

È Venezia? Giovanni e Gentile Bellini

Giulia Zanon

Nel 1809, durante la soppressione napoleonica delle Scuole Grandi, un enorme telero di oltre 20 metri quadrati viene prelevato dalla sua sede originaria – la Scuola Grande di San Marco – per essere spostato a Milano¹. Il suo contenuto è chiaro: si tratta di una scena dell'agiografia di San Marco, la sua predicazione nella piazza di Alessandria – poco prima del martirio, come presagito dalla lunga scimitarra che lo attende sotto il podio. Lo spazio in cui la narrazione si svolge è, tuttavia, ambiguo. La piazza è – dovrebbe essere – una piazza di Alessandria; la chiesa è – dovrebbe essere – una chiesa bizantina: ma la costruzione dello spazio è improntata in modo che l'evocazione richiami immediatamente l'area marciانا. È Venezia, è una piazza San Marco trasfigurata, ma non è Venezia: è anche Alessandria, è anche Costantinopoli, la seconda Roma di cui Venezia si vuole erede. L'area marciانا, spazio per eccellenza in cui si esercita l'allegoresi del potere politico della Serenissima, evocata in modo indiretto ma inequivocabile, fornisce le coordinate imaginali per contenuti che trascendono le architetture reali e gli stessi modelli ideali. La scenografia nella quale si svolge l'azione è un capolavoro di simulazione in cui l'allegoresi si ibrida con la citazione. Questo contributo andrà ad analizzarne elementi e grammatica compositiva, cercando di rispondere a un quesito cruciale: quanto l'assimilazione culturale, nel quadro di un progetto ideologico ben preciso, corrisponde con l'immagine stessa della città? O, più semplicemente: è Venezia?

La facciata

Nella visione di insieme della facciata del Bellini, il rimando alla Basilica marciانا risulta il più evidente grazie a particolari costruttivi di immediata lettura: la scansione delle navate, nel quadro tre invece che cinque, coronate dalle visibili cupole e l'ampiezza dei suoi archi di ingresso², introdotti da una serie di colonne di marmo policromo, generano delle proporzioni facilmente sovrapponibili a quelle di San Marco. Allo stesso modo si notano le aperture nelle lunette in cima alle porte laterali, i portici che arretrano e sono visivamente spinti ancora più in fondo dai contrafforti sporgenti, ornati da una serie di colonne corinzie³.



Gentile e Giovanni Bellini, *La Predica di San Marco ad Alessandria d'Egitto*, 1504-1509

L'elemento catalizzatore di queste similitudini è la balaustra che divide l'edificio in due sezioni, inferiore e superiore⁴. Nel dipinto possiamo ammirare un terzo livello sontuosamente arcato: elemento che può essere annoverato tra i fattori di continuità perché rimanda alle originarie lunette della chiesa, datata al IX secolo, prima della costruzione degli archi inflessi e dei pinnacoli, ancora oggi osservabili⁵.

Altri dettagli significativi nel dipinto sono chiaramente derivati dalla facciata codussiana della Scuola Grande di San Marco, come le colonne che si ergono da tamburi e piedistalli scolpiti, che presentano elementi quali ghirlande, corone intarsiate e nastri svolazzanti — non altro che la semplificazione di schizzi di un altare presente nel *Codex Escorialensis*⁶, dimostrando una perfetta integrazione tra termini di ricerca pittorici comuni agli artisti del tempo⁷. Echeggia alla Scuola anche il profilo superiore dei monumentali frontoni a semicerchio, adornato con volute e molto somigliante alla sezione superiore della facciata veneziana, dopo il rifacimento di Codussi⁸.

