[22] Si assiste così a un mutamento di sensibilità: la città non è più fondale astratto, ma manifestazione concreta di una rinnovata *auctoritas* architettonica. La profondità, infatti, non nasce solo dal disegno prospettico: dipende dal controllo rigoroso del punto di vista, sapientemente manipolato – come prova il disegno preparatorio oggi al British Museum – dove le sperimentazioni di una visione rialzata raggiungono l'estremo limite. Un «felice anacronismo» si coglie infine nel registro inferiore della Basilica: nelle quattro lunette sopra i portali laterali Gentile riproduce con meticolosa fedeltà il ciclo musivo della *translatio* di San Marco. La facciata duecentesca, visibile ancora nel mosaico del portale di Sant'Alipio, è citata con gusto miniaturistico; l'inserimento della fabbrica della leggenda – luogo privilegiato per l'autenticazione della *historia* – è suggello erudito. ^[23] Questa modalità di riemersione dell'antico diviene totalizzante nella *Predica di San Marco*, assumendo il ruolo di struttura portante dell'intera architettura dipinta.

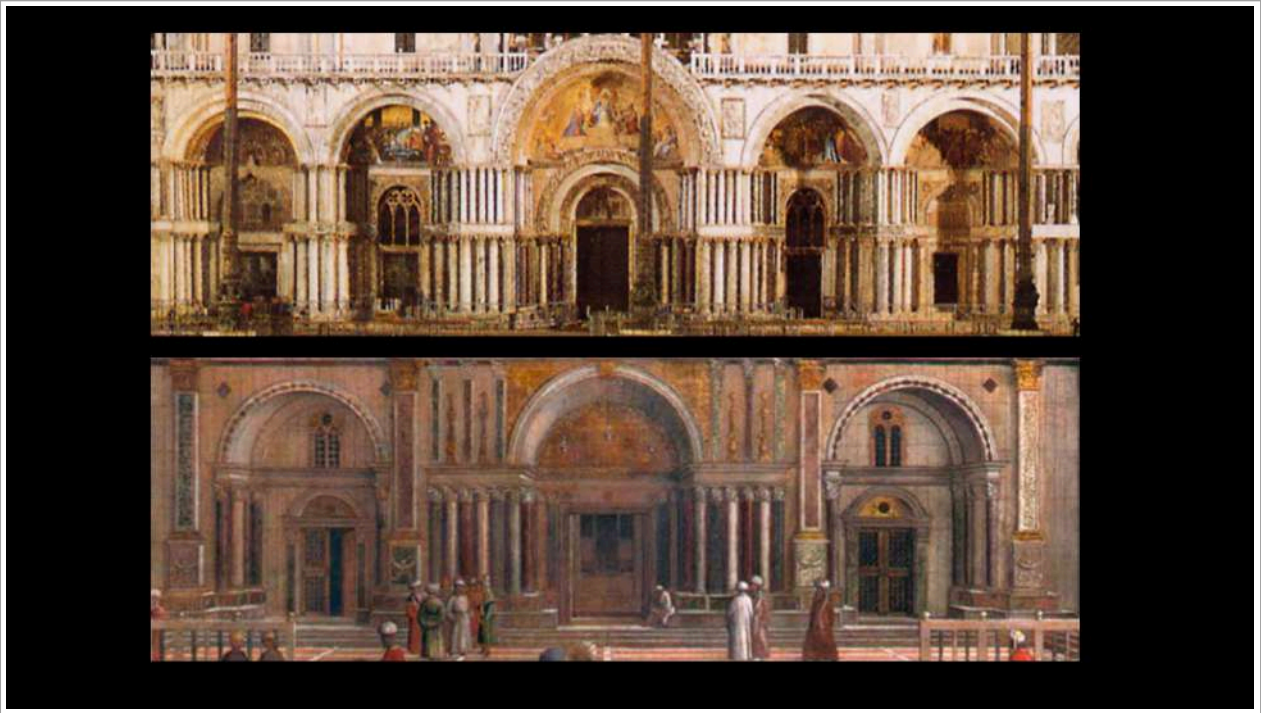
4. La facciata

Nella facciata de la *Predica*, il rimando alla Basilica marciana emerge con particolare evidenza attraverso una serie di elementi architettonici immediatamente riconoscibili. Fra questi è la scansione delle navate, che pure nel telerio sono tre anziché cinque, e coronate da cupole ^[24]. L'ampiezza degli archi di ingresso, preceduti da una sequenza di colonne di marmo policromo scandiscono un sistema di proporzioni facilmente sovrapponibili a quelli della Basilica.

Ulteriori affinità compositive si trovano nelle aperture nelle lunette sovrastanti le porte laterali e nei portici arretrati, visivamente spinti ancora più in profondità dai contrafforti sporgenti, arricchiti da una serie di colonne corinzie. ^[25] L'elemento in cui queste somiglianze si catalizzano è la balaustra che suddivide la facciata in due sezioni, inferiore e superiore. ^[26]

Di particolare interesse è la presenza di un terzo livello sontuosamente arcato: questa soluzione, assente nella facciata del xvi secolo della Basilica, ricorda le lunette originarie della chiesa, antecedenti alla costruzione degli archi inflessi e dei pinnacoli: ^[27] si tratta di un rimando allo stadio precedente della fabbrica marciana che ben si inserisce in una più ampia tradizione figurativa determinata da fattori di continuità e sincronia, e di celebrazione delle architetture del passato – anche prossimo – di cui i Bellini avevano già fatto esperienza nelle sue opere. Fonti ecrastiche relative ai teleri della Sala del Gran Consiglio di Palazzo Ducale – andati perduti nell'incendio del 1577 – attestano infatti come Giovanni e Gentile Bellini avessero già adottato la fabbrica medievale della Basilica come modello. ^[28]

La facciata del tempio che fa da fondale alla *Predica* è però anche arricchita da elementi di modernità. Alcuni dettagli dell'architettura dipinta appaiono chiaramente derivati dalla nuova facciata della Scuola Grande di San Marco, progettata da Pietro Lombardo pochi decenni prima della composizione del telerio e poi pesantemente rimaneggiata nel 1490 da Mauro Codussi. ^[29] Fra questi: l'ampiezza dei portali ad arco e la suddivisione della facciata mediante balaustre, la disposizione arretrata dei portici laterali e il profilo superiore dei monumentali frontoni a semicerchio, adornato con volute e molto somigliante alla sezione superiore della facciata veneziana, dopo il rifacimento codussiano. ^[30]



Echi della Scuola Grande si ritrovano anche nelle colonne in marmo policromo che si elevano da tamburi e piedistalli scolpiti, decorati da eleganti motivi a rilievo come ghirlande, corone intarsiate, nastri svolazzanti – non altro che una semplificazione delle forme di alcuni schizzi di un altare presente nel *Codex Escorialensis*, ^[31] a testimonianza dell'integrazione nell'opera dei repertori che erano a disposizione degli artisti del tempo. ^[32]

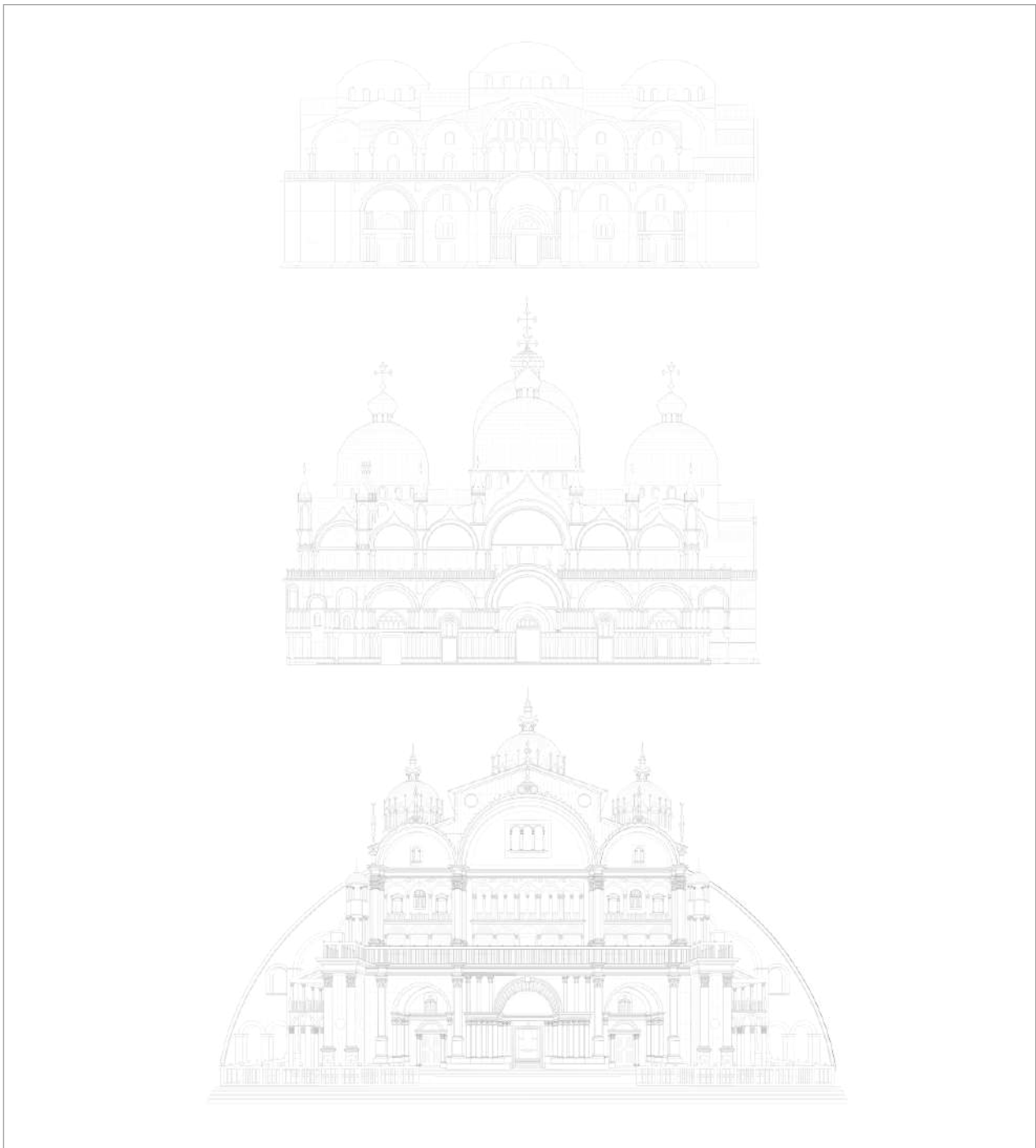
Autorevoli fonti, *in primis* Giorgio Vasari, vedono nell'ambientazione del dipinto non già Alessandria né Venezia, ma avvertono piuttosto un sentore costantinopolitano:

Fece Gentile dopo il suo ritorno [...] una storia, nella Scuola di San Marco, di esso evangelista, et in quella fece lo edificio di Santa Sofia di Costantinopoli (oggi moschea de' turchi) e tirato in prospettiva cosa veramente difficile e bella per molte parti che si veggono, che egli ha fatto scoprire in quello edificio. ^[33]

La nota è ovviamente da riferire al soggiorno di Gentile Bellini a Costantinopoli alla corte di Maometto II, di cui preziosa testimonianza è il ritratto del sultano (1480, London, National Gallery) ^[34] e di cui Vasari da conto nelle *Vite*. ^[35] Un segnale preciso del legame privilegiato dell'artista con il sovrano ottomano è visibile anche in un dettaglio nella *Predica di San Marco*: una catena d'oro «lavorata alla turchesca», ^[36] dono di Maometto II a Gentile, con cui Bellini si sarebbe autoritratto nella folla in primo piano. ^[37]

Tra XVII e XVIII secolo, altri autori collegano l'opera a Costantinopoli – in modo meno diretto ma ugualmente significativo. Pur riconoscendo l'affinità con la Basilica marciana, sia Carlo Ridolfi che Antonio Maria Zanetti identificano erroneamente il Tempio di Alessandria con la chiesa di Sant'Eufemia presso l'Ippodromo, la chiesa ricavata all'interno del palazzo di Antioco a Costantinopoli per custodire le reliquie di santa Eufemia di Calcedonia. In Carlo Ridolfi leggiamo: «Gentile, il quale fece nello albergo della Confraternita di San Marco sopra la banca il Santo Evangelista, che predica nella piazza d'Alessandria, ove è rappresentato il Tempio di Santa Eufemia somigliante quello di San Marco». ^[38] Così invece Antonio Maria Zanetti: «Rappresenta S. Marco che predica nella piazza d'Alessandria, con molti astanti, che l'ascoltano, ne quali sono ritratti con gran verità molti Gentiluomini, e fratelli di questa Scuola. [...] Nel campo evvi il tempio di Santa Eufemia di quella Città, che rassomigliasi molto al nostro S. Marco». ^[39]

Una traccia importante è anche in Boschini che, nella *Carta del navigar pitoresco*, fa riferimento a Costantinopoli in relazione a un altro dipinto a olio, all'epoca attribuito a Bellini, ^[40] che raffigura l'accoglienza di ambasciatori veneziani a Damasco: «Se vede in prospettiva un'armonia de fabbriche diverse, che inamora; e una moschea, la qual xè in stato ancora, che fù la Gesia de Santa Sofia». ^[41] Questa interpretazione, sebbene con tutta probabilità influenzata dalla vicenda biografica di Gentile, è supportata da elementi puntuali: nel dipinto compaiono imponenti archi rampanti laterali, simili a quelli costruiti nel X secolo a sostegno della facciata ovest di Santa Sofia. Tuttavia, mentre a Costantinopoli questi archi si sviluppano perpendicolarmente alla facciata principale, nel telerò essi sono disposti lateralmente. ^[42]



Roberto Cecchi ipotizza che gli archi della *Predica* possano costituire il ricordo di due strutture della basilica marciana risalenti al xi secolo, preesistenti ai lavori di consolidamento condotti sotto la supervisione del Sansovino nella metà del xvi secolo. ^[43] In un recente saggio, è stato ipotizzato che il *trait d'union* tra gli archi rampanti di Costantinopoli e quelli dell'architettura belliniana possa essere individuato in San Vitale a Ravenna. ^[44] Ma rispetto al modello ravennate la facciata della Basilica, nella versione databile al x o xi secolo, presenta rapporti spaziali tra contrafforti e ambiente circostante molto più affini a quelli restituiti dal telero

Il disegno di San Vitale si basa per altro a sua volta, con alta probabilità, sul modello di Santa Sofia, come leggiamo nel *De amplitudine, devastatione et de instauratione urbis Ravennae*, di Desiderio Spreti. ^[45] San Vitale si configura, pertanto, come uno dei 'testi mediatori' che consolida il legame di continuità con la cultura bizantina, rappresentandone a tutti gli effetti un erede, e, allo stesso tempo, funge da elemento di frizione: è Ravenna, attraverso la sua annessione alla Repubblica, a trasferire simbolicamente la propria storia a Venezia. Nel telero dei Bellini si genererebbe, dunque, un cortocircuito: gli archi rampanti di San Vitale sono risemantizzati in una lettura greco-bizantina della tradizione veneziana.

