

Prof. Sergio Bettini

LA PITTURA VENETA DALLE ORIGINI AL DUECENTO

(II Parte)

ISTITUTO DI STORIA DELL'ARTE

UNIVERSITA' DI PADOVA

Anno Acc. 1964/65

I N T R O D U Z I O N E

Alla ricerca delle correnti di linguaggio pittorico che, convergendo, hanno posto le basi del Duecento veneto, l'anno passato abbiamo indagato soprattutto la componente bizantina: il corso, il quale si è concluso con un viaggio di istruzione, che ha toccato l'estremo lembo orientale della nostra Regione intesa in senso lato (la X Regio romana, Venetia et Histria; ma l'Istria è rimasta fuori; ci siamo limitati a Trieste e a Muggia, rimandando l'esplorazione del rimanente ad altra occasione); poi la Macedonia, e infine siamo approdati ad Atene, anche per visitarvi la caotica ma istruttiva mostra d'arte bizantina che vi era allestita - il corso dunque, col viaggio che l'ha riassunto e concluso, ha confermato la più parte delle nostre anteriori riflessioni filologiche e critiche, e precisato altre; soprattutto, ha dato modo di fissare meglio alcuni punti-base, dei quali il più importante mi sembra questo: la pittura veneta di dopo il Mille, per la sua componente bizantina, attinge prevalentemente, se non esclusivamente, alla cultura pittorica delle province occidentali dell'Impero romano d'Oriente, e in particolare alla Macedonia: gli affreschi della metà circa del sec. XI della grande chiesa di Santa Sofia di Ochrida sono, sotto quest'aspetto, determinanti: la loro azione fu profonda e singolarmente persistente non soltanto sul luogo - in Macedonia - ma anche su, lungo il litorale della Dalmazia, fino all'ansa più settentrionale e più veneziana del "Golfo".

Poco più d'un secolo dopo, l'altro grande ciclo di pittura bizantina che vedemmo, quello del San Pandeleimon di Nerezi, portò in Macedonia una nuova ondata di bizantinismo comneno aulico: che si sommò alla precedente ondata, di Ochrida, ma senza annullarla: ne derivò un linguaggio pittorico particolare, ma con connotazioni abbastanza evidenti, ch'ebbe sviluppi locali fino al termine del secolo XII (S. Giorgio Curbinovo, 1191; cicli d'affreschi dello stesso tempo nella vicina Castorià, etc.). E fu questo linguaggio, come vedremo per confronti puntuali anche con certi mosaici di San Marco, alla fine del corso di quest'anno, che, filtrato, e via via romanizzato, a così dire, dai pittori della Dalmazia (ma questo è un capitolo che ci riserviamo di concludere dopo un diretto controllo: ci sembra che la Dalmazia abbia avuto effettivamente una funzione di tramite, ma non ne conosciamo ancora la misura e le modalità precise) approdò quassù sulla fine del secolo: negli affreschi della cripta della basilica di Aquileia per es., nell'affresco della Madonna Orante, che ho chiamato "del marinaio", recentemente scoperto nel battistero (antico portico sud) di San Marco a Venezia; in certi mosaici di Trieste, di Torcello, della stessa San Marco, eccetera.

D'altro canto, il maestro maggiore di Nerezi, è a sua volta un esponente della grande fioritura d'arte bizantina del tempo di Manuele Comneno (1143-1180): quella fioritura ch'eb-

be la sua azione anche altrove in Italia e soprattutto in Sicilia, nei grandi cicli di mosaici di Cefalù, di Palermo, della parte più antica della decorazione di Monreale etc.; e, fuori di Sicilia, nelle lunette dell'atrio di Sant'Angelo in Formis per es. - etc. Possiamo dire, semplificando, che quest'arte bizantina del lungo regno (quasi quarant'anni) del filoccidentale Manuele Comneno, costituì la più larga base linguistica della cosiddetta "maniera greca" del Duecento italiano e in genere dell'Europa; considerato anche che, dopo il 1204, cioè dopo la conquista latina di Costantinopoli a seguito della quarta Crociata, la capitale dell'Impero d'Oriente vide sovrappesa, per così dire, per tre quarti di secolo la sua attività artistica, e in ogni caso la sua funzione di centro di elaborazione artistica e più latamente culturale, e di irradiazione dei suoi portati in tutta l'area cristiana.

Abbiamo anche riconosciuto, che vi furono condizioni storiche atte a "spiegare", tanto la presenza di grandi monumenti d'arte bizantina aulica di questo periodo (a cominciare dal "capolavoro" di Dafnì, nell'Attica) nelle povere e spopolate provincie occidentali dell'Impero; quanto l'"influenza" di essi sull'arte dell'Europa, e in primo luogo dell'Italia e delle Venezie. Tali condizioni storiche furono soprattutto, e abbastanza ovviamente, la lunghissima e pericolosa guerra dell'Impero contro i Normanni. Roberto il Guiscardo, come tutti sanno, non conquistò soltanto le terre bizantine dell'Italia del sud: portò la guerra al di là dello Jonio e dell'Adriatico; occupò l'Eptàniso, le coste dell'Albania e dell'Epiro, minacciò la stessa Costantinopoli; e fu solo la flotta veneziana che, sconfiggendo i Normanni davanti a Durazzo, salvò l'Impero. Ciò avveniva durante il regno di Alessio: il "grado" di cultura artistica bizantina del momento era Santa Sofia di Ochrida: questa era la pittura che i Veneziani, e i Latini in genere, vedevano allora. Già da tempo lo stato maggiore dello Imperatore, e parte della sua corte, avevano trasferito, per le necessità della guerra appunto, la loro residenza nelle provincie più occidentali: ciò spiega per esempio il "mistero" di Dafnì: la presenza di questo raffinatissimo gioiello d'architettura e di decorazione a mosaico accanto ad un poverissimo villaggio, quale era allora Atene: disabitata e quasi totalmente incolta; - contribuisce anche a spiegare l'altro mistero, circa mezzo secolo prima, di Santa Sofia di Ochrida: un altro capolavoro in zona ancora più eccentrica, ma per così dire di frontiera in ogni senso: geografico, politico, ed anche religioso: per così dire nell'immediata retrovia della guerra contro i Normanni; e infine, più tardi, la presenza di maestri aulici in una chiesetta così sperduta e fuori mano quale quella di Nerezi alta.

Nel secolo XII, è noto, fondato e consolidato il re-

gno normanno di Sicilia, Ruggero II - incoronato re a Palermo nel 1130 - divenne uno dei più potenti sovrani d'Europa. Giovanni II Comneno riuscì, se non a sconfiggerlo ed a riconquistare l'antico dominio bizantino dell'Italia del sud, almeno ad impedirgli di attaccare Bisanzio. Ma il suo successore Manuele I - quegli sotto il cui lungo regno, dicemmo, ebbe luogo la più larga e la più intensa fioritura artistica di questa dinastia - : malgrado le sue spiccate simpatie per la cultura europea occidentale; malgrado l'alleanza e l'amicizia con l'imperatore tedesco Corrado III, sancita dal matrimonio con la cognata di Corrado, Berta di Sulzbach, che a Bisanzio prese il nome di Irene, non riuscì a sventare il pericolo delle invasioni occidentali - complicato e aggravato anche dalla seconda Crociata. Ruggero d'Altavilla si impadronì fulmineamente di Corfù, invase la Grecia, occupò Tebe, Corinto e la stessa Atene, e, a quanto riferiscono i cronisti, riportò in Sicilia numerosi prigionieri e tra questi i più abili artigiani... etc. Morto Ruggero II nel 1154, Manuele riuscì a rimettere piede in Italia, ma fu disastrosamente battuto da Guglielmo I a Brindisi; e in seguito, durante i regni di Guglielmo II in Sicilia e di Andronico Comneno a Bisanzio, i Normanni invasero nuovamente la Grecia (nel 1182 conquistarono e saccheggiarono Salonicco, seconda capitale dell'Impero) ed arrivarono fin sotto le mura di Costantinopoli. Frattanto si svolgeva la terza crociata, effimera e inconcludente, nel corso della quale moriva il Barbarossa; ma si preparava la quarta, che doveva segnare, nei primi anni del Duecento, il punto conclusivo di questa crescente aggressione, durata due secoli, dell'Occidente europeo allo stanco impero del Bosforo.

Ricordo questi fatti, non per ritessere sommariamente una storia che tutti conoscono, ma per far presenti le maggiori occasioni di contatto anche culturale; ed anche per mettere in guardia contro il facile pericolo di considerare le due grandi zone della cultura medievale: quella bizantina e quella dell'Europa d'Occidente, come due mondi nettamente delimitati e separati, sebbene, s'intende, non immuni da contagio reciproco - e con azione prevalente della parte orientale su quella occidentale -. In realtà, la vicenda è molto più complessa e sfumata; e, nei due secoli dopo il Mille grosso modo, possiamo dire esista una "fascia intermedia", il cui asse centrale è l'Adriatico con la sua appendice dello Jonio, la quale comprende, da un lato quasi tutta l'Italia, ed anche la parte sudorientale dell'Europa al di là delle Alpi - Austria, Svizzera, bassa Germania -; dall'altro la penisola balcanica, la Macedonia, la Tessaglia, la Grecia occidentale: in questa fascia, pur dovendosi naturalmente distinguere le singole regioni per le loro precipue, spesso anche perentorie, inflessioni di linguaggio figurativo, esiste anche, più che infiltrazione, una sorta di compenetrazione linguistica.

Il richiamo degli avvenimenti storici giova a tranquillizzarci sulle condizioni "esterne": è noto che non v'è nulla che quanto le guerre contribuisca alla conoscenza reci-

proca ed agli scambi culturali; e per esempio l'eccezionale fioritura di mosaici bizantini nella "maniera di Manuele Comneno" in Sicilia, innestata su strutture architettoniche d'origine, fondamentalmente, lombardo-borgognone-normanna, è con tutta evidenza legata ai contatti della Sicilia col mondo greco per le guerre degli Altavilla contro l'Impero; e così secondo me anche gli aspetti, strutturali ma soprattutto decorativi, di tutto un gruppo di costruzioni della Calabria e della Sicilia, non sono dovuti, come finora ha creduto un'archeologia inguaribilmente romantica cioè mitizzante, al riaffiorare d'un presunto substrato greco dal di sotto e contro le successive stratificazioni occidentali, o arabe; ma alla conoscenza viva che pugliesi e calabresi prima, e siciliani poi, ebbero dell'arte dell'altra sponda dello Jonio, in occasione delle continue, secolari guerre normanne. Se gli studiosi di monumenti quali il San Giovanni vecchio di Stilo o Santa Maria de' Tridetti o la Roccelletta di Squillace in Calabria; o il San Pietro di Agrò, Santa Maria di Mili, etc. in Sicilia, avessero passato il mare, e considerate le strutture e le decorazioni ceramoplastiche delle numerose piccole chiese di Arta, capitale dell'Epiro, o di Castorià, singolare centro religioso della Macedonia greca, invase più volte durante le guerre normanne, avrebbero capito che quei bizantinismi, del resto anche macroscopicamente provinciali (nulla di simile si trova a Costantinopoli) non erano effetto di affioramenti diacronici, ma di contatti sincronici: dovuti ad un'esperienza diretta, attuale, dell'arte delle province più occidentali dell'Impero. E così via, per gli infiniti altri problemi che presenta l'indagine della cultura artistica di questa "fascia intermedia".

Venezia, in siffatta vicenda, alla quale partecipa fino a divenirne la protagonista - dal momento critico del congresso del 1177, che vide l'incontro tra il papa e il Barbarossa (in quel momento il doge riesce ad avere in mano la carta europea, da giocare contro Manuele Comneno) alla conquista di Costantinopoli nella quarta Crociata, sull'esito della quale fu determinante l'inflessibile volontà di Enrico Dandolo -: Venezia ha una posizione sempre di primo piano, se non altro perchè la sua flotta è determinante per le sorti della contesa; ma ha anche un caratteristico distacco; un atteggiamento di superiorità, apparentemente cinico - molto simile, come timbro psicologico, a quello che, su scala più larga, avrà secoli dopo l'Inghilterra nei riguardi del continente. Per Venezia gli Europei ex barbari: questi terragni attivisti, che dopo il Mille sono appena riusciti a sapere che cosa sia una città; che vogliono affrontare il mare senza conoscerlo e l'astuzia orientale senza prevederne i raggiri; e trarre vantaggi dalla debolezza dell'impero bizantino per depredarlo delle sue favolose ricchezze, magari con la scusa di liberare il santo Sepolcro, sono dei parvenus. Nella fattispecie, la cultura artistica bizantina, Venezia la conosce da secoli: sa benissimo quale sia il suo valore, la sua raffinata sontuosità; ma an-

che la sua senile stanchezza. Sa che nessuno in Europa è quanto lei in grado di apprezzarla nelle sue sfumature consumate, difficili; sa quanto estenuato sia tutto quell'oro che abbaglia Franchi e Germani; ma conserva anche sempre, nei riguardi di Bisanzio, un "complesso filiale" che affonda le sue radici nelle sue stesse origini. Venezia rivendica la sua autonomia, e all'occorrenza fa i suoi affari anche contro Bisanzio; ma non c'è dubbio che, di fronte agli altri, si senta di quella famiglia, e, in caso limite, impegnata a difenderla. Dopo la quarta Crociata, quando Costantinopoli fu conquistata e saccheggiata dai Latini, i basilei e la corte fuggirono in esilio, e l'Impero sembrava perduto, il vecchio doge Enrico Dandolo propose al Senato di trasportare la capitale della Serenissima Repubblica veneta dalle Lagune al Bosforo: era una specie di legittima eredità della guida della famiglia, che in tal modo intendeva rivendicare. Ritornati nel '261 nel Palazzo Sacro gli imperatori paleologi, ma non certo la potenza dell'Impero, fu Venezia ad assumersi il peso maggiore della guerra contro i Turchi, che continuò per secoli anche dopo la caduta (mentre i contingenti veneziani, com'è noto, erano stati gli ultimi ad abbandonare la difesa dei baluardi di Costantinopoli assediata da Maometto II). E, nel campo dell'arte, fu ancora Venezia che dal Trecento in poi raccolse l'eredità e nutrì la tradizione dell'arte bizantina, non solo ospitando innumerevoli pittori greci, ma facendo d'un suo pittore, veneziano di nascita, ma paleologo quanto a cultura figurativa, il maestro ufficiale, il maestro di corte - e in seguito col singolare fenomeno dei Madonneri -.

Già l'Italia era stata scossa dalla rivoluzione dei grandi dugenteschi - Cimabue, Duccio, Pietro Cavallini - già Giotto aveva portato, proprio ai bordi della Laguna, qui a Padova, la sua nuova e fortissima poesia pittorica, espressa in una lingua d'una corporeità perentoria, d'una spazialità profonda, d'una drammaticità radicata nella vitalità esistenziale delle figure, che a loro volta in quell'accamparsi in uno spazio concreto trovavano la coerente ragione artistica del loro rapporto: del loro muto, appassionato dialogo; e Venezia insisteva nel disperato tentativo d'agganciare la sua cultura pittorica a botteghe di greci immigrati, e di salvare in extremis il mito della Nova Roma perennis. In realtà, il Trecento pittorico veneziano, almeno per il suo aspetto più ufficiale, più aulico, - il che ha il suo significato - s'impenna nella figura di maestro Paolo; e maestro Paolo - fenomeno unico in Occidente - è un pittore paleologo, di cultura non diversa da quella d'un Mihail o d'un Evtichio - che vedemmo in San Clemente di Ochrida e altrove - o dei mosaicisti ed affrescanti del San Salvatore in Chora, della Pammacharistos, della Fetiye a Costantinopoli, dei Santi Apostoli a Salonicco, etc.

Naturalmente la ricognizione, compiuta l'anno passato, di questa componente bizantina, non è stata completa - non

possiamo mai dire che il nostro lavoro sia completo -; ma possiamo considerarla, con sufficiente fiducia, valida nelle sue grandi linee. Nel corso di quest'anno cercheremo di far altrettanto per quanto riguarda l'altra componente - che pure confluisce a determinare la base linguistica del Duecento italiano, ed anche veneziano: cioè quella occidentale, europea. Anche in questa, almeno dal Mille in poi, un punto di riscontro, se non di partenza, bizantino, è innegabile; ma, forse più ancora che per l'altra è stato assunto troppo globalmente e grossolanamente, senza quel "distinguo", che è fondamentale per le nostre operazioni filologiche. Sarà perciò necessario indagarlo con maggior attenzione critica, a cominciare dal suo momento determinante, che fu quello dell'epoca degli Ottoni.

Ricordo, anticipando per chiarezza alcuni dati elementari, che, se la cultura artistica carolingia, sia per il suo patrimonio figurale, sia anche per quanto ha di "antico" nella sua struttura linguistica, attinge prevalentemente al "compendiario" (per usare un termine largamente comprensivo) del deposito tardoantico e paleocristiano, l'arte ottoniana - almeno la pittura, la miniatura e le arti sontuarie: avorii etc. - si ispira all'attuale arte bizantina, dei secc. X e XI: quella rifiorita sotto gli imperatori macedoni dopo la crisi dell'iconoclastia: le cui strutture di linguaggio pittorico avevano espunto i residui di densa e torbida plasticità paleocristiana, per ridursi ad un sistema di stesure di colori tutti in superficie; a campiture di tinte leggere e limpide, arginate da linee esili e nitide, contro il palpitare fioco d'un fondo di pallido oro. Questo trapasso di gusto e di maniera, dal carolingio all'ottoniano, e questa attuale presenza bizantina, vengono spesso "spiegati" con ragioni dinastiche, cioè coi legami culturali che si allacciarono tra i due imperi romani, d'Oriente e d'Occidente, soprattutto a seguito del matrimonio, nel 972, tra Ottone II e la principessa bizantina Teofano.

Ma anche qui il problema va articolato più sottilmente: e vedremo tra poco, per esempio, quanta parte possa aver avuto l'azione di un grande pittore d'origine lombarda - senza dubbio il più grande pittore dell'epoca - sul maturarsi dello "stile ottoniano", e particolarmente dei cicli pittorici del lago di Costanza, detti comunemente della Reichenau: dai più antichi di Oberzell, ai più recenti della cappella di San Silvestro a Goldbach.

E' da questo momento, non solo cronologico ma stilistico, che in ogni caso ci conviene prender le mosse, per lo studio della componente occidentale cui accennavo. Essa parte dalla fonte ottoniana della bassa Germania e defluisce, attraverso l'Austria, nelle terre dell'Adige, dal Tirolo al Veronese; ed ha propaggini dirette anche qui, nell'estremo lembo orientale d'Italia, nell'entroterra di Venezia fino all'Istria, e insomma in una cerchia che, per semplificare potremmo denominare del patriarcato di Aquileia. E, come per la cor

rente bizantina, che abbiamo studiato l'anno scorso, anche per questa è indagabile una "zona intermedia", di propagazione e di successiva volgarizzazione - con la confluenza in essa, si intende, anche di altri rivoli linguistici contermini: questa zona, per noi, include soprattutto i monumenti pittorici dell'Alto Adige, e più in particolare della val Venosta.

Ma, prima d'arrivare all'analisi puntuale di queste pitture, conviene riassumere, nelle sue grandi linee, il problema critico della cultura pittorica medievale, superato il promontorio del Mille: problema che, per la maggioranza degli studiosi europei, e specialmente italiani (come sapete anche dai vostri manuali) quasi si identifica con quello del più agevole Duecento, del quale costituisce tutt'al più la premessa. Possiamo riferirci ad un testo, divenuto come si dice classico, per i nostri "medievalisti": il Giudizio sul Duecento di Roberto Longhi, uscito nel 1948 (ma scritto nel '39). Quando esso comparve, s'udì, tra i più giovani - allora - e spericolati, il consueto fragore di applausi; e si videro i quasi altrettanto consueti soprassalti di indignato dissenso, da parte dei "conservatori" di vecchia scuola filologica. Ma anche i competenti, pur ammirando l'eccellenza della prosa (che non è per me, come sapete, elemento esornativo, ma costitutivo di una critica d'arte valida) avanzarono qualche non ingiustificata riserva. Costatarono che Longhi aveva fatto, o accreditato, una certa confusione, tra bizantini, greci, balcanici; e poi anche greco-asiatici, siriano-copti, etc.: ingredienti filologici non solo sincronicamente, ma anche diacronicamente inaccozzabili, nel gran minestrone di quel suo "Oriente"; e infine, intercambiabili. - Inoltre, che, per esempio, tanti venerati maestri della nostra Italia vetusta dipingessero in bassogreco, in cappadocio, in armeno - che Margarito avesse imparato a compitare in neocopto etc. - sembrava poco credibile, malgrado l'indiscussa autorità del proponente. Anche in assenza di prove archeologiche, molti si sarebbero contentati pure d'una sola notizia di pittore abissino, tra i tanti che dovettero infaticabilmente arrivare qui dall'Asia e dall'Africa, a ondate successive, per insegnar a dipingere agli Italiani. Possibile mai - sussurravasi - che non un nome fosse rimasto ne' documenti o nelle cronache, in un'epoca che non era poi paleolitica, di maestri che sarebbero dovuti approdare a migliaia a questa penisola, per fare scuola agli indigeni per tre secoli, dal Mille al Duecento? E possibile, osservava altri, meno impaziente, che, quando s'arrivasse fortunatamente a metter il dito su qualche autentico "greco", che avesse inscritto il suo nome accanto alle pitture d'una lavra basiliana scavata nella roccia del ventoso Appennino del sud, l'opera di costui non riuscisse per nulla comparabile a quella dei maestri copto-siriaci, o dei loro pedissequi nostrani?

O che questi - mormoravasi - avevano imparato la pit

tura per corrispondenza; e da maestri, non soltanto diversi dai soli Orientali accertati fra noi, ma di cui s'era perduta ogni traccia anche nel paese d'origine, e in modo tale da impedire l'operazione più elementare degli stessi "calligrafi" della storia dell'arte: quella del confronto tra derivante e derivato?

Ma, chi non si contentasse di ironizzare fin troppo facilmente, s'accorgeva che in realtà Longhi era infine dalla parte giusta; e non solo nel "giudizio" complessivo; ma pure per qualche maggiore distinzione, non troppo capita in verità, nella sua sottigliezza, dai seguaci; e per esempio l'insistere sull'area "balcanica" non era indicazione sbagliata, come abbiamo constatato anche noi. Per Balcania, in concreto, s'ha da intendere Macedonia; e per Macedonia, come s'è visto, la provincia che per ragioni storiche accolse maggiori propaggini costantinopolitane e per ragioni geografiche fu nelle condizioni più favorevoli per trasmetterle all'Occidente, all'Italia. E l'"asservimento" della pittura italiana medievale, se così si vuol chiamarlo, non è affatto caratteristico del Duecento (che anzi è fase di definitiva liberazione); e non è tributario d'un inafferrabile "Oriente"; quanto della Bisanzio dei Comneni, a grado della quale passavan la prova d'un vaglio qualitativo, paragonabile a quello di Parigi dopo la metà dell'Ottocento, anche quei vernacoli che sono stati detti d'Oriente (tra l'altro, d'Asia minore, non di Siria) solo perchè qui sono stati più avvertiti e raccolti finora, nei conventi rupestri che i mussulmani vi lasciaron sopravvivere: vernacoli che ad orecchio grossolano, possono sembrare consonanti per es. col "benedettino" europeo; ma soltanto per la ragione che anch'essi volgarizzano, "massificano", la voce dello stesso linguaggio costantinopolitano (si confrontino per esempio gli affreschi di Karabasc Kilisé in Cappadocia, del 1060, con quelli di Santa Sofia di Ochrida, di circa dieci anni innanzi). - Inoltre, ripeto, il periodo di maggior "asservimento" della pittura medievale italiana non è il Duecento; ma, volendo attenersi ad un secolo, è quello che va all'incirca dalla metà del XII alla metà del XIII: il secolo appunto, come vedemmo, della fioritura di Manuele Comneno e della sua disseminazione. In ogni caso è chiaro che, per il secondo cinquantennio del Duecento in Italia - cioè per il periodo di Coppo di Marcovaldo, di Cimabue, di Duccio, di Cavallini, di Giotto giovane - è particolarmente improprio parlare di "rimasticatori di gergo balcanico" o di "manieristi per disperazione tecnica". - La "liberazione" ha inizio almeno col maestro maggiore della cripta di Anagni, segnalato a suo tempo da Tosca, e da Longhi posto in un'evidenza, che merita l'attenzione più impegnata.

Ma veniamo ai fatti che più interessano questa nostra introduzione; a quelli che precedono codesto "secolo sghembo",

infine alle pitture ottoniane e immediatamente postottoniane. Qui non si può essere che d'accordo con la constatazione longhiana, che "quando si voglia, ancora una volta, accentuare il contrasto tra spirito vivente nell'Italia continentale e spirito esanime del centro e del sud, basterà mettere il rotulo Casanatense accanto al Sacramentario di Varmondo a Ivrea, con trapporre Galliano e Civitate a Sant'Angelo in Formis, e via di questo passo; un contrasto che, a mio vedere, non s'è marcato a sufficienza" - ma non è il solo: ve ne sono ben altri da accentuare, e ben altrimenti.

Frattanto, vorrei cominciare dal principio: dalla considerazione critica, ma anche filologica, di pitture, per le quali Longhi sembra avere scarsa considerazione, ch'io non condivido; voglio dire "i racconti, solitamente troppo vantati, e invece artisticamente molto modesti, degli affreschi romani di San Clemente". Questo giudizio di qualità va contro quello della totalità degli studiosi, e contro l'evidenza offerta dal testo pittorico, certo molto deperito, ma del quale rimane ancora abbastanza per assicurarci che non doveva essere "molto modesto"; ma non è questo il problema che qui ci occupa. E' invece piuttosto quello della, da tutti riconosciuta, eccezionalità linguistica di queste pitture nell'ambiente romano: la quale dunque invita a far un tentativo almeno di recuperare il riflesso dell'opera d'un artista non confondibile con la massa degli illustratori locali: diciamo un grande pittore, di "personalità" assertiva, preminente: un pittore attivo a Roma prima della "fase di asservimento".

Conviene dunque riprendere anche il problema cronologico, di queste pitture. - Ed osservare, anzitutto, che la datazione di esse più corrente - ultimi anni del pontificato di Gregorio Magno (1073-85) - non è affatto pacifica. Sull'argomento s'è impegnato da ultimo il Garrison: il quale, attraverso un discorso faticoso, con argomentazioni diramate: abbandonate e poi riprese; ritrattate e poi ribadite, ha infine riconosciuto l'inconsistenza degli appigli alle presunte distruzioni di Roberto il Guiscardo (a. 1084), alla presunta cronologia del Beno de Rapiza etc.; infine, nel suo più recente contributo, ha concluso: "the only secure terminus ante quem for the frescoes lies, as a matter of fact, in the date at which the upper church was started" (6). Ante quel termine, e teoricamente potendo risalire fino all'epoca di fondazione della chiesa inferiore, parecchie ipotesi sono possibili, fondate solo alonaramente sul dato tecnico (la tecnica costruttiva del muro, per esempio, che Coletti (7) riteneva fosse la medesima della parete su cui è dipinta l'Ascensione (IX sec.): per cui era disposto a fissare intorno a quell'epoca anche questi affreschi: secondo Garrison invece essa additerebbe - genericamente - i secc. XI e XII; ma niente di più preciso); dunque, in effetti e concretamente, solo sul dato stilistico. Su que

sta base appunto, malgrado la riconosciuta inconsistenza di prove "esterne", Garrison situa le storie di S. Clemente nell'ambito della pittura umbro-romana del XII sec.; ma nemmeno gli scarsissimi termini di confronto che arreca, si possono considerare, secondo me, calzanti. Uno - l'affresco con la Sepoltura di san Giovanni nella cappella dell'antico Palazzo Lateranense - denota una maniera assai diversa, più avanzata nel tempo: nella quale nessuna somiglianza è con S. Clemente, che non si spieghi con un generico e svaporato lascito "ottoniano"; l'altro, più convincente, è la Deisis dell'Evangelario della Bibliot. Piana di Cesena (fol. I, v.) datata 1104: dove, come ravvisa lo stesso Garrison, soltanto alcuni particolari sembrano copiati da S. Clemente: la conclusione più giustificata dunque, non mi sembra quella dell'A.; ma piuttosto, che cotesta Deisis si possa assumere come terminus ante quem (nè si può dire di quanto) per gli affreschi della chiesa del Celio. E questo ante, io credo - del resto d'accordo più o meno con tutto un gruppo di studiosi (8) - sia da riportare fino ai primi anni del Mille.

In ogni caso non è senza significato l'unanimità, con la quale gli studiosi più avvertiti hanno sottolineato il carattere eccezionale di coteste storie; unita alla spesso confessata impossibilità di reperire confronti puntuali con qualunque altra opera romana, e in ispecie con quelle databili con sicurezza al tardo sec. XI (qualche consonanza - ma non più di questo: es. Santa Pudenziana, etc. è ovviamente da interpretare come tardivo e involgarito riflesso della maniera dei maestri di S. Clemente). - E forse fu l'accettazione troppo tranquilla d'una datazione così avanzata, che rese difficili se non impossibile la "spiegazione filologica" dell'opera di costoro; e spinse a cercare rapporti con le pitture e più con le miniature "benedettine" della scuola di Montecassino, (Bertaux (9), Van Marle (10), Anthony (11)): rapporti inesistenti, giustamente negati dal Toesca ("Non mai la pittura medievale rievocò altrettanto, e in modo così originale, l'effetto cromatico della decorazione muraria ellenistica: e ciò dimostra che il maestro di San Clemente non mosse dalla maniera bizantineggiante di Campania; ma si formò a Roma, in altre condizioni d'arte...") (12). Condizioni anzitutto di una notevole cultura; e meraviglia davvero, che se ne sian voluti fare de' pittori popolari, addirittura "romaneschi": attaccandosi alle didascalie degli Albertelli, Carvoncegli e Cosmari, o ai "fumetti" del "falite dereto colo palo Carvoncegli" o del "filide le pute traite": quei pittori eran dei nonconformisti, (seppure furono i medesimi che dipinsero anche lo zoccolo); ma tutt'altro che incolti; anzi impegnati in un recupero quasi "umanistico", di certe desinenze della tradizione premedievale.

Essi dovettero essere i seguaci della maniera d'un outsider: un solitario, o un venuto di fuori, il quale poco si era curato del modo come gli altri dipingevano intorno a

lui, e invece s'era immerso nello studio di un altro mondo figurativo, che cercheremo di individuare, per quanto ci sarà possibile, tra poco.

Nemmeno Toesca, infatti, fu in grado d'inserire cote sto "artista geniale" (ma furono ovviamente almeno due) nella cultura pittorica di quello che presumeva essere il suo secolo (semmai, a volercele proprio cercare, si troverebbero rispondenze, vaghe tuttavia, con pitture romane della fine del X o del principio dell'XI: il che pure è significativo); e in quella vece impiegò tre o quattro pagine del suo trattato per sottolineare con ribadita insistenza i caratteri straordinariamente "annichi" de' suoi affreschi. Caratteri, beninteso, che rimangon quasi soltanto sul piano dei contenuti; o a dir meglio, sono "tradotti" in un linguaggio pittorico che è ben altomedievale, ancorchè originalissimo: per quell'esilità delle forme; e piattezza, ed insistenza di linee eleganti ma ferme; per quella lindezza di colore gracile ma vivo, sorgivo, quasi rinato dall'abbandono delle scorie della stanca plasticità ellenistica e del torbido compendiario romano.

Quale sia l'ambito di cultura pittorica, cui gli affrescanti di San Clemente attingono - probabilmente, come vedremo tra poco, non per via diretta, ma per via mediata - non mi sembra troppo difficile riconoscere. Non è già la pittura antica, come supponeva Toesca, ancor esistente a Roma: tutt'al più, da questa, poteron trarre qualche spunto per talune partiture, e forse la simpatia per taluni fondi intonati sul rosso; e del resto la trasmissione delle strutture, delle stesse cadenze dei linguaggi figurativi, avviene, possiamo dire sempre, sul piano sincronico. E' infatti ad opere contemporanee - voglio dire del loro tempo - che codesti artisti guardano; e queste secondo me sono le miniature costantinopolitane degli ultimi decenni del sec. X.

L'anno scorso abbiamo cercato di tracciare, molto rapidamente, una storia della pittura monumentale (specialmente a mosaico) bizantina del secondo periodo aureo; abbiamo trascurato, anche per necessità di tempo, il campo assai più vasto e più problematico delle miniature. Non possiamo colmare ora questa lacuna: possiamo soltanto ricordare in breve, che la miniatura bizantina dal sec. IX all'XI passa attraverso tre fasi abbastanza chiaramente individuabili. La prima, dal IX al principio del X, ha una forte carica anticheggiante - neolenistica, come si dice -, ma viva: con una densità plastica ne' colori, un tocco largo nelle linee, un gioco frequente e fitto di lumeggiature e di ombre - analoga a quella che si ritrova nei mosaici del tempo non ancora declinanti verso il linearismo protocomneno (di Dafnì, per esempio).

La seconda fase è la più colta, la più umanistica - si copiano addirittura, deliberatamente, prototipi antichi -; ma anche la più accademica, eclettica, impersonale: tuttavia, in ordine ad una vera filologia, cioè storia della lingua, è

importante, perchè la sua rettorica appunto corrode e poco a poco vanifica la densità pittorica e quel certo, a suo modo, naturalismo della prima fase; di modo che ci rende agevole comprendere e storicizzare il passaggio alla terza fase, dalla metà circa del sec. X in poi. Fase che si distingue nettamente dalle precedenti. Nelle opere più significative di questo momento (citerò solo le più note: a Venezia, alla Marciana, potete vedere il Salterio di Basilio II, verso 1019; o la Cinegetica di Oppiano - Gr. Z 479 -; ma più apprezzabili stilisticamente son per es. le miniature del Menologio di Basilio II - verso 986 - o quelle delle Profetie di Isaia - Gr. 755 - alla Vaticana; dell'Evangelario - Gr. 64 - o del Nicandro - Suppl. gr. 247 - della Biblioteca Nazionale di Parigi; del Libro di Giobbe a Copenaghen, dell'Evangelo del Sinai, etc.) - in queste opere scompare totalmente quella sorta di illusionismo che ancora persisteva nella fase precedente: ora i paesaggi, se così li possiamo chiamare, sono divenuti astratti; l'ambientazione è ottenuta quasi soltanto con motivi architettonici esili e nitidi; prevale nettamente una grafia asciutta, tagliente; i colori si fanno tenui, leggeri, quasi immateriali; le figure lunghe, snelle, eleganti; - insomma si impone una nuova maniera, i cui stilemi fondamentali sono, come già dissi, la sottile linearità, ed il cromatismo leggero e piatto, che risulta nitidamente contornato da una tale gracile grafia: una maniera, che non è senza paralleli nella corrente, che ho chiamato, appunto, lineare, della pittura monumentale aulica del periodo tardomacedone e protocomeno.

E' a questo momento, sia cronologico che stilistico, della pittura, e più in particolare della miniatura, bizantine, che i singolari affrescanti di San Clemente in Roma sembrano ispirarsi; ma forse, come accennavo poco fa, non direttamente; sibbene per il tramite dell'opera d'un altro, e ben maggiore artista.

Giacchè, nell'arte medievale a cavallo del Mille, vi è invero un maestro, che manifesta un'analogha convergenza di cultura anticheggiante alla bizantina e di linguaggio prevalentemente grafico (di codesta particolare nitidezza senza sbavature); gli stessi moduli allungati, esili delle figure, ed una simile curiosa giovenile minuzia dei volti; lo stesso modo di trattare le architetture di fondo, e di ambientare, e insomma di "metter in forma" lo spazio, ecc., al punto ch'io non esito a riconoscere in lui il maestro, del quale i pittori di San Clemente appaiono derivati. E' costui quegli che esegui le due grandi miniature a piena pagina, di impianto "monumentale" (sembra chiaro che la sua esperienza era d'affrescante, di pittore di pareti) del Registrum Gregorii: una al Museo Condé di Chantilly, l'altra a Treviri.-

Anche queste opere appaiono singolari, nell'intero am bito dell'arte ottoniana (il loro stile "differisce totalmen- te da quello del salterio alemanico" (13)): d'un maestro, la cui eccezionalità fu messa fortemente in rilievo soprattutto da Carl Nordenfalk (14). Giova riportare alcune osservazioni di questo specialista, anche perchè risultano genericamente e stensibili alla maniera degli affreschi di S. Clemente. "Sa- remmo curiosi di conoscere il vero nome di questo pittore, giacchè egli conta tra i rari artisti dell'Alto Medioevo, di cui la personalità reca il segno d'un individualismo eviden- te... La sua origine ci è sconosciuta... una sola cosa è cer- ta: poco tempo dopo la nomina (di Egberto ad arcivescovo di Treviri) il maestro ha dipinto per Egberto delle miniature, la cui qualità è superiore a quella di tutte le altre opere ottoniane. L'importanza di questo artista sta anche nella sua funzione di iniziatore del movimento di rinascita che segnerà della sua impronta la miniatura ottoniana dell'ultimo decen- nio del sec. X. Grazie al Maestro del Registrum, l'antichità cristiana, che conosciamo dall'Italia di Quedlinburg e da al- tri documenti consimili, riappare nel mondo artistico dell'al- to medioevo... Queste miniature colpiscono soprattutto per la agevolezza con la quale l'artista domina i problemi della for- ma. La rappresentazione dello spazio con un sistema alquanto complicato di piani successivi, combinata con una gradazione sottile di toni, è notevolissima... (Il Maestro del Registrum) per il suo senso non comune dell'elemento spaziale, crea, se si può dire, il repertorio delle forme plastiche al quale tut- ti i suoi successori attingeranno, e che farà ancora sentire la sua azione nello stile romanico. La sua riuscita proviene dal fatto ch'egli ha potuto consultare dei modelli importan- tissimi dell'arte del IV secolo, dei quali ha studiato lo sti- le con cura e intelligenza... Col Maestro del Registrum, l'ar- te dell'alto Medioevo raggiunge l'apogeo della sua concezione pittorica specifica, dove lo spazio si divide in piani succes- sivi. Sovrapposti l'uno all'altro, sembrano proiettarsi davan- ti allo spettatore. Le forme chiaramente delimitate si espri- mono in curve armoniose, legate ad un rilievo fermo e accusa- to. E' una struttura insieme logica e complicata. L'espressio- nismo turbolento, caro a tanti artisti tedeschi, ne è bandito, tutto respira una serena padronanza della forma. In più, un senso perfetto del colore permette all'artista d'ottenere un equilibrio squisito tra le sfumature chiare e le tinte cantan- ti. I toni azzurri, insieme soavi e intensi, irraggiano con uno smalto singolare. Nel X e nell'XI sec., solo la pittura dell'Italia del Nord conosce un colore simile..." (15).

Queste osservazioni possono, come dicevo, essere e- stese alla maniera delle pitture delle storie di San Clemen- te e di Sant'Alessio (e basti confrontare, non solo il modu- lo delle figure, il ductus delle pieghe de' panneggi, il rap- porto dei colori etc., ma anche per esempio la tipica "costru- zione dello spazio per piani sovrapposti" nella Celebrazione

della messa di San Clemente o nel Ritorno di Alessio alla casa del padre etc.; si veda come il Papa officiante nella Traslazione delle reliquie di Clemente è "ambientato" contro la abside in modo identico a quello dell'imperatore Ottone nel suo trono nella miniatura di Chantilly, etc.).

Non è qui luogo d'abbandonarsi a discussioni troppo specialistiche; e per esempio dibattere se alquante delle altre miniature della scuola di Treviri attribuite al maestro del Registrum (per esempio il famoso Codex Egberti, o l'Evangeliario della Sainte-Chapelle ora alla Bibliothèque Nationale, etc.) siano veramente di mano sua o non di seguaci; se, di conseguenza, egli passò veramente alla Reichenau l'ultimo periodo della sua vita, etc. Personalmente trovo difficoltà a riconoscere nella maggior parte delle miniature poste sotto il suo nome, uno "stile" che coincida puntualmente con quello, singolare (e che in ogni caso ha assai maggiori rapporti con gli affreschi di S. Clemente) delle due pagine del Registrum Gregorii. E forse la fondamentale "influenza" che la sua maniera esercitò sulla pittura tedesca, a Treviri ed alla Reichenau, a cavallo dell'anno Mille, può trovare altra via di spiegazione. Non sembra del tutto pacifico, che la sola illustrazione di pochi preziosi codici, ancorchè di impianto pittorico "monumentale" e pieno di reminiscenze "antiche" (o, meglio, tardoantiche e bizantino-macedoni) possa aver avuto un'azione così determinante su intere zone anche della pittura murale. L'ipotesi più facile è che il maestro del Registrum non fosse solo un miniatore, ma anche, anzi prevalentemente, un frescante. Nordenfalk suggerisce una possibilità, cui anch'io avevo pensato da tempo: che il maestro del Registrum (che sarebbe l'autore anche dell'avorio intagliato che decora l'Evangeliario di Notker a Liegi) sia sopravissuto alla morte di Egberto (993) ed abbia finito i suoi giorni a Treviri "come un altro pittore famoso, Johannes Italus, ch'era stato chiamato da Ottone III per dipingere il Duomo di Aquisgrana..." (ma in ogni caso fu sepolto nel luogo che ospitava il suo capolavoro, il duomo di Aquisgrana appunto, dove sulla sua tomba si leggeva l'epigrafe che ne ribadiva l'origine aliena: A patriae nido rapuit me Tercius Otto...).

("Questo artista ebbe senza dubbio una grande influenza sull'arte ottoniana, analoga a quella esercitata dal Maestro del Registrum). Si tratta d'una pura coincidenza - si chiede Nordenfalk - o i due artisti sarebbero in fin de' conti il medesimo? Quest'ipotesi, che non si può provare, è tuttavia ben lontana dall'essere esclusa" (16)

Certo, essa semplificherebbe parecchio la storicizzazione; e spiegherebbe, tra l'altro, il carattere "monumentale" delle miniature, il loro legame con gli affreschi di S. Clemente, il valore d'esempio che cotesta maniera ebbe più o meno per tutta l'arte ottoniana, globalmente intesa. Del resto, anche Nordenfalk finisce con l'accettare implicitamente l'identificazione: "Più che la miniatura carolingia e più che

la miniatura inglese la miniatura ottoniana ha voluto una forma piena, plastica, monumentale. Quest'orientamento non era preciso all'origine: è dovuto essenzialmente al Maestro del Registrum Gregorii, il grande pittore che lavorò per Egberto a Treviri e che bisogna forse identificare col pittore di corte di Ottone III venuto dall'Italia. Le sue opere furono ricercate e ammirate dappertutto, le si copiavano quasi in tutte le scuole; ma vi fu anche una reazione contro il loro stile, soprattutto nelle due scuole più attive dell'epoca, Reichenau e Colonia. In generale però il suo esempio finì per imitarsi, e, se una transizione logica e regolare sembra attuarsi tra la miniatura bavarese o quella di Echternach verso il 1050 e le prime opere di miniatura romanica, è per effetto della tradizione fondata dal Maestro del Registrum. Il XII secolo ha sfruttato ancora la sua eredità, com'è attestato soprattutto dalle opere più valide dell'arte mosana" (17). E noi vedremo che lo "stile" ottoniano, ma in questa sua particolare accezione, sta alla base anche della "scuola" di Ratisbona e di Salisburgo, cioè di quella corrente che, scendendo soprattutto per la via dell'Adige, diventerà, come dicemmo, la maggiore componente occidentale del Duecento veneto.

Il giovane imperatore Ottone III, questo patetico re di Maggio asceta e pellegrino (18) dovette incontrare maestro Giovanni probabilmente a Roma nel suo primo soggiorno nel 996 (sebbene ciò non sia precisato dalle fonti: "la Vita Balderici episcopi Leodiensis dice soltanto: "necdum enim color alicuius picturae eandem = la cappella del palazzo di Aquisgrana decorabat. Unde praedictum Johannem preciosum artificem missa legatione ab Italia accensivit, et ut doctus manus huic applicaret negocio oravit et imperavit") e conoscerne la eccellenza vedendone le opere, se lo volle nel 997 in Germania a decorare, oltre al palazzo, quello ch'egli considerava forse il maggiore santuario del suo sogno di renovatio dell'impero di Carlomagno: il duomo di Aquisgrana (19). Ma stupisce di leggere talvolta (20) che il pittore era "forse romano"; che "l'anima della sua arte rimaneva romana" etc. - La Cronaca di Rupert infatti dice testualmente che cotesto Johannes arte pictor egregius era gente longobardus, col che dobbiamo credere si volesse intendere propriamente lombardo (21).- E non vorrei si trovasse che forzo troppo le ipotesi; ma sta il fatto che, mentre nella cultura pittorica di Roma gli affreschi di S. Clemente appaiono quanto a stile una sorta di meteorite disorbitato: senza precedenti in loco ed anche senza un vero seguito che superi qualche raro intorbidato riflesso, subito assorbito dalla diversa e stagnante dimoia di derive bizantine, nella Lombardia tra l'epoca del terzo Ottone e la fine del sec. XI, un fatto figurativo di tal genere risulta assai meno inspiegabile: quando si pensi alla presenza ai due estremi di pitture come quelle di Galliano e di Civate. E non si gridi subito allo scandalo filologico, giacchè so benissimo anch'io quanta distanza di tempo e di stile corra tra gli af-

freschi di S. Clemente (o le miniature del Registrum Gregorii) e quelli di Galliano e di Civate: quanto, in codesti, vi sia: di residuo linguistico carolingio lombardo nei primi; e, nei secondi, quanto di più maturata esperienza bizantina. Si provi ad immaginare piuttosto una non improbabile corrente linguistica, che, decantandosi via via dal torbo plasticismo carolingio defluisca dalla colorata linearità di S. Clemente alla danza lineare sull'arcobaleno degli angeli apocalittici di S. Pietro al Monte. E si vegga se il linguaggio del maestro del Registrum Gregorii somigli al "benedettino" del codice capuano di Montecassino o anche dei "pittorici e monumentali" rotuli della Casanatense, o non piuttosto agli acquarelli dei Missali appunto di Varmondo - ove tra l'altro chi se ne giovi potrà ritrovare "scenette di genere" del gusto, della vivacità e quasi dello stesso disegno di quelli di S. Clemente, e con analoghi "fumetti", ancorchè non in volgare.

Questa proposta ad ogni modo ha qui soprattutto lo scopo di sfumare la "dimensione lombarda", ormai sufficientemente recuperabile in pittura per il periodo carolingio, dopo la recente "riscoperta" di quello che, a quanto possiamo supporre, dovette essere in origine il ciclo maggiore: quello del S. Salvatore di Brescia, e la conseguente più articolabile discriminazione delle carature stilistiche, diverse ma della stessa area, di Müstair, di Malles etc.; - ma nella quale rimangono zone ancor oscure: anzitutto per quanto riguarda il "rilancio" del sec. XI - Il "lombardismo" ovviamente va considerato in questo secolo una delle componenti dell'arte europea - e non solo in architettura, per i troppi noti vagabondaggi delle corporazioni di costruttori - in Catalogna, per esempio, o al seguito di Guglielmo da Volpiano a Digione o poi di Lanfranco di Pavia ne' paesi normanni di qua e di là della Manica; o per la connessa vicenda del segno crociera di ogiva; o di certi modi d'articolare le cortine etc. - ma anche in pittura: e segnatamente nel senso del diffondersi in Occidente, dall'ottoniano in poi, di una struttura di linguaggio pittorico di carattere "monumentale" - di contro al "nomadismo pittorico" legato al libro, persistente ancora nel carolingio propriamente europeo.-

Ma sta il fatto, frattanto, che della "maniera di Galliano", con la quale si apre il secolo, è dubbio siano reperibili oggi riflessi (intendo puntuali e non generici) nell'area di disseminazione del "lombardismo". Già sono assai scarsi nella medesima Lombardia: inesistenti a S. Fedelino di Novate (22) o a S. Giorgio in Borgo Vico a Como (23), per esempio, dove pure s'è creduto di ravvisarli; ma dubitabili anche a S. Pietro ed Orso di Aosta (24) (i cui modesti relitti, come aveva avvertito A. Grabar (25), non precedono, ma seguono Galliano) e appena avvertibili in S. Martino presso Carugo

in Brianza (26), a Revello (c. 1028) e a Saluzzo (27). Ancor meno seguibili fuori della zona lombarda, e per esempio in Catalogna dove parrebbe più ovvio ritrovarli se non altro per analogia con le vicende architettoniche: nemmeno A. Grabar s'è azzardato di rinvenirne propaggini (pur riconoscendovi con dubbio un momento di generico lombardismo pittorico a termine della fase mozaraba): ed anzi le ha escluse persino a proposito delle pitture del S. Quirico di Pedret, che pure tra tutte le catalane potrebbero sembrare le più "gallianesche": "l'art de Pedret est proche de celui de Civate" (28). - Così, per quanto ci sia stato qualche tentativo di legare stilisticamente certi affreschi francesi (Vic) con Galliano, per il tramite, ancora, del S. Piero ed Orso di Aosta, in realtà, vere risposdenze non vi sono. Nè abbiamo, naturalmente, modo di accertare con fatti, cioè con opere concrete, se e quale lombardismo fosse recato in Borgogna dai possibili decoratori al seguito di Guglielmo da Volpiano, o da quel pittore Nivardo "a Langobardorum regione nascito", che dipinse il "crocifisso" per l'abate Gauzolino (1005 - 1029) di Saint-Benoit-sur-Loire.-

Diverso, s'intende, è il caso della pittura tedesca, specie di quella della Reichenau, dove il legame con la cultura pittorica lombarda è evidente, e del resto riconosciuto dalla quasi totalità degli studiosi - nè intendo qui riprendere il problema (e tanto meno riesumarne l'intera bibliografia) (29). - Ma è, ovviamente, se non altro per ragioni di cronologia comparata, legame che va messo sul conto del comune strato linguistico di base, che è la pittura carolingia lombarda da Brescia a Müstair. - E, se nè gli affreschi di Oberzell, e neppure quelli di Goldbach, poterono accogliere "influenze" di Galliano - dal momento che sono ambedue anteriori al 1007 - è anche da escludere che su Galliano abbiano influito. Certe assonanze, che s'è creduto d'avvertire, sono esclusivamente lascito carolingio nel disegno: apparenti a chi osservi le fotografie, quasi scompaiono alla visione delle pitture, cioè del colore: denso, brillante come di smalto e insieme plasticamente aggravato, a Galliano; leggero, tenue, nitidamente inserito dei profili delle lunghe figure e delle esili architetture, alla Reichenau. Qui la pittura (per quanto è possibile verificare attraverso la rovina e forse più i restauri) appare di timbro "miniaturistico"; o a dir meglio, del timbro della pittura del maestro del Registrum - credibilmente, s'è detto, il lombardo Giovanni Italo (il Codex Egberti, in cinque miniature del quale s'è creduto di riconoscere la mano stessa del maestro, fu eseguito alla Reichenau); nella cui opera, al suo tempo famosissima, è con ogni probabilità da ravvisare una delle fonti, ritenute il più delle volte sconosciute - e tali, malgrado tutto, in parte rimangono - del "monumentalismo" della pittura ottoniana della Reichenau.

Non è il caso ch'io continui con queste esercitazio-

ni: nè a seguire puntualmente le vie dell'avvento del "bizantinismo" (magari per le connessioni dinastiche che ho evocato) nella cultura pittorica degli Ottoni: mi limiterò a riassumere quanto del resto già scrissi. Cotesta cultura è frutto d'una nuova sintesi "europea", la quale si forma su uno spostamento delle premesse storiche, e su una nuova intonazione dello Zeitgeist; alla quale non è estranea, infine, l'aspettazione della prossima parusia apocalittica, alla vigilia dell'anno Mille. Si suole, specie da storici di formazione idealistica, respingere decisamente considerazioni siffatte, come non produttive di storia. Ma non par dubbio che (come sostiene il Focillon nel suo libro postumo: L'An Mil) la credenza nel prossimo giudizio abbia esercitato un suo cupo dominio sulla coscienza del tempo (Ottone III può essere scelto come "figura simbolica") ed abbia avuto una sua azione anche nella sfera dell'arte - a cominciare dalla scelta dei soggetti. La nuova caratura religiosa si risolve in un più stretto attaccamento alla Chiesa, che suggerisce un adeguamento alla "dimensione" bizantina, nella quale la struttura si immedesima col dogma. Non soltanto certi schemi iconografici e figure della Bisanzio macedone divengono esemplari; ma, come avviene in risposta ad atteggiamenti di aspettazione mistica dei "fruitori", la stessa struttura linguistica si conforma in modo da includere l'invito ad una più abbandonata contemplazione. L'insegnamento del maestro del Registrum giova allora ad alleggerire i colori, perchè rispondano a quell'invito; a distenderli in zone limpide e chiare; inoltre, la sua "anticheggiante" monumentalità vi insinua una nuova, sebbene fioca, indicazione dimensionale. I contorni che limitano tali campiture, continuano spesso ad avere, per lascito carolingio - e per l'ineliminabile "espressionismo" tedesco, che tornerà a farsi valere infine a Goldbach, o nelle absidi di Aquileia -, un ritmo violentemente sentito ed espresso; ma il loro significato formale non è più quello carolingio. La sostanza ancora "illusionistica" di questo, che pareva attingere, quanto alla resa pittorica del repertorio delle figure, al "fauvisme" tardoromano e paleocristiano dell'Occidente (o, se si preferiscono i termini del Morey, al "neocallessandrinismo" del racconto di Castelseprio) appare quasi del tutto assorbita e superata dall'arte ottoniana della corrente del maestro del Registrum; specie da quella, ad essa legata, della Reichenau.-

Così, la vicenda dell'arte del nord Europa si conclude, agli albori del Mille, in una sintesi grandiosa, che trasforma insieme i persistenti lasciti bassolattini "del sud" e l'agitazione lineare carolingia, in uno stile "monumentale", ma proiettato sul piano: in un vasto tentativo di ridurre la figurazione dell'argomento pittorico alla struttura d'uno "spazio" ideale.

Si comprende come questa sintesi, con la quale si a-

pre il secondo millennio, sia stata largamente esemplare per tutta l'area propriamente europea (è ben noto l'"influsso" che l'arte ottoniana tedesca ebbe sulla francese - Saint-Savin, Brinay etc.: soprattutto sulla "scuola cluniacense" della fine del secolo: Berzé-la-Ville, etc.) (30); il che non esclude ovviamente innumeri modulazioni locali, e, nella fattispecie, una sensibile differenza nello sfruttamento delle medesime fonti bizantine: com'è chiaramente avvertibile a cominciare dalla stessa area tedesca, confrontando per esempio le miniature di Treviri con quelle di Colonia o di Echternach o di Ratisbona etc. - Ma al di là di coteste articolazioni, v'è una inflessione fondamentale comune, che distingue il "bizantinismo" ottoniano e postottoniano della zona "europea" - sempre filtrato, decantato, con incoercibile tendenza a tradursi linearmente etc. - da quello, assunto, si direbbe senz'altro di scrimine che la "volgarizzazione", della "scuola benedettina" del centro-sud, o anche, almeno in un primo tempo, da Venezia: torbido, impacciato, poco espressivo. Non è illegittimo, ritengo, attribuire, col Nordenfalk, la diversa caratura linguistica di cotesto bizantinismo nordico alla "presenza" dominante (non dico affatto al tramite) della "scuola della Reichenau"; la cui carica di "bizantinismo", si può credere per buona parte lascito del maestro del Registrum: in ogni caso conserva a lungo quell'accezione lineare e cromatica la cui origine abbiamo creduto di poter individuare nella miniatura bizantina della seconda metà del sec. X.

Sembra inoltre che, senza far conto di cotesta decanazione ottoniana del bizantinismo, sarebbe difficile sperare di poter raggiungere una "spiegazione filologica" del linguaggio degli affreschi di Civate (31). I riferimenti generici (che tali manifestamente rimangono anche se si citano le miniature dei Nicandri o dei Gregori Nazianzeni di Parigi) all'"arte di Costantinopoli del periodo macedone", non dicono di più di quanto avvertimmo: vale a dire la presenza di un lontano punto di origine bizantina: ma per quest'epoca e per questa pittura non fanno storia e nemmeno filologia. Quegli affreschi, s'intende, sono opera di pittori lombardi, i quali hanno al fondo della loro lingua residui ancora avvertibili della "maniera di Galliano" - e non è il caso di discutere qui se essi furono "trasmessi" attraverso una fase intermedia tipo pitture del S. Michele di Oleggio -, più che di quella del maestro del Registrum (costui, sebbene gente longobardus, dovette lavorare soprattutto fuori patria). Ma, a parte la flessione lineare, di fluidità ed eleganza nuove, il "bizantinismo" di Civate, così vistoso, non pare derivato direttamente e attualmente da Costantinopoli, e nemmeno mediatamente dal centro-sud "benedettino", o dalla prossima zona veneta. Esso ha per così dire fatto il giro della pittura (o forse meglio miniatura) bassotedesca; e di qui è "rientrato", monumentalmente, in Lombardia. - L'acclimatazione germanica non avvenne in questo caso negli scriptoria dei conventi del lago di Costanza; ci si po-

trebbe orientare piuttosto verso la capitale del basso Reno, Colonia (dove, pur con analogo punto di partenza - esempio l'Evangelo di Manchester, attribuito al maestro del Registrum - l'assorbimento di bizantinismi fu intenso) se non fosse che qui il cromatismo, oltre che troppo presto inariditosi, è di timbro diverso da quello di Civate. S'intende che non vi sono, in nessuna "scuola" tedesca del sec. XI, coincidenze puntuali con la "maniera di Civate"; e infine è illegittimo cercarvele. La via meno improbabile per ora sembra essere quella d'una corrente che discenda dalla cappella palatina di Enrico II (esempi alla Biblioteca di Bamberg) e fluisca fino a Salisburgo (Pericopi della Morgan Library, m. 781) dove incontra l'altra corrente, probabilmente discesa da Ratisbona (esempio Sacramentario della Staatsbibliothek di Monaco, Clm. 4456). Si è intorno alla metà del secolo; e già si affermano, oltre che la gamma intonata sui verdi e sui bruni caratteristici, anche alquanti accenti di quella particolare fluidità lineare, che si ritroverà di lì a qualche decennio nell'opera dei maestri di Civate.

Giacchè fu infine, ritengo, una poco articolata cognizione dell'arte bizantina del "secondo periodo aureo", unita all'idea, che la via più facile e dunque più probabile della penetrazione del "bizantinismo" in Lombardia fosse quella dell'Italia, ciò che consigliò qualche studioso a spostare innanzi, fino alla seconda metà del sec. XII, la data degli affreschi lombardi: essendo ovviamente codesto il momento di maggiore "influenza bizantina" in Italia. Ma si tratta d'un bizantinismo di fonte più arcaica (immune per esempio da desinenze in "maniera di Nerezi" e pur anco in "maniera del pannello di Giovanni II"), e filtrato ben diversamente da quello, s'è visto, di Cefalù o di Sant'Angelo in Formis, d'Aquileia o di Venezia con le quali pitture - ancorchè grosso modo contemporanee - in effetti, Civate non rivela alcun vero rapporto di stile. - E' insomma un bizantinismo di decantazione ottomana; e sarà opportuno tener presente cotesto suo timbro, perchè continuerà ad informare, sotto sotto, uno degli strati linguistici della pittura dell'Italia del nord almeno fino al termine del sec. XII, anche di quella parte della regione veneta che aderisce, da un lato alla Lombardia, ed è aperta, per la via dell'Adige, alle correnti austriache e tedesche; mentre, dall'altro lato, non rimane immune dal diverso "bizantinismo", proveniente dalle rive orientali e da Venezia.-

Note all'Introduzione

- 1) In "Proporzioni" II, Firenze 1948, pgg. 5-54.
- 2) O, forse meglio, nubiano: gli affreschi scoperti dalla missione archeologica polacca a Kom Faras, nella cattedrale, svuotata dalla sabbia sulla fine del 1962, presso Uadi Halfa in Nubia (la cui "storia" è punteggiata dalle lapidi dei vescovi: aa. 606, 622, 972, 1097) mostrano caratteri se si vuole "protoromanici" impressionanti, specie di quelle zone dove agisce l'arabo o il mozarabo; ma in realtà di ben altro timbro.
- 3) R. LONGHI, loc. cit., pg. 11.
- 4) ID., ibid.
- 5) E. B. GARRISON, Revision and amendment of the historical evidence for dating the S. Clemente Frescoes, in "Studies in the history of mediaeval italian paintings", vol. I, n. 1, Firenze 1953, pgg. 1-9; n. 2, 1953, pgg. 33-36. LO STESSO, The Italian-Byzantine-Romanesque Fusion in the first quarter of the twelfth century, in "Studies etc. II, n. 4, 1956, pgg. 173 sgg. LO STESSO, The S. Clemente frescoes, a retractation, a reconsideration and an addition to the evidence, in "Studies etc.", III, 2, 1957, pgg. 113 sgg. LO STESSO, Roma, S. Clemente, again, in "Studies etc.", IV, 2, 1961, pgg. 211 sgg.
- 6) E. B. GARRISON, "Studies", IV, 2, 1961, loc. cit. Purtroppo la "matter of fact" viene assorbita da una serie di ipotesi successive, minuziosamente articolare fino ad assumere valore di tesi, le quali finiscono col togliere valore, in effetti, al pur riconosciuto "solo termine sicuro".
- 7) L. COLETTI, I Primitivi, I, Novara 1941, pgg. 12-13.
- 8) Datano gli affreschi prima del 1084: SALAZARO, BERTAUX, WAILLE, FROTHINGAM, GORDON GRAY, NOLAN, GSELL FELS, STEVENSON, MARUCCHI; prima del 1054, DUDIK, in base a partecolari iconografici; poco dopo il 900, MULLOOLY; sec. IX-X, ROLLER; sec. IX, COLETTI. Bibliografia in GARRISON, loca citt. S'intende che per costoro, come per me, il problema dell'anno preciso di costruzione della chiesa superiore, che tanto ha impegnato Garrison, ha poca importanza, cadendo esso in ogni caso dopo il 1084. "What have we in all this to contribute toward a positive and precise dating of the frescoes? Above all, in my opinion, the terminus ante quem 1106 plus": GARRISON, op. cit., II, pg. 36.
- 9) E. BERTAUX, L'art dans l'Italie méridionale, cit, pg. 187.

- 10) R. VAN MARLE, La peinture romaine au moyen âge, Strasbourg 1931, pgg. 137 sgg. e LO STESSO, Development of italian schools of painting, I, 1923, pgg. 165 sgg.
- 11) E. W. ANTHONY, Rom. frescoes, cit., pgg. 73 sgg. Della stessa opinione già I. WILPERT, Die römische, etc., cit., pgg. 535 sgg.
- 12) P. TOESCA, Storia, cit., pg. 924.
- 13) C. NORDENFALK, in Le Haut Moyen Age, du IV au XI siècle, II, L'enluminure, Skira 1957, pg. 200.
- 14) C. NORDENFALK, soprattutto: Der Meister des Registrum Gregorii, in "Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst III Folge Bd. I, 1950, pgg. 61-77.
- 15) C. NORDENFALK, La Haut M. A., cit., pgg. 200, 201, 202, 203.
- 16) C. NORDENFALK, ibid., pg. 203.
- 17) C. NORDENFALK, ibid., pg. 217.
- 18) Bella rievocazione di E. MALE, Rome et ses Vieilles églises, Paris 1942, chap. VII, pgg. 133 sgg.
- 19) Naturalmente l'attribuzione de' resti d'affresco ivi a Giovanni Italo di P. CLEMEN, Die romanische Wandmaler der Rheinlande, Dusseldorf 1905, è inaccettabile. Si tratterebbe in ogni caso dei tratti - distrutti o ridipinti - all'entrata del cosiddetto Kaiserloge nella cattedrale: cfr. J. BAUM, Die Malerei und Plastik des Mittelalters, II, Potsdam 1930, pgg. 91 sgg. - E. W. ANTHONY, Frescoes, cit., pg. 119.
- 20) F. HERMANIN, L'arte in Roma dal sec. VIII al XIV, "Storia di Roma dell'Istituto di Studi Romani", XXIII, Bologna 1945, pg. 221.
- 21) J. VON SCHLOSSER, Quellenbuch für Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters, Wien 1896, pg. 149.
- 22) P. TOESCA, La pittura e la miniat. cit., pgg. 6 sgg. LO STESSO, Storia cit., pg. 948. R. VAN MARLE, Development etc., cit., I, pg. 175. E. W. ANTHONY, Frescoes, cit., pg. 100.
- 23) P. TOESCA, La pittura etc., cit., pgg. 95 sgg. - R. VAN MARLE, loc. cit., pg. 223. - E. W. ANTHONY, loc. cit., pg. 100.

- 24) P. TOESCA, Aosta, Roma 1911, pgg. 88 sgg. R. VAN MARLE, loc. cit., pg. 176. - N. GABRIELLI, Repertorio delle cose d'arte del Piemonte, I, Le pitture romaniche, Torino 1944, pgg. 4-9. - L. W. ANTHONY, loc. cit., pg. 99.
- 25) A. GRABAR, Les fresques d'Aoste et l'étude des peintures romanes, in "La Critica d'arte", VIII, 1949.
- 26) G. A. DELL'ACQUA, Affreschi inediti nel Medioevo Lombardo, in "Bollettino d'Arte" 1955, pp. 299 e segg.
- 27) A. GRABAR, La peinture romane, Skira 1958. Ma vedi anche, su tutto l'argomento: G. DE FRANCOVICH, Problemi della pittura e della scultura preromanica, in "I problemi comuni dell'Europa postcarolingia", II Settimana di Spoleto, Spoleto 1955: ricco di rimandi bibliografici - e, in quella scia, il recente F. BOLOGNA, La pittura italiana delle origini, Edit. Riun. 1962 (buone tavole a colori).
- 28) A. GRABAR, op. cit., pgg. 67 sgg.
- 29) L'essenziale si troverà comunque in E. W. ANTHONY, Frescoes cit., pgg. 122-125.
- 30) Cfr. G. DE FRANCOVICH, loc. cit., pgg. 400 sgg., con bibliogr. - A. GRABAR, op. cit., pgg. 103 sgg. preferisce vedere, in particolare a Berzé, influssi romani.
- 31) Bibliogr. in E. W. ANTHONY, op. cit., pgg. 101-102; plus G. DE FRANCOVICH, loc. cit., pgg. 358 sgg.; inoltre: "A. GRABAR", op. cit., pg. 46 sg. e F. BOLOGNA, op. cit., pgg. 36-38.

Cap. I

LE PIU' ANTICHE PITTURE ROMANICHE DELL'ALTO ADIGE

Dalla considerazione di cotesti strati è in ogni caso necessario partire, per situare filologicamente la pittura d'una zona, che in questo periodo (intendo nel secolo "sghembo" tra la metà circa del XII e la metà circa del XIII) assume importanza notevole per le vicende dell'arte veneta: e non soltanto al suo margine occidentale, del veronese. E' la zona dell'Alto Adige, della cui pittura romanica, nell'euforia delle prime scoperte, si tendeva, almeno tra noi, a sopravvalutare il fondamento linguistico lombardo (1): ravvisando anzi in cotesto comune "lombardismo" la ragione prima delle analogie con la cultura pittorica, non solo ovviamente di Verona, ma anche della Germania del Sud e dell'Austria, e della Francia meridionale, e della Catalogna. In seguito, pur non escludendo quella dimensione generica di sottofondo, si vennero chiarendo connessioni più puntuali con le "scuole" della Baviera e dell'Austria - in particolare, coi centri di Ratisbona e di Salisburgo, del resto interdipendenti -: i saggi dello Swarzenski (2) furono fondamentali per un lavoro poi condotto innanzi da numerosi studiosi (tra i nostri, soprattutto dallo Arslan) (3).

Così, per esempio, nel ciclo romanico, non solo di maggior forza stilistica e poetica, ma anche probabilmente il più antico - s'intende, dopo il Mille, - della Venosta (4) - in ogni caso, cronologicamente accertabile dalla data di consacrazione degli altari e dell'intera attuale cripta: 1160 - quello di Montemaria sopra Burgusio (convento alto sopra la valle verso il passo di Resia) (5), il Garber (6) trovava rapporti con gli affreschi della cappella del cimitero di Perschen bei Nabburg (Ratisbona), ed avvicinava la vasta decorazione del sottotetto della Frauenkirche di Bressanone a quella della chiesa del convento, pure ratisbonese, di Prüfening; il Karlinger (7) accostava a Perschen le pitture di Termeno e di Castell'Appiano, etc.- Personalmente, vedo meno rapporti tra la pittura altoatesina e quella di Ratisbona (in ogni caso, i meno vaghi sono secondo me tra Burgusio e l'abside - con scene di San Benedetto - e tra Bressanone e i pilastri di Prüfening); mentre li trovo più stringenti con Salisburgo (8) - come giustamente aveva avvertito anche Arslan (9).-

Ma accade, che ogni ricognizione sia resa difficile dal fatto, che veramente troppo poco è rimasto di pittura murale, databile pure soltanto a dopo la metà del XII, nell'intera area tedesca che qui interessa; e che il non molto salvatosi risulta troppo spesso falsato dai funesti "restauri" dell'Ottocento (dai quali tuttavia si va recuperando quel che si può). Onde - come lamentava ultimamente anche A. Grabar (10) -

gli elementi per un giudizio autentico in questo campo sono ~~si~~ tremodo scarsi.

Può surrogare il ricorso alle miniature, il quale in fatti è stato ed è tuttora utilissimo. Ma giova non dimenticare che si tratta d'un ripiego; o meglio, d'uno strumento, che va usato con avvertita coscienza de' suoi limiti di operatività. Codesti limiti son soprattutto due. Il primo è che, in ragione del carattere "monumentale" (in cui, s'è visto, l'insegnamento non dimenticato del maestro del Registrum ebbe la sua parte) che la pittura romanica va assumendo in Europa (in Italia più o meno l'ebbe sempre) nei confronti con quella dell'alto Medicevo, dal sec. XII in poi, s'ha l'impressione che la miniatura, più che precedere o svolgersi parallela, dipenda dalla pittura che sempre più largamente va dispiegandosi sulle pareti; il secondo - evidentemente connesso con codesto - è che la miniatura è una struttura pittorica che sempre più ha problemi propri, in buona misura diversi da quelli della pittura murale, specie ed ovviamente quelli che nascono dalla organizzazione "decorativa" della superficie da illustrare: pagina, e non parete. Essa ha una propria "storia". Il che, s'intende, non vuol dire che nelle singole figure e forme manchi il parallelismo linguistico; e che talvolta non sia verificabile un "trasporto" dalla pagina miniata alle pareti, alle volte, persino alle cupole. E' il caso, per esempio, dei mosaici del braccio occidentale dell'atrio di San Marco: dove sarà interessante seguire l'impegno dei mosaicisti nell'adattare le pagine, probabilmente d'una "bibbia atlantica" - che a sua volta rinverdivano le illustrazioni d'un codice paleocristiano tipo bibbia di Cotton - alle vaste e modulate superfici di volte e di callotte.

Per l'intendimento della pittura altoatesina dei sec. XII e XIII ad ogni modo, cotesto riferimento alle miniature (11), specie degli scriptoria di Salisburgo, è indispensabile; e del resto è già stato condotto egregiamente, sicchè posso limitarmi a riassumerne le conclusioni, in questo capitolo che non vuol essere nulla più che orientativo; aggiungendovi soltanto qualche considerazione. L'affermazione di stile più perentoria e più "antica" è, s'è visto, il brano salvatosi della decorazione della vecchia chiesa di Montemaria sopra Burgusio. L'abbazia, benedettina, era stata fondata dal "milanese" conte di Trapes; la chiesa della Vergine, che poi divenne cripta, fu consacrata da Aldegozzo vescovo di Coira nel 1160 (la data è nelle scritte di consacrazione degli altari, e nella Cronaca dell'abate Gosvino: "consacrata est anno dominice incarnationis Mill.º CLXº terciº idus Julii"). A quella data la pittura doveva essere compiuta, come par di capire anche dal testo ("divinis usibus apta"); e comunque l'opera non può andare oltre il 1202, anno in cui si consacrò la chiesa superiore, e questo tratto della precedente fu trasformato in una sorta di cripta. Il che rovinò buona parte degli affre

schì; i quali, secondo la minuziosa descrizione di la chiesa coprivano pressochè tutta la chiesa, includevano i ritratti dei fondatori etc.: costituivano dunque un ciclo grandioso, di cui è rimasto, come dicemmo, il tratto del semicatino dell'abside centrale quasi completo, e la volta a crociera della mezza campata adiacente, del presbiterio (12).

Già dissi, che vi fu chi ravvisò nel linguaggio di questi affreschi un fondo lombardo - ed anche per via iconografica si potrebbe forse richiamare l'Apocalissi di S. Pietro a Civate, o le abitudini rappresentative tramandate dal Mitrale di Riccardo da Cremona; se non si trattasse di disposizioni frequenti nell'area "benedettina". - E' chiaro in ogni caso che si tratta d'un lombardismo acclimatato nella cultura tedesco-meridionale d'ascendenza ancora ottoniana; sebbene si siano trovate connessioni più o meno con tutto l'ambito "benedettino" europeo (p. e. Anthony) (13): con Sant'Angelo in Formis, Foro Claudio, Nepi, Berzé-la-Ville, Perschen, Knechtsteden, S. Miguel de Angulasters in Catalogna), e che l'aria, a non volerla aspirare con troppo emunte nari, sia di famiglia, sembra pacifico - salvo, secondo me, per quella del quadrante dell'Italia di centro-sud, nettamente d'altra temperie -; talchè si comprende che A. Grabar abbia sottolineato "la parentela che lega tra loro certe pitture murali dell'XI e del XII sec. in Borgogna e in Savoia, al sud della Germania, in Austria e nell'Italia settentrionale, da Aquileia al Piemonte" (14). Ci si metta nel mezzo l'Alto Adige, e non potrebbe starci più a suo agio. Ma sta il fatto, che il pittore di Burgusio, che s'esprime con cotesto linguaggio internazionale - ancorchè con le cadenze che han più corso nella fascia intorno all'Alpengebiet - è un grande poeta, che brucia tutte le scorie della nostra filologia. Anche solo sul piano linguistico, io - e non presumo certo d'avere ora nell'occhio e nella memoria tutto quanto è stato dipinto in questo giro di tempo in Europa - non saprei mettervi vicino altro che le pitture di Velay; e dunque anche quelle della stessa cerchia del muro esterno della cappella di San Michele a Rocamadour: sarebbe in ogni caso una messa a fuoco più puntuale, ma che farebbe archeologia, non critica. Vi è troppo manierismo, a Rocamadour; e la somiglianza con Burgusio (del resto da me, non da altri, indicata) è senza dubbio più tipologica che stilistica - o, ancor meno, poetica. - In realtà, chiunque sia disceso nella cripta di Montemaria, non dimenticherà facilmente la intensa emozione di trovarsi d'improvviso avvolto dalla palpazione di quelle lunghissime ali, di quelle vesti d'azzurro su azzurro, screziate di bianco, dei cherubini: immense farfalle notturne dai pallidi, piccoli visi di bambina malata sui lunghi colli; dalle mani esili, levigate da febbre, esanguì. E quel dilatarsi da ogni parte, fuor dall'arcobaleno concentrico alla mandorla del Cristo, di occhi febbrili, di sclerotiche bianche. Si vorrebbe (ma è poi necessario?) conoscere almeno il nome d'un pittore, che fu senza dubbio tra i massi-

mi di tutta l'arte romanica.

Non sembra probabile che un maestro di tal forza abbia dipinto soltanto qui; tuttavia oggi (e dico oggi per misura prudenziale, poichè, come sapete, la nostra filologia è una scienza, se così la si può chiamare, in fieri; ed è sempre possibile che venga alla luce qualche ciclo, o tratto, di pitture finora ignote, le quali ci inducano a correggere le nostre costatazioni attuali) io, almeno, non credo di poter riconoscere la presenza, propriamente, della sua mano, altrove - nei luoghi dov'è presumibile si svolgesse la sua attività: nella stessa Venosta, o nella vicina Svizzera, subito al di là del passo di Monastero, o nel Tirolo del nord, al di là del passo di Resia. Dobbiamo dire, che nemmeno gli studiosi che per questo lato parrebbero dover essere più impegnati e più accreditabili, i Tirolesi, ci sono stati ultimamente, e ci sono oggi, di grande aiuto, in questo lavoro di ricognizione, innanzitutto; e poi di restituzione dei testi pittorici. E' possibile che le valli del nord-Tirolo siano totalmente deserte di pitture romaniche; sebbene sia poco credibile che la meravigliosa fioritura dei secoli XII e XIII in queste terre si sia arrestata esattamente e totalmente sul crinale geografico che va da passo di Resia al passo del Brennero; in ogni caso sta il fatto che i colleghi dell'Università di Innsbruck, per esempio, pur così pronti ad esaltare e a difendere - legittimamente, secondo me - il "deutches Element" della cultura tirolese, non fanno poi nulla, a casa loro, di paragonabile a quanto sta facendo da decenni la Sovrintendenza di Trento per portare alla luce, ripulire dalle ignobili ridipinture, restaurare, fissare, conservare nella loro genuinità i monumenti del sudTirolo, per quanto sia possibile recuperarne. Talchè l'arte tirolese di questi secoli (fatta eccezione per le miniature, s'intende) si studia oggi soltanto in Italia, non certo in Austria. Auguriamoci che i colleghi tirolesi facciano al di là del Brennero quanto noi stiamo facendo al di qua: per il momento, la nostra indagine deve rimanere, necessariamente, limitata alle valli dell'Alto Adige, con propaggini in taluna, contigua, del Trentino (praticamente l'Anaunia).

E in questa zona, ripeto, di opere della mano stessa del grande maestro di Montemaria di Burgusio, io non ne vedo; ma non è difficile riconoscere l'influenza della sua maniera, che fu assai larga, e si protrasse per lungo tempo, fino nel pieno Duecento, anche in opere che, per altri aspetti linguistici, dobbiamo situare in una fase ulteriore della pittura a tesina, in buona misura diversa da quella cui appartiene il maestro di Montemaria, (per esempio nella decorazione della parrocchiale di Naturno (15), che studieremo più innanzi, sul frammento salvatosi).

Forse le maggiori aderenze sono avvertibili nel ci-

clo di affreschi di San Jacopo a Termeno (16). Queste pitture hanno rapporti evidenti con le miniature dell'Evangelionario di Weihenstephan alla Biblioteca Statale di Monaco, Clm. 21580 (17) o con quelle dell'Evangelionario di S. Floriano, del convento di S. Floriano presso Linz, cd. III, 1; a sua volta legate con quelle dell'Antifonario di S. Pietro a Salisburgo (18). Ci mancano i dati intermedi; il che non ci impedisce di vedervi soprattutto, secondo me almeno, anche la propaggine involgarita e irrigidita della maniera del grande maestro di Burgusio (più che di quello di Bressanono, come altri ha supposto).

Infine, sono da considerare anche i - secondo me, troppo trascurati, forse perchè il loro stato di conservazione è pessimo - affreschi della chiesa di San Bartolomeo a Romeno in Val di Non, da situarsi, sembra, verso il 1200 (19).

Qui, in quanto è rimasto della decorazione, specie dell'absidiola di sinistra, è innegabile secondo me un rapporto, apparentemente diretto, con la pittura di Salisburgo; ma è chiaro che si tratta dell'opera d'un pittore locale, su cui il grande esempio di Burgusio non è rimasto senza azione (si veda per esempio il volo dei cherubini dalle lunghe fantastiche ali, qui quasi scheletrite - motivo di evidente ascendenza ottoniana, e diffuso anche nelle nostre terre: lo si intravede per esempio in quanto è rimasto della decorazione popponiana nell'abside sinistra della basilica di Aquileia - ma qui, a Romeno, riflesso volgarizzato dall'abside di Montemaria).

Ancor più tardi, e nella stessa Anaunia, ne avvertiamo una forse ultima eco nelle pitture che decorano la piccola cappella delle reliquie dei martiri Sisinio, Martirio e Alessandro, cui si accede dalla navata destra della parrocchiale di Sanzeno. Delle due iscrizioni che parzialmente vi si leggono, quella che ci può interessare portava una data, che è stata letta 1273 o 1288; ma non possiamo credere ch'essa ci offra la cronologia puntuale delle pitture: può valere tutt'al più come terminus ante quem. Ma forse non di molto: l'opera può bene scendere oltre la metà del Duecento, anche per certa connessione con affreschi, di quest'epoca appunto, della cerchia veronese. E tuttavia, chi osservi per esempio certo delinearsi ed atteggiarsi dei volti di questi santi etc., non potrà non riconoscerli - tradotto in un linguaggio del tutto "massificato" - un riflesso di Burgusio.

Lascio per ultimo, perchè purtroppo quasi illeggibile, il Cristo in mandorla nella volta della chiesetta di San Nicolò - dedicata, come da iscrizione, nel 1199 - nello stesso paese di Burgusio. Vista l'ubicazione e l'epoca, come pura ipotesi - non verificabile, perchè lo stato della pittura non

lo consente - potremmo avanzare quella, che si tratti di opera della bottega, almeno, del grande maestro di Montemaria.

Della cui "influenza", come avvertimmo, l'orbita è assai più dilatata, di quella che abbiamo indicato or ora, per pochi esempi: ne ritroveremo tracce, più oltre, in più di un ciclo atesino. Secondo me, comunque, questa maniera (che possiamo pensare condivisa anche da altri maestri, de' quali l'opera non si è salvata) informa lo "stile" della prima fase della pittura romanica in Alto Adige (e non guasta, che abbia strascichi anche nella seconda). Quel che importa rilevare al la nostra nuova, e necessariamente un poco avventurosa, filologia, è che codesta "prima fase" appare, nella sua fondamentale struttura linguistica, ancora di tradizione ottoniana; e, per semplificare col riferimento ad un indice divulgato: il suo "bizantinismo", genericamente ma insistentemente sottolineato da tutti gli studiosi, è un bizantinismo d'accezione ma cedone: quello che abbiamo supposto essere stato assorbito, per il tramite soprattutto del Maestro del Registrum, dalla pittura della Reichenau, e di qui diffuso nei paesi tedeschi del sud. Insomma: sebbene queste pitture, recanti l'impronta della maniera del Maestro di Burgusio, possano venir innanzi anche in pieno Duecento, esse appaiono ancor immuni da influssi di bizantinismo comneno (della corrente: Santa Sofia di Ochrida - Nerezi, etc.), quali invece appariranno abbastanza chiaramente avvertibili nella seconda fase.

Presenta un problema in qualche modo a sé un altro ciclo di pitture di questo tempo, che non si trova in Venosta o in altra valle contigua, ma nell'opposto quadrante, ad oriente dell'asse segnato dal corso dell'Adige da Bolzano in giù, in Pusteria: intendo gli affreschi del sottotetto della Frauenkirche, nel complesso del Duomo di Bressanone: uno dei cicli più vasti e più completi di pittura romanica in Alto Adige (20).

Esso è stato avvicinato a miniature del gruppo di Liutoldo (21) e ad altre della cerchia salisburghese: Missale di Millstatt, Antifonario di Salisburgo, Lezionario di Passavia (22); ma qui più che mai si tratta secondo me di consonanze in particolari di figura, dovute in gran parte al "clima" comune: è evidente che quella vasta e complessa decorazione è ben radicata in una tradizione di pittura propriamente murale, che trova riscontro in precedenti (o collaterali, se si vuol anticipare la data, tramandata per le note connessioni storiche, del 1214-1221, degli affreschi brissinesi) più che bavaresi (Prüfening pilastri: Garber, Arslan) ancora una volta d'una corrente di decorazione a fresco specificamente salisburghese, che discende dal Kloster Nonnberg, ed evolve assorbendo - cosa che mi sembra in questo caso poco dubitabile - anche inflessioni, seppure per ora assai tenui, d'un "bi

zantinismo" che non è più quello dell'antico fondo linguistico patrimoniale ottoniano, ma è di fonte più recente e diversa, sebbene non sia ancora quella che si è convenuto ritenere ispirata alla "maniera di Nerezi". Difficile decidere, se esso ridiscenda a Bressanone dopo essersi acclimatato in Austria (come è pure possibile, visto che appare tradotto senza residui nel linguaggio di Salisburgo); o se provenga dal Veneto orientale.



Note al Capitolo I

- 1) Compless.: A. MORASSI, Storia della pittura nella Venezia tridentina, Roma 1934 (con bibliografia). - Ma vedi anche, sull'argomento, J. GARBER, Neuaufgefundene Wandgemälde in Deutsch-Südtirol, in "Mitteil. der K.K. Zentralkomm." III F; XIV, 1915 - LO STESSO, Die romanische Wandgemälde Tirols, Wien 1928. - Esame più recente: F. BOLOGNA, op. cit., pgg. 62-69 (oltre a E. W. ANTHONY, Frescoes, cit., pgg. 97-116).
- 2) G. SWARZENSKI, Die Salzburger Malerei von den Anfängen bis zur Blütezeit des romanischen Stiles, Leipzig 1913.
- 3) W. ARSLAN, Cenni sulle relazioni tra la pittura romanica d'Oltralpe e altoatesina, in "Studi trentini di scienze storiche", XV, 1934, pgg. 317-329. - LO STESSO, Recens. a Morassi, Storia cit., Ibid. XVI, 1935 e LO STESSO A proposito degli affreschi di Grissiano, Ibid. 1935.
- 4) Fatta eccezione, s'intende, dei preromanici (Malles, Naturno). Affreschi nella cappella di Castel Firmiano ad Appiano sarebbero del sec. XI (GARBER, op. cit., pgg. 55 sgg. - MORASSI, op. cit., pgg. 60-66 - ANTHONY, op. cit., pg. 110 n. 57).
- 5) K. ATZ, Die entdeckten Wandmalereien in der romanischen Krypta zu Marienberg, in Vintschgau, in "Mitteil. der K. K. Zentralkomm." N. F. XV, 1889, pgg. 141-144 - LO STESSO, Kunstgeschichte von Tirol und Voralberg, Innsbruck 1909, pgg. 343 sgg. - A. MORASSI, Gli affreschi romanici a Monte Maria di Burgusio, in "Art Studies" VI, 1928, pgg. 135-142, e LO STESSO, Storia, cit., pgg. 62 sgg.
- 6) J. GARBER, Die roman. Wandgem. etc. cit., pgg. 76 sgg.
- 7) H. KARLINGER, Die Hochromanische Wandmalerei in Regensburg, München 1920 - A. GRABAR, La peinture romane, cit., pgg. 118-121.
- 8) Su di che ved. P. BUBERL, Die romanische Wandmalereien im Kloster Nonnberg in Salzburg und ihre Beziehungen zur Salzburger Buchmalerei und zur byzantinische Kunst, in "Kunstgeschichtl. Jahrbuch der K. K. Zentralkomm.", III, Wien 1909, I II, pgg. 78 sgg. - W. FRODL, Die romanische Wandgemälde in der Stiftskirche am Nonnberg in Salzburg, in "Oesterr. Zeitschr. für Kunst und Denkmalpflege", X, 1956, 3-4, pgg. 90 sgg. - A. GRABAR, La peinture romane, cit., pgg. 121-125.
- 9) W. ARSLAN, Cenni sulle relazioni etc., cit., pg. 324.

- 10) A. GRABAR, La peinture romane, cit., pg. 120.
- 11) Ved. A. BOECKLER, Die Regensburger-Prüfeninger Buchmalerei des 12 und 13 Jahrh., in "Maniaturen aus Handschriften der Bayerischen Staatsbibl.", VIII, München 1924 - A. GOLDSCHMIDT, Die deutsche Buchmalerei, Leipzig 1928 - G. SWARZENSKI, op. cit. - H. JERCHEL, Beiträge zur österreichischen Handschriftenillustration, in "Zeitschr. des deutsch. Vereins für Kunstwissenschaft", vol. 2, Berlin 1935, pgg. 308 sgg. - P. BUBERL, Die Buchmalerei des 12 und 13 Jahrh. in Oesterreich, in "Die bildende Kunst in Oesterreich", II, Baden b. Wien 1937, pgg. 145 sgg. - K. HOLTER e K. OETTINGER, Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque Nationale de Vienne, p. IV, Manuscrits allemands, in "Bull. de la Société franc. de reproduction de manusc. à peintures" XXI, Paris 1938, pgg. 57-155 (buona bibliograf.). Utili anche i Cataloghi: L'art du moyen âge en Autriche, Genève 1950 e Abendländische Buchmalerei, Wien 1952; e il volumetto di F. UNTERKIRKER, La miniatura austriaca, Electa 1953. - Importante infine: C. NORDENFALK, L'enluminure à l'époque romane, in La peinture romane, Skira 1958, pgg. 133 sgg. (con bibliograf.).
- 12) A. MORASSI, loca citt.
- 13) E. W. ANTHONY, Frescoes etc., cit., pg. 111.
- 14) A. GRABAR, La peinture romane, cit.
- 15) J. GARBER, op. cit., 1928, pgg. 82 sgg. - A. MORASSI, Storia, cit., pg. 107 - E. W. ANTHONY, Frescoes, cit., pg. 114 ("of about 1200").
- 16) H. KARLINGER, op. cit., 1920, pgg. 44 sgg. - J. GARBER, op. cit., pgg. 85 sgg. - A. MORASSI, op. cit., pgg. 118 sgg. - E. W. ANTHONY, op. cit., pg. 115 - F. BOLOGNA, op. cit., pg. 66.
- 17) G. SWARZENSKI, op. cit., pgg. 124 sgg.
- 18) W. ARSLAN, Cenni sulle relazioni etc., cit., pg. 320.
- 19) A. MORASSI, Storia, cit., pgg. 111 sgg. - E. W. ANTHONY, Frescoes, cit., pg. 114.
- 20) J. GARBER, op. cit., pgg. 89 sgg. - A. MORASSI, op. cit., pgg. 144 sgg. - M. M. DELL'ANTONIO, Gli affreschi romani della chiesa di Nostra Signora in Bressanone, in "Rivista d'arte", XIII, 1930, pgg. 319.
- 21) G. SWARZENSKI, op. cit., pg. 126.
- 22) W. ARSLAN, Cenni etc., cit., pgg. 319-321.

Capitolo II

PITTURE DI CONCORDIA E DI SUMMAGA

Il che pure è abbastanza probabile, visto per esempio che i contatti strettissimi tra il mondo tedesco ed il Patriarcato di Aquileia (dei quali avemmo una prova vistosa nella grandiosa decorazione di tutt'e tre le absidi (crediamo) della basilica di Poppo e nelle tre grandi immagini di santi a mezza figura, recentemente riscoperte nel semicilindro dell'abside sinistra, potemmo riconoscere una testimonianza evidentissima di pittura ottoniana, derivata probabilmente dai maestri di Goldbach alla Reichenau. Dobbiamo aggiungere che il patriarcato di Aquileia fu veramente un centro di irraggiamento - non ancora bene studiato - di modi artistici ottoniani in una zona che grosso modo va da Concordia all'Istria - dove avremo modo di riconoscerne le tracce più innanzi; ed anche oltre) codesti contatti, dico, non si limitarono al secolo XI, ma si protrassero almeno per tutto il XII; e non poterono essere ovviamente (e del resto anche di questo abbiamo prove) a senso unico. Convieni dunque che, prima di andar innanzi con l'esame della seconda fase della pittura atesina, diamo uno sguardo a queste pitture, tanto più vicine a noi.

Sulla fine del 1105 moriva il vescovo di Concordia Reginpoto. Il Battistero (1), ch'egli aveva fatto costruire, e nel cui atrio volle essere sepolto, probabilmente non era ancora affrescato alla sua morte (tra l'altro, l'epigrafe nell'edificio non ne parla; ed il Liber Anniversariorum Capituli Concordiensis riporta: "...fecit facere Ecclesiam Sancti Johannis Baptiste et dotavit", senza accennare a decorazioni). Gli succedette sulla cattedra Riwin, il quale nel 1106 consacrava, per incarico del patriarca di Aquileia Vodolrico, la chiesa di Eberndorf in Carinzia. Non era avvenimento eccezionale. Nel 1072 il vescovo concordiese Diotwin aveva assistito col patriarca Sigeardo alla consacrazione di Santa Maria e S. Michele nell'Abbazia di Michaelbeuren, etc. I legami tra il patriarcato di Aquileia (e dunque anche della diocesi di Concordia, e dell'Abbazia di Summaga) con gli altri centri religiosi dell'impero erano, notoriamente, strettissimi: anche quanto a cultura artistica. Così per esempio il vescovo di Ratisbona Hatwig II (1155-1164) di ritorno dal viaggio in Italia fece riprodurre quasi alla lettera, in Ratisbona, appunto il battistero di Concordia - il quale del resto era stato fondato da un altro bavarese, Reginpoto. Potrei raccogliere altre notizie di quest'ordine; ma è chiaro che esiste tutto lo "zoccolo storico" desiderabile per delineare una cerchia comune comprendente la cultura austro-bavarese e quella, ampia e diramata, che aveva il suo centro ad Aquileia.

La decorazione pittorica del battistero di Concordia - che copre la cupola, il tamburo, i pennacchi, l'abside centrale, le pareti delle due absidi - mostra oggi, chiaramente, due strati di affreschi, dei quali il più recente (tardo-trecentesco, che qui non interessa) non si è sovrapposto al ciclo più antico, ma s'è limitato a completarlo, coprendo tratti di intonaco che in origine erano vuoti o avevano soltanto ornamenti; e salvando tutta la parte iconografica preesistente. Questa, mostra ancor oggi: nella cupola, il Cristo apocalittico in una mandorla a doppia fascia, circondato dal volo dei serafini a sei ali; nel tamburo, tra le finestre, otto figure di profeti; nei pennacchi, gli evangelisti; nel semicilindro dell'abside, il battesimo; nelle nicchie del semicilindro, Pietro, Paolo ed altri due santi; nelle due conche laterali, i sacrifici di Abramo e di Melchisedec. Un piccolo ciclo, ma iconograficamente e semanticamente completo; ed anche per questo aspetto legato alla cultura considerata poco fa. Ma, a leggere la maggior parte dei commenti fatti fin qui a tali pitture, si rimane meravigliati dalla scarsa comprensione, che porta talora a grossi equivoci cronologici (persino, e valga per tutti, il Toesca (2), che la data addirittura al 1042; e giustamente Zovatto (3) corregge: tardo sec. XII); ma soprattutto travisa il dato stilistico, e ripiega sui consueti, qui più che mai inammissibili, rimandi all'arte "benedettina" dell'Italia del centro-sud. Laddove - ad uscire da una genericità, che non può essere che irrilevante in ogni esercizio sia pure soltanto di "storia della lingua" - le connessioni, invece, con la cultura pittorica della cerchia Ratisbona-Salisburgo risultano palmari; più particolarmente, tra il poco che ivi è rimasto, con gli affreschi del convento del Nonnberg a Salisburgo. Talchè, in ragione del comune fondo linguistico, v'è parentela indubbia anche tra le pitture di questo battistero veneto-orientale e quelle dello stesso giro di tempo in Alto Adige: si veda per esempio se i profeti, o gli evangelisti, o il Malchisedec di Concordia non siano della stessa famiglia, che so, del san Giacomo di Termeno; e questo a sua volta non sia fratello germano degli evangelisti miniati nei codici di Weitenstephan (Clm. 21580) o di S. Floriano (III, 1). - Ma v'è anche, a Concordia, specie nei santi delle nicchie, qualcosa di diverso e di "locale", che lega evidentemente queste figure, da un lato a quelle del maestro più "arretrato" della cripta di Aquileia (4), dall'altro ai più antichi mosaici di San Marco: i santi del portale, appartenenti ancora alla "maniera di S. Cipriano". Onde è possibile intravedere a Concordia, in una pittura che è ovvio situare verso la fine del secolo, il timido ma avvertibile convergere, in un linguaggio che si mantiene fundamentalmente salisburghese, di un "bizantinismo" di estrazione adriatica, diverso da quello sedimentato nella tradizione tardo-ottoniana dell'arte del sud germanico.

Un esempio ugualmente manifesto ancorchè più complesso, d'una convergenza siffatta, è la decorazione pittorica della chiesa dell'abbazia benedettina di Summaga, tra Concordia e Sesto al Reghena. Il cenobio esisteva sicuramente almeno nel 1090 (notizia dell'abate Gaudencio); ma poi un documento, di rara opportunità, del 30 marzo 1211, attesta che a quella data l'abate Richerio riceveva dal vescovo concordiese Voloderico dei beni, affinché col loro reddito ricostruisse chiesa e convento "undique vetustate consumptum". - I costruttori di Richerio non demolirono tutte le vecchie strutture: salvarono un sacello absidato e cupolato, interamente dipinto; e a fianco vi eressero l'abside della nuova basilica, della quale esso venne così a costituire una sorta di diaconico (a sud). S'intende, che allora fu necessario praticare un valico di comunicazione tra vecchio sacello e nuovo presbiterio, e a tale scopo s'abbattè il diaframma del muro nord: e così anche le pitture ch'eran su quella parete andarono perdute. Ma quanto rimane, sebbene deperito, è ancora ricco di significato.

E anzitutto giova distinguere, nel complesso degli affreschi della chiesa attuale, tre zone, le quali corrispondono a tre fasi, ben chiare, di lavoro. La prima zona, che comprende i resti della decorazione dell'antico sacello, interessa la cupoletta, dov'è rimasta la metà inferiore dei ventiquattro vegliardi dell'Apocalisse; i pennacchi coi simboli degli evangelisti; l'abside, col Cristo adorato dai serafini; le lunette intorno, con tutto un volo di serafini e samorfi; infine quanto residua sulle pareti: le figure di San Pietro e di un vescovo; frammenti d'un gruppo di frati benedettini.

Colpisce il carattere "arcaico" di questa pittura, che ha un accento ancora fortemente ottoniano lombardo (rimanda, più che a Galliano, ad opere che si dicono di quella cerchia, come per esempio gli affreschi di S. Fedelino a Novate sul laghetto di Mezzola; mentre il fregio alla base della cupola, a greche prospettiche, è pure di antico e diffuso disegno; ma, con questa esile nitidezza di tratto, e con questo accordo di colori - rosso, azzurro, giallo, verde - appare preferito nell'area di disseminazione nordica del "lombardismo" - esempio S. Pietro e S. Orso di Aosta -; e con particolare sviluppo alla Reichenau: esempio S. Giorgio di Oberzell, S. Silvestro di Goldbach; oltre che, s'intende, e fino a relativamente tardi, a Verona e in Alto Adige).-

Date le condizioni della pittura; tentare ulteriori precisazioni potrebbe sembrare avventato; ma non può sfuggire un punto di riferimento quasi immediato: la decorazione delle absidi della basilica di Aquileia (parte, come vedemmo, dei rifacimenti di Poppo: 1031). Cotesti più antichi tra gli affreschi di Summaga sono senza dubbio posteriori; ma secondo me non dovrebbero superare il termine del secolo XI. E non meraviglierebbe fossero un "dono" fatto all'abbazia di

Summaga da taluno dei potenti e ricchi patriarchi aquileiesi (e così legati al sacro romano impero di nazione germanica) di quel secolo appunto.

Vi dovette essere poi, sulla fine del secolo successivo, un'altra fase di lavoro, press'a poco contemporanea a quella del battistero di Concordia, ad opera delle stesse maestranze, o di maestranze affini, di carattere pittorico fortemente "salisburghese". Di essa son rimasti tratti soprattutto nell'intradosso del primitivo nicchione settentrionale: quello del quale, quando nel 1211 si costruì la nuova chiesa, venne demolito il muro di fondo: sicchè quell'intradosso diventò la volta del valico di passaggio al presbiterio. Cotesti frammenti (di un Peccato originale e d'un Sacrificio di ~~..~~ ~~Abramo~~) sono evidentemente più recenti del rimanente e di altro stile: basti il confronto per esempio tra questo Abramo ed il Melchisedec di Concordia; ed ambedue con gli affreschi di Termeno e con le citate miniature salisburghesi intorno alla metà del sec. XII. Tali brani più tardi del sacello di Summaga non possono essere - come verrebbe fatto di pensare - opera delle maestranze di Richerio (o di Aldemaro, se così si legge nella scritta dedicatoria frammentaria dell'abside), i quali li avrebbero eseguiti nel secondo decennio del Duecento per "ricucire" l'intonaco e la sua decorazione, guastati durante la demolizione della sottostante parete divenuta diaframma: giacchè appaiono tagliati e diminuiti d'un buon terzo appunto da cotesta demolizione, la quale dunque non può essere che posteriore ad essi. Tuttavia l'evidenza stilistica suggerisce che cotesti pittori erano all'opera poco innanzi che la donazione del vescovo Volderico decidesse gli abati di Summaga a non contentarsi più di rabberciare le vecchie strutture ed a mettersi ad una ricostruzione radicale della chiesa e del chiostro. E dunque fu possibile richiamare gli stessi pittori - o almeno della stessa "bottega": per intenderci, au striaca come quella di Concordia - perchè iniziassero, nel 1211 o giù di lì, la decorazione dell'abside della nuova chiesa: dipingendo il semicatino, con la Vergine nella mandorla sorretta dai quattro angeli in volo; accanto i simboli degli evangelisti; agli estremi, le figure di Isaia e di san Benedetto. A questa fase, secondo me, appartiene anche la decorazione, solitamente dimenticata dagli studiosi, dell'abside mi nore sinistra. Essa si sta ripulendo proprio in questi giorni, insieme con le rimanenti pitture della chiesa: sicchè con verrà sospendere il nostro discorso fino a restauro terminato: questo, tra l'altro, potrebbe riservarci anche qualche sorpresa.

Altri maestri, invece, di altra origine, dipinsero il Cristo tra gli apostoli entro finti intercolumnii simili a quelli delle nicchie del portale di San Marco a Venezia, della fascia sotto la cuba; ed il doppio corteo delle Vergini sagge e delle Vergini stolte, che decorava (ne è rimasto soltanto qualche brano, ma di grande interesse) l'ultimo re-

gistro in basso.

E' probabile, che il disegno complessivo, il progetto dell'intera decorazione delle absidi - così connesso ne' suoi vari momenti semantici e così legato alle abitudini iconografiche dell'Occidente: da Gorze a Pedret a Castell'Appiano etc. - fosse impostato già dai pittori del semicatino. Ma l'esecuzione dei due registri inferiori fu opera, con tutta evidenza, di maestri veneti; se non vogliamo dire propriamente veneziani.

Chi abbia seguito con qualche attenzione la nostra ricerca sulle vicende della scuola veneziana di pittura nel corso del sec. XII - dal mosaico di S. Cipriano a Murano, a quello dell'Ursiana di Ravenna, infine a quelli di Torcello e di Trieste - non esiterà e riconoscere qui, reso più maturo e più "denso" per i decenni intercorsi, il linguaggio di cotesti ultimi, i quali avevano già assorbito la "maniera di Nerezi" riflessa dal maestro della Passione della cripta di Aquileia, fondendola tuttavia nel "neoatticismo" d'una tradizione formatasi già coi mosaicisti dell'Ursiana e con quelli del Duomo di Ferrara (di cui per esempio il volto delle Vergini sagge di Summaga conserva ancora il caratteristico manierismo delle "virgole" sulle gote), e rassodatasi coi maestri dei santi dell'abside di San Marco. Anzi è da aggiungere che mancando, per tale corrente pittorica più tradizionalista, tratti di mosaico in San Marco esattamente databili al secondo ventennio del Duecento, gli affreschi dei due registri inferiori dell'abside di Summaga sovengono come un prezioso ausilio alle nostre proposte di sistemazione filologica di quella, che è la più vasta e la più preziosa delle decorazioni pittoriche venete del secolo. Al cui studio ci dedicheremo al termine del corso. Frattanto sarà opportuno avvertire sin d'ora che codesta "maniera dei Santi di Summaga" non è senza altri esempi nella pittura dell'entroterra veneto, come s'è creduto fin qui dai pochi che se n'occuparono, come io stesso credetti quando per primo li segnalai nel mio volume sui mosaici antichi di San Marco, del 1944. Vedremo più innanzi, che vi è un gruppo di pitture dugentesche che senza dubbio vi si può avvicinare stilisticamente; e ch'esso gruppo copre una area piuttosto estesa: da Brescia, a Treviso, al centro dell'Istria.

Rimarrebbe ancora da considerare, a Summaga, il lungo fregio dello zoccolo, con magnifici disegni tratti in prevalenza dal repertorio di bestiari (con significato allegorico, s'intende). Io lo ritengo l'ultima opera di questa fase dugentesca, se non altro perchè la conclude, la lega tutta, e per così dire la sigilla (si tratta di un fregio continuo, che corre alla base di tutte le pareti, da quelle dell'antico sacello, a quelle delle due absidi della chiesa, senza interruzione). Ma poichè di codesti zoccoli, in tal modo decorati, e spesso anche con lo stesso "stile", se ne trovano parecchi,

in tutta l'area che stiamo considerando, dall'Alto Adige fino all'Istria, preferisco rimandare il discorso a più innanzi, a termine dell'esame. Del resto, ho l'impressione che queste decorazioni (che meriterebbero uno studio particolare, approfondito) sian opera di maestranze per così dire specializzate, e non necessariamente coincidenti con quelle che eseguivano il rimanente ciclo iconografico.

(Non vi meravigli, se la mia esposizione procede tal volta à batens rompus. Dovete pensare che la materia è in buona parte nuova, e soprattutto problematica: questo, ch'io sto facendo, è il primo tentativo di "storicizzarla" nel suo insieme.)

Per concludere, dunque, il gruppo di pitture Concordia-Summaga attesta la convergenza di linguaggio, e, almeno a Summaga, di maestri di educazione e di gusto "salisburghe-si", e di maestri veneti di tradizione adriatica (bizantineggiante o "balcanica"). Esso perciò, aggiunto agli altri cicli affrescati in maniera analoga nell'entroterra veneziano, che ora studieremo, ed a quelli che presumibilmente esistettero e andarono perduti e, forse anche in Venezia stessa, può essere assunto come indice della via o di una delle vie per le quali tante inflessioni del linguaggio pittorico tedesco meridionale e austriaco penetrarono nella regione veneta, e in Venezia: dove furono accolti anche, vedremo, da un gruppo di magistri immaginari, che diedero i cartoni di ben distinguibili zone dei mosaici di San Marco. Ma è anche ragionevole pensare, che tali vie non fossero percorse a senso unico; e che per esse appunto probabilmente, nel tardo sec. XII e nel XIII, un gusto bizantineggiante - ma d'un "bizantinismo" d'origine tardocomnena, ben diverso da quello "macedone" acclimatato nella cultura ottoniana lombardo-tedesca - sia penetrato nella pittura della zona occidentale non solo dall'alta Italia, ma anche dell'Europa meridionale e, forse in primo luogo (almeno a giudicare dai monumenti salvatisi) dell'alto Adige. Mentre infatti qui per esempio gli affreschi di Burgusio, e gli altri di quella cerchia, sono, come vedemmo, del tutto immuni da cotesta inflessione di bizantinismo o meglio venetismo, già a Castel Appiano la presenza, accanto ai locali, di pittori retour de la Vénétie appare del tutto evidente. §.

Note al Capitolo II

- 1) P. L. ZOVATTO, Il Battistero di Concordia, Venezia 1948 - LO STESSO, Il Battistero romanico, in G. Brusin, P. L. Zovatto, Monumenti romani e cristiani di Julia Concordia, Pordenone, ediz. "Il Noncello", 1960, pgg. 137-155 - LO STESSO, Il Battistero di Concordia e la cappella di Ognisanti di Ratisbona, ibid., pgg. 156-162, con bibliografia; cui si può aggiungere: O. DEMUS, Regensburg, Sizilien und Venedig. Zur Frage des byzantinischen Einflusses in der romanischen Wandmalerei, in "Jahrb. der Oesterr. Byzant. Gesellschaft" II, 1952, pgg. 95 sgg. e LO STESSO, Salzburg, Venedig und Aquileja, in "Festschrift K. M. Swoboda", Wien 1959, pgg. 75-82 (a pg. 78, n. 26 anticipa conness. tra gli affreschi di Concordia e miniature della cerchia del Custos Bertold).
- 2) P. TOESCA, Storia, cit., pg. 950. Anteriormente aveva accennato a queste pitture G. B. CAVALCASELLE, Storia della pittura italiana, IV, pgg. 257 sgg.; in seguito, E. W. ANTHONY, Frescoes, cit., pg. 107.
- 3) P. L. ZOVATTO, op. cit.
- 4) L'autore delle Storie di sant'Ermagora, che appare "influito" da miniature come quelle dell'Antifonario di S. Pietro (Vienna, Bibliot. Nazion.).
- 5) Non solo di questi, secondo DEMUS, e non a torto. Ved. in Salzburg, Venedig und Aquileja, cit., i confronti che egli fa per esempio tra miniature della Bibbia di Admont (Vienna, Bibliot. Nazion.) e figure della cupola centrale di San Marco; ed anche tra questi ed altri mosaici ed affreschi della Johanneskapelle di Pürgg e del Nonnberg di Salisburgo.

Capitolo III

LA "SECONDA FASE" DELLA PITTURA ROMANICA IN ALTO ADIGE

La cappella dei conti d'Appiano (1), consacrata nel 1131 da Artemanno vescovo di Trento, contiene il ciclo d'affreschi romanici forse più cospicuo, quantitativamente, dell'intero Alto Adige, e che presenta forse anche maggiore complessità filologica; i cui strati linguistici voglio dire, richiedono, per essere dipanati, un'attenzione più impegnata. Frattanto, temo che ad un loro esercizio di lettura puntuale non abbian giovato: il parallelo, sostenibile prevalentemente su dati iconografici e in ogni caso forzato, con le - del resto, oggi, illeggibili perchè falsate dai rifacimenti - pitture di Santa Margherita di Lana (specie per quel che riguarda la Parabola delle Vergini); il non avervi distinto con sufficiente decisione le varie zone dovute a maestranze diverse; l'essere rimasti in qualche modo condizionati dalla data di consacrazione (la quale non può offrire che un termine post quem, nel migliore dei casi) e quindi non aver osato il "passo", altrimenti ovvio, per superare il secolo XII (Garber (2): tra il 1131 e il 1180; seguito da Anthony (3), stesso tempo; Morassi (4), fine XII sec.: il che impedì d'accogliere la più ragionevole indicazione del Toesca (5) al Duecento. - La quale è rincalzata da una constatazione "di fatto", che riprendo dal Rasmò: che ha osservato che la Crocifissione, dipinta all'esterno della cappella, ed appartenente allo stesso intesto del ciclo interno, "è eseguita su di uno strato di malta che in qualche parte sovrappone al contiguo S. Cristoforo, eseguito con altro stile: esso è quindi precedente nel tempo e poichè rivela, già chiare, le caratteristiche d'un'esecuzione relativamente tarda, al principio del '200... ne viene di conseguenza che gli affreschi dello strato sovrapposto vanno datati posteriormente; ...nei primi decenni del '200, forse già intorno al 1240" (6).

Su di che torneremo; ma va rilevato frattanto, che anche i pittori di Castell'Appiano appartengono alla cultura artistica romanica dell'Alto Adige: cioè ad una cultura, la cui dimensione linguistica fondamentale fa tutt'uno con quella della bassa Austria. Karlinger (7) vi aveva trovato rapporti con gli affreschi della cappella del cimitero di Perschen bei Nabburg, cioè con Ratisbona: invero alquanto generici; e infatti più correttamente l'Arslan (8) guidò poi l'attenzione piuttosto verso Salisburgo, additando maggiori somiglianze di alquanti brani de' nostri affreschi con altrettanti motivi per esempio delle miniature dell'Antifonario di san Pietro. Tuttavia, sembra che per Appiano non si possa ormai più parlare (come per le pitture altoatesine del sec. XII, che già abbiamo studiato: per esempio di Termeno) di aderenza pun

tuale e quasi esclusiva ai modi salisburghesi; qui, mentre si constata il permanere di connessioni con quella comune base linguistica, s'avvertono anche inflessioni e desinenze diverse, orientate verso maniere pittoriche d'altri centri dell'Austria al di fuori di Salisburgo; e inoltre, un accentuato interesse per quanto si va producendo in arte - non soltanto in pittura - a sud: in primo luogo in Lombardia: onde l'opera del maestro maggiore di Appiano (colui che dipinse, con aiuti, tutta la zona dell'abside, la Panaghja Angheloktistòs del semicatino centrale, con le Vergini sagge e le Vergini fatue al di sotto; le due conche laterali, coi due Giovanni, a sinistra, la Traditio Legis, a destra; il Cristo tra gli apostoli, come nel Giudizio di Torcello, sulla zona della parete absidale sopra le volte e sui tratti adiacenti delle laterali fino alla Annunciazione ed alla Visitazione incluse della parete destra; i telamoni sui pilastri tra le conche; le scene di caccia, compresa quella dell'esterno) rivela una ripresa di "lombardismo" che si vorrebbe estendere fino ad una reminescenza - negli occhi sbarrati e sgusciati per esempio - dei modi di Civate; ma che più da presso può ricordare - anche per analogia di "componente bizantina", forse passata attraverso Verona, - affreschi quali quelli, pure dugenteschi sebbene più tardi, della cripta di S. Vincenzo a Galliano. Un "viaggio d'istruzione" di questo pittore in Lombardia, magari passando per Verona, non sarebbe ipotesi romanzesca: e già Morassi (9) del resto aveva osservato quanto della tradizione (anche sculturale) romanica lombarda (ma forse il richiamo a miniature come quelle del codice di Adone alla Biblioteca di Cremona sarebbe più pertinente (10)) si rifletta qui per esempio nei telamoni, nei motivi ferini dello zoccolo, nella caccia al cervo all'esterno, etc. Anche per ciò non si stenta a capire come uno studioso avvertito, il Buberl (11), sia giunto addirittura a togliere gli affreschi di Appiano alla cerchia salisburghese; e il Garber (12), soprattutto, abbia fortemente sottolineato l'influenza su di essi della pittura veneta bizantineggiante.

Questa è innegabile; anzi è divenuta la componente forse più appariscente di questo linguaggio: al punto che il difetto più facile è quello di sopravvalutarla; - ma sarebbe del pari sconsiderato trascurarla -. Giustamente Morassi invitava (soprattutto per le parti del maestro maggiore) al confronto con gli affreschi della cripta di Aquileia, e più puntualmente con quelli dei registri inferiori dell'abside di Summaga. Non si tratta tanto di corrispondenze iconografiche (il tema della Madonna sopra, e sotto la parabola delle Vergini) quanto d'una simile caratura di bizantinismo, che denota, a farla breve, un assorbimento della "maniera di Nerezi" o più largamente della Macedonia (da cui dipendono evidentemente anche le frecciate - non ancora zacken - dei bordi delle vesti; le pieghe rotate; l'agitazione dei moti -per esempio nell'Annunciazione - etc.) quale soltanto partendo dall'ambi-

to veneto è comprensibile in questo momento e in questa zona. Così - per scendere, fosse il caso, a particolari non futili quanto potrebbe sembrare - in poche altre aree della pittura non pure italiana ma europea s'incontrano aureole quali quelle che girano intorno al capo della Vergine e dei Santi della abside, dell'Angelo e delle Sante donne nell'Annunciazione e nella Visitazione di Appiano: orlate da tutto un giro di perle; se non appunto a Venezia: dove sono nell'alto Medioevo e per tutto il Duecento la forma prevalente, addirittura tipica: a cominciare dall'affresco con l'Orazione nell'orto di San Nicolò di Lido, per venire, sulla fine del secolo, ai mosaici delle ultime campate dell'atrio di San Marco o del ciborio di Parenzo, alle miniature dell'Epistolario scritto dal Gaibana qui a Padova, ed alle pitture che da queste, come vedremo, dipendono - per esempio la Deposizione in S. Benedetto di Padova - e così via.

Ma s'intende che non è su questo particolare che si regge la nostra constatazione della presenza d'una forte componente veneta (per l'innanzi, a quanto ci è dato sapere, insistente in Alto Adige, almeno con questa caratura) nelle pitture di Castell'Appiano: essa si fonda soprattutto sull'osservazione della particolare inflessione linguistica, che, per la sua infrastruttura bizantina, non può essere che quella dell'arte del periodo di Manuele Comneno: la quale raggiunge le terre adriatiche, e Venezia, soltanto, come vedemmo, negli ultimi decenni del sec. XII. L'abbiamo riscontrata poco fa nei registri inferiori, coi Santi e le Vergini, di Summaga, dove la decorazione pittorica è per altri versi legata alla tradizione "Ratisbona-Salisburgo" presente anche nel sudTirolo: onde credo non sarebbe del tutto avventata l'ipotesi, che sian stati maestri appartenenti a codeste "botteghe miste", che, lavorando alle dipendenze dei patriarchi d'Aquileia - de' quali abbiamo già sottolineato il tenace attaccamento, anche artistico, all'area tedesca - si trovaron quaggiù, a contatto con l'ondata di bizantinismo comneno, che vedemmo approdare, in Aquileia stessa, almeno nell'opera del "maestro della "Passione"; ritornati poi nelle loro vallate alpine, vi portaron appunto quelle "novità", quella sorta di "aggiornamento bizantino", che avevano appreso in terra veneta. E' possibile: ma sarebbe forse semplificare troppo un problema, che, malgrado sia stato trattato finora con grande grossolanità, non manca di apparirci assai più articolato, anche a confronto delle nostre stesse precisazioni anteriori. Si tratta di una grande ondata di "aggiornamento" linguistico, che investe tutta la parte orientale dell'Italia del nord - come accennammo, e come vedremo meglio tra poco: dall'Istria a Verona, soprattutto - e non possiamo decidere (ma in fondo, non è cosa che importi molto) per quale via l'onda sia arrivata ad investire anche l'arte altoatesina.

Le altre parti della decorazione di Castell'Appiano: il fregio continuo dell'intera storia di Gesù, dalla nascita alla resurrezione, sulle due pareti laterali, sono di mano di aiuti: artisti minori, più legati alla precedente, e divulgata, cultura pittorica locale, ai quali evidentemente quel tanto di "novità" veneta bizantineggiante, che s'avverte nella loro opera, fu trasmesso dai maggiori, più vagabondi e più "aggiornati" maestri.

Il capolavoro di questi, è la schiera delle Vergini, sagge e folli, che si distingue dalla rimanente pittura della stessa abside, e potrebbe far pensare ad una mano diversa, se troppo forti non fossero le affinità di linguaggio, e se la differenza non fosse "spiegabile" col ricorso ad altre fonti, da parte dei medesimi pittori. - Coteste Vergini sono d'una eleganza così consumata, da evocare il "neoatticismo", profumato di cavalleria, delle figure del grande gotico del *Domaine Royal*; mentre, quasi senz'ombra di "lombardismi" o di "veneto-bizantinismi" - se non forse nell'ovale orlato dei volti dai grandi occhi sgranati - raccolgono tutta la delicatezza e l'intensità delle linee e degli accostamenti di toni leggeri, di delicate tinte su tinte, quali s'erano venuti decantando attraverso la lunga vicenda dell'illustrazione de' codici miniati: dal maestro del *Registrum Gregorii*, ai miniatori della *Reichaneu*, a quelli dei centri austriaci, e, qui, anche francesi (13). Ma pure ^{per} coteste Vergini che, nelle lunghe vesti che lasciano i loro piccoli seni alti e raccolti, i loro piccoli ventri che sporgono già con un lievissimo accenno di hanchement; nelle pesanti lunghe trecce; nelle meravigliose mani dalle lunghissime dita e dai gesti sofisticati pare facciano presentire le preuses d'alto lignaggio del gotico internazionale, il riferimento puntuale al romanico salisburghese risulta insufficiente. La loro "via filologica" è un'altra, e forse non è difficile scoprirla.

Giova rammentare, che questa cappella atesina non è - come tutto, praticamente, quanto finora abbiamo considerato, anche qui - la piccola chiesa d'un'abbazia benedettina; ma una cappella gentilizia. I conti d'Appiano non avevano ragione di mantenersi nell'orbita della cultura pittorica, - che, per quanto equivoco sia il significato che si vuol concedere al vocabolo, includeva almeno un certo campo di preferenze - s'era accreditata presso i conventi benedettini; e in fatti, come già dissi, invano si cercherebbero, malgrado le indicazioni dell'Arslan, riferimenti davvero puntuali alle Vergini di Appiano nella produzione degli scriptoria non solo del Nonnberg o d'altri conventi salisburghesi come il S. Pietro, etc., ma anche d'altre abbazie benedettine dell'Austria al di fuori di Salisburgo: del Mondsee per esempio o di Admont, di Millstatt o di Lambach, di Göttweig o di Melk, di Seitenstetten o di S. Lamberto o di Seckau in Stiria - che pure ci han lasciato opere insigni di miniatura. - Fino agli albori del Duecento, tuttavia: giacchè non v'è dubbio che, sul

termine del secolo XII, s'avverta in quegli scriptoria il peso della stanchezza. I più creativi, i più "moderni" tra gli austriaci divengono allora quelli dei conventi dei cistercensi: fondati da rampolli di famiglie nobili, impregnati di spirito ghibellino; e perciò di cultura più congeniale, di quella popolare benedettina, al gusto d'una nobile famiglia, che volesse far decorare la cappella del proprio castello. Ed è appunto nei codici miniati dei cistercensi della bassa Austria ch'io credo sia da riconoscere la fonte, non pure iconografica ma anche stilistica, delle Vergini di Appiano: in quei disegni talvolta appena acquerellati ma di estrema eleganza: di una grafia nitida; espertissima, profondamente colta, aperta alle esperienze anche delle immagini del saeculum; e infine, appunto, un tantino sofisticata. S'osservino per esempio i disegni eseguiti sulla fine del sec. XII nel convento di Heiligenkreuz per il Legendarium magnum austriacum (Heiligenkreuz, cod. 11) o altri dello stesso Santa Croce, o di Reun; soprattutto si scorrano quelli dello Speculum Virginum, miniati a Zwettl nell'Austria inferiore (convento di Zwettl, cod. 180); sarà facile scorgervi una somiglianza, che arriva quasi alla sovrapponibilità stilistica, con le Vergini di Appiano.

Cotesto codice di Zwettl (14) fu illustrato intorno al 1230-1240; e tale data appunto, anche per le altre considerazioni esposte poco fa, conviene pure agli affreschi di Appiano. Già, a parte gli ovvii motivi cristologici, fattisi, s'è visto, molto "bizantineggianti in maniera tardocomnena" (basterebbe la Natività), i temi di contorno qui sono tra i preferiti dai cistercensi (esempio i noti "temi ideologici" del contrapposto tra la vita attiva e ^{la} contemplativa, tra le virtù e i vizi, della ruota della fortuna, etc.; e poi i mestieri, la caccia, gli animali, e simili). Ma è soprattutto il dato linguistico: la particolare accezione della linea nitida e ricca e dei colori radi e leggeri, che lascia poco margine al dubbio; ed anche il timbro d'una cultura meno cenobitica e più seigneuriale, ed il sentore di gotico francese che qui s'avvertono, possono trovar ragione nel fatto che gli scriptoria, e gli stessi conventi, dei cistercensi austriaci, furono una propaggine di Morimond in Lorena. Di qui è probabile sian derivati (insieme, forse con certi vitigni, che fan somigliare qualche vino dell'Alto Adige a certi del basso Reno e della Mosella) le eleganti inflessioni di gusto "mosano" alla pittura atesina; e particolarmente, io credo, i disegni dello zoccolo (così simili del resto anche a quelli che vedemmo nel sacello di Summaga, e che vedremo altrove: il cui repertorio figurale è, come pure accennammo, tipicamente cistercense).-

Avvertimmo anche che lo "stile di Castell'Appiano" ha riscontro in tutto un gruppo di pitture di Verona e del Veronese, che studieremo, per comodità espositiva, più innanzi: talchè si riporrebbe il consueto problema della "direzione delle influenze", al quale pure facemmo cenno. Gioverà dire

fin d'ora che, se per la componente lombarda, o, dall'altro quadrante, veneto-ponentina, il crocicchio di Verona può essere stato un punto di smistamento verso l'Alto Adige e l'Austria (mentre sulla fine del Duecento lo sarà piuttosto Padova), per quanto riguarda lo strato linguistico fondamentale, e soprattutto per quelle inflessioni, che abbiamo visto essere così perentorie nelle Vergini, la sola ipotesi che può reggere è quella della direzione verso sud: cioè dell'influsso della pittura "cistercense" della bassa Austria e di Appiano, su quelle opere veronesi che ne riflettono - piuttosto impoveriti e intorbidati - i caratteri.

Ma vi è anche in questa "seconda fase" della pittura altoatesina - e probabilmente, anzi, ai suoi inizi, di qualche poco anteriormente al ciclo di Appiano - una vena più interessante, più viva, di assorbimento e di acclimatazione del "bizantinismo di zona macedone".

Già ho accennato, trattando degli affreschi di Burgusio, alla decorazione pittorica della chiesa parrocchiale di Naturno (15). Di essa non rimane che un frammento, conservato oggi al Museo Diocesano di Bressanone (16): ed è del tutto ovvio riconoscerne la presenza del lascito linguistico, ancora, del grande maestro di Montemaria. Ma vi è anche, in più, una potente stilizzazione, originale senza dubbio, ma il cui punto di partenza filologico non si saprebbe, secondo me, riferire che a quell'"espressionismo", di derivazione tessalo-macedone (per intenderci, nella linea Santa Sofia di Ochrida-Curbino), che già aveva dato i suoi frutti, in Italia, e segnatamente nei divincolati profeti della cupola dell'Ascensione in San Marco a Venezia - come vedremo a suo luogo.-

Legato a questa pittura, ma ancor più deciso nei suoi termini stilistici (e quindi, presumibilmente, "esemplare" per essa) appare il ciclo di San Giovanni a Tubre - all'estremo ovest della Venosta, subito sotto il passo di Monastero -: già segnalato, per i pochi frammenti allora visibili, dall'Atz, dal Garber, dal Weingartner e infine dal Morassi; e poi, dopo un recupero ed un restauro esemplari ad opera della Soprintendenza di Trento - che nel 1956 ne trasse in luce nuovi e larghissimi brani - pubblicato, finalmente con serietà critica, dal Rasmus (17), che ha dato anche una minuziosa descrizione dei soggetti, alla quale rimando. Un recente controllo sul luogo, m'ha poi assicurato che l'analisi del Rasmus è valida anche sul piano filologico; e per noi in questo momento importante soprattutto per la constatazione delle singolari coincidenze di numerosi stilemi, in questo ciclo di Tubre (che comprenderebbe tre complessi pittorici, tuttavia contemporanei, e guidati dalla "personalità" d'un solo maestro) con tratti dei mosaici di San Marco. Riprenderò, presumo nelle ultime lezioni di questo corso, l'argomento: quando esaminerò puntualmen-

te, sia dal lato stilistico che ~~cronologico~~, ~~le~~ probabili fasi della decorazione marciana.

Per ora mi limito a riferire i maggiori punti di contatto di questa con Tubre. Lasciando alcune "somiglianze", per me troppo generiche, ve n'è invece, tra quelle che Rasmus appunta, di decisamente specifiche: e sono soprattutto quelle con lo "stile" dei mosaicisti, documentatamente veneziani, che nel 1218 passarono a Roma per eseguirvi i mosaici dell'abside di San Paolo fuori le mura: uno "stile", ch'era rimasto finora per tutti gli studiosi, ed anche per me, inspiegabile, e che ora invece può trovare una certa spiegazione, se riferito alla risacca, ondeggiante tra il flusso adriatico del bizantinismo comeno della Macedonia, ed il riflusso del "linearismo espressionistico", discendente qui dalle terre bassotedesche, austriache e tirolesi.

A parte queste pur necessarie considerazioni filologiche, sulle quali torneremo, sta il fatto che il pittore di Tubre è un grande maestro: senza dubbio il maggiore che abbia operato qui, dopo quello di Montemaria: e basti aver occhio alla sua potente, perentoria, sintesi lineare; al piglio assertivo, col quale sa imporre persino i suoi manierismi; e soprattutto alla sua virtù di tramutare in espressione poetica ogni lascito linguistico, da ~~una~~ ~~di~~ ~~un~~ ~~artista~~ ~~dimenticato~~, Ancora una volta, siamo ~~dinnanzi~~ ~~ad~~ ~~un~~ ~~artista~~ ~~dimenticato~~, ~~di~~ ~~una~~ ~~divulgata~~. Noi non ne conosciamo il nome, ma dobbiamo rendergli almeno questa giustizia: che fu uno dei massimi artisti che dipingessero nell'intera Europa, nei primi anni del Duecento.

E, come suole, la sua "influenza" non tardò ad esercitarsi: innanzitutto nelle valli adiacenti: per esempio a Müstair, subito al di là del confine. A cavallo del crinale del passo di Monastero, sembra che la venerazione per san Giovanni Battista sia stata, fin dai tempi di Carlomagno, invadente. Se il centro d'irradiazione di tale culto sia stato Monastero - il cui nome antico pare fosse Tuberis -; oppure Tubre, cioè Taufers, che richiama ovviamente il vocabolo del Battista (Johannes der Täufer) non saprei dire, e in fondo poco importa: quel che conviene dedurre di qui, è che le borgate al di qua e al di là del confine furono ab antico strettamente legate, forse fecero tutt'uno; e soprattutto furon legate le chiese, dedicate ambedue al Precursore. Il che spiega non soltanto gli analoghi soggetti delle pitture (oggi i temi connessi col Battista si ravvisano a Tubre soprattutto nella parete settentrionale, ma l'intera decorazione infine gravitava intorno alla sua figura ed alle sue storie; a Monastero, tutto il ciclo gli è dedicato); ma anche le connessioni stilistiche. Che non eran del resto una novità per i due versanti del passo: fin dai tempi carolingi è riscontrabile un'affinità di cultura tra Müstair e Malles; questa (ripeto: affi-

nità, non identità) ricorre anche nelle pitture romaniche, che a Monastero si trovano su uno strato sovrapposto di intonaco, alla base (grosso modo: sui due registri inferiori, oltre al consueto velario di sotto, che fa da zoccolo) di tutt'e tre le absidi della chiesa, e mostrano: nella maggiore, scene appunto di san Giovanni Battista; nelle laterali: a sud storie di san Stefano, e a nord storie di san Pietro e di san Paolo.

Questi affreschi, solitamente - e a torto - trascurati, credo per il predominante interesse per il ciclo carolingio che li sovrasta, sono stati datati da Linus Birchler (18) "um 1150/70". Ma giustamente ha osservato il Rasmø (19) che in ogni caso la data andrebbe spostata a dopo il 1163, anno nel quale il convento passò alle monache benedettine, visto che una di queste, certa Frideruna, vi si trova raffigurata. Ma è chiaro che anche un tal anno non può essere che un terminus post quem; e che bisognerebbe indagare, se possibile - cosa che non è stata fatta nemmeno dagli studiosi svizzeri -, in quali anni visse e morì codesta Frideruna, giacché ella, se la sua immagine è stata eternata dal pittore, dovette, con ogni probabilità, essere la committente dell'opera: la quale ne risulterebbe datata con maggiore approssimazione.

Nè possiamo dire davvero, che anche il più recente, a quanto mi consta, contributo di studiosi locali sull'argomento, quello del Brenk (20) abbia portato ulteriori lumi: tra l'altro, aggiornato quanto alla bibliografia svizzera, specie di lingua tedesca (alla quale dunque rimando), ignora altri contributi, senz'altro più importanti - per esempio quello, citato poco fa, del Rasmø -: sicché tutto il problema della datazione resta aggrappato a certi "appigli storici", oltre che incompleti, deboli e pericolanti. Tra l'altro, il Brenk continua a sottolineare (oltre ad altri, numerosi quanto generici: i quali dunque non hanno nessun vero significato) rapporti consistenti tra il ciclo pittorico di Mùstair e quello atesino di Castell'Appiano - che data, in contrasto con quanto abbiamo per varie e inconfutabili ragioni stabilito poco fa, agli anni "um 1170/80": inammissibile -, e persino con quello, del tutto inservibile, di Lana; mentre dimentica completamente le connessioni, ben più vicine in ogni senso, con Tubre; e perciò ripiega sulla datazione del Birchler, concludendo (21): "Die Jahre zwischen 1157 und 1170 kommen jedenfalls auf Grund der Ikonographischen, stilistischen, paläographischen und historischen Indizien am ehesten als Entstehungszeit der Malereien von Mùstair in Frage" - che è inaccettabile, evidentemente, anche se espresso con tante cautele. - Gli stessi richiami, che qua e là Brenk suggerisce, alla pittura della Venosta; ma anche a certi mosaici siciliani, non servono a dargli quella che sarebbe dovuta essere l'indicazione più importante: vale a dire, che la fonte comune di tali assonanze è la pittura bizantina del tempo di Manuele Comneno; il che sarebbe stato sufficiente per consigliargli a non sostenere, per Mùstair, una datazione così arretrata. Più d'una volta or

mai abbiamo avvertito, che la disseminazione di questo "stile" non ha luogo prima degli ultimi decenni del secolo XII nelle stesse terre adriatiche, che sono le prime, ovviamente, a subirne l'influenza; onde è da scontare un certo ritardo, per la cultura artistica dell'entroterra.

Per le pitture romaniche del gruppo Tubre-Monastero dobbiamo dunque fondarci, quanto a datazione (s'intende, dopo il 1170) solo sui dati di stile. E poichè io per primo ho detto che vi riconosciamo accenti derivati dal bizantinismo dell'area macedone, approdati qui negli ultimi decenni del secolo XII, penso che la loro datazione meno improbabile sia ai primi anni del Duecento.

Non però così innanzi - 1220-30 - come suggerisce il Rasmò, per la ragione che egli interpreta quelle corrispondenze di maniera, che ho già ricordato, tra gli affreschi di Tubre ed un gruppo di mosaici marciani databili intorno al secondo decennio del secolo, come effetto dell'influenza dei mosaicisti veneziani sugli affrescanti della Venosta - la cui opera, di conseguenza, dovrebbe essere di qualcosa posteriore a quella. Io credo invece che in questo caso la direzione della "influenza" sia all'incontrario, e che l'analisi di essa vada articolata diversamente. E per esempio, per quanto riguarda l'azione di desinenze linguistiche, e anche di particolari iconografici, derivati dalla pittura bizantina del tempo di Manuele Comneno: già s'è visto che non è necessario postulare un loro passaggio per Venezia: la via d'incontro potè essere anche quella del patriarcato d'Aquileia, dei cui legami, anche artistici, con l'area bassotedesca e austriaca abbiamo già dato prove vistose - basterebbe la decorazione di Summaga -; oppure anche più diretta, visto che la chiesa di Tubre fu fondata da padri Giovanniti, i quali, com'è noto, avevano una particolare dimestichezza con l'Oriente. Ma la considerazione decisiva, secondo me, è che il pittore di Tubre si manifesta totalmente immerso nella tradizione artistica della Venosta: è una propaggine diretta del grande maestro di Burgusio, e la sua arte, per molti lati, è molto affine a quella di Termeno; e le "novità" bizantino-commene di cui viene a conoscenza, egli le traduce completamente, senza residui, in un'espressione potente, la cui struttura linguistica rimane del tutto tirolese; ma la cui stilizzazione fortissima, perentoria, rimane assolutamente sua. Mentre la maniera alquanto strana, e finora anzi misteriosa, dei mosaicisti veneziani chiamati a Roma nel 1218 da Onorio III (la quale, come vedremo, diede origine a tutta una corrente di mosaicisti a Venezia e d'affrescanti a Roma), non ha, nelle sue desinenze più nuove e specifiche, nessun vero precedente, nè a Venezia, nè in tutta l'area di disseminazione del bizantinismo di Manuele II. Onde è più logico pensare che sia stato il grande maestro di Tubre, o altri della sua stessa cerchia linguistica, ad

"influire" sugli immaginari veneziani. Anzi, io direi che a Tubre, finalmente, s'è trovata la "chiave filologica" per "spiegare", con l'attendibilità che ci si può aspettare in questa materia, il mistero dell'apparizione improvvisa, imprevista e imprevedibile a Venezia nel secondo decennio del Duecento, d'una maniera pittorica così singolare, come quella dei mosaicisti di Onorio III. Se si accetta quest'ipotesi, essa può giovare anche per la datazione del ciclo di Tubre, che sarebbe da porsi anteriormente (sebbene non di molto) alla chiamata a Roma (1218) di quei mosaicisti, visto che su di essi ha influito; e dunque, ripetiamo: nel primo decennio del Duecento.

La decorazione romanica di Mùstair secondo me dipende dal maestro di Tubre (e dunque dovrebbe essere qualcosa più tarda della pittura di questa chiesa); ma ne rimane, qualitativamente, al di sotto; ed anche sul piano linguistico ripiega in un irrigidimento, in uno schematismo lineare accentuati: ne risulta un'illustrazione piacevole, ma poco di più. Tuttavia, anch'essa secondo me ha una notevole importanza, specie per chi s'impegni a storicizzare questa materia, molto più estesa di quanto non si creda dai più; e complessa; e trattata finora piuttosto grossolanamente. Il ciclo si trova in Isvizzera, e dunque potrebbe sembrare alieno al campo di studio, per quanto allargato, dell'arte veneta; ma, quando scenderemo a trattare, per esempio, della pittura di Verona e del Veronese, ci accorgeremo che questa nostra puntata in una valle accanto ai Grigioni non è stata un détour superfluo. Vedremo, per esempio, che vi è un affresco nella controtorre di San Zeno a Verona - una processione, pare, di personaggi curiosamente vestiti, che rendono omaggio ad un sovrano: ma la decifrazione non è pacifica -: una pittura abbastanza famosa, appunto per la problematicità del suo significato, la quale è stata finora considerata come una stranezza, se non come un unicum, anche dal lato linguistico: non è stata mai messa a fuoco seriamente, sotto l'aspetto stilistico, e nemmeno cronologico. Ora, gli affreschi romanici di Mùstair manifestano una maniera che, tra tutte quante io conosca anche nelle loro sfumature, è sicuramente la più affine a quella della pittura di San Zeno: essi dunque possono indicarci la via per una soddisfacente interpretazione filologica, ed anche per una precisazione di essa nei termini d'una cronologia finalmente attendibile.

Inoltre, la maniera dei maestri romanici di Mùstair non è stata senza azione sulla pittura duecentesca della stesa Svizzera. Negli affreschi di Santa Maria di Pontresina, per esempio (22), possiamo riconoscere senza difficoltà un riflesso dell'arte della Venosta; anzi, più specificamente, di codesta maniera - che per me, ripeto, ha il suo punto d'o

rigine nell'opera del grande maestro di Tubre. Ma soprattutto io avverto un'eco, di grande interesse, dello "stile" Tubre-Müstair, nel ciclo pittorico della chiesa di Sant'Ambrogio a Negrentino (23). A nessuno, che abbia qualche dimestichezza con la pittura europea, e specialmente italiana, del Duecento, può sfuggire l'affinità di maniera tra la decorazione di Negrentino, e quella d'un gruppo ben definito di pitture romane - delle quali, per comodità, possiamo assumere come indice gli affreschi della cappella di San Silvestro ai Santi Quattro Coronati-. Già il povero Raimond van Marle, in un suo ingiustamente dimenticato studio della pittura romana del Medioevo (1921) (24) aveva almeno notato la singolarità nello ambito romano, degli affreschi di San Silvestro, e di quelli strettamente legati dell'esterno di Santa Francesca Romana, cui aggiungo quelli, a torto trascurati finora, del sommo di una parete e della volta di San Nicola a Filettino - a circa 40 chilometri da Subiaco -: essi per me derivano dalle maniere dei mosaici in San Paolo fuori le mura dai maestri veneziani, venuti a Roma a seguito della nota richiesta, del 1218, di papa Onorio III al doge. Dovremo trattare più a fondo quest'argomento più innanzi; per ora ci basti constatare, che si tratta appunto di quei mosaici che, come abbiamo detto poco fa, sono straordinariamente affini alla maniera del maestro di Tubre, e conseguentemente, entro certi limiti, a quella dei pittori romanici di Müstair. Onde mi sembra chiaro, che a Venezia, a Roma, e nel Canton Ticino siamo di fronte a conseguenze parallele, derivanti ambedue da un solo punto di partenza, che è l'arte del maestro di Tubre.

Fosse il caso, potremmo allargare la nostra ricerca ad altri cicli di affreschi - pure, secondo me, dei primi anni del Duecento - rintracciati in Svizzera, soprattutto nel canton Ticino: vi ritroveremmo - come effetto, anche qui, dell'insegnamento dei maestri della Venosta - accenti molto simili a quelli che sentiremo risuonare nella zona di Verona: a Sorengo, per esempio, o a Riva San Vitale, etc. (25)

Ma ci conviene ritornare nei limiti che ci siamo posti, e considerare altre pitture della zona atesina, che più interessano la ricerca, che stiamo conducendo in questo momento. E, innanzitutto, quelle della chiesa di San Giacomo a Grissiano (26): una località (non si può dire nemmeno un paese), di accesso non del tutto agevole, sulla cima d'un poggiolo - superato un bosco assai pittoresco - non propriamente sopra Nalles, come si legge di solito; ma piuttosto nelle pieghe del silvestre comprensorio - se così si può dire - del villaggio di Prissiano.

In queste pitture sembrano raccogliersi, in una sorta di brillante summa linguistica (sebbene le pur necessarie

operazioni di "cucina filologica" disturbino più che mai, in presenza d'un'opera di poesia come questa; ed anche in una situazione di "paesaggio", che non manca di condizionare in qual che modo l'esperienza che ne facciamo) le varie componenti, attive nella cultura pittorica della zona atesina nei primi decenni del Duecento; ma con una prevalenza, direi, della maniera più tranquilla, in certo senso più "normale", che s'esprime a Castell'Appiano, sopra quella di più deciso "espressionismo" lineare, quale abbiamo notato a Tubre (che anche per questo, vorrei supporre "anteriore", almeno in ordine allo "strato linguistico" del suo primo manifestarsi, rispetto alla "maniera di Castell'Appiano").-

A Grissiano, l'epigrafe, trascritta e integrata dal Gerola (27), offre la data della dedicazione, che con ogni probabilità è il 1142: essa si trova su uno strato di intonaco più basso di quello degli affreschi, il che conferma che questi furono dipinti, comunque, dopo quella data; e non certo di pochi anni. Sembra infatti anche chiaro, che le pitture di Grissiano non possono essere che posteriori a quelle di Appiano, delle quali riprendono, avvertibilmente, gli accenti (specie i brani dovuti al maestro maggiore, che dipinse tutta la zona dell'arco di trionfo, e in particolare i due momenti del Sacrificio di Abramo: la pagina più alta dell'intero ciclo; con quello straordinario, e ormai famoso, paesaggio che è stato detto dolomitico, ma forse echeggia le curiose formazioni del Renon sopra Bolzano, nello sfondo dell'"andata al monte" di Abramo, dipinto da questo singolare artista con un abbandono "realistico", non condizionato dal repertorio tramandato di immagini; o meglio, con la trasfigurazione poetica della viva, immediata, personale esperienza del proprio "ambiente": - le montagne, l'asino carico delle legne, che arranca in salita; il prato tutto fiorito di crochi - che son davvero unici in tutta l'arte del Duecento).-

Non mancano, ovviamente, anche qui rapporti con pitture e miniature austriache (Arslan (28) ne indicava soprattutto nella Bibbia di Ghebaro ad Admont: benedettina, ma della Stiria); ma essi - come quelli di più antica acclimatazione atesina con l'area di Ratisbona (esempio per le "pieghe a tubo" delle vesti il già citato codice di Prüfening: Monaco, Clm. 13074; etc.) - non possono qui ormai che apparire sconosciuti: è chiaro che qui si parla una lingua pittorica "locale" costituita da tempo, e risultata dalla fusione (quale non era ancora avvenuta senza residui in molti tratti di Castell'Appiano) tra le varie componenti: di Salisburgo-Ratisbona; delle miniature cistercensi: degli apporti "bizantineggianti" d'origine veneta, in una struttura ormai del tutto coerente, e, almeno nelle mani d'un poeta come il maestro di Grissiano, originale al punto, che l'indagine sugli strati minaccia di sembrare costruzione gratuita di castelli filologici.-

Finalmente anche altrove in Alto Adige, coteste vene, o forse scorie, sono distinguibili: per esempio negli affreschi del S. Pietro di Querazze sopra Merano (23) sarà facile esercizio discriminare lo "scheggiato lineare" che deriva dalla maniera bizantino-provinciale della Macedonia, da quello che invece esaspera certo linearismo "espressionistico" che serpeggia nella cultura pittorica tedesca a partire dal carolingio-ottoniano (la congiunzione, in questo caso, è legittima), e qui è scontato da tempo.

E' probabile che nel ricco ciclo d'affreschi della chiesa gentilizia di Santa Margherita a Lana (donata all'ordine teutonico dall'Imperatore Federico II nel 1215) sentiremmo risuonare accenti assai vicini a quelli delle pitture di Castell'Appiano; se ogni lettura non limitata al testo iconografico (ed essa non può che confermare la stretta analogia, precisamente, con Appiano) non fosse preclusa dall'infausto "restauro" (in realtà ridipintura di tutto, anzi radicale rifacimento) del 1896.

E così per le più tarde, e se possibile ancor più rifatte, pitture del battistero del Duomo di Bressanone - sulle quali è curioso vi sia stato chi ha creduto di poter dare articolati giudizi di stile.- E' urgente che coteste sconce ridipinture siano rimosse: se anche quel che verrà recuperato non sarà molto, il guadagno sarà ugualmente apprezzabile.-



Note al Capitolo III

- 1) A. MORASSI, Affreschi romanici di Castel Appiano, in "Boll. d'arte", ser. 2, VI, 1926-27, pgg. 433-458.
- 2) J. GARBER, Rom. Wandmal., cit., pgg. 60 sgg.
- 3) E. W. ANTHONY, Frescoes, cit., pg. 111.
- 4) A. MORASSI, loc. cit., e Storia, cit., pgg. 73 sgg.
- 5) P. TOESCA, Storia etc., cit., pgg. 959-960.- Ved., ultimam. F. BOLOGNA, op. cit., pgg. 65-69.
- 6) N. RASMO, loc. cit., pgg. 35-36, n. 7.
- 7) H. KARLINGER, Die Hochrom. etc., cit., pg. 50.
- 8) W. ARSLAN, Cenni sulle relazioni etc., cit., pgg. 325-26; ved. anche LO STESSO, La pittura e la scultura veronese, etc., cit., 1943, pgg. 117-118.
- 9) A. MORASSI, Storia, cit., pgg. 73 sgg.
- 10) Cfr. F. BOLOGNA, op. cit., pg. 67.
- 11) P. BUBERL, Wandmal. Klost. Nonnberg, cit., pgg. 78 sgg.
- 12) J. GARBER, loc. cit.
- 13) Anche F. BOLOGNA, op. cit., pg. 67, ritrova nelle Vergini Fatue assonanze francesi anzi chartrensi, giunte forse per la via della "cerchia antelamica" (improbabile).
- 14) Oltre alle opp. citt. sulla miniatura austriaca, ved. P. BUBERL, Die Kunstdenkmäler der Zisterzienserklosters Zwettl, 1940 (invent.).
- 15) Cfr. il Cap.: Le più antiche pitture romaniche dell'Alto Adige, pg. 27
- 16) Segnalato da GARBER, op. cit., pgg. 82 sgg., Tav. 52: datato: inizi 1200.
- 17) N. RASMO, Gli affreschi della chiesa di S. Giovanni a Tambre, in "Cultura Atesina", X, Bolzano 1956, pgg. 35 sgg., con bibliografia nelle note.
- 18) L. BIRCHLER, Müstair - Munster ("Kleine Kunstführer", 601), München und Zürich, 1959, pg. 13.

- 19) N. RASMO, loc. cit., pg. 39.
- 20) B. BRENK, Die Romanische Wandmalerei in der Schweiz, ("Basler Studien zur Kunstgeschichte, N.F., B.V, Bern 1963) soprattutto a pgg. 28 sgg., con bibliografia.
- 21) B. BRENK, op. cit., pg. 61.
- 22) ID., Ibid., pgg. 62 sgg., con bibliografia. Ma, al solito, la cronologia è troppo arretrata.
- 23) ID., Ibid., pgg. 69 sgg., con bibliografia. Ma i confronti sono generici e il più delle volte inconcludenti; e la cronologia è troppo arretrata.
- 24) R. VAN MARLE, La peinture romaine au moyen-âge, son développement du 6me jusqu'à la fin du 13me siècle, Strasbourg 1921, pg. 180 sgg.
- 25) B. BRENK, op. cit., pgg. 84 sgg.
- 26) Furono scoperti quasi integralmente nel 1927: A. MORASSI, Gli affreschi romanici di Grissiano, in "Dedalo" IX, 1928-29, pgg. 661-676.
- 27) G. GEROLA, L'iscrizione dedicatoria della chiesa di Grissiano: 1142, in "Atti del R. Istituto veneto di scienze, lettere ed arti", LXXXVII, Venezia 1927-28, pgg. 166-177. L'epigrafe è riportata da A. MORASSI, Storia, cit., pg. 134, n. 50. Ved. anche J. GARBER, Rom. Wandmal., cit., pgg. 83 sgg. - E. W. ANTHONY, Frescoes, cit., pg. 113. - F. BOLOGNA, op. cit., pgg. 71-73.
- 28) W. ARSLAN, Cenni sulle relazioni etc., cit., pg. 328 e LO STESSO, A proposito degli affreschi romanici di Grissiano, cit., pgg. 157 sgg.
- 29) J. GARBER, op. cit., pg. 80 - A. MORASSI, Storia, cit., pgg. 106 sgg. - E. W. ANTHONY, Frescoes, cit., pg. 113.

Cap. IV

PITTURE NELL'AREA VERONESE

Ora ci conviene scendere verso Verona, per la via dell'Adige e del Garda: un itinerario, che probabilmente non coincide esattamente col cammino delle correnti di cultura figurativa, che fluirono qui, variamente incrociandosi; ma che, tutto considerato, rimane per noi il più percorribile, se vogliamo fare un discorso coerente. Con l'intesa, sia detto subito, ch'esso discorso va rapportato, per connessioni molteplici, a quanto diremo, solo per comodità espositiva, più innanzi, a proposito della pittura delle zone più orientali della regione veneta.

Arrivando a Verona, frattanto i problemi filologici ci si fanno più numerosi e più complessi - per la molteplicità e la varietà accresciute di componenti linguistiche - ; ma la qualità poetica delle pitture, del sec. XII e del XIII, scade sensibilmente; e se non s'arriva alla "decrepitazione" ed al conformismo dell'arte del centro-sud, poco ci manca.- Ciò che forse riscatta la cultura pittorica veronese in quei secoli è appunto la sua inquietudine, la sua problematicità, dovuta anche alla situazione di autentico crocevia della zona, dove convergono, s'intrecciano, si diramano correnti di diversa origine; talchè l'impegno nella distinzione, pregiudiziale ad ogni critica storica, riesce a risultati, i quali non possono che conservare, malgrado tutto, un buon margine di opinabilità.

Non par dubbio, frattanto, che agli inizi del periodo che qui si considera, la dimensione linguistica di base sia, anche a Verona, quella lombarda-ottoniana; e che pertanto - e non solo per contiguità geografica - le affinità maggiori si riconoscano nella cultura artistica di tutto lo ambito che, per intenderci, potremmo chiamare dell'Alpengebiet - ma che è estensibile, come vedemmo, alla Germania meridionale inclusa la bassa Baviera, con propaggini nella Francia del sud e nella Catalogna -; e con più spiccate risposdenze, naturalmente, con la pittura atesina che abbiamo considerato or ora.

Non desterebbe per esempio alcuna meraviglia ritrovare affreschi come quelli della chiesa di S. Severo a Bardolino (1), invece che sulla riva dell'ansa meridionale del Garda, in una chiesetta sulle montagne tra la Val Venosta e la Val di Non. Per il loro contenuto, frattanto, e per il modo come ne è concepita, impostata la rappresentazione. Sulle due pareti si svolge (o meglio si svolgeva, perchè la pittura è in qualche parte caduta; ma soprattutto è occultata da un vecchio, malaccorto "restauro") in un fregio continuo, senza interruzione di cornici o di elementi architetto

nici tra scena e scena, a due zone sovrapposte, un racconto ispirato all'Apocalissi di Giovanni - ancora mosso da quell'ambascia dell'anno Mille, che soprattutto in terra tedesca si trascina almeno per un paio di secoli dopo la fatale scadenza -. (Si veggono ancora, nella parete sud, dove la decorazione è ben conservata, in alto, due scene: - forse, nella prima: ".....e il quarto angelo diè fiato alla tromba, e fu percossa la terza parte del sole e la terza parte della luna, etc.": VIII, 12; nella seconda: "e i ventiquattro vecchi ch'eran seduti sui lor troni" etc., XI, 16. - Sotto, una sola lunga scena: probabilmente: "e vidi una stella caduta dal cielo sulla terra....." ".....simili a cavalli preparati a battaglia..... con corone simili a oro..... e avevan capelli come capelli di donne..... e avevan code simili a scorpioni.....e le teste come teste di leoni..... da essi furono uccisi la terza parte degli uomini" etc.: la pittura sembra riassumere l'VIII dell'Apocalissi. - Poi v'è la Donna e il Drago: XII. - Nella parete nord è rimasto assai meno: è quasi impossibile raccogliere i brani di figure di uomini variamente vestiti, i frammenti di architetture etc. in "argomenti" precisi; ch'io ritengo, tuttavia, fossero anche qui apocalitici. Sotto i due fregi si veggono ancora, a sud, figure di santi a mezzo busto entro clipei).

La decorazione del S. Severo di Bardolino è opera, possiamo credere, di pittori veronesi: essa infatti si lega, non soltanto ad altri affreschi della zona - particolarmente a quelli di S. Andrea di Sommacampagna e del secondo strato di S. Nazaro a Verona, che vedremo tra poco - ma anche a miniature, come quelle del Salterio di S. Benedetto Po (Biblioteca Civica di Mantova, Ms. c. III, 20) e a disegni a penna, come quelli del Codice Vaticano Palatino 927, scritto quasi sicuramente nel convento veronese della S. Trinità, o dell'Evangelario della Morgan Library, o delle "Vitae Sanctorum" della Biblioteca Universitaria di Bologna, come annota l'Arslan (2), assegnandoli appunto a scriptoria di Verona. Ma lo stesso Autore non manca di rilevare connessioni tra cotesti fogli miniati o disegnati, con le miniature, ancora una volta, della scuola di Salisburgo (Evangelario di S. Pietro; Waltersbibel di Michelbeuren, Bibbia di Ghebardo ad Admont, etc.): cui appaiono comunque legati, forse per tale via, anche gli affreschi di S. Severo. E questi dunque danno la testimonianza, forse la più "arcaica" tra quante sono giunte fino a noi, dell'inserzione della corrente salisburghese entro la cultura pittorica veronese. Il che avviene, ritengo, intorno alla metà del secolo XII. Non credo si debba risalire più indietro per gli affreschi di Bardolino: malgrado la loro notevole durezza di disegno, unita ad una gamma elementare di campiture, di colori semplici - rosso, giallo, azzurro e poco d'altro - dia l'impressione d'un "primitivismo" accentuato: il quale probabilmente andrà attribuito almeno in parte alla rusticità di que-

sto linguaggio. I cui rapporti, comunque, si puntualizzano con opere di cotesto giro di tempo; e giova anche scontare, rispetto alle presumibili fonti, un certo ritardo, dovuto appunto a quel processo di "volgarizzazione".

Non molti anni dopo penso siano stati eseguiti gli affreschi della navata centrale del S. Andrea di Sommacampagna (3) - dove già vedemmo, sul muro più antico dell'abside, brani d'una teoria di apostoli (ne rimangono due), appartenenti alla prima decorazione della chiesa - o più probabilmente, allora, soltanto dell'abside - del sec. XI. - La decorazione della navata in origine doveva coprire tutte le due pareti: sud, più limitati e meno chiari su quella nord verso lo altare. Il racconto si svolge in un fregio continuo, senza separazione tra scena e scena, in due registri sovrapposti, divisi l'un dall'altro dalla consueta cornice "a greca prospettica", qui tuttavia molto semplificata. Disposizione e partiture rimandano, ovviamente, a S. Severo; come anche le figure di santi di sotto, nei pennacchi tra archi contigui, e persino se si vuole quel modo caratteristico di "orlare" i riquadri con una serie di grossi punti chiari: una sorta di collana sgranata. I temi riconoscibili sono: sulla parete sud: sopra, la Visitazione e la Natività; sotto, la condanna (da parte, par di capire, di un pretore o forse imperator - ha in mano il globo - romano, seduto su quella che vorrebbe essere una sedia curale) ed il supplizio della ruota d'un martire; sotto ancora, tra gli archi, un solo santo è rimasto. Sulla parete nord è il frammento forse d'un altro martirio e, tra gli archi, la figura di un san Fermo.

E' ben evidente, che gli autori di questi affreschi sono, non direi delle stesse botteghe, ma certo della stessa "maniera", intesa un po' largamente, dei pittori del S. Severo di Bardolino; anzi, forse perchè li seguono a distanza di qualche decennio, sempre entro il secolo XII, manifestano anche più chiaramente il carattere, per intenderci, ratisbonese-salisburghese della loro arte.

Nessuna influenza "bizantina" attuale vi è, veramente, ravvisabile; talchè meraviglia che si sia creduto di poterli avvicinare al ciclo di Castell'Appiano - dove, come vedemmo, la componente d'un bizantinismo d'origine tardocomnena è del tutto manifesta; (qualche assonanza tutt'al più è con l'opera del maestro più povero e ritardatario, autore delle storie evangeliche della navata). I pittori di Sommacampagna (navata) s'avvicinano sensibilmente invece a quelli che, decorarono la cupoletta del Battistero di Concordia, che studiammo poco fa, notandovi l'assenza di bizantinismo in accezione press'a poco contemporanea ad essi.

In effetti, e come abbiamo avvertito ormai parecchie volte, soltanto sulla fine del secolo, e più nei primi

decenni del successivo (Castell'Appiano, appunto) che cotesto bizantinismo tradotto in veneto raggiunge la Val d'Adige.-

Lasciando altri frammenti di pitture in S. Stefano di Verona e in S. Floriano di Valpolicella (4), divenuti pressocchè illeggibili, cominciamo ad avvertire, ben chiara, la componente bizantina, proveniente da Venezia, nella chiesa di S. Giorgio di Valpolicella (5). Già s'ebbe modo di riconoscere la forse prima inserzione diretta di "bizantinismo" veneziano ancora nel solco della maniera di Hosios Lukas e di Kiev (del grado stilistico, insomma, dei maestri del S. Cipriano di Murano e dell'Ursiana di Ravenna), negli affreschi di Santa Maria di Bonavigo, situabili nei primi decenni del XII secolo. Un bizantinismo della stessa origine, ma meno esclusivo, più mescolato con accenti di linguaggio locale, si ritrova negli affreschi dell'abside ovest e del relativo arcosolio di S. Giorgio. Per linguaggio locale s'intende una struttura pittorica di senso ancora ottoniano-lombardo, e dunque genericamente consonante con quello delle scuole della Germania meridionale (Arslan ha escluso ogni rapporto con questa zona: ma dove si incontrano giochi di pieghe come quelli sulle gambe dei santi dell'arco di trionfo dell'abside ovest di S. Giorgio; e lo stesso Cristo in mandorla del semicatino; e infine anche quelle fasce decorative o cornici, che sviluppano il tema della greca assonometrica - tutt'altro che raro come vedemmo anche in Verona, e da secoli; ma che sembra divenuto dalla fine del X in poi quasi un'ossessione per i tedeschi: da Oberzell a Goldbach a Niedertzell e poi a Schwarzhheindorf, Soest, Burgfelden, etc.?) Anche quella certa aria di famiglia che questi santi hanno con gli affreschi popponiani dell'abside di Aquileia, ed il Cristo del semicatino con la pittura più antica del battistero di Concordia, rimanda in fin de' conti allo stesso ambito di cultura. Sennonchè, nelle pitture veronesi (per le quali il termine ante quem è dato dal "rovesciamento" della chiesa, con la costruzione della nuova abside ad est, e conseguente adattamento di questa a nicchia d'ingresso: il che avvenne agli inizi del Duecento) su cotesto fondo linguistico s'innesta, come dicemmo, un bizantinismo di più recente apparizione in quest'area: d'un grado che, anche per certi manierismi tipici (macchie sui pomelli, etc.) non si saprebbe situare nella stessa Venezia innanzi alla metà del secolo XII. Esso, giova notare, non si limita a suggerire certi schemi iconici (l'impostazione del Cristo sul trono; l'impianto "statuario" perfettamente frontale dei santi, etc.) ma dà per così dire un giro di chiave alla gamma, all'intonazione dei colori (che è forse l'aspetto più interessante di questa pittura): una gamma che non è più quella semplice, monodica, leggermente agra, del protoromanico d'Occidente, dalla Germania alla Catalogna; ma s'è fatta più varia, più

densa, e insieme più brillante, con arpeggi che portano a supporre che, dietro di essi, vi sia l'esperienza dei mosaici.

Codesta vena di bizantinismo veneziano filtra nell'area veronese sempre più con l'avanzare del secolo: la ritroviamo per esempio verso la fine di esso del secondo strato della chiesa-grotta di S. Nazario e Celso di Verona (6). Qui, sulla volta, sulle pareti, nel sottarco dell'arcosolio, nelle nicchie s'estendeva una decorazione pittorica, i cui frammenti, staccati, passarono a palazzo Pompei e di qui al Teatro romano, poi al Museo Civico, a palazzo Forti e infine ancora a Castelvechio. I soggetti e la loro disposizione sono recuperabili soprattutto attraverso la descrizione e i disegni pubblicati dall'Orti Manara. Nella volta si vedeva il Cristo in maestà, affiancato dagli apostoli seduti sui loro scanni, sei per lato, un san Michele a tutta figura, con le grandi ali sollevate, vestito di tunica grigiazzurra e di manto bianco e giallo foderato di rosso; sopra la nicchia che lo conteneva, certe architetture raffiguravano la Gerusalemme celeste, nel cui cielo stavano l'arcangelo e la Vergine, forse dell'Annunciazione; in basso, ai lati della nicchia, eran le figure a mezzo busto di San Nazario e di San Celso e il Battesimo. Una decorazione poco organica, ma che copriva interamente le pareti del sacello. Riesce difficile darne un'interpretazione semantica unitaria e coerente, ancorchè sia possibile integrarla con brani mancanti: per esempio nella nicchia di destra, di fronte al Battesimo era la Natività (v'è il disegno tratto dal Dionisi) e v'erano "dove la Chiesa s'allarga, le tracce di un monte, l'Horeb, Mosè che dischiudeva le acque e gente intorno che guardava con meraviglia" (Maffei, Da Persico). Sembra si possa dire soltanto che la hantise è anche qui apocalittica; ma sfugge alla inserzione in partiture note, di cui la più ovvia parrebbe essere quella del Giudizio. Onde è prudente che la nostra analisi ripieghi sulla considerazione dei frammenti singoli; codesti sono parecchi - ventisette, ad esser precisi -; poco si prestavano fino a poco fa ad un utile esercizio di lettura; ora sono stati chiariti da un eccellente restauro e ci consentono di procedere abbastanza tranquilli. Sono: quanto rimane del Cristo; di San Paolo ma più di san Celso e di san Nazario; delle case romaniche della Gerusalemme celeste; dell'arcangelo Michele, specialmente, che campeggiava prepotentemente nel nicchione di fondo. S'aggiungano le fasce decorative delle cornici, il cui motivo predominante è la solita greca prospettica, ma secondo una variante significativa, che è l'inserzione, entro lo schema geometrico, di "quadretti" figurati. Tale variante di quella che, per fissarne un momento "centrale" potremmo chiamare "cornice Reichenau", è presente, da un lato, nel S. Giacomo di Grissiano in Alto Adige, dall'altro, nel "Giudizio" di S. Andrea a Sommacamp-

gna. Non vorremmo dire per questo che il secondo strato di San Nazaro si ponga tra codeste due decorazioni; ma che si inserisca nel medesimo strato culturale, pare difficilmente dubitabile (7). Vorremmo soltanto, in ragione della presumibile direzione della nouvelle vague bizantineggiante, concedere alla pittura di Verona un anticipo rispetto alle altre citate.

E soprattutto quel che importa al filologo è l'indicazione dell'impegnato bizantinismo: guardando quel che si è salvato del Pandocrator della volta, e in particolare dell'Arcangelo Michele, quasi integralmente ricomposto, non possiamo sfuggire al suggerimento mnemonico di codesto alto altare ad Hossios Lukas, a Kiev, anche a Dafnì. Ma, scendendo poi lungo la figura, lungo quei panni raccolti ad onde, ed in cotal maniera piegati, ci sovviene il ricordo del modo come sull'antico schema, già nell'orbita bizantina e soprattutto nella "provincia" di Macedonia s'erano aggiunti arpeggi lineari del medesimo gusto, specie nel periodo di Manuele Comneno, e infine, spinti nella risacca nordadriatica: nella cripta di Aquileia, per dar l'esempio più facile. - Il che dà anche, manifestamente, un'indicazione cronologica, per il secondo strato di San Nazaro: per il quale, com'è noto, le datazioni proposte sono state molte e varie: senza contare le più antiche al secolo VII, lo si è poi assegnato al X (Schnaase (8)), all'XI (Cipolla (9)), al XII (Venturi (10), Brenzoni (11), Vavalà (12)), al XIII (Simeoni (13), Arslan (14)): la presenza, che s'è notata, d'un bizantinismo tardocomneno provinciale, quale si ritrova per esempio agli Anargiri di Castoria o nella chiesa di S. Giorgio a Curbinovo (1191) oltre alle evidenti assonanze con Castell'Appiano, etc. avverte che codeste pitture veronesi dovettero essere eseguite proprio sulla fine del sec. XII o nei primissimi anni del Duecento.

Ad una corrente pure bizantineggiante, ma di gusto più arcaico: ma quasi immune da influssi della "maniera" maturatasi in Macedonia nella seconda metà del secolo, e invece apparentemente ancora legata ai modi dei maestri veneziani dell'Ursiana; e pertanto da assegnarsi a botteghe in qualche misura "ritardatarie" (s'intende verso la fine) va riferito un gruppo di affreschi della chiesa inferiore di S. Fermo, della chiesa dei Santi Apostoli a Verona, ed anche, credo, sebbene di qualcosa più tardi, di S. Severo a Bardolino. Nel semicatino dell'abside sinistra di S. Fermo è un arcangelo Gabriele che presenta due anime al Cristo; sulla faccia anteriore del primo pilastro semplice della fila sinistra è un'Annunciazione; sulle due facce contigue del terzo pilastro multiplo della fila nord, una Vergine allattante alla presenza di una Ecclesia, ed una figura rit-

ta di Santa. Forse questi due ultimi affreschi sono di qualche anno posteriori ai precedenti; ma la distanza non può essere molta, e la "maniera" è la medesima. Le pitture sono sicuramente opera di maestri locali, veronesi, i quali conservano al fondo del loro linguaggio le già notate connessioni con l'arte delle terre tedesche meridionali. Arslan vedeva nel Cristo e Gabriele rapporti anche iconografici con il gruppo sassone-renano; nell'Annunciazione piuttosto con l'area Ratisbona-Salisburgo; ma vi si innestano accenti con ogni probabilità derivati dalle officine dei mosaicisti marciiani della prima metà del secolo. Non soltanto, infatti, il fregio a scalette, azzurro su bianco, che incornicia in alto Cristo e Gabriele riprende quelli della più antica decorazione di San Marco e di tutto il gruppo "adriatico" legato ad essa, che già studiammo: semplificandone forse il disegno, ma cercando persino di dare l'impressione delle tessere del mosaico: onde l'ispirazione da quelle opere è manifesta; ma forse ancor più è il colore "mosaico", che tradisce il rapporto con Venezia: l'intenso azzurro delle campiture, l'incarnato ocra dei volti, la tunica celeste-lilla ed il manto rosa dell'arcangelo - la cui ala, semiaperta, sgrana penne di giallo di rosa e d'azzurro -, etc.: si direbbe ch'entro gli argini d'un disegno di palese origine bassotedesca o austriaca cotesti pittori abbian cercato di colare un distillato di tessere veneziane.



Note al Capitolo IV

- 1) L. SIMEONI, Guida, cit., 1909, pg. 414 (al sec. XIII) - P. SGULMERO, Bardolino fino al 1490, Verona 1901, pg. 24 - G. CROSATTI, Bardolino, Verona 1903, pg. 142 (al sec. XII) - W. ARSLAN, La pittura e la scultura, etc., cit., pgg. 59-62; pg. 67 n. 39. Per l'epoca della costruzione della chiesa, W. ARSLAN, op. cit., pgg. 193-94.- Più d'uno studio ulteriore ha portato contributi soprattutto alle indagini sulla cripta; ma non ha modificato l'assegnazione della chiesa al sec. XI.
- 2) W. ARSLAN, op. cit., pg. 60.
- 3) P. TOESCA, Storia, cit., pgg. 948 sgg. ("comparabili con dipinti del sec. X"; ma nel 1927 erano visibili solo i santi dei pennacchi tra gli archi; i tratti superiori della navata ricomparvero nel 1940): W. ARSLAN, op. cit., pgg. 62 sgg. (giustamente li ritiene anteriori a quelli di Castell'Appiano, coi quali peraltro non vedo affinità così stringenti) - E. W. ANTHONY, Frescoes, cit., pg. 101.
- 4) W. ARSLAN, op. cit., pg. 64, li assegnerebbe comunque allo stesso giro di tempo (probabilmente "non posteriori al 1150 c.").
- 5) C. CIPOLLA, La chiesa di S. Giorgio Ingannapoltron, in "Arte e Storia", XVII, 15-30, nov. 1898, pgg. 154 (al sec. XII-XIII) - P. TOESCA, Storia, cit., pg. 948 ("rammentano quelli del sec. X").
- 6) Ved. i rimandi bibliograf. dove s'è trattato del primo strato (1963/64 pag. 72a) - Questi affreschi del "secondo strato" furono staccati intorno al 1889 per interessamento di C. CIPOLLA (progetto presentato il 20 agosto 1881); ebbero poi più d'un ricovero; ora, al museo di Castelvecchio, si procede, dopo accorto restauro, a ricostruire al possibile il complesso, in base anche ai rilievi del Dionisi e dell'Orti-Manara.
- 7) Tutta la partitura della decorazione, ortogonale, ottenuta per mezzo di larghe fasce a greca prospettiva con animali terrestri e marini inseriti, cornici a "perline" chiare, motivi di fogliami etc., è strettamente analoga a quella di S. Severo a Bardolino (persino nella misura dei reticoli quadrettati, il cui lato è un sestante di piede - circa 5 cm. - : osservaz. MAGAGNATO); ed anche, seppure meno puntualmente, a quella di S. Andrea a Sommacampagna. Certe tipologie di visi pure corrispondono, tra S. Nazaro e S. Severo; e una simile gamma di colori

(si direbbe ancora "carolingia": discendente da quella, vivacissima, dei frammenti in S. Zeno di Bardolino), ricorre. Assonanze iconografiche sono per esempio tra il Cristo in maestà di S. Nazaro e quella del graffito sul frontone di S. Zeno a Verona (vedi più innanzi), etc. - S'è in presenza evidentemente d'un ambito di cultura figurativa unitario, il cui fondo linguistico è sempre "salisburghese" (rapporti con la pittura altoatesina: i più stringenti si son veduti con il ciclo di Castell'Appiano - legato peraltro anche ad altre opere veronesi: esempio Sommacampagna -. Più davvicino, per le partiture decorative di cotesto gruppo S. Severo-Sommacampagna-S. Nazaro-Castell'Appiano: motivo a palmette, cfr. l'Antifonario di S. Pietro a Salisburgo o il Libro di Pericopi da Passau -; per il fregio a foglie grasse: esempio le Pericopi da S. Erentrud, München -; per il motivo delle pelte contrapposte: esempio Evangelionario di Passau, Evangelionario di Liutold, Vienna -; per le parti figurali: tipologia, volti, panneggi: ved. Evangelionario di Passau, Bibbia di Gumpert, Bibbia di Ghebardo ad Admont; per gli elementi architettonici: Antifonario di S. Pietro, Bibbia di Gumpert, Pericopi di S. Erentrud, etc.) cui s'innesta un plus neobizantineggiante, che ha riscontro in più di una zona dei mosaici di San Marco (specialmen. del ciclo della Passione e del ciclo della Vergine etc., insomma di quella che potremmo indicare come "zona del transetto"), come vedremo meglio in seguito.-

- 8) C. SCHNAASE, Geschichte der bild. Künste, Stuttgart 1866-1879, IV, pg. 693.
- 9) C. CIPOLLA, Un'iscrizione etc., cit.
- 10) A. VENTURI, Storia dell'arte ital., cit., II, pgg. 262-4; III, pg. 408.
- 11) R. BRENZONI, Intorno alle origini, etc., cit., pgg. 226 sgg.
- 12) E. S. VAVALA', La pittura veron. del Trecento, cit., pgg. 21-22 e 382 - LA STESSA, Mediaev. paint., cit., pg. 161.
- 13) L. SIMEONI, Guida, cit., pg. 348.
- 14) W. ARSLAN, La pittura e la scultura etc., cit., pgg. 159-161. - Anche G. SWARZENSKI, Die Salzburger Malerei, cit. I, pg. 82, accenna a queste pitture.

Capitolo V

PITTURE DEL VENETO ORIENTALE E DELL'ISTRIA

In ogni caso, giova far attenzione a questo gruppo di affreschi: ancorchè di qualità non eccelsa, essi testimoniano d'uno strato di cultura pittorica, che è caratteristico della zona veneta nel tardo secolo XII e di buona parte del XIII: per la sua commistione linguistica, che fonda insieme lasciti tardoottoniani, probabilmente di lontana origine lombarda; e protoromanici bassotedeschi, ed anche veneziani, ma d'un bizantinismo "arcaico" (vale a dire, tutt'al più protocomeno: per intenderci: "momento" di Dafni).

Non sembri, questo distinguere e insieme accumulare, esercizio d'una filologia fine a se stessa, gratuita. In effetti, tutte codeste componenti sono ravvisabili: solo che s'abbia l'attenzione, e la preparazione, sufficienti per riconoscerle.

Dicevo, una cultura pittorica veneta, non soltanto tirolese e veronese, insomma della zona dell'Adige. Infatti, ne troviamo testimonianze anche nell'area centrale, e più in là, e persino vistosamente, nei lembi più orientali della regione: da Treviso e la sua marca, al Friuli (affreschi nella chiesa di Santa Giuliana nel castello di Aviano (1); di Santa Maria in Valle a Cividale; di Santa Maria del Castello a Udine) a Muggia vecchia alle porte di Trieste, all'Istria. Vediamole un po' insieme, senza preoccuparci troppo della situazione geografica, poichè si tratta, ripeto, d'una cultura pittorica fondamentalmente unitaria.

A Cividale, in Santa Maria in Valle, le pitture del secondo e più recente strato di intonaco sembrano appartenere (sebbene con maggiori connessioni con miniature austriache, specie della Stiria - S. Lamberto, Seckau - ma di tradizione salisburghese: cfr. per esempio il Breviario per monache di Seckau - verso 1200 - alla Biblioteca Universitaria di Graz, cod. 1202) a tale cultura, globalmente intesa: sono la Santa Giulitta sulla parete sinistra, e specialmente il pannello (a destra, accanto al presbiterio) che rappresenta un gruppo di Sante, probabilmente Santa Maria Maddalena e santa Sofia, tra figure femminili minori e incoronate, che personificano le tre virtù teologali: da sinistra: Carità, Speranza e Fede. In ragione del carattere della componente austriaca di questa pittura, non si saprebbe assegnarla ad epoca anteriore alla fine del secolo XII: tuttavia il bizantinismo che in essa traspare è sensibilmente arcaico e remoto, ancora macedone: talchè la sua fonte andrà riconosciuta, o nel generico bizantinismo tardoottoniano, che filtra nella stessa pittura bassotedesca dal Mille in poi; oppure, forse più probabilmente, in quello che discende dalla

"maniera di Kiev" e dà l'avvio, agli albori del XII, alla scuola veneziana. Certo non s'avvertono ancora, qui, riflessi della "maniera di Nerezi" presente nella vicina cripta di Aquileia, - sebbene la cronologia potrebbe consentirlo -.

Evidentemente legati a coteste pitture di secondo strato del Tempietto di Cividale sono gli affreschi di Santa Maria del Castello a Udine (2). Si trovano nell'absidiola destra di questa pieve-madre - di fondazione longobarda - della città: nel semicatino è la Deposizione; sotto, nel semicilindro, ai due lati della finestretta centrale, è la consueta schiera - che abbiamo trovato un po' dappertutto, che ritroveremo anche in Istria, per esempio a San Vincenti, etc. - degli Apostoli ritti, allineati; sotto ancora, è il pure consueto finto velario con decorazioni "profane" (non raro nella stessa zona adriatica: oltre ad Aquileia e altrove, per esempio in Istria, lo si ritrova anche nella vecchia Serbia, etc.); sulla parete, il Battesimo. - Sebbene sia ovvio connettere tale decorazione con la fase di lavori d'ampliamento della chiesa, de' primi anni del Duecento, è davvero straordinaria, in essa, la persistenza di gusto "salisburghese" (o diciamo più largamente protoromanico dell'Alpengebiet), appena sfiorato da un bizantinismo anch'esso tuttavia arcaico e non ancora "maniera di Nerezi". Lo schema della Deposizione non è affatto quello "balcanico" della cripta di Aquileia; ma quello protoromanico occidentale, quale si ritrova per esempio nella tribuna di Saint-Savin o nella cappella di Le Liget, etc.; mentre negli ovali quasi perfetti dei volti delle pie donne, degli apostoli; nei lunghi occhi a forma di foglia lanceolata; nel cadere e nel raccogliersi in basso de' panni, etc., si ravvisano gli stilemi di Prüfening, di Perschen, di Nonnberg, tradotti in linguaggio ancora più accentratamente lineare, che tradisce la vicinanza delle miniature (o meglio dei disegni) dei codici, specie cistercensi, della bassa Austria: talchè l'apporto bizantino appare in fin de' conti assai fievole e remoto (e più che mai minaccia di scadere a categoria filologica "di comodo"). Non si nega insomma che questo gruppo di pitture veneto-orientali (alle quali altre si potranno aggiungere, via via che procederà il lavoro di ricognizione) sia di intonazione più decisamente e più schiettamente bassotedesca di quello di Verona che abbiamo considerato da ultimo; ma, pur attraverso tale, più caricata, desinenza linguistica, è chiaro che esiste una fondamentale connessione di cultura pittorica.

Nel, complessivamente, più tardo (direi dalla metà del Duecento in giù), ma ampio, e di particolare interesse anche in considerazione della sua situazione geografica, ciclo d'affreschi della chiesa della Vergine a Muggia vecchia (3), dovuto alla collaborazione di diverse botteghe, in

alcune maestranze - per esempio quelle che eseguirono i Santi a tutta figura sui pilastri tra gli archi della navata: Sta Caterina, etc. - persiste evidentemente la maniera del secondo strato del tempietto di Cividale; mentre altri tratti della decorazione - per esempio le figure degli Evangelisti - legano forse meglio con le parti duecentesche di Summaga, o più ancora con la pittura di quel maestro Ognibene da Treviso, che vedremo tra poco decorare la chiesa di Sanvincenti in Istria; e le Storie della Vergine sulla parete della navata centrale richiamano vivamente all'ambito veronese - con lasciti "salisburghesi" ancora manifesti; ma con legami avvertibili anche con tratti duecenteschi (specie certe figure di Santi) dei mosaici di San Marco a Venezia, come vedremo in seguito.-

Ed è per me indubitabile, che almeno una delle botteghe de' pittori che lavorarono a Muggia, è presente anche nella vicinissima Trieste: per esempio in certi brani d'affreschi venuti in luce nel registro inferiore e sulla pilastri laterale dell'abside di destra (detta di San Giusto) della basilica di San Giusto: al di sotto dei mosaici, che abbiamo studiato nel corso dell'anno passato.

Strettamente legata alla cerchia, che abbiamo convenuto denominare "del Patriarcato di Aquileia", e più largamente dell'entroterra veneto, è in questi secoli - ed anche più innanzi, a dir vero - la cultura pittorica dell'Istria (4): la quale del resto, dopo essere stata un marchesato carolingio, fu dal 1070 sotto la giurisdizione di quel Patriarcato; e vi rimase, almeno nominalmente (perchè in realtà, dalla fine del 1100 e dal Duecento in poi, il crescente dominio, se non altro culturale, fu di Venezia) fino al 1420, anno col quale press'a poco possiamo credere abbia avuto termine la sua davvero interessante fioritura d'arte medievale, con gli ultimi riflessi d'un gotico internazionale influito soprattutto - come del resto quello di Milano, di Verona, e di tutta l'Italia cisalpina in questo momento - dalla grande scuola di Praga.

Sicchè non fa meraviglia assistere, in Istria, al convergere ed incrociarsi delle medesime vene di linguaggio figurativo, che abbiamo riscontrato in tutta l'area esplorata nelle lezioni precedenti. Onde si conferma il valore, almeno di diffusione di temi e di modi figurativi, ch'ebbero soprattutto i monaci benedettini - ai quali si deve pressochè la totalità anche delle pitture istriane in questi secoli.-

S'intende, che anche qui gli studiosi - e non furono molti - che se ne occuparono, ripiegarono per lo più sul consueto quanto generico rimando ad un "bizantinismo" poco articolato, e dunque poco produttivo di storia, o anche soltanto di filologia (5).

Ma a noi, dopo il cammino che abbiamo compiuto, risulta evidente che i più antichi monumenti di pittura che s'incontrano in Istria, sono strettamente inseriti nella cultura pittorica postottoniana della zona bassotedesca, austriaca, dell'Alto Adige, di Verona, e, soprattutto, dell'ambito del Patriarcato aquileiese.

Nella chiesa di Sant'Agata a Canfanaro (Kanfanar), gli affreschi - penso della fine del secolo XI - che decorano l'abside (Majestas Domini di tipo "ottoniano" nel semicatino, e, sotto, figure di Apostoli; sulla fronte dell'arco di trionfo: in alto, Caino e Abele; sotto, altri frammenti minori) sono facilmente riferibili all'esempio della grande decorazione popponiana dell'abside centrale di Aquileia - con un che di più rustico e di più scritto, s'intende-.

Più colto sembra almeno uno degli artisti, che dipinsero press'a poco nello stesso tempo nella chiesa del vecchio convento benedettino di San Michele di Leme (Sveti Mihovil nad Limom), subito a nord del canal di Leme: nella abside e sull'arco di trionfo, con modi vicini a quelli del maestro di Canfanaro; ma forse ancor più innestati nella tradizione postottoniana delle nostre terre. Infatti, ricorrono la solita greca prospettiva tipo Reichenau (presente del resto anche a Sant'Agata), il solito fregio a perline bianche, e soprattutto persiste uno svaporato sentore di bizantinismo d'epoca macedone, che, vedemmo, s'era già acclimata to nell'arte degli Ottoni: il quale si somma all'anteriore lascito carolingio, ancora avvertibile nella densità cromatica, nel caratteristico urto di toni (rosso su verde, per esempio, etc.): talchè una pittura come questa sarebbe del tutto a suo agio per esempio sulle rive del Garda o altrove nel Veronese; o anche nel Vicentino (per esempio a Sta Maria Etiopissa).

Il capolavoro, tuttavia, della pittura in Istria di questo primo periodo (intorno alla metà del secolo XI), ci è dato dagli affreschi della chiesa di San Lorenzo del Pasenatico (6) (Sveti Lovrec), a non molta distanza da San Michele, sempre a nord del canale del Leme - all'epoca delle pitture, proprietà del vescovo di Parenzo -: soprattutto le figure di Santi dell'abside destra (poco d'altro è rimasto) dalle grandi aureole gialle contornate dal pesante orlo rosso contro il fondo azzurrino, denotano l'appartenenza di questa cultura pittorica all'area postottoniana: più particolarmente della fascia che include le terre del sud germanico, dell'Austria, e dell'Italia del nord, dalla Lombardia a questo confine orientale.

Ma se ci spostiamo solo di poco più a sud, nel

comprensorio di Dignano, ci imbattiamo in affreschi, nella chiesa di Santa Fosca, in certo modo eccezionali: il riquadro in alto sulla parete nuda al di sopra dell'arco di trionfo rappresenta, al modo consueto, il Cristo in una mandorla sorretta da angeli, adorato dagli Apostoli che stanno sotto. Ma lo stile è singolare, e rinvia al più "espressionistico" e stralunato protoromanico dell'Occidente (l'epoca, qui, è il secolo XII). Basti osservare il manierismo delle pieghe delle vesti, scheggiate, sventagliate; il gioco delle mani, dei piedi enormi; gli strani ingorghi lineari (basterebbero quelli del collo del Cristo). Vengono alla mente pitture dello stesso tempo, e d'un grado analogo di stilizzazione, del pieno Occidente d'Europa: - quelle di Saint-Savin, per esempio; oppure, per lo "scheggiato" delle pieghe delle vesti, etc., la Majestas di Saint-Gilles a Montoire; oppure, per altri manierismi, gli affreschi di Saint-Jacques-des-Guérets. Onde saremmo tentati a concludere, che il nostro impegno di storicizzare, in base al codice delle "scuole regionali", quale è fino a un certo punto legittimo, sull'esempio dell'abate Lanzi, dal Rinascimento in poi, anche la pittura del Medioevo, e soprattutto nei secoli anteriori al Duecento, va a rischio d'essere continuamente sventato, non solo dal carattere genericamente "internazionale" dei linguaggi artistici; ma anche dalle abitudini di codesti pittori, specie di quelli ch'eran monaci o al servizio dei monaci, di spostarsi da un convento all'altro, da una chiesa all'altra. Sicchè non ci meraviglierebbe affatto di ritrovare una pittura come questa, nella quale ci siamo imbattuti in un villaggio dell'Istria, non dico solo sulle Alpi atesine; ma nella Francia occidentale, o sui Pirenei.

Il che non vuol dire che non ci sia anche qui uno strato linguistico di base (la pittura di Santa Fosca rimane, secondo me, un'eccezione, un inserto). - Se passiamo alla chiesa di San Gerolamo a Colmo (Hum: non lontano da Pinguente e da Rozzo = Roc, sotto l'altopiano della Cicceria: occorre precisare, perchè di Colmi = Hum ve n'è più d'uno, nella stessa Istria e in Dalmazia), ci ritroviamo in una cultura pittorica più normalmente "adriatica": cioè assistiamo, ancora una volta, alla convergenza di modi "salisburghesi", trasmessi probabilmente dalla cerchia artistica del Patriarcato di Aquileia (s'avvertono, per esempio nella Sepoltura di San Girolamo, consonanze con stilemi di Concordia-Summaga, e più oltre di Termeno; etc.), con modi derivati invece dal quadrante della Macedonia; in questo caso mi sembra poco dubitabile che il trapasso sia avvenuto per la via della Dalmazia (basti confrontare, per esempio, a San Gerolamo di Colmo l'Annunciazione, ai lati dell'arco di trionfo, con la Deisis di Donji Humac nell'isola di Brazza, in Dalmazia appunto).

A non molta distanza da Santa Fosca, nella chiesa di Santa Margherita presso Balle (Bale), a un paio di chilometri da Dignano (Vodnijan), troviamo un altro ciclo di affreschi - presumibilmente della prima metà del Duecento - a decorare l'abside (Majestas Domini nel semicatino; sotto, Apostoli) e l'arco di trionfo. Anche qui il bizantinismo appare declinato in accezione adriatica, e di inflessione non diversa da quella riscontrabile nell'entroterra veneto.

La cerniera, per così dire, d'un tale contatto dell'Istria con la nostra zona, può quasi emblematicamente, essere fissata nella grandiosa decorazione della chiesa del cimitero di Sanvincenti - a poco più di mezza via sulla strada da Pisino a Dignano. Gli affreschi coprono le intere tre absidi (centrale: Deisis nel semicatino, sotto, Apostoli; sinistra: Battesimo di Gesù; destra: la Vergine col Bambino tra quattro Santi; nello zoccolo, il consueto velario) la fronte del triplice arco di trionfo (al centro, una grande Annunciazione); le pareti: nella zona inferiore, sia su quella nord che su quella sud, il racconto continuo, in dodici riquadri, dei fatti di san Vincenzo; sul muro ovest - rovescio della facciata - il Giudizio Finale, che ricorda insieme Torcello e Sommacampagna; altre figure inoltre sulle pilastrate e al sommo degli archi di prospetto delle absidi, etc. - Un grande complesso pittorico, dunque: forse il maggiore dell'Istria.

Il quale, per avventura, è anche firmato: nella fascia sopra lo zoccolo dell'abside laterale destra, sotto la finestra. Purtroppo le prime due righe, che contenevano la data: ANNO DOMINI..., sono quasi indecifrabili; in ogni caso l'anno non è leggibile. Si legge bene invece la firma: PIN(XIT) OGNOBENUS HOC TRIVISANUS. E' dunque un pittore di Treviso, Ognibene, che lavora qui; e infatti non ci mancherà il modo di riconoscere, se non proprio la sua mano, certo una maniera molto affine alla sua; e insomma esempi della cultura pittorica alla quale egli appartiene, nella stessa città di Treviso.

Frattanto, donde provenga a maestro Ognibene quella ben evidente carica di "bizantinismo in maniera Manuele Comneno" parrebbe eccessivo problematizzare ancora, dopo quanto s'è detto nel corso dell'anno passato, e in questo. E' chiaro, che la sua pittura si collega, innanzitutto, col secondo strato dell'abside della chiesa di Summaga, che già studiammo, rilevando anche il termine post quem (a 1211) della sua esecuzione: termine che (sempre in accezione post) può dunque valere anche per la datazione di Sanvincenti. A Summaga ci parve di poter avvertire piuttosto un riflesso di modi veneziani bizantineggianti; qui a Sanvincenti non escluderemmo la possibilità d'un influsso bizantino-provincia le meno indiretto, sebbene probabilmente trasmesso attraver-

so la Dalmazia. Ho accennato l'anno scorso all'importante - quanto trascurato, almeno dai nostri "specialisti" - complesso di pitture della chiesa detta "Riza Bogorodice" a Bijela, sulla riva settentrionale delle Bocche di Cattaro, sulla strada che va da Castelnuovo (Herceg Novi) a Risano (Rizan). Almeno uno dei pittori che lavorarono qui, secondo me era un bizantino; o, forse meglio, un epirota - ma non è da dimenticare che il despotato d'Epiro fu nel Duecento, durante la occupazione latina di Costantinopoli, sede d'una delle "capitali in esilio", Arta, dell'Impero -: e lo direi non molto lontano dalla maniera pittorica dei mosaicisti, che dovevan decorare verso la fine del secolo la cupola della chiesa despotica della Vergine Parigoritissa, ad Arta appunto. - E se confrontiamo per esempio il bel coretto di angeli che quel pittore dipinse nella volta della Riza Bogorodice con le figure di Ognibene a Sanvincenti (per esempio quella della Vergine in Deisis, o degli Apostoli nell'abside) non potremmo evitare di riscontrarvi affinità, persino stringenti.

Maestro Ognibene da Treviso, tuttavia, accoglie evidentemente anche lasciti linguistici sedimentati dalla corrente "occidentale" (d'origine, per intenderci, salisburghese), quale studiammo nelle lezioni passate in Alto Adige, a Verona, ed anche a due passi di qui: nel Patriarcato di Aquileia - al quale del resto, come ricordammo, l'Istria apparteneva, in questi secoli -.

La pittura di Ognibene da Treviso - che è uno dei rarissimi maestri di questo tempo e di questa zona, del quale conosciamo il nome - dovette esercitare un'azione profonda e durevole, innanzitutto in Istria: ne riconosciamo riflessi, così avanti come negli ultimi anni del secolo, nella decorazione della chiesa di Sant'Eliseo a Draguccio (Draguc), per esempio; o, in redazione ancor più imbarbarita, in quella della chiesa di Santa Maddalena presso Ballarini (Bazgalji), circa a mezza strada tra Pisino e Gimino, poco a sud-ovest di Colmo (Hum).

A sua volta però, come avvertimmo, Ognibene non sorge dal nulla. La sua arte affonda le sue radici nella cultura pittorica dell'entroterra veneto, e particolarmente della sua città d'origine, Treviso. La quale, con la sua Marca,

dunque a queste opere, per ora, soltanto di sfuggita, per ovvie ragioni di delicatezza. Alcuni frammenti si trovano nella cripta del Duomo, per il cui riassetto abbiamo quella data, 1141, che fissa il termine dei lavori del pavimento sovrastante (millenus, centenus atque tricenus undecimusque si leggeva nell'iscrizione, che dava il nome anche del mosaicista Uberto): è quindi pacifico che a quell'anno la cripta - già esistente da prima; ma non è qui luogo di stabilire da quando - aveva completate le strutture fondamentali, che sono ancora, nelle loro grandi linee, quelle di oggi. Il che ovviamente non data gli affreschi, che poterono essere compiuti - e in effetti lo furono - in varie epoche, anche a distanza da quella dell'esecuzione delle murature; ma in ogni caso è chiaro che quella data costituisce un termine post quem, utile per la cronologia soprattutto delle più antiche tra codeste pitture, che sono però solo dei frammenti, tuttavia di notevole interesse: se non altro perchè anche in essi si riconosce quell'accento venezianeggiante, che, come abbiamo già detto, sembra essere in questi secoli più avvertibile a Treviso, che in altre zone dell'entroterra veneto.

Ed è quello che poi connota, con una sua particolare sfumatura, il linguaggio pittorico anche di quel maestro Ognibene da Treviso, che vedemmo essere l'autore della grande decorazione della chiesa del cimitero di Sanvincenti in Istria. E in effetti vi è, nella sua città d'origine, un ciclo di pitture che, se si è esita ad attribuire proprio a lui, è per le condizioni non perfette in cui l'opera è arrivata fino a noi, e per quel margine di prudenza, che sempre conviene avere in queste cose. Si tratta della decorazione che copre il semicatino dell'abside, ed il sottarco che ad esso immette, dell'antica chiesetta di San Vito: sorta, in origine, come cappella dell'ospedale, o xenodochio, o pellegrinaio, alle dipendenze del vescovo trevisano. Malgrado il restauro (tuttavia intelligente, al solito, del Bottèr) non abbia potuto evidentemente risarcire la pittura delle parti irrimediabilmente perdute, rimane tuttavia abbastanza per potere senza temerità avvicinare lo "stile" di questi Santi a quello delle figure di Ognibene a Sanvincenti. Vi è forse, qui a San Vito di Treviso, una qualche maggiore gracilità ed incertezza di segno (seppure non sia dovuta al restauro): talchè, se ci decidessimo a compiere l'atto di ardire filologico di assegnare le pitture trevisane e quelle istriane allo stesso maestro, potremmo supporre (e non sarebbe temerario) che Ognibene abbia dipinto a San Vito nel suo momento più giovanile; e a Sanvincenti invece più tardi, quand'era più maturo ed esperto; ed aveva assorbito, in parte forse anche sul luogo, l'esperienza di alcune altre inflessioni linguistiche, a così dire adriatiche.

In ogni caso, quella che possiamo chiamare, visto che abbiamo la singolare fortuna di avere un nome, la

"maniera pittorica di Ognibene" non fu senza altri riflessi, nella seconda metà del Duecento, nell'entroterra veneto ed anche nelle zone ad esso contigue: ne riudiremo, per esempio, l'eco fino a Brescia, in certi affreschi della chiesa di Santa Maria in Calchera; e forse anche - come vedremo se ce ne resterà il tempo - altrove.



Note al Capitolo V

1) v. V. QUERINI, Su alcune opere inedite di pittori friulani e veneti del XVI - XVII e XVIII secolo, in "Il Non cello", n. 20, 1963, pg. 15 dell'Estratto, fig. 14.

2) Anche su questi manca, finora, ch'io sappia, uno studio "impegnato"; cfr. ad ogni modo A. RIZZI, Udine, Breve Guida storico-artistica, Ediz. Friuli, Udine s.d., pgg. 22-23.

3) R. EITELBERGER, Die Ruine der altchrist. Basilika in M. V., in "Mitteilungen der k.k.C.C., N.F., 1882" - pgg. 135-36.

D. PULGHER, Sull'antica chiesa di Santa Maria di Castro Muglae, in "Atti della Soc. Arch. Ing. Trieste", VI, 1884, fasc. IV.

T. G. JACKSON, Dalmatia, Quarnero and Istria, Oxford, 1887, III, pg. 375.

M. DVORAK, Die Wandmalereien zu Muggia Vecchia, in "Kunst geschicht. Jahrbuch", I B, 1907, pg. 17.

W. GERBER, Altchristliche Kunstbauten Istriens und Dalmatiens, Dresden 1912.

P. TOESCA, Storia dell'arte italiana - Il Medio Evo, Milano 1902, pgg. 541 e 954.

A. GNIRS, Grundrissformen Istrischer Kirchen aus Mittelalter, in "Jahrbuch des Kunsthist. Institutes d.k.k.C.C.", VII, 1914, Bb, col. 51-62 (per l'architettura delle chiese dell'Istria).

Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k.k.C.C. für Erforschung und Erhaltung der Kunst. und hist. Denkmale, I B, 1907, col. 124 (E' la relazione scavi e restauri della chiesa di Muggia).

L. TESTI, La storia della pittura veneziana, Bergamo, 1909, pg. 96.

L. PLANISCIG, Denkmale der Kunst, Wien, 1915, pg. 46.

C. CECHELLI, Cividale, Milano-Roma, 1943, pg. 148.

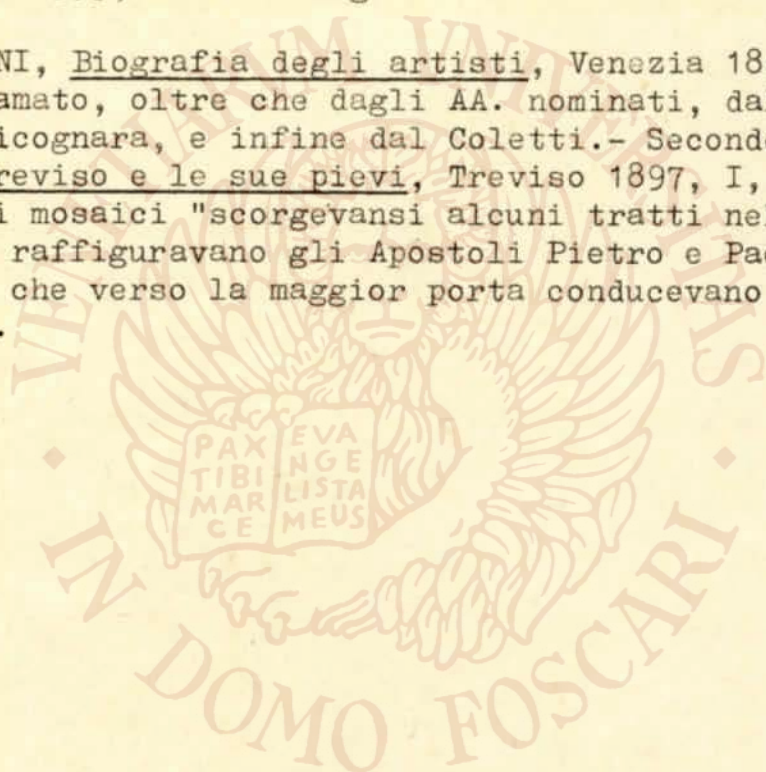
C. CECHELLI, Il tempietto longobardo di Cividale, in "Dedalo", a. III, 1922-23, vol. III, pg. 759, nota.

W. ARSLAN, La pittura e la scultura veronese dal sec. VIII al sec. XIII, Milano, 1943, pg. 117.

Il tentativo più recente e più impegnato per giungere ad una distinzione tra le varie fasi e maniere è quello di: P. FRAUSIN, Gli affreschi di Muggia Vecchia, in "Annali

Triestini" a cura dell'Università di Trieste, Sezione Ia, ed. Università di Trieste, 1947, pgg. 229-47 con fotogr. f. t.

- 4) BRANKO FUCIC e COLLABORATORI, Istarske Freske (complesivo), Zagabria 1963, con bibliografia.
- 5) p. e. FR. STELE, Le byzantinisme dans la peinture murale yougoslave, in "Atti dell'VIII Congresso Internaz. di Studi bizantini" (Palermo, aprile 1951) - Roma 1953, pgg. 257 sgg.
- 6) v. M. MIRABELLA ROBERTI, La chiesa e le mura di S. Lorenzo del Pasenatico, in "L'arte del primo Millennio" (1950), Torino 1953, con bibliografia.
- 7) DE BONI, Biografia degli artisti, Venezia 1840. Uberto è richiamato, oltre che dagli AA. nominati, dall'Agnoletti, dal Cicognara, e infine dal Coletti.- Secondo l'Agnoletti (Treviso e le sue pievi, Treviso 1897, I, pg. 339) di questi mosaici "scorgevansi alcuni tratti nel secolo XV e che raffiguravano gli Apostoli Pietro e Paolo sopra le scale che verso la maggior porta conducevano sopra le arcate".



Triestini" a cura dell'Università di Trieste, Sezione Ia, ed. Università di Trieste, 1947, pgg. 229-47 con fotogr. f. t.

- 4) BRANKO FUCIC e COLLABORATORI, Istarske Freske (complesivo), Zagabria 1963, con bibliografia.
- 5) p. e. FR. STELE, Le byzantinisme dans la peinture murale yougoslave, in "Atti dell'VIII Congresso Internaz. di Studi bizantini" (Palermo, aprile 1951) - Roma 1953, pgg. 257 sgg.
- 6) v. M. MIRABELLA ROBERTI, La chiesa e le mura di S. Loren-



Capitolo VI

PITTURE TARDE, O RITARDATARIE, NELL'ENTROTERRA VENETO

Ritorniamo ora più ad occidente nella nostra Regione, e non perchè ci divertiamo in una sorta d'altalena geografica; ma perchè, dato il carattere grosso modo unitario della cultura pittorica di tutta la zona, ci conviene, anche per semplificare il discorso, seguire una direttrice cronologica (fin dove possibile). - E, a Verona, ci è facile aggregare qualcosa d'altro a quella corrente di "bizantinismo ritardatario", che abbiamo constatato ormai in più d'una di queste pitture a così dire "provinciali" (rispetto a Venezia); per esempio il frammento di affresco con le due martiri Waida e Paribella sul primo strato d'intonaco del muro esterno di nord della chiesa de' Santi Apostoli: pittura che la Vavalà (1) credette del secolo XI, ma che giustamente Arslan (2) - notandovi una stretta relazione appunto coi brani veduti dianzi in S. Fermo, spostò nella seconda metà del XII - ; (il Padre Eterno con Gesù in braccio, la Vergine allattante e l'Orante, sui pilastri della stessa chiesa inferiore di S. Fermo (3)).

Vorrei aggiungere infine, quali ultime propaggini di cotesto gruppo (si dovrebbe essere nella prima metà del Duecento) altri affreschi, che si trovano sulla riva veronese del lago di Garda. L'uno è nella chiesetta di S. Zeno a Castelletto di Brenzone (4); parte d'un ciclo narrante storie di san Giovanni Battista, dipinto con la disposizione che s'è visto essere consueta - a tre zone sovrapposte - sul tratto terminale ad est della navatella sinistra. I brani meglio conservati son quelli della parete settentrionale: nella zona superiore il registro continua sopra l'abside, con l'Imposizione del nome a san Giovanni e con la Predica del Battista, molto rovinate.

Nella zona intermedia è la Decollazione del santo - di fianco all'abside, due angeli -; in quella di sotto è un velario appeso, di color giallo, con righe e disegni di fiori e rosette rossobruni (il velario prosegue, ben conservato, anche nel cavo dell'abside). Questa pittura, è chiaro, è opera d'un modesto artista locale, discendente dalla "tradizione" del S. Severo di Bardolino e del S. Andrea di Sommacampagna (navata) etc., di cui ripete anche le partiture caratteristiche, per mezzo della consueta cornice a greche a doppio asse in alto, e delle pur solite larghe fasce rosse punteggiate da filari di perline bianche in basso, e tra scena e scena. In più, v'è qui una violenza cromatica quasi selvaggia: la cornice superiore accosta giallo, blu e rosso vivissimi; l'Apparizione, sullo sfondo blu notte, mostra il primo

dei personaggi vestito di verde, il secondo con tunica azzurra e manto rosso cupo; mentre il vecchio santo visitato dall'angelo è pure vestito di rosso e l'angelo è azzurro; nella Decollazione si urtano il rosso della tunica profilata di bianco del carnefice, l'azzurro della veste del Battista, il giallo ed il celeste della prigione del tetto vermiglio, contro uno sfondo per metà giallo e metà blu. Quel che consiglia tuttavia ad aggregare le curiose ed evidentemente "vernacole" pitture di Castelletto al gruppo che qui si considera, è la presenza in esse della componente veneziana bizantineggiante arcaica (evidente sopra tutto nell'Apparizione), che invece è ancora assente a S. Severo e nella navata di Sommacampagna; mentre i rapporti, che nota Arslan, con il grande affresco della torre dell'abbazia di S. Zeno a Verona, sembrano piuttosto generici, e riducibili in fondo ad accenti di "espressionismo" popolaresco. Ancora una volta poi i modi di cotesta pittura "del Garda" trovano riscontro in dipinti situati quasi all'estremo opposto della regione veneta: in quelli voglio dire, che narrano storie di San Benedetto, nella fascia sopra la porta d'ingresso dell'abbazia di Sesia al Reghena: ne è rimasto soltanto un brano (il rimanente fu occultato dalla sovrapposizione della lunetta con l'arcangelo Gabriele) che mostra San Benedetto che esorcizza il drago: il santo, dalla barba "salisburghese" appuntita e dalle lunghe mani, sembra fratello germano del Battista che a Castelletto di Brenzone sporge il capo al fendente dello spiculator.

Infine, un altro affresco veronese mi sembra si possa situare a seguito della corrente considerata, ancorchè lo si sposti di solito fin verso il termine del Duecento, collegandolo a pitture raggruppabili intorno alla Cena della chiesa mantovana del Gradaro (c. 1295) (5). Il cui "bizantinismo" tuttavia, come vedremo, è d'altra intonazione e d'altra origine (deriva manifestamente dai maestri delle Storie di Maria etc. in San Marco a Venezia); mentre qui (si tratta di una serie di sei santi a tutta figura - di cui tre soltanto discretamente conservati - allineati sulla parete laterale sinistra del S. Severo di Bardolino) l'accento bizantino dipende, come s'è visto per le altre pitture del gruppo, da quello della maniera veneziana dell'Ursiana e dei Santi dell'abside di San Marco.

Il bizantinismo che s'è convenuto di definire "interpretazione veneziana della maniera 'Nerezi-Curbinovo'", raggiunge anche Verona - ma non prima, direi, degli inizi del Duecento -; ed ha una manifestazione insigne nel Giudizio Universale sul rovescio della facciata della chiesa di

Sant'Andrea a Sommacampagna (6). Che l'autore di questo quadro, completo pur nelle sue non grandi dimensioni, e singolarmente equilibrato in una quasi perfetta simmetria bilaterale, sia al corrente di come s'esprimevano gli affrescanti e i mosaicisti di San Marco sulla fine del XII ed agli inizi del XIII secolo, mettendo a frutto l'insegnamento del "maestro della Passione" della cripta di Aquileia, mi sembra abbastanza evidente: la tipologia tardocomnena delle figure - a cominciare dai volti; il gioco caratteristico delle pieghe delle vesti del Cristo, degli angeli (che rammentano così vivamente analoghi stilemi agli Anargiri di Castoria o a S. Giorgio di Curbinovo); la stessa gamma di colori densi e vorrei dire colti - non popolareschi o folcloristici, da stoviglia campagnola, come quelli veduti dianzi -; violetti cupi, rossi granata, rosa, bianchi, sono tali da lasciar sussistere pochi dubbi, a questo proposito; e del resto l'affrescante ha voluto imitare qui i mosaici anche nelle cornici laterali, che, col loro disegno a crocette alterne vorrebbero dar l'idea di quelle ghiere grosse e rigonfie che inquadrano tanti mosaici marciiani, e veneti in genere (Trieste, etc.) specie i più antichi. Ma è ugualmente chiaro, che il maestro del Giudizio di Sommacampagna è anche legato alla tradizione pittorica della propria terra, maturata nel corso del XII secolo; e così affine, come vedemmo, (per comunanza di lasciti "salisburghesi") a quella dell'Alto Adige: basti osservare qui, per esempio, la cornice a greca prospettiva, ma nella sua ultima e più articolata redazione: con quadretti - qui raffiguranti angeli - inseriti: variante che abbiamo già notato, a Verona, nel secondo strato di San Nazaro, e in Alto Adige a S. Giacomo di Grissiano, etc. Lo stesso schema iconografico del Giudizio è di carattere occidentale, anche negli episodi minori (per esempio il tema di Abramo, come a S. Michele di Oleggio, etc. etc.); ma anche per questo lato s'avverte l'inserzione bizantina, se non altro nel motivo della Deisis (il "giglio" del calembour dell'imperatore Leone VI), forse ispirato da Torcello, etc.

Si sarebbe tentati d'attribuire un'importanza tutta particolare a questa pittura, e ad altre nel veronese di analogo grado linguistico, non foss'altro che come indici di un momento di cultura pittorica, determinante per tutto un filone del Duecento dell'alta Italia (inclusivi, in questo caso legittimamente, anche l'alto Adige e parte della bassa Austria). Si vorrebbe individuare qui una "svolta" nella corrente delle influenze. Se infatti fino a questo momento tale corrente era defluita, s'è visto, dai centri di Ratisbona e di Salisburgo soprattutto verso le terre dell'Adige e più giù nel Veneto fino al Friuli ed a Venezia stessa, d'ora in poi sembra che la direzione s'inverta, almeno per quanto riguarda il cammino e la diffusione di cotesto nuovo bizantinismo. Il quale non potè derivare che dalle coste adriatiche e da Venezia; e in Verona con ogni probabilità ebbe il suo

maggiore "centro di smistamento". E' facendo tappa a Verona che, a quanto pare, esso risale l'Adige e approda per esempio a Castell'Appiano, le cui pitture - specie quelle della Annunciazione, Natività, etc. - trovano la loro "ragione filologica" più ovvia in precedenti veronesi, quali appunto il Giudizio di Sommacampagna. La corrente continuerà poi a fluire per tutto il secolo (e con qualche vena pure ne' primi anni del Trecento) verso occidente e verso nord. Costituirà lo strato linguistico veneziano-bizantineggiante di pitture bresciane anzitutto, e mantovane; ma anche di opere come la Madonna tra santi in S. Vincenzo a Galliano, o gli affreschi milanesi in S. Lino, in S. Nazaro, etc. Verso nord, oltre ad affermarsi a Castell'Appiano, aprirà la via, nella seconda metà del secolo, all'afflusso - il cui punto di smistamento sembrerà essere ora, più che Verona, Padova - di modi pittorici del tipo delle miniature dell'Epistolario scritto da Giovanni da Gaibana (pittura veneziana, legata alla ripresa dei mosaici nel braccio nord dell'atrio di S. Marco, non padovana) fino agli scriptoria di Admont o di Seitenstetten, od agli affrescanti di S. Nicolò presso Matrei, come vedremo in seguito.-

Basti, frattanto, una rapida indicazione delle pitture più vicine, quelle bresciane (7), che mostrano maggiori affinità con quelle veronesi: a cominciare già dagli affreschi dell'abside della cripta del Duomo vecchio (Cristo in mandorla tra due santi vescovi) che non senza ragione il Cavalcaselle (8) e il Morassi (9) ritenevano eseguiti nel IX-X secolo (10): hanno infatti rapporti con la maniera del primo strato di S. Nazaro a Verona. Stretto legame con Verona, specie con i brani veduti poco fa nella chiesa inferiore di S. Fermo, hanno anche gli affreschi scoperti nel 1956-57 sulla parete esterna della navatella sud del S. Salvatore (11).- Ma ben più importanti per significato sono, nella loro singolarità, le pitture delle volte dell'ambulacro anulare della Rotonda e del suo antico presbiterio. Esse attuano un intero "sistema" decorativo - oggi limitato a frammenti, ma in origine esteso a tutte le volte dell'ambulacro (12) - di carattere perentoriamente "musivo": e singolarmente vicini ai due grandi frammenti che già vedemmo nel Museo del

Vescovado di Treviso, riconoscendovi una propaggine, se non diretta esecuzione, delle botteghe dei mosaicisti marciali del Duecento. Tutto: dall'Agnus Dei "ravennate" al sommo della crociera centrale, ai simboli degli Evangelisti entro i compassi, alla Vergine orante, entro il clipeo iridato, tra angeli col turribolo e col giglio; all'arcangelo dalle grandi ali spiegate; al Cristo benedicente sopra il semicatino dell'abside; ai motivi geometrici e floreali - nastri a spirale, a treccia, a losanghe; foglie, fiori, palmette, stelle, croci - che compongono i bordi, le cornici, o sono disse

minati sulle campiture di fondo come sull'oro - tutto richiama il repertorio corrente nei mosaici di San Marco: e, anche qui come a Treviso, più puntualmente, in quelli del braccio nord dell'atrio (cfr. per esempio i "fioroni" al centro delle calotte): talchè saremmo indotti a porre intorno al sesto decennio del Duecento la data anche di questa decorazione bresciana. Quanto alle figure, proprio non vi vedremmo rapporti, se non estremamente generici, con gli affreschi del Battistero di Parma (ante), nè con quelli della chiesa mantovana del Gradaro (post) (13): piuttosto vi scorgiamo qualcosa che ci potrebbe consigliare di porle a seguito della corrente "bizantineggiante" affermatasi nel Giudizio di Sommacampagna, e diramatasi negli affreschi della navata della cappella di Castell'Appiano: sennonchè a Brescia il lascito "salisburghese" appare quasi del tutto assorbito: decantato ma anche snervato, da un neoatticismo, che è senza difficoltà riferibile alla cultura di taluno de' magistri immaginari del secondo braccio dell'atrio, o delle lunette di facciata o della cappella Zen; ma con qualcosa di più arcaico, privo di quella carica di plasticità, che a cotesti mosaici deriva dall'esperienza romana e toscana: e insomma, chi volesse portar a fondo l'ipotesi: un magister veneziano di vecchia maniera, rimasto quasi immune da riflessi "continentali".

Sempre a Brescia, le notevoli figure di Apostoli scoperte nel 1935 a Santa Maria di Calchera, e trasportate su tela (14) si legano invece genericamente alla cultura figurativa dell'entroterra veneto, da Verona, a Concordia - Summaga, a Muggia, anche a Verona (15), coi brani testè veduti in San Fermo; ma soprattutto mostrano, come già accennammo, affinità stilistiche con l'opera di quel maestro Ognibene da Treviso, che incontrammo, sicuramente, a decorare la chiesa del cimitero di Sanvincenti in Istria, e, probabilmente, la chiesetta di San Vito nella sua città d'origine.

Tra gli affreschi del Broletto bresciano (16), quelli che più interessano qui per i loro rapporti col Veneto, in ispecie con Verona, non possono secondo me essere anteriori ai primi decenni del Trecento: la "pace di Bernardo Maggi" - dipinta tra la data dell'avvenimento, 1298 (terminus post) e quella della fine della signoria dei Maggi a Brescia, 1311 (terminus ante) - innesta sul fondo linguistico tardodugentesco veronese tipo Gradaro o Assenza di Brenzone (quello insomma che sarà anche della parlata di maestro Cicogna) suggerimenti giotteschi già chiari, e anch'essi riflessi da Verona.-

Così i frammenti sulla parete sud di S. France-

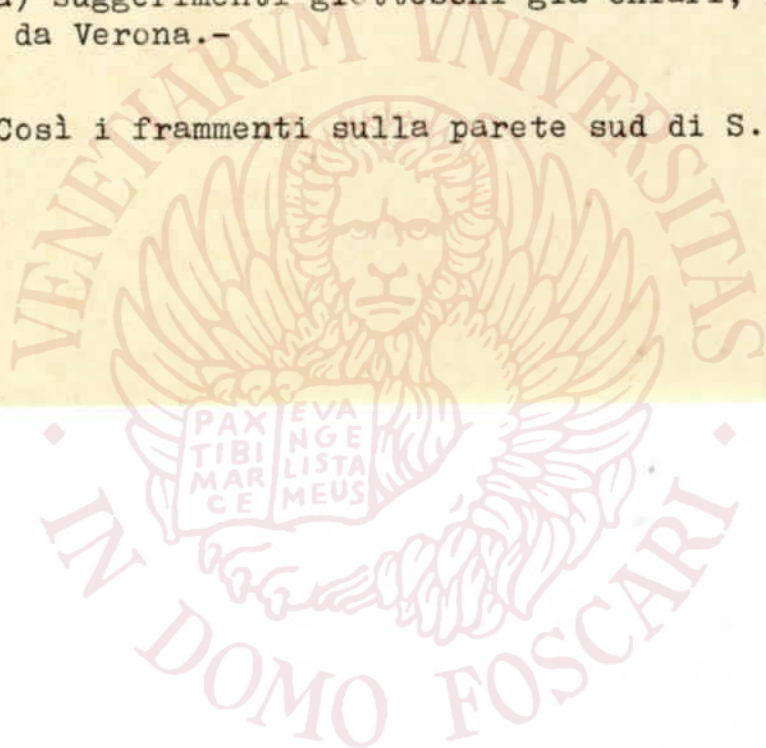
maggiore "centro di smistamento". E' facendo tappa a Verona che, a quanto pare, esso risale l'Adige e approda per esempio a Castell'Appiano, le cui pitture - specie quelle della Annunciazione, Natività, etc. - trovano la loro "ragione filologica" più ovvia in precedenti veronesi, quali appunto il Giudizio di Sommacampagna. La corrente continuerà poi a fluire per tutto il secolo (e con qualche vena pure ne' primi anni del Trecento) verso occidente e verso nord. Costituirà lo strato linguistico veneziano-bizantineggiante di pitture bresciane anzitutto, e mantovane; ma anche di opere come la Madonna tra santi in S. Vincenzo a Galliano, o gli affreschi milanesi in S. Lino, in S. Nazaro, etc. Verso nord, oltre ad affermarsi a Castell'Appiano, aprirà la via, nella seconda metà del secolo, all'afflusso - il cui punto di smistamento sembrerà essere ora, più che Verona, Padova - di modi pittorici del tipo delle miniature dell'Epistolario scritto da Giovanni da Gaibana (pittura veneziana, legata alla ripresa dei mosaici nel braccio nord dell'atrio di S. Marco, non padovana) fino agli scriptoria di Admont o di Seitenstetten, od agli affrescanti di S. Nicolò presso Matrei, come vedremo in seguito.-

Basti, frattanto, una rapida indicazione delle pitture più vicine, quelle bresciane (7), che mostrano maggiori affinità con quelle veronesi: a cominciare già dagli affreschi dell'abside della cripta del Duomo vecchio (Cristo in mandorla tra due santi vescovi) che non senza ragione il Cavalcaselle (8) e il Morassi (9) ritenevano eseguiti nel IX-X secolo (10): hanno infatti rapporti con la maniera del primo strato di S. Nazaro a Verona. Stretto legame con Verona, specie con i brani veduti poco fa nella chiesa inferiore di S. Fermo, hanno anche gli affreschi scoperti nel 1956-57 sulla parete esterna della navatella sud del S. Salvatore (11).- Ma ben più importanti per significato sono, nella loro singolarità, le pitture delle volte dell'ambulacro anula-

80
Sempre a Brescia, le notevoli figure di Apostoli scoperte nel 1935 a Santa Maria di Calchera, e trasportate su tela (14) si legano invece genericamente alla cultura figurativa dell'entroterra veneto, da Verona, a Concordia - Summaga, a Muggia, anche a Verona (15), coi brani testè veduti in San Fermo; ma soprattutto mostrano, come già accennammo, affinità stilistiche con l'opera di quel maestro Ognibene da Treviso, che incontrammo, sicuramente, a decorare la chiesa del cimitero di Sanvincenti in Istria, e, probabilmente, la chiesetta di San Vito nella sua città d'origine.

Tra gli affreschi del Broletto bresciano (16), quelli che più interessano qui per i loro rapporti col Veneto, in ispecie con Verona, non possono secondo me essere anteriori ai primi decenni del Trecento: la "pace di Bernardo Maggi" - dipinta tra la data dell'avvenimento, 1298 (terminus post) e quella della fine della signoria dei Maggi a Brescia, 1311 (terminus ante) - innesta sul fondo linguistico tardodugentesco veronese tipo Gradaro o Assenza di Brenzone (quello insomma che sarà anche della parlata di maestro Cicogna) suggerimenti giotteschi già chiari, e anch'essi riflessi da Verona.-

Così i frammenti sulla parete sud di S. France-



sco, noti da tempo (17) e assegnati concordemente al Duecento, sono pure, secondo me, trecenteschi; ma di influsso veneziano, probabilmente rimbalzato anch'esso da Verona (per esempio da un ambito di cultura pittorica affine a quello dell'Incoronazione della Vergine affrescata in S. Fermo, e ultimamente riconosciuta opera di Lorenzo veneziano (18).

Ma gioverà ritornare a Verona, ed alla considerazione del suo Duecento pittorico, il quale, almeno per il suo filone "centrale", andrebbe indagato a seguito d'un'articolata analisi della pittura veneziana del secolo - nel quale essa si risolve quasi completamente, per quanto è arrivato fino a noi, nella grande impresa della decorazione di San Marco -; ma ne tratto ora per comodità espositiva.

Legato al Giudizio di Sommacampagna è l'altro grande e singolare Giudizio, inciso su lastre di marmo sul frontone di S. Zeno a Verona (19): oggi ne è rimasto solo il graffito (e scompartito per ogni scena dalle lesene di marmo rosso, che continuano quelle di tufo della sottostante facciata); ma in origine doveva essere dipinto, come si deduce dalle tracce di colore ancora visibili. E forse appunto perchè è così allo stato di disegno, ne risultano accentuati i caratteri "occidentali" (tra i quali non v'è, come s'è detto, la mancanza del trono del Cristo: anzi questo trono, che non v'era a Sommacampagna, qui è ben visibile; e soltanto è da credere che lo schienale fosse dipinto e sia caduto, come dovette avvenire anche dei seggi degli apostoli, i quali ora sembrano starsene seduti sul vuoto; e infine di tutto lo "sfondo", che manca anche dietro le altre scene e figure, che perciò ora appaiono curiosamente sospese). Ma l'innegabile occidentalismo (Arslan (20)) trovava rapporti con opere salisburghesi della fine del XII sec.: Bibbia di Gumperto a Erlangen, Salterio di Praga, Antifonario di S. Pietro di Salisburgo; con le allegorie femminili di Bamberg e di Strasburgo; e, specie per la grafia, per il "linearismo ondulato e piatto", con le miniature dell'Evangelario Clm. 23339 della Biblioteca di Monaco, non nasconde la presenza e l'azione della corrente bizantino-veneziana: a cominciare dalla stessa iconografia. Bizantino è infatti il tema centrale che è, ovviamente, la Deisis, ancorchè tra le figure della Vergine e di San Giovanni (Evangelista anzichè Battista: lo scambio è raro, ma non è un hapax) siano inseriti gli angeli coi simboli della Passione; e bizantino è - come s'è visto trattando del Giudizio di Torcello - il tema al di sotto dei dodici apostoli allineati sui loro seggi - sebbene sia accolto anche in Occidente, ma con più frequenza nel "bizantineggiante" centro-sud (esempio S. Angelo in Formis, Santi Quattro Coronati a Roma, S. Nicolò di Filet-

tino, etc.) - e così gli angeli che suonano le trombe del Giudizio, accolgono le anime salvate e respingono le dannate; così il motivo dei risorti, etc. -. Mentre in altri particolari: per esempio in quello del diavolo che trascina all'inferno un gruppo di fanciulle eleganti, le quali evidentemente furono poco sagge in vita, traspare il medesimo gusto sottilmente sofisticato, protogotico "alla francese", che avvertimmo nelle Vergini, folli appunto, di Castell'Appiano, e che pensammo derivato da maniere austriache ma, più che della corrente benedettina salisburghese, degli scriptoria de' conventi cistercensi.

Il Giudizio di S. Zeno, dunque, che anch'io ritengo sia più tardo di quello di Sommacampagna - già dei primi decenni del Duecento - non si toglie dalla corrente che stiamo esaminando: astraiano a Sommacampagna dal colore e consideriamo solo il disegno: in quella grafia così larga, fluida, scorrevole e insieme ribadita, profondamente colta, ci appariranno evidenti le affinità coi graffiti di S. Zeno, e di ambedue, per quanto v'è di "bizantino", con la "maniera di Nerezi".

Questo linguaggio, che non è torbido o equivoco sebbene se ne possano riconoscere le componenti; (e non è limitato a Verona: si veggia per esempio la Crocifissione nella cappella Torriani della basilica di Aquileia: forse già della seconda metà del secolo, ma linguisticamente ancora vicina al Giudizio di Sommacampagna ed ai riquadri delle pareti di Castell'Appiano) continua ad aver voce, seppure con inflessioni di "venezianismo" via via aggiornato, per tutto il Duecento veronese. Nel quale tuttavia permangono, con singolare tenacia (già indicata poco fa), strati linguistici "anteriori" non sempre ben fusi con gli attuali. E' il caso per esempio dell'Annunciazione, che già vedemmo, coi due protagonisti, Gabriele e la Vergine, dipinti separati nelle due nicchie esterne dell'abside della chiesa di S. Stefano a Verona: gli affreschi furono ritrovati in occasione dei recenti restauri (iniziati nel 1952), che liberarono quelle nicchie dalle murature aggiunte, che le occultavano; ma non sono stati oggetto finora, ch'io sappia, di pubblicazione esauriente (quella del Tessari (21) è soltanto una segnalazione).- L'opera è di carattere popolare, e dunque di gusto "arcaico": la Vergine soprattutto, dalla testa enorme, dagli immensi occhi lunghi e liquidi, ripete un modulo che è presente addirittura nell'affresco di primo strato della grotta di S. Nazaro. Ma non per questo, è chiaro, si dovrà assegnare l'Annunciazione di S. Stefano al secolo XI: il pur avvertibile bizantinismo consiglia piuttosto di scendere, direi fino al XIII. - In ogni caso, cotesto "lascito di S. Nazaro" ebbe una vita incredibilmente lunga a Verona: già lo ritrovammo per esempio negli affreschi di Santa Maria di Bonavigo -

i quali, mostrando, come si avvertì, riflessi evidentissimi del "bizantinismo" veneziano della maniera di S. Cipriano a Murano e dei mosaicisti dell'Ursiana, non potrebbero in nessun modo essere anteriori ai primi decenni del XII -; e ancora lo vediamo persistere nella decorazione pittorica del S. Pietro presso Caldiero (22).

In questa chiesetta sulle pendici del colle di Colognola, le due nicchie ricavate nello spessore del muro orientale ai lati dell'arco di trionfo e i tratti sovrastanti eran coperti d'affreschi di singolare potenza. Nulla è rimasto nella nicchia di destra, e ben poco sulla parete al di sopra (entro una cornice nastriforme era una scena di cui sono ancora visibili, a destra la figura frammentaria d'un giovane biondo vestito di rosa, con una cassetina d'oro ornata di gemme in mano; a sinistra, un'altra figura maschile); così sulla parete di sinistra non si vede più che qualche tratto della cornice a nastro, interrotta verso l'arcosolio da un volto barbuto, di faccia; ma nella nicchia di sotto v'è un ampio e ancora leggibile brano di pittura, che mostra il Cristo benedicente entro un clipeo, nel semicatino; e nella conca le figure intere e ritte di due santi: Pantaleone (è precisato dalla grande scritta) da un lato, e un santo martire dall'altro.

Il carattere di questa pittura - specie nel busto del Cristo giovanile, imberbe, in atto di benedire "alla greca" con la sua mano enorme - è d'un "espressionismo" straordinariamente arcaicizzante; e non si fatica a comprendere come per esempio Arslan (23) non abbia creduto, per essa, di oltrepassare i limiti del secolo XII: ravvisando, specie nel gioco delle pieghe, quella maniera che appare spiccata "in sculture, miniature, affreschi del XII secolo, nei rilievi di miniature renane e salisburghesi e, insistentissima, in tutti i prodotti dei miniatori di Ratisbona-Prüfening. Sembra essa toccare il massimo della sua maturità, diffusione, eleganza, verso il 1170 circa, soprattutto nell'Europa centrale, dove essa rappresenta senza dubbio l'espressione più alta del "weiliger Stil". - Ed anche per noi, sono direi ovvii i rapporti con quella zona; e specialmente con gli affreschi del vestibolo della chiesa del convento del Nonnberg a Salisburgo: cfr. per esempio anche per certi manierismi - delineazione "ad arco acuto" degli occhi, de' sopraccigli; particolare disegno della bocca, etc. - il volto di questo san Pantaleone o dell'altro santo, con quello del San Benedetto etc. nelle nicchie del Nonnberg. - Ma è da riflettere a quanto codesti modi persistano nello stesso ambiente austriaco ed altoatesino (fino per esempio agli affreschi della Frauenkirche di Bressanone, cui conserverei la datazione più accreditata) ed al fatto che a Caldiero siamo in ambito, rispetto a quei centri, doppiamente provincia-

le e dunque ritardatario. Inoltre, appunto nelle pieghe dei panni credo si possa ravvisare qui almeno la contemporaneità della corrente veneta bizantineggiante nella "maniera di Nezezi", così evidente nel Giudizio di Sommacampagna e sulle pareti di Castell'Appiano; mentre nell'impasto pittorico - per esempio nel particolar gioco del rapporto tra il verdaccio di base e le profilature vermiglie, etc. - permane con straordinaria persistenza ancora qualche residuo della tradizione pittorica locale, che si può far risalire fino al momento carolingio (affreschi in S. Zeno di Bardolino).

Problema per qualche aspetto simile presenta, io credo, il gigantesco san Cristoforo sulla parete destra della chiesa di S. Zeno a Verona (24): pittura anch'essa che - se non la si vuol considerare, come possibile, "ritardataria" (ma in ogni caso non dal 1300 circa, come proponeva la Vavalà (25) - non si dovrebbe situare, con Arslan, "oltre gli albori del Duecento" (26). Essa comunque mi sembra possa essere assunta a capo di fila di un esiguo, ma singolare gruppo di pitture veronesi, le quali, pur essendo indubbiamente di pieno Duecento, sembrerebbero tradire qualche tenue rapporto, più che con l'area genericamente "romantica" del Sud-Europa, con l'arte d'una zona ben definita di questa, la quale non è bassotedesca o austriaca: è piuttosto quella delle scuole catalane, che almeno fino al termine del secolo XII conservarono la ben nota spiccatissima originalità di linguaggio - nel quale l'azione della componente mozaraba rimane riconoscibile -. Non è qui il caso di rinverdire ipotesi alquanto facili specie se tenute in un ambito di genericità: tracce di gusto non genericamente islamitico ma specificamente mozarabo sono state riscontrate anche nella scultura veronese del secolo XII; v'è poi il consueto rimando all'attività delle corporazioni di costruttori lombardi in Catalogna - i quali, tornati in patria, portaron seco di cotali "ricordi di viaggio" - ; vi potrebbe essere l'indice indubitabile dell'approdo di stilemi catalani (Tahull) di derivazione mozaraba (Biblia Hispalense) in alta Italia, fornito dai resti degli affreschi del distrutto convento di Santo Ilario, conservati nella villa Roggiery a Revello (27); e poi sempre l'ancor più comodo veicolo delle migranti miniature: onde, che qualche folata d'aria dei Pirenei potesse arrivare anche a Verona, non sarebbe avvenimento da far meraviglia. Ma va poi detto che gli affreschi veronesi di cui si sta parlando non si possono dire d'impronta catalana nemmeno quanto quelli di villa Roggiery: si tratta di desinenze, quali si ravvisano per esempio in pitture spagnole come quelle di Sigena, o anche inglesi come quelle di Canterbury dell'ingrediente secolo XIII (la cui parentela a mio parere non è dovuta ad "influenza" inglese in Ispagna o spagnola in Inghilterra; ma al comune interesse per certe oltranzes "deformatrici

ci" dell'esaltata cultura pittorica catalana).

Ma poi non credo sia necessario, per questo gruppo d'affreschi veronesi, andare a cercar tanto lontano. V'è una zona della pittura italiana del Duecento, nella quale sembra ci s'impegni a scontare pressochè tutte le esperienze disponibili, almeno quanto a schemi figurali: è la Toscana, con crescente gravitazione su Firenze: dove nell'acerbo Duecento, insieme con altre numerose e diramate derive specie di lessico, capita d'incontrare, accanto per esempio a quella "neocopta" del Maestro della Croce dell'Accademia (adotto la classificazione del "laconico", ma densissimo e puntuale saggio di Ragghianti (28)), anche quella "neocatalana" (più che neogermanica) del Maestro di Greve (Madonna di Villa Casale), fluente, in accezione rettificata e plasticamente rinsaldata, nello stesso Maestro del Bigallo (Madonna Acton, Madonna del Museo Bandini, etc.). Onde vorrei salutare, in codesti modesti, ma filologicamente significanti affreschi, l'inserzione - che avrà poi così lunga fortuna - dell'apporto toscano, anzi forse più propriamente fiorentino, entro la cultura pittorica veronese.

S'intende che, a Verona, coteste desinenze si sommano all'antico strato linguistico bassotedesco ed a quello più recente del venezianismo bizantineggiante; e agiscono per esempio nel disegno delle sgangherate aureole, dei nasi lunghi affilati desinenti in forma di trifoglio; nel modo caratteristico di delineare con tre diverse "virgole" sovrapposte le labbra e il mento e in poco d'altro: non toglie, ch'esse conferiscano un timbro sufficientemente distinguibile a questo gruppo di pitture. Il quale comprende, oltre il citato pannello di S. Zeno, un altro San Cristoforo, dipinto sotto la terza arcata della parete nord di S. Lorenzo a Verona (29). Quest'affresco - del quale è visibile poco più dell'enorme testa del santo - è probabilmente tra i più antichi del gruppo; ma, poichè esso evidentemente dipende, per quanto ha di fiorentineggiante, da un grado linguistico quale si può puntualizzare nella "seconda", e più plastica, maniera del maestro del Bigallo, non potrebbe essere stato dipinto che dopo (non si dice di molto) la metà del secolo.

Evidentemente della medesima maniera, ma dipinta più tardi, con modi più semplificati e volgarizzati, è la Madonna del latte, dalla curiosa aureola oblunga e gialla come talune di Catalogna, ora al Museo di Castelvecchio: fu staccata nel 1876 da un muro esterno dell'Istituto Don Bosco (30). Ed ancora più recente (al corrente di modi fiorentini avvicinati a quelli di Coppo di Marcovaldo), ma sempre della medesima vena - che frattanto avea raccolto anche un forte affluente di "bizantinismo" declinato linearmente a seguito di esperienze del tipo del Giudizio, graffito sul

frontone di S. Zeno - è la Crocifissione, anch'essa a Castelvecchio (fu staccata nel 1876 dal muro dei Salesiani (31)). Con la quale - se è permessa una "geografia" filologica siffatta: - questo rivolo confluisce in quello delle Sante di S. Giovanni in Valle, che vedremo tra poco, nutrendo una corrente, che persisterà poi - come maniera "ritardataria" - anche oltre la fine del Duecento, fino a Maestro Cicogna. E ancora una volta, è possibile riscontrare, par di tale vena, lo scorrere parallelo in altre zone della cultura pittorica veneta: si confronti per farsene persuasi questa Crocifissione di Castelvecchio con quella, aggiunta intorno agli stessi anni (presumibilmente tra il 1270 e l'80) sulla parete orientale del sacello romanico di Summaga. Ambedue sarebbero difficilmente comprensibili, senza riferimento ai "lucertoloni" del Dugento toscano - ovviamente, tra le numerose varianti classificate dalla Vavalà e dal Garrison, del gruppo dei "patientes" che si sogliono riferire ad un tipo giuntesco.-

Ma queste divulgazioni venete sembrano rifarsi all'elaborazione "sfumata" che di esso aveva dato Coppo di Marcovaldo (Croce di S. Gimignano; Croce di Pistoia con Salerno, 1274-76): se pur sia possibile scendere a tanto, in base a "traduzioni" dove le punte espressive sono cancellate e perdute. - Per quale via, poi, cotesti spunti siano arrivati nel Veneto, è forse inutile chiedersi: la circolazione era aperta e le opere di Coppo - che portavano alla più pregnante forma precimabuesca un "tipo" accreditato - divennero presto famose. E v'era poi la grossa impresa dei mosaici del Battistero, alla quale io credo i veneziani parteciparono: e, tornati in patria, credo portassero a casa più di quanto non avessero lasciato a Firenze.

Frattanto, il venezianismo bizantineggiante, di cui indicammo manifestazioni anche vistose sulla fine del XII e nei primi decenni del XIII sec., lascerà altre tracce a Verona: per esempio nella Madonna col fiore di giglio, affrescata nella cripta di S. Zeno (32); nei frammenti d'una Visitazione e d'una Annunciazione, nell'abside di Santa Maria Antica (33); nella Madonna nella nicchia della parete nord di S. Nicolò di Lazise (34) e nell'absidiola sud di Santa Giustina di Palazzolo: pitture tutte giustamente avvicinate da Arslan (35) al Giudizio di Sommacampagna.

Col procedere del secolo sembra si possano istituire rapporti anche più puntuali con l'opera di maestri, o con tratti ben definiti della grande impresa dei mosaici marciari. E per esempio nell'affresco frammentario della Santa Margherita col drago ai Santi Apostoli di Verona non è chi non veda un riflesso della maniera caratteristica de' mosai-

cisti delle prime campate dell'atrio di San Marco (36). Ed il fregio ben noto, specie il tratto sul muro sud, della controtorre dell'abbazia di San Zeno (37), ha accenti "espressionistici", che richiamano i modi e le grinte dei mosaici della Passione dell'arcone ovest sotto la cupola centrale di San Marco, ma in questo caso la derivazione è forse ~~diversa~~.

Non vorrei aggiungere un altro tentativo ai molti già avanzati, di interpretazione semantica di questa sorta di processione di strani personaggi dai curiosi copricapi, che scanditi a gruppi di tre, sembrano uscire dalla città schematicamente indicata a destra, ed avviarsi verso un giovane biondo incoronato, che li aspetta sotto un "arco glorificante": l'idea di Gerola (38), che si tratti dell'omaggio recato ad un imperatore (kat' exochèn) da genti di varia natura e di vario ceto (tutta la sudditanza del dominio) può ancora, nella sua genericità, reggere, almeno finchè non se ne trovi una migliore, più precisa e convincente. Giova, piuttosto, leggendo quelle pitture, annotare quanto sia persistente in Verona l'attaccamento ai modi linguistici della "tradizione" discendente ancora dalla cultura degli Ottoni (e, aggiungerei, addirittura dei Carolingi) e divulgata nelle terre del sud germanico e dell'Adige: una chiosa, del resto, fatta più volte e da parecchi: dallo Swarzenski (39) che le avvicinò a pitture bavaresi-austriache, al Gerola (40) che appuntava le numerose affinità tematiche con miniature ottomane e (per le scene di caccia della zona inferiore) coi duelli affrescati nel castello di Avio in Trentino (affinità tuttavia più che altro iconografiche, con queste pitture ovviamente già trecentesche): ribadite dalla Vavalà (41) e dal Morassi (42); allargate dall'Anthony (43) a rapporti con gli affreschi di S. Giacomo a Termeno; mentre Arslan (44) seguito da Magagnato (45) preferiva riferirsi ad una corrente miniaturistica propriamente veronese (specie del Cod. Vat. Lat. 39): il che non sposta di molto i termini del problema filologico. E il pregio della controtorre di San Zeno a Verona si connette con la corrente che presumibilmente discende dal momento più intenso e più colto della pittura dell'alta Val Venosta (S. di Tubre, secondo strato di Mustair) che già studiammo, e di cui vedemmo la deriva toccare non solo la Svizzera romanda e italiana, ma Venezia stessa - segnatamente i mosaicisti chiamati a Roma nel 1218 da papa Onorio III -.

Ad ogni modo: un caratteristico assorbimento del colto venezianismo bizantineggiante (sull'intensificarsi dei rapporti politici ed economici tra Verona e Venezia, quale "piattaforma" alla cultura artistica - scultura, monete etc.- dall'ultimo quarto del secolo XII in poi, è ottima la sintesi del Magagnato (46)) da parte del vernacolo di tradizione "occidentale" (sarebbe improprio continuare ora a denominar-

la salisburghese, o bavarese, o anche più largamente austriaca: essa appare ormai divulgata, forse, per la sua intonazione più recente, attraverso l'esempio insigne del "maestro delle Vergini" di Castell'Appiano, in tutta l'area atesina, dove persiste fino allo scadere del XIII secolo: la si ritrova per esempio nell'unico resto di pittura tardodugentesca del chiostro di Bressanone: il frammento delle storie di Santa Caterina nella quarta campata) informa soprattutto una zona della pittura veronese (anzi, più largamente, veneta) della seconda metà del secolo XIII: la quale finisce con l'assorbire anche quel rivolo cui s'accennò poco fa: quello che trascinava più d'un relitto d'origine fiorentina. La Vergine e il San Giovanni accanto al Crocefisso al Museo Civico - affresco staccato dall'Istituto Don Bosco - collimano infatti, stilisticamente, con quanto rimane della decorazione più antica della chiesetta di S. Nicolò all'Assenza di Brenzone (47) (Ultima Cena sulla parete nord, a destra della finestra), e con la Santa Caterina ed altra Santa della parete interna del muro perimetrale sud di S. Giovanni in Valle a Verona (se non dello stesso maestro, certo della stessa bottega (48)). Ultimo esito, del tutto involgarito, di tale maniera, vedrei nella Domenica delle Palme della chiesa della Immacolata di Avio; in una piccola Crocifissione in S. Zeno, in una Madonna già nella chiesa di S. Salvatore a Mantova (41).

In tali pitture, che forse superano di qualcosa lo scadere del secolo, non è avventato riconoscere le ultime estenuate derive della vena pittorica d'origine "nordica", che aveva tenuto il campo per un paio di secoli. Talora tuttavia gli accenti "nordici" non paiono attribuibili ad una corrente, o ambito di cultura figurativa siffatti; è possibile derivino da migranti miniature, che gli affrescanti si tenevano sott'occhio a modo di esempla. Tale può essere il caso dei curiosi frammenti d'affreschi, riscoperti a Padova dopo il bombardamento del 1944 e i successivi restauri, sul rovescio della parete destra della navata della chiesa degli Eremitani, sul tratto di muro che ora congiunge la cappella dipinta da Giusto de' Menabuoi con quella, adiacente, decorata da Guariento e bottega. E' chiaro che quegli affreschi furono eseguiti prima che quella, che in origine doveva essere la navatella sud della basilica, fosse frazionata in cappelle: quindi, presumibilmente, negli ultimi anni del Duecento. Sono pitture di sapore spiccatamente "inglese", derivate da un codice del tipo del Salterio Cuerden della Morgan Library di New-York, assegnato da Millar (50) alla Bibbia di Alvon del British Museum (Egerton Ms. 1151) in ogni caso della stessa ¹²⁵⁰epoca ed allo stesso scriptorium, probabilmente Canterbury - od anche al Salterio della Marciana (Lat. I, 77 = 2397) ricchissimo di miniature e di illustrazioni a piena pagina (sebbene, stranamente, trascurato dagli stessi specialisti inglesi). Nella storia dello stesso ordine, e del convento padovano, degli Eremitani sarà forse

possibile reperire qualche spiegazione della presenza qui sulla fine del Duecento di affreschi (presumibilmente con motivi tratti da Salterii) così singolari e così "tipo Canterbury". Quanto alla "inversione" della corrente culturale, almeno per quanto riguarda Padova, abbiamo già accennato, e vi ritorneremo più a lungo tra poco, alla influenza delle miniature del 1259 (veneziane, ma eseguite per Padova) dell'Epistolario di Giovanni da Gaibana, e di altre della cerchia, su pitture austriache: taluno ha supposto favorita dal fatto che Engelbert, abate di Admont, "passò gli studi" a Padova; ma altre e non poche concordanze austro-padovane di cotesto genere, sarebbe facile allineare. - E ristagni di cotesta ultima (per ora) "onda del nord" vedremo rappozzare nella stessa Venezia, in San Marco.

La maniera veneziana-bizantineggiante ha voce più robusta, nel tardo Duecento veronese e nei primi decenni del Trecento (innanzi, fo per dire, che Lorenzo arrivasse sull'Adige) in un'altra serie di affreschi, raggruppabili intorno ai brani forse troppo noti (Ultima Cena, tre Santi Vescovi, quattro profeti) di Santa Maria del Gradaro a Mantova (51): opera sicuramente di cultura pittorica veronese, e punto di riferimento assai utile, perchè databile con sufficiente approssimazione: essa appartiene infatti alla fase di decorazione che include anche il tratto "su quella parte del muro interno della facciata che fu costruita insieme al portale eretto, secondo l'iscrizione esistente in sito, dai lapicidi veronesi Gratasoia e Ognabene... nel 1295" (52). - E' del tutto evidente, che le stesse botteghe dipinsero i santi Andrea, Nicolò e Dionisio in S. Giovanni in Fonte (53) - i quali perciò andranno datati intorno a quell'anno: - insieme con le due grandi scene contigue (Battesimo di Gesù e Resurrezione di Lazzaro) sulla parete destra - prima campata - del presbiterio di S. Zeno a Verona, che tutti gli studiosi (54) assegnarono concordemente, e ovviamente, alla fine del secolo XIII.- Di questo gruppo di pitture (al quale possono essere aggregati i Santi - ora acefali - dipinti sotto la scala settentrionale del presbiterio di Santo Stefano e, come ultima e impoverita espressione vernacola, anche la Madonna con bimbo e un apostolo, sulla parete destra di S. Giovanni in Valle) non si mancò di notare, di regola, l'accentuato bizantinismo - sebbene, come spesso, si evitasse, fors'anche perchè risulterebbe impossibile, di dare consistenza filologica a quel termine, indicando l'opera, o le opere, propriamente bizantine, alla cui maniera almeno, riferirlo -. Si tratta infatti tutt'al più d'un "bizantinismo" estremamente generico, scontato, acclimatato, in ogni caso mediato.- A me sembra evidente, che cotesti pittori veronesi non attinsero a mosaici, affreschi, miniature di Costantinopoli e nemmeno della "provincia" vera e propria; mentre

erano a giorno di come dipingevano i magistri immaginari che diedero i cartoni per tutto un gruppo di mosaici in San Marco: il gruppo, voglio dire, che include la decorazione dei sottarchi del transetto illustranti fatti della Vergine e del Vangelo dell'Infanzia; la serie dei quattro miracoli di Gesù nel braccio nord, le storie di San Marco etc. (distingueremo meglio tra poco). Le affinità sono, per qualche tratto, talmente puntuali, da suggerire l'opportunità di rivedere la datazione alquanto arretrata, che altra volta, accogliendo l'ipotesi del Gombosi, diedi a questa serie di mosaici. Per quanto si voglia far conto del ritardo frapposto dal riflettersi d'una maniera in "provincia" e della sua "vischiosità" in zone di divulgazione "massificata", non si ha poi da tenderne troppo l'elasticità: talchè non per questa sola considerazione ma anche per essa, per quei mosaici marciati gioverà scendere, come vedremo, ben innanzi nel Duecento.- Codesta maniera, comunque, lambisce anche quella regione che d'ora in poi e per tutto il Trecento attingerà non più dal nord ma dal sud, e in primo luogo da Verona e da Padova: voglio dire il Trentino, dove s'innesterà sugli strati linguistici che già esaminammo: esempio chiaro d'una mistione siffatta mi sembran essere i già ricordati affreschi della chiesetta di Sanzeno in val di Non, la cui data si trae dall'epigrafe, dove, pur tra le lacune, pare si possa leggere l'anno - che in ogni caso converrebbe - 1288 (55).

Infine, è tempo di chiudere il capitolo, segnalando un gruppo di pitture che, sebbene eseguite allo scadere del secolo o già nei primi decenni del Trecento, conservano ancora con straordinaria tenacia caratteri romanici dugenteschi, e sembrano voler fondere insieme, in un'ultima, esangue fioritura, il linearismo "salisburghese" già alterato e snervato della maniera delle Sante di S. Giovanni in Valle, con l'altro linearismo, d'origine, come vedemmo, marciana, della Cena di Santa Maria del Gradaro ed opere affini. Un riferimento cronologico preciso ci vien offerto da un gruppo di pitture votive della già ricordata chiesetta di S. Nicolò dell'Assenza di Brenzone (Madonna con S. Giovanni Evangelista, Crocifissione, una lunga serie di santi) che portano la data del 1322 (56). E' poi evidente che, non solo alla stessa bottega, ma allo stesso maestro va assegnato lo affresco, a S. Zeno di Verona, della Madonna con santa Caterina e santa Lucia (57) - per il quale del resto già la Vavala (58) e l'Arslan (59) avevano proposto quel giro di anni.- Ma il sorgere di questa pur pallida "maniera" si può riportare intorno al 1300: giacchè la si ravvisa, del tutto manifesta, nelle pitture (fatta eccezione per il frammento più antico, che già studiammo) della parete nord della chiesa di S. Martino al Corrubio (S. Pietro Incariano): quelle, di cui il Simeoni (60) lesse la data di esecuzione - 1300 - ed

il nome dell'autore: maestro Cicogna. E poichè tali pitture, firmate, di quella chiesetta della Valpolicella denotano, pur entro i limiti d'un linguaggio corsivo e "ritardatario" (ma non del tutto sprovveduto, nè così spregevole come s'è detto) l'impronta d'una "personalità" più decisa, in ogni caso più originale, delle rimanenti e consonanti, sarà legittimo ritenere il Cicogna il fondatore di cotesta maniera, o il capo di cotesta bottega. Alla quale si sono aggregate o si possono aggregare altre pitture: oltre a quelle di S. Nicolò dell'Assenza, i quadri votivi, molto affini ad esse (S. Pietro e S. Paolo venerati dall'offerente; la Maddalena; la Madonna col bimbo) di Sant'Andrea di Sommacampagna; e quelli di S. Felice a Cazzano di Tramigna - dove il san Giorgio porta la firma del Cicogna e la data 1322. - Ben poco d'altro si può attribuire al piccolo maestro stesso; ma nella sua bottega, è credibile, si "formarono" pittori, talora distinguibili dalla genericità del mestiere e non privi di qualche dote: uno, per esempio, è quell'aiuto che collabora col Cicogna ad illustrare la chiesa di S. Felice di Cazzano (61) (in Val Tramigna, mentre i continuatori e seguaci affrescano nella chiesa di S. Pietro di Briano nella stessa Cazzano); altro aiuto - tra tutti forse il più vivace e più "personale" - è colui che spigliatamente dipinge, poco dopo il 1315, le ventidue figure di santi sulla parete meridionale della chiesa di Santa Giustina a Palazzolo (62); ritardatari ancor più modesti dipingono anche nella chiesa di Sta Maria Novella di Erbé; etc.-

Infine, alla "maniera di maestro Cicogna", e dunque ai primi decenni del Trecento, assegnerei anche gli affreschi ultimamente scoperti dalla Sovrintendenza ai Monumenti di Verona nella casa del canonico Turrini (nel complesso della Capitolare). Ancorchè il loro arcaismo, con quel tanto di ratisbonese-salisburghese che vi si può forse trasentire, possa aver fatto pensare ad epoca più antica, anche di parecchio, mi sembra, dai tratti meglio leggibili tra i ripuliti finora - per esempio il gruppo del giovane re (?) e del cavaliere inginocchiato - che chi li dipinse si iscriva non lontano dall'orbita di mastro Cicogna e della sua brigata: sarà forse stato un poco più colto, e informato di come dipingeva per esempio in quel torno di tempo (primi del Trecento) colui che con più robusto piglio decorò d'affreschi il castello di Avio.

Quella brigata era, come risulta, formata da pittori di ex-voto, al servizio, probabilmente per poco prezzo, di devoti offerenti del "popolo grasso" di Verona; ma che più di frequente battevano le pievi del contado.

Non è difficile imbattersi qua e là, non solo nel veronese ma in tutta la regione veneta, in pitture d'apparenza arcaica, o almeno col piglio del "severo romanico"; ma anche d'una labilità linguistica, che non sembra suffi-

ciente addebitare al consueto "sermo rusticus et vulgaris", perchè in più vi s'annusa il sentore del frutto fuor di stagione. Sono appunto, nel più dei casi, opera di cotesti pittori vaganti, che andavan dipingendo le loro Madonne e i loro santi alla buona maniera dei vecchi, senza impicciarsi di novità. Così per esempio, nella cripta sotto la sconscrata S. Paolo di Monselice, v'erano, sullo strato più recente di intonaco, un san Francesco ed altre figure d'apparenza arcaica (63), ma che non dovettero esser dipinte prima della fine del Duecento - sebbene non da uno della schiera di quei veronesi: costui si dimostra assai più abbeverato alla fonte veneziana più colta. Un'opera, invece, talmente prossima alla maniera di mastro Cicogna da far pensare (non solo per la grafia delle scritte) sia stata dipinta, ai primi del Trecento, da uno di quei viandanti che facevan quadri votivi all'Assenza di Brenzone o a S. Martino al Corrubio, è la serie di Sante (è rimasto poco: parte della figura di Margherita e poco più di mezza testa della santa accanto) ritrovata (64) nell'attuale campanile - che sorge su strutture appartenenti all'antico monastero di Sant'Antonio - a Cittadella. Ed altro, messi sulla buona via, non sarà impossibile aggiungere. - E per esempio, ancor entro i termini del Duecento, un maestro ben più dotato di quei "pictores vagabundi", ma esprimentesi con un linguaggio affine, dipinse le due lunette nel semicatino dell'abside laterali del Battistero di Treviso (mentre, in Treviso stessa, l'affresco col Crocifisso e Santi del Seminario Vescovile - già convento di S. Nicolò -, da taluni studiosi assegnato al secolo XIII, è pianamente - e direi ovviamente - trecentesco).-

DOMO FOSCARI

Note al Capitolo VI

- 1) E. S. VAVALA', La pitt. veron., cit., pg. 364; LA STESSA, Mediaev. paint., cit., pgg. 161-62 - A. MORASSI, in "Boll. d'arte", 1926-27.
- 2) W. ARSLAN, La pittura e la scultura, etc., cit., pg. 120.
- 3) G. M. ROSSI, Nuova Guida di Verona, 1854, pg. 143 (anter. al sec. VIII) - E. S. VAVALA', La pittura, etc., cit., pg. 375 - LA STESSA, Mediaev. paint., pg. 165 (secolo XIII) - W. ARSLAN, La pittura etc., cit., pg. 120 ("fine del secolo (XII) o intorno al 200 circa").
- 4) A. PIGHI, Castelletto di Brenzone sul Garda, Verona 1908, pg. 11 - W. ARSLAN, La pittura etc., cit., pg. 171, pg. 183, n. 35 (opera del pieno Duecento).
- 5) Così W. ARSLAN, loc. cit., pg. 176.
- 6) G. GEROLA, in "Boll. d'arte", 1908, pg. 471 - L. SIMEONI, Guida, cit., pg. 509 (a maestro Cicogna) - P. TOESCA, Storia, etc., cit., pg. 948 (sec. XII) - W. ARSLAN, loc. cit., pgg. 161-62 ("pittura già pienamente duecentesca") - E. W. ANTHONY, Frescoes, cit., pg. 101 ("the violent contrast of tone recall the Venetian mosaics").
- 7) G. PANAZZA, Di alcuni affreschi medioevali a Brescia, in "Commentari" XI, 1960, pgg. 179-201.
- 8) G. B. CAVALCASELLE, Storia della pittura in Italia, IV, pg. 243, n. 1.
- 9) A. MORASSI, Catalogo delle cose d'arte..., Brescia, 1939, pg. 174.
- 10) G. PANAZZA, loc. cit., pg. 181, li pensa del XII, ma "non immemori delle forme e degli schemi del secolo precedente".
- 11) G. PANAZZA, loc. cit., pgg. 182 sgg., e già in Restauri e scoperte a Brescia, in "Brescia", dicembre 1957.
- 12) Delle quali si conosceva da tempo qualche tratto, rimasto tuttavia trascurato. Cfr. G. PANAZZA, L'arte medioevale nel territorio bresciano, 1942, pgg. 205 sgg.
- 13) G. PANAZZA, loc. cit., 1960, pg. 190.
- 14) Cfr. G. PANAZZA e C. BOSELLI, Pitture in Brescia dal Due-

cento all'Ottocento, Brescia 1946, pg. 17.

- 15) Non certo agli affreschi del Battistero di Parma: G. PANAZZA, loc. cit., pg. 185.
- 16) G. PANAZZA, Affreschi medioevali nel Broletto di Brescia, in "Commentari dell'Ateneo di Brescia", 1946-47, pgg. 79 sgg. - LO STESSO, loc. cit., pgg. 190 sgg.
- 17) P. GUERRINI, Gli affreschi della chiesa di S. Francesco in Brescia, in "Miscellanea Francescana", vol. XXXVI, fasc. 3-4, 1936 - A. MORASSI, Catalogo etc. Brescia, cit., pgg. 233, 255, 277 - G. PANAZZA, loc. cit., pgg. 197 sgg.
- 18) Cfr. M. T. CUPPINI, Pitture del Trecento in Verona, in "Commentari", IV, 1962, pgg. 75-83; 241-44.
- 19) G. GEROLA, Il Giudizio Universale scoperto in S. Zeno di Verona, in "Boll. d'arte", II, 12, 1908, pg. 470 (scoprì il graffito e lo assegnò alla fine del XIII sec.) - L. SIMEONI, Guida, cit., 1909, pg. 172 (senza dataz.) - A. DA LISCA, La basilica di S. Zenone, Verona 1941, pgg. 85 sgg. (l'attribuisce al Brioloto, lo scultore della "ruota della Fortuna"; ma senza ragione) - W. ARSLAN, La pittura, etc., cit., pgg. 162 sgg.
- 20) W. ARSLAN, loc. cit., pg. 163.
- 21) U. G. TESSARI, La chiesa di S. Stefano, Verona 1957, tav. II.
- 22) L. SIMEONI, Guida, cit., pg. 472 - W. ARSLAN, La pittura etc., cit., pgg. 122 sgg.
- 23) W. ARSLAN, loc. cit., pg. 123 e pgg. 202-203, dove data la costruzione, in base soprattutto alla tecnica della muratura, alla prima metà del sec. XIII.
- 24) G. M. ROSSI, Nuova Guida di Verona, cit., pg. 64 (al sec. XI, come ritratto di Pipino) - L. GIRO, Sunto della storia di Verona, 1869, II, pg. 55 (come san Cristoforo) - L. SIMEONI, Guida, cit., pg. 177 (fine sec. XIII) - A. DA LISCA, La basilica etc., cit., pg. 251 (al 1300 circa) - W. ARSLAN, La pittura, cit., pg. 125 (con riferimento alla sopraelevazione del muro, databile alla fine del sec. XII).
- 25) E. S. VAVALA', La pittura, cit., pgg. 32 e 388-89.
- 26) W. ARSLAN, La pittura, cit., pg. 124.

- 27) Cfr. specialm. A. GRABAR, La peinture romane, cit., pgg. 67-85, e la documentazione a pg. 209.
- 28) C. L. RAGGHIANI, Pittura del Dugento a Firenze, "Monografie di Selearte", I.
- 29) C. CIPOLLA, Restauro della chiesa di S. Lorenzo in Verona, in "Arte e storia", XII, 1893, pg. 163 (iscriz. ai secc. XI e XII) - L. SIMEONI, Guida, cit., pg. 144 - P. TOESCA, Storia, cit., I, pgg. 1030, n. 27 (al sec. XIII) - E. S. VAVALA', La pittura, cit., (fine XIII, inizi XIV) - W. ARSLAN, La pittura, cit., pg. 262 (inizi sec. XIII).
- 30) E. S. VAVALA', Mediaev. paint., cit., pg. 164 (al sec. XIII) - A. AVENA, Capolavori della pittura veronese, Catalogo mostra 1947, pg. 105 (al sec. XIII) - W. ARSLAN, La pittura, cit., pgg. 182-83, n. 34 (di rozzo arcaismo; l'avvicina alla Madonna di S. Giovanni in Fonte, e a quella della nicchia del fianco meridionale di S. Zeno, quasi scomparsa).
- 31) E. S. VAVALA', Mediaev. paint., cit., pg. 164 (al sec. XIII) - A. AVENA, loc. cit., pg. 105 (al sec. XIII) - W. ARSLAN, La pittura, cit., pg. 187, n. 52.
- 32) Molto nota: G. M. ROSSI, Nuova Guida di Verona, cit., pg. 67 - A. VENTURI, Storia dell'arte ital., III, 1903, pg. 103 - L. SIMEONI, La basilica di S. Zeno in Verona, 1909, pg. 75 - LO STESSO, Guida, cit., pg. 179 - E. S. VAVALA', La pittura, etc., cit., pg. 397 - LA STESSA, Mediaev. paint., cit., pg. 163 (tutti alla prima metà del Duecento). - A. DA LISCA, La basilica etc., cit., pgg. 249-250 (alla seconda metà) - G. TRECCA, Facciata e cripta della basilica di S. Zeno, Verona 1941, pg. 143 - W. ARSLAN, La pittura, cit., pg. 165 (ha "la severità ed il particolare equilibrio formale di certi toscani del Duecento").
- 33) C. CIPOLLA, in "Nuovo Archivio Veneto", IV, 1892, pg. 360 (al Trecento) - L. SIMEONI, Guida, cit. (al sec. XIII) - W. ARSLAN, La pittura, cit., pg. 164 (tra le pitture che "presumibilmente portano innanzi nel Duecento").
- 34) Ch'io sappia, fu scoperta da W. ARSLAN, La pittura, cit., pg. 166 ("sconosciuto e sciupato capolavoro"... "non anteriore alla metà del Duecento") e in seguito trascurata.
- 35) C. CIPOLLA, Antichità medioevali scoperte nella chiesa dei SS. Apostoli a Verona, in "Arte e storia", X, 20 genn. 1890, n. L, pgg. 4-5 - E. S. VAVALA', La pittura, cit., pg. 364 (al sec. XIII) - W. ARSLAN, La pittura,

- cit., pg. 170 (al sec. XIII). Lo stesso A. (ibid., pg. 165) trova singolari rapporti coi mosaici marciàni, in particolare coi pannelli di Cristo, la Vergine, i Profeti, "eseguiti nel 1220-30 circa sulle pareti del braccio occidentale del S. Marco di Venezia" nel riquadro mutilo (Cristo in trono tra il Battista ed un Santo Vescovo) in S. Zeno: opera che ritiene singolarissima a Verona, anzi unica, e data intorno al 1230-40. Cita anche (ibid., pg. 179, n. 27), assegnandolo, con TOESCA (Storia, pg. 1030, n. 27) al sec. XIII, il frammento d'affresco con testa di profeta o di santo del Museo di Castelvecchio "di caratteri così apertamente provinciale bizantino da far dubitare della sua pertinenza a Verona".-
- 36) Ma si veda più innanzi come cotesta maniera (facce "squate" etc.) sia caratteristica delle miniature di talune "bibbie atlantiche", donde poté trasmettersi tanto a Venezia che a Verona.
- 37) S. MAFFEI, Verona illustrata, III, pg. 70 - C. SCHNAASE, op. cit., VII, pg. 505 - K. BRAUNE, in "Zeitschr. des Ferdinandeums", III, 1906, fasc. 50 - L. SIMEONI, Guida, cit., pg. 180, e LO STESSO, La basilica, cit., pgg. 48-49 (per primo alla fine del sec. XIII).
- 38) G. GEROLA, L'affresco della torre di S. Zeno a Verona, in "Boll. d'arte", 1927-28, pgg. 241 sgg. - Lo studio più impegnato: riporta anche una chiara ricostruzione degli affreschi (parte dei quali si perdettero quando l'avancorpo, in origine privo della parete est - di modo che le pitture potevan essere vedute dal chiostro - fu rimaneggiato; probabilm. nel sec. XIV, e chiuso sul lato orientale) disegnato da Attilio Motta.
- 39) G. SWARZENSKI, op. cit., pg. 82.
- 40) G. GEROLA, loc. cit., pgg. 242 sgg., figg. 14-15.
- 41) E. S. VAVALA', La pittura, cit., pgg. 23-25 e 399; LA STESSA, Mediaev. paint., cit., pgg. 166-67.
- 42) A. MORASSI, Pittura Venez. Trident., cit., pg. 223.
- 43) E. W. ANTHONY, Frescoes, cit., pg. 105.
- 44) W. ARSLAN, La pittura, cit., pgg. 170 sgg.
- 45) L. MAGAGNATO, Arte e civiltà del Medioevo veronese, ERI 1962, pg. 20 (giustam. data l'affresco non alla fine, ma alla metà del Duecento; esso forse, secondo me, consentirebbe anche un ulteriore arretramento sulla datazio

ne finora più accreditata - tuttavia per "ragioni" alquanto convenzionali). Sull'argomento avevano interloquito anche P. TOESCA, La pittura e miniat. in Lombardia, cit., pg. 124, e LO STESSO, Storia, cit., pg. 1030, n. 27 - R. VAN MARLE, Development, cit., IV, pgg. 190-91 - A. DA LISCA, La basilica, cit., pgg. 126-27 - A. AVENA, Capolavori etc., cit., pg. 3.

- 46) L. MAGAGNATO, Op. cit.,
- 47) M. T. CUPPINI, Maestri ritardatari nella pittura veronese del Trecento (ined.).
- 48) E. S. VAVALA', La pittura etc., pg. 376 - LA STESSA, Mediaev. paint., cit., pgg. 164-65 (al sec. XIII) - W. ARSLAN, La pittura, cit., pg. 177 (primi decenni del Trecento).
- 49) Cfr. G. PACCAGNINI, Mantova, Le Arti, I, Il Medioevo, fot. 309.
- 50) E. G. MILLAR, English Illuminated Manuscripts from the X to the XIII century, Paris 1926.
- 51) P. TOESCA, La pitt. e la Miniat., cit., pg. 143 - LO STESSO, Storia, cit., pg. 1030, n. 29 - W. ARSLAN, La pittura etc., pg. 175 sgg. - E. W. ANTHONY, Frescoes, cit., pg. 103.
- 52) W. ARSLAN, La pittura, cit., pg. 176.
- 53) V. MARCHESINI, in "Corriere di Verona", 13 aprile 1883 - G. SWARZENSKI, Salzburg. etc., cit., pg. 82 (sec. XIII) - E. S. VAVALA', La pittura, cit., pg. 41 e LA STESSA, Mediaev. paint., cit., pg. 166 (dugentesco o trecentesco ritardatario). W. ARSLAN, La pittura, cit., pg. 175.
- 54) L. SIMEONI, Guida, cit., pg. 178 - LO STESSO, La basilica, cit., pg. 76 - E. S. VAVALA', La pittura, cit., pgg. 22 e 390 e LA STESSA, Mediaev. paint., pgg. 163-64 - G. BIADEGO, Verona, 1928, pg. 94 - P. TOESCA, Storia, pg. 1030, n. 27 - R. VAN MARLE, Development, cit. I, pgg. 551 sgg. - A. DA LISCA, La basilica, cit., pgg. 250-51; W. ARSLAN, La pittura, cit., pg. 175 - E. W. ANTHONY, Frescoes, cit., pg. 110 ("probably as early as the thirteenth century" e della "stessa categoria" dei due affreschi - trecenteschi - della cappella Orlandini ai SS. Apostoli di Venezia: il che evidentemente, malgrado il "bizantinismo", è poco ammissibile.).
- 55) A. MORASSI, Storia, cit., pgg. 90 sgg. - E. W. ANTHONY,

Frescoes, cit., pg. 110, n. 54.

- 56) A. M. CUPPINI, loc. cit.
- 57) L. SIMEONI, La basilica, cit., pgg. 76 e 390.
- 58) E. S. VAVALA', La pittura, cit., pg. 32 e LA STESSA, Mediaev. paint., cit., pg. 166.
- 59) W. ARSLAN, La pittura, cit., pg. 177.
- 60) L. SIMEONI, Maestro Cicogna, in "Madonna Verona", 1907, pg. 12 - LO STESSO, Guida, cit., pg. 373 - E. S. VAVALA', La pittura, etc., cit., pg. 27 e 401-402 - R. VAN MARLE, Development, cit. IV, pg. 179 - W. ARSLAN, La pittura, cit., pg. 174.
- 61) L. SIMEONI, loc. cit., pg. 14 - P. M. TUA, in "Madonna Verona", 1912, pg. 104 - G. GEROLA in "Atti dell'Accad. d'Agricolt.", 1918, pg. 29 - E. S. VAVALA', La pittura, etc., cit., pg. 12 - R. VAN MARLE, Development, cit., pg. 150 - W. ARSLAN, La pittura, cit., pg. 174.
- 62) Altri affreschi, più o meno di questa "maniera", si troveranno indicati in W. ARSLAN, op. cit. - Ma sono molto più numerosi; e una schedatura completa, ancorchè facile, non sarebbe attraente.
- 63) Scoperte e restaurate dalla Soprintendenza ai Monumenti di Venezia, a cura del dott. M. MURARO.
- 64) Staccato e restaurato tra il 1953 ed il 1955 dalla Soprintendenza ai Monumenti di Venezia, sotto la guida del dott. M. MURARO.

Cap. VII

PITTURE VENEZIANE DEI PRIMI DECENNII DEL DUECENTO

Qual fosse il grado linguistico della pittura veneziana - a fresco e a mosaico - sulla fine del secolo XII, già cercai di ricostruire, in capitoli precedenti. Come dipingessero alcuni magistri de muxe del primo decennio del XIII è poi indicato dai frammenti, ai quali pure feci cenno (perchè stilisticamente legati a parti del Giudizio di Torcello, specie a quelle che attribuii al "secondo maestro") che son rimasti della decorazione dell'abside di San Pietro Vaticano, ordinata da Innocenzo III (1198-1216).

Non v'è, ch'io sappia, documento esplicito, che tramandi l'origine di codesti mosaicisti: talchè il Demus (1), nel suo impegno d'allargare al possibile l'area di disseminazione degli "stili" de' mosaici della Sicilia, suppose ch'essi uscissero da botteghe attive a Monreale. Essi avrebbero eseguito il mosaico della Pentecoste nella chiesa dell'abbazia di Grottaferrata, e poi sarebbero passati a Roma, al servizio di papa Innocenzo.

Della decorazione del semicatino absidale vaticano, distrutto nel 1592, c'è rimasta l'immagine "fedele" nel disegno, fatto delineare dell'archivista di S. Pietro Giacomo Grimaldi (e autenticato da un notaio: caso analogo - vedemmo - a quello dell'Ursiana di Ravenna). Quanta parte in essa abbiano avuto i mosaicisti de' primi anni del Duecento, non sapremmo, oggi, dire con precisione. E' probabile che essi abbiano curato un vasto restauro, racconciamento e completamento del mosaico, ch'era già stato fatto rinnovare, quod dirutum erat, nel 640, da papa Severino (2). E' tutt'altro che raro, del resto, il caso di mosaici così "ripassati", a varie, successive riprese, anche a distanza di secoli: ne vedemmo altri, a Costantinopoli, in Grecia, in Italia etc.; e la stessa grande decorazione di San Marco si può dire tutta, in un certo senso, un esempio d'una pratica siffatta.

Lo schema generale (Cristo in trono tra san Paolo, san Pietro e le due palme; il velarium celeste al sommo dove compare la mano di Dio; ai piedi del trono il monte dei quattro fiumi, etc.) è frequente dal VI secolo in poi e specie nel VII; e pure la fascia di base, con le dodici pecorelle che escono dalle città di Betlemme e di Gerusalemme e vanno verso l'agnello-vittima, presenta un tema che ricorre nell'arte romana, e ravennate, dei primi secoli cristiani. Quel che sicuramente fu aggiunto agli inizi del XIII furono le figure di Innocenzo III e della Ecclesia Romana, che stavano ai due lati dell'Agnus Dei in atto di adorazione; e

la scritta in quattro versi leonini, che correva nella cornice di sotto. Questa fascia fu dunque probabilmente rifatta dai mosaicisti veneziani - i quali inoltre dovettero "ricucire" e rimaneggiare qua e là, anche rinnovando, possiamo credere, intere figure, la rimanente decorazione. - Certo ad essi appartengono i tre frammenti, che soli ci si curò di mettere in salvo (e se ne intende facilmente la ragione: perchè papa Clemente VIII volle farne omaggio, dopo la demolizione del 1592, ai discendenti della famiglia di Innocenzo III, i Conti). Sono: il busto di Innocenzo; la fenice (una delle due ch'era sugli alberi accanto a coteste figure, nella fascia inferiore), conservati nella cappella dei Conti a Poli nel Lazio; e il busto della Ecclesia Romana, al Museo Barracco di Roma.

La ricognizione, e l'assegnazione di tali frammenti a maestri veneziani, si deve al Toesca (3), e, credo contemporaneamente, all'Arslan (4) - che in ogni caso riprese l'idea articolandola meglio -. L'attribuzione, già dissi, fu respinta dal Demus: in base soprattutto alla netta differenza di stile, che allontana questi mosaici da quelli, di poco posteriori - e dovuti, documentatamente, a maestri veneziani - di S. Paolo fuori le mura. La differenza è evidentissima; ma non è sufficiente secondo me ad escludere la "venezianità" dei mosaicisti di Innocenzo III, nè la stretta aderenza del loro linguaggio a quello dei maestri del Giudizio di Torcello. Sicchè l'ipotesi del Demus, per reggere, andrebbe ricalzata da altre: che quei mosaicisti (greci, secondo Demus) da Monreale fossero emigrati non solo a Grottaferrata e a Roma, ma anche a Venezia; oppure che a Roma avessero agito sulla fine del secolo XII su veneziani ivi presenti, i quali poi ne avrebbero riportato in patria la "maniera"; o infine, che anche la pittura veneziana sullo scorcio tra il secolo XII ed il XIII avesse subito una certa influenza da parte dei greci di Sicilia. Quest'ultima ipotesi sarebbe tutto sommato la più accettabile, anche tenuto conto delle circostanze storiche: (per esempio è noto che i veneziani avevano stretti rapporti commerciali e culturali con la Sicilia, dove risiedevano in gran numero, con chiese, possedimenti, fondaci propri: quando nel 1177 a Venezia gli ambasciatori siciliani al seguito del Barbarossa si guastarono col doge, il popolo tumultuò per timore "che non venissero malmenati i veneziani già in Sicilia stabiliti". Di Marzo. Etc.) Non farebbero perciò meraviglia scambi di cultura figurativa tra Venezia e la Sicilia, anche in ragione delle comuni simpatie artistiche bizantine. Ma in effetti le "dimensioni" eran diverse, e non v'è alcun indizio del passaggio di mosaicisti dalla Sicilia a Venezia. Le assonanze, in questo momento, sono generiche, e converrà metterle sul conto d'una azione parallela, qui e là, della "maniera (tardocomnena) di Nerezi", maturata in Macedonia.-

S'ha da concludere, semplicemente, che i maestri di Innocenzo e quelli di Onorio, ancorchè veneziani gli uni e gli altri, non sono i medesimi, non appartengono alla stessa bottega e nemmeno alla stessa "corrente". Nè va dimenticata la loro caratteristica non solo di fare, per così dire, ciascuno parte per se stesso; ma anche d'assumere largamente spunti disegnativi e pittorici dall'ambito di cultura nel quale si trovavano a lavorare: al punto che nasce il dubbio che talvolta potessero essere soprattutto dei tecnici, abili nel tradurre in mosaico cartoni, o almeno "idee" altrui. E' chiaro per esempio che i maestri di Innocenzo, giunti a Roma, accolsero più d'un suggerimento dalla cultura pittorica locale: per esempio l'accentuato "rossetto" sulle guance delle figure: il quale non manca nemmeno nella zona veneta (per far solo un esempio tra i molti da Verona in qua: gli affreschi, specie delle storie di sant'Ermagora, della cripta di Aquileia) nel tardo secolo XII; ma nella zona centro-meridionale (esempio Sant'Angelo in Formis, etc.) appare assai più segnato e circoscritto - che non, per esempio a Torcello -: come appunto in cotesti brani da S. Pietro -. I quali, per tutto il rimanente (squadratura del volto, arcatura dei cigli, taglio degli occhi, "matassa" dei capelli, delineazione "ottoniana" della bocca, etc. etc.) sembrano fratelli germani per esempio degli angeli dietro gli apostoli nella seconda zona del Giudizio di Torcello; e preludono analoghi morfemi de' mosaici della prima campata dell'atrio marciano.

S'intende, che le somiglianze notate da Demus (5) con quelli ch'egli considera i più tardi ("perhaps the last") tra i mosaici di Monreale, ci sono; e vanno più in là del comune fondo linguistico tardocomneno. Ma, secondo me, esse sono dovute alla presenza di maestri veneziani anche nella decorazione di Monreale.

Non è certo qui luogo di riaffrontare il complesso problema delle fasi successive, sia cronologiche che stilistiche, dei mosaici monrealesi: la mia vecchia ipotesi d'un possibile intervento terminale dei veneziani è stata del resto ripresa ed allargata specialmente dal Salvini (6), con un consistente apparato di puntuali confronti - quali non possono venir rimossi solo negandone l'evidenza -. (Nè faremo gran caso se in tali fasi dell'opera di Monreale troveremo rapporti oltre che con San Marco, anche coi mosaici siciliani anteriori: quel che ha peso, in problemi siffatti, è, ovviamente, quel che appare di nuovo, in una cultura).

Ho accennato dianzi all'opportunità di por mente anche a dati sussidiari: in primo luogo al fatto, che la stesura dei mosaici di Monreale non potè avere inizio che poco prima del 1182; - se non anche, salvo i quadri votivi,

dopo il 1186 (Salvini) -; che l'opera ebbe un'interruzione fino al secondo decennio del nuovo secolo; che occupò buona parte del Duecento, sì da doversi ritenere praticamente terminata all'anno della (definitiva) consacrazione della basilica: 1267; - talchè non sarebbe da escludere, che tutta la impalcatura cronologica della grande impresa vada spostata innanzi di qualche lustro, rispetto alla finora accreditata.-

Qui, frattanto, interessa l'interruzione seguita alla morte di Guglielmo II (1182), quando, non soltanto il monastero rimase senza mezzi, ma fu spogliato delle ricchezze e dei territori che possedeva (7): non è pensabile che allora s'abbia continuato una decorazione di tale dispendio - la quale forse non era andata più in là dei quadri votivi -. Essa fu ripresa e condotta innanzi sotto gli Svevi; e forse non furono estranei l'intervento e l'aiuto dei papi, i quali mostrarono sempre una particolare sollecitudine per l'abbazia di Monreale, cui elargirono a più riprese doni e privilegi (da ricordare, oltre alla bolla dell'82 citata, la bolla del 30 dec. 1174; il diploma del 15 ago. 1176, etc.). Non sarebbe dunque da escludere che lo stesso Innocenzo III avesse "ceduto" a Monreale i preziosi magistri de muxe veneziani, quando questi ebbero terminato di racconciare l'abside di S. Pietro: a me sembra infatti che i brani che rivelano la "maniera della prima campata dell'atrio di San Marco" siano ivi i più antichi tra quanti si possono attribuire ad artisti veneti (non a torto Demus (8) mette a confronto il ritratto di Guglielmo II a Monreale con quello di papa Innocenzo a Poli).

A voler tendere ancor più l'ipotesi, s'avrebbe forse anche qui la "spiegazione" della richiesta, subito dopo la morte di papa Innocenzo (1216), di nuovi mosaicisti a Venezia, da parte del successore di questo, Onorio III. Dalla nota lettera (9), che costui mandò Duci Venetorum (ch'era Sebastiano Ziani) il 23 gennaio 1218, veniamo a sapere che già per l'innanzi detto doge aveva inviato allo stesso papa un maestro di mosaico: ora il papa ne chiedeva altri due per completare l'opera in S. Paolo ("ad hec nobilitati tue gratias referentes de Magistro quem nobis misisti pro Mosaico opere in beati Pauli ecclesia faciendo, rogamus devotionem tuam quatenus cum ipsum tante sit magnitudinis, quod per illum non possit citra longi temporis spatium consumari, duos alios in iam dicti operis arte peritos, nobis destinare procures..."), effondendosi in ringraziamenti, promettendo intercessioni, concedendo il Primiceriato di San Marco, insieme col Plebanato di San Giuliano "dilecto filio Andree nepoti tuo", etc. - Tanto rari e preziosi dovevan essere allora in Italia i maestri di mosaico. Di eventuali "greci" ve ne doveva essere ormai pochi, nel Duecento; e soprattutto di mosaicisti greci (forse, a stare al nome, era greco d'origine quel tal Crisodolo, che firma certi affreschi nel Palaz

zo della Ragione di Mantova e vi si dichiara parmense (probabilmente l'iscrizione è qui lacunosa) ma in ogni caso rivela, nella sua pittura, affinità di maniera con quella della grandiosa e famosa decorazione della cupola del Battistero di Parma - un'opera considerata da tutti gli studiosi assai "grecizzante" e che forse troverebbe qui la sua spiegazione-. Nè è impossibile - per ragioni che spiegherò in seguito - che quel Crisodolo venisse da Venezia, e facesse parte di quella schiera di "magistri imaginarii" che vedemmo lavorare a Treviso, a Brescia. Ma ritorneremo sull'argomento. In ogni caso, per quel che riguarda l'opera di mosaico vera e propria manca qualunque documento, paragonabile a cotesta lettera di papa Onorio al doge, per altri possibili "centri", Sicilia compresa: s'ha davvero l'impressione che l'opera del mosaico fosse divenuta una "specialità", riconosciuta, dei veneziani. E, come dicevo, l'invio d'un mosaicista da Venezia, presumibilmente l'anno stesso della morte di Innocenzo e dell'elevazione di Onorio, o tutt'al più nel seguente; e la richiesta d'altri due nel gennaio successivo, fanno pensare che quando Onorio salì sulla cattedra di san Pietro quei maestri che avevan lavorato in S. Paolo non fossero più a Roma. Non è impossibile che almeno uno d'essi fosse passato a Monreale (nessun'altra grande opera si eseguì allora in Italia con quella tecnica); dove si potrebbe credere sia stato poi raggiunto da taluno anche di quelli di Onorio: lo "stile" di costoro infatti, così caratteristico, si ritrova nei mosaici delle navatelle del duomo siciliano. Io già avevo, a mo' d'esempio, indicato la stretta somiglianza che v'è tra la testa del san Piero nella Guarigione dell'Emorroissa nella navatella destra di Monreale e la testa del medesimo apostolo, frammento della decorazione del 1218 c., nel museo di San Paolo; Salvini (10) vide poi tra l'altro "una somiglianza che rasenta l'identità" tra lo stesso frammento e "la prima figura di primo piano dietro il Cristo della Guarigione della donna ricurva raffigurata sulla parete interna della navatella sinistra", etc. - E va aggiunto che, se sulla presenza a Monreale di mosaicisti veneziani della corrente: secondo maestro di Torcello - prime campate dell'atrio marciano, era ammesso qualche dubbio, in ragione di quella loro certa genericità linguistica veneto-romana, nessuna incertezza è invece possibile nei riguardi della presenza, o almeno dell'"influenza" a Monreale di questi maestri documentatamente veneziani di Onorio III: vista la stilizzazione perentoria e singolarissima del loro linguaggio pittorico, della quale abbiamo creduto di individuare la probabile fonte. S'ha tuttavia da credere che almeno parte di essi fosse richiamata in patria, terminato il lavoro per il quale erano stati "dati in prestito". Nel notissimo capitolare (11) del XIII secolo appunto, la cui rubrica è QUOD OMNES MAGISTRI DE MUXE TENEANTUR HABERE DUOS PUEROS PRO ARTE DISCENDA (e nel testo si ribadisce: ad minus duos) viene precisato: "...et non possumus aliquo modo licentiam dare, seu parabolam".

cere aliquibus magistris de muxe, qui inceperint aliquod laborerium in Ecclesia Sancti Marci, eundo ad laborandum in aliquem alium locum, seu specialem personam, donec laborerium, quod inceperint, in omnibus et per omnia completum fuerit et fornitum...": evidentemente codesti maestri erano pochi anche a Venezia già nel Duecento (e non soltanto nel Quattrocento, quando, com'è noto, il senato veneziano alla morte di Jacobello della Chiesa, ultimo mosaicista rimasto tra le Lagune, cercò di richiamare, con deliberazione dell'11 marzo 1424, un suo compagno che viveva sulla Riviera di Genova; ma senz'esito, sicchè fu costretto a chiedere un maestro di mosaico alla Signoria di Firenze, che mandò a Venezia, nel 1425, Paolo Uccello); ma sempre furono scarsi, spesso insufficienti per la stessa opera di San Marco - come vedremo tra poco, anche a proposito dell'atrio - (E non solo la carenza di maestri preoccupò procuratori e governo della Serenissima: anche quella delle tessere vitree: ha già richiamato il decreto (12) del Gran Consiglio del 25 agosto 1308 perchè almeno una delle fornaci di Murano - dove il lavoro dei fiolarii era temporaneamente sospeso - producesse tessere, "cum... Procuratores operis Sancti Marci indigeant pro laborerio de Muse linguis de vitro circa MD...").

Il ritorno in patria dei mosaicisti ch'erano stati a lavorare altrove - specie a Roma e a Firenze - ebbe poi conseguenze non indifferenti per l'evolversi e l'articolarsi della cultura, e dello stesso linguaggio, pittorici veneziani.

Della decorazione a mosaico di S. Paolo fuori le mura è rimasto ben poco, dopo l'incendio del 1823. In sito, nell'abside per il rimanente tutta rifatta, resta, dell'opera originale veneziana, il tratto centrale del registro inferiore, dove sono raffigurati i dodici Apostoli, separati da palme, ai lati del trono dell'Etimasia guardato da due angeli. La partitura generale richiama in qualche modo, ancorchè più complessa e con più figure, quella dell'abside del S. Pietro Vaticano - racconciata anch'essa pochi anni innanzi da veneziani, come vedemmo or ora -. Il brano originale in S. Paolo include il trono dell'Etimasia, i due angeli accanto, le due palme, i due Apostoli dopo di esse. Ma la nostra cognizione dello "stile" di cotest'opera è completata e precisata da altri frammenti strappati e conservati: due teste di Apostoli, e tratti che mostrano rami d'albero su cui stanno uccelli, nel museo del San Paolo; e un'altra testa di Apostolo (probabilmente Giovanni Evangelista) alle Grotte Vaticane.

Che il modo di dipingere attestato da questi mosaici sia del tutto senza rapporti con quello dei maestri al servizio di Innocenzo III, non si può dire davvero: ricor

re anche qui quel particolare linearismo che disegna le arcate sopraccigliari, gli occhi, il profilo del naso, la bocca dal labbro inferiore rigonfio, gli orecchi così curiosamente accartocciati. Ma, certo, v'è una stilizzazione nuova, e diremmo impreveduta non pure a Roma ma in Venezia stessa, dove non sapremmo indicare dei veri "precedenti" d'un così esasperato manierismo lineare (nei capelli, per esempio, nelle barbe, etc.), quale si manifesta fin nel volgere delle tessere in filari che si dispongono "a disegno", per esempio intorno ai grandi occhi dalle orbite cupe; inseguono le pieghe sulla fronte intorno ai corrugati sopraccigli; accompagnano quasi onde concentriche il rilievo degli zigomi e del naso. Una calligrafia di tal maniera e di tale oltranza è, ch'io sappia, senza precedenti puntuali a Venezia, ancorchè se ne possa intuire la maturazione, secondo un processo il cui punto d'origine è indubbiamente "macedone" (esempio Curbinovo, 1191) ed il punto di maturità fondamentale sta nei mosaici della cupola centrale di San Marco, come vedremo meglio tra poco. Le conseguenze non tarderanno e saranno di tutta evidenza, tanto in San Marco (in una serie di mosaici che, partendo appunto dalla cupola dell'Ascensione, si scaleranno per buona parte del secolo XIII), quanto nella stessa Roma.

Occorre supporre un'inserzione "dall'esterno"; e questa, come già dissi, è con ogni probabilità da ravvisare nell'intervento di qualche imaginarius che era al corrente della "maniera" del maestro maggiore di Tubre in Venosta. Il rapporto fu già visto bene, come già notai, dal Rasmus: soltanto invertendo la direzione dell'influenza, rispetto a quella che qui si propone.

Sarebbe infatti secondo me difficile se non impossibile reperire la "ragione filologica" di pitture quali quelle dell'Oratorio di San Silvestro ai Santi Quattro Coronati, senza considerarle stilisticamente derivate dalla maniera dei mosaicisti veneziani di S. Paolo fuori le mura. Quella cappella, com'è chiarito dall'iscrizione, fu costruita da Stefano cardinale di Santa Maria in Trastevere e consacrata da Rinaldo vescovo di Ostia nell'anno 1246: le pitture non posson essere che di questo tempo, e quindi, ovviamente, seguono a quasi trent'anni di distanza l'opera dei mosaicisti di Onorio III. Tuttavia, le affinità stilistiche con questa sono impressionanti, al punto che vi fu chi potè pensare che gli affreschi di S. Silvestro siano stati "dipinti da uno di quegli artisti veneziani venuti a Roma per i mosaici dell'abside di San Paolo fuori le mura" (13): anche perchè rimangono, nella cultura pittorica romana della prima metà del Duecento, una specie di inserto con scarse connessioni linguistiche locali, tanto per la loro strana calligrafia,

quanto per il loro colore cupo e profondo - d'un'intonazione quale s'era già vista nell'abside di S. Paolo, appunto -. Accanto, è possibile adunare un piccolo, isolato gruppo di pitture romane -: la Madonna coi santi Paolo, Bartolomeo e Andrea all'esterno dell'abside di Santa Francesca Romana, e soprattutto quanto è rimasto del Giudizio in S. Nicola di Filettino presso Subiaco; e forse - come ultimo impoverito lascito - gli affreschi al di sopra del mosaico della Pentecoste nella chiesa di Grottaferrata, eseguiti probabilmente in occasione del restauro del 1272 (come dicemmo, il mosaico si lega alla maniera dei Veneziani che lavorarono per Innocenzo in S. Pietro Vaticano; e quindi indirettamente a quella del secondo maestro di Torcello: potrebbe esser indice dell'inizio d'una corrente di "venezianismo", fluita, ivi a Grottaferrata, fino agli affreschi del '72).

Pur senza arrivare all'ipotesi, peraltro non irragionevole, che cotesto gruppo di pitture, piuttosto isolato a Roma, sia opera dei maestri veneziani di Onorio III, è debito riconoscere almeno, ch'esso è derivato dal loro esempio, e forse - soprattutto i dipinti di S. Silvestro - prodotto di botteghe che quei maestri fondarono in Roma. In ogni caso, a noi gioverà tener d'occhio anche coteste pitture romane: perchè mostrano una maturazione dello "stile dei mosaicisti di Onorio III", quale avrà paralleli nella stessa San Marco, in mosaici situabili nello stesso torno di tempo -: diciamo, tra il terzo ed il sesto decennio del secolo XIII.-

A leggere nei manuali (Toesca, Van Marle, etc.) che tali mosaici veneziani a Roma, ed affreschi ad essi legati, denotano "la ripresa d'uno stile decisamente, anzi accentuatamente, bizantino", si rimane piuttosto perplessi: visto che ci manca ogni possibilità di far confronti, non si dice puntuali ma nemmeno alonari, tra la loro maniera pittorica così perentoria, e quella di pitture bizantine del Duecento (che, tra l'altro, fu per buoni due terzi periodo di conquista latina, durante la quale le botteghe di Costantinopoli furono quasi totalmente inattive). Non ci sembra poi, che possano rimanere ragionevoli dubbi sul fatto che, per una seria analisi filologica della pittura veneziana di questo tempo, la componente "salisburghese" debba essere tenuta presente. Sarà da decidere su quale sia potuto essere il suo "peso filologico". Secondo me, in Venezia-isola, esso non fu tale da provocare rotture linguistiche; ma accentuò, invece, quel manierismo grafico, che discendeva (come dimostrerò trattando dei mosaici) dalle articolazioni macedoniche (esempio Curbinovo, 1191, etc.) della "maniera di Nerezi".

Ad ogni modo: ciò che più importa ora, è che il singolare "stile dei mosaicisti di Onorio III" diventa la "struttura centrale" del linguaggio pittorico veneziano del

Duecento. Lo dimostrerò tra poco, trattando diffusamente dei mosaici, di San Marco; sarà facile qui vederlo svilupparsi e, a così dire, normalizzarsi, per esempio nel pannello dell'Orazione nell'Orto, in quelli della Vergine e del Cristo coi Profeti, e in tutta una serie di figure di Santi, specie nei sottarchi: quali senza dubbio si debbono attribuire alle stesse botteghe; etc. - Ma non soltanto nei mosaici marciiani; anche tutto un gruppo di miniatori, sia che illustrassero codici o dessero immagini da porsi sotto cristallo, della seconda metà del secolo, seguì in buona parte quella "maniera". Si vedrà per esempio, se nelle miniature famose dell'Evangelario padovano scritto da Giovanni da Gaibana (1259); o infine in quelle sotto cristallo dell'altare portatile del Museo di Berna (eseguito a Venezia tra il 1290 ed il '96) etc., non siano ancora riconoscibili alquanto degli stilemi caratteristici della "maniera dei mosaicisti di Onorio III". I quali si ritroveranno anche in alcune delle poche pitture su tavola veneziane assegnabili al Duecento: per esempio nel dittico con la Crocefissione (e, sotto, san Pietro) e la Flagellazione (e, sotto, san Paolo) presso il Sig. Roberto von Hirsch a Basilea, da porsi nel terzo quarto ^{del} secolo; - e forse anche in altre pitture su tavola, come vedremo più innanzi -. S'intende che qui mi correrebbe l'obbligo di affranca-re la "componente macedonica" della pittura veneziana del Duecento, non solo nell'ordine dei mosaici e delle miniature, ma anche in quello delle pitture su tavola. Posso farlo per via indiretta, per ora. Nel "Tesoro di San Pietro" in Vaticano vi è una tavola coi santi Pietro e Paolo, e i ritratti degli offerenti, che sono la regina Elena, e i suoi figli Dragutin e Milutin (14). Non c'è dubbio, quindi, ch'essa sia stata dipinta negli ultimi anni del Duecento, e, secondo ogni verosimiglianza, in Serbia. Ma la sua maniera pittorica è, con estrema evidenza, simile a quella dei Veneziani, lavoranti nella scia dei "maestri di Onorio III" nella seconda metà del secolo: onde è legittimo concludere che tanto i Veneziani quanto i Serbi dipingevano nell'ambito di quella cultura figurativa tardocomnena, che, anche storicamente, addita la Macedonia, quale centro fondamentale di irradiazione.-

Note al Capitolo VII

- 1) O. DEMUS, Mosaics Norman Sicily, cit., pgg. 453-54.
- 2) W. ARSLAN, Un frammento dell'antico mosaico absidale vaticano, in "Dedalo", VII, 1927, pg. 758.
- 3) P. TOESCA, Storia, cit., pg. 970.
- 4) W. ARSLAN, loc. cit.
- 5) O. DEMUS, Mos. Sic., cit., pg. 454.
- 6) R. SALVINI, Mosaici medievali in Sicilia, Firenze, 1949.
- 7) GRAVINA, Il Duomo di Monreale, Palermo 1859, pg. 12.
- 8) O. DEMUS, loc. cit., pg. 454.
- 9) Archivio Vaticano, Reg. 6 (Honorius III) fol. 213, ep. 864. Cfr. La Ducale Basilica..., pg. 687.
- 10) R. SALVINI, op. cit., pg. 93.
- 11) Archivio di Stato di Venezia, Archivi dei Procuratori de supra. Cfr. La Ducale Basilica..., pg. 686.
- 12) Archivio di Stato di Venezia, Liber Capricornus, pg. 77 v. Cfr. La Ducale Basilica..., pg. 687.
- 13) F. HERMANIN, L'arte in Roma dal sec. VIII al XIV, Bologna 1945, pg. 257.
- 14) W. F. VOLBACH, Die Ikone der Apostelfürsten in St. Peter zu Rom, in "Orientalia Christiana Periodica", VII, 3-4, Roma 1941, pgg. 480-497.- Sv. RADOJCIC, Icones de Serbie et de Macédoine, Ed. Jugoslavijska, Belgrado s.d., n. 9.

Cap. VIII

I MOSAICI DELL'ATRIO DI SAN MARCO

Fissati così in qualche modo i due - giova credere principali, e praticamente contemporanei - atteggiamenti linguistici della pittura veneziana nei primi decenni del Duecento ("maniera dei maestri di Innocenzo III", e "maniera dei maestri di Onorio III"), converrà passare all'analisi della decorazione marciana: iniziando dall'atrio della basilica; non per altro che per il fatto, che i mosaici che vi si trovano costituiscono il gruppo più connesso ed unitario dell'intera stesura musiva, e quello che presenta allo storico minori incertezze.

Anzitutto, cronologiche. Gioverà, per poi procedere più spediti, riassumere i dati di cui disponiamo: i quali ci consentono di datare attendibilmente, con un'approssimazione al decennio, l'esecuzione dei mosaici di ogni campata dell'atrio.

Il lavoro ebbe inizio dal braccio occidentale, precisamente dalla cupoletta della Creazione - in accordo con lo svolgimento del racconto biblico -. Che codesta campata sia stata la prima decorata, si può dedurre anche dall'inesperienza, che i mosaicisti qui rivelano, nell'adattare alla forma della callotta l'esemplare miniato cui attingevano (1). - Non possiamo precisare la data all'anno; tuttavia, un'approssimazione più puntuale di quella, un po' vaga, corrente (primi del Duecento: perchè in alcune figure del ciclo della Genesi le fogge delle vesti riflettono quelle in uso a Venezia sul finire del sec. XII; per certe affinità nei motivi ornamentali coi frammenti da S. Paolo f.l.m. in Roma, etc.) è forse tentabile, almeno in via di ipotesi. I mosaici della Genesi, già l'osservammo, sono legati a quelli del "secondo maestro" del Giudizio di Torcello; e dalla bottega di questo, si è pure osservato, è probabile siano usciti i mosaicisti di Innocenzo III, non quelli di Onorio III. Non v'è, infatti, consonanza linguistica tra i più antichi mosaici del nartece marciano e quelli di S. Paolo a Roma (c. 1218); mentre ve n'è con quelli dell'abside del S. Pietro Vaticano. - Altre considerazioni, che seguiranno tra poco, inducono a credere che gli iniziatori de' mosaici dell'atrio fossero retour de Rome (e insomma, fossero, probabilmente, tra quelli che tornarono a Venezia al più tardi alla morte di papa Innocenzo: 1216). Non s'andrà dunque molto lontani dal verosimile, fissando lo inizio della decorazione dell'atrio negli anni tra il 1216 e il 1220.

Nel decennio che seguì si procedette a decorare -

con crescente ^{esemplari} abilità nell'adattare alle superfici architettoniche i probabili miniati - tutta la prima campata: dai ventiquattro episodi della Creazione nella cupola, alle storie di Noè e del Diluvio nella volta accanto, fino alla Torre di Babele nell'arcone che è valico alla seconda: dove si narrano, con una scioltezza d'eloquio sensibilmente accresciuta, le storie di Abramo. Qui, siamo intorno al 1230. V'è infatti una stretta affinità di maniera pittorica tra questi mosaici e quello della lunetta con gli angeli che venerano la reliquia della Croce, sopra la porta del Tesoro. Tale reliquia - la cui venerazione a Venezia era stata iniziata da Enrico Dandolo - sfuggì miracolosamente all'incendio del 1231; la camera del Tesoro, che la conteneva, fu ricostruita subito dopo il disastro, e allora si mosaicò anche la lunetta che consacra la memoria del miracolo. Anche i mosaici con le storie di Abramo, dunque (seconda campata) vanno situati negli anni trenta.

Proseguendo il lavoro col decennio s'arriva ad un altro puntello cronologico, offerto dalla figura di san Pietro Martire mosaicata sull'arco contiguo alla terza campata (quello che precede la porta detta della Madonna). - Quel San to fu canonizzato nel 1240: quindi i mosaici della terza cupola, che narrano episodi della giovinezza di Giuseppe, non sono lontani da quell'anno. E in essi possiamo notare, sia nell'impalcatura complessiva che nelle figure singole, non solo una piena agevolezza ormai nella "traduzione" dei probabili esemplari miniati; ma una padronanza nuova ed esperta, libera da greve soggezione di esempla, del rapporto pittura-architettura. Insomma: i mosaicisti delle Storie di Giuseppe non si preoccupano più di spalmare miniature ingrandite sulla callotta, le volte, le pareti; ma "sentono" pittoricamente le superfici; in modo che ora possono (anche avendo l'occhio a come han proceduto e procedono i compagni magistri de muxe la voranti accanto, nel naos) usare l'ampliata, "aperta" campitura d'oro dei fondi in funzione, possiamo dire, ambientale.

Il conseguimento di questo "principio" è importante, se non altro perchè verrà ribadito ed articolato in tutti i successivi mosaici dell'atrio, fin verso la fine del secolo.- L'affinità stilistica tra i profeti nei pennacchi e quelli dei pannelli del naos (che vedremo in seguito) accanto a Cristo ed alla Vergine, consente una datazione approssimativa agli anni quaranta anche di questi brani, che sono tra i più raffinati dell'intera decorazione.-

Il braccio di facciata dunque fu ornato di mosaici grosso modo nel ventennio - o forse meglio venticinquennio - corrente tra qualche anno prima il 1220 e qualche anno dopo il 1240.

La decorazione del braccio nord appartiene ad una

seconda fase di lavoro, separata dalla prima da un certo intervallo di tempo - attestato anche dal mutamento linguistico della pittura, e paleografico delle scritte che l'accompagnano (2).- Si ammette generalmente, che quest'interruzione sia stata determinata: o dalla costruzione del braccio nord ad opera del doge Marino Morosini, che in esso ha la sua tomba (Gombosi (3)); o da una sospensione provocata dall'impiego di tutti i mosaicisti disponibili nella decorazione di S. Salvatore, chiesa parrocchiale del doge stesso (Demus (4)); o da ambedue coteste cause insieme (auctor).

Giova por mente alla storia della costruzione dell'atrio. Riassumendola ne' suoi punti meno discutibili: quel che dicemmo poco fa del braccio sud, rispecchia in certa maniera anche le fasi degli altri due tratti. Fino ai grandi lavori del Duecento (cupole, facciate, etc. (5)), non c'era a San Marco narcece davanti, e ancor meno ai fianchi, della basilica: v'erano concresciuti degli augmenta, che forse si prevedeva di dover sistemare in futuro. Fu soltanto nei primi anni del secolo XIII, che si provvide a costruire il narcece attuale; mantenendo le vecchio nicchie (coi loro mosaici del 1112 c., dei quali già trattammo) della facciata contariniana, cui si cominciò ad addossare i due pilastri cavi a fianco della porta centrale: è pacifico ch'essi dovevan servire a sostenere le volte del nuovo atrio, e tutto il sistema a reggere il piano superiore (dove poi ebbe sede il museo marciano) (6).

Questo lavoro, frettoloso, come avverte certa disorganicità dell'insieme e più d'una incongruenza nei particolari, fu compiuto in pochi anni: prima del 1220 infatti, come vedemmo, si potè già cominciare l'opera di mosaico all'interno del narcece, e più o meno contemporaneamente si eseguirono le sculture all'esterno: mosaici e sculture, che verso il 1240 eran terminati (per le sculture, almeno dell'arco centrale, v'è il notissimo terminus ante della porta di Radovan a Traù).

In questo momento la facciata di San Marco si presentava con un narcece che giungeva fino a filo del muro perimetrale nord della basilica (comprendeva cioè soltanto le tre campate, che corrispondono alla fronte del braccio occidentale del naos).

Fu, ritengo, il doge Marino Morosini (1249-1255) ch'ebbe l'idea di continuare l'atrio anche sul fianco settentrionale (facendo in certo modo da contrappeso al portico che già, come vedemmo, si trovava sul lato opposto, verso il molo). E questa volta vi fu un progetto preciso; e l'opera riuscì molto più organica ed elegante: con le callotte tutte press'a poco d'ugual misura e d'ugual forma; e così gli arconi tra esse, e i contrafforti che scandiscono codesto ritmo all'esterno; e la parete verso fuori tutta articolata da absidiole scalfi-

te da nicchiette, etc. - Che l'ordinatore di tale aggiunta sia stato il doge Marino si deduce anche dalla presenza della sua tomba (un sarcofago con sculture composite, alcune delle quali addirittura precristiane) per l'appunto dentro il braccio nord. Infatti, come già osservammo, tra le molte abitudini che i veneziani ereditarono dalla tradizione ellenistico-romana, vi fu anche quella di dar sepoltura ad un costruttore nel luogo da lui costruito: fino a che codest'abitudine ha valore, in San Marco non sono sepolti che i dogi che in qualche modo "fondano" o costruiscono (es. Vitale Falier: perchè la basilica, secondo la Cronaca Magno, "fo compida soto messer Vidal Falier doxe"; o più tardi, come vedemmo, Giovanni Soranzo - costruttore - e Andrea Dandolo - decoratore - del Battistero; etc.). Anche perciò dunque s'ha da credere che la costruzione del braccio nord dell'atrio di San Marco sia opera di Marino Morosini.

Ma non la decorazione a mosaico. Non sarebbe giusto addossare a quel doge la responsabilità d'un'interruzione, per proprio interesse particolare, dell'opera musiva nell'atrio marciano. Egli non poteva evidentemente far mosaicare volte e pareti non ancora costruite; ed approfittò dello stato di necessità per adoprare i magistri de muxe nella decorazione della cupola di San Salvador - la chiesa della sua parrocchia, nella quale prevedeva d'essere sepolto - (onde possiamo facilmente supporre qual fosse lo "stile" di questo mosaico veneziano perduto: era ovviamente quello della terza campata del braccio ovest dell'atrio di San Marco, con episodi della giovinezza di Giuseppe ebreo).-

Il mosaico di quella cupola, comunque, era compiuto, con ogni probabilità, non molto dopo lo stesso 1249; ma evidentemente a quest'epoca la costruzione del braccio nord dell'atrio di San Marco era appena all'inizio. - Frattanto, nel 1255, Marino Morosini moriva, e a quell'anno la costruzione era invece quasi alla fine. Del 1258 è infatti il decreto dei Procuratori, che ordina il ritorno dei maestri di mosaico nella basilica: allora si riprende il lavoro.

Possiamo dunque situare la sospensione della stesura de' mosaici dell'atrio grosso modo nei nove anni tra il 1249 e il 1258.

Residua un problema: che cosa fecero, dove lavorarono, in quel periodo infine non breve, quei magistri tanto preziosi e ambiti? - In altri tratti del naos della basilica? (possibile, come vedremo; ma in parte minima). O se n'andarono fuori di Venezia, in luoghi dove fossero pressantemente richiesti: a Monreale, per esempio (consacrata, come vedemmo, a termine anche della decorazione, nel 1267: onde il richiamo dei Procuratori di San Marco godrebbe d'una certa coincidenza cronologica col momento finale del loro possibile esilio) o a Roma (dove si potrebbe supporre affrescassero in S. Silvestro:

la data coinciderebbe con la loro assenza da San Marco); o in fine a Firenze, nel Battistero? Cercheremo di rispondere, nei limiti del possibile, a tali interrogativi non proposti finora; vedremo che in ogni caso un'esperienza non strettamente veneta si debba supporre, nei mosaicisti che rientrarono a lavorare nel braccio nord dell'atrio. La "maturazione" del loro linguaggio pittorico rimarrebbe, altrimenti, inspiegabile.

Frattanto - riprendiamo lo schema cronologico - tra il 1258 ed il 1280 circa si decorarono tutte quattro le campate del braccio nord; e, insieme, le lunette della facciata, di cui rimane oggi solo quella sull'arco di sant'Alipio.- Ciò è suggerito anzitutto dalla grande uniformità di stile dell'intero ciclo di questi mosaici, la quale fa pensare ad una sola fase di lavoro, e ad un tempo ragionevolmente breve di esecuzione. E' inoltre confermato da due preziosi punti di riferimento cronologico. L'uno si trae dalla Cronaca Da Canale, il cui racconto si arresta al 1275, e attesta che, a quella data, la lunetta sull'arco di sant'Alipio era già compiuta. L'altro, che conferma cotesto, è offerto dai mosaici del ciborio della basilica Eufrasiana di Parenzo: che ritengo di importanza fondamentale, per lo studio della pittura veneziana di questi anni. Su di essi ho richiamato più volte (7) - e mi permetto di ripetere qui l'invito - l'interesse degli studiosi.

Il ciborio è opera veneziana (ripete la struttura di quello di San Marco); e fu fatto costruire, impiegando colonne di riporto, dal vescovo Ottone, nell'anno 1277: come attesta l'iscrizione dedicatoria in quindici versi leonini: ("Septem cum decies septem cum mille ducentis...hoc opus ex votis perfecit episcopus Otho...").- i mosaici sono perfettamente solidali con la struttura; senza dubbio eseguiti con essa; dunque sono evidentemente di scuola dugentesca veneziana; nè vi può essere incertezza nell'assegnarli ai maestri del braccio nord dell'atrio di San Marco.

Parenzo, com'è noto, dal 1267 era passata al dominio della Serenissima; quindi la venuta di questi maestri - che abbiám visto quanto fossero ambiti - è del tutto ovvia.- Il piccolo, finissimo complesso musivo ha un'importanza particolare per il problema dell'attività dei mosaicisti veneti. Senza di esso, ci mancherebbe la possibilità di fissare con indiscutibile precisione cronologica il grado linguistico della scuola pittorica veneziana (o almeno d'una parte di essa) nel terz'ultimo decennio del secolo: il che ha rilevanza anche perchè segue di poco il ritorno degli imperatori Paleologi sul trono di Costantinopoli.

La faccia anteriore del ciborio è illustrata dalla raffigurazione dell'Annunciazione: dove l'agitazione drammatica, l'intensità delle linee di contorno, l'acuto sfrecciare delle pieghe, dei lembi e dei contorni, la bassa intonazione cromatica, dicono quanto questa pittura sia lontana dal "bizantinismo", puranco tardocommeno.

Negli angoli delle facce laterali e di quella posteriore del baldacchino sono iscritti, entro un prezioso volgere di racemi di acanto, di gusto ancora paleocristiano, sei clipei contenenti i busti di sei santi, scelti tra i protettori di Parenzo, anzi di quelli di cui la basilica conserva le reliquie: Eleuterio, Proiecto, Demetrio, Mauro, Accolito, Giuliano. E di costoro persino il tipo iconografico si stacca dalle forme canoniche bizantine, e rivela quella curiosa sigla fisionomica (facce quadre, dalla forte mascella sottolineata da una grossa fascia d'ombra, etc.) ch'era apparsa, agli inizi del secolo, nelle prime scene della genesi tra i mosaici dell'atrio, e s'era poi perpetuata in tutto codesto ciclo.

Già il Toesca del resto aveva riconosciuto ch'essi "derivano dalla maniera dell'atrio di San Marco" (8); io ho poi cercato di precisare meglio, a più riprese, situando i mosaici parentini, per affinità stilistica, nell'ambito della bottega che decorò le ultime campate del braccio nord, ed eseguì la lunetta sulla porta di Sant'Alipio. O. Demus (9), considerando il particolare trattamento della foglia di acanto, e il carattere paleografico delle scritte, ha portato la precisazione ancora più innanzi: i mosaici del ciborio di Parenzo sono dello stesso momento, o d'un momento immediatamente precedente, dell'esecuzione della terza cupola del braccio nord dell'atrio, cioè della penultima di tutta questa decorazione. La data, approssimativa, del 1280, già posta quale termine dell'opera intera, riceve dunque di qui una nuova conferma.

Questo piccolo complesso musivo - che ha il carattere prezioso dei minuti mosaici portatili, quale si ritrova del resto anche nelle parti ultime della decorazione del narcece, ed in quanto è rimasto d'originale della cappella Zenha, ripeto, un valore singolare per lo studio della peripezia del Dugento veneziano. Se infatti nei busti dei Santi protettori dei clipei indica una maniera così vicina da essere quasi sovrapponibile a quella dell'ultima cupoletta con storie di Giuseppe ebreo, nell'Annunciazione della fronte (il ciborio è dedicato alla Vergine) punta evidentemente e decisamente verso il Trecento: per il grado di maturità linguistica, di cui tuttavia è possibile additare paralleli in Venezia stessa: negli affreschi di San Giovanni Decolato, dove l'Annunciazione dipinta sulla fronte dell'arcosolio della preziosa cappelletta, ha così evidenti affinità di stile, ed anche di iconografia, con l'Annunciazione di Parenzo, da far pensa-

re che non soltanto l'esemplum, di cui usufruiscono il mosaicista e l'affrescante, sia stato, sarei per dire, il medesimo; ma soprattutto sia stato il medesimo lessico disegnativo e coloristico ad informare il linguaggio di ambedue (si confronti per esempio il braccio proteso dell'angelo - la parte, a Venezia, più conservata - e le ali, e la larga orlatura sotto la gota, etc.). Tali caratteri non sono limitati a queste opere - come vedremo -; sicchè è lecito supporre che si ritroverebbero anche in altri mosaici della fine del Duecento e dei primi del Trecento: innanzitutto nelle lunette della facciata di San Marco - l'unica rimasta, sull'arco di Sant'Alipio, ne ha infatti più d'un sentore - e nei mosaici dell'inizio del nuovo secolo: San Barnaba, 1308; S. Nicolò in palazzo, 1319 c., ugualmente perduti.

Fissati così i due estremi, che son poi press'a poco gli estremi del Duecento, della pittura dell'atrio: il punto d'arrivo (ciborio di Parenzo), ed il punto di partenza (secondo maestro del Giudizio di Torcello); rintracciate, nei suoi giusti limiti, le possibili ascendenze bizantine (di quelle "occidentali" parleremo tra poco), giova anche sottolineare l'uniformità tipologica, la coerenza stilistica, la legata continuità con cui avviene l'evoluzione di questo linguaggio pittorico attraverso il secolo. Chiunque abbia percorso da capo a fondo i due bracci del nartece marciano (con l'ultima appendice della Zen) non può che essere rimasto colpito da una coerenza di stile siffatta. S'avverte, senza dubbio, una progressiva maturazione; ma in nessun punto una cesura, uno stacco; malgrado il volgere dei decenni, malgrado l'intervallo di circa un decennio tra l'opera del braccio ovest e quella del braccio nord, è evidente che son sempre le stesse botteghe che lavorano qui, e si tramandano, per così dire di padre in figlio, i cartoni, e le abitudini tecniche e linguistiche. E quella maturazione, oltre ad essere diremmo nell'ordine naturale, è talmente legata al crescere del secolo, e parallela all'addensarsi sintattico di tutta la pittura italiana del Duecento, che il ricorso a determinanti "influenze orientali" sembra qui particolarmente arbitrario e forzato. Che i mosaici del braccio occidentale siano veneziani e "romani", nessuno, credo, ha finora messo in dubbio. Ma s'è affermato (Demus) che, dopo l'interludio il cui perno è la quarta cupola, il "fattore bizantino", troppo forte a Venezia per rimanervi a lungo inoperante, riprese la sua azione, che si fece poi sempre più energica nei mosaici successivi dell'atrio. Non si dice tuttavia, in che cosa cotesto fattore bizantino consista: tanto meno lo si storicizza, indicando quali esempi concreti - se non contemporanei, almeno ragionevolmente anteriori - ce n'offra la fenomenologia dell'arte di Costantinopoli.

Frattanto, occorre por mente al fatto, che la carenza di monumenti pittorici, già avvertibile sulla fine del secolo XII, si accentua sensibilmente nella Bisanzio del Duecento, e particolarmente nella prima metà del secolo (dove logicamente dovrebbe situarsi un "fattore" operante a Venezia nella seconda metà). In questo caso non giovan nemmeno le pitture "provinciali" (esempio greche, o macedoni, o serbe) che appaiono aver pochi rapporti specifici con quelle dell'atrio marciano. Giova piuttosto integrare il rapido profilo della pittura bizantina, delineato sommariamente in pagine precedenti fino alla crisi della IV Crociata.-

Terminato l'"esilio dell'impero", e ritornati i basilei a Costantinopoli, l'arte che vi fiorisce allora in quello che fu detto il "terzo periodo aureo" presenta una differenza di stile nettissima, rispetto alle "maniere" tardo comnene (inclusa l'ultima, di Vladimir): differenza tanto più avvertibile ora, che sappiamo per certo che i riquadri, che si ritenevano relitti comneni nella Kahrié giamia, sono invece, come già dissi, paleologi - contemporanei a tutto il rimanente ed organico ciclo di quei narteci, agli affreschi del pareclisio etc.-; e perciò son venuti a cadere anche quelli che potevan essere considerati gradi di trapasso, e insomma i più consistenti "precedenti", prima del Trecento, dello "stile paleologo" in pittura. Si potrà forse riconoscere qualche avvisaglia in certe miniature; si potrà trovare un certo anticipo cronologico, rispetto ai monumenti rimasti nella capitale, nel ciclo di pitture (affreschi e icone) della Macedonia sul finire del Duecento o della Serbia ai primi del Trecento, nell'ambito del famoso pittore Astrapas e de' suoi scolari Michele ed Eutichio, che già vedemmo attivi in San Clemente di Ochrida; il che potrebbe forse portare a supporre una certa azione della Scuola di Salonicco sulla rinascenza paleologa nella stessa Costantinopoli. Ma questo è problema ancora da risolvere; e non possiamo affrontarlo qui. Conviene attenersi ai monumenti salvatisi in Bisanzio stessa.

Nei mosaici di San Salvatore in Chora (e in quelli, ad essi strettamente affini, della cappella aggiunta alla Pammacaristos e del nartece esterno della Kilissé giamia, etc.) eseguiti probabilmente dal 1303 in poi, e stesi su calotte, pennacchi, lunette a sommo delle pareti, i caratteri di novità, rispetto alla pittura comnena, sono numerosi e diversi. Anzitutto essi mostrano una ricchezza di motivi puramente ornamentali incomparabilmente maggiore. "Ogni pannello con personaggi vi è racchiuso in una cornice ornamentata; l'intradosso dei grandi archi non vi presenta talvolta che figurazioni ornamentali, più o meno sontuose; e nelle cupole costolonate ogni nervatura accoglie una fascia decorativa, i cui motivi colpiscono per la loro varietà e per la messa in valore delle forme plastiche..." (10) - Inoltre, quei mosaici sono disposti secondo ordinamenti decorativi del tutto nuovi per

Costantinopoli: senza precedenti - a quanto ci è dato oggi constatare - in tutta l'arte bizantina. Tali ordinamenti, come ha dimostrato ineccepibilmente A. Grabar, si maturano nella pittura del Duecento italiano, fino ad Assisi. Infine - ciò che mi sembra non sia stato sottolineato a sufficienza, nemmeno da Grabar - le figure si son fatte minute: il loro rapporto col fondo aureo si è alterato: esse non colmano più il quadro del pannello o compasso lasciando intorno a sé soltanto un orlo minimo di campo: questo ha acquistato un'am-piezza inaudita, che non s'era mai vista nella pittura a mo-saici bizantina, nè meno mai in quella che, malgrado la sua agitazione lineare, si conserva sempre "monumentale e statuaria" anche in periodo comeno. E più forse che nella materia figurale o nella ricchezza di ornamenti o anche nella minu-ta grammatica del colore che realizza le singole forme, è nella struttura linguistica che organizza i "quadri" secondo un nuovo rapporto tra le figure e il fondo, che possiamo ricono-scere la novità più significativa della pittura paleologa ri-spetto alla precedente. E si tratta proprio d'una struttura che, per quanto latamente "gotica" e più o meno presente in tutto il tardo Dugento, noi vediamo maturarsi coerentemente e gradualmente, decennio per decennio, nei mosaici, specie dell'atrio, di San Marco.

La cui evoluzione linguistica in realtà, in luogo d'essere sollecitata da non provate - e non probabili - in-calzanti influenze bizantine (non mi riferisco ovviamente al generico bizantinismo veneziano), non segue, fondamentalemen-te, una linea diversa da quella dell'arte del resto d'Italia: salvo che, a Venezia, corre sul "basso" d'un gusto più accen-tuatamente e tenacemente "paleocristiano". Gombosi aveva vi-sto giusto, infine. Nei più antichi mosaici dell'atrio, agli inizi del secolo, aveva visto affermarsi quello stile assolu-tamente lineare - cioè di pura superficie - che per Panofsky sarebbe caratteristico dell'arte occidentale del Medioevo, in contrapposto ai residui pseudoplastici, che l'arte bizan-tina non riuscì mai ad espungere. "Questo stile non conosce altro elemento che la linea: non soltanto nel contorno si serve di quest'elemento formatore; anche l'interno della su-perficie plastica è interpretato come una composizione di e-lementi lineari". E' ovvio che, in San Marco, esso è indice in-sieme dell'assorbimento della maniera bizantina "di Nerezi", e dell'esperienza pittorica genericamente veneta, d'origine, come vedemmo, "salisburghese": che è quanto dire d'un'arte in sommo grado lineare. Ma, procedendo nel tempo e nel lavoro di decorazione, la struttura di questo linguaggio gradualmente muta: ed il mutamento, come si diceva, è parallelo e dello stesso grado di quello di tutta la pittura italiana.

"La linea come elemento principale sparisce: le suc-cede il contrasto modellatore di luce ed ombra nel senso di Cavallini e della futura rivoluzione di Giotto. Il nuovo prin

cipio è quello della superficie a modellato continuo... I tempi sono cambiati, e Roma, la quale sul principio del secolo era ancora costretta a chiamare maestri di mosaico da Venezia, ora è sede d'un movimento artistico importantissimo e grandissimo, e comincia a prendere in mano la direzione dell'arte italiana: indirizzata verso prospettive di sviluppo del tutto nuove. I mosaici del portico laterale sono già influenzati da questo movimento..." (11).

Oltre a cotesta "influenza romana", alla quale torneremo tra poco, è probabile abbia agito sul maturarsi dello "stile del braccio nord" anche la visione dell'opera di scultura, che si svolgeva accanto, sulle "nuove" facciate di San Marco. La cronologia comparata consente un accostamento sffatto. Nel 1240, già si ricordò, l'arcone dei Mesi per le ragioni da tempo note, doveva essere terminato; ed il resto del lavoro di rivestimento della facciata principale, per quel che è dugentesco, non dovette presumibilmente andar oltre il successivo ventennio. E' improbabile si mettesse mano alle lunette esterne in mosaico prima che la rivestitura marmorea fosse compiuta; e quella dell'arco di Sant'Alipio - l'ultima, con ogni probabilità - fu eseguita appunto, s'è visto, tra il '60 e il '70. Frattanto, il cantiere dei tajapiera si doveva essere spostato sul fianco nord della basilica, verso San Basilio: e in quel momento, come si disse, i mosaicisti se n'erano andati a lavorare a San Salvador o altrove. Quando ritornarono a San Marco a seguito del decreto del 1258, la costruzione del braccio nord dell'atrio doveva essere terminata; e allora si procedette a decorarla, di lastre e di sculture marmoree all'esterno, di mosaici all'interno. Le due imprese lavoravano parallele; e non è pensabile si siano vicendevolmente ignorate. Particolarmente, per quel che interessa qui: dovettero essere piuttosto i mosaicisti a guardare quel che facevano gli scultori. I quali erano ben degni d'essere guardati. Essi scolpivano e mettevano in opera, tra l'altro, la "porta dei Fiori", e i pannelli che la circondano; - e ve n'era uno, tra loro, che era artista grande: l'autore dei rilievi di Cristo e degli Evangelisti in cattedra, che sono secondo me tra le più originali e le più alte espressioni dell'arte italiana del Duecento. - Codesti tajapiera talvolta tolsero qualche spunto dall'opera dei mosaicisti (può essere il caso, ben noto, delle Virtù del portale maggiore, esemplate su quelle a mosaico della cupola di mezzo, e non viceversa: se non altro per ragioni cronologiche); ma furon soprattutto i magistri de muxe ad approfittare della lezione che sorgeva da quella potenza plastica tutta romanica, e da quell'"espressionismo", memore ancora degli abbandoni, dei vortici lineari "carolingio-ottoniani"; tuttavia arginati e placati in un equilibrio consumatamente ritmico, che allo scultore veneziano era ispirato probabilmente dai rilievi bizantini di santi guerrieri, già nell'antico iconostasio, e poi inseriti nella facciata di Piazza.

E se ne giovarono, per primi, coloro che lavoravano contemporaneamente, e, come si dice, a contatto di gomito con quegli scultori, a decorare il braccio nord dell'atrio. Costoro non trassero solo da quegli esempi di grande scultura romanica, già in atto di trapassare nel gotico, alcune de sinenze lessicali, a lungo ripetute in seguito (per esempio trattamento a matassa dei capelli e delle barbe, certo fluire, incresparsi, irraggiarsi dei panni, e raccogliersi sull'orlo quasi ventagli semichiusi; certo atteggiarsi inquieto delle gambe, dei piedi, e moversi sensitivo delle mani dalle lunghissime dita, etc., che ai veneziani eran giunti, tramite la cultura dell'Antelami, dalla scultura romanica provenzale); ma ebbero anche incentivo a rafforzare il fondamentale "principio" della superficie a modellato continuo, che è appunto quel che distingue i mosaici del braccio settentrionale da quelli anteriori del braccio di facciata dell'atrio.

E' cotesta intensificazione plastica, infine che, per coerenza linguistica, porta ad un'apertura gradualmente crescente del campo: fino a che il fondo aureo assume un valore, di senso non bizantino, ma gotico, di "spazio ambienta le" delle figure.

Quando ritroviamo, poco meno di trent'anni dopo il termine della decorazione marciana, nei mosaici della Kahrié giamaia, insieme con particolari architettonici di carattere "romano" (arnolfiani?) e con un diffuso gusto goticeggiante, questo rapporto figure-fondo, e questo nuovo valore di spazio pittorico dell'oro; e di essi non possiamo indicare nessun precedente nell'arte bizantina, penso siamo in diritto di dedurne una dipendenza, almeno in questo, della de corazione costantinopolitana da quella veneziana. Non occorre naturalmente precisare che la portata di questo, come di altri "precorrimenti" non va esagerata - visto che ogni momento della storia dell'arte non è soltanto un capitolo stilistico, ma il portato di tutta una civiltà figurativa, e tale civiltà ovviamente non è la medesima a Bisanzio e a Venezia -; ma non è opportuno nemmeno trascurarne la constatazione, quan d'essa, come in questo caso appunto, contribuisca a diradare un "mistero filologico". I narteci di Venezia e di Costantinopoli hanno tali corrispondenze nelle partizioni, nella soluzione decorativa delle callotte (rosone centrale, figure numerose raccolte sul bordo, minute rispetto all'oro largamente steso); nello sviluppo dei motivi d'architettura; nell'ampiezza eccezionale data al "paesaggio"; nel movimento dei corpi, nella vitalità indipendente dei panneggi, persino negli schemi compositivi a triangolo delle scene stese come in un fregio continuo, etc. etc., che non si può pensare a coin cidenza fortuita, o a comune ispirazione da analoga fonte (che sarebbe, anche alla Kahrié, miniaturistica). E sta il fatto che la nuova concezione dello spazio pittorico, che vi si rivela, e che è di "spirito" gotico ma alla base ha la sin

tassi dugentesca del volume plastico delle forme, si è elaborata in Occidente, particolarmente tra Firenze, Roma ed Assisi; e a Venezia, nell'atrio di San Marco, possiamo seguirne l'assunzione, almeno dal 1240 in poi, grado per grado nei successivi decenni, mentre a Bisanzio non appare "preparata" da nulla. Nulla qui esiste, che possa essere considerato un precorrimiento del "sistema" decorativo dei mosaici della Kahrié nella stessa misura delle campate del braccio nord dell'atrio di San Marco.

Lascia perciò perplessi la decisa negazione di quest'ipotesi da parte del Demus (12), studioso dei più acuti di arte bizantina, e veneziana medievale: tanto più, in quanto egli stesso sottolinea l'indipendenza e l'originalità delle soluzioni compositive dell'atrio marciano, quali avranno poi fortuna alla Kahrié (per esempio il ridursi delle scene sul bordo delle callotte, mentre la parte centrale rimane invasa dall'oro, che così si amplia, sarebbe dovuto, secondo Demus, alla maggiore abilità acquistata da quei mosaicisti col procedere del lavoro, nell'adattare l'esemplare miniato alla diversa superficie offerta dal sostegno architettonico: ciò che, ovviamente, porterebbe ad escludere che tali soluzioni siano dovute ad influenze esterne. Vedremo che tali "influenze" in effetti vi furono, ma non vennero da Costantinopoli: vennero dal Dugento romano).

E' vero che lo stesso Demus in altra sua opera (13) scrive che "il movimento che fu inaugurato e divenne fruttuoso solo dopo il ritorno degli imperatori Paleologi nel 1261 era stato già anticipato a Monreale"; ma, a parte che a Monreale non si trovano ordinamenti decorativi e compositivi che si possano considerare "precedenti" delle soluzioni dell'atrio di San Marco e della Kahrié, e semmai consonanze si potranno avvertire nelle singole figure e scene; sta il fatto che, almeno a mio parere, a Monreale lavorarono maestri di muxe veneziani, molto affini a quelli dell'atrio marciano; sicchè in fine anche tali rapporti vengono indirettamente ad appoggiare, più che indebolire, la tesi dell'Ainalof, che io ho accolto e cercato di sviluppare.

In sostanza, il Demus accoglie, ed articola largamente in un intero capitolo (14) l'idea che la novità fondamentale dello stile paleologo consista nell'introduzione dello spazio pittorico; consente che i mosaici della Kahrié giama sono posteriori anche alle ultime parti dell'atrio marciano; ma - aggiunge - "l'opera veneziana è certamente l'eco della nuova attività artistica nella metropoli bizantina, etc.". Il guaio è che cotesta nuova attività artistica, che sarebbe esplosa immediatamente dopo il ritorno degli imperatori, non è sorretta da un solo esempio in loco (e del resto anche l'arte degli "imperi in esilio" conserva caratteri comneni); e le poche opere che sono addotte a titolo di "precorrimienti", so-

no, a riprova, cose italiane, il cui bizantinismo è soltanto postulato, con evidente petizione di principio. Sono infatti: i mosaici dell'atrio di San Marco; le parti più recenti dei mosaici di Monreale; ed anche la tavola con la Madonna in trono della collezione Duveen (già Hamilton) di New York, che Demus dichiara "forse dipinta su suolo italiano ma certamente da artista greco nella più pura tradizione metropolitana". Ma credo non vi sia ormai più nessuno (15), che condivida questa vecchia attribuzione del Berenson: già Lazaref, notandone il carattere italiano, aveva assegnato la tavola ad un maestro siciliano del tardo Duecento; a me sembrò più probabilmente opera di mosaicista fiorentino, non privo quindi di qualche lascito linguistico veneziano, ma non insensibile all'insegnamento di Coppo di Marcovaldo ("impresa del bel San Giovanni"), Garrison l'inserì nella casella "Adriatica", gruppo A (Veneziano? o Siciliano?); in ogni caso, pittura di autentico Dugento nostrano, per la quale la "pura tradizione metropolitana" di Costantinopoli non è più che un residuo culturale. Concludendo; non v'è dubbio che l'ipotesi dell'Ainalof e mia sul rapporto atrio di San Marco-mosaici della Kahrlié sarebbe semplicistica, se si fondasse soltanto sul post hoc ergo propter hoc; ma non si può infine respingerla ricorrendo a confronti indebiti, e tanto meno ad un curioso "ante hoc ergo propter hoc"!

S'ha da riflettere, che la trasformazione linguistica profonda, che portò al maturarsi dello "stile braccio nord dell'atrio di San Marco", fosse avvenuta a Costantinopoli, avrebbe dovuto aver luogo entro la prima metà del Duecento, durante l'occupazione latina della capitale: epoca evidentemente tra tutte la meno propria, e per la quale, in ogni caso, manchiamo di testimonianze pittoriche sicure. Con una certa elasticità cronologica, Demus, a riprova di quella trasformazione, adduce le seguenti opere: il mosaico portatile (Odighitria) di Santa Caterina del Sinai; il mosaico portatile (Trasfigurazione) del Louvre; la Deisis del matroneo sud di Santa Sofia di Costantinopoli. Ad eccezione dell'Odighitria del Sinai, nella quale tuttavia è impossibile vedere anticipazioni paleologhe, è chiaro che si tratta di opere le quali, invece di attestare, in sé, la loro appartenenza al periodo tardocomneno, sono state assegnate a questo periodo allo scopo di presentarle come precedenti: esse infatti, anche secondo altri studiosi, potrebbero essere paleologhe. Sarebbero invece molto indicative certe miniature ben datate: per esempio quelle raggruppabili intorno al Paris. Coislin 200, che fu inviato in dono a Luigi IX di Francia dall'imperatore Michele Paleologo. Ecco, finalmente, delle pitture nelle quali ci s'aspetterebbe di riconoscere almeno le avvisaglie del "nuovo stile". Senonchè proprie esse attestano, e così innanzi nel tempo, non già un rinnovamento, ma che "at least in the illustration of the Gospels, the workshop followed earlier prototypes", sicchè "the dominating element of this sty-

le is the manierism of the late twelfth century, conserved in cold storage, as it were, throughout the period of the Latin occupation of the metropolis" (16). Allo stato dei fatti, e forse anche con maggiore ragione, si può supporre altrettanto per la pittura "monumentale" bizantina di quell'epoca.

La nostra ipotesi, del resto, viene implicitamente rafforzata da quel che sappiamo delle sorti successive della pittura costantinopolitana. Seppure non avessimo i consistenti inviti offerti dalla comparazione stilistica, non sarebbe, credo, scandalo storiografico il pensare che, nel più che mezzo secolo di dominio latino (dal 1204 al 1261: press'a poco gli anni "centrali" della decorazione di San Marco) siano approdati a Costantinopoli accenti di cultura, anche artistica, occidentale (a meno che non si voglia porre, una volta per tutte, il "principio" assoluto, secondo cui la civiltà bizantina fu sempre e soltanto aperta all'esportazione; ermeticamente chiusa, anche nei momenti di stanchezza culturale e di soggezione politica, all'importazione). In realtà, quegli accenti vi penetrarono, e largamente, e con afflusso che si fece sempre più intenso fino alla caduta dell'impero e giunse ad informare l'ultima fase della pittura bizantina (che, non si dimentichi, dura fin oltre la metà del Quattrocento) - la quale perciò potrà, se ci libereremo dagli schemi manualistici, essere sia pure marginalmente e con le necessarie cautele, aggregata al tardogotico - almeno allo stesso titolo per il quale, un secolo più tardi, l'arte per esempio d'un Andrea Rubljov può essere posta filologicamente in margine al "gotico internazionale", soprattutto boemo -.

Dicevo altrove che lo studio del Trecento veneziano - col quale si faceva, un tempo, iniziare pressocchè ex abrupto la storia della pittura veneziana - non potrà che avvantaggiarsi da una conoscenza meno schematica dell'arte locale del Duecento, e quindi soprattutto dei mosaici marciari di questo secolo, in particolare di quelli dell'atrio: purchè beninteso tale conoscenza sia criticamente fondata, e perciò liberata dalla hantise del ricorso al bizantinismo quale romantico passepartout per risolvere ogni problema d'arte del Duecento, specie di Venezia. Maggiori possibilità interpretative offre una piattaforma, dove, superando i quesiti delle origini o delle iniziative linguistiche, si veggano convivere in una almeno parziale unità o simbiosi di cultura, Bisanzio e Venezia; e allora il problema - sempre nell'ambito filologico, ma più operativo - sarà di indagare, puntualmente, caso per caso, qual sia la "parte" di Bisanzio e quale quella di Venezia: e non certo perchè il riconoscimento valga come una sorta di titolo di merito; ma perchè soltanto in base ad esso ci si può render conto della particolare struttura del linguaggio, che s'esprime in questa o quella opera concreta.

Note al Cap. VIII

- 1) Cfr. O. DEMUS, Byzant. Mosaic Decoration, cit., pg. 71.
- 2) G. GOMBOSI, dalla "Különnyomat a Petrovics Elek Emlékkönyvből", Budapest 1934; l'articolo è riassunto in italiano col titolo: Il portico della basilica di San Marco, pgg. 12-13: "i "tituli" verso la fronte sono sovraccarichi di abbreviature e di contrazioni, sono scritti a lettere capitali ed onciali con qualche primordio del gotico; mentre quelli dell'ala laterale si leggono facilissimamente e sono scritti in puro gotico...".
- 3) G. GOMBOSI, loc. cit.
- 4) O. DEMUS, in "Belvedere", 1931, pg. 87.
- 5) Cfr. S. BETTINI, L'architettura di San Marco, cit. - O. DEMUS, The church of San Marco, cit.
- 6) G. GOMBOSI, loc. cit., pg. 10.
- 7) S. BETTINI, La pittura bizantina, II, i Mosaici, II, cit., pgg. 50 sgg. - LO STESSO, Mosaici antichi di San Marco a Venezia, cit., pgg. 26-27 - LO STESSO, I mosaici della basilica Eufrasiana, in "Festschrift in onore di S. E. Mons. Raffaele Radossi vescovo di Parenzo e Pola", 1942, pgg. 59 sgg. - LO STESSO, I mosaici dell'atrio di San Marco e il loro seguito, in "Arte Veneta", 1954, pgg. 22 sgg.
- 8) P. TOESCA, Storia, cit., pg. 1029, n. 6.
- 9) O. DEMUS, in "The Burlington Magazine", 1945, pgg. 238 sgg.

LIBRI MINIATI VENEZIANI DEL DUECENTO

In qualunque modo si preferisca risolvere codesta "questione delle origini", credo s'abbia da ritenere associato, che i mosaicisti veneziani dell'atrio ebbero tra mano, e usarono, da un capo all'altro del secolo, de' libri illustrati da miniature. E a miniature avevano attinto ed attingevano anche i maestri impegnati nell'ammantare di mosaici il naos della basilica. - Che nei più antichi tra questi (fatta eccezione per i "tronconi" dell'abside e della nicchia del portale maggiore, di cui già trattammo) l'influsso miniaturistico abbia talvolta desinenze di carattere "salisburghese", non può meravigliare: già, infatti, si è accertato quanto un tale accento abbia eco nell'Italia settentrionale, dall'Alto Adige a Verona, e in particolare nel Veneto orientale - immediato retroterra di Venezia -.



spesso dubbio (ma bisogna dire che il lavoro di ricerca, qui, non è stato ancora portato a fondo) i non molti storici dell'arte che, dopo i primi sommarii raccoglitori, si son occupati di quest'argomento -: tra tutti, A. Venturi (1907); L. Testi (1909); P. D'Ancona (1924); ed anche P. Toesca (1927, 1946, 1951) - oltre a considerare quasi esclusivamente il Trecento, si son limitati a concludere che, pur in un tempo così avanzato, non esistette una scuola di miniatori con caratteristiche specificamente veneziane: qualche libro venne miniato (ma si direbbe senza entusiasmo) anche a Venezia; ma lo si fece, o continuando a bizantineggiare (i più retrivi), o imitando piuttosto pedissequamente i bolognesi (i più aggiornati). - Quanto al Duecento: o non se ne parla nemmeno (eccependo tutt'al più per qualche miniatura sotto cristallo, come quelle del dittico di Berna, tuttavia tardissime - 1290/96 -; la cui maturità linguistica però avrebbe dovuto far almeno supporre l'esistenza d'una scuola veneziana attiva in precedenza); o lo si considera, implicitamente quanto ovviamente, un sottocapitolo bizantino, più modesto ancora di quello della "grande" pittura.

Qualcosa tuttavia s'è cominciato a muovere anche in questa ricerca, ad opera soprattutto del Garrison (10), che ha recentemente rotto gli indugi assegnando senza più incertezze a scuola veneziana dei primi anni del secondo quarto del Duecento la Bibbia gigante della Marciana (Lat. I, 1-4 (2108-11)). - V'è la nota scritta, che suggerisce ch'essa - che del resto proviene dal Tesoro della basilica - fu fatta per uso della stessa San Marco ("san marcho la soa giexia la qual si e polita est Venesiis/ et il suo corpo e in la dicta giexia in lo altar grando"); ma v'è soprattutto lo "stile" a convincere che si tratta del "solo manoscritto che conosciamo, riccamente miniato ed illustrato, che si possa datare plausibilmente al detto periodo, ed assegnare a Venezia" (11). Ma può non essere perentoriamente il solo.

Garrison s'adopra a rintracciare le origini della piattaforma linguistica di codesto stile, comprensibile entro il quadro d'una vicenda come la seguente. Punto di partenza sono le 46 Bibbie giganti umbro-romane - sui si dovranno aggiungere alcune delle 15 ora assegnate genericamente all'Italia centrale -; e, in seconda istanza, le 29 toscane - cui pure si dovranno aggregare alcune delle dette 15 -. Dal tardo secondo quarto del secolo XII in poi, i modi delle miniature dell'Italia centrale, attestati da codeste Bibbie, varcarono l'Appennino e si diffusero nell'Italia del nord, dove gradualmente divennero dominanti. Per quanto riguarda il protocollo ornamentale, la Bibbia veneziana risente profondamente di tale ondata: esso vi è "estremamente simile a quello del secolo XII, quale si fissò e si sviluppò nell'Italia centrale e si

diffuse nel nord" (12).

Le miniature della Bibbia veneziana hanno però anche altri caratteri, specie per quanto riguarda le figure. Esse hanno, anzitutto, rapporti con gli Antifonari di S. Francesco a Zara (segnati C. E. F. G. e H.); i quali "sebbene detti usualmente bolognesi, furono quasi certamente prodotti in qualche luogo della costa del Veneto, forse in Venezia, o in Zara stessa..." (13) (Per me, il problema è ancora aperto; ma sono d'accordo che si tratta di opere dell'avanzata seconda metà del secolo XII, e sul loro valore di precedenza ne' riguardi di una parte delle miniature della Bibbia veneziana). Le cui illustrazioni hanno inoltre rapporti, specie negli episodi della Creazione, con opere di Francia (ms. del Josephus, Antiq. iud., alla Laurenziana; Bibbia di Pontigny, Paris, Bibl. Nation. ; Evangelario della Ste Chapelle, Paris, Nation.), dove si riflettono anche in vetrate impiombate (anch'esse non senza qualche relazione con la pittura veneziana - mosaici - della prima metà del Duecento); e con talune del regno latino di Gerusalemme; talchè il Garrison conclude: "Si sarebbe tentati di postulare la formazione d'uno stile gallicizzante a Gerusalemme, il quale fu, nei primi del secolo XIII, portato a Venezia: qui sarebbe stato assorbito in uno stile locale ed avrebbe determinato un nuovo sviluppo, esemplificato dalla Bibbia, il quale in quella vicenda ebbe un ulteriore sviluppo a Padova e a Bologna..." (14).

La convergenza di coteste diverse e diramate vene di cultura figurativa, e d'altre minori ("Byzantium, France, Jerusalem, Sicily, Padua, Zara, and Venice! This very first pattern of distribution gives inkling of a historical logic" (15)) contribuirebbe a sostenere l'assegnazione del codice Marciano - per il momento pressocchè isolato - a Venezia. Ma, per quanto ricco, ritengo cotesto pattern incompleto, perchè non include quello "strato" di cultura figurativa che, secondo me, anche in quest'opera è avvertibile: voglio dire, ancora una volta, quello delle miniature "salisburghesi" (basti citare quelle, più volte richiamate, dell'Admonter Riesenbibel e del Messale dell'abate Berthold): onde non stupisce che si ritrovino punti di contatto evidenti tra un gruppo di illustrazioni della nostra Bibbia e le pitture venete a fresco, da Verona a Concordia-Summaga ad Aquileia; e negli stessi mosaici di San Marco, là dove le ascendenze salisburghesi sono manifeste.

Ho creduto di dover distinguere: un gruppo; giacchè mi sembra chiaro - sebbene non messo in rilievo dal Garrison - che almeno tre miniatori collaborarono all'illustrazione ed alla ornamentazione della Bibbia gigante marciana. - Uno, che potremo indicare come "Maestro A", si mostra per l'appunto il più seguace di quella maniera nordoccidentale (per intenderci, "salisburghese"); mentre un secondo ("Maestro B") ha evidente contatti con la "seconda fase" della mi-

niatura dugentesca bolognese. V'è poi l'artista più propriamente veneziano e "pregaibanesco" ("Maestro C"), probabilmente il coordinatore dell'intero lavoro di alluminatura: il più strettamente legato agli immaginari del citato gruppo di mosaici marciani (storie di Maria e Gesù; ma soprattutto, pannelli dei Profeti).

Trovo inoltre, come avvertii poc'anzi, troppo perentoria l'affermazione del Garrison che si tratti del solo codice miniato veneziano della prima metà del Duecento. Anche a volersi restringere alla sola raccolta della Biblioteca marciana, e senza portare a fondo la ricerca, vi sono per esempio il Lat. I, 11 (=2087), proveniente, come tanti altri, dal convento padovano di S. Giovanni di Verdara; il Lat. I, 78 (= 2899), una piccola Bibbia, le cui miniature, di forte influsso bolognese, s'avvicinano a quelle del "Maestro B" della Venice Bible: potrebbero essere state eseguite in uno scriptorium veneziano, tuttavia qualche decennio più tardi (1260-1270), ed hanno punti di somiglianza evidenti anche con quelle dell'Epistolario Gaibana. Ma vi sono, sopra tutto, i tre Omiliari (Ms. Lat. 98, 99, 100 = 2427, 2428, 2429), provenienti dal Tesoro di San Marco. - Le loro miniature non sono affatto - come si indica nei cataloghi manoscritti e a stampa della Biblioteca Marciana - del secolo XV; ma sono state senza dubbio eseguite da artisti veneziani seguaci della maniera del "Maestro C" della Bibbia gigante, probabilmente intorno alla metà del secolo XIII. Io ritengo che queste miniature, ancorchè ignorate dagli studiosi di storia della pittura veneziana del Duecento, abbiano, per ogni tentativo di ritessere le vicende di questa, un'importanza assai notevole (non mancano possibilità di raffronti, non solo con l'opera successiva dei miniatori per cristallari, ma anche con certi brani de' mosaici della basilica: specie con quelli delle Storie della Vergine): esse attestano la continuità della scuola veneziana di miniatura nel corso del secolo, e segnano per così dire il trapasso dalle illustrazioni della Bibbia gigante a quelle dell'Epistolario Gaibana.

Queste osservazioni giovano, nel sottile gioco di assestamento vicendevole delle probabilità, anche alla messa a punto cronologica di fasi dei mosaici medesimi. Il trattamento dei panneggi, per esempio, ed in particolare il "sistema delle curve di livello", è presente, tanto nei mosaici marciani che in quelle miniature: le maggiori aderenze sono con le cupole della Pentecoste e dell'Ascensione, con alcune scene della Passione, con le storie di Caino ed Abele, con l'Orazione nell'Orto. Già dissi che il "sistema" trae origine, secondo me, dalle pitture della Macedonia; ma a San Marco è possibile seguirne un'"evoluzione interna", nel lasso di tempo da poco dopo la metà del secolo XII (prima cupola) fino a dopo il 1220 (grande pannello dell'Orazione): le curve si vanno progressivamente schematizzando e a così dire restrin-

gendo, fino a che, da oblunghe e fluide quali erano in origine, si sono fatte, infine, rigide e quasi esattamente circolari. E' questo processo di schematizzazione appunto, che secondo me è d'origine occidentale ("salisburghese"), fino al "grado di evoluzione" che cogliamo nella Bibbia veneziana (16); onde la datazione di questa (per essere prudenti, nel decennio tra il 1220 e il '30) trova qui appoggio, mentre a sua volta sostiene quella dell'Orazione nell'Orto ai primi anni di codesto decennio. - Inoltre, come vedremo, non allo stesso maestro di questo gran quadro, ma certo alla stessa bottega in un momento di qualcosa posteriore, sono da assegnare i pannelli con Cristo, la Vergine, i Profeti sulle pareti della navata centrale, oltre a numerose figure isolate di Santi, che avremo modo di distinguere: ed è con questi mosaici in particolare, che una buona parte delle illustrazioni della Venice Bible ("maestro C") mostrano maggiori affinità, in qualche caso quasi coincidenza, di stile: basti confrontare per esempio le iniziali del fol. 77 vol. I, del fol. 24 vol. II, del fol. 165 vol. III, etc., appunto con codesti Profeti. Anche per questa via, dunque, le due serie di illustrazioni si sostengono reciprocamente, nella cronologia.

Infine, le miniature hanno rapporti anche coi mosaici dell'atrio marciano, non soltanto per l'iconografia, che, per quanto riguarda la Creazione, discende alla lontana da quella della Bibbia di Cotton (Garrison aggiunge: "ma formulata più o meno completamente come nella nostra Bibbia la serie appare per prima in Francia... onde si conferma l'influenza francese..." (17); (io, non negando cotesta priorità, preferisco riferirmi ancora alle illustrazioni, in ogni senso più vicine, della Bibbia di Millstatt); ma anche per certi particolari di ornamentazione: per esempio il fogliame, e il modo com'esso è trattato. Garrison ha rilevato che il fogliame dei mosaici di San Marco è unico nell'ambito che si dice bizantino o bizantineggiante (18); così quello della Venice Bible, il quale trova le maggiori somiglianze col fogliame dei mosaici dell'atrio, particolarmente della terza campata: per esempio con quello a destra del sant'Alipio Chionita nella volta, e altrove negli altri intradossi; e puntualmente con quello della cupola della Giovinezza di Giuseppe ("identico a quello della Bibbia"; "estremamente raro e quindi più significativo"): la cui datazione, come vedemmo, è da porsi prima del 1240. Un'ulteriore conferma, dunque, della data proposta per tali miniature entro quel decennio. Soltanto, volendo sottilizzare, si potrebbe arguire che le miniature della Venice Bible siano state eseguite dopo i pannelli a mosaico dell'Orazione nell'Orto e dei Profeti - traendo più d'un accento da questi - e prima della terza campata dell'atrio: ponendosi in qualche modo come momento di trapasso tra codeste due decorazioni.

La precisazione stilistica e cronologica della Bibbia Marciana porta, in ogni caso, a due conseguenze importanti. L'una è che dà prova dell'esistenza di una scuola veneziana di miniatura almeno dal primo quarto del Duecento, legata alla cultura pittorica dei mosaicisti seppure non coincidente con essa. La seconda è che vien confermata la mia (e non soltanto mia, credo) vecchia ipotesi della "venezianità" del miniatore del famoso Epistolario della Biblioteca Capitolare di Padova, scritto nel 1259 da Giovanni da Gaibana. Infatti i rapporti di queste ultime miniature, oltre che coi mosaici marciiani, specie dell'atrio, con quelle della Bibbia studiata or ora - anteriore di circa vent'anni - sono così numerosi ed evidenti, che ogni dubbio residuo sarebbe davvero ingiustificato. - Alcuni, palmari del resto, sono stati già indicati da più d'uno studioso e ultimamente, e con maggiore precisione, dal Garrison (19): una stretta somiglianza nelle iniziali, a loro volta affini a quelle degli Antifonarii di S. Francesco a Zara, e più oltre a quelle di esemplari siciliani e del regno latino di Gerusalemme (affinità, tra l'altro, plausibile a Venezia; assai meno in una presunta "scuola padovana"); l'impiego assiduo di "pervasive white penline pattern, used as a runner filling or superimposed incidental decoration, and even in terminal", caratteristico del gruppo di Zara e di Gerusalemme, ma, in Italia, reperibile soltanto nella Bibbia Marciana e nel Gaibana; "the casement-like division of the hollow shafts", proprio anch'esso della stessa area, presente nella Bibbia Marciana, diviene del tutto caratteristico nel Gaibana; "the shaded, convex full shafts, whit superimposed white penlines and geometrical designs", altro motivo della zona Gerusalemme-Zara, evidente nella Bibbia Marciana, ulteriormente accentuato nel Gaibana; il medesimo "gigantismo" di identici medaglioni coi compassi esterni uguali di forma e riempito da identico fogliame, che ricorre nei due codici veneti; certe iniziali caratteristiche (esempio Beatus-B), che si veggono nella Bibbia Marciana, nel Gaibana, e nel Salterio cod. 251 del Museo Fitzwilliam di Cambridge (20) - appartenente, come vedremo, a "scuola gaibanesca" -; la forma particolarissima degli estesi svolazzi terminali e del loro campo nelle iniziali, comune ad ambedue i codici (cfr. per esempio la d del fol. 34v. della Venice Bible con quella del fol. 91v. dell'Epistolario di Padova). Simile è la modellazione dei panneggi - il profondo intaglio delle pieghe, che porta a un'identica schematizzazione circolare per esempio sui ginocchi, etc. -; così l'impiego del "nested-V"; nei visi il trattamento di capelli e barbe; le piccole sacche d'ombra angolari sotto gli occhi; le schiarature bianche a filo dei manieristici profili degli zigomi, etc. etc. -

Sembra dunque attribuibile a eccesso di prudenza l'adesione del Garrison alla tradizionale assegnazione del Gaibana ad una "scuola padovana" di miniatura; tanto più che

egli stesso, dopo avere sottolineato le connessioni "specialmente evidenti" di queste illustrazioni con quelle della Venice Bible, constatata nell'Epistolario un accrescimento di bizantinismo "dovuto senza dubbio ad un uso più estensivo di modelli bizantini", più ovvio in ogni caso a Venezia che a Padova; rileva che lo "stile del Gaibana" "si sviluppa così logicamente dallo stile della Bibbia, che rende per questa la regione veneta la più probabile" (21); e persino si giova del Gaibana come di terminus ante quem per la datazione della Bibbia (22). Vedremo tra poco altre connessioni delle miniature dell'Epistolario con la cultura pittorica propriamente di Venezia, e financo con la tecnica (per esempio l'oro delle aureole in esso è fissato con lo stesso accorgimento tecnico - cioè indipendentemente da quello del fondo, per ottenere, col diverso riflesso, un sottile "scarto di tono" tra i due ori - che riapparirà nella miniature sotto cristallo, sicuramente veneziane, del dittico di Berna; etc.).

Al fol. 98v. dell'Epistolario della Biblioteca Capitolare di Padova è raffigurato l'amanuense al suo scrittoio, con in mano un rotolo sul quale si legge: "Ego presbyter Johannes scripsi feliciter". Al fol. 99 sono i seguenti dieci versi:

"Stabat M, et duo C, semel L, currente nouemque
Urbe quidem padue summo pastore Iohanne
Noster urbis erat Petrus archipresbyter huius
Illic sacrista uir canonus et Wilielmus
Dum liber iste fuit completus epistolaturus
Noscens scripturam Gaibanus tu pre Iohannes
Ars tua rescripxit presens opus. ergo ualeto.
Lecturus cupiens presentem uertere librum
Offerat ipse preces pietati uirginis alme
Res uelit ut summus scriptori ferre salutem." (24)

Il codice dunque fu scritto nel 1259, a Padova, dal prete Giovanni da Gaibana (Gaibanus). Questo personaggio - che sappiamo essere stato arciprete di Gaibana e di Tresignola (Tresigallo) nella diocesi di Ferrara (25); nel 1276 mansionario della cattedrale di Padova (26), poi canonico di S. Lorenzo a Conselve, dove fece testamento il 21 novembre 1293 (27) - forse non peccava di modestia eccessiva; tuttavia parla di se stesso solo come scrittore, con come miniatore o illustratore. Un gruppo di studiosi tuttavia (Hermann (28); A. Venturi (29); Buberl (30); D'Ancona (31); Moschetti (32); Kvet (33); Katterbach (34); e infine pure Garrison (35)) l'hanno creduto anche il miniatore; altri invece (Toesca (36); Pagnin (37); Arslan (38); Hänsel-Hacker (39)) soltanto l'amanuense. Credo questa seconda tesi la più accettabile, e ad essa l'appoggio più forte è stato dato, se non erro, dalla Hänsel-Hacker (40). - Giovanni da Gaibana lasciò la sua firma in un al-

tro codice, un Salterio, che scrisse nel 1266, forse per la chiesa di Aquileia (41), e si trova oggi alla Bodleiana di Oxford (Can. Lat. 370): la mano che miniò le iniziali di questo manoscritto non è certo quella dell'illustratore dell'Epistolario di Padova (incomparabilmente più rozza). Onde è sicuro, o almeno sommamente probabile, che prete Giovanni scriveva, ed altri miniavano - come del resto era la norma -.

La questione è di scarsa importanza: sarebbe soltanto nominalistica, se non implicasse una possibile indicazione d'origine: Giovanni da Gaibana era ferrarese, e venne a Padova già più che adulto e ben "formato"; mentre il miniatore dell'Epistolario fu probabilmente veneziano d'origine; in ogni caso, fu indubitatamente educato alla pittura a Venezia (dove non risulta che Giovanni/Gaibanus soggiornasse mai). Anzi, è tempo di dire che le 16 illustrazioni a piena pagina e le 39 grandi iniziali miniate dell'Epistolario di Padova sono tra i più alti conseguimenti della pittura veneziana del primo decennio dopo la metà del Duecento (così come l'Orazione nell'Orto e i pannelli dei Profeti in San Marco lo sono per la prima metà; e le Storie di Mosè nelle ultime campate dell'atrio e gli affreschi di San Zan Degolà lo sono per gli ultimi decenni del secolo). - Sul piano filologico, lo sviluppo della "maniera della Bibbia Marciana" - ma, insieme, della "maniera della terza campata dell'atrio"; e più ancora forse della "maniera dell'Orazione nell'Orto" - è evidente in questo linguaggio d'una singolare ambiguità (che, genericamente, è poi quella della cultura pittorica dugentesca di Venezia). - Il colore, d'uno splendore eccezionale, è "bizantino" solo alla lontana: gli azzurri, i viola, i rossi in tutte le gradazioni etc., hanno assunto un diverso timbro, per una presenza di luce che è gotica: sono stati decantati, si direbbe, attraverso il filtro delle vetrate, dipinte sulla trasparenza. Il disegno ha dietro di sé l'esperienza della "provincia" bizantina; ma anche di quella particolare cultura, tra bizantineggiante in maniera di Nerezi e salisburghese, che s'è visto determinare la struttura linguistica di base della pittura dell'intera regione veneta. Codeste componenti sono state riconosciute più o meno da tutti gli studiosi: Toesca, Pagnin, la Hänsel-Hacker etc. han parlato tutti di "bizantinismo predominante" (pur senza riferirlo a nessuna opera concreta: i rimandi al Menologio di Basilio II od alle Omilie del monaco Giacomo sono ovviamente inoperanti per la loro genericità, oltre che per la distanza cronologica); ma, insieme, di "accenti ultramontani", o "romanici" (che in questo caso ha il medesimo significato; ma forse "protogotici" sarebbe più esatto). In genere, poi, quando s'è cercato di precisare codesti accenti, si è ripiegati in un rinvio diretto a "fonti" salisburghesi - le miniature più volte citate -, o tedesche (esempio l'Evangelario di Gosslar, di scuola sassone); senza tener conto della "zona intermedia" di diffusione e di elaborazione, che fu, come vedemmo, la pittura dell'Alto Adige, del Ve-

ronese, di tutto l'entroterra adriatico fino ad Aquileia, a Trieste, a Muggia. Così per esempio la Hänsel trova che certi particolari architettonici nelle miniature dell'Epistolario (Adorazione dei Magi, etc.) ricorrono in miniature di Salisburgo, ed è vero; ma giova aggiungere che, prima di giungere al Gaibana, s'erano acclimatati da circa un secolo in cicli d'affreschi soprattutto della zona veronese. Per certe desinenze - orli delle vesti, per esempio - sarà il caso di rivedere quelle delle Vergini sagge e stolte di Castell'Appiano; e così via. -

Soprattutto è da sottolineare che, in un tentativo siffatto di storia della lingua, ha importanza determinante l'esperienza maturatasi nella prima metà del Duecento, si intende su quelle basi, entro la pittura veneziana in toto; e dunque particolarmente - almeno stando ai monumenti che possediamo oggi - in quella dei mosaici del naos e dell'atrio di San Marco. E' chiaro per esempio che alcuni stilemi tra i più caratteristici delle miniature dell'Epistolario (basterebbero quei capelli spiumati già dai cocuzzoli come dal soffio della massaia sul pollo da spennare; quegli orecchi curiosamente accartocciati in su e in giù; gli zigomi contornati dal singolare uncino - traduzione in linea del segno plastico di Nerezi: già presente, come vedemmo, nella Vergine dell'abside di Torcello etc. - le sacche scure a triangolo sotto gli occhi, etc.) hanno origine nella davvero inconfondibile e perentoria "maniera dei mosaicisti di Onorio III"; ma pure dal modo come questa, al ritorno di quei mosaicisti da Roma, s'era venuta placando, da un lato nell'opera delle botteghe dell'Orazione nell'Orto, dall'altro in quella dei decoratori dell'ultima campata del braccio ovest dell'atrio. Così i due "stili" di Garrison - il "nested-V-fold" ed il "clinging curvilinear" - ben evidenti in queste miniature, hanno la struttura maturata sia nei mosaici fino intorno agli anni quaranta; etc. - Insomma è abbastanza chiaro che, come già avvertii, la maniera delle miniature del Gaibana riflette (e, s'intende, "traduce") il grado linguistico della pittura a mosaico marciana a termine della prima fase della decorazione del nartece: si pone in certo modo a colmare la lacuna determinata dalla sospensione di quest'opera: immediatamente prima della ripresa a seguito del decreto del 1258. - E' ovvio, ch'essa contenga più d'un motivo, che si ritroverà nella pittura veneziana della seconda metà del secolo (la Hänsel richiama tra l'altro la lunetta dell'arco di Sant'Alipio e i mosaici della cappella Zen) -: sono motivi che, del resto erano già in parte presenti nella Bibbia gigante della Marciana, studiata poco fa. - Nè può meravigliare, che qualche assonanza con lo "stile Gaibana" sia avvertibile, vedremo, anche nei mosaici della scarsella del Battistero di Firenze.

L'attenzione, più volte richiamata, a quell'ambito di cultura di base, esteso da Ratisbona-Salisburgo all'intero Veneto; ed alla circolazione interna, in esso, delle correnti linguistiche: più "bizantineggianti" - grosso modo - da sud a nord; più "romaniche" - in quella particolare accezione - da nord a sud, rende del tutto piana e comprensibile la facilità degli scambi in ogni senso entro tale area; talchè non stupisce che la Hänsel-Hacker abbia potuto adunare un gruppo di opere, "nordiche" almeno quanto ad ubicazione, le quali manifestano affinità stilistiche più o meno accentuate con le illustrazioni dell'Epistolario di Padova. Sono, in primo luogo, miniature, delle quali la Hänsel compie un accurato esame, giungendo a conclusioni ancora in buona misura accettabili; e infine a delineare un quadro dei caratteri, dei limiti e dell'irraggiamento verso il nord di tale "scuola padovana" (42).

Punto di partenza è, ovviamente, l'Epistolario della Capitolare, le cui illustrazioni costituirebbero la prima fase dello "stile padovano": in esse è evidente "lo sforzo compiuto dall'artista per impadronirsi nel modo più perfetto possibile della maniera bizantina illustre; ma il carattere rimane italiano". V'è poi una seconda fase (decorazioni del Messale di Admont e del Codice 854 della Biblioteca dell'abbazia di San Gallo), derivata dall'officina padovana, ma con una bizzarra interpretazione del bizantinismo di quella, e con caratteri romanici (austriaci) più accentuati. E vi sono dei gradi intermedi, determinati da una maggiore o minore dosatura di "padovanismo" e di "nordicità". Così per esempio uno degli illustratori del Salterio Thompson al Museo Fitzwilliam di Cambridge è più vicino a quello di Padova; mentre il miniatore del Messale da Slitenstetten alla Pierpont Morgan Library è un austriaco, che, pur "padovaneggiando" è più sensibile a modi tedeschi. Infine, un gusto nettamente diverso sarebbe manifestato dal maestro principale del Salterio Thompson (da cui probabilmente deriverebbe l'autore delle tre illustrazioni singole del Salterio di Vienna): affine peraltro a quello del miniatore del Salterio della Bodleiana, scritto e firmato dal Gaibana: modesto artista, ma con una propria fantasia per situare, muovere, raggruppare le figure in modo strano e complicato.

La mia opinione, a proposito del miniatore dell'Epistolario di Padova, è emersa dalle pagine precedenti: ritengo questo maestro un veneziano. Costui venne a Padova, e fondò una certa scuola: anzitutto in loco. Vi sono infatti, a Padova, affreschi della seconda metà del Duecento, il cui carattere stilistico non soltanto è fortemente venezianeggiante: è, più precisamente, connesso con le miniature dell'Epistolario. Sono: la Madonna del semicatino dell'absidiola della chiesa di San Sofia, ancora esistente; vi sono inoltre una

Madonna a tutta figura ed una Deposizione, ai due lati della porta (parete interna ovest) della chiesa di S. Benedetto. Opere tutte, chiaramente, d'una medesima bottega locale, molto sensibile ai modi dell'illustratore dell'Epistolario della Capitolare; ma non immune anche da qualche influsso toscano. Accanto ad una vena di pittura di gusto fortemente "nordico" - attestata dai relitti d'affresco dugenteschi ricomparsi nella chiesa degli Eremitani, cui già accennammo - e ad una corrente più genericamente veneta, di cui abbiamo indizi nelle pitture di primo strato nella chiesa di Arquà, v'erano dunque a Padova, nella seconda metà del secolo, pittori che guardavano insieme a Venezia ed alla Toscana (il che non è strano: qualcosa di simile vedemmo accadere in quel giro di tempo anche a Verona), in certo modo prefigurando orientamenti del Trecento padovano (quando tuttavia si accentueranno anche i rapporti con l'Emilia e con Verona).

Quanto alle miniature, una "scuola padovana", al di fuori dell'eccezionale inserto delle illustrazioni dell'Epistolario, non è, secondo me, criticamente determinabile al momento attuale. Un Salterio della Biblioteca Universitaria di Bologna (MS. 346) (43), da porsi agli inizi dell'ultimo quarto del Duecento, pare sia stato eseguito a Padova o per Padova, visto che il Calendario che contiene è, agiograficamente, padovano (44): la singolare commistione linguistica che rivelano le sue numerose miniature; la convergenza di modi "bizantineggianti", riflessi da Venezia; "nordici" (nella accezione austro-atesina che si disse), e, non da ultimo, "padani", potrebbe convenire all'assegnazione ad una "scuola padovana", distinta da quella costituitasi a seguito dell'illustratore del Gaibana. Dell'esistenza di quest'ultima non possiamo dubitare, sebbene le prove della sua attività non si rintraccino in loco, ma, come vedemmo, nell'opera di miniatori che, migrati al di là delle Alpi, eseguirono parte delle illustrazioni dei codici raccolti dalla Hänsel-Hacker - e fecero, alla loro volta, scolari in Austria.

La vicenda, secondo me, potrebbe essere "ricostruita" ipoteticamente a questa maniera. Il momento d'inizio sarebbe fissato dal Salterio Thompson del Museo Fitzwilliam di Cambridge. Ladislao di Breslavia avrebbe portato il codice con sé, già scritto ma non ancora illustrato, a Padova, quando vi fu nel 1265: qui l'avrebbe dato a decorare allo stesso grande miniatore veneziano dell'Epistolario, il quale, forse per la partenza di Ladislao, poté eseguire soltanto una piccola parte delle miniature (ovviamente, quelle di qualità più alta, e di "stile" prossimo fino all'identità alle illustrazioni del Gaibana '59); le rimanenti furon dipinte da uno scolaro di quel maestro: un padovano che probabilmente Ladislao portò con sé al suo ritorno in patria. All'attività oltremondana di costui si posson riferire, ritengo, anche le tre illustrazioni "gaibanesche" del Salterio della Biblioteca di

Vienna, quelle del Codice di San Gallo e quelle del manoscritto di Lavanttal. Questo miniatore aprì la strada del nord ad un "compagno di bottega": un altro padovano, imitatore del grande maestro dell'Epistolario, ma legato anche agli affrescati di Santa Sofia e di San Benedetto. Un linguaggio pittorico fondamentale "gaibanesco", ma venato da analoghi toscanismi è infatti quello del "benedettino", caposcuola dei miniatori del Messale di Seitenstetten oggi a New York.

Le miniature del Messale di Admont denotano, mi sembra, un sottile ma sensibile scarto di maniera, che farebbe pensare, più che ad un maestro padovano, ad un veneziano compagno di lavoro dell'illustratore dell'Epistolario della Capitolare (egli infatti appare intriso di "venezianismi" più ancora, forse, di codesto), lavorante tuttavia a quel codice quando s'era acclimatato in Stiria da qualche tempo: il sufficiente per assorbire quei "todeschismi" che infiorano qua e là il suo discorso pittorico. Da cotesti immigrati, comunque, derivarono gli altri miniatori - tutti, secondo me, austriaci - dei codici raccolti dalla Hänsel-Hacker. Quanto al Salterio della Bodleiana di Oxford - firmato, come vedemmo, dallo stesso Giovanni da Gaibana e datato 1266 -, la sua inclusione nel "gruppo nordico padovaneggiante" è abusiva. Esso fu decorato a Padova, da un modesto seguace del maestro dell'Epistolario; ed è improbabile fosse destinato a qualche convento d'Oltralpe.

L'influenza "padovana" in Austria nel tardo Duecento non si limitò al campo delle miniature: la stessa dott. Hänsel-Hacker (45) ha segnalato gli affreschi della chiesa di S. Nicolò a Matrei nel Tirolo orientale, come esempio tipico di tale espansione. Occorre avvertire, che quelle pitture appaiono profondamente legate, quanto a struttura linguistica, alla tradizione, propriamente austriaca, della "scuola di Salisburgo" - per esempio certi angeli possono rammentare addirittura quelli, già veduti, di Montemaria sopra Burgusio in Venosta -; onde alquanto accenti veneti (affini a taluni di Castell'Appiano, del secondo strato di S. Nazaro a Verona, degli strati dugenteschi di Concordia, Summaga, Muggia etc.) andranno messi sul conto di codesta "piattaforma linguistica" largamente comune. Alla quale tuttavia si sommano dei "gaibanismi", che senza dubbio sono un riflesso delle miniature (non già, come si potrebbe pensare, direttamente degli affreschi padovani quali vedemmo in Sta Sofia o in S. Benedetto) portate od eseguite in loco da veneziani, o padovani della "cerchia Gaibana". Il pittore di Matrei è senza dubbio un austriaco, che parla la sua lingua; ma vi immette variazioni, specie nelle figure di Apostoli e di Santi, assunte dalla conoscenza in sito di miniature, del tipo soprattutto di quelle del maestro maggiore del Messale di Admont.

Chiusa la parentesi della cosiddetta scuola padovana e della sua espansione oltralpe, rimarrebbe da indagare semmai lo "stile Gaibana" abbia avuto seguito e sviluppo nell'illustrazione di libri della stessa Venezia. Tuttavia - è possibile sia mio difetto di informazione - non saprei indicare un solo libro miniato veneziano del tardo Duecento di maniera pittorica esplicitamente, puntualmente "gaibanesca". Potrebbero essere veneziane le miniature del Messale della Biblioteca del Duomo di Perugia (Ms. n° 6), ricordato anche dalla Hänsel-Hacker (46); visto ch'esso, almeno a stare a indicazioni del Calendario ("in die festo ecclesiae acconensis" etc. (47)) proviene da San Giovanni d'Acri, conquistata dai Veneziani nel 1257. - Il gruppo di illustrazioni comprendente la Crocifissione, il Canone di concordanza, Cristo tra due angeli, denota in effetti qualche rapporto con l'opera dei più veneziani tra gli aggregati alla "scuola padovana" (esempio quella del maestro maggiore del Messale di Admont); e non vi mancano "precorrimenti" di miniature veneziane trecentesche (esempio quelle della Mariiegola di S. Giovanni Evangelista). Ma non è certo possibile inserirle nel capitolo aperto dal miniatore dell'Epistolario di Padova (48).



Che non si possano, oggi, indicare gradi ulteriori dello "stile Gaibana" in codici che possiamo credere con tutta sicurezza miniati a Venezia nelle ultime decadi del Duecento, non significa tuttavia che cotesto "stile" non abbia avuto sviluppi entro la cultura pittorica veneziana "in toto" della seconda metà di quel secolo; chè anzi, i riflessi vi appaiono numerosi ed evidenti - ancorchè in parte vadano attribuiti alla maturazione di quella struttura linguistica, della quale anche le miniature dell'Epistolario di Padova sono espressione: talchè anche per questa via ne resta confermata la "venezianità".

Sviluppi infatti sono riconoscibili - s'intende, con modulazioni proprie e particolari inflessioni - innanzitutto nella "grande" pittura: in quella a mosaico, nelle ultime campate del braccio nord dell'atrio di San Marco, nella lunetta sull'arco di Sant'Alipio, nel poco che è rimasto di originale della decorazione della cappella Zen; - e in quella ad affresco, nei preziosi relitti di San Giovanni Decollato. - Inoltre, nella pittura di cavalletto, su tavola: la più antica "icona" propriamente veneziana, che sia possibile schedare con tutta sicurezza (il dittico Hirsch), è, com'è stato più volte sottolineato da parecchi studiosi, e come vedremo meglio tra poco, dipinta nello "stile Gaibana" più esplicito e più perentorio (tanto che la si è attribuita allo stesso miniatore dell'Epistolario). - Infine, v'è tutto un gruppo di miniature, non per illustrazione di libri, ma poste sotto cristallo di rocca ad imitare gli smalti; per ornare ed impreziosire diversi oggetti di devozione e di culto (croci, reliquiari, altari etc.), d'arredo o di vestizione sacra (mitre, dalmatiche), d'uso liturgico (coperte di libri etc.): una produzione caratteristica di officine veneziane e soltanto di esse ("opus veneticum"; "de opere venetico ad filum" etc.). - Nelle più antiche tra esse, quali si pongono appunto nella seconda metà del Duecento, vedremo spesso sostare più d'uno strascico dello "stile Gaibana".

Sembra opportuno toccare qui, a termine del presente capitolo, anche il problema della Cassa della beata Giuliana, ora depositata presso il Museo Correr di Venezia. - La beata, come si trae da Flaminio Corner in più d'uno scritto, morì nel 1262: fu dapprima sepolta nel cimitero comune del convento, poi traslata in una cappella della chiesa nel 1297: l'attuale cassa dipinta dipende da tale traslazione e non fu eseguita che dopo questa data (49): con ogni probabilità, nei primi anni del Trecento. La dott. Moschini Marconi (50), nella sua analisi esauriente dell'opera, ha raccolto anche i giudizi degli studiosi che concordemente avvertirono - con qualche meraviglia, visto che s'era a Venezia - il carattere poco bizantino e sensibilmente romanico del dipinto: a cominciare

dal Lanzi (51), per giungere fino al Toesca (52), che vi trovò un "lontano accento transalpino". Ella additava a confronto l'affresco (cui accennammo) della cappella Torriani nel duomo di Aquileia: che, com'è noto, fu fatta costruire da Raimondo della Torre (1273-1291) onde quel dipinto non può situarsi che sullo scorcio del secolo. - Se tuttavia vogliamo andar in traccia di riferimenti nell'ambito della pittura "monumentale", maggiori affinità, semmai, vi sarebbero a mio parere, con gli affreschi del gruppo dianzi considerato di "ritardatarii" veronesi (il che darebbe più ragione anche dell'"accento transalpino"). Si confrontino, per esempio (e non solo per la similissima grafia delle scritte, s'intende) il san Cataldo e il san Biagio della cassa veneziana coi santi - specie Nicola - affrescati in S. Giovanni in Fonte a Verona: la "maniera" è affine, ancorchè nell'opera veneziana vi sia maggior controllo di cultura, e più delicatezza nell'uso d'un linguaggio pur tanto scontato. Il che darebbe ulteriore riprova che, se quei veronesi guardarono, come si disse, ai mosaicisti "lineari" delle storie di Maria e di san Marco e dei Miracoli di Gesù, anche a Venezia non si mancò, fino al Trecento, di metter a frutto i suggerimenti dell'Occidente - seppur così domestico, come quello di Verona -. Non c'è dubbio che si rimarrebbe nella considerazione d'un'area linguistica piuttosto generica. Nè s'arriverebbe ad una precisazione davvero puntuale inserendo la cassa entro la "classe di oggetti" cui essa appartiene. L'inserimento - sebbene, ch'io sappia, non operato finora - è possibile, giacchè esistono altri "mobiletti" di codesto genere, di fattura e di decorazione veneziane, situabili anch'essi sullo scorcio del Duecento. Senza supporre di esaurire l'argomento posso frattanto indicarne almeno due: uno, d'ubicazione oggi ignota (già - 1930 - a Londra, vendita Durlacher); l'altro, posseduto dal barone Roberto von Hirsch di Basilea; pubblicati ambedue dal Garrison (53), con l'indicazione: Bolognese (?) or Venetian (?). Credo non vi sia dubbio che si tratti di opere veneziane, e di carattere anche più ovvio delle tempere che qui si considerano: "italo-bizantino", lo definiva il Jerphanion (54): e v'è infatti quel "bizantinismo", col quale di regola si connota, genericamente, il linguaggio pittorico veneziano del Duecento. Anzi, proprio in base ad esso più risalta dal confronto il sentore "nordico" della pittura della cassa della beata; ancorchè non manchino certe rispondenze (per esempio, le fasce decorative che incorniciano le figure della cassa sono assai simili a quelle che ornano il retro del cofanetto di Basilea; ed anche nelle figure - specie in quelle dei Santi ai lati della Vergine e dei Martiri sul coperchio - si possono avvertire consonanze col san Cataldo ed il san Biagio della cassa). Ma, seppure adolcito, portato a piombo e snervato, vi si riconosce anche, nel disegno, il lascito "tirolese" di pitture quali quelle - per rimanere sempre nella "classe" - della pisside lignea della Biblioteca Vaticana pubblicata dallo Schenck (55): esegui-

ta io credo in qualche convento dell'Alto Adige, e da aggregarsi, come una delle opere più significative, al corpus delle pitture romaniche di questa zona. - Ma il tramite più consistente si potrà, credo, individuare nel campo delle miniature. Forse fu questa anche l'idea di Pallucchini, il quale ravvisò nei dipinti della cassa "la stessa intonazione di gusto, in quel tratteggio così fluido e libero, che si nota nelle figurette di santi che ornano il cosiddetto Breviario della chiesa di Spalato, datato 1291, conservato al Museo Correr di Venezia" (56). Tuttavia, è chiaro che codeste miniature, che ritengo anch'io veneziane (sebbene non certo "la più antica opera di miniatura veneziana che si conosca", quali eran reputate non molti anni fa dal compianto Lorenzetti (57)) sono opera d'un miniatore che in qualche modo è, linguisticamente, a mezza strada tra il Maestro A ed il Maestro B della Bibbia gigante marciana, con una carica accentuata dell'"influenza bolognese" già in esso presente (onde la vecchia indicazione del Toesca (58): opera emiliana) (59); - mentre lo stile delle pitture della cassa può pure esser fatto discendere dallo "archetipo" delle miniature della Bibbia Atlantica marciana (che ritengo, col Kvet e col Garrison, non come una conseguenza, ma come un precedente della "maniera Gaibana": non sarebbe impossibile reperire indici anche puntuali di cotesto lascito: si confrontino per esempio le figurette di Giuliana sul coperchio della sua cassa con quella di Giuditta (T° III, f° 257 v.), o quella del S. Cataldo con quella di S. Pietro (all'inizio delle epistole, T° IV) della Venice Bible, etc. etc.), ma occorre soprattutto por mente anche ai decenni intercorsi tra l'una e l'altra pittura: nei quali a Venezia, vedemmo, si matura lo "stile Gaibana", e questo si diffonde nell'area austriaca (Bibbia di Admont, etc.); e da essa "ritorna", variato da una ripresa di quell'"accento transalpino", che già era presente del resto, per esempio nelle miniature degli Omiliari già in San Marco, ora nella Biblioteca Marciana (considerati poco fa), e ritroviamo, forse anche più netto, nelle tempere della cassa della beata Giuliana.

Vorrei infine indicare - a titolo di ipotesi naturalmente - la possibilità d'aggregare allo smilzo catalogo de' libri miniati veneziani del Duecento, anche la grande Bibbia che si trova oggi nella Galleria Walters di Baltimora ("Bibbia di Corradino"): un codice molto ricco di miniature, le quali meriterebbero un'attenzione più impegnata, ed uno studio più approfondito, di quanti ne abbian riscosso finora. E va osservato che il "venezianismo" è qui arricchito da sensibili apporti emiliani; e che si tratta d'un'opera che discende fino all'estrema peripezia del Duecento (se già non ne supera di qualcosa i limiti). Ma mi sembra indubitabile, nelle figure soprattutto, la persistenza del lascito dello "stile Gaibana" - che ha risposnde pure, come accennammo, in tratti tardodugenteschi appunto dei mosaici marciani, o nel

dittico von Hirsch a Basilea - e dunque anche in tutto un gruppo di miniature veneziane sotto cristallo, che studieremo più innanzi. Per il momento, mi limito a proporre la Bibbia di Baltimora come possibile scheda, che tuttavia soltanto uno studio più approfondito potrà convincere se sia il caso di aggiungere senza troppa imprudenza all'elenco delle miniature veneziane del secolo XIII (60). La ricchezza di ornamenti che usa dire "orientali" e insieme francesi, unita all'innegabile venezianismo delle figure, potrebbe indicare anche, come possibile luogo d'origine di questa che è chiamata "Bibbia di Corradino", qualche centro del regno latino d'Oriente.

E' infine, per me, abbastanza chiaro che alla maniera che, per intenderci, possiamo chiamare della cassa della beata Giuliana, s'avvicina una curiosa tavoletta con la Deposizione, dove le figure son dipinte ma il fondo è a mosaico: una redazione "economica" di Venezia (le cui botteghe erano attente a siffatte contaminazioni tecniche, che avevano evidentemente uno scopo mercantile: esempio tipico, vedremo tra poco, quello degli pseudosmalti ottenuti con miniature sotto cristallo, etc.) dei preziosi mosaici portatili bizantini. La tavola si trova nel castello di Montegalda, ed è stata resa nota, ultimamente, dal Pallucchini (61), il quale sembrerebbe disposto a crederla "di diretta importazione costantinopolitana, o forse greca, dati i contatti che ancora si notano con la "Crocifissione" mosaicata a Dafnì". - Ma si tratta d'un riferimento quasi esclusivamente iconografico, il quale nella ricognizione di eventuali precedenti bizantini ha sempre un valore assai relativo, vista l'uniformità con cui si tramandano per secoli, entro questa cultura artistica, gli "esempla" o ἀντίβουλα - il che non era effetto di pigrizia mentale o di sterilità - o di asservimento - immaginativi da parte degli artisti: rispondeva ad una deliberata, e a lungo distillata, interpretazione del valore gnomico delle immagini, le quali pertanto dovevan essere conservate in una forma sempre riconoscibile, se non identica, almeno dal lato iconografico. Il momento, l'arbitrio creativo del "gesto" pittorico, per quegli artistati, non s'esplicava tanto nelle variazioni degli schemi, quanto nelle modulazioni del colore.

Par difficile inoltre riferire a Dafnì il substrato linguistico d'origine bizantina, avvertibile nella singolare tavola di Montegalda. Dafnì, l'abbiamo visto, segna il momento iniziale della grande stagione dell'arte bizantina del periodo comneno (momento di Alessio); mentre qui è chiaro che vi è di mezzo l'esperienza, ancora una volta, della fioritura di Manuele Comneno, cioè della seconda metà del secolo XII; per il tramite tuttavia dell'interpretazione che gli esempi costantinopolitani avevano avuto nelle province occidentali, e particolarmente di quella che s'è chiamata, credo giustamente, "scuola di Salonico" e de' suoi sviluppi soprattut

to in Macedonia, a partire dal grande ciclo di Santa Sofia di Ochrida: la presenza, nella tavola di Montegalda, di ingorghi del tipo che Garrison ha definito "stile curvilineare", già presenti nei mosaici delle due prime cupole di San Marco, ma alla loro volta derivati dalla zona macedone sull'arco Ochrida-Curbinovo, non avrebbe altrimenti una sufficiente giustificazione filologica. - E vi sono inoltre accenti veneti evidenti. La figura di Giuseppe d'Arimatea ricorda assai da vicino, specie nel volto, quella di San Cataldo sulla cassa della beata Giuliana di Collalto, di cui poco fa notammo - d'accordo con altri studiosi, a cominciare da Toesca - i caratteri occidentali, che ci permettono di inserirla, almeno per certi aspetti, in tutto un gruppo di pitture che s'estende da Verona all'Istria. E la figura di San Giovanni, nella tavola di Montegalda, ha infatti qualche rispondenza per esempio con certi affreschi della chiesa di Muggia vecchia, alle porte di Trieste. Il Crocifisso è un patiens che addolcisce certi schemi toscani già approdati a Verona, a Summaga, e altrove nel nostro entroterra. Il coretto di angeli al di sopra della croce, di impronta così apertamente "benedettina", può ricordare certi frammenti veronesi: mentre la stilizzazione, - così rigida, legnosa, specie nel profilo del volto e nel modellato della gamba - dell'uomo pio che su un traballante scaleo sta staccando dalla croce il braccio sinistro del Cristo, rimanda abbastanza facilmente a quella corrente occidentale, che abbiamo visto defluire dagli affreschi di San Giovanni di Tubre nell'alta Venosta e del secondo stato di Mustair, al famoso fregio di San Zeno a Verona, e infine nelle scene della Passione de' mosaici del sottarco della cupola centrale di San Marco a Venezia, E' dunque, questa, un'opera non certo "bizantina" e tanto meno nello "stile di Dafni"; ma veneta - probabilmente anzi veneziana, visto per esempio anche il gioco di linee che nella figura di San Giovanni in modo più chiaro, richiama le miniature aggruppabili intorno al Breviario di Spalato del Museo Correr; e la tecnica, almeno parzialmente, a mosaico,

Siamo sicuramente, quanto a cronologia, negli ultimi decenni, anzi direi nell'estrema peripezia, del Duecento. Ciò spiega come certi accenti di questa tavola si ritrovino in opere veneziane trecentesche, tuttavia marginali, come il paliotto di San Giorgio de' Greci, o il trittico di Sta Chiara a Trieste, o altre tavole - specie ubicate in Dalmazia e - spesso attribuite, credo troppo facilmente, allo stesso maestro Paolo Veneziano; negli affreschi del secondo quarto del Trecento, nella cappella Orlandini dei SS. Apostoli a Venezia, e in numerose altre pitture scalabili entro la prima metà del secolo XIV, che studieremo in altri corsi. - Anche per altri indici che raccoglieremo tra poco, specie nel campo delle miniature, per libri o sotto cristallo; e d'un gruppo abbastanza omogeneo di icone portatili, possiamo concludere che a Ve-

nezia sulla fine del secolo v'è una corrente pittorica di carattere volgare, aperta ad influssi "continentali" - seppure filtrati secondo le abitudini secolari dei Veneziani -; la quale, come per l'innanzi aveva accolto inflessioni pittoriche d'origine "salisburghese", o atesina, ora assorbe desinenze prevalentemente emiliane (specie nella miniatura), o prevalentemente pisane (in tutto un gruppo di tavole il cui capo di fila è la bella Madonna del latte conservata al Museo Marciano). Tale corrente fluirà "volgarmente" anche per buona parte del Trecento e lambirà anche l'opera dei mosaicisti - quelli per esempio della cappella di S. Isidoro in San Marco -; mentre accanto ad essa, e infine sostituendosi ad essa, si farà l'argo la corrente aulica ufficiale della pittura trecentesca veneziana: quella investita in pieno dalla cosiddetta rinascenza paleologa dell'arte bizantina: quella insomma che avrà il suo massimo esponente nel "pittore di corte" maestro Paolo de Veneciis.

Per concludere con la singolare Crocifissione di Montegalda, mezza a tempera e mezza a mosaico, non escluderei ch'essa sia opera d'un mosaicista veneziano: d'uno di quei magistri immaginari che ritrovammo, malgrado i reiterati divieti dei Procuratori di San Marco, a lavorare nell'entroterra già nel Duecento: a Treviso, per esempio, nel Duomo Vecchio di Brescia (per quanto io conosco; ma non è impossibile che una ricerca capillare porti a scoprirne l'opera anche altrove e più lontano: a Mantova per esempio, e forse anche nella volta della sagrestia del Duomo di Zagabria). Ma questo è un capitolo interamente nuovo della storia della pittura propriamente veneziana del Duecento: converrà dunque riprenderlo in altra occasione, quando sarò in possesso d'una documentazione più completa; e quando l'esame approfondito - direi metro per metro e decennio per decennio - della grande decorazione di San Marco ci consentirà un tentativo di inserire in termini più puntuali di cronologia e di "bottega" anche l'opera di questi maestri vagabondi.

Note al Capitolo IX

- 1) O. DEMUS, Salzburg, Venedig und Aquileia, cit.
- 2) E. B. GARRISON, Studies in mediaev. ital. paint., cit., III, 1958, pg. 206.
- 3) F. SAXL - R. WITTKOWER, British art and the Mediterranean, Oxford 1948, tav. 24 (3° quarto del secolo XII).
- 4) cfr. H. SWIRZENSKI, Vorgotische Miniaturen, 1931, pgg. 75 e 76.
- 5) Su tutto ciò vedi E. B. GARRISON, Studies, cit., I, 3, 1954, pg. 120; II, 1, 1955, pg. 36 e III, 3 e 4, pg. 206.
- 6) E. B. GARRISON, loc. cit. (III, 1958).
- 7) E. B. GARRISON, loc. cit. (III, 1958) specialm. da pg. 200 a 210.
- 8) E. B. GARRISON, loc. cit. (III, 1958) pg. 206.
- 9) L. TESTI, Storia della pittura etc., cit., I, pg. 502: "una popolazione ricca e attiva mal poteva acconciarsi alle pratiche lentissime del minio, meglio adatte ai silenzi mistici del chiostro, e alla pazienza monacale..." - quasi che, tra l'altro, a Venezia non vi fossero anche conventi numerosissimi, con chiostri silenziosi e monaci pazienti.
- 10) E. B. GARRISON, A giant Venetian Bible of the earlier Thirteenth Century, in "Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi", I, 1961, pgg. 353 sgg. Il codice, s'intende era tutt'altro che ignoto; ma è curioso che non fosse stato finora messo a fuoco filologicamente, sebbene già A. M. ZANETTI, Latina et Italica D. Marci Bibliotheca codicum manuscriptorum per titulos digesta, Venezia 1741, Suppl. Mss. p. I, indicasse: "ad usum S. Marci"; e I. VALENTELLI, Bibliotheca manuscripta ad S. Marci Venetiarum, vol. I, 1868, pgg. 159-196 (Hagiographa 3-6) l'assegnasse al secolo XII e paragonasse le miniature ai mosaici di San Marco, insinuando così che si trattava d'un incunabulo di opera miniata veneziana.
- 11) E. B. GARRISON, loc. cit.
- 12) E. B. GARRISON, loc. cit., pgg. 358-69, con numerosi esempi e confronti. Si tratterebbe, più precisamente, del "se

condo stadio" di tale vicenda.

- 13) E. B. GARRISON, loc. cit., pgg. 370-71.
- 14) E. B. GARRISON, loc. cit., pg. 381.
- 15) E. B. GARRISON, loc. cit., pg. 372.
- 16) E. B. GARRISON, loc. cit., pg. 386, osserva: "questo particolare... può forse essere assunto come indice della conoscenza di quei mosaici da parte dell'illustratore...".
- 17) E. B. GARRISON, loc. cit., pg. 381.
- 18) E. B. GARRISON, loc. cit., pg. 375, aggiunge che ciò non è stato ancora riconosciuto, che meriterebbe d'essere studiato, che uno studio siffatto forse rafforzerebbe la tesi dell'influenza occidentale sui mosaici di San Marco, etc.
- 19) E. B. GARRISON, loc. cit., pgg. 370 - 371 - 373 - 374 - 377 - 381 - 383.
- 20) Il confronto è già in J. KVET, Italské vlivy na pozdne romanskou knizni malbu v Cechach, Praga 1927, e in I. HAENSEL-HACKER, Eine italo-byzantinische Malerschule des 13. Jahrhunderts in Padua, in "Jahrb. der Oesterreichischen Gesellschaft", III, 1954. - Per la verità fu, a mia conoscenza, lo KVET a considerare le miniature della Bibbia gigante della Marciana come precedente stilistico necessario di quelle del Gaibana.
- 21) E. B. GARRISON, loc. cit., pg. 387: "quasi tutti i panneggi richiamano la maniera più bizantineggiante della Bibbia; quasi tutte le facce sono di tipo più bizantineggianti", etc.
- 22) E. B. GARRISON, loc. cit., pg. 389.
- 23) E. B. GARRISON, loc. cit., pg. 390.
- 24) Delle persone nominate: il sommo pastore Giovanni è Giovanni Forzatè, vescovo di Padova dal 1252 al 1288; l'arciprete Pietro è Pietro Scrovegno; Guglielma è Guglielmo Canavoli, ferrarese (cui non è impossibile si debba la venuta a Padova del "Gaibanus"). Cfr. G. DONDI DALL'OROLOGIO, Serie cronologico-istorica dei Canonici di Padova, Padova 1805, pg. 193.
- 25) Cfr. N. CITTADELLA, Documenti e illustrazioni risguardan-

ti la storia artistica ferrarese, 1868, pg. 175.

- 26) Archivio Capitolare di Padova, Cod. Villarum pergam. I, n. 23.
- 27) Archivio Capitolare di Padova, Testamenta, I, n. 33.-
Cfr. B. KATTERBACH, Le miniature dell'Epistolario di Padova dell'anno 1259, Città del Vaticano 1932, pg. 13.
- 28) H. I. HERMANN, Zur Geschichte der Miniaturmalerei am Hofe der Este in Ferrara, in "Jahrbuch d. Kunsthist. Samml. d. a. h. Kaiserhauses", XXI, Vienna 1900, pgg. 122 sgg.
- 29) A. VENTURI, Storia dell'arte italiana, III, 1902, pg. 486.
- 30) P. BUBERL, Die Illuminierten Handschriften in Steiermark, in "Beschr. Verz. d. illum. Hs. in Oesterr.", IV, Leipzig 1911, pg. 132.
- 31) P. D'ANCONA, La miniature italienne, III, Paris Bruxelles 1925, pg. 12.
- 32) A. MOSCHETTI, Il Tesoro della Cattedrale di Padova, I, in "Dedalo" VI, 1925, pgg. 88 sgg.
- 33) I. KVET, op. cit., pgg. 115 sgg.
- 34) B. KATTERBACH, op. cit.
- 35) E. B. GARRISON, A giant Venetian Bible, cit., passim; ma già lo STESSO, Ital. roman. panel Paint., cit., pg. 122, n. 320, attribuendo il dittico della collez. Hirsch di Basilea a PADUAN. Giovanni da Gaibana, mostra implicitamente di considerare costui il miniatore dell'Epistolario.
- 36) P. TOESCA, Storia..., cit., pg. 1134.
- 37) B. PAGNIN, Della miniatura padovana dalle origini al principio del secolo XIV, in "La Bibliofilia", XXXV, 1933, pg. 8.
- 38) W. ARSLAN, Inventario degli oggetti d'arte d'Italia, Provincia di Padova, Roma 1936.
- 39) I. HAENSEL-HACKER, loc. cit., pgg. 35 sgg. dell'estratto.
- 40) I. HAENSEL-HACKER, loc. cit.
- 41) Cfr. C. FOLIGNO, in "Memorie storiche forogiuliesi", IX, 1913, pgg. 292 sgg.

42) Com'è noto, Ingrid HENSEL-HACKER, loc. cit. - seguita, a quanto mi risulta, da tutti gli studiosi - ritiene padovano l'autore delle miniature del Gaibana, e tutta la scuola che gli si muove attorno. Che nel Duecento vi fossero a Padova Scriptoria (documentati nei conventi benedettini di Praglia e di Santa Giustina), e botteghe di pittori (un magister Jacobus pictor aveva la sua casa nel quartiere delle Torricelle) ed anche di miniatori (v'è notizia di un Guglielmus de Menexe miniator): cfr. B. PAGNIN, loc. cit., pg. 12, è fuori dubbio, ancorchè l'argomento non sia stato ancora trattato a dovere. Che l'eccezionale miniatore del Gaibana abbia avuto un certo seguito locale, documentabile per mezzo di affreschi e forse anche di tavole, è pure un fatto, come vedremo tra poco. Ma il miniatore dell'Epistolario risulta troppo radicalmente innestato nella cultura pittorica propriamente veneziana, per poterlo considerare altrimenti che veneziano: la vicinanza geografica di Padova a Venezia non consente di identificare la cultura di cotesti due centri, di cui l'uno, Padova, appare già da ora assai più orientato verso Bologna (anche per tramite dell'Università) e la Toscana. Enumero, comunque, qui i codici "padovaneggianti" raccolti dalla HAENSEL-HACKER, riferendo l'opinione dell'Autrice e qualche notizia in mio possesso.

1) Messale di Admont (fu scritto per l'abbazia benedettina di Admont nella Stiria - dipendente da Salisburgo -, venduto nel 1936 da un antiquario parigino; ora alla Biblioteca Vaticana). Contiene un'illustrazione a piena pagina 'Canoni di concordanza e Crocifissione), tre fogli ornamentali e cento iniziali miniate. Poichè fra' Engelberto di Admont, che poi divenne abate del suo monastero, fu a Padova, dove studiò filosofia e logica all'Università, e teologia presso i Domenicani, tra il 1279 ed il 1288 (cfr. A. POSCH, Die Staats-und kirchenpolitische Stellung Abt Engelberts von Admont, Paderborn 1920), verrebbe fatto di supporre ch'egli ordinasse il Messale in Padova stessa, alla "bottega" del miniatore del Gaibana. Ma la pergamena medioeuropea, la scrittura del testo in gotico minuscolo, ed anche certa accentuazione "nordica" nelle miniature, di disegno più risentito e più frastagliato (specie nella Crocifissione), porterebbero a pensare che le miniature siano state dipinte da un "padovano", uscito dalla "officina Gaibana" (i punti di contatto con l'Epistolario di Padova sono chiari soprattutto nel foglio delle Vergini - f. 880 -) ma trasferitosi a Salisburgo o in Stiria e in qualche misura "influito" dalla cultura pittorica locale.

2) Codice 857 della Biblioteca Capitolare di San Gallo.

Contiene solo grandi iniziali miniate. Sarebbe caso analogo a quello del Messale di Admont: il testo - che raccoglie vari ed importanti poemi medio ed alto tedesco, come il *Parcival* di Wolfram von Eschenbach, *Nibelungi*, etc. - fu scritto da varie mani, sicuramente in loco; le miniature furono pure eseguite oltralpe, ma da un "padovano" della "cerchia Gaibana".

- 3) Messale della Pierpont Morgan Library, New York (M. 855) (proviene dal convento benedettino di Seitenstetten (diocesi di Passau), dal quale fu venduto nel 1927 a J. Rosenthal; passò poi nella collezione Chester Beatty di Londra e infine alla Pierpont Morgan Lib.) - Contiene 12 medaglioni; 7 grandi e 44 più piccole iniziali miniate con scene della vita di san Paolo. Scritto in minuscolo gotico, probabilmente in loco. Le miniature (il cui "bizantinismo" starebbe tra quello del Messale di Admont e quello del Codice di San Gallo) sarebbero opera di un "padovano", trasferitosi al nord delle Alpi, e lavorante tra il 1260 e il 1280.
- 4) Lettere di San Paolo col commentario di Pietro Lombardo. Biblioteca Capitolare di Lavanttal in Carinzia XXV - I). Fino al Quattrocento era nella Raccolta della Collegienkirche Spital a Pyhrn. (cfr. R. EISLER, *Die illum. hs. in Kärnten*, in "Besch. Verz. d. illum. Hs. in Oesterr." III, Leipzig 1907, pg. 68: la cronologia, ivi, al secolo XIV, è errata). Scritto in minuscolo gotico, probabilmente in loco. Contiene iniziali miniate con scene della vita di san Paolo. Tali miniature (il cui "bizantinismo" starebbe a mezzo tra quello del Messale di Admont e quello del Codice di San Gallo) sarebbero opera di un "padovano" trasferitosi al nord delle Alpi, e lavorante tra il 1260 ed il 1280.
- 5) Salterio del Museo Fitzwilliam di Cambridge (Ms. 36 - 1950; collez. Thompson). - La pergamena, e la scrittura in minuscolo gotico, sono medioeuropee. La scritta che si trova in un foglio delle Litanie: "Ut me indignam famulam tuam N. et famulum tuum Heinricum et omnes michi consanguinitate vel familiaritate seu oracione coniunctos ab insidiis inimicorum visibilium et invisibilium defendere et ab infirmitate atque ab omni perturbatione defendere et ad vitam eternam perducere digneris..." ha dato origine a numerosi e diversi tentativi di identificazione degli offerenti - particolarmente della famula e del famulus dei - e conseguentemente di datazione del ms. (da M. R. JAMES, 1902, allo stesso erede del proprietario H. Y. THOMPSON, 1915, a J. KVET, loc. cit., a S. COCKERELL, 1924). La HAENSEL-HACKER, loc. cit., pgg. 8-9 Estr., riferendo e discutendo coteste ipotesi, pensa più probabile che gli

offerenti siano stati Elena, sorella di Alberto di Sagonia, moglie del duca Enrico III di Breslavia (famulus). il salterio sarebbe stato composto tra il 1259 (data del Gaibana di Padova, dal quale dipende stilisticamente) ed il 1266 (data della morte di Enrico III). Ad appoggio di codesta ipotesi è la notizia che Ladislao di Breslavia, fratello minore di Enrico III, fu a Padova nel 1265. - Il codice contiene una grande illustrazione comprendente tutte le Feste della vita di Cristo, 29 miniature con scene, iniziali etc. Vi si riconoscerebbero due mani: una, d'un miniatore della cerchia Gaibana, la cui maniera sembra intermedia tra quella dell'Epistolario di Padova e quella del Messale di Admont; l'altra, d'un artista più dotato e più personale.

- 6) Salterio della Biblioteca Nazionale di Vienna (Cod. 1898). Pervenne a questa raccolta, nel 1783, dal "Damenstift" di Hallthal presso Hall in Tirolo; ma non fu certo questa la sua prima destinazione ed ubicazione. In effetti, malgrado qualche ipotesi, esse rimangono ignote. Possiamo dire soltanto che il ms. attuale fu composto per una dama, che vi compare "ritratta", e non una sola volta. - Il carattere della scrittura è minuscolo gotico; le miniature sono di mani e di scuole diverse: quelle del Calendario, della cerchia gotica francese; la maggior parte delle illustrazioni del salterio, di origine tedesca; ma ve n'è un piccolo gruppo che mostra i caratteri tipici della "scuola padovana" (Salmi, I, f. 14 v.; f. 46; 38, f. 66v.): esse sarebbero state eseguite probabilmente tra il 1260 ed il 1270 da un miniatore vicino al maestro maggiore del Salterio Thompson al Museo Fitzwilliam.
- 7) Salterio della Libreria Bodleiana di Oxford (Ms. canonici liturg. 370). Nel secolo XV (secondo una notizia del secolo XVIII) si trovava in St. Peter in Krain (cfr. F. MADAN, A Summary Catalogue of Western Manuscripts in the Bodleian Library at Oxford, 1897, IV, N° 19454, pg. 393. - Prima della HAENSEL-HACKER, loc. cit., pg. 10 estr., il ms. era stato almeno ricordato da P. TOESCA, Storia..., cit., pg. 1134 e B. PAGNIN, loc. cit.) - Fu scritto da Giovanni da Gaibana nel 1266, come si legge al f° 129v. : "

"Hec de Gaibana cui uox est grata Johannes
Presbiter hec scripