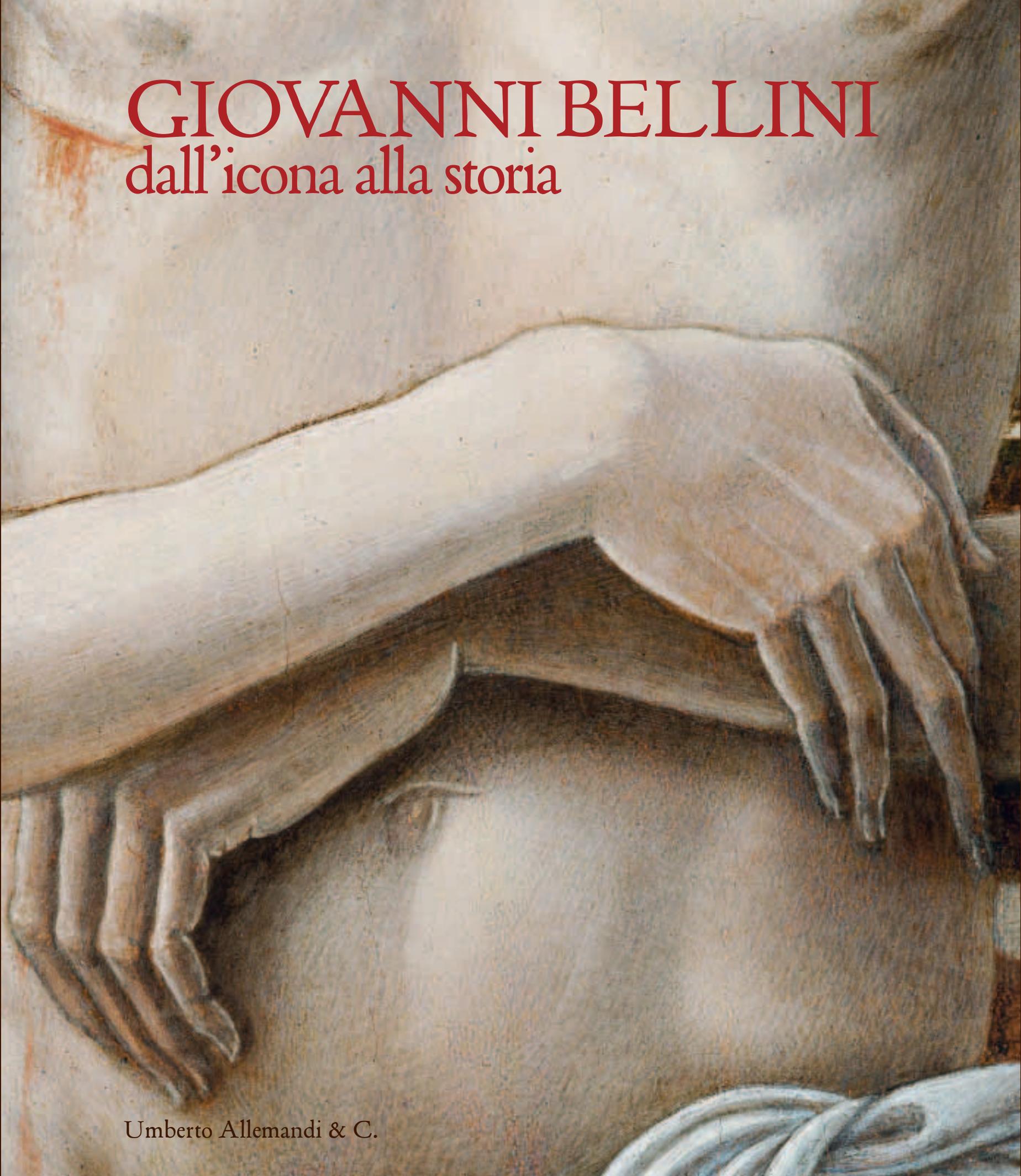


GIOVANNI BELLINI

dall'icona alla storia



Umberto Allemandi & C.

GIOVANNI BELLINI

Dall'icona alla storia

A CURA DI

ANDREA DE MARCHI, ANDREA DI LORENZO E LAVINIA GALLI MICHERO

UMBERTO ALLEMANDI & C.
TORINO ~ LONDRA ~ VENEZIA ~ NEW YORK

10.

ALVISE VIVARINI

Venezia, 1442/1453 - 1503/1504

Crocifissione con santa Maria Maddalena e una monaca in preghiera, 1470 circa

Tempera su tavola, 47,8 x 29,3 cm.

PROVENIENZA: acquistata da Giuseppe Bertini, direttore del Museo Poldi Pezzoli, nel 1896 presso l'antiquario Angelo Genolini di Milano.

RESTAURI: 1979, Giovanni Rossi.

Milano, Museo Poldi Pezzoli, inv. 1566.

Il dipinto è eseguito a tempera su preparazione a mstica. Lo stato di conservazione è buono per quanto le abrasioni interessino l'intera superficie, in particolare gli incarnati delle due dolenti, e siano profonde ed estese sui corpi dei due ladroni (a eccezione dei volti) dove viene a mancare il caratteristico tratto scuro di contorno. Una lacuna si nota in corrispondenza della veste della Maddalena integrata in occasione dell'ultimo restauro eseguito da Giovanni Rossi (1979) di cui dà conto Natale (1982, p. 114). Il soggetto e le dimensioni relativamente piccole della tavola hanno consentito di ipotizzare trattarsi dello scomparto di un polittico o paliotto. Si propende comunque a considerarlo quale dipinto devozionale autonomo, in origine dotato di cornice con gradino per l'appoggio su mobile o a parete su mensola. Alla finalità d'immagine di preghiera privata, dunque da osservarsi da vicino, sembra corrispondere il taglio compositivo e spaziale: lo stacco dei piani prospettici dalla piattaforma rocciosa del Golgota ai piani erbosi retrostanti, in una sequenza e apertura in profondità che induce a «entrare» nel quadro alzando lo sguardo, secondo le modalità di ascendenza fiamminga che è Giovanni Bellini ad accogliere e personalizzare in un nuovo sentimento del paesaggio.

Il dipinto fu acquistato come opera di Niccolò da Foligno presso l'antiquario Genolini di Milano nel 1896, nell'ultima fase di acquisizioni su iniziativa di Giuseppe Bertini (MOTTOLA MOLFINO 1982, pp. 35-36). La provenienza originaria, veneziana in base allo stile, è almeno congetturabile per approssimazione sulla scorta della giovane monaca inginocchiata, colta a mani giunte ai piedi della croce di Cristo. Ella indossa l'abito monastico bianco cinto ai fianchi dotato di scapolare dello stesso colore, il capo è fasciato mentre il volto colto di profilo è altresì incorniciato dal soggolo. In proposito, scartata l'ipotesi solo dubitativa di Heinemann (1962-1991, I, 1962, p. 238, cat. V. 139) che si tratti di santa Chiara non aureolata come del resto tutti gli altri personaggi, rimane affatto suggestiva quella di un parere verbale di Zeri (1981) riportato da Natale (1982). L'insigne studioso associava l'offerente della tavola Poldi Pezzoli proprio per la foggia dell'abito alla giovane monaca dipinta da Jacometto Veneziano (documentato a Venezia tra il 1472 e il 1497) nel *tableautin* della Collezione Robert Lehman di New York (Metropolitan Museum of Art, inv. 1975.1.85), spingendosi a ritenere identificabile l'effigie dello stesso personaggio. Si tratterebbe pertanto della benedettina del cenobio veneziano dell'isola di San Secondo la cui effigie fu vista da Marcantonio Michiel nel 1543 in casa di Michele Contarini dove costituiva il *pendant* del «Ritratto di Alvise Contarini» ricongiunto in Collezione Lehman (inv. 1975.1.86; si veda POPE-HENNESSY 1966, pp. 211-212). Non vi è compiuta corrispondenza tuttavia nell'abito monastico, e se si escludono le «benedettine nere» a cui appartenne la Contarini, rimane aperta a più soluzioni l'identificazione della comunità d'appartenenza della monaca in veste bianca della tavola milanese, considerata la qualificazione non puntualmente discriminante dell'abito e tenuto conto che l'assenza del velo, anziché avere significato penitenziale, può esprimere lo *status* di novizia a cui corrisponde la giovane età dell'effigiata. Si aprono dunque più possibilità di appartenenza alle molte comunità cenobitiche, ad esempio a quelle che vivono secondo la regola di sant'Agostino, le cui professe o novizie potevano portare il cingolo e non ancora la cinghia nera (RANO 1974a, coll. 165-166; ID. 1974b, col. 345).