Una fonte importante per la veicolazione dell'immagine di Santa Sofia a Venezia è la testimonianza di Ciriaco D'Ancona, che tra il 1418 e il 1447 compì almeno cinque viaggi a Costantinopoli, realizzando rilievi delle meraviglie della città. ^[46] Come è noto, per la maggior parte questi disegni sono andati perduti, ma alcune informazioni sono giunte fino a noi tramite descrizioni e copie. Di particolare interesse per il nostro tema è un manoscritto conservato a Parma, contenente sette didascalie relative a disegni di Santa Sofia (ma senza le immagini corrispondenti). Secondo l'ipotesi di Edward Bodnar, tre di queste descrizioni potrebbero corrispondere a disegni di Giuliano da Sangallo conservati nel *Codice Barberini*. ^[47]



In questi disegni si registrano alcune distorsioni dell'architettura della Basilica: una cupola costolonata e contraffortata e la rotazione dei grandi contrafforti Nord e Sud verso Ovest. Quest'ultimo dettaglio, in particolare, potrebbe aver costituito il modello per la disposizione trasversale della contraffortatura nel *telero*.

5. Inventare Alessandria

L'architettura del fondale de *La Predica* implica necessariamente anche un processo di importazione di aspetti identitari dell'antica Alessandria, funzionali alla costruzione di una narrazione in cui l'agiografia marciara e la fondazione, anche architettonica, di Venezia siano parte integrante della mitologia di cui il *telero* si vuole fare immagine. Per esempio, le due torri coperte da cupole che affiancano la chiesa, con la loro struttura a sezione quadrata, i balconi e le cupole, ricordano i profili di minareti ancora visibili nella città del Cairo. [\[48\]](#)

In particolare, il minareto situato a sinistra si distingue per la presenza di un pinnacolo sferico che culmina con la mezzaluna ottomana: lo stesso simbolo viene riproposto nella coppia di fastigi sopra i contrafforti laterali della basilica dipinta. [\[49\]](#) Ancora una volta, il segno è ambivalente: la luna crescente, simbolo di Artemide, era già presente nell'araldica di Bisanzio dal VII secolo e il suo valore immaginale si rafforzò dopo il fallito assedio della città da parte di Filippo II (non andato a buon fine, secondo la leggenda, per una notte di luna piena particolarmente luminosa). Dopo la caduta di Costantinopoli nel 1453 – preceduta da presagi infausti, tra cui una eclissi di luna [\[50\]](#) – gli Ottomani adottarono la mezzaluna in chiave decorativa e la integrarono nel proprio apparato iconografico. L'Islam, inoltre, attribuisce alla mezzaluna un preciso significato astrologico legato alla congiunzione tra Luna e Venere, ovvero il cielo ovvero il cielo sotto il quale, il 23 luglio 610, per la prima volta Dio si rivelò a Maometto.

L'edificio a pianta circolare a sinistra della Basilica sembra richiamare i resti della Colonna di Teodosio I a Costantinopoli, [\[51\]](#) di cui Gentile realizzò un rilievo. Sebbene il disegno originale di Bellini sia andato perduto, il soggetto è stato preservato grazie a un'incisione di Claude François Menestrier del 1702. [\[52\]](#) Se questa ipotesi fosse corretta, l'elemento che Bellini intendeva restituire sarebbe il motivo a spirale [\[53\]](#) che avvolge il corpo della colonna e che d'altronde rappresenta l'unico dettaglio distintamente visibile nell'incisione di Menestrier.



Un ulteriore elemento distintivo della colonna è la presenza di una scala esterna a sviluppo elicoidale. Questa struttura richiama il modello del minareto di Samarra, edificato nel IX secolo, che a sua volta influenzò la costruzione del minareto di Ibn Tulun, al Cairo: l'edificio, la cui forma



richiama le meraviglie evocate nei testi di viaggio medievali, potrebbe aver trovato circolazione nella Venezia del xv secolo attraverso il *Libro architettonico* di Filarete, ^[54] composto alla corte degli Sforza tra il 1464 e il 1466.

Si trovano nella *Predica* altri due monumenti che rimandano direttamente all'Egitto e, in particolare, ad Alessandria: la colonna monolitica dietro le mura e l'obelisco di granito adiacente al Tempio. Un'importante testimonianza su questi due elementi architettonici viene ancora da Ciriaco d'Ancona, che nel 1441 scrisse a papa Eugenio iv un'ampia relazione sul suo soggiorno in Egitto:

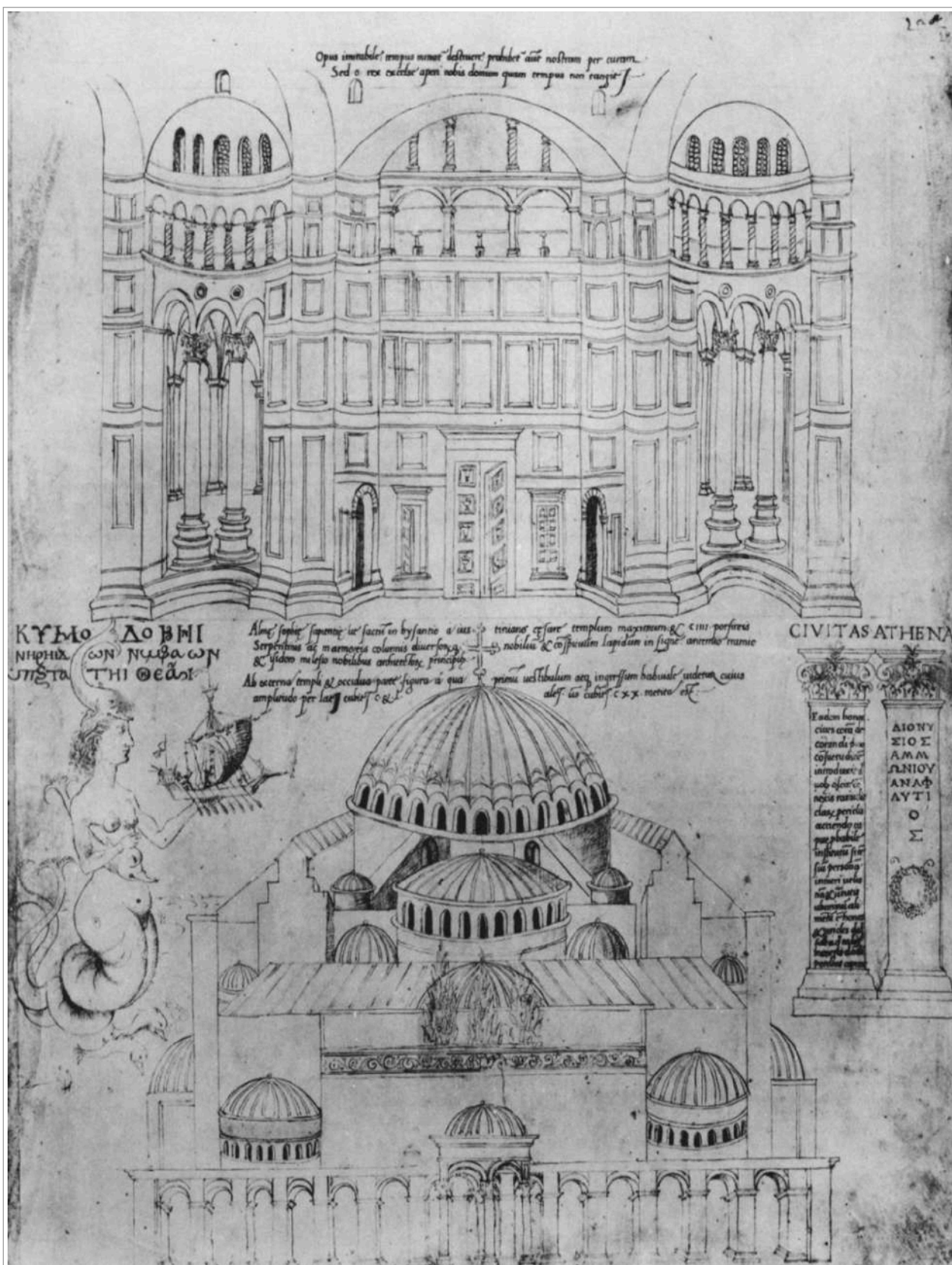
[...] & inde Lybicum per immensum Alexandriam denique nobilissimam Aegypti venimus urbem, ubi primum antiqui Phari praecelsi vestigia vidimus, & eximiae urbis moenia, portasque ingentes, & vetustatum egregia plurima extra, intusque conspeximus. Sed inter potiora ad ipsa Ptolemaeia regia immanem illum numidicum olim a Philadelpho e Thebis advectum obeliscum vidimus & extra civitatis muros Piperam prope portam vidimus maximam illam columnam, quam incertum vulgus hodie Pompejanam appellat, & nos verius Alexandricam Regis, quam Dinocratem nobilem architectum eximiam per basim antiquo ex epigrammate novimus erexisse. ^[55]

