UN POLITTICO SCONOSCIUTO DI ANTONIO VIVARINI E DI GIOVANNI D'ALEMAGNA.

La critica dell'arte deplora smarrito un importante polittico dovuto alla collaborazione di Giovanni d'Alemagna e di Antonio Vivarini, che in origine si trovava nella terza cappella sinistra della chiesa di S. Francesco a Padova. Già Marcantonio Michiel, l'anonimo del Morelli, aveva fissato l'attenzione su quest'opera, segnandola nei suoi appunti come segue: « La terza palla a man manca fu di mano di Antonio et Zuanalvise da Murano, et contiene cinque figure in cinque nicchie » (1). Questa descrizione troviamo ampliata ed emendata nella Guida di Padova del Rossetti (2), che conobbe il polittico quando questo era passato dalla chiesa in una stanza dietro il coro: « L'altro quadro posto a parte destra nell'entrata in questa stanza, anch'esso in tavola, colla B. Vergine in mezzo, che adora il Bambino Gesù, e con due Santi per cadauna parte, ha questa iscrizione: « Antonio da

Fig. 1. - Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna: Polittico - Konopischt, Castello.

Muran e Zohane Alamanus P. ». Qui apprendiamo non soltanto i soggetti dei cinque dipinti, ma anche che essi portavano la firma dei due pittori, ciò che convalida l'asserzione del Michiel ed accresce l'interesse per l'opera d'arte. Più esatto ancora fu il Brandolese, che nella sua Guida di Padova (1795, pag. 249) ci trasmise del polittico quella descrizione, che poi passò nella storia dell'arte, dal Cavalcaselle al Testi: « L'altra (ancona) ha M. Vergine nel mezzo adorante il nato Gesù, che sta fra il Bue e l'Asinello: S. Giuseppe da un lato, un bel paesaggio da lontano, ecc. e ne' quattro laterali comparti altrettanti Santi. Vi si legge: « MCCCCXLVII Cristofalo da Ferrara Itaja. Antonio da Muran, e Zoane Alamanus P. ». Il Brandolese fu l'ultimo storico che conobbe il dipinto; il Moschini nella sua Guida di Padova (Venezia 1817) non ne fa più parola, donde il Gloria ed il Frizzoni arguirono che il polittico fosse stato portato altrove, quando nel 1810 fu soppresso il convento di S. Francesco. E non ebbero torto.

Fig. 2. - Giovanni d'Alemagna: Parte centrale del polittico. Konopischt, Castello.

La preziosa ancona si trova, parzialmente in deplorevole stato di conservazione, nella cappella del castello di Konopischt nella Czeco-Slovacchia, ove alcuni anni addietro ebbi la fortuna di scoprirla e di procurarmi le fotografie, che qui riproduco, conscio di far cosa grata agli studiosi dell'arte italiana.

Essa si divide, conforme le antiche descrizioni, in cinque parti (*fig. 1*). Nel centro la Vergine col Bambino, dinanzi alla stalla (*fig. 2* e *3*): sopra una greppia formata da un intreccio di vimini giace il Bambino e a lui davanti, ginocchioni, Maria con le mani giunte e il capo un po' chino; dalla stalla sbucano le teste del bue e dell'asinello, mentre dall'altro lato, come figura secondaria, si vede Giuseppe che dorme seduto, sorreggendo il capo con la destra. Quale scenario di fondo un paesaggio montuoso: erta si eleva una roccia a destra, ove due pastori pascolano delle bianche pecorelle, uno sta seduto e suona il flauto, l'altro, in piedi, volge lo sguardo a un angelo che volando gli si avvicina per comunicargli l'evento. Altri tre angeli uniti sopra un lembo di nube s'approssimano alla stalla. In alto, in rilievo di pastiglia dorata, è raffigurata la stella cometa. I quattro santi negli scomparti laterali si elevano come statue sopra degli zoccoli rosso-verdi: a destra S. Bernardino e S. An-

tonio (*fig. 4*), a sinistra S. Bartolomeo e S. Francesco (*fig. 5*). La scritta, incastonata nella cornice sotto il quadro centrale, è la seguente (*fig. 6*):

MCCCCXLVII. CRISTOPH. DFERARA
ITAIA ANTONIO DA MRA.
E IOHAE ALAMAN P.

