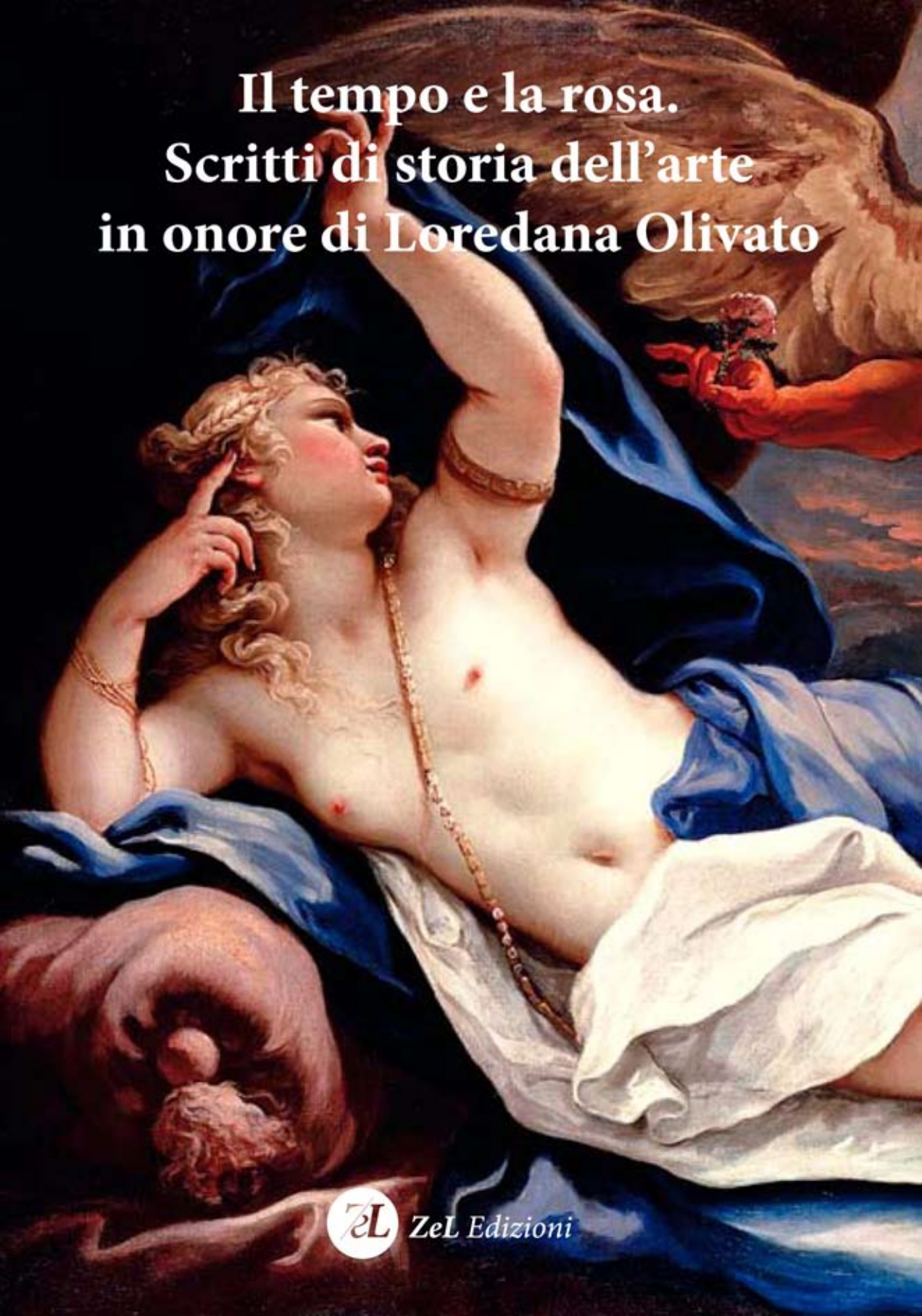


**Il tempo e la rosa.  
Scritti di storia dell'arte  
in onore di Loredana Olivato**



**Il tempo e la rosa.  
Scritti di storia dell'arte  
in onore di Loredana Olivato**

*a cura di*

Paola Artoni, Enrico Maria Dal Pozzolo,  
Monica Molteni e Alessandra Zamperini



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI  
DI VERONA

Pubblicato con il contributo  
del Dipartimento Tempo Spazio Immagine Società

*In copertina*

Sebastiano Ricci, *Il Tempo porge una rosa alla Verità*, collezione privata,  
dettaglio.