Nella lettera, Ciriaco racconta del suo arrivo ad Alessandria «la più celebre città d'Egitto», e ne descrive le antiche architetture. Menziona il Faro, le mura e le porte della città e, fra i manufatti di maggiore rilievo, l'Obelisco di Giallo di Numidia e la maestosa colonna «eretta da Dinocrate, per volere di Alessandro». ^[56] Nella *Predica di San Marco*, la colonna dipinta sembra altresì ispirata al modello della Colonna dei Goti a Costantinopoli, una monumentale opera granitica databile al iii-iv secolo d.C., che Gentile ebbe certamente modo di osservare durante il suo viaggio in Oriente. ^[57]

L'altro monumento citato nell'*Itinerarium* di Ciriaco d'Ancona che troviamo nel telerò è l'obelisco, originariamente situato – insieme al suo gemello – nel Tempio di Amon a Eliopoli (e non a Tebe, come erroneamente riportato da Ciriaco) e successivamente collocato di fronte al Caesareum di Alessandria. L'immagine dell'obelisco belliniano sembra inoltre modellata sull'immagine dell'Obelisco di Teodosio i, ben noto a Gentile, che fu innalzato nell'Ippodromo di Costantinopoli nel iv secolo, dopo essere stato prelevato dal Tempio di Karnak di Alessandria per volere di Costanzo ii. ^[58]

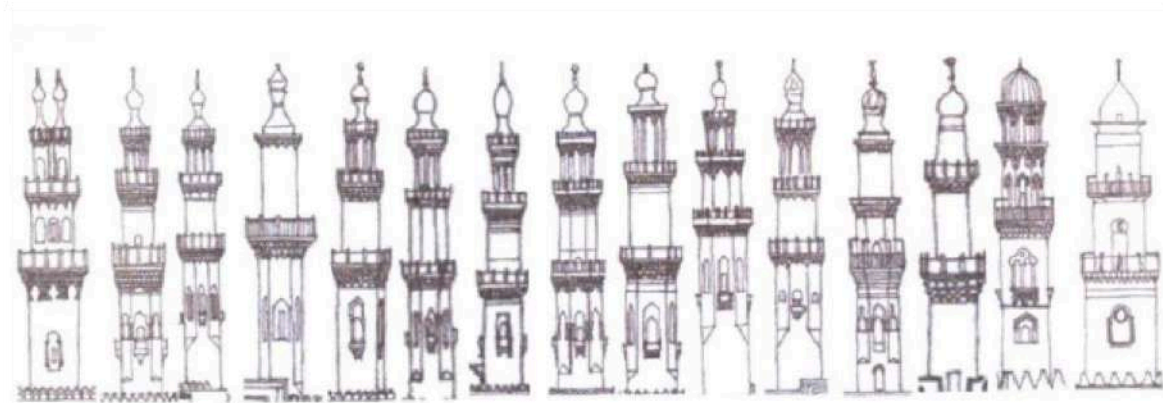
Mentre l'originale si erge su una base decorata da rilievi, Bellini sceglie di sostituire il basamento con un blocco privo di ornamenti, mantenendone le proporzioni complessive. ^[59] Entrambi gli obelischi risultano incisi lungo l'altezza da geroglifici ma nell'obelisco belliniano il carattere d'invenzione degli pseudo-geroglifici è lampante. Questa invenzione grafica non sarebbe tuttavia risultata estranea all'osservatore del xvi secolo ^[60] – si pensi agli alfabeti simbolici di ispirazione egizia nelle illustrazioni dell'*Hypnerotomachia Poliphili*, stampato da Manuzio nel 1499.

Tra i segni incisi sull'obelisco dipinto, si distinguono due lettere romane, rese nella *scriptura quadrata* delle epigrafi latine, vl, ovvero Vivo Loredano. Con questo gioco, Bellini rilancia il carattere celebrativo dell'obelisco per omaggiare non già l'antico faraone ma il suo doge, Leonardo



Loredan. [\[61\]](#)

Infine, la torre più lontana sul fondale forse allude all'edificio più importante ed emblematico di Alessandria: il Faro. Anche se la base della struttura è celata nel dipinto – e quindi non è possibile verificare la sua sezione, che avrebbe dovuto essere quadrata – [\[62\]](#) i livelli superiori, di forma poligonale e cilindrica, separati da balaustre e piattaforme, sembrano coerenti con le fonti iconografiche in nostro possesso. [\[63\]](#) Il Faro di Alessandria costituisce il simbolo iconografico per eccellenza per la messa in scena dell'agiografia del Santo. Un chiaro esempio sono i mosaici della prima metà del XII nel presbiterio della Basilica di San Marco, dove si susseguono scene della storia di Marco e dove il Faro è un elemento ricorrente e le ambientazioni alessandrine, dai tetti lobati, richiamano volutamente quelle della San Marco dell'epoca, quasi a voler rendere esplicita il gemellaggio tra le due città. [\[64\]](#)



A rafforzare l'ipotesi che l'edificio sommitale sia proprio il Faro di Alessandria, contribuisce la presenza di un macchinario situato accanto al minareto di sinistra, il quale sporge oltre il parapetto e sembra identificabile come un trabucco o una catapulta. Questo dispositivo d'assedio, montato sulla muratura per garantire una più lunga gittata, presenta fasce e bretelle di rinforzo nella sezione centrale. Come è stato ipotizzato, la posizione dell'imbracatura e l'apparente posizione del fulcro di questo marchingegno implica che esso era posizionato in modo da lanciare offensive verso sinistra, l'area più esposta agli attacchi: il porto. ^[65]