Un ulteriore elemento di connessione è individuabile nella decorazione dell'altare dal quale Marco enuncia la sua predicazione: il susseguirsi di formelle di marmo rosso e verde in una geometrica policromia che possiamo osservare nella tela è molto simile alle decorazioni lapidee della facciata della Scuola a opera di Pietro Lombardo nel 1485 circa. Gli stessi marmi policromi si ritrovano nel progetto di Lombardo di pochi anni prima, la Chiesa di Santa Maria dei Miracoli tra il 1480 e il 1481, la cui prima fortuna iconografica è ricollegabile a un analogo episodio di pittura orientalista inerente la vita di San Marco, ovvero *La guarigione del calzolaio Aniano* del 1498 a opera di Cima da Conegliano, ove un'architettura d'invenzione teoricamente situata ad Alessandria, assorbe e fa proprie tutte le caratteristiche stilistiche della chiesa del Lombardo.

I contrafforti

A proposito de *La Predica*, scrive Giorgio Vasari, ne *Le Vite*:

Fece Gentile dopo il suo ritorno molte opere, ma particolarmente 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.⁹

L'interpretazione del Vasari è sicuramente indotta dalla certezza che a Bellini l'aspetto esteriore di Santa Sofia fosse noto: un elemento della biografia di Gentile che non può essere ignorato è, infatti, la sua permanenza a Costantinopoli dal 1469 al 1471 alla corte di Maometto II¹⁰. Questa ipotesi è rafforzata dalla presenza nel quadro di importanti archi rampanti laterali, simili a quelli a supporto della facciata ovest della basilica di Costantinopoli costruiti nel X secolo i quali, però, si interfacciano con la facciata frontale perpendicolarmente e non lateralmente, come nel dipinto¹¹. I contrafforti di Santa Sofia non corrispondono strutturalmente, quindi, a quelli di San Marco.

Una delle fonti da tenere in considerazione per indagare la veicolazione dell'immagine di Santa Sofia a Venezia è la preziosa testimonianza di Ciriaco D'Ancona. Ciriaco si reca a Costantinopoli cinque volte, tra il 1418 e il 1447, e compie rilievi dei siti più importanti della città¹². Nonostante per la maggior parte questi disegni siano andati perduti, il contenuto di alcuni di essi è giunto sino a noi grazie a descrizioni e copie. Di rilievo per la ricerca è la presenza di sette didascalie, non accompagnate dalle relative immagini, in un manoscritto conservato a Parma¹³, le quali descrivono alcuni disegni di Santa Sofia. Nonostante queste immagini siano andate perdute, secondo l'ipotesi di Bodnar¹⁴ tre di queste potrebbero somigliare a delle copie eseguite da Giuliano da Sangallo e presenti nel Codice Barberini¹⁵, mentre i soggetti degli altri quattro disegni possono essere desumibili dalle rimanenti didascalie¹⁶. Un breve paragrafo introduce la prima didascalia:

*Almae Sophiae sapientiaeve sacrum in Bizantio a Iustiniano
Caesare templum maximum et CIII porfireis serpentinis ac mar-
moreis columnis diversorumque nobilium et conspicuum lapidum
insigne, Anthemio Traleo et Isidoro Milesio nobilibus architecto-
rum principibus.*¹⁷

La descrizione di Ciriaco conferma il valore architettonico e l'evocatività che Santa Sofia suscitava nei suoi visitatori. L'analisi visiva di Ciriaco continua, con la prima didascalia:

*Ab externa templi et occidua parte figura a qua primum vestibulum
atque ingressum habuisse videtur: cuius amplitudo per latitudinem
cubitorum C et L, altitudinem 110 vero cubitorum metita est.*¹⁸

La scelta di indicare misure specifiche dimostra l'intenzione documentaria di Ciriaco il quale, però, non voleva trasmettere l'impressione visiva generata dall'osservazione di Hagia Sophia ma alcuni elementi formali: elementi architettonici, disposizione e interrelazioni spaziali¹⁹. Se nei disegni di Giuliano da Sangallo possiamo notare alcuni elementi di distorsione rispetto alla realtà della chiesa: la grande cupola è costolonata e contraffortata e i grandi contrafforti di nord e sud sono stati ruotati per rivolgersi a ovest. Quest'ultimo dettaglio è di grande importanza se viene messo a confronto con la contraffortatura del quadro, anch'essa posta trasversalmente rispetto la facciata e potrebbe confermare il fatto che Bellini abbia potuto visionare i disegni di Ciriaco e questi abbiano costituito il riferimento principale per gli elementi bizantini della sua architettura dipinta.

