comparire un'unica sintesi ideale, perfettamente afferrabile anche dal visitatore più sprovveduto.

Tale presentazione, tendente ad isolare il più possibile le opere, neutralizzando l'ambiente, ha permesso di dare un particolare risalto, nelle prime tre sale, al periodo mantegnesco dell'attività belliniana, culminante nella *Pietà* di Brera che, liberata dalla pretenziosa cornice in stile falso rinascimento, con la quale fino al 1940 è stata esposta a Brera (speriamo che non lo sia più), ha finalmente ritrovato nella semplicità del grande pannello chiaro, sul quale è stata esposta, la vibrazione massima dei suoi sottili e quasi spenti accordi di colore.

A proposito di tale cornice, che vale la pena di riprodurre per indicarne tutto il cattivo gusto (paragonabile solo alle cornici in falso gotico del Museo Reale d'Anversa), viene in acconcio di parlare di questo problema. Come s'è detto, tranne nei casi che le cornici fossero originali o tutt'al più del primo Cinquecento o si limitassero a semplici listelli dorati, tutte le altre sono state tolte: e il dipinto è stato presentato direttamente sulla tela, o incorniciato in essa (in duplice modo: con uno spazio attorno come nel caso di S. Zanipolo o a guisa di «passepartout»). In alcuni casi, come la *Sacra Allegoria* degli Uffizi (venuta alla Mostra con una dozzinale cornice ottocentesca) si è incorniciato il dipinto con una larga zona di tela chiara: proprio a proposito di questa tavola, di una grande intensità di valori tonali, si sono provate tutte le gamme di velluti; ma all'ultimo ho dovuto convenire con l'architetto Scarpa, che certo il risalto maggiore e più intenso era offerto proprio dall'incorniciatura di quella tela chiara.

Man mano che le opere arrivavano, ci trovavamo di fronte a cornici d'ogni tempo e d'ogni gusto: fatta eccezione delle poche quattrocentesche – che nella loro sobria semplicità di motivi decorativi incorniciano armoniosamente l'opera – v'erano cornici barocche del Sei e Settecento, cornici ottocentesche, cornici di carattere toscano, altre persino di tipo olandese: un prezioso piccolo dipinto ci è giunto con una cornice seicentesca a risalti metallici decorata con corallo di Sorrento!

Dinanzi a tale eterogeneità, la Commissione consultiva prese la decisione di esporre i dipinti senza cornice, sia per uniformare la presentazione di essi sui fondali, sia per porre all'ordine del giorno il problema dell'incorniciatura delle opere antiche. Tale problema del resto il Museo del Louvre va coraggiosamente risolvendo da qualche anno con l'acquisto di cornici originali, per sostituirle con quelle false o d'altre epoche o d'altri stili. Appena alle *Tre Età* di Pitti fu applicata una sobria cornice del primo Cinquecento, concessa in prestito dalle Gallerie dell'Accademia, al dipinto fu restituito il suo carattere ormai modulato in un chiaroscuro cinquecentesco, mentre prima la pomposa cornice barocca della Galleria gli dava un'aria di «pastiche» tipo Pietro della Vecchia. L'*Ebrezza di Noè* del Museo di Besançon, una volta che fu liberata dall'opprimente cornice a fascia nera (alta circa 40 centimetri!) e fu esposta su un pannello di tela della *Pala di S. Giovanni Grisostomo*. Anche le cinque tavolette allegoriche del «restello» dell'Accademia di Venezia hanno abbandonato la pretenziosa cornice in falsa Rinascenza che dava loro un aspetto di tricromie da calendario: sono state esposte su due file in una custodia rettangolare protetta dal cristallo e tappezzata di «pelle del diavolo» grigia, in modo da separare criticamente la *Summa Virtus* (presentata sul piano superiore) dalle altre quattro, sulla cui appartenenza al Bellini non sussistono dubbi. Anche l'*Annunciazione* delle stesse Gallerie ed il *S. Pietro* hanno lasciato le loro cornici per essere appesi a circa due metri dal suolo e scostati dalla parete: in modo da restituire al complesso il suo carattere decorativo, e quindi visto dal basso, di portelle d'organo.

Liberare dunque molti capolavori, almeno per la durata della mostra, da incorniciature che per essere di altri tempi venivano a disturbare e in qualche caso a deprimere il ritmo così semplice della poesia belliniana, è sembrata una questione di moralità critica. Le opere del Bellini, per quanto permetteva la differenza di ambienti (quelli aulici ed originali della Rinascenza e gli altri recentemente restaurati con schietta semplicità), sono state esposte con una metodicità assolutamente necessaria per far sentire l'unità spirituale del loro creatore, che per esprimersi s'è giovato di diverse esperienze figurative. Si è cercato d'altra parte che questa metodica non fosse troppo rigorosa e quindi monotona: e la stessa successione delle sale ha giovato a dare al complesso una varietà che è venuta appunto a sottolineare la grande mobilità dell'espressione figurativa di Giovanni Bellini. I riconoscimenti che sono venuti da parte di critici italiani e stranieri all'allestimento della Mostra del Bellini lasciano sperare che il lavoro compiuto dai suoi organizzatori sia stato compreso nelle sue giuste intenzioni, che non sono affatto dettate da un amore del nuovo per il nuovo, ma da una ricerca critica di soluzioni dei problemi museografici.