6. Sintesi marciana

Ricordando la lezione di Ernst Gombrich in *Arte e illusione*, l'ambiguità, in quanto tale, non è immediatamente percepibile: tendiamo a trascurare le «innumerevoli assurde interpretazioni che pure devono celarsi dietro la tranquilla superficie del quadro». Eppure, quando ci soffermiamo su di esso per identificarne il soggetto, una lettura coerente dell'illusione si impone. E l'uomo ha imparato a tradurre in parola queste ambiguità visibili: similitudini e metafore sono dimostrazioni della «capacità dello spirito creativo a produrre e dissolvere nuove classificazioni». ^[66]

In questo senso, combinare gli stili architettonici per appropriarsi del loro portato simbolico è segno e prova dell'acquisita attitudine alla sintesi, tutta veneziana, nell'impiegare il vasto repertorio di riferimenti leggendari, storici, economici e culturali, per rafforzare specifici aspetti della propria identità, funzionali alle sue necessità politiche e, più in generale, alla retorica della sua autorappresentazione. Si tratta anche, in questo



FRAGMENT DE LA COLONNE THÉODOSIENNE A CONSTANTINOPLÉ
D'APRÈS LES DESSINS ORIGINAUX CONSERVÉS AU MUSÉE DU LOUVRE

senso, del tentativo di confezionare un'allegoria che traduca la storia del corpo del Santo nelle varie fasi delle epifanie architettoniche della Cappella dogale che quello stesso corpo è chiamata a custodire. La *translatio* [\[67\]](#) e l'*inventio* [\[68\]](#) del corpo di Marco sono fabbricazioni leggendarie che sanciscono, per usare l'efficace definizione di Eduard Muir, un «vincolo materiale e magico» [\[69\]](#) tra Santo e città, o ancor meglio, tra Santo e architettura, la quale va a coincidere con il corpo del suo protettore. Ed è proprio il corpo di San Marco che dà linfa e senso alla trasfigurazione architettonica che abbiamo cercato di descrivere. Il grande edificio raffigurato nel telero trascende la mera dimensione religiosa e agiografica della leggenda, per proporre una sintesi che è insieme iconografica e ideologica della storia di Marco e della sua importanza per la riscrittura della storia di Venezia.

Nella *Predica di San Marco* il fondale è Alessandria, è Costantinopoli – ovvero è Venezia che mostra sincreticamente le sue diverse *facies*. Ma è anche forma della stessa architettura fondata su un corpo. O, in altri termini, è la storia del Santo e il suo stesso corpo che si fanno architettura.

[1](#) V. Malmani, *Memorie del conte Leopoldo Cicognara*, Venezia, I. Merlo, 1888, p. 370.

[2](#) Vedi D. Pincus, *Venice and the Two Romes, Artibus et Historiae*, 26, 1992, pp. 101-114, qui p. 109.

[3](#) Cfr. O. Demus, *The Church of San Marco in Venice: history, architecture, sculpture*, Washington, Dumbarton Oaks Studies, 1960, p. 113.

[4](#) Biblioteca Nazionale Marciana, It. XI 124= 6802, 35r.

[5](#) A. Carile, G. Fedalto, 'Le Origini di Venezia nella tradizione storiografica', in G. Arnaldi, M. Pastore Stocchi (a cura di), *Storia della cultura veneta, vol. I Dalle origini al Trecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1978, pp. 55-68, qui pp. 63-68.

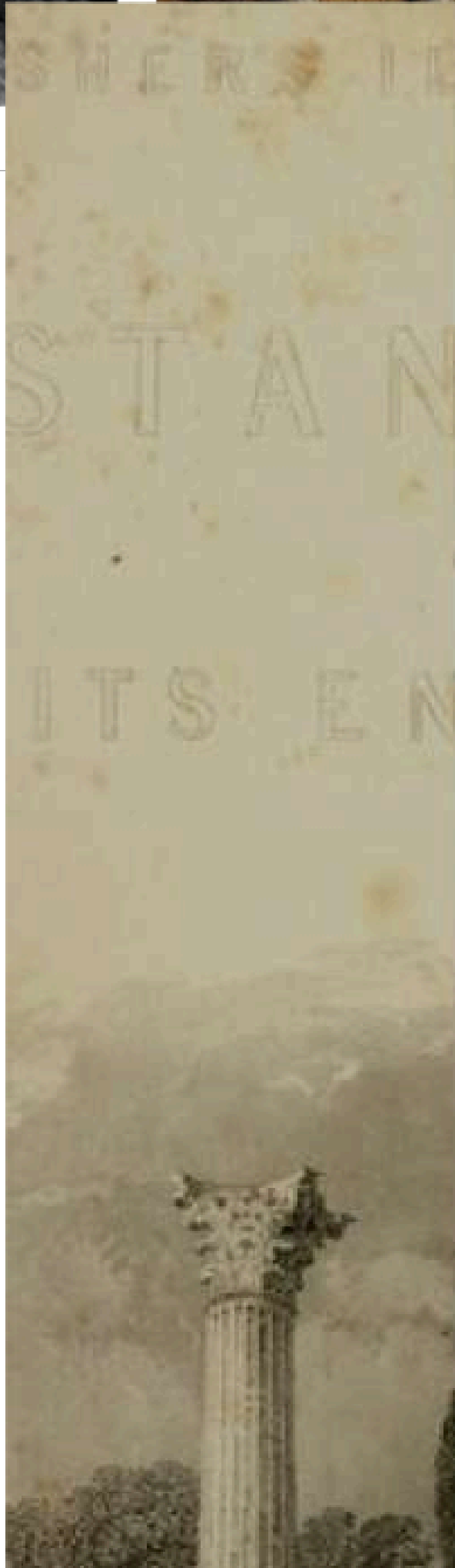
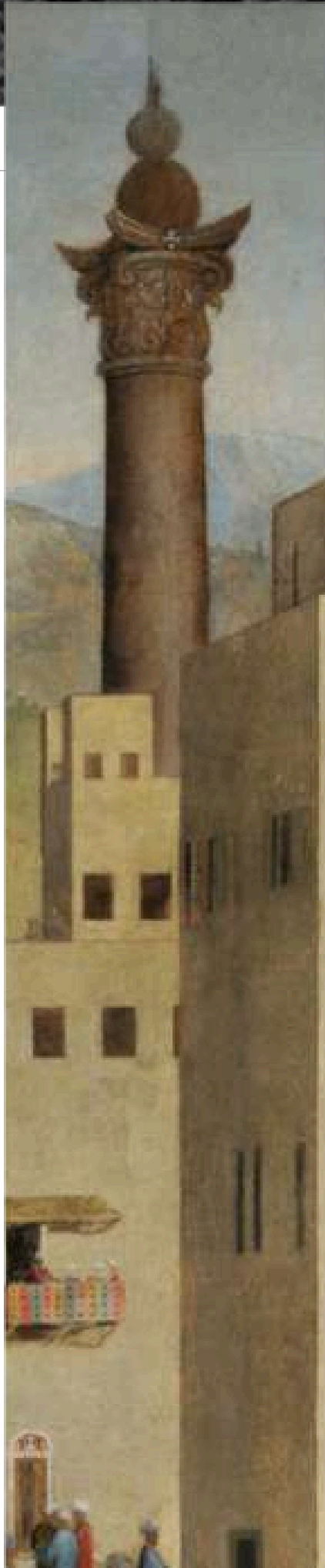
[6](#) L'edizione di riferimento è E. Pastorello (a cura di), *Andreae Danduli ducis Venetiarum Chronica per extensum descripta*, Bologna, Zanichelli, 1938-1958.

[7](#) B. Marx, *Venezia – Altera Roma? Ipotesi sull'Umanesimo Veneziano*, Venezia, Centro tedesco di studi veneziani, 1978, p. 8.

