

LA PALA DI ALVISE VIVARINI DELLA CHIESA DI SANTA MARIA MAGGIORE DI CHERSO. STORIA E RESTAURO¹

MARIJAN ERSTE
Anita di Argenta (FE)
ITALIA

CDU 7.034+755(497.5Cherso)
Saggio scientifico originale
Settembre 2017

Riassunto: In questo saggio l'autore tratta di un dipinto a tempera e olio su tavola di Alvise Vivarini, che raffigura San Sebastiano e santi, collocato nell'ufficio parrocchiale della città di Cherso. La tavola è stata sottoposta a diversi restauri, quelli documentati sono gli ultimi due: Vienna 1910 e Zagabria 2005. Il dipinto ha subito tagli su entrambi i lati ed è stato esposto ad almeno tre mostre. Infine, attraverso un disegno verrà proposta un'ipotesi delle originali fattezze del dipinto.

Abstract: In this essay, the author deals with a tempera and oil painting on panel by Alvise Vivarini depicting Saint Sebastian and Saints, placed in the parish office of the city of Cherso (Cres). The panel has undergone several restorations, of which only the last two are documented: Wien 1910 and Zagreb 2005. The painting has suffered cuts on both sides and has been exposed to at least three exhibitions. Finally, through a drawing, a hypothesis of the original features of the painting will be proposed.

Parole chiave: Cherso, chiesa di Santa Maria della Neve, Alvise Vivarini, pittura veneta, dipinto su tavola, San Sebastiano, restauro.

Key words: Cherso (Cres), church of St. Mary of the Snow, Alvise Vivarini, Venetian painting, painting on panel, Saint Sebastian, restauration.

Dedicato a Irina Šadura

Introduzione

Si può affermare che nella seconda metà del Quattrocento la pittura veneziana ebbe una svolta di notevole importanza: da pittura con valore quasi esclusivamente locale, si trasformò fino ad acquisire, agli inizi del Cinquecento, un riconoscimento a livello internazionale.

Fautore di questo rivoluzionario cambiamento fu, sopra a tutti, Giovanni Bel-

¹ Il saggio è tratto dalla tesi di laurea in Storia del Restauro "La pala di Alvise Vivarini della chiesa di Santa Maria Maggiore di Cherso. Storia e restauro". Relatore prof. ssa Donatella Biagi Maino, correlatore prof. Luca Ciancabilla, presentata il 19 marzo 2013 all'Università di Bologna Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali sede di Ravenna.

lini. Nella sua lunga attività, protrattasi per oltre sessant'anni, egli allacciò un profondo legame tra il suo personale linguaggio e le influenze di grandi pittori stranieri come Piero della Francesca, Antonello da Messina, Donatello e Mantegna.

In quell'epoca a Venezia operavano diverse botteghe artistiche; tra queste quella dei Vivarini, che era seconda soltanto a quella dei Bellini. Fondatore di questa bottega, - e per un buon periodo animatore e guida della stessa - fu Antonio Vivarini (1420-1476/1484), che esercitò tra il 1440 e il 1450 la sua influenza nella formazione del primo gusto rinascimentale veneziano. Si sa con sicurezza che la bottega dei Vivarini esordì nel 1443, quando Antonio Vivarini cominciò a firmare le opere con suo cognato Giovanni d'Alemagna, con il quale eseguì polittici e numerosi altri lavori. Dal 1447 al 1450 i due artisti lavorarono a Padova, affrescando parte della Cappella Ovetari agli Eremitani. Nel 1450, dopo la morte del cognato, Antonio ritornò a Venezia ed assunse ufficialmente come collaboratore il fratello minore Bartolomeo (attorno 1430 - dopo 1491), che - tra il 1460 e il 1480 - tradusse l'arte del Mantegna nel linguaggio pittorico veneziano. Nel 1450 i due fratelli firmarono, per la prima volta insieme, il polittico destinato alla Certosa di Bologna, oggi nella Pinacoteca Nazionale di Bologna. L'ultima opera datata di Antonio risale al 1467. Probabilmente, mentre l'attività di Antonio andava concludendosi, iniziò il tirocinio del figlio Alvise (1442/1457 - 1505) accanto allo zio Bartolomeo. Fu ad Alvise che spettò il compito non solo della comprensione, ma anche del potenziamento della visione di Antonello da Messina. La personalità di Alvise appare certamente di spirito più libero rispetto allo zio Bartolomeo e gli va riconosciuto il merito di aver fornito ai suoi successori dei contributi originali².

Il dipinto

Il dipinto di Alvise Vivarini *La Madonna protettrice con San Sebastiano, Santa Caterina, San Cristoforo, santi Cosma e Damiano* (vedi Fig. 1) misura cm. 175 per 120 ed è una tempera ad olio su tavola. Ancora oggi si trova nell'ufficio parrocchiale della chiesa della città di Cherso.

È composto da due parti, il pannello centrale e la lunetta, incorniciate insieme. Il pannello centrale è formato da quattro tavole unite in senso verticale e misura cm. 117 per cm. 103. Nel pannello è rappresentato san Sebastiano legato ad una colonna, che in origine si trovava al centro del dipinto, mentre attualmente è spostato verso sinistra. Al suo fianco, a sinistra, erano rappresentati i due santi medici, Cosma e Da-

² Rodolfo PALLUCCHINI, *I Vivarini (Antonio, Bartolomeo, Alvise)*, Venezia, 1962.



Fig. 1 - Alvise Vivarini, *La Madonna protettrice con San Sebastiano, Santa Caterina, San Cristoforo, santi Cosma e Damiano*, Cherso, Chiesa di Santa Maria Maggiore, appartamento del parroco (da Tizian, *Tintoretto, Veronese, veliki majstori renesanse*, cit., p. 78).

miano, uno dei quali manca quasi totalmente: è rimasta infatti soltanto una parte della sua mano sinistra che tiene il contenitore per i medicinali. Nella parte destra si trovano santa Caterina d'Alessandria e san Cristoforo con Cristo Bambino sulle spalle; di san Cristoforo manca circa metà del corpo e la gamba destra. La luce forte illumina tutto il gruppo da sinistra, formando ombre acute e accentuando i contrasti dei colori: il vestito rosso e scuro del santo medico, l'incarnato pallido di san Sebastiano, la veste verde smeraldo di santa Caterina e quella gialla di san Cristoforo. Giudicando dai toni scuri e chiari posti in alternanza si può supporre che la veste dell'altro santo medico, san Cosma, fosse di colore chiaro, o almeno maggiormente illuminata, anche per via della sua marcata posizione esterna nel gruppo. È notevole la posa di san Cristoforo, che sembra entrare nella scena da fuori, poggiando la mano sinistra sul bastone di palma mentre con la mano destra tiene il Cristo Bambino, affinché non cada. San Sebastiano ha la testa inclinata e lo sguardo rivolto verso l'alto d'una misticità pro-

fonda. La gamba sinistra poggia al pavimento soltanto con la punta del piede, ciò dà al corpo una particolare forma sinusoidale. La profondità dello spazio è accentuata dalla scura nicchia ad apertura rettangolare che funge da sfondo. La colonna, alla quale è legato san Sebastiano, è collocata appena fuori, davanti alla nicchia: poggia su un piccolo gradino leggermente rialzato rispetto alle lastre quadrate di marmi policromi del pavimento in primo piano. Tutti i santi poggiano su questo pavimento tranne san Sebastiano, che è legato alla colonna. Sull'alzata del gradino c'è la firma ALVVIXE VIVARINI P.

Le due parti – pannello e lunetta - sono divise da una sottile assicella dorata. Sul retro c'è una parchettatura a griglia del tipo generalmente usato nella conservazione dei dipinti su tavola agli inizi del Novecento. Al centro della griglia in alto si trova un'etichetta che porta i dati del restauro effettuato all'inizio del Novecento e di cui parleremo in seguito.

La lunetta è formata da due tavole poste in senso orizzontale e misura cm 40 per cm 90. Le due tavole sono quasi della stessa larghezza, cioè di 25-30 cm, probabilmente di pioppo e sono tenute insieme da tre listelli di legno. La lunetta è stata fissata al pannello centrale sottostante con due pezzettini di legno di diverse dimensioni. Vi è rappresentata la Madonna come protettrice dei membri della confraternita - probabilmente la confraternita di Santa Maria della Misericordia - inginocchiati sotto il suo manto, di cui lei solleva i lembi alzando le braccia. Diversamente dalla raffigurazione dei santi sul dipinto sottostante, che sono già naturalmente posizionati nello spazio, l'immagine nella lunetta indica un modello più vecchio. La Madonna è posta davanti ad una tenda di colore rosa scuro. I membri della confraternita sono rappresentati di profilo, in atto di preghiera, rivolti alla Madonna. Alle estremità del gruppo, spostate più avanti rispetto agli altri, ci sono due figure vestite di nero, a sinistra un uomo, a destra una donna. Non c'è dubbio che si tratti di donatori, che all'interno della confraternita parteciparono con una quota finanziaria maggiore e che molto probabilmente finanziarono l'ordinazione e l'acquisto del dipinto.

Come possibile modello per la Madonna della lunetta è stata riconosciuta da molto tempo quella della lunetta del *Trittico* di Andrea da Murano³ per la chiesa di San Pietro Martire a Murano, oggi conservato alle Gallerie dell'Accademia. Quanto alla figura di san Sebastiano, che si trova nel pannello laterale sinistro dello stesso politico ed è considerato come possibile modello per san Sebastiano del nostro dipinto, possiamo affermare che il san Sebastiano della tavola di Alvise Vivarini è molto più

³ John STEER, *Alvise Vivarini his art and influence*, Cambridge, 1982, p. 35; Gordana SOBOTA MATEJČIĆ, "Alvise Vivarini, San Sebastiano e i Santi", in *Tizian, Tintoretto, Veronese, veliki majstori renesanse*, catalogo della mostra, Zagabria, p. 77-79.

delicato, molto più antonellesco. In effetti anche, a parere degli storici dell'arte⁴, la modellazione dell'immagine di San Sebastiano di Cherso, è stata fortemente influenzata proprio dal dipinto di Antonello da Messina, *San Sebastiano*, del 1475-1476 oggi a *Gemäldegalerie Alte Meister* di Dresda.

Da un confronto con i dipinti firmati e datati di Alvise Vivarini - *La sacra conversazione*, della chiesa di San Francesco a Treviso del 1480 (oggi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia), e *La Madonna con il bambino* di Sant'Andrea di Barletta del 1483 - il dipinto di Cherso risulterebbe databile attorno al 1485-1486 c.ca. Il dipinto con *La sacra conversazione di Treviso* ed il dipinto di Cherso sono firmati "ALVVIXE VIVARIN", mentre nelle opere precedenti, come anche in quelle posteriori, il pittore si firmerà in maniera completamente diversa.