La cornice è in gran parte rifatta e del tutto dorata a nuovo.

Quest'ancona ha un'importanza speciale: è l'ultima opera dei due maestri (Giovanni morì nel 1450 e la collaborazione di Antonio col fratello minore Bartolomeo nella tavola di Bologna risale, per quanto sappiamo, allo stesso anno) ed è forse quella dalla quale risulta più facilmente la diversità di stile fra i collaboratori: diversità ancor sempre di intricata definizione.

Se per punto di partenza per la conoscenza dello stile di Antonio prendiamo il polittico firmato e datato del Duomo di Parenzo, del quale, secondo la scritta, egli solo è l'autore (*fig. 7*), giungeremo senza difficoltà al seguente risultato: i quattro Santi della nostra ancona si approssimano stilisticamente a quelli di Parenzo, mentre ne differisce la parte centrale. Si confronti a mo' d'esempio il S. Francesco a destra della Madonna di Parenzo col S. Antonio del nostro polittico: il trattamento delle pieghe, la struttura del capo sino ai più minuti particolari non lasciano dubbio trattarsi di opera dello stesso artista. Vale la medesima cosa per il. S. Antonio ed il S. Bernardino, mentre le pieghe del mantello del S. Bartolomeo mi sembrano più ricche, più evolute di quelle delle vesti del S. Jacopo della pala di Parenzo, col quale peraltro il S. Bartolomeo può venire senz'altro paragonato. Questa differenza la si può ascrivere al periodo di tempo che corre fra la pala di Parenzo e quella di Padova; ma per attenuare la diversità di stile che si riscontra nei paludamenti delle due figure basta rivolgere l'attenzione al S. Cristoforo nel piano superiore dell'ancona di Parenzo, ove le pieghe della stoffa si allontanano dalle forme quasi trecentesche del S. Jacopo e si avvicinano col loro movimento al maestoso drappeggio del S. Bartolomeo. Le nostre quattro figure di Santi differiscono dal tipo caratteristico che nell'ancona di Parenzo riscontriamo nel Profeta con la scritta a sinistra della Madonna, nel S. Antonio Abate a destra nel piano superiore e, se voglia-

Fig. 3. - Giovanni d'Alemagna: Particolare della parte centrale. Konopischt, Castello

mo, anche nel S. Nicolò di Bari a sinistra. Il tipo del suaccennato Profeta si ripete però tale quale nella figura del S. Giuseppe dormente nel centro della nostra ancona.

Del tutto differente dalla Madonna di Parenzo è quella del polittico padovano. Mentre nella prima riscontriamo evidente il tipo veneziano con non poche affinità con l'arte di Jacopo Bellini, risulta nella seconda a tutta prima l'elemento fabrianese. Donde possiamo dedurre non appartenere ad Antonio la parte centrale dell'ancona di Padova, bensì al suo collaboratore Giovanni. Una difficoltà ci offre il S. Giuseppe dormente. Ma perchè volere ammettere con gran parte della critica che l'ancona di Parenzo sia anteriore alla collaborazione dei due socii? La data su l'ancona di Parenzo è mal sicura e rovinata dai restauri. Chi vi legge 1440, chi 1442 o 1443 e chi 1448. La prima notizia della collaborazione risale al 1441, del quale anno il Sansovino descrive un polittico in S. Stefano a Venezia, ora smarrito; ma chi ci costringe a credere, che questo sia stato il primo prodotto della collaborazione dei due artisti?

Fig. 4. - Antonio Vivarini: Santi Bernardino ed Antonio. Konopischt, Castello

D'altro canto, se consideriamo l'ancona di Parenzo eseguita nell'anno 1442 o 1443, ciò che ci sembra probabile, risulta da sè che Antonio eseguì quest'opera nel periodo in cui egli era già associato a Giovanni. Dato ciò, la corrispondenza stilistica fra il S. Giuseppe della parte centrale dell'ancona di Padova e il profeta di quella di Parenzo sarebbe dovuta ad un influsso subìto da Antonio e ciò varrebbe anche per la figura del S. Antonio Abate nel piano superiore dell'istessa ancona.

Partendo sempre dall'ancona di Parenzo, possiamo con non grande difficoltà seguire il tipo della Madonna qui raffigurata nelle altre opere della collaborazione: nella S. Sabina e nelle due Sante martiri della stessa pala in S. Zaccaria in Venezia (1443), nella Madonna in trono dell'Accademia (1446), il cui viso un po' imbronciato trova riscontro in quello della S. Caterina dell'ancona di Parenzo (per

conseguenza è da ritenersi di Antonio anche la Madonna in trono col Bambino nella chiesa dei Filippini in Padova comunemente attribuita a Giovanni e quelle del Museo Poldi Pezzoli e della Pinacoteca di Città di Castello, attribuite alla collaborazione) e in modo evidente nel polittico di Brera. D'altro canto, ritenendo opera di Giovanni la Madonna dell'ancona padovana, non sarà difficile ritrovare le medesime sembianze nella Madonna della pala di S. Pantaleone e in quella dell'Annunciazione di S. Giobbe. Il tipo derivato dall'arte di Gentile da Fabriano non lo si può disconoscere: è quello dell'Adorazione dei Magi e delle predelle con la Natività e con la Fuga in Egitto a Firenze.

Fig. 5. - Antonio Vivarini: Santi Bartolomeo e Francesco - Konopischt, Castello.

Fissati questi punti, possiamo avvicinarci al problema da un'altra via. Abbiamo constatato la corrispondenza stilistica fra le figure di Santi nell'ancona di Parenzo e in quella di Padova; con questa premessa non esiteremo ad attribuire al medesimo artista il S. Marco e la S. Elisabetta della grande pala in S. Zaccaria, mentre i due Santi vescovi dimostrano altro carattere, che a sua volta si approssima a quello del S. Gerolamo della pala con S. Sabina. Si confronti a mo' d'esempio questo santo con l'altro Gerolamo della tela dell'Accademia e si scorgerà tosto la differenza la quale diverrà ancor più chiara, se il Girolamo dell'Accademia verrà messo a paragone con il profeta dell'ancona di Parenzo. Il S. Gerolamo della pala di S. Sabina in S. Zaccaria trova d'altro canto perfetto riscontro nel Gerolamo seduto della pala di S. Pantaleone, mentre gli altri due padri della Chiesa dell'istesso dipinto facilmente si possono ritrovare sulla tela dell'Accademia. Maggior difficoltà risulta nell'attribuire i Santi dell'anconetta del Redentore in S. Zaccaria (1443), tuttavia le figure dei tre giovani Santi più si approssimano al tipo delle Madonne attribuite a Giovanni, che non a quelle dovute ad Antonio. I Santi del polittico di Brera mi sembrano invece tutti opera del pennello di Antonio.

Ho tralasciato di toccare un fatto di non poca

Fig. 6. - Iscrizione dell'ancona di Antonio Vivarini e di Giovanni d'Alemagna - Konopischt, Castello.

Fig. 7. - Antonio da Murano: La Madonna e Santi - Parenzo, Sagrestia della Basilica.

importanza : non conoscevamo sino ad ora nessuna opera accertata della collaborazione dei nostri due pittori con sfondo di paesaggio. La parte centrale del polittico di Padova ci dà ora campo di studiare il problema anche da questo lato. E qui fa d'uopo constatare di nuovo ed in primo luogo l'influsso sensibilissimo di Gentile da Fabriano. La scena con le rocce scoscese, con i pastori e le pecorelle, con gli angeli volanti sopra nubi e con la cometa in rilievo, ci rende inoltre possibile di attribuire a Giovanni così i quattro angeli che fiancheggiano la S. Sabina, come quelli che sorreggono il baldacchino della pala dell'Accademia e gli altri che si vedono a lato del trono della Madonna Poldi–Pezzoli. Non senza interesse è la corrispondenza fra la parte centrale del nostro polittico con la medesima scena nel centro della grande pala di Bartolomeo Vivarini all'Accademia di Venezia.

Ora sorge però un'ardua questione: i medesimi angeli, il medesimo paesaggio, la Madonna col Bambino, i Magi e il loro seguito del celebre dipinto del Museo di Berlino riuniscono in sè tutti quegli elementi stilistici, che, partendo sempre dall'accertata ancona di Parenzo, non vanno attribuiti ad Antonio Vivarini, bensì seguendo la via qui tracciata, a Giovanni d'Alemagna. A parte l'influsso del fabrianese, che nel quadro di Berlino più che in ogni altro dipinto è evidente, io non vi trovo verun elemento dell'arte di Antonio: i tipi giovanili della pala con S. Sabina non possono venir presi come punto di partenza per il confronto, perchè anch'essi non risultano derivati dal pennello di Antonio; al contrario, essi si avvicinano di molto allo stile di Giovanni. Un fatto solo potrebbe avvalorare l'attribuzione ad Antonio e sarebbe il confronto con i Santi del polittico del Vaticano, opera che Antonio eseguì da solo in tarda età (1464), quando Giovanni era già morto da quattordici anni. Ma nessuno, e con ragione, pensò mai di confrontare queste figure con quelle dell'Adorazione dei Magi del museo di Berlino, che si ritenne sempre anteriore alla collaborazione dei due maestri, mentre un confronto del quadro di Berlino con la pala di Parenzo ci dimostra senz'altro l'assurdo di questa opinione. La conoscenza del polittico di Padova, credo, potrà portar luce nella difficilissima questione: non errò certamente l'intuizione di quei critici che ravvicinarono il quadro di Berlino ai due socii veneziani; errarono però nell'attribuirlo ad Antonio e fantasticarono vedendo in esso un'opera anteriore alla collaborazione. L'Adorazione di Berlino portò in origine il nome di Gentile da Fabriano, poi quello di Bartolomeo Vivarini. Il Cavalcaselle l'attribuì ad Antonio, senza però conoscere l'ancona di Parenzo, che deve rimanere il punto cardinale per sciogliere il complicato nodo; il Morelli sanzionò l'attribuzione aggiudicando il dipinto agli anni 1435–1440. Di fronte a tanta sicurezza l'attribuzione divenne non soltanto certa, ma anche base di tutte le ipotesi, rendendo la questione sempre più aggrovigliata. In sostanza l'errore maggiore sta nell'appigliarsi tenacemente all'idea che Giovanni d'Alemagna abbia trapiantato in Italia lo stile patrio, di cui solitamente si cerca la localizzazione sul Reno, a Colonia. Ma ciò che dello stile renano si trova nelle opere di collaborazione dei due artisti è ben sommario ed è più o meno caratteristico non per un artista, ma per una intera corrente, come lo fu una generazione innanzi per le sculture dei Dalle Masegne e per quei veneziani che eseguirono i rilievi del S. Petronio di Bologna. Il roseto dietro la S. Sabina non bisogna andarlo a rintracciare sino al Reno: l'arte veronese può benissimo essere stata intermediaria. In Giovanni d'Alemagna, come vediamo ora, l'elemento dominante è dovuto a Gentile da Fabriano.

LEO PLANISCIG

---

(1) Ed. FRIZZONI, pag. 28.
(2) ROSSETTI. *Descrizione*, ecc., Padova, 1780, 166.