[8](#) L'edizione di riferimento è F. Corner (a cura di), L. De Monacis, *Chronicon de rebus gestis ab u.c. ad annum MCCCLIV sive ad coniurationem Ducis Faledro, Venetiis*, Ex Typographia Remondiniana, 1758.

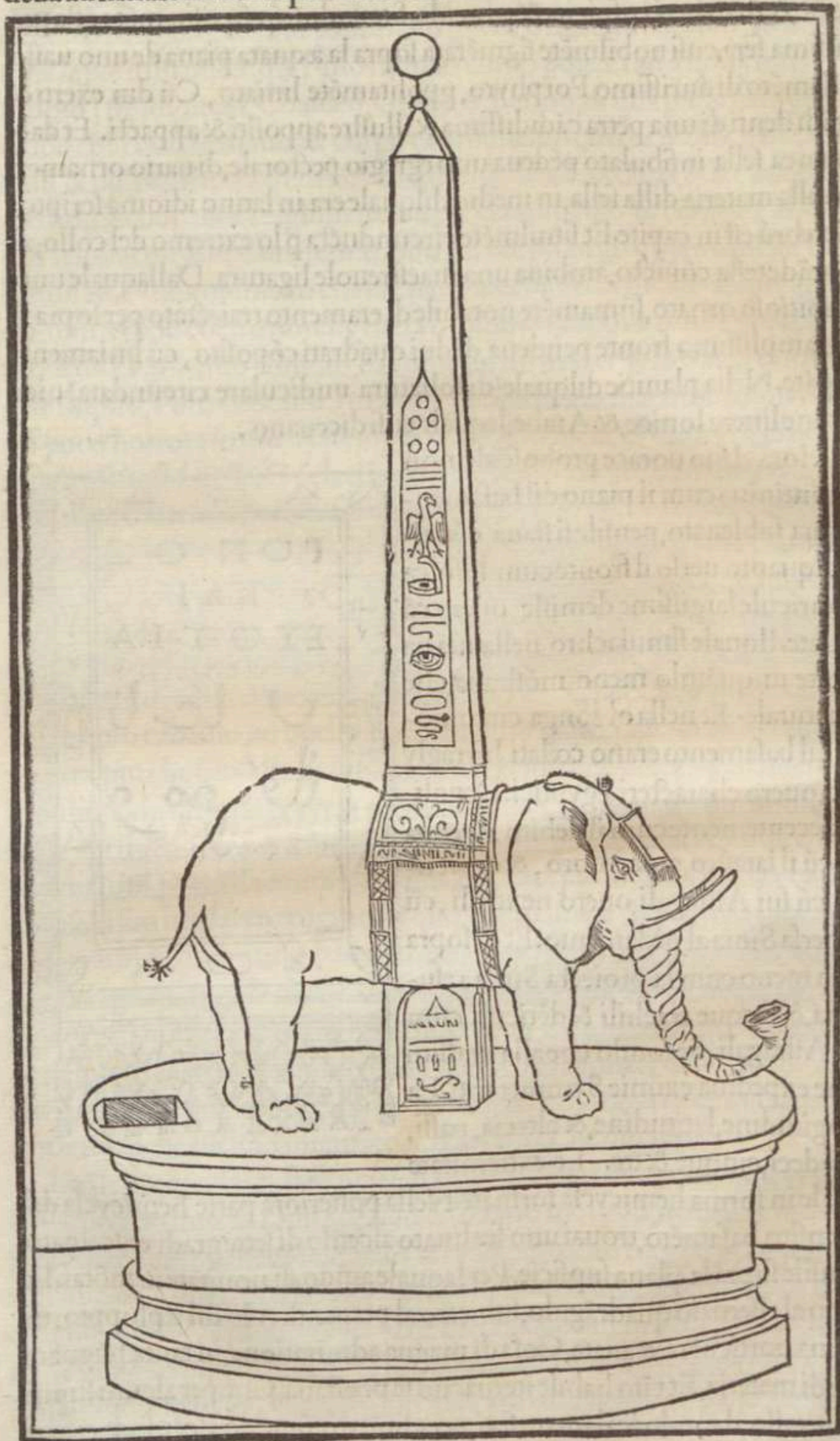
[9](#) B. Marx, *Venezia – Altera Roma? ...*, pp. 8-9.

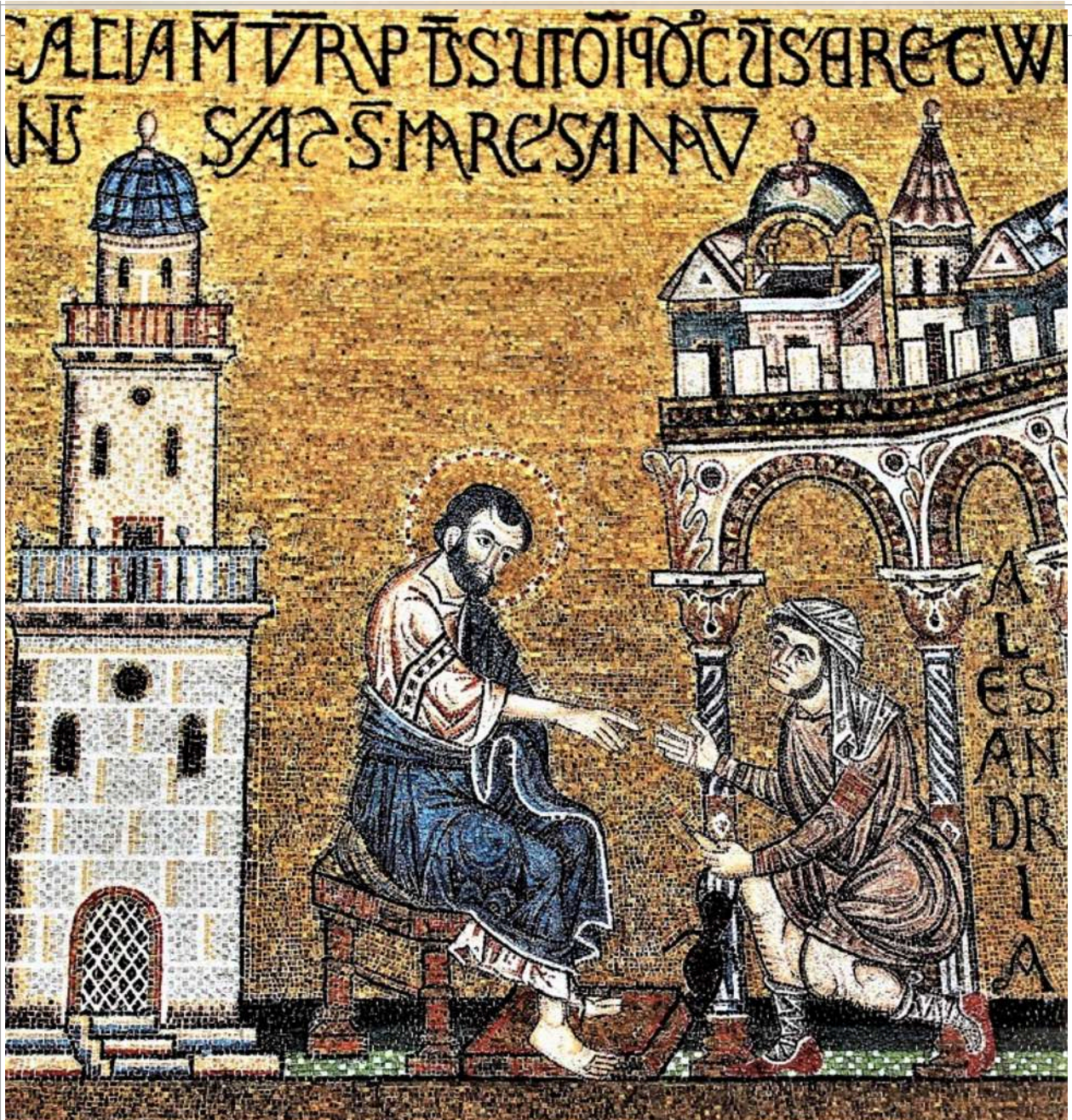






deua ad intrare nella Elephantina machina exuifcerata.





