zione ambientale, con mobili e stoffe racimolate dagli antiquari o dai collezionisti. Il fascino che Pitti o il Poldi-Pezzoli esercitano ancora sugli italiani è maggiore di quanto comunemente si possa immaginare.

Converrà quindi intrattenerci un poco sui criteri che hanno guidato nell'allestimento della Mostra di Giovanni Bellini, i quali, approvati dalla Commissione consultiva, sono stati realizzati dall'arch. Carlo Scarpa, che ha già al suo attivo quello delle Gallerie dell'Accademia, alcuni ambienti della Biennale del 1948 (salone centrale e saletta di Klee), e la recente stupenda presentazione a luce artificiale della Rassegna di Pittura contemporanea nella Sala Napoleonica di Venezia.

Anzitutto si avevano a disposizione per la Mostra di Giovanni Bellini due tipi ben differenti di ambienti: le sale antiche di rappresentanza dell'appartamento del Doge (sale degli Scarlatti, dello Scudo, Grimani, Erizzo) con esempi cospicui di decorazione rinascimentale (soffitti e camini) e quelle (Quarantia al Criminal, stanze del Magistrato alle Leggi e le tre salette dell'appartamento privato del Doge) prospicienti il Rio della Canonica, già adibiti a magazzini e restaurati dall'ing. Aldo Scolari, direttore di Palazzo Ducale, in occasione della Mostra. Dell'antica decorazione, tranne qualche bel soffitto e due camini lombardeschi, in questi ambienti non restava nulla: cosicché le pareti sono state tinteggiate a colori chiari, meno una, tenuta su un tono marrone armonizzato col soffitto dorato.

Non era certo il caso di pensare a ricostruzioni ambientali, cioè a messe in scena pseudo-rinascimentali che si risolvono in falsi storici né a presentazioni scenografiche a velluti, ai quali dovetti ricorrere nell'allestimento della Mostra del Veronese del 1939 per unificare tutti i differenti ambienti di Ca' Giustinian e del Ridotto. In Palazzo Ducale si è dovuto usare il velluto (toni grigi e grigi-violacei) per nascondere le carte geografiche settecentesche del Menescardi nella sala dello Scudo, che venne dimezzata per mezzo di grandi nicchie combaciate, in modo da costituire due ambienti grandiosi adatti a ospitare la Pala pesarese da un lato e quelle di *S. Giobbe*, di *S. Zaccaria* e di *S. Giovanni Grisostomo* dall'altra. Nelle altre sale antiche si è voluto naturalmente che predominasse l'ambiente e la sua fastosa decorazione, adattandole, con piccoli accorgimenti, a sale di esposizione: quella degli Scarlatti, molto fonda e buia, si è ridotta con una paretina mobile coperta di velluto chiaro dorato, in modo da poter vedere tutto il ricchissimo doppio soffitto ad intagli dorati su fondo blu. In questa sala si espose la *Madonna «rossa» Contini-Bonacossi* nella sua preziosa cornice veneziana del tempo, che ripete lo stesso accordo oro-blu del soffitto. Le pareti della sala Grimani e di quella Erizzo, a tinte scurissime assorbenti luce, furono ricoperte rispettivamente di un velluto chiaro dorato e di un rasone della stessa tonalità. Le opere, in queste due sale, sono state presentate su cavalletti o basi, quasi sempre discoste dalle pareti, talvolta accanto alle finestre, allo scopo di esporle nella migliore luce possibile. Si è fatto risaltare il concetto dell'ambiente a disposizione dell'opera Filosofi, a stucchi settecenteschi, illuminata solo dall'ampio finestrato che dà sul cortiletto dell'abside marciana, fu ridotta e tappezzata di una tela leggera, quasi bianca, pieghettata: in questo ambiente luminoso è stata esposta, su cavalletto, la *Trasfigurazione* del Museo di Napoli.

Invece nelle sale restaurate e che si presentavano nella loro nuda ed armonica struttura architettonica, l'allestimento ha tenuto conto della necessità di presentare l'opera nella migliore illuminazione, rettificando cioè l'incidenza della luce laterale proveniente dalle finestre quasi a filo delle pareti, e nello stesso tempo di isolarla staccandola dalle pareti troppo nude: le opere sono state collocate su grandi telai ricoperti di tela leggermente «beige» (di una tonalità leggermente più «foncée» di quella delle pareti), a grana grossa, appositamente tessuta, a loro volta incorniciati da semplici liste di legno sviluppando il motivo delle pareti mobili che l'arch. Scarpa aveva già adottato nella Chiesa della Carità alle Gallerie dell'Accademia. Naturalmente i telai sono stati calcolati volta per volta a seconda del numero e delle dimensioni delle opere: in alcuni casi le tavole alle quali erano state tolte le cornici (o lasciate solo quelle a semplici filettature d'oro), sono state collocate sopra il telaio, in altri il telaio stesso faceva loro da «passepartout» inquadrandole secondo un preciso rapporto architettonico. Nella prima sala, i polittici della Carità ed un gruppo di opere giovanili, facenti perno attorno alla *Pietà* del Correr, sottolineata da un fondo di stoffa grigia, sono state presentate appunto su tali fondali ricoperti di tela, e staccati dalle pareti in modo da migliorare sensibilmente l'incidenza luminosa. Qualcuno, frettolosamente, ha definita bianca questa tela: non tenendo affatto conto del suo colore reale, per di più assorbente luce dal fatto che la tela ha un traliccio molto rugoso e quindi ombreggiato. Una particolare cura ha richiesto la presentazione delle tavole del *Polittico di SS. Giovanni e Paolo*: divise in due grandi e spaziosi pannelli, l'uno contenente le tre tavole superiori (l'Angelo Annunziante, la Pietà e la Vergine) e la predella (tre scomparti), l'altro le tre tavole centrali (S. Cristoforo, S. Vincenzo Ferreri, e S. Sebastiano). I pannelli inquadravano le tavole sostenute e sospese per mezzo di un telaio posteriore, in modo da risultare a filo dei pannelli, ma con uno spazio attorno di qualche centimetro, segnato in tono scuro sul contro-telaio. La tersa struttura plastico-pittorica di quei capolavori veniva così pienamente messa a fuoco, valorizzata al massimo, sia nel risalto che quei valori formali venivano ad assumere sul pannello di tela, come per l'isolamento di ciascuna tavola, che, così librata sullo sfondo scuro, campeggiava in tutta la sua mirabile grandiosità prospettica. Nella terza sala alcuni gruppi d'opere, come la *Madonna Lochis* della Carrara di Bergamo, la *Presentazione al Tempio* della Querini, la *Madonna Trivulzio*, sono stati incorniciati in un unico pannello; alla scopo di accentuare l'unità stilistica delle opere stesse (nel caso citato, per esempio, il motivo ricorrente neomedioevale del fondo nero). Le opere, allontanato l'elemento così turbante delle cornici