In un saggio del 2015 Lorenzo Pericolo inserisce nel dibattito un nuovo interessante elemento, teorizzando che l'anello di congiunzione tra gli archi rampanti di Costantinopoli e quelli rappresentati possa essere San Vitale a Ravenna, basilica del X o XI secolo i cui rapporti spaziali tra contrafforti e spazio circostante sono molto più vicini a quelli restituiti dal dipinto²⁰. Lo studioso parte dalla testimonianza di Desiderio Spreti nel 1464, secondo la quale:

*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 exstructam novimus.*²¹

Pericolo suggerisce come la costruzione di San Vitale, iniziata da Giuliano Argentario all'ordine dell'imperatore Giustiniano, si sia probabilmente basata sul modello di Santa Sofia²², fornendoci ulteriori dettagli sull'importanza di connessioni tra Venezia e Ravenna tra XV e XVI secolo:

It comes as little surprise that Spreti consecrated his book to Jacopo Antonio Marcello, the Venetian patrician who conquered Ravenna in 1440 and annexed it to the Serenissima. At the time of Gentile's death in 1507, Ravenna was still part of the Republic: a testimony to Venice's Byzantine past and origins. With sophistication and originality, Gentile may be said to have adopted Spreti's

San Vitale rappresenta, dunque, un “testo mediatore” che funge da elemento di continuità con l’eredità bizantina, rappresentandone a tutti gli effetti un erede, e, allo stesso tempo, l’agente di una cortocircuitazione per la quale Ravenna, venendo annessa alla Repubblica, trasferisce il suo passato direttamente a Venezia. Gentile utilizza quindi gli archi rampanti di San Vitale per risemantizzarli in una lettura greca della tradizione veneziana. Considerando il ruolo fondamentale di Ravenna nel definire il passato bizantino di Venezia, l’utilizzo funzionale di simboli della stessa diventa quindi parte di un processo di assimilazione culturale della città, vista come parte integrante della Serenissima e dal cui passato si può attingere per alimentare la macchina propagandistico-celebrativa di Venezia. Questo processo getta le basi per comprendere una serie di avvenimenti svoltisi nei decenni precedenti.

I minareti

Le due torri coperte da cupole che affiancano la chiesa sono chiaramente minareti. Con la loro sezione quadrata, i balconi e le cupole ricordano minareti ancora oggi visibili nella città del Cairo²⁴. Il minareto di sinistra è sormontato da un pinnacolo che si innalza a forma di sfera e termina, come di consuetudine per questo tipo di edifici, con la mezzaluna ottomana. È interessante notare come la stessa simbologia venga riproposta nella coppia di fastigi sopra i contrafforti laterali della chiesa dipinta²⁵. La decisione di includere nella chiesa questo elemento è sicuramente, a un primo livello interpretativo, uno strumento visivo capace di proiettare lo spettatore nell’ambientazione egiziana della narrazione²⁶.