Secondo una sensibilità devozionale propriamente monastica, questa immagine si configura come una proposta di *imitatio Pietatis*. Lo mette in luce giustamente Büttner (1983) che non trascura il dipinto Poldi Pezzoli in quanto emblematico per l'abbinamento della monaca offerente a santa Maria Maddalena, la quale più spesso è rappresentata assieme ai due dolenti, secondo la narrazione evangelica, altre volte come unica testimone. Ella è modello di umiltà e conversione e in questo caso di partecipazione alle sofferenze di Cristo. Muove a pietà anche nel suo atteggiamento e si può intendere che in tutto ciò rispecchi la partecipazione interiore della monaca (o novizia) offerente, la personale compassione nel vivere da consacrata le verità del mistero contemplato. Va aggiunto che mentre il Crocifisso a capo chino è dunque spirato e il buon ladrone vive già il sonno del giusto in Paradiso (sonno estatico o eucaristico come quello di Giovanni nell'ultima cena), l'altro sta ancora tribolando, potendosi ravvisare nella sua esasperazione un ammonimento.

Dopo la prima fase di conferma della paternità di Niccolò da Foligno, la valida fortuna critica dell'opera prevede le diverse soluzioni di accostamento o attribuzione diretta a Giovanni Bellini, per il cui itinerario in dettaglio si rinvia alla più completa scheda di catalogo di Mauro Natale (1982). Punto di riferimento in proposito è il pronunciamento di Fiocco (1922-1923, p. 44) e l'assegnazione alla fase «giovane» del maestro veneziano

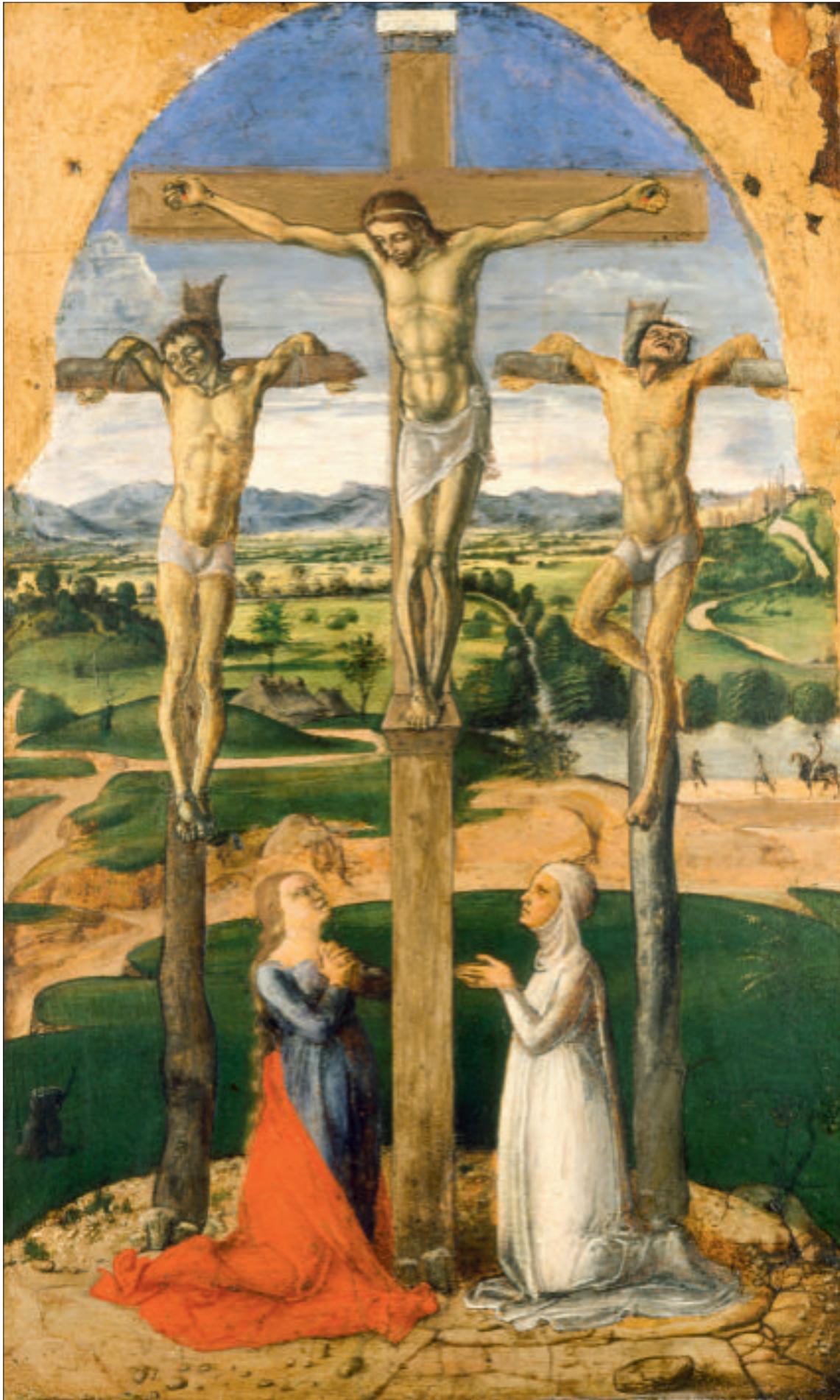




FIG. 1. ALVISE VIVARINI, «SAN GIOVANNI BATTISTA NEL DESERTO», COLLEZIONE PRIVATA.

1988b; [1976] 1988) il quale confermava, in particolare, l'attribuzione di Longhi (1969) dell'«Arco trionfale del doge Nicolò Tron» delle Gallerie dell'Accademia di Venezia collocabile tra 1471 e 1473 e comprende in fase giovanile il «San Girolamo nel deserto» dell'Accademia Carrara (inv. 55).

Il catalogo così formato è assegnato al più giovane dei Vivarini anche in seguito, mentre si aggiungono altre proposte. Un riferimento problematico, non per questo trascurabile, ai suoi modi giovanili è suscitato da Giovanni Agosti (in *Disegni* 2001, pp. 100-104, catt. 8-9) per due fogli del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi: il n. 1740 Om. e, con maggiore interesse, il n. 182 E. In apertura di catalogo Andrea De Marchi (in *Italies* 1996, p. 107 nota 25) pone i due scomparti di polittico con «Sant'Antonio abate e sant'Agostino (?)» depositati al Museo del Louvre, il-

con specifico riferimento alla «Crocifissione» del Museo civico di Pesaro (inv. 84) anch'essa restituitagli nell'occasione. Tale soluzione ebbe i consensi autorevoli, concordanti su una datazione al sesto decennio e sul confronto esteso alla «Crocifissione» del Museo Correr a Venezia (inv. 28), di Berenson (1932, p. 71; 1957, p. 32), Sandberg Vavalà (1935, p. 237), R. Pallucchini (in *Giovanni Bellini* 1949, pp. 64-65; 1959, p. 128), Longhi ([1949] 1978, p. 103), Russoli (1955, p. 121) Pignatti (1969, p. 86). Coletti (1953, p. LXI) pensò a un collaboratore di Bellini in grado di utilizzare un suo disegno; Heinemann crea una personalità a sé rivelatasi non credibile, eppure responsabile anche dello «Sposalizio della Vergine» e l'«Adorazione dei Magi» (già a Firenze, Collezione Contini Bonacossi) e della piccola tavola con «San Ludovico da Tolosa, santo vescovo, san Francesco d'Assisi e un devoto» dell'Accademia Carrara a Bergamo (inv. 512) che confluiscono di fatto in un nuovo catalogo.

Nel respingere l'attribuzione diretta a Bellini, Natale (1982) ribadisce l'identità di mano del dipinto Poldi Pezzoli, degli scomparti di predella già Contini Bonacossi, rinnova il confronto con la tavola dell'Accademia Carrara nel frattempo restituita ad Alvisse Vivarini da Pallucchini (1967, pp. 204-205) e Zeri (ROSSI 1979, p. 47), aggiunge al gruppo il «San Giovanni Battista», già a Londra presso l'antiquario Spink (poi a Bologna e Torino, in collezioni private), illustrato come Bellini da Coletti (1954) in rapporto, tra l'altro, anche con i dipinti già Contini Bonacossi e come Alvisse Vivarini da Robertson (1968, p. 27 nota 4). In buona sostanza, con riferimento a Bellini e il rilievo delle assonanze con lo stile Bartolomeo Vivarini e del nipote Alvisse (specie per il paesaggio) si enucleava da parte di Natale un assieme di opere destinate a vedere risolto di lì a poco, non senza altri incrementi, il loro problema attributivo. Se ne fa carico, in particolare, Conti (1987) con il quale si chiarisce e consolida l'omogeneità stilistica del gruppo e si affaccia in modo diretto il nome del giovane Alvisse Vivarini - a comprendere la tavola Poldi Pezzoli - per i dipinti già Contini Bonacossi, dell'Accademia Carrara, già Spink e di Pesaro. La conferma viene in più occasioni da Lucco (1990, pp. 135-438; ID. 1993; Id., in *The Age* 2002, p. 262, cat. 105) che aggiunge due scomparti di un trittico disperso, uno segnalato al Museo di El Paso (Texas, Kress Collection, si veda SHAPLEY 1968, p. 58) e in collezione privata (ma da espungere) e l'«Imago Pietatis» della sacristia della chiesa di San Giobbe a Venezia.