È verosimile supporre che la commissione del dipinto fosse legata alle epidemie di peste che in quegli anni, terzo quarto del Quattrocento, flagellavano questa parte d'Europa, cioè la zona del nord Adriatico. La presenza dei santi scelti indica che il dipinto dovette essere eseguito in relazione a una pestilenza, probabilmente quella del 1477-1479. Nel XV secolo le epidemie di peste infuriavano molto spesso in questi territori del nord Adriatico: il golfo di Venezia con la città e la laguna, la penisola d'Istria e le isole del Quarnaro, tra cui l'isola di Cherso e di Lussino. Nella seconda metà del XV secolo le pestilenze che infestarono l'Istria si verificarono nel 1456-1457, 1467-1468, 1477-1479, 1497; in pratica quasi ogni dieci anni. Venezia fu travagliata da pesti nello stesso periodo cioè nel 1456, 1468, 1478, 1483, 1498, date che, come si vede, coincidono con quelle istriane⁵. Da questi dati si può dedurre che lo stesso problema affliggeva anche Cherso, favorito dal legame sociale, economico e culturale dell'isola con l'Istria e in particolare con Venezia. La popolazione era sicuramente molto spaventata dal frequente imperversare di epidemie e si rivolgeva ai santi protettori che, nel caso della peste, erano san Sebastiano e san Cristoforo ai quali si aggiungeva san Rocco (che nel nostro dipinto non c'è), santa Caterina d'Alessandria e i santi medici Cosma e Damiano.

Probabile collocazione del dipinto

Il Duomo di Cherso, nella forma attuale, risale alla seconda metà del secolo XV ed è costruito sull'area, certo ampliata, di una preesistente chiesa di Santa Maria, che è ricordata in documenti molto antichi⁶.

⁴ Dorothee WESTPHAL, "Ein wenig bekanntes Bild des Alvise Vivarini in Cherso", in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 3, H. 3, 1934, p. 190; J. STEER, *op. cit.*, p. 37.

⁵ Carlo DE FRANCESCHI, *L'Istria note storiche*, Parenzo, 1879, p. 333-334.

⁶ Antonio CELLA, "Duomo di Cherso", *Pagine istriane*, anno 2, ser. III, 1951, n. 5, p. 20.

Nel XV secolo iniziò la decadenza della città di Ossero, fino a quella data centro economico, amministrativo e religioso dell'intero arcipelago. Alla fine del XIV secolo, nella cosiddetta "Guerra di Chioggia" (1379-1381), i genovesi che navigarono nell'Adriatico per combattere contro i veneziani distrussero la città di Ossero. Nella città si diffuse anche la malaria, che causò una drammatica diminuzione degli abitanti⁷. Le isole che costituiscono l'arcipelago tornarono sotto il dominio veneziano dal 1409, in seguito alla loro vendita del re croato-ungherese Ladislao di Napoli per 100.000 ducati d'oro alla Repubblica di Venezia⁸.

Nel 1450 il Conte Capitano con i membri del governatorato veneziano abbandonarono Ossero e si trasferirono a Cherso. In breve tempo li raggiunsero il vescovo con il suo seguito, ed è questa la ragione della costruzione della chiesa di Santa Maria Maggiore - costruita tra il 1473 e il 1494 - che divenne così la cattedrale vescovile.

La costruzione fu iniziata al tempo del vescovo Antonio da Pago (1464-1473), continuata dal vescovo Marco de Negri (1473-1485) e terminata agli inizi dell'episcopato del vescovo Giovanni Giusti (1486-1509), al tempo del Doge Agostino Barbarigo e del Conte Capitano Giovanni Longo (1487-1489), di cui rimane la testimonianza nei due stemmi collocati in alto sulla parete esterna dell'abside⁹. Nello stesso periodo ebbe luogo anche la costruzione del Duomo di Ossero, che è di pianta regolare, diversamente dal Duomo di Cherso, che invece è irregolare, a causa della chiesa preesistente e degli edifici circostanti che ne condizionarono le dimensioni.

All'interno del duomo, al terzo posto nella navata di destra, è collocato l'altare delle Anime, opera di Francesco Capovilla di Capodistria¹⁰, eseguito alla fine del Settecento. L'opera che oggi adorna l'altare delle Anime è stata dipinta dopo che un incendio distrusse quasi tutto ciò che ornava la chiesa di Santa Maria Maggiore.

L'autore di tale opera, datata 1849, fu il pittore veneziano Corner (vedi *Fig. 2*). Nel dipinto di Corner troviamo posizionato al centro in alto san Gregorio Magno con il pastorale in mano. Alla destra del santo pontefice troviamo santa Caterina d'Alessandria; alla sua sinistra, dietro a san Cosma, uno dei santi medici, si trova san Sebastiano, mentre più in basso, sotto questo gruppo di santi, un angelo sorvola le

⁷ Luigi TOMAZ, *In Adriatico nel secondo millennio: dai dogi Orseolo alla Prima Guerra Mondiale*, Venezia, 2010, p. 157-166.

⁸ Franjo VELČIĆ, "Povijesno zemljopisni pregled krčke biskupije" [Compendio storico-geografico della diocesi di Veglia], in *Krča biskupija, otoci žude za njegovim naukom* [La diocesi di Veglia; le isole agognano la sua dottrina], Veglia, 2009, p.6-15.

⁹ A. CELLA *op. cit.*, p. 20-21; Alfonso ORLINI, *Santa Maria Maggiore collegiata della città di Cherso*, Padova, 1964, p. 13.

¹⁰ *Istarska enciklopedija* [Enciclopedia istriana], Zagabria, 2005, p. 127.



Fig. 2 - L'altare delle Anime (foto di Marijan Erste).

anime del Purgatorio. Le dimensioni del dipinto, inserito nella cornice marmorea dell'altare, sono 225 cm di altezza per 109 cm di larghezza, che corrispondono alla larghezza attuale del dipinto di Alvise Vivarini. Ciò farebbe supporre che il dipinto di Vivarini fosse collocato su questo altare, almeno dalla costruzione dello stesso (fine Settecento) fino al posizionamento del nuovo dipinto (1849).

Ad avvalorare questa ipotesi sono le numerose analogie tra i due dipinti. Per iniziare, tranne san Gregorio Magno - che, si può dire, sostituisce san Cristoforo del

dipinto più antico - gli altri santi sono gli stessi. La sostituzione di san Cristoforo potrebbe essere dovuta alla sua perdita d'importanza come protettore dei pellegrini¹¹. Forse si è voluto dare più importanza ad un santo come Gregorio Magno, anch'egli invocato contro la peste ed in più protettore delle anime del Purgatorio e patrono delle confraternite dedite al loro suffragio¹². La cosa curiosa è che, dei due santi fratelli medici, nel nuovo dipinto ne è rappresentato solo uno, come nella tavola mutila di Alvisè Vivarini; questo ovviamente porta a supporre che il quadro di Vivarini sia servito come modello per Corner.

Nella notte del 2 dicembre 1826 scoppiò un terribile incendio che devastò completamente l'interno della chiesa; di fatto, non ci sono pervenute fonti scritte dalle quali si può dedurre che il dipinto sia stato danneggiato dall'incendio. È stata avanzata l'ipotesi che i tagli evidenti inflitti al dipinto di Vivarini siano dovuti ai danneggiamenti subiti a seguito delle fiamme di questo incendio.; in effetti sul dipinto sono visibili tracce di bruciatura. Non sono di facile individuazione, ma guardando con attenzione, specialmente nella veste del santo medico, si possono vedere dei piccoli crateri. Anche se sono densamente ridipinti si notano bene dei piccoli cerchi con i bordi rialzati, evidente conseguenza dell'alta temperatura delle fiamme che porta la vernice a sollevarsi ed a gonfiarsi. A conferma di ciò riportiamo l'immagine con il particolare della veste del santo medico fotografata a luce radente (vedi *Fig. 3*). Questo dettaglio colloca il dipinto di Vivarini all'interno del Duomo di Cherso al momento dell'incendio, ma non ne giustifica i tagli.

Personalmente sono dell'idea che il dipinto sia stato tagliato prima della costruzione dell'altare delle Anime, e questo per due motivi. Il primo è che la larghezza del dipinto corrisponde, come misure, all'apertura del rivestimento marmoreo dell'altare. Il secondo motivo che mi fa propendere per questa ipotesi è che il pittore-restauratore Giovanni Corner, che ha dipinto la pala che dal 1849 adorna l'altare, abbia copiato ciò che era visibile del dipinto di Alvisè. Infatti anche sul dipinto di Corner troviamo solo uno dei due santi medici, cosa inconsueta poiché solitamente vengono raffigurati entrambi. Questo ci porta a pensare che, se al momento dell'incendio il quadro di Vivarini non fosse già stato tagliato, Corner avrebbe avuto un modello, anche se poco leggibile, diverso da quello a cui in effetti si è ispirato.

Parlando di Corner vale la pena riportare la seguente citazione di Višnja Burić riguardo al *modus operandi* dei pittori-restauratori ottocenteschi:

¹¹ Chiunque vede la sua immagine è per quel giorno al sicuro da una morte improvvisa cioè priva di conforto dei sacramenti. Fernando e Gioia LANZI, *Come riconoscere i santi e i patroni nell'arte e nelle immagini popolari*, Milano, ed. cons. seconda del 2007, p. 120-122.

¹² IBIDEM, p. 96-97.



Fig. 3 - Particolare con presunte tracce delle bruciature a luce radente (foto di Marijan Erste).

“I pittori-restauratori ottocenteschi, quali ad esempio Venerio Trevisan, Giovanni Corner, Gosar, Valentino Lucas, non erano in generale all’altezza tecnica e pittorica degli autori dei dipinti e non erano abbastanza abili per attuare sofisticati interventi di restauro. Purtroppo il loro zelo ha avuto come conseguenza quella di compromettere intere collezioni e patrimoni di chiese, come quelli dell’Eufrasiana o della chiesa della Madonna degli Angeli di Parenzo. L’ignoto cronista dei primi tentativi di restauro del patrimonio pittorico istriano già nel 1849 pretende che si proibisca la ridipintura delle antiche pale d’altare e che non si permetta la sostituzione dei dipinti del secolo precedente con nuove opere “del dipintore che avesse mastelle e pignatte di colori più vivi”¹³.

A riconferma della prassi dei pittori-restauratori ottocenteschi, nella scheda del dipinto di Dignano Nina Kudiš Burić scrive:

“Nel XIX secolo Trevisan, proprio come Giovanni Corner, realizzò per molte chiese istriane mediocri opere o eseguì restauri che spesso erano soltanto grossolane ridipinture. Pertanto, risulta interessante che già i suoi contemporanei avessero notato l’imperizia del suo intervento e lo avessero fermato”¹⁴.

¹³ Višnja BRALIĆ, “La pittura in Istria dagli ultimi decenni del Seicento alla fine del Settecento. Tempo di pace e di ripresa”, in Višnja BRALIĆ - Nina KUDIŠ BURIĆ, *Istria pittorica. Dipinti dal XV al XVIII secolo diocesi Parenzo - Pola*, Rovigno - Trieste, 2005 (Collana degli Atti del Centro di ricerche storiche, n. 25), p. LV.

¹⁴ Višnja BRALIĆ, Nina KUDIŠ BURIĆ, *Istria pittorica*, cit., p. 84.

E per evidenziare che questi modi di fare non erano pochi e isolati, ma piuttosto frequenti e di prassi quotidiana, ecco un'altra citazione di Nina Kudiš Burić:

“Nel XIX secolo il dipinto subì un ampio intervento di “restauro” da parte di Giovanni Corner, un pittore che sottopose a simili operazioni numerose opere in molte chiese istriane. È lecito supporre che la ridipintura della *Madonna del Rosario* sia coincisa con l'esecuzione da parte del Corner del *Gesù con la croce* che si trova su uno dei tre altari della chiesa. Più precisamente, l'opera più antica venne tolta dall'altare maggiore e, vista la sua pregevolezza, fu restaurata”¹⁵.

Questa operazione di sostituzione d'un'opera vecchia con una nuova accadde anche nel Duomo di Cherso. Peccato che questo ci abbia privato del piacere di poter ammirare l'opera di Vivarini.

Il restauro di Hermann Ritschl

Nella scheda riportata nell'*Inventario degli oggetti d'arte d'Italia, Provincia di Pola*, a cura di Antonino Santangelo, viene data la notizia che il nostro dipinto fu restaurato nel 1898 a cura del Conservatorio austriaco dei Monumenti¹⁶.

In un comunicato del 1897 Neumann scrive:

“La cattedrale è stata bruciata nel 1827. Tutti i quadri sono nuovi Sono rimasto sorpreso che il parroco in ufficio ha un bel quadro da vedere, firmato VIVARIN.P., misura 1.12 per 1.18 m, la *Madonna del suffragio con i Santi Sebastiano e Caterina, Cristoforo e Cosma*. L'immagine deve essere urgentemente restaurata, restauro di cui è completamente degna. Le tavole sono strappate ed in pochi anni si può perderla per sempre”¹⁷.

In effetti il restauro non fu eseguito nel 1898, ma qualche anno più tardi come si vedrà in seguito.

Nei “Comunicati della i. r. Commissione Centrale di Vienna” (*Mittheilungen*

¹⁵ IBIDEM, p. 154.

¹⁶ Antonino SANTANGELO (a cura di), *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia, V, Provincia di Pola*, Roma, 1935, p. 84 (vedi Wilhelm NEUMAN, *Mittheilungen der K. K. Zentral-Kommission*, vol. XXIV, 1898, p. 163).

¹⁷ “Die Domkirche ist 1827 abgebrannt. Alle Bilder darin sind neu ... Es überraschte mich, beim Dompfarrer in der Kanzlei ein schönes Bild, signirt VIVARIN.P. zu sehen; 1.18 zu 1.12 M. Madonna del suffragio mit den Heiligen: Sebastian und Katharina, Christophorus und Cosmas. Das Bild bedarf dringend einer Restauration, deren es vollauf würdig ist. Die Bretter sind gerissen, in wenig Jahren dürfte es unrettbar verloren sein“ (in Wilhelm NEUMANN, “Aus einem Berichte des Professor Dr. W. Neumann an die k. k. Central-Commission ddo. 7. October 1897“, *Mittheilungen der K.K. Zentral-Kommission für erforschung und erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale*, Vienna, 1898, p. 163. La traduzione è dello scrivente.

der k. k. Zentral-Kommission) del 1908 il corrispondente Moser segnala che:

“il dipinto su legno (il Gesù Bambino con Santa Caterina, San Sebastiano, San Cristoforo e San Cosimo) di Alvisè Vivarini, necessita del restauro. A causa della mancanza di spazio nella chiesa è stato trasferito nella canonica. La Commissione Centrale farà i passi necessari”¹⁸.

Il dipinto di Alvisè Vivarini nel 1911 si trovava a Vienna presso il restauratore Hermann Ritschl, incaricato dalla K. K. Zentralkommission del restauro, come è documentato nel *Mitteilungen der K. K. Zentralkommission* del 1911¹⁹. Ciò significherebbe dunque che il dipinto venne restaurato dopo essere stato in mostra alla Esposizione di Capodistria del 1910? Non sembra molto plausibile, visto che nel 1898 il prof. Dr. W. Neumann informava la K. K. Zentral-Kommission dello stato in cui si trovava il dipinto, che a suo avviso versa in gravi condizioni.

A ciò va aggiunto quanto riportato da Brückler:

“Cherso, Istria, Chiesa parrocchiale, il restauro del dipinto.

La pala d’altare di Vivarini deve essere restaurata per l’Esposizione Provinciale di Capodistria. Il lavoro sarà affidato a Hermann Ritschl.

Franz Ferdinand: molto bene (il principe ereditario Franz Ferdinand dava così la sua approvazione al programma esposto).”²⁰

E un altro breve comunicato che viene dal “Rapporto della Commissione Centrale di Vienna” nel dicembre del 1909, pone il limite per l’inizio dei lavori di restauro:

“Cherso, chiesa parrocchiale, dipinti – La Commissione Centrale ha approvato il programma presentato per il restauro della pala d’altare di Alvisè Vivarini e del dipinto Santa Maria della Neve di Duse e farà i passi necessari”²¹

¹⁸ “Cherso, Pfarrkirche, Gemälde. Korresp. Moser macht auf ein restaurierungsbedürftiges, auf Holz gemaltes Bild von Alvisè Vivarini (Jesukind mit der hl. Katharina und dem hl. Sebastian, Christophorus und Kosimus) aufmerksam, Welches des Platzmangels wegen aus der Kirche in die Pfarrkanzlei übertragen wurde. Die Z. K. pflegt weitere Erhebungen”, *Mitteilungen der K. K. Zentralkommission*, cit., vol. III/VII, 8 (1908), cit., p. 283. La traduzione è dello scrivente.

¹⁹ *Mitteilungen der K. K. Zentralkommission*, cit., vol. III/X, 2 (1911), p. 111.

²⁰ “KNr. 100. Cherso, Istrien, Pfarrkirche, Gemälderestaurierung Eine Altartafel von Vivarini soll für die Landesausstellung in Capodistria restauriert werden. Die Arbeit wird Hermann Ritschl übertragen. FF: sehr gut.”, in Theodor BRÜCKLER, *Thronfolger Franz Ferdinand als Denkmalpfleger, Die “Kunstakten” der Militärkanzlei im Österreichischen Staatsarchiv (Kriegsarchiv)*, Vienna, Colonia, Weimar, 2009, p.111. La traduzione è dello scrivente.

²¹ “Cherso, Pfarrkirche, Gemälde.) Die Z. K. genehmigt das vorgelegte Programm für die Restaurierung der Altartafel von Alvisè Vivarini und des Gemäldes Maria Schnee von Duse und leitet wegen Durchführung der Arbeiten die weiteren Schritte ein”, *Mitteilungen der K. K. Zentralkommission*, cit., vol. III/VIII, 12, 1909, p. 596. La traduzione è dello scrivente.

Prendendo queste due brevi notizie si può concludere che il restauro di Hermann Ritschl a Vienna sia stato eseguito nei primi mesi del 1910, cioè tra gennaio ed aprile, visto che la Prima Esposizione Provinciale Istriana di Capodistria aprì i battenti al pubblico il 1 maggio 1910.

Così si arriva alla notizia riportata nel rapporto della Commissione Centrale del 1911, che informa anche sul programma del restauro:

“Cherso, chiesa parrocchiale, dipinto di Alvise Vivarini – Il dipinto su legno, firmato dalla mano di Alvise Vivarini, è ritagliato da entrambi i lati per circa 25 cm. Rappresenta San Cosma, San Sebastiano, Santa Caterina e San Cristoforo a metà della grandezza naturale. Sopra questo si trova la lunetta, che nella parte superiore è finita a semicerchio e non appartiene al quadro. È dello stesso periodo del quadro e rappresenta Santa Maria Protettrice con gli adoranti. Il legno della pala d’altare è soggetto ad un forte attacco dei tarli, ed in tre parti si estendono verticalmente delle fessure parallele. I bordi di queste fessure sono maggiormente screpolati; sono stati spalmati con stucco a base d’olio e sopra sono state incollate strisce di carta dipinta. A parte questi danni, in alcune parti lo strato pittorico è molto assottigliato. La congiunzione tra lo strato pittorico e la preparazione è ancora abbastanza buona. La Commissione Centrale approva il seguente programma di restauro:

Per primo bisogna rimuovere la terminazione semicircolare, che ha provocato la fessurazione del dipinto per la diversa direzione delle fibre del legno, e la cornice, che è fissata con le viti dal retro ed incollata.

Poi bisogna piallare molto sottilmente la vecchia tavola di legno; stuccare i buchi nei quali entra l’acqua; incollare le parti screpolate e la tavola assottigliata su una tavola di legno bene essiccata e dello stesso spessore (parchettatura).

Per assicurare la pellicola pittorica è necessario incollare sulla faccia del dipinto due o tre strati di carta sottile di seta (carta giapponese).

Dopo aver costruito la parchettatura è necessario montare sul retro una griglia per ottenere e preservare la superficie piana del dipinto. Bisogna ungere il quadro e la griglia più volte con olio di lino per prevenire la penetrazione dell’umidità. Alla fine segue la chiusura dei danni e delle fessure sulla parte frontale del quadro”²².