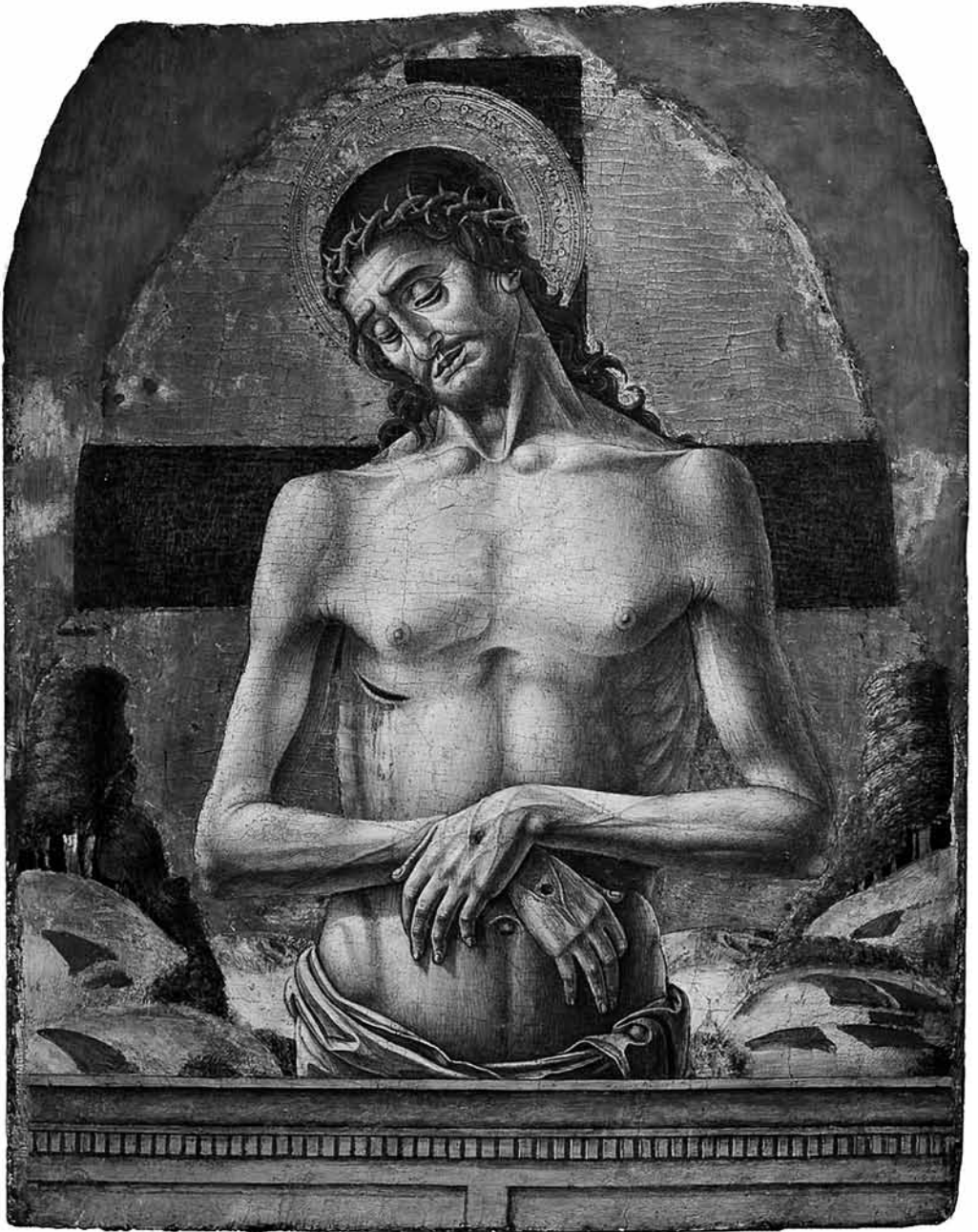
*In quarta di copertina*

Sebastiano Ricci, *Il Tempo porge una rosa alla Verità*, collezione privata.

© 2013 ZeL Edizioni – Treviso  
e-mail [info@zeledizioni.it](mailto:info@zeledizioni.it)  
[www.zeledizioni.it](http://www.zeledizioni.it)

Tutti i diritti riservati  
Stampato in Italia

ISBN 978-88-96600-81-8



1. Bartolomeo Vivarini, *Imago Pietatis*, 1480 ca., collezione privata.

## *Un'inedita Imago pietatis di Bartolomeo Vivarini nell'ultima stagione*

Giorgio Fossaluzza

Si aggiunge al ricco catalogo di Bartolomeo Vivarini ancora una *Imago pietatis* (tempera su tavola, cm 65×52) inedita in sede scientifica, con la certezza che sia rappresentativa per l'idea, la qualità di stesura impeccabile e la buona conservazione, ma soprattutto per l'afflato espressivo: appare tesa o addirittura aspra, veritiera e solenne, di forte impatto e partecipata. Modalità personali con le quali il pittore muranese poteva interpretare il soggetto di larga fortuna a Venezia, dove esso matura – specie con Giovanni Bellini – i fondamenti della dimensione concettuale e di sensibilità che, in un'efficace sintesi, è espressa con la formula del passaggio «dall'icona alla storia»<sup>1</sup>. Quest'ultima si ravvisa nell'ostensione maestosa e severa di un corpo indagato nella sua struttura anatomica in modo tutt'altro che cifrato (come lo sono semmai alcuni tratti del volto), bensì compiuto: nell'osservanza dei canoni e a un tempo nella dolorosa condizione di esibire le ferite, innervato oramai con rigidità. La luce alta e diffusa contribuisce a renderlo più reale mentre lo conquista in modo coerente e unitario allo spazio della natura che non è “storizzata” come nei casi della visione del Golgota e scorcio su Gerusalemme, secondo un modello perfezionato da Bellini, ma espressa nella sequenza di colline neppure popolate da simboli che innalzano grandi alberi, traggurdate con ragione dalla pezzatura di prati non falciati; una dimensione di paese introdotta dalla fronte del sarcofago con il bordo estroflesso e dentellato. L'astrattezza del fondo oro e lo stagliarsi ancora non prospettico del legno della croce (su cui è profilata l'aureola non orientata), più che una contraddizione conviene in modo tradizionale al consolidato significato, precisamente eucaristico, di quest'immagine da doversi innalzare al centro dell'ordine superiore di un polittico.

La monumentalità e la dilatazione spaziale, la riduzione all'essenziale delle gamme cromatiche, la valorizzazione perfino della trama delle pennellate, sono elementi che motivano una collocazione nel 1480 circa, agli albori dell'ultimo decennio d'attività di Bartolomeo Vivarini, conclusasi nel 1491 con il trittico di San Martino per Torre Boldone ora all'Accademia Carrara. Non sono noti altri casi, fra i tanti, nei quali egli presenti la *Imago Pietatis* isolata in paesaggio. Solitamente il Cristo passo si erge dal sepolcro su fondo oro, colto a braccia aperte o conserte, talvolta con la croce alle spalle, affiancato da angeli in mesta adorazione o straordinariamente da santi, mai dai due dolenti in conformità all'elaborazione del tema della pietà<sup>2</sup>. L'inedita soluzione annuncia quella spazialità di largo respiro che accomuna gli ultimi polittici, in maggior numero per il Bergamasco,

la cui sequenza inizia con quello di Almenno San Bartolomeo del 1485 e che comprende il *San Giorgio* (1485) già a Berlino, il polittico di Sant'Andrea di Arbe (1485) ora al Museum of Fine Arts di Boston, la *Dormitio Virginis* per la Certosa di Vigodarzere (1484-1485) ora al Metropolitan Museum di New York, per poi proseguire con altri esempi di anno in anno<sup>3</sup>. Non si ravvisa, come in queste opere, la compattezza, la lucidità e levigatezza del colore quasi fosse uno smalto, semmai ancora una mobilità della luce come vibrata sulle superfici, così da suggerire la collocazione subito precedente, nella fase che si apre con il trittico di San Giovanni in Bragora del 1478 e che annovera quello della Scuola di San Rocco in Sant'Eufemia a Venezia del 1480.

Nonostante la particolarità dell'ambientazione, adatta a un'immagine singola di devozione privata come le tante Madonne con il Bambino talvolta con apertura sul fondo attraverso una finestra, si tratta – secondo quanto osservato e a evidenza per ragioni di ripresa prospettica – dello scomparto di centro (probabilmente cuspidato come sembrerebbe nell'attuale stato di conservazione) dell'ordine superiore di un polittico da ricostruire. Circa la provenienza della tavola, si deve tener conto della testimonianza sulla custodia per lungo tempo in una collezione privata napoletana e sul fatto che si è assicurato giungere *ab antiquo* dalla Calabria. L'attendibilità del dato fa sospettare che Bartolomeo possa aver eseguito un altro complesso per questa regione poi disperso, oltre a quello completo nella sua macchinosità di Morano Calabro del 1477 e al trittico solo di confezione più arcaizzante di Zumpano del 1480 che si conserva nella cornice originaria ancora tardogotica, la quale esclude un ordine superiore, oppure che si possa allargare il raggio della provenienza a Basilicata e Puglia<sup>4</sup>. Terre nelle quali si registra, come risaputo, una continuità di risposta dei Vivarini alle richieste di una diversificata committenza sottoposta ad accertamento entro la dinamica delle rotte adriatiche della pittura veneziana sulle opposte sponde più astrattamente ricostruita dalla passata storiografia<sup>5</sup>. Dopo la sacra conversazione a spazio unitario del 1476 per la basilica di San Nicola a Bari con lunetta in cui si mostra il *Cristo passo tra i santi Agostino e Francesco d'Assisi*, punti più avanzati sono i tre scomparti principali di polittico con data 1483 provenienti dalla chiesa di Santa Maria Vetere dei Francescani Osservanti di Andria (ora al Museo Provinciale di Bari), i quattro scomparti dell'ordine superiore, di cui manca il centro, del polittico di Santa Maria delle Grazie dei Francescani Osservanti di Altamura assegnati credibilmente alla fine dell'ottavo decennio<sup>6</sup>. Chiude la sequenza il polittico ammalorato della chiesa matrice di Polignano a Mare, composto dai cinque scomparti dell'ordine principale, che ha rivelato con il restauro la data mutila in cui il decimale (un nove non seguito dall'annuale) lo assegna al momento estremo<sup>7</sup>. Per l'ordine superiore del polittico di Andria, anch'esso stilisticamente prossimo alla tavola qui illustrata, si è già proposta la ricostruzione da parte di Zeri che, con acute motivazioni, vi colloca il maestoso *Cristo passo* già Lazzaroni (tavola, cm 50×50) e «necessariamente» perché tale *Imago pietatis* integra, manifestando la causa, la presentazione nello scomparto principale di Francesco quale *Alter Christus* con i segni delle stimmate, còlto a braccia aperte in un'iconica corrispondenza anche gestuale, una soluzione eloquente che si ripete nella

cimasa già Crespi ora alla Bob Jones University di Greenville SC, la quale va a integrare il polittico di Almenno<sup>8</sup>. Tra le ragioni vi è quella della coincidenza dei punzoni. Una formulazione ricorrente, specie in fase tarda, che trova riscontro anche nella tavola qui discussa. Si ripresenta difatti negli scomparti superstiti del polittico di Altamura con figure dal taglio di due terzi dell'altezza (ciascuno cm 50×36 circa) di cui nulla si conosce circa l'assetto originario. L'ipotesi dell'accorpamento della tavola qui resa nota proprio ad Altamura deve fare i conti, tuttavia, con altri elementi che non trovano immediata corrispondenza, nessuno dei quali è determinante. Il profilo superiore dei laterali appare centinato anche se forse ricostruito in sede di restauro; è invece cuspidato quello dell'ipotetico centro qui edito. Per quanto questi scomparti rimangano valutabili in uno stato problematico, la conduzione pittorica pare modulata con diversa e più graduata fusione materica grazie alla luce ben diffusa, cioè meno orientata. Assieme alla maggiore analiticità che non arriva mai a essere schematica, sono i valori che hanno forse giustificato l'assegnazione ai tardi anni settanta.

Tra i confronti aggiuntivi che più convincono per coincidenza di esito si seleziona il *San Marco* dall'aureola di diversa tipologia, un isolato scomparto superiore di polittico giunto con la collezione Lehman al Metropolitan Museum of Art di New York (n. 65.181.1) che Zeri preferì anticipare ai primi anni Settanta<sup>9</sup>.

In sostanza, il rinvenimento di questa nuova *Imago pietatis* lascia aperto per più accertamenti il problema di ricostruzione connesso alla testimonianza sulla provenienza calabra, poiché al momento si è potuto chiamare in causa soprattutto il polittico di Altamura in Terra di Bari. Anzi, ne prospetta un altro che è invece interpretativo e di maggiore portata. Esso consiste nella valutazione delle opere dell'ultima attività del pittore, quando la media qualitativa e i valori espressivi, pur con differenziazioni mai trascurabili, corrispondono come osservato in premessa a quelli di questa nuova attestazione, per cui è emblematica. Si ritiene sempre più restrittivo il richiamarsi al prevalere della bottega, il cui ruolo è affatto normale e non può equivalere per automatismo a un abbassamento di livello esecutivo che vada di pari passo con la ripetizione figurativa o «legnosità», alcune fra le formulari carenze rilevate dalla critica nella sua «decadenza»<sup>10</sup>. Si è affacciata l'opinione del vecchio Bartolomeo solo imprenditore, al quale non rimaneva che delegare i collaboratori, impegnati di certo in opere destinate a territori lontani, come se il venir meno della mitizzata autografia le relegasse per una ragione in più al livello inferiore. I caratteri di un pittore certo non rivoluzionario e «impermeabile», pervicace difensore delle proprie idee e all'apparenza persino fuori tempo, suscitano invece un diverso interesse se messi in discussione in una verifica. Qualora essi si considerino tipici non di un sopravvissuto, bensì quali valori di stile del rappresentante di una fortunata e durevole linea estetica sempre più alternativa, capace di esprimersi con pari impegno per committenze importanti della Capitale e provenienti da quadranti diversi della sua «periferia». Dopo gli esercizi critici sulle ascendenze «mantegnesche» del suo formalismo che fece scuola nel Veneto, lo si è scoperto «neogotico» e portatore di un elemento addirittura «germanico», anche se in realtà non è mai davvero iper-espressivo;



non sono mancati i richiami mentali a Crivelli e Pacher<sup>11</sup>. Tutte indicazioni che di per sé non sanciscono un declino e che, pur discutibili per terminologia, storia e geografia, sollecitano anch'esse almeno l'indagine, un aggiornamento sostanziale che cerchi di giustificare la sua specifica collocazione nella dialettica vita delle forme del contesto lagunare. Una collocazione che lo mostra con consapevolezza differenziarsi fino all'ultimo in virtù della sua modalità comunicativa dal forte impatto espressivo ed emotivo (una sorta di "realismo" di incrollabile successo persino a Venezia), affatto lontana dall'equilibrio di un sentire profondo e commosso di Bellini e dall'astrattezza formale antonelliana e, per lo più, ammirevolmente visionaria del nipote Alvise.

## Note

- <sup>1</sup> I fondamentali studi di S. Ringbom e H. Belting in proposito sono riconsiderati nel saggio introduttivo alla mostra recente del Poldi Pezzoli dal titolo rivelatore: A. DE MARCHI, *Im Laufe der Zeit: la «Pietà» di Giovanni Bellini*, in *Giovanni Bellini dall'icona alla storia*. Catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 2012-2013), a cura di A. De Marchi, A. Di Lorenzo e L. Galli Michero, Torino, 2012, pp. 17-31.
- <sup>2</sup> La dinamica è definita da S. RINGBOM, *Icon to Narrative. The Rise of Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, Åbo, 1965.
- <sup>3</sup> Si rinvia almeno a R. PALLUCCHINI, *I Vivarini*, Venezia, 1962. Per le opere bergamasche cfr. F. ROSSI, *Presenze venete*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XX secolo. Il Quattrocento*, II, Bergamo, 1994, pp. 125-127.
- <sup>4</sup> PALLUCCHINI, *I Vivarini* (cit. n. 3), pp. 49, 124; G. DE LEONARDIS, *Un tesoro d'arte veneto in terra di Calabria: il trittico di Bartolomeo Vivarini a Zuppano*, Bari, 2010.
- <sup>5</sup> A. PALUMBO, *La presenza veneta tra Puglia e Basilicata a fine Quattrocento*, in *Tardogotico & Rinascimento in Basilicata*, a cura di F. Abbate, Matera, 2002, pp. 159-165; C. GELAO, *Andrea Mantegna: la donazione de Mabilia alla Cattedrale di Montepeloso*, Matera, 2003, pp. 37 segg.; EADEM, *Il San Pietro Martire di Giovanni Bellini nella Pinacoteca Provinciale di Bari tra storia e arte*, in *Giovanni Bellini San Pietro martire storia, arte, restauro*, Venezia, 2008, pp. 12-15; N. BARBONE PUGLIESE, *Introduzione. Pittori veneziani in Puglia nel Cinquecento con una premessa storica*, in *Tiziano, Bordon e gli Acquaviva d'Aragona. Pittori veneziani in Puglia e fuoriusciti napoletani in Francia*. Catalogo della mostra (Bitonto, Galleria Nazionale della Puglia "Girolamo e Rosanna Devanna", 2012-2013), a cura di N. Barbone Pugliese, A. Donati e L. Puppi, Foggia, 2012, pp. 17-20.
- <sup>6</sup> C. GELAO, *La Pinacoteca Provinciale di Bari. Opere dall'XI al XVIII secolo*, Roma, 1998, pp. 100-104, cat. 4, 5.
- <sup>7</sup> A. DI MARZO, F. VONA, *Il restauro del polittico di Bartolomeo Vivarini di Polignano a Mare*, a cura di V. Benedetti, Polignano a Mare, s.d. [dopo il 2007].
- <sup>8</sup> L'opera segnalata come tarda da R. PALLUCCHINI (*Giunte ai Vivarini*, in "Arte Veneta", XXI, 1967, pp. 200-206: p. 202, fig. 255) è collegata da F. ZERI, *Antonio e Bartolomeo Vivarini: il polittico del 1451 già in S. Francesco di Padova*, in "Antichità Viva", XIV, n. 4, 1975, pp. 3-10: p. 8; U. RUGGERI, *Una Imago Pietatis di Bartolomeo Vivarini*, in "Antichità Viva", XXXII, n. 6, 1993, pp. 51-53: pp. 51-52.
- <sup>9</sup> F. ZERI, *Italian Paintings. A Catalogue of the Collection of the Metropolitan Museum of Art. Venetian School*, with the assistance of E.E. Gardner, Arzignano (Vicenza), 1973, p. 93.
- <sup>10</sup> S.R. STEER, 'Ell Maistro dell'Anchona': *The Venetian Altarpieces of Bartolomeo Vivarini and their Commissioners*, Thesis (Ph.D.), University of Bristol, History of Art Department, Bristol, September 2003.
- <sup>11</sup> Punto di partenza valutativo è quello di R. LONGHI, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze, 1946, pp. 10,19. Per l'elemento germanico cfr. IDEM, *Le arti*, in *Romanità e Germanesimo*, a cura di J. De Blasi, Letture tenute per il Lyceum di Firenze,



Firenze, 1941, p. 229. Sul processo di «decadenza» e «impermeabilità» si rinvia a M. LUCCO, *Venezia, in La pittura nel veneto. Il Quattrocento*, Milano 1990, II, pp. 446, 452, 457. Sulle motivazioni espressive e il termine «neogotico» si veda PALLUCCHINI, *I Vivarini* (cit. n. 3), pp. 37-39, 43; IDEM, *Giunte ai Vivarini*

(cit. n. 8), p. 202. Per una giusta misura interpretativa cfr. ZERI, *Antonio e Bartolomeo Vivarini* (cit. n. 8), p. 8. Il rinvio a Crivelli è ricorrente, e le connessioni con Pacher sono di RUGGERI, *Una Imago* (cit. n. 8), pp. 51-52.