Su un altro fronte, merita un approfondimento il significato astrologico del simbolo della mezzaluna: la neonata città di Bisanzio fu dedicata alla dea greca Artemide, il cui simbolo era la luna crescente, la quale fu dunque utilizzata come simbolo della città nell’araldica già dal VII secolo a.C. Il valore simbolico della mezzaluna va rafforzandosi dopo il tentativo di assedio della città nel IV secolo a.C. da parte di Filippo II di Macedonia – non andato a buon fine, secondo la leggenda, a causa di una notte dalla luna particolarmente luminosa. La luna, con la sua luce e le sue eclissi, accompagna la storia di Bisanzio e poi

Costantinopoli²⁷. È probabile che dopo l'assedio di Costantinopoli del 1453 gli Ottomani avessero fatto proprio il simbolo, reinventandolo come apparato decorativo nella città. Seguendo la storia contestuale del simbolo si nota come l'immedesimazione della chiesa in un Egitto mamelucco sottenda un'ambivalenza, probabilmente lampante all'osservatore dell'epoca, con la celebrazione dell'eredità simbolica bizantina. Un altro dettaglio di particolare interesse nell'analisi della mezzaluna del fastigio della chiesa è il significato astrologico che, nell'Islam, viene a essa attribuito: difatti questa rappresentazione selettica corrisponde alla congiunzione astrale tra Luna e Venere, manifestatasi nella notte del 23 luglio 610, prima rivelazione di Dio al profeta Maometto.

La colonna spiraliforme

Il monumento circolare alla sinistra della chiesa rimanda probabilmente a un altro elemento archeologico che aveva conosciuto Gentile durante il suo viaggio a Costantinopoli: il rilievo di ciò che all'epoca restava della perduta Colonna di Teodosio I²⁸. La copia originale del rilievo a opera di Bellini è perduta ma il soggetto è stato preservato grazie a un'incisione di Claude François Menestrier del 1702²⁹. Se questo può essere stato il modello, l'elemento di realtà che Bellini ha voluto restituire è il motivo spiraliforme che segue la circonferenza della colonna³⁰, che d'altronde rappresenta l'unico dettaglio in evidenza nell'incisione di Menestrier. Altro elemento caratteristico della colonna nel dipinto è la risalita con un sistema di scale esterno e spiraliforme, che segue il modello del minareto di Samarra del IX secolo, sulla base del quale viene costruito il coevo minareto della moschea di Ibn Tulun al Cairo³¹, le cui immagini con molta probabilità trovavano circolazione nella Venezia del XV secolo.

La colonna monumentale

Altri due monumenti rappresentano un rimando diretto all'Egitto e in particolare ad Alessandria: la colonna monolitica dietro le mura e l'obelisco di granito adiacente alla chiesa. Un'importante testimonianza riguardo questi due poli d'interesse ci viene da Ciriaco d'Ancona che nel 1441 scrive una lunga considerazione sul suo soggiorno in Egitto a Papa Eugenio IV, nel quale descrive l'arrivo ad Alessandria "la più nobile città d'Egitto" dove erano visibili i resti delle antiche architetture



della città, tra cui il Faro, le mura e le porte della città. Tra i manufatti più importanti, Ciriaco cita l'obelisco di giallo di Numidia e la maestosa colonna che “le masse ignoranti chiamavano di Pompeo”.

Ciriaco sostiene, infatti, che essa debba essere invece chiamata colonna di Dinocrate, grazie all'iscrizione alla base della colonna, tradotta dal viaggiatore stesso come “eretta da Dinocrate, per volere di Alessandro”³². Si noti l'interesse di Ciriaco nel sottolineare il fatto che “le masse ignoranti” chiamino la grande colonna fuori dalle mura “di Pompeo” — denominazione tramandata dall'erronea convinzione dei Crociati che ivi Cesare vi avrebbe ucciso e seppellito Pompeo nel 48 a.C. — e il valido tentativo di decifrazione della base della colonna. Avendo avuto modo di leggere Plutarco, Strabone, Diodoro, Arriano e Quinto Curzio Rufo³³, Ciriaco era a conoscenza che Alessandria fosse stata fondata da Alessandro e progettata dal suo architetto Dinocrate di Rodi: sulla base di queste informazioni il suo sforzo, incorretto, di ricostruire due parole incomplete (OKPAT e ΑΛΕΞΑΝΔΡ) con “Dinocrate” e “Alessandro”.