²² “Cherso, Pfarrkirche, Gemälde des Aloise Vivarini.) Das von der Hand Aloise Vivarinis stammende signierte Bild ist auf Holz gemalt und beiderseits um etwa 25 cm abgeschnitten. Es stellt die Hl. Kosmas, Sebastian, Katharina und Christophorus in halblebensgrossen stehenden Figuren dar. Darüber befindet sich ein nicht zugehöriger, oben etwas geschweift halbrunder Aufsatz, der aus derselben Zeit stammt und eine Schutzmantelmadonna mit Adoranten darstellt. Das Holz der Tafel ist bereits stark vom Wurm angegriffen und drei parallele von oben nach unten verlaufende, durchgehende Risse durchziehen es. Die Ränder an diesen Sprüngen sind vielfach ausgebrochen, mit Ölkitt verschmiert, darüber mit Papierstreifen verklebt und übermalt. Ausser diesen Schäden sind noch einige Stellen stark verputzt. Der Zusammenhang der Farbschichte mit dem Grunde ist noch in recht gutem Zustande. Die Z. K. genehmigt folgendes Restaurierungsprogramm: Zunächst ist der nicht zugehörige Aufsatz, der das Reissen des Bildes wegen des verschiedenen Verlaufes seiner Holzfasern hauptsächlich verursachte, zu entfernen und ebenso der rückwärts aufge-

Questo rapporto fu scritto dopo che il restauro fu eseguito sul dipinto, affinché potesse partecipare alla Prima Esposizione Provinciale Istriana del 1910. Come abbiamo avuto modo di verificare da vari e autorevoli rapporti precedenti risulta che il dipinto non era in buone condizioni, e dunque non credo che possa essere stato esposto prima di averne eseguito il restauro. Questo è confermato anche dal cartellino che ancor oggi si trova attaccato al retro del dipinto sulla parchettatura del restauro austriaco.

Sul cartellino si vede bene il timbro con la scritta *Maler* (pittore) Herm. (Hermann) Ritschl²³, k. u. k.²⁴ *Restaurator*, e poi l'indirizzo Heugasse 54, Wien, 4/2. Sulla sinistra del cartellino troviamo *Restaurier Buch* Nr. 4752²⁵, e sulla destra *Besitzer*²⁶: Capo d'Istria (vedi Fig. 4).



Fig. 4 - Cartellino del restauratore Hermann Ritschl (foto di Marijan Erste).

leimte und verschraubte Rahmen. Das alte Holzbrett ist sodann ziemlich dünn zu hobeln, die Wasserlöcher und ausgebrochenen Partien sind zu verkitten und dann ist das Brett auf ein anderes gleich starkes und gut ausgetrocknetes Brett aufzuleimen (parquettieren). Zum Zwecke der Sicherung der Farbschichte ist es notwendig, das Bild vorne mit 2-3 Lagen dünnen Seidenpapiers zu überkleben.

Nach Ausführung der Parquettierung ist rückwärts ein Rost anzubringen, um die gerade Oberfläche des Bildes herzustellen und zu erhalten. Bild und Rost sind mehrmals mit Leinölfirnis zu überstreichen, um die Feuchtigkeit abzuhalten. Zum Schlusse hat die Austupfung der Fehlstellen und Risse an der Vorderseite des Bildes zu erfolgen“, *Mitteilungen der K. K. Zentralkommission*, cit., vol. III/X, 2, 1911, p. 111. La traduzione è dello scrivente.

²³ Ritschl, Hermann (1865-1935), nato a Venezia, pittore accademico e restauratore, “i.r. primo restauratore della imperiale galleria dei dipinti”, conservatore della galleria Harrach. Dal 1902 corrispondente per la Bassa Austria (*Niederösterreich*), dal 1910 membro della Commissione Centrale (*Zentralkommission*), restauratore prediletto del principe ereditario Franz Ferdinand. Morto a Vienna. Voce biografica in Teodor BRÜCKLER - Ulrike NIMETH, “Personenlexikon zur Österreichischen Denkmalpflege”, *BDA*, Vienna, 2001, p. 226.

²⁴ L'acronimo k.u.k. (Kaiserliche und Königliche – Imperiale e Regio) era il prefisso di tutti gli enti che facevano capo all'amministrazione pubblica austro-ungarica dal 1867 al 1918. Invece l'acronimo “k.k.”, reso nelle fonti italiane dell'epoca con l'acronimo “i.r.”, si riferiva alle istituzioni della sola parte austriaca dell'impero.

²⁵ Il libro del restauro numero 4752.

²⁶ *Besitzer*, ted. – proprietario, titolare.

Perciò il lavoro fu eseguito a Vienna in seguito all'approvazione del programma per il restauro del dicembre 1909 e prima della Prima Esposizione Provinciale Istriana, che ebbe inizio nel maggio 1910.

Prima Esposizione Provinciale Istriana di Capodistria 1910

Il dipinto di Cherso è stato in mostra alla Prima Esposizione Provinciale Istriana di Capodistria dal 1 maggio 1910 fino al 3 ottobre dello stesso anno. L'Esposizione ha avuto grandissima importanza per la regione istriana. I visitatori affluivano numerosi grazie ai collegamenti via mare da Trieste e dalle città della costa istriana.

All'Esposizione si esibivano le ricchezze della regione attraverso sette mostre dedicate ad argomenti specifici. Una di queste era la mostra d'arte sacra (vedi *Fig. 5*). Per la prima volta il grande pubblico poté ammirare le opere d'arte, che provenivano da moltissime chiese disseminate su tutto il territorio istriano, comprese le isole del Quarnero, gelosamente conservate per tanti secoli, come è riportato nel Catalogo generale:

“Tornati nell'appartamento settecentesco, due archi metton da questo nel magnifico salone dell'arte sacra, ricco di tele dei Carpaccio, dei Vivarini, di Girolamo da S. Croce, del Sassoferrato; di ostensori, calici e croci processionali dei secoli dal 14.o al 18.o; con nel mezzo paramenti in seta dai ricami finissimi, e poi stoffe, pizzi, ceramiche, bronzi, preziosi”²⁷.

Al dipinto di Alvise Vivarini di Cherso faceva compagnia, tra gli altri, anche il dipinto di Bartolomeo Vivarini *Madonna in trono e vari santi* (n. 45)²⁸ proveniente dalla chiesa parrocchiale di Sant'Antonio Abate di Lussingrande, noto anche con il nome *La lega della Fede*.

Dell'allestimento dei dipinti nelle sale dell'arte antica si occuparono i membri del Comitato di Belle arti residenti a Capodistria e i professori Bondi, Mayer, Musner, Petris, con i quali collaborarono attivissimi il vicepresidente del Comitato di Belle Arti prof. Puschi, nonché i professori Vidossich e Pietro Sticotti, archeologo e direttore del Museo di Storia ed Arte di Trieste, il direttore del Museo Revoltella Alfredo Tominz, il maestro di disegno Cossar e Camillo De Franceschi²⁹.

²⁷ *Catalogo generale della Prima Esposizione Istriana Capodistria 1910*, ed. cons. a cura di Ivan MARKOVIĆ - Peter ŠTOKA, Capodistria, 2010, p. 17.

²⁸ IBIDEM, p. 102.

²⁹ IBIDEM, p. 91.



Fig. 5 - Gran salone di arte sacra, Capodistria 1910 (tratta da *Prima Esposizione Provinciale Istriana...* a cura di Dean Krmac e Mojca Cerkenik, Capodistria, 2010 /*Histria Documentum II*/, p. 79, CMSA Ts F 77169).

Sotto il numero 3 dell'*Inventario dell'Arte sacra e profana* del *Catalogo generale della Prima esposizione provinciale istriana Capodistria 1910* troviamo il nostro dipinto con la dicitura:

“Chiesa parr., Cherso, *S. Sebastiano, S. Caterina, S. Cristoforo ed altri santi* (Aloise Vivarini)”³⁰.

Mostra d'arte sacra di Zara, 1934

Zara ospitò la *Mostra d'arte sacra dalmata*³¹ dal 15 agosto fino alla fine di settembre del 1934 nelle sale degli edifici comunali della Calle del Conte. La mostra era costituita dai frammenti architettonici provenienti dalle chiesette preromaniche di Zara, reliquiari, pastorali, tessuti liturgici, antifonari e infine i dipinti, che provenivano da

³⁰ IBIDEM, cit., p. 100.

³¹ Francesco SEMI, “Mostra d'arte sacra di Zara”, *Emporium*, ann. XII, vol. LXXX (1934), n. 477, p. 174-177.

diversi luoghi della costa dalmata. La mostra nell'intitolazione portava l'appellativo "dalmata", ma in realtà era rappresentato soltanto il territorio dell'arcidiocesi di Zara³², comprendente l'isola di Lagosta e le isole di Cherso e Lussino che geograficamente e politicamente appartenevano alla regione istriana.

Questa mostra, a parte il significato storico-artistico, aveva probabilmente più un valore politico, perché voleva dimostrare, con gli oggetti esposti, la secolare dipendenza di questi territori dal dominio e dalla cultura veneziani, e con questo l'appartenenza al Regno d'Italia.

Di questo evento ci informa Francesco Semi con un articolo sulla rivista *Emporium*. Riesce tuttavia difficile credere che Semi abbia visto il dipinto di Alvise Vivarini alla mostra di Zara perché scriveva:

“Dal palazzo comunale di Cherso giunge invece un quadro di Alvise Vivarini, con tre sante, che s'impongono per la solidità della loro struttura e per la giustezza delle loro proporzioni”³³.

Non si capisce a quali “tre sante” si riferisca, quando sul dipinto troviamo soltanto santa Caterina d'Alessandria. Ma sembra che Semi fosse uso ad errati riconoscimenti dei santi, in quanto qualche anno più tardi, sempre a proposito del nostro dipinto, nella sua opera *L'arte in Istria* afferma:

“è pure opera di Alvise Vivarini un quadro esistente nella sala del Consiglio del Palazzo Comunale di Cherso: una pala quasi quadrata ma completata a guisa di centina con un lunettone che la sormonta. Anche questo lavoro è degno di considerazione, non fosse per altro, per la novità della disposizione. Manca la figura centrale: i quattro Santi (Maria Maddalena, Sebastiano, Caterina e Cristoforo) vivono ciascuno una vita a sé, come se facessero parte d'un polittico privato della cornice. L'ambiente non è che il limitare d'una gran porta di qualche ambiente, davanti alla quale sta la colonna di San Sebastiano. La luce accompagna la semplice linearità del luogo, rade le figure ben tornite ed eleganti, sui volti delle quali si legge un chiaro misticismo. Al di sopra, nella centina, la Vergine biancovestita accoglie sotto un manto oscuro i committenti dell'opera, cioè i confratelli della Misericordia, giacché il motivo, tanto comune specialmente in pietre di Venezia, non può lasciar dubbio sulla scuola che officiò il Vivarini, per l'esecuzione dell'opera. Malgrado i restauri, l'opera si conserva bene”³⁴.

³² Giuseppe PRAGA, “L'arte sacra dalmata in un'imminente mostra zaratina”, *Archivio storico per la Dalmazia*, vol. XVII, f. 101 (1934), p. 247-259.

³³ F. SEMI, *op. cit.*, p. 176.

³⁴ IDEM, *L'arte in Istria*, Pola, 1937, p. 150-155.

Dunque, lo studioso scambia il santo medico, che nella mano sinistra tiene la scatola con gli unguenti, con Maria Maddalena. Concedendo che il viso del santo possa venire scambiato con quello d'una donna, perché è raffigurato come uomo molto giovane, rimane il fatto che non ha notato che il dipinto era stato tagliato eliminando l'immagine del secondo santo medico di cui però rimane ben visibile, sul bordo del quadro, la mano che porta una scatola.

Dorothee Westphal, Ein wenig bekanntes Bild des Alvise Vivarini in Cherso

Il saggio di Dorothee Westphal *Un'opera poco conosciuta di Alvise Vivarini a Cherso* del 1934³⁵, è a mio parere utilissimo per la conoscenza e la comprensione del dipinto di Alvise Vivarini, e per questa ragione vale la pena discuterne diffusamente.

Nelle guide antiche della città di Venezia non c'è nessuna notizia del dipinto in questione, da ciò la storica dell'arte tedesca deduce che il dipinto, una volta ultimato, sia stato subito portato a Cherso.

Nel nostro dipinto la Westphal riconosce l'influsso di Antonello da Messina, in particolare nell'interpretazione della prospettiva, nei giochi di luce ed ombre, nel modellato delle rughe e del corpo. Per il sentimento che mostra, il *San Sebastiano* di Cherso è molto più vicino al *San Sebastiano di Dresda* di Antonello, che allo stile della scuola veneziana. Dorothee Westphal è dell'idea che il *San Sebastiano* di Cherso sia palesemente il precursore dei dipinti di Cima da Conegliano³⁶ *San Sebastiano* (del 1501) della National Gallery di Londra (donazione Mond)³⁷ (vedi Fig. 6) e *Sacra conversazione Dragan* (tra 1499 ed il 1501) delle Gallerie dell'Accademia di Venezia³⁸ (vedi Fig. 7), ritenendo che Cima abbia potuto vedere il *San Sebastiano* di Alvise a Venezia prima della sua partenza per la sua destinazione.

Osservando la postura del *San Sebastiano* la studiosa tedesca si sofferma sul fatto che il piede sinistro poggia solo con la punta, creando così una netta distinzione tra la gamba destra ferma e la gamba sinistra flessa. Questa posizione porta ad uno spostamento dell'asse centrale del corpo, scaricandone l'appoggio interamente sull'anca destra. Il fatto di aver trascurato questo particolare aveva fatto sì che si considerasse il Perugino come precursore di Cima da Conegliano, ritenuto incapace di usare per primo questo motivo nella pittura. L'analisi della Westphal va addirittura oltre, infatti essa arriva a dichiarare che il Perugino stesso fu ispirato dalla pittura di Alvise.

³⁵ D. WESTPHAL, *op. cit.*

³⁶ IBIDEM, p. 190.

³⁷ *Cima da Conegliano poeta del paesaggio*, catalogo della mostra a cura di Giovanni C. F. VILLA, Venezia, 2010, p. 154-156.

³⁸ IBIDEM, p. 152-154.



Fig. 6 - Cima da Conegliano, *San Sebastiano*, Londra, National Gallery, donazione Mond (tratta da *Cima da Conegliano poeta del paesaggio*, cit, p. 155, imm. 28B).

Infatti tra le varie opere del Vivarini, l'unica su cui compare la medesima firma dell'opera di Cherso è la *Pala di Belluno*³⁹ andata distrutta a Berlino nel corso del Secondo conflitto mondiale (vedi Fig. 8). Tra i due dipinti esistono profonde similitudini sia nell'uso del colore - l'uso di tonalità forti, la presenza di toni complementari e i chiaroscuri - come nei volti del Bambin Gesù. Pur risultando infine superiore l'opera di Berlino, è però in entrambi chiaro l'influsso di Antonello da Messina. La datazione di queste due opere oscilla tra il 1485 e il 1490. Osservando *Il trittico di Napoli* datato 1485, possiamo indicare nel 1486 l'anno dell'esecuzione del dipinto di Cherso e tra 1486 e il 1488 quello di Berlino. Poiché il *San Sebastiano* della pala d'al-

³⁹ *La pala di Belluno*, distrutta, del Kaiser Friedrich Museum (oggi Bodemuseum) di Berlino.



Fig. 7 – Cima da Conegliano, *Sacra conversazione Dragan*, Venezia, Gallerie dell'Accademia (tratta da *Cima da Conegliano poeta del paesaggio*, cit., p. 153, imm. 27).

tare di Firenze (oggi al Louvre) è datato 1493, risulta chiaro che fu il dipinto di Cherso ad ispirare il Perugino.

È strano che solo dieci anni dopo le affermazioni della Westphal, Roberto Longhi analizzando il *San Sebastiano* (del 1500-1502) di Cima che si trova al Musée des Beaux-Arts a Strasburgo, il *San Sebastiano* (del 1501) di Cima della collezione Berenson di Firenze, e anche gli altri due menzionati sopra, quello della National Gallery di Londra e quello delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, scrivesse così:

“... credo giovi riprodurre il dipinto di Strasburgo dove la sostanza del Cima, rusticità che si converte in classicità pretta, fa pensare a un ‘canone’ misterioso



Fig. 8 - Alvisio Vivarini, *Pala di Belluno* (distrutta), (già a Berlino, Kaiser Friedrich Museum (tratta da R. PALLUCCHINI, *I Vivarini /Antonio, Bartolomeo, Alvisio/, cit., imm. 259).*



Fig. 9 - Perugino, *San Sebastiano*, Parigi, Musée du Louvre (tratta da Carlo CASTELLANETA, *Perugino, I classici dell'arte*, Milano, 2004, p. 95).

da rammentarsi anche dopo quello di Policleto. Una figura che è come una torre d'avorio sull'alto cielo; lo sboccio lento delle spalle, l'interspazio tra torso e braccio, il panno fasciato liscio sui fianchi; quella freccia sola⁴⁰.

Longhi scrisse questo nel *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, in seguito alla mostra *Cinque secoli di pittura veneta* del 1945 a cura di Rodolfo Pallucchini, facendo supporre che forse non solo non conosceva lo scritto della Westphal, ma evidentemente neppure il *San Sebastiano* di Alvise Vivarini.

Ma anche più recentemente, in occasione della mostra *Cima da Conegliano poeta del paesaggio*⁴¹, nessuno dei compilatori delle schede delle opere riguardanti la figura di *San Sebastiano*⁴², nel catalogo della mostra prendeva in considerazione né il testo della Westphal, né tanto meno il nostro dipinto.

Chi invece ha seguito con attenzione le vicissitudini del *San Sebastiano* di Vivarini è Detlev von Hadeln⁴³. Egli indica nel *San Sebastiano* di Mantegna di Aigueperse (oggi al Louvre di Parigi) (vedi *Fig. 10*) un possibile precursore di quello di Vi-



Fig. 10 - Andrea Mantegna, *San Sebastiano*, Parigi, Musée du Louvre (tratta da Maria BELLONCI, *Mantegna, I classici dell'arte*, Milano, 2003, p. 133).

⁴¹ *Cima da Conegliano*, cit., p. 152-160.

⁴² IBIDEM, schede n. 27, 28, 30; p. 152-160.

⁴³ Barone Detlev von Hadeln (Arolsen 1878 – Firenze 1935), storico d'arte tedesco.

varini, benché tra i due, ad un livello intermedio, egli collochi il *San Sebastiano* di Bartolomeo Montagna della pala d'altare del Museo di Vicenza. Poiché l'arte di Cima ha subito notevoli influssi da parte della pittura di Alvise Vivarini, questa ne è un'ulteriore dimostrazione.

Rodolfo Pallucchini, invece, il testo della Westphal lo conosceva molto bene e nella sua monografia sui Vivarini scrive:

“La Westphal (1934) data la paletta mutila del Municipio di Cherso, con quattro Santi, verso il 1486. È uno dei momenti più intensi e vigorosi delle ricerche geometrizzanti di Alvise. Al centro di un ambiente, la cui struttura prospettica è rigorosamente calcolata, attorno al San Sebastiano legato alla colonna, si pongono, in cerchio, gli altri Santi. Anche in questo caso la luce proveniente da sinistra modella con energia i volumi, resi ancora più sintetici. Il nudo di *S. Sebastiano* diviene il fulcro di tale composizione: la snodata articolazione del corpo ne accentua i risultati chiaroscurali. Nonostante le modeste misure reali, la paletta di Cherso ha una grandiosità di proporzioni veramente monumentali. Essa costituisce la prova dell'accanimento di Alvise nelle sue ricerche verso un'astrazione ideale di forme, architettate nello spazio mediante la luce”⁴⁴.

A riconferma della forte influenza stilistica di Alvise Vivarini sulla pittura veneziana contemporanea e successiva la Westphal conclude il suo testo con un altro confronto. Analizzando la postura e le vesti di *Santa Caterina*, la quale tiene il ginocchio spostato in avanti e ha il mantello che vi aderisce liscio, mentre sui fianchi posti in sbieco si creano delle pieghe trattenute da una cintura in vita, dove si uniscono ad angolo, sono riconoscibili le novità riportate da Giovanni Bellini nella sua *Santa Giustina* del Museo Bagatti Valsecchi di Milano (vedi *Fig. 11*). Identica analogia la ritroviamo tra la posizione delle dita ad angolo della mano destra di *Santa Caterina* con quella delle dita della mano sinistra che *Santa Giustina* posa sul libro. Anche l'ovale del viso delle due figure femminili e la loro espressione affranta le accomuna.

Personalmente condivido le tesi della Westphal: la sua attenta analisi del dipinto e la sua collocazione temporale non lasciano dubbi sul fatto che la tavola di Cherso di Alvise Vivarini, come pure le altre sue opere tardive, siano servite da precursore non solo alla pittura veneta, la quale ha abbondantemente raccolto le sue invenzioni stilistiche. Come pure gli va riconosciuto il merito di essere passato da un modellato duro, tagliente e plastico di Antonello da Messina, ad una pittura più morbida e lineare svelando le sue personali suggestioni nel corso dei suoi anni più maturi.

⁴⁴ R. PALLUCCHINI, *op. cit.*, p. 61-62.



Fig. 11 - Giovanni Bellini, *Santa Giustina*, Milano, Museo Bagatti Valsecchi (tratta da *Giovanni Bellini*, catalogo della mostra a cura di Mauro LUCCO e Giovanni Carlo FEDERICO VILLA, Roma, Milano 2008, p. 187).

Il restauro dell'Istituto croato per il restauro (Hrvatski restauratorski zavod)

Secondo la legge vigente nella Repubblica di Croazia i beni culturali vanno iscritti nel *Registro dei beni culturali della Repubblica di Croazia*, nella *Lista dei beni culturali protetti*. Con un documento del Ministero della cultura della Repubblica di Croazia il 17 aprile 2001 il dipinto di Alvise Vivarini *San Sebastiano e santi* è diventato bene culturale secondo la *Legge della protezione e conservazione dei beni culturali*, articolo 8, comma 1, rigo 2.

I dipendenti del Reparto di Conservazione dei beni culturali di Fiume (*Konzervatorski odjel, Rijeka*) durante l'inventariazione delle opere della chiesa di Santa Maria Maggiore nel 2002 si sono accorti delle gravi condizioni in cui evidentemente versava il dipinto. I dati sono stati inseriti nell'apposita scheda d'inventario, parte integrante del libro d'inventario, con il numero 4.1⁴⁵.

⁴⁵ Archivio della Parrocchia di Cherso, n. 159/2003; Revers (Posudba slike "Sveti Sebastian sa svecima"), - Ricevuta (Il prestito del dipinto "San Sebastiano e i santi").

In seguito alla chiamata del Reparto di Conservazione di Fiume, il 29 novembre 2002, i dipendenti dell'Istituto croato per il restauro hanno fatto un sopralluogo sul dipinto. Così hanno avuto modo di verificare che l'opera era infestata da tarli e da muffe. Il dipinto è stato inserito nel programma dei lavori di protezione per l'anno 2003. Il programma prevedeva lavori di disinfestazione da tarli e da muffe, il consolidamento delle parti a rischio di distacco della preparazione e della pellicola pittorica, lo studio dello stato di conservazione dello strato pittorico con indagini a raggi X, riprese a radiazione ultra-violetta, analisi dei micro campioni, prove di solubilità ed altre indagini⁴⁶.

Nel 2003 il direttore dell'Istituto croato per il restauro Ferdinand Meder ha inviato il contratto (6 copie) n. U-104/03⁴⁷ per l'esecuzione dei lavori di conservazione e restauro sul dipinto *San Sebastiano e i santi* di Alvise Vivarini. Il 14 ottobre 2003 il parroco Anton Valković ha fatto pervenire all'Ordinariato vescovile a Veglia una lettera con il contratto per l'esecuzione dei lavori di conservazione e restauro per il dipinto di Alvise da approvare e controfirmare. Il finanziamento dei lavori era previsto con i fondi del Ministero della cultura di Croazia⁴⁸.

Il dipinto è stato prelevato da parte del consigliere-conservatore-restauratore Nelka Bakliža dell'Istituto croato per il restauro di Zagabria il 16 ottobre 2003⁴⁹ alla presenza del conservatore Tea Sušanĳ del Reparto di conservazione di Fiume competente per Cherso e del parroco Anton Valković.

Il restauro è stato eseguito a Zagabria presso l'Istituto croato per il restauro. La direzione dei lavori, che si sono svolti negli anni 2004 e 2005, è stata coordinata da Nelka Bakliža. L'evidenziazione delle condizioni e la protezione preventiva è stata effettuata dal conservatore-restauratore Pavao Lerotić, mentre la foto documentazione è opera del fotografo-conservatore Vidoslav Barac. L'elaborazione della documentazione è stata effettuata dal conservatore Irina Šadura.

Descrizione della condizione dei materiali e dei danni al dipinto prima dei lavori.

La vernice protettiva, usata come pellicola superficiale per proteggere il dipinto

⁴⁶ N. ID 5779; Irena ŠADURA, *Izvištaj o radovima na restauriranju slike Alvisa Vivarinia "Sveti Sebastian sa svecima"* [Rapporto dei lavori di restauro del dipinto "San Sebastiano e i santi"], Hrvatski restauratorski zavod [Istituto croato per il restauro], Zagabria, 2004-2005.

⁴⁷ N. 156/2003; La lettera del direttore prof. Ferdinand Meder dell'Istituto croato per il restauro al parroco Anton Valković; oggetto: la consegna del contratto.

⁴⁸ Archivio della Parrocchia di Cherso, n. 155/2003; Lettera del parroco Anton Valković all'Ordinariato Vescovile di Veglia; oggetto: vidimazione del contratto per l'esecuzione dei lavori di conservazione e restauro sul dipinto "San Sebastiano e i santi".

⁴⁹ Archivio della Parrocchia di Cherso, n. 160/2003; Potvrda o primitku umjetnina [Conferma dell'avvenuto ricevimento dell'opera d'arte], n. 63/03.

nel restauro di inizio Novecento (Ritschl, Vienna), col tempo è ingiallita e ha perso la trasparenza. I ritocchi, che coprono le lesioni meccaniche e quelle causate dal deterioramento naturale dei pigmenti, e anche quelle più numerose causate da una pulizia con solventi aggressivi, sono inscuriti, particolarmente nelle zone scure e nelle velature.

Le vecchie stuccature sulle lesioni, ai bordi delle tavole congiunte e al bordo inferiore del quadro, sono in maggior parte screpolate e soggette a caduta. In queste parti sono minacciati gli strati della preparazione originale e dei pigmenti che in parte si sollevano dal supporto. La tarlatura attiva si può notare sul retro del legno morbido della cornice decorativa ed esiste il pericolo che si allarghi sulle tavole dell'originale.

Il supporto ligneo della lunetta non è stato assottigliato durante il precedente restauro menzionato e sul retro ha il vecchio tipo di parchettatura. La superficie della lunetta è coperta da vernice ingiallita e da ritocchi inscuriti. Gli strati della preparazione, il colore e le vecchie stuccature si sollevano e sono soggetti a caduta nelle parti della giunzione orizzontale delle tavole.

A parte la tarlatura attiva, il problema serio è rappresentato da accumuli di muffe visibili in forma di piccoli grumi biancastri della grandezza di 2 mm, diffusi principalmente nella parte superiore del dipinto, lungo le crepe, nello strato dei pigmenti e della preparazione.

Dopo che l'opera è stata trasportata all'Istituto croato per il restauro è stato eseguito il necessario acclimatamento della stessa, e più tardi anche la disinfestazione con i raggi gamma per risolvere il problema delle muffe e dei tarli⁵⁰.

Le indagini di laboratorio sul dipinto

Successivamente allo smontaggio dalla cornice sono state condotte le indagini sullo stato di conservazione dello strato pittorico. Le prove della solubilità hanno dimostrato che lo strato superficiale della vernice ingiallita, il ritocco inscurito e le integrazioni pittoriche sono facilmente asportabili con solventi comuni.

Con la campionatura del micro taglio si è verificato che si tratta di una sottile e giallognola preparazione di gesso e di colla di coniglio, sulla quale è stato apporato uno strato puro e sottilissimo di pittura, in superficie si nota anche uno strato di vernice ingiallita.

Le riprese a luce ultravioletta hanno dimostrato che sulle parti maggiormente danneggiate lungo le giunture delle tavole si trova la maggior parte del ritocco inscurito.

⁵⁰ I. ŠADURA, *op. cit.*

La ripresa ai raggi X ha confermato l'ipotesi che le parti delle tavole lungo le giunture sono danneggiate dai tarli e che sono stati, durante il restauro menzionato (Ritschl, Vienna), inseriti sottili listelli di legno di tiglio tra le tavole (da 0,5 a 1,5 cm di larghezza) per tutta la lunghezza⁵¹.

Lavori di conservazione e restauro eseguiti presso l'Istituto croato per il restauro.

Lo strato superiore della vernice ingiallita è stato rimosso con l'ausilio dell'etanolo e per i restanti ammassi della vernice più vecchia, più spessa e molto scura è stata usata una miscela di etanolo ed acetone in rapporto uno a uno. Il ritocco sulle parti delle vecchie stuccature è stato rimosso con una miscela di etanolo ed acetone con l'aggiunta di ammoniacca. Nello stesso modo sono stati rimossi i ritocchi e le ridipinture sui listelli di legno inseriti nelle giunture delle tavole che maggiormente coprivano la pittura originale attorno ai danni. Sono stati trovati diversi tipi di stuccature: a base di cera, a base di gesso e cera e a base di gesso ed olio. Sono state rimosse quelle che non aderivano più al supporto e le stuccature ben conservate sono state meccanicamente assottigliate.

Durante la rimozione dei ritocchi e delle ridipinture sulle parti delle giunzioni delle tavole si è notato che il colore è stato steso direttamente sul legno dei listelli frapposti nelle giunture senza porre preparazione o qualsiasi altro isolamento del legno. La tassellatura non è stata fatta perfettamente così che c'erano delle parti dove il legno frapposto superava il livello originale, anche di un millimetro.

Queste parti sono state, per questa ragione, lavorate ed assottigliate, dopo di che è stato apportato su di esse un strato di preparazione di gesso e colla di coniglio, che con la trama dello strato superficiale imita le parti dipinte circostanti.

Per il fissaggio al supporto degli strati sollevati dei pigmenti e della preparazione è stata usata la soluzione di colla di coniglio con acqua al 7% e resina sintetica *Plexisol P 550* diluita nel *White spirit* in rapporto uno a tre.

Sulle parti dove, grazie alle riprese ai raggi X, è stata notata la presenza di un gran numero di canali, formati per il lavoro dei tarli, il legno è stato consolidato con iniezioni di resina sintetica *Paraloid B 72* diluito con acetone al 7%. Le lacune stuccate sono state, dopo la lavorazione, ritoccate con i colori *designers Windsor & Newton* a guazzo (*gouache*).

Il dipinto è stato verniciato con la soluzione di resina *Mastiks* nel *White spirit* al 12%. Il ritocco finale è stato effettuato con dei colori per il restauro *Maimeri*, e alla fine è stato apportato lo strato protettivo di vernice *Mastiks* in spray.

⁵¹ IBIDEM.

La cornice decorativa è stata pulita e poi fissata dal falegname, mentre i danni sono stati chiusi con lo stucco e ritoccati con l'oro in polvere. Alla fine è stata verniciata con la soluzione di *Paraloid B 72* nell'acetone al 5%⁵².

Il dipinto è tornato a Cherso il 7 giugno 2006 ed è stato restituito al parroco, oggi si trova nel suo appartamento nella parrocchia di Cherso.

La mostra di Zagabria

Il 22 novembre del 2011 è stata inaugurata la mostra dedicata ai grandi maestri del rinascimento, Tiziano, Tintoretto e Veronese (*Tizian, Tintoretto, Veronese, veliki majstori renesanse*) a Zagabria, nella galleria *Klovičevi dvori*⁵³. L'autore della mostra, l'accademico Radoslav Tomić, ha sottolineato che si trattava d'una mostra complessa ed esigente, di non facile realizzazione. Era la prima volta che questi dipinti erano radunati nello stesso posto e che il pubblico croato poteva ammirare queste opere di valore inestimabile.

Come si è visto, le precedenti mostre- quella di Capodistria del 1910 e quella di Zara del 1934 - avevano una importanza regionale e raccoglievano le opere provenienti dai rispettivi territori: l'Esposizione di Capodistria dal territorio istriano e la mostra di Zara dal territorio del proprio arcivescovato. Nella mostra di Zagabria, invece, erano esposti 49 dipinti provenienti dal tutto il territorio della Croazia, maggiormente dalle località della costa adriatica ed un'altra parte dalle collezioni situate a Zagabria. La mostra con i suoi dipinti attestava l'influenza che aveva avuto Venezia sulla costa orientale dell'Adriatico, sotto il suo dominio dai primi anni del Quattrocento fino agli ultimi anni del Settecento. Si può dire che i dipinti, con poche eccezioni, provenissero da Venezia, appartenendo alla scuola veneziana. Questi dipinti erano stati commissionati da rappresentanti delle comunità ecclesiastiche, da aristocratici e da commercianti che viaggiavano in lungo e in largo per tutto il Mediterraneo.

Faceva parte della mostra anche il nostro dipinto, nel catalogo della mostra con la scheda numero 5. La scheda del catalogo per il dipinto di Alvise Vivarini *Madonna protettrice, San Sebastiano e Santi*, 1486, è stata compilata da Gordana Sobota Matejčić.

La mostra doveva terminare il 22 gennaio del 2012, ma per il grande interesse del pubblico è stata prorogata fino al 5 febbraio 2012.

⁵² IBIDEM.

⁵³ *Tizian, Tintoretto, Veronese, veliki majstori renesanse* [Tiziano, Tintoretto, Veronese, grandi maestri del rinascimento], catalogo della mostra a cura di Radoslav TOMIĆ, Zagabria, galleria "Klovičevi dvori", 22 novembre 2011 – 22 gennaio 2012, Zagabria, 2011.

Ipotesi di ricostruzione

Secondo i miei calcoli il dipinto in origine doveva misurare 190 cm circa in larghezza. Il dipinto è leggermente inclinato verso destra rispetto all'asse centrale, rappresentata dalla colonna. Il dipinto è stato ridotto di 19 cm dalla parte destra e di 50 cm dalla parte sinistra. Probabilmente è stato accorciato anche in basso e in alto (vedi *Fig. 12 e 13*).



Fig. 12 - Situazione attuale (i numeri corrispondono alle misure espresse in centimetri) (disegno di Marijan Erste).



Fig. 13 - Ipotesi di ricostruzione (disegno di Marijan Erste).

Nelle Gallerie dell'Accademia a Venezia si trova un dipinto molto simile, è un dipinto di Giovanni Mansueti *San Sebastiano e quattro santi* datato 1500 (tavola: m. 2.03 x 2.30; vedi *Fig. 14*). Si notano diverse similitudini con il dipinto di Alvise Vivarini, *San Sebastiano e i Santi*, 1486, (tempera ed olio su tavola: m. 1.17 x 1.03, la lunetta m. 0.40 x 0.90) che si trova a Cherso. *San Sebastiano* su entrambi i dipinti è raffigurato al centro del gruppo dei santi legato alla colonna, nel dipinto di Vivarini con le mani legate dietro la schiena, in quello di Mansueti con le mani legate sopra la testa. Nello stesso quadro la scena dietro al gruppo è resa fortemente prospettica grazie al pavimento marmoreo multicolore a quadri e alle colonne sulla destra e sulla sinistra, che conducono verso una apertura coperta da una tenda scura; anche nel dipinto di Vivarini troviamo un pavimento marmoreo multicolore a quadri e le pareti ed il soffitto conducono verso un'apertura buia. Pure la disposizione dei santi è simile, in quanto in entrambi i dipinti troviamo posizionati, rispetto a *san Sebastiano*, due santi sulla destra, e due santi sulla sinistra. Un'altra analogia è data dal fatto che sulla destra, in entrambi i dipinti, abbiamo un santo barbuto: nel dipinto di Vivarini troviamo *san Cristoforo* e nel dipinto di Mansueti *san Rocco*. Entrambi sono protettori dei pellegrini e viaggiatori ed entrambi si invocano assieme a *san Sebastiano* contro la peste.



Fig. 14 - Giovanni Mansueti, *San Sebastiano e quattro santi*, Venezia, Gallerie dell'Accademia (tratto da <http://evenice.it/sites/default/files/giovanni-mansueti-san-sebastiano1.jpg>).

Osservazioni sui restauri

Negli ultimi tre anni ho fatto tre visite al dipinto che si trova nell'appartamento del parroco. Durante l'ultima ho notato diversi particolari che potrebbero avere una certa importanza.

Partendo dal retro ho notato che, le due tavole che costituiscono la lunetta non sono in pioppo, bensì in abete o pino. Inoltre le tre traverse che tengono insieme le due assi non sembrano inchiodate quindi presumo che debbano scorrere dentro ad incastri a coda di rondine. Questo sistema che permetteva sia l'assemblaggio che il controllo delle deformazioni delle tavole, è noto con il nome di "traversatura". Invece la parchettatura montata durante il restauro di Vienna, non è una classica "parchettatura alla fiorentina" (dove gli elementi verticali sono fissati al supporto e quelli orizzontali scorrono in spazi ricavati nei verticali), ma si appoggia ad un nuovo tavolato fissato alle tavole assottigliate del dipinto⁵⁴. Non sono riuscito a capire come il dipinto assottigliato sia stato fissato alla nuova carpenteria (vedi *Fig. 15*).

Guardando la lunetta dal retro è evidente una modifica dimensionale; sicuramente è stata ribassata (alla Madonna manca la parte superiore della testa) e sagomata alle estremità per essere inserita in uno spazio preesistente. Appare inequivocabile che la sagomatura coincida con l'apertura superiore dell'Altare delle Anime.

La prima volta che l'ho visto, nell'agosto del 2010, ho avuto la sensazione di



Fig. 15 – Particolare con i due tipi di parchettatura (foto di Marijan Erste)

⁵⁴ Andrea SANTACESARIA, "I fattori di degrado dei supporti lignei", in *Dipinti su tavola. La tecnica e la conservazione dei supporti*, a cura di Marco CIATTI - Ciro CASTELLI - Andrea SANTACESARIA, Firenze, 1999, p. 130.

un quadro appena dipinto; i colori erano freschi come nuovi, e la vernice estremamente lucida. Ho chiesto al parroco se era stato restaurato di recente. Lui ha risposto che non ne era al corrente perché ricopriva da solo un anno quell'incarico.

L'ultima pulitura (2004) ha rimosso sia i ritocchi che la vernice protettiva lasciando la pellicola pittorica molto abrasa, soprattutto nelle zone d'ombra degli incarnati, segno evidente che la pulitura nei restauri precedenti è stata molto aggressiva.

In seguito l'integrazione pittorica (eseguita con colori a vernice) a mio avviso si sarebbe dovuta fare non con il metodo imitativo, ma col sottotono o con i metodi elaborati dalle teorie di Brandi⁵⁵ e in seguito quelle di Baldini⁵⁶.

Un altro particolare che mi ha colpito quando ho visto il dipinto, è la veste molto scura del santo medico. Oltre ad essere di questo tono, vista a luce radente, risulta essere una superficie molto irregolare come se un forte calore abbia "cotto" i pigmenti scuri. Questo mi ha fatto ricordare l'incendio del Duomo di Cherso del 1826 e i probabili danni che questo dipinto può avere subito in quell'occasione.

Studiando la firma che si vede oggi nel dipinto, confrontata con la stessa dopo la pulitura, che ha rimosso i restauri di Vienna (1910), risultano evidenti due discrepanze. La prima è che la "T" finale di "VIVARINI" si intravedeva appena dopo la pulitura, mentre attualmente la "T" è ben visibile, inoltre risulta troppo vicina alla "N"; ciò può dare l'idea che sia stata aggiunta in un secondo tempo, quindi è stata palesemente ridipinta nell'ultimo restauro. Il secondo è che la "P" (pinxit) che si trova dopo la firma e che si percepisce appena nelle foto effettuate dopo la pulitura sia stata accentuata nella fase di integrazione pittorica dell'ultimo restauro (vedi *Fig. 16*).



Fig. 16. - La firma dopo il restauro (foto di Marijan Erste)

⁵⁵ Cesare BRANDI, *Teoria del restauro*, Torino, 1963, ed. cons. Torino, 2000.

⁵⁶ Umberto BALDINI, *Teoria del restauro e unità di metodologia*, vol. I, Firenze, 1978 e vol. II, 1981.

Appendice

Traduzione italiana del testo di Dorothee Westphal a cura dello scrivente.

Miscellanea

Un'opera poco conosciuta di Alvisè Vivarini a Cherso con 2 foto.

Nella sede del municipio dell'antica città portuale di Cherso, nell'omonima isola del golfo del Quarnaro (Venezia Giulia), si trova un'immagine poco nota su cui è incisa la firma di ALVVIXE VIVARIN P¹, (fig., 1). Questa opera raffigura San Sebastiano tra Santa Caterina, San Cristoforo, San Cosma o San Damiano e, come già affermava Hadeln², è evidente un netto taglio su entrambi i lati. Sul bordo sinistro dell'immagine si può vedere, sotto il fianco destro del santo, una seconda mano con una scatola che potrebbe appartenere ad altro santo medico. La lunetta con la Madonna della Misericordia sembra non essere appartenuta originariamente al dipinto del Vivarini, né dal punto di vista stilistico, né concettuale; tutto lascia pensare che in origine l'opera fosse un dipinto di formato molto più grande di cui San Sebastiano costituiva la figura centrale.

Nessuna delle guide antiche indica che l'opera sia stata a Venezia, ma piuttosto si è dell'idea che sia stata subito portata a Cherso. Forse lì è stata danneggiata nell'incendio che ha colpito il duomo nel 1827; lo storico dell'arte viennese Neumann, che l'ha vista nella casa del parroco della cattedrale, si è offerto di pagarne il restauro³. Si notano infatti, un certo numero di ritocchi, per lo più maldestri, sui volti di san Sebastiano e Santa Caterina.

Tuttavia, i danni subiti dall'opera non impediscono la comprensione del significato che Alvisè Vivarini ha voluto darne. L'opera ha acquisito un certo valore a Venezia perché il San Sebastiano di Cherso è palesemente il precursore dei San Sebastiano dipinti da Cima da Conegliano (Fig. 2) (Londra, National Gallery, Sig. Mond), 1494, e Santa Conversazione (Gallerie dell'Accademia, Venezia). Facendo un confronto con il primo dipinto di San Sebastiano noto nella pittura veneziana, si nota che nel Santo di Alvisè è raffigurata solo la punta del piede sinistro e non tutta la pianta, creando così una netta distinzione tra la gamba ferma e la gamba flessa e di conseguenza uno spostamento dei contorni (l'appoggio dell'anca destra, lo scarico dell'asse centrale del corpo). Fino ad ora si era considerato il Perugino come precursore di Cima da Conegliano, poiché non si conosceva il dipinto del Vivarini e non si riteneva il Cima capace di usare per primo questo motivo nella pittura⁴. Tuttavia Hadeln ha già, giustamente⁵, indicato il San Sebastiano del Mantegna di Aigueperse come un possibile precursore. Poiché l'arte di Cima rivela molteplici influssi di Alvisè Vivarini⁶ è ormai chiaro come, anche in questo caso, Cima abbia preso come modello i santi di Alvisè. Vivarini stesso ha trovato nel Mantegna (nella sua immagine di Aigueperse) un motivo chiaramente ben sviluppato, sebbene ad un livello intermedio tra il San Sebastiano del Mantegna e quello di Alvisè ci sia il San Sebastiano di Bartolomeo Montagna nella pala dell'altare del museo di Vicenza⁷.

Il San Sebastiano di Cima da Conegliano (1494) ci fornisce un *terminus ante quem* per la datazione del dipinto di Alvisè. Tra le opere del Vivarini vi è l'immagine dell'altare di Berlino (n. 38) su cui compare la medesima firma dell'opera di Cherso⁸. I due dipinti presentano similitudini per quanto riguarda il colore (l'uso di tonalità forti, la presenza di toni complementari, e i chiaroscuri), in entrambi è chiaro l'influsso di Antonello da Messina, soprattutto

nell'interpretazione della prospettiva, nei giochi di luce e ombre, nel modellato delle rughe e del corpo. Per il modo in cui è dipinto il corpo, per le forme austere e per il sentimento che mostra, il San Sebastiano di Cherso è molto più vicino al Sebastiano di Dresda di Antonello (trattico di S. Giuliano a Venezia) che allo stile del San Sebastiano di scuola veneziana. A questo punto, anche il San Cristoforo di Alvise, che stranamente porta una corona del rosario tra i capelli, può essere paragonato al Santo di Antonello del trattico di S. Giuliano? Il completamento dell'immagine dato da un profilo della figura, accomuna l'immagine berlinese a quella di Cherso. I volti del dipinto di San Sebastiano mostrano al meglio l'influsso di Antonello ancor più di quelli dell'altare di Berlino; i volti del Bambin Gesù sono molto simili in entrambi i dipinti. Tutto sommato, l'opera di Berlino appare superiore; se la si confronta con quella di Cherso gli elementi antonelliani di quest'ultima appaiono in declino. La datazione oscilla tra il 1485 e il 1490⁹, se si confronta con l'opera datata 1485 dei maestri di Napoli¹⁰ risulta che il dipinto di Cherso è del 1486, quello di Berlino del periodo 1486-1488. Da una collocazione dell'opera di Cherso tra i lavori tardivi di Alvise, come propone Hadeln, sembra che – a parte il rapporto con l'immagine del Cima – il San Sebastiano non possa essere messo in relazione, nemmeno dal punto di vista stilistico¹¹, con l'opera successiva del Cristo di S. Giovanni in Bragora a Venezia. Il modellato duro, tagliente e plastico realizzato da Antonello da Messina cede il posto ad una pittura più morbida e lineare. Il confronto tra questi due stili chiarisce lo sviluppo suggestivo avuto dall'artista nel corso degli anni Novanta.

La datazione del lavoro di Cherso agli anni Ottanta dimostra che il Perugino, la cui pala d'altare di Firenze con San Sebastiano (Wdhl. Di Sebastian Louvre) è datata 1493, fu l'ispirato e non l'ispiratore, per cui fu lui a portare a maturazione il motivo di Alvise¹². Questo non è sorprendente in quanto nelle immagini del Perugino del 1493 si conferma un forte impatto veneziano che fino ad ora è stato poco studiato. Nel dipinto di Cherso c'è ancora un'altra problematica da affrontare. Santa Caterina mostra nel motivo delle vesti una sintonia con le novità portate da Giovanni Bellini nella Santa Giustina conservata al museo Bagatti Valsecchi di Milano¹³ nel ginocchio posto in avanti coperto dal mantello che vi aderisce liscio e i fianchi posti di sbieco che tirano le pieghe create da una cintura e che si uniscono ad angolo. Allo stesso modo, la somiglianza tra la posizione delle dita ad angolo della mano destra di Santa Caterina con quella delle dita della mano sinistra che Santa Giustina ha sul libro, portava al nome di Alvise. Oltre alla cura delle vesti in entrambe le figure femminili vi è una vicinanza nella forma ovale del viso e nell'espressione affranta.

Dorothee Westphal

¹ Ligneo: altezza 1,19 m (senza supporti), larghezza 1,07 m. Per la foto si ringrazia la Sovrintendenza alle opere dell'antichità e d'arte di Trieste.

² *Kunstchronik und Kunstmarkt* 1910/11 Sp 35

³ W. Neumann, *Mitt. D. K. K. Centralcommission* 1898, N. F. XXIV, p.163.

⁴ H. Woelfflin, *Die Kunst Albrecht Dürers*, 5. Aufl., 1926, p. 118, viene sottolineato il rapporto tra i vari dipinti precedenti di San Sebastiano (B. 56)

⁵ *Die Darstellungsformen des hl. Sebastian in der Ital. Malerei*, Strasburg 1906, p.34.

⁶ Rud. Burckhardt, *Cima da Conegliano*, Strasburg 1905, p. 139.

⁷ Fig. A. Venturi, *Storia dell'Arte Ital.*, vol. VII, 4, p. 449.

⁸ Solo queste due opere hanno la firma del maestro: "ALVVIXE". Vedi il facsimile della firma

nel "beschreibenden Verz. Der Gemälde im Kais. Friedr. Mus., Berlin 1931, p.513. Riproduzione dell'immagine nella Rassegna d'Arte VIII, 1908, p. 1. – Infatti è stato notato che i Santi con il loro seguito non stanno a destra vicino al trono, come si supposeva fosse la Maddalena, ma come sta Santa Lucia. La Maddalena non porta gli unguenti, ma una lampada con una luce tremolante. Si veda Künstle, *Ikongraphie der Heiligen*, Freiburg 1926, p. 408.

⁹ Berenson, "Mehrere Jahre nach 1480" (Study and criticism of Ital. Art, 1916, p. 44).

A. Venturi, "1485". (Storia dell'Arte Ital., vol.VII, 4, p.399).

Kat. Des Kaiser-Friedrich-Museums, 1904: "1490".

¹⁰ Fig.: A. Venturi, *Storia dell'Arte Ital.*, vol. VII, 4, p. 415.

¹¹ Fig. idem, p.429.

¹² Berenson, a.a.O.s. Anm. 9.

G. Gronau, *Klass. D. Kunst*, Bellini, 1930, p.35.

¹³ Fig.: *Klass. D. Kunst*, Perugino.

SAŽETAK: *OLTARNA PALA ALVISEA VIVARINIJA IZ CRKVE SV. MARIJE VELIKE U CRESU. POVIJEST I RESTAURACIJA* - U doprinosu se obrađuje slika u tehnici tempere i ulja na drvu Alvisea Vivarinija s prikazom sv. Sebastijana i svetaca, koja se nalazi u župnom dvoru grada Cresa. Djelo je poznato u povijesti umjetnosti, ali su u stvarnosti malobrojni oni koji imaju saznanja o slici ili su ju vidjeli. Stoga je ispitana njena povijest, s posebnom pažnjom na obavljene restauracije i dogodovštine koje su je pratile. Vrlo malo se zna o njenom nastanku, a kasnije je doživjela nekoliko restauracija od kojih su dokumentirane posljednje dvije. Prvu je izvršio Hermann Ritschl u Beču početkom 20. stoljeća, a posljednju 2004.-2005. Hrvatski restauratorski zavod iz Zagreba. Slika je pretrpjela rezove na obje strane i zasigurno je bila izložena na tri izložbe: u Kopru 1910., u Zadru 1934. i nedavno u Zagrebu 2011. U prilogu je objavljen prijevod kratkog teksta njemačke povjesničarke umjetnosti Dorothee Westphal iz 1934., koji je važan za shvaćanje djela. Pored toga, kroz nacrt se predlaže hipoteza o izvornom izgledu slike.

POVZETEK: *OLTARNA PODOBA ALVISEJA VIVARINIJA V CERKVI SVETE MARIJE VELIKE NA CRESU. ZGODOVINA IN RESTAVRIRANJE* - Pričujoča razprava obravnava tabelno sliko, tempera in olje, Alviseja Vivarinija, ki prikazuje svetega Boštjana in svetnike. Nahaja se v župnijskem uradu mesta Cres. Delo, ki ga pozna umetnostna zgodovina, pa so dejansko videli in spoznali le redki, zato se bomo ukvarjali z njegovo zgodovino, posebno pozornost bomo namenili njegovemu restavriranju in vsem z njim povezanim dogodkom. O začetkih njegovega nastanka je le malo znanega. Kasneje je delo doživelo precej obnov, zabeleženi sta zadnji dve: prva, ki jo je na Dunaju v začetku dvajsetega stoletja opravil Hermann Ritschl, in zadnja, ki jo je v Zagrebu v letih 2004-2005 opravil Hrvaški restavratorski zavod. Slika je utrpela reze na obeh straneh, zagotovo pa je bila razstavljena vsaj na treh razstavah: v Kopru leta 1910, v Zadru leta 1934 in nedavno v Zagrebu leta 2011. Prevod kratkega besedila, pomembno za razumevanje dela, ki ga je napisala nemška umetnostna zgodovinarka Dorothee Westphal leta 1934, se nahaja v prilogi. Na koncu je slikovno prikazano, kakšen je bil prvotni videz slike.