14 Vedi M. Bergamo, *Alessandro, il cavaliere, il doge. Le placchette profane della pala d'oro di San Marco*, Roma, L'Erma di Bretschneider 2022.

15 «Zentil Bellin al presente nostro dignissimo vardian da matin etiam per nome de misser Zuane suo fradelo che al presente non ben se habet simul et semel, desiderosi et avidi de dar principio a le laudevel virtù et opere de l'arte soa de pictoria, ne i tellari deno esser fatti nel Albergo de questa nostra beneta Schuola» (M. Barausse (a cura di), 'I documenti', in M. Lucco (a cura di), *Giovanni Bellini. Catalogo ragionato*, Ponzano Veneto, ZeL, 2019, pp. 12-78, qui p. 44).

16 «La sera del Zuoba Santo, i fradeli della Scuola de S. Marco reduti in la so sala per andar a S. Antonio, se parti, e lassete impiadi i candeloti sull'altar, e el vento averse una finestra da ponente, tal che la cortina passete su i candeloti e se accese, e se brusete l'altar e 'l colmo, in modo che in quattr'hore se brusò tutta; e puoco ha mancà che no se habbia anche brusà la gesia de San Zuan Polo» (F. Longo, *Annali veneti dall'anno 1457 al 1500 / del senatore Domenico Malipiero; ordinati e abbreviati dal senatore Francesco Longo [...]*, Firenze, Giovanni Pietro Vieusseux, 1843-1844).

17 E. Bassi, *Il convento della Carità, Corpus Palladianum*, 6, 1971, pp. 13ss.

18 «Messer Zentil se ofrise et cusi promete sara de più perfection e bonta che non e quello de l'albergo de san Zuane che e sopra la porta del dito» (J. Meyer Zur Capellen, *Gentile Bellini*, Stuttgart, Franz Steiner, 1985, p. 118).

- [19](#) Già nel 1505 la *Predica* era in fase avanzata di lavorazione [vedi ASVe, San Marco, Reg. 17, f. 28a] ma, come è noto, la morte di Gentile il 23 febbraio 1507 ne interrompe il completamento. Nel testamento [ASVe, Notarile, Testamenti, Bernardo Cavanis, b. 271, doc. 307], Gentile designa il fratello Giovanni come responsabile dell'opera. A titolo di compenso il libro di disegni del padre Jacopo. Vedi J. Meyer Zur Capellen, *Gentile Bellini*, p. 118; P. Fortini Brown, *La pittura nell'età di Carpaccio. I grandi cicli narrativi* [1988], Marsilio, Venezia, 1992, p. 88. Sui quaderni di disegni di Jacopo Bellini, il contributo fondamentale resta R. Eisler, *The Genius of Jacopo Bellini*, New York, Harry N. Abrams Inc, 1988.
-
- [20](#) Nei registri della Scuola non si menzionano nuove opere fino al 1515, quando la Banca deliberò la prosecuzione del ciclo e commissionò a Giovanni Bellini il *Martirio di San Marco*. Alla sua morte, nello stesso anno, il progetto passò a Vittore Belliniano, che lo completò nel 1526. Tra il 1505 e il 1526, Giovanni Mansueti realizzò tre tele, senza riuscire a terminare l'ultima prima della sua morte. La serie fu completata con la *Consegna dell'anello al doge* di Paris Bordon, acquisita dalla Scuola nel 1535, e con *La Tempesta in Mare*, inizialmente affidata a Palma il Vecchio e terminata da Bordon nel 1528. Vedi G. Martino, 'Il ciclo dell'Albergo della Scuola Grande di San Marco: una nuova prospettiva', in G. Ortalli, S. Settis (a cura di), *La Scuola Grande di San Marco a Venezia*, Franco Cosimo Panini, Modena 2017, pp. 117-133; G. Ludwig, *Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei, Jahrbuch der k. Preussischen Kunstsammlungen*, XXVI, 1905, pp. 1-109, qui pp. 72-79.
-
- [21](#) F. Malaguzzi Valeri, 'Gli ultimi acquisti della Pinacoteca di Brera', *Rassegna d'arte*, IX, agosto-settembre 1909, p. 142.
-
- [22](#) Sull'uso «visionario» della prospettiva, il contributo fondamentale rimane E. Panofsky, *La prospettiva come «forma simbolica» e altri scritti* [1927], trad. it. di E. Filippini, a cura di G.D. Neri, Milano, Feltrinelli, 1961.
-
- [23](#) Vedi D. Pincus, *Venice and the Two Romes...*, p. 105.
-
- [24](#) P.W. Lehmann, *Cyriacus of Ancona's Egyptian Visit and its Reflection in Gentile Bellini and Hieronymus Bosch*, New York, J.J. Augustin, 1977, p. 7.
-
- [25](#) L. Pericolo, 'Incorporating the Middle Ages: Lazzaro Bastiani, the Bellini and the "Greek" and "German" Architecture of Medieval Venice', in L. Pericolo, J.N. Richardson, *Remembering the Middle Ages in Early Modern Italy*, Turnhout, Brepols, 2015, pp. 136-167, qui p. 148.
-
- [26](#) P.W. Lehmann, *Cyriacus of Ancona's Egyptian Visit...*, p. 7.
-
- [27](#) O. Demus, *The Church of San Marco in Venice...*, pp. 7-12.
-
- [28](#) G. Agosti, 'Sui teleri perduti del Maggior Consiglio nel Palazzo Ducale di Venezia', *Ricerche di storia dell'arte*, 30, 1986, pp. 61-87.
-
- [29](#) Vedi M. Ceriana, "Si fabbrica di nuovo bellissima": la facciata della Scuola Grande di San Marco a Venezia, in G. Ortalli, S. Settis (a cura di), *La Scuola Grande di San Marco a Venezia*, pp. 67-98.
-
- [30](#) L. Pericolo, *Incorporating the Middle Ages...*, pp. 150-152.
-
- [31](#) *Codex Escorialensis*, fol. 49r.
-
- [32](#) P.W. Lehmann, *Cyriacus of Ancona's Egyptian Visit...*, p. 25.
-
- [33](#) G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze 1550, edizione a cura di L. Bellosi e A. Rossi, Torino, Einaudi, 1986, pp. 436-437.
-
- [34](#) Vedi M. Centanni, *Fantasmî dell'antico...*, pp. 253-316, in particolare pp. 296-300.
-
- [35](#) «Egli ritrasse di natura Maometto, che pareva vivissimo, al quale, come cosa inusitata, pareva questo più tosto miracolo che arte» (G. Vasari, *Le vite*, p. 436).
-
- [36](#) *Ibidem*.
-
- [37](#) Nel catalogo del 1892 della Pinacoteca di Brera leggiamo: «In questa tela, tra i gentiluomini, Gentile dipinse pure sé stesso ed il fratello Giovanni; la figura a sinistra vestita di rosso colla collana d'oro è Giovanni, quella a destra, vestita di giallo, pure colla collana d'oro, è Gentile» (G. Carotti (a cura di), *Catalogo della R. Pinacoteca di Milano (Palazzo Brera)*, Milano, Civelli, 1892, p. 61).
-
- [38](#) C. Ridolfi, *Le Meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato*, Venezia, Giovanni Battista Sgava, 1648, p. 43.
-
- [39](#) A.M. Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*, Venezia, Giambattista Albrizzi, 1771, p. 57.
-
- [40](#) Sul dipinto vedi M. Bouabdellah-Dorbani, 'Venise entre Orient et Occident au début du XV^{ème} siècle. La Réception d'une délégation vénitienne à Damas au Musée du Louvre', *La Revue des musées de France. Revue du Louvre*, 1, 2013, pp. 54-65.
-
- [41](#) M. Boschini, *La carta del navegar pitoresco: dialogo tra un senator venetian deletante, e un professor de pitura soto nome d'eclenza e de compare*, Venezia, Baba, 1660, p. 32.

[42](#) L. Pericolo, *Incorporating the Middle Ages...*, p. 157.

[43](#) R. Cecchi, *La basilica di San Marco. La costruzione bizantina del IX secolo. Permanenze e trasformazioni*, Marsilio, Venezia, 2003, p. 130. Su questa stessa linea, Rodolfo Gallo suggerisce che i contrafforti del dipinto potrebbero raffigurare rinforzi provvisori aggiunti alla Basilica a seguito dei numerosi incendi che la colpirono nel Quattrocento: cfr. R. Gallo, *Il Portico della Carta del Palazzo Ducale*, *Rivista di Venezia*, XII, 1933, p. 296.

[44](#) L. Pericolo, *Incorporating the Middle Ages...*

[45](#) «Qualis est in primis divi Vitalis basilica, quae et in hunc diem insignis cernis; eam ab Iuliano Argentario Iustiniani imperatoris iussu in Sanctae Sophiae constantinopolitanae similitudinem extractam novimus» (*De amplitudine, devastatione et de instauratione urbis Ravennae*, Venetiae 1489). L'opera è dedicata al patrizio veneziano Jacopo Antonio Marcello – un dato che ci ricorda che Ravenna fu conquistata e annessa a Venezia nel 1440, e che nel 1507, anno della morte di Gentile, era sotto il dominio della Serenissima (*Ivi*, p. 157).

[46](#) Cfr. E.W. Bodnar, *Cyriacus of Ancona and Athens*, Brussels, Latomus. Revue d'études latines, 1960, pp. 106ss.

[47](#) Codex Vat. Barb. lat. 4424, foll. 28r e 44 r.

[48](#) Cfr. C. Diehl, *La peinture orientaliste en Italie au temps de la Renaissance*, *La revue de l'art, ancien et moderne*, 19, 1906, pp. 5-16, 143-156, qui p. 14.

[49](#) Cfr. S. Hassid, *The Sultan's Turrets. A Study of the Origin and Evolution of the Minaret in Cairo*, Cairo, Imprimerie Misr, S.A.E. London Agents: Luzac and Co, 1939, pp. V-X.

[50](#) Vedi A. Pertusi, 'Episodi culturali tra Venezia e il Levante nel Medioevo e nell'Umanesimo fino al sec. XV', in *Venezia e il Levante fino al secolo XV*, Atti del I Convegno internazionale di storia della civiltà veneziana (Venezia, 1-5 giugno 1968), *Civiltà veneziana. Studi*, 27, pp. 331-360.

[51](#) Cfr. P.W. Lehmann, *Cyriacus of Ancona's Egyptian Visit...*, p. 26.

[52](#) E. Müntz, 'La colonne Théodosienne à Constantinople d'après les prétendus dessins de Gentile Bellini conservés au Louvre et à l'Ecole des Beaux-Arts', *Revue des Études Grecques*, vol. 1/3, 1888, pp. 318-325.

[53](#) S. Hassid, *The Sultan's Turrets...*, p. 25.

[54](#) B. Hub, *Filarete and the East: The Renaissance of a Prisca Architectura*, *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 70, No. 1, March 2011, pp. 18-37.

[55](#) Lettera di Ciriaco d'Ancona a Eugenio IV del 1441. Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Ottob. Lat. 2967, foll. 20r-21v, edita in L. Mehus, *Kyriaci Anconitani Itinerarium nunc primum ex ms cod. in luce erutum*, Firenze, Giovanni Paolo Giovannelli, 1742, pp. 49-50.

[56](#) L'errata attribuzione a Dinocrate è frutto di un tentativo incorretto da parte di Ciriaco, di ricostruire l'iscrizione. Oggi sappiamo che la Colonna è stata edificata per Diocleziano: Τὸ [ν] τιμώτατον Αὐτοκράτορα, / τὸ [ν] πολιοῦχον Ἀλεξανδρείας, / Διο[κλη]τιανόν, τὸν ἀν[ί]κηντον, / Πού[ρ]λιος, ἑπαρχος Αἰγύπτου / [?--].

[57](#) Cfr. C. Diehl, *La peinture orientaliste en Italie...*, p. 14.

[58](#) Vedi E. Iversen, *Obelisks in Exile*, II, Copenhagen, Gad, 1972, pp. 9-33.

[59](#) Cfr. P.W. Lehmann, *Cyriacus of Ancona's Egyptian Visit...*, p. 14.

[60](#) Il contributo fondamentale è K. Gielhow, *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance besonders der Ehrenforte Kaisers Maximilian I.*, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, vol. 32, 1915, pp. 1-232.

[61](#) Vedi N. Thomson De Grummond, 'VV and Related Inscription in Giorgione, Titian, and Dürer', *Art Bulletin*, n. 57, September 1975, pp. 346-56.

[62](#) H. Thiersch, *Pharos. Antike Islam und Occident*, Leipzig/Berlin, Teubner, 1909.

[63](#) Cfr. E. Breccia, *Alexandrea ad Aegyptum*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1922, p. 107.

[64](#) Cfr. D. Howard, *Venice & the East*, New Haven/London, Yale University Press, 2000, p. 75.

[65](#) Cfr. C. Campbell, A. Chong, *Bellini and the East...*, p. 3.

[66](#) E. Gombrich, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica* [1960], a cura di R. Federici, Torino, Einaudi, 1965.

[67](#) Sul concetto di *translatio* vedi E. Muir, *Civic Ritual in Renaissance Venice*, Princeton University Press, New York 1981; vedi anche H.C. Peyer, *Stadt und Stadtpatron im mittelalterlichen Italien*, Zürich, Europa-Verlag, 1955.

[68](#) Sul concetto di *inventio* vedi S. Tramontin, *Culto dei Santi a Venezia*, Venezia, Studium Cattolico Veneziano, 1965.

[69](#) E. Muir, *Civic Ritual in Renaissance Venice*..., p. 87.

Tag:

[Bellini](#) | [Scuola Grande di San Marco](#) | [Architettura dipinta](#) | [Telero](#) | [Area marciana](#)

 Mi piace 0

[Posta](#)

Arabeschi - I

Il disegno pres

Arabeschi

[Presentazione](#)

[Comitato Scientifico](#)

[Redazione](#)

[Tutti i numeri](#)

[Tutti gli autori](#)

[Policy](#)

Tematiche

[Cinema](#)

[Spettacoli](#)

[Libri](#)

[Mostre](#)

[Eventi](#)

Resta in contatto

[Twitter](#)

[Facebook](#)

rivista@arabeschi.it

[Contatti](#)

Rivista Arabeschi <http://www.arabeschi.it> è distribuito con Licenza [Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale](#).

Periodico registrato presso il Tril