Le due parole lacunose, come dimostrato da ricerche epigrafiche successive, erano in realtà da integrare come ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΑ e ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑΣ:

Τὸ[ν τι]μώτατον Αὐτοκράτορα, / τὸ[ν] πολιοῦχον Ἀλεξανδρείας,
/ Διο[κλη]τιανὸν, τὸν ἀν[ίκη]τον, / Ποῦπ[λίου], ἑπαρχὸς Αἰγύπτου
/ [?---].³⁴

Publius, governatore d'Egitto, [eressa questo per] l'imperatore più venerato, il patrono di Alessandria, Diocleziano invincibile (?...).

Sappiamo dunque che la colonna è stata con molta probabilità eretta dal prefetto dell'Egitto, Publio, in onore dell'Imperatore Diocleziano. L'immagine della colonna viene plasmata sul modello della maestosa colonna di granito dei Goti di Costantinopoli, la cui incerta datazione varia dal III al IV secolo d.C. e che Gentile aveva certamente visto³⁵.

L'obelisco

Un altro monumento presente nella tela (e nelle testimonianze di Ciriaco) è l'obelisco, originariamente situato con un suo gemello nel Tempio di Amon a Eliopoli e poi collocato di fronte al Cesareum di Alessandria. Il motivo d'invenzione dell'obelisco ha la sua matrice in

quello di Teodosio I, ben noto a Gentile in quanto innalzato nell'Ippodromo di Costantinopoli³⁶ nel IV secolo, dopo essere stato trasportato dal tempio di Karnak ad Alessandria da Costanzo II.

Eretto su una base incisa con rappresentazioni storiche del tempo di Teodosio – che viene sostituito dall'artista da un blocco dalla forma simile ma privato di decorazioni – l'obelisco presenta proporzioni pressoché identiche a quello della tela³⁷. A uno sguardo superficiale entrambi sono incisi lungo la loro altezza da geroglifici, ma balza agli occhi il carattere d'invenzione degli pseudo-geroglifici dell'obelisco dipinto. Questi ultimi non erano una novità per l'osservatore dell'epoca³⁸: qualche anno prima un simile libero arbitrio nell'uso di alfabeti simbolici di ispirazione egizia era stato utilizzato nelle illustrazioni per l'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna, stampato a Venezia da Aldo Manuzio nel 1499³⁹. Tra i simboli di ispirazione egizia sono osservabili due lettere romane: VL. Argomenta Lehmann a proposito:

From 1501 to 1521, Leonardo Loredan was doge. [...] It has recently been shown that in precisely contemporary Venetian portraits by Giorgione and Titian the use of V or VV is related to some form of the Latin vivere and constitutes another aspect of the Renaissance revival of antique forms. It is tempting to suggest that VL menas V[ivo] L[oredano]. In view of the fascination that Roman inscriptions had for both Jacopo Bellini and Andrea Mantegna, and the prime role of Mantegna in the revival of the Roman majuscole, both the concept of indicating that Gentile's painting was made in the dogeship of Loredan, and the accurate style of the letters are understandable.⁴⁰

Bellini, dunque, fa un gioco sottile con l'osservatore: dimostrando chiaramente la sua conoscenza del fatto che l'obelisco è un monumento di carattere celebrativo nei confronti del Faraone, ne prende in prestito il carattere semantico per omaggiare il suo Doge, utilizzando il linguaggio dell'iscrizione romana, così da attuare un doppio livello di recupero dell'antico⁴¹. L'elemento architettonico dell'obelisco rimanda anche a una realtà ben più vicina rispetto a quella egizia, della quale la filiazione veneziana è un tema complesso: Roma. Nel tracciare una storia dell'eredità culturale di Venezia – tema che ovviamente esula

dai limiti di questo contributo – è necessario tenere in considerazione che i legami con Roma sono in realtà i legami con le *Rome*: la capitale imperiale – sviluppata in età augustea come *caput mundi* – e la capitale cristiana alla quale Costantino diede il suo nome, profondamente differenziata dalla precedente per il nuovo slancio identitario connotato alla sua fondazione. Come nota Pincus:

The concept of the Second Rome is a topos for the city states of Italy as they develop political self-sufficiency and search for individual identity. What is particular about Venice is the distinctiveness of the two strands that make up its image and the stage-managing.⁴²

Il *topos* di Seconda Roma nella formazione identitaria delle città italiane è, a Venezia, plasmato dal dinamismo delle visioni che la città esercita verso sponde diverse. Spostandosi con disinvoltura da un riferimento all'altro, la città – a partire dal XII secolo – va tracciando una sua personale tradizione, frutto della stratificazione di una poliedrica percezione del mondo e della storia: dalla retorica antiromana innestata dal Doge Dandolo fino alla corrente storiografica dell'umanesimo del XV secolo in cui, gli intellettuali – in primis Filippo da Rimini con il suo *Carmen* del 1440 – tentano di trasferire e di collegare il mito e il culto augusteo al Doge di Venezia⁴³. Dal XV secolo, e poi dagli anni della Lega di Cambrai, il paragone Venezia/Roma – sia esso risolto in modo positivo o negativo – costituisce, in quella serie di concetti fissi che formano il cosiddetto “mito di Venezia”, un costante termine di riferimento che incide sia sugli scritti di carattere storiografico, sia sulla produzione letteraria che si intreccia alla propaganda politica⁴⁴.

Il Faro

La torre più lontana potrebbe essere la rappresentazione di uno degli edifici più importanti e caratterizzanti della città di Alessandria: il suo Faro. Nonostante il dipinto celi la sua base, che avrebbe dovuto essere a sezione quadrata, i piani superiori poligonali e cilindrici, separati da balaustre e piattaforme potrebbero coincidere con le informazioni in nostro possesso sul Faro⁴⁵. Il Faro di Alessandria costituisce il simbolo iconografico per eccellenza, nella figurazione veneziana per la narrazione di uno dei più importanti nuclei narrativi della storia fondativa



Arrivo di San Marco ad Alessandria, Basilica di San Marco, XIII secolo

della Repubblica, la *translatio* del corpo di San Marco. Un'architettura, quindi, fondata su un luogo. O meglio, un corpo che si fa architettura.

Il comparto architettonico e quello decorativo sono chiamati a partecipare a questo sforzo per il trasferimento semantico della figuratività del potere e dell'autorità religiosa e civica nella figura dell'Evangelista. Si prendano ad esempio i mosaici della prima metà del XII secolo delle cappelle di San Pietro e di San Clemente, nel presbiterio della Basilica sono raffigurati i principali avvenimenti della agiografia di Marco: a sinistra sette scene sulla vita e i miracoli, la *passio*, a destra sette scene sulle vicende della *translatio*, il trafugamento e l'accoglienza a Venezia. I riferimenti spaziali relativi alla cronaca sono spesso incorniciati da sintetizzazioni di scene urbane che, attraverso l'utilizzo di architetture note di Alessandria, permettono all'osservatore un immediato *orientamento*.

Ne *La guarigione di Aniano* nella Cappella di San Pietro, la ricerca di una sintesi tra la Basilica di San Marco e la città di Alessandria tramite un linguaggio architettonico di *pastiche* costituisce un eccellente precedente per l'evoluzione del dispositivo semantico utilizzato da Gentile Bellini nella *Predica*. Alla sinistra dei due protagonisti del racconto, un elemento architettonico (probabilmente) in comune con la tela belliniana nella definizione della città egiziana: il famoso Faro, una delle meraviglie del mondo antico, ancora conservato – seppure in rovina dal VII secolo – al tempo della composizione del mosaico, riconoscibile per le sue caratteristiche formali:

In antiquity, the great lighthouse had been distinguished by its three tiers — square at the base, octagonal in the middle and cylindrical at the summit. When this mosaic was executed, it was still standing, though sadly mutilated.⁴⁶

Lo stesso elemento ricorre più volte nella serie: nella stessa cappella la scena del *Martirio di San Marco* presenta il Santo impiccato alle torri di Alessandria con il Faro del mosaico superiore, l'*Arrivo di San Marco ad Alessandria*, collocato sopra la sua testa.

Its lantern open to reveal the golden light emanating from within. It appears again with its cupola light, once more placed directly

above the saint's head in the Burial of Saint Mark in the same
Pharos and the neighbouring tower above.⁴⁷

Si dimostra così la capacità veneziana, già consolidata dall'utilizzo degli *spolia* della Quarta Crociata, di assimilare con disinvoltura simboli estranei alla propria retorica politica per conferire loro nuovi significati, così come nel caso del Faro di Alessandria che, da simbolo della meraviglia scenica del mondo antico, si rinnova a fulgido emblema della luce divina.

Se l'eredità culturale di Venezia è viva al massimo grado in quanto, flessibile, può rispondere alle istanze dei diversi periodi storici nei quali essa si svolge. L'utilizzo di una ricca e vasta rosa di riferimenti leggendari, storici, economici e culturali che legano la città a diversi passati ha la funzione di rinforzare specifici aspetti della Repubblica funzionali alle sue necessità retoriche: così, l'aggiunta delle cupole conferisce, dunque, alla Basilica marciana la solennità del mausoleo, autenticandola grazie all'utilizzo del linguaggio architettonico alessandrino. Il corpo di San Marco, attraverso l'evocazione figurativa e spaziale dell'immaginario mitico collegato alla sua agiografia, è diventato definitivamente architettura.

1. Alla caduta del governo napoleonico, il Congresso di Vienna sancisce la restituzione dei quadri prelevati: non avviene per la tela dei Bellini, conservata a oggi nel salone napoleonico.

2. P. W. Lehmann, *Cyriacus of Ancona's Egyptian Visit and its Reflection in Gentile Bellini and Hieronymus Bosch*, J. J. Augustin Publisher, New York 1977, p. 7.

3. L. Pericolo, *Incorporating the Middle Ages: Lazzaro Bastiani, the Bellini and the "Greek" and "German" Architecture of Medieval Venice*, in J. N. Richardson, *Remembering the Middle Ages in Early Modern Italy*, Brepols, Turnhout 2015, pp. 139-167.

4. P. W. Lehmann, *op. cit.*, p. 7.

5. O. Demus, *The Church of San Marco in Venice: history, architecture, sculpture*, Dumbarton Oaks Library, Washington 1960, pp. 7-12.

6. Codex Escorialensis, fol. 49r.

7. P. W. Lehmann, *op. cit.*, p. 25.

8. L. Pericolo, *op. cit.*, pp. 139-167.

9. G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, a cura di L. Bellosi e A. Rossi, Einaudi, Torino 1986, pp. 440-447.

10. Cfr. M. Centanni, *Fantasmii dell'antico. La tradizione classica nel Rinascimento*, Guaraldi, Rimini 2017.

11. L. Pericolo, *op. cit.*, pp. 139-167.

12. Si veda E. W. Bodnar, *Cyriacus of Ancona and Athens*, Latomus, Brussels 1960 e B.L. Brown, D.E.E. Kleiner, *Giuliano da Sangallo's Drawings after Ciriaco d'Ancona: Transformations of Greek and Roman Antiquities in Athens*, "Journal of the Society of Architectural Historians", n. 42, 1983, pp. 321-335.

13. Bibl. Plt., MS 1191, fols. 61v-64v.

14. E. W. Bodnar, *op. cit.*, 106ff.

15. Codex Vat. Barb. lat. 4424, fols. 28r e 44 r.

16. C. Smith, *Cyriacus of Ancona's Seven Drawings of Hagia Sophia*, "The Art Bulletin", vol. 69, n. 1, 1987, p. 16.

17. Ciriaco d'Ancona Bibl. Plt., MS 1191, fols. 61v-64v, in C. Smith, *Cyriacus of Ancona's Seven Drawings of Hagia Sophia*, "The Art Bulletin", vol. 69, n. 1, 1987, p.18.

18. *Ibidem*.

19. C. Smith, *op. cit.*, p. 20.

20. L. Pericolo, *op. cit.*, pp. 139-167.

21. D. Spreti, *De amplitudine, devastatione et de instauratione urbis Ravennae*, Venezia [1464] 1489, citato in L. Pericolo *op. cit.*, pp. 139-167.

22. L. Pericolo, *op. cit.*, pp. 139-167.

23. *Ibidem*.

24. C. Diehl, *La peinture orientale en Italie au temps de la Renaissance*, in "La revue de l'art, ancien et moderne",

- n. 19, 1906, p.14 e F. Gilles de la Tourette, *L'Orient et les peintres de Venise*, Librairie Ancienne Edouard Champion, Paris 1923, p. 102.
25. Samuel Hassid, *The Sultan's Towers. A Study of the Origin and Evolution of the Minaret in Cairo*, Imprimerie Misr, Cairo 1939, pp. 5-10.
26. P. W. Lehmann, *op. cit.*, p. 26.
27. Sul rapporto tra Bisanzio/Constantinopoli, la luna e le sue eclissi si veda M. Centanni, *op. cit.*, p. 19.
28. P. W. Lehmann, *op. cit.*, p. 26.
29. 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*, in "Revue des Études Grecques", vol. 1, n. 3, 1888, pp. 318-325.
30. P. W. Lehmann, *op. cit.*, p. 26.
31. Samuel Hassid, *op. cit.*, p. 25.
32. Cyriacus of Ancona's letter to Pope Eugenius IV, 1441 [Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms.Ottob. Lat. 2967, fols. 20r-21v. In L. Mehus, *Kyriaci Anconitani itinerarium nunc primum ex ms.cod. in lucem erutum ex bibl. illius clarissimique Baronis Philippi Stosch, ex novo typographio Joannis Pauli Giovannelli ad insigne palmae*, Firenze 1742, pp. 49-52].
33. Come sostiene Lehmann, *op. cit.*, in base ai testi di Plutarco, Alessandro 26.2-6; Strabone 14.1.23; Diodoro 17.52.1-4; Arriano 3.1.5-3.2.2.
34. Gehn 2012, <http://laststatues.classics.ox.ac.uk/database/discussion.php?id=1246>.
35. C. Diehl, *op. cit.*, p. 14.
36. P. W. Lehmann, *op. cit.*, p. 14.
37. *Ibidem*.
38. K. Giehlow, *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance*, in "Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses", n. 32, 1915, pp. 1-229.
39. Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Aldo Manuzio, Venezia 1499.
40. P. W. Lehmann, *op. cit.*, p. 16.
41. N. Thomson de Grummond, *VV and Related Inscription in Giorgione, Titian, and Dürer*, in "Art Bulletin", n. 57, 1975, pp. 346-356.
42. D. Pincus, *Venice and the Two Romes*, in "Artibus et Historiae", n. 26, 1992, Vienna, p. 109.
43. B. Marx, *Venezia-altera Roma? Ipotesi sull'Umanesimo Veneziano*, Centro Tedesco di Studi Veneziani, Venezia 1978, p. 9.
44. Ivi, p. 14.
45. E.V. Breccia, *Alessandro ad Aegyptum*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo 1960, p. 107.
46. D. Howard, *Venice & the East*, Yale University Press, New Haven-London 2000, p. 74-75.
47. *Ibidem*.