Va sottolineato che il gruppo formato da Conti e Lucco si appoggiava alle opere giovanili di Alvisse Vivarini assegnategli da Zeri ([1975]

lustrati come di Bellini da Laclotte (in *Retable* 1978, pp. 49-51 note 30, 31) e Boskovits (1986, pp. 386-393), sui quali si veda ora la conferma a Bellini di Giovanna Ragionieri (in *Andrea Mantegna* 2008, pp. 132-134, catt. 36-37). Più recente è l'attribuzione sostenuta da Bellosi (in *Mantegna* 2008, pp. 134-135, cat. 38) dell'«Allegoria pagana» di collezione privata parigina come esempio più alto dell'allievo di Bellini.

Sulla datazione del gruppo si esprime in particolare Lucco che pone a monte il «San Girolamo» firmato della National Gallery of Art di Washington, e chiude con la «Crocifissione» di Pesaro nel 1475 preceduta di poco, secondo lo studioso, da quella Poldi Pezzoli, mentre al 1474 è datato il «Cristo Portacroce» di San Zanipolo a Venezia, in prossimità dunque della prima opera certa qual è il polittico di Montefiorentino del 1476 (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche).

Si è dell'avviso, invece, che il dipinto di Washington manifesti lo stesso grado di maturazione stilistica di quest'ultimo polittico, assieme al «Cristo Portacroce» di San Zanipolo. Pertanto, in una diversa seriazione cronologica, si propone una collocazione ancora agli inoltrati anni sessanta della tavola con «San Ludovico da Tolosa, santo vescovo, san Francesco d'Assisi e un devoto» dell'Accademia Carrara che va rapportata problematicamente al linguaggio ben precedente del paliotto smembrato il cui centro è ora presso il Museo Amedeo Lia di La Spezia, altre parti in Collezione Vittorio Frascione di Firenze e in diverse raccolte, ritenuto per lo più primizia di Giovanni Bellini e in cui è ravvista anche, come pare giusto, la partecipazione di componenti della bottega (CAVANNA 2001; TEMPESTINI 2003). La migliore corrispondenza stilistica, nel disegno più nervoso e nella particolarissima cromia nitida e timbricamente risonante, certo d'intonazione più fredda che in Bellini, si riscontra fra la tavola Poldi Pezzoli e i due scomparti di predella già Contini Bonacossi, nei quali è più maturo il linguaggio che trova la sua ascendenza nel paliotto di La Spezia. Pertanto, la «Crocifissione» Poldi Pezzoli può essere collocata nel 1470 o poco prima, accanto al «San Girolamo» della Carrara. Con riferimento all'Arco Tron del 1471-1473, s'inseriscono successivamente la «Crocifissione» di Pesaro e l'«Assunzione della Vergine» già in Collezione d'Atti di Parigi (ZERI [1975] 1988b). Il «San Giovanni Battista» già Spink, nel quale gli aspetti di stile affatto personali del più giovane dei Vivarini si definiscono in modo inconfondibile nella forma ed espressività drammatica e visionaria, può essere ritenuto l'elemento di cerniera tra il gruppo di opere giovanili e quelle certe a partire dal polittico del 1476. Delle prime conserva quella sensibilità materica espressa da una pennellata ancora corposa ma sdutta, delle altre mostra già tutta l'organicità del disegno fluente sul punto di forzare con altre cadenze l'armonia delle proporzioni in coerenza con una spazialità impostata sui forti stacchi di piani prospettici e con quei valori cromatici che fanno leva sulle trasparenze. La tavola Poldi Pezzoli s'inserisce pertanto nel nucleo che con una soddisfacente coerenza prospetta la formazione si direbbe tutta belliniana anziché famigliare di Alvisi Vivarini, resa ancora problematica non più sul piano stilistico ma a causa dell'accertamento della data di nascita che ancora manca.

GIORGIO FOSSALUZZA

Bibliografia: FIOCCO 1922-1923, p. 44; BERENSON 1932, p. 71; SANDBERG VAVALLÀ 1935, p. 237; LONGHI [1949] 1978, p. 103; R. Pallucchini, in *Giovanni Bellini* 1949, pp. 64-65 nota 38, fig. 38; COLETTI 1953, p. LXI; RUSSOLI 1955, p. 121; BERENSON 1957, p. 32; HEINEMANN 1962-1991, I, 1962, p. 238, n. V.139, II, fig. 692; PI-

GNATTI 1969, p. 86 nota 4, fig. 4; NATALE 1982, pp. 114-115, cat. 101 (con bibliografia precedente); BÜTTNER 1983, pp. 155, 220, fig. 165; CONTI 1987, p. 280 nota 7; LUCCO 1990, II, p. 436; LUCCO 1993, p. 119; CONTI 1994, p. 261; AGOSTI 2001, p. 104; BELLOSI 2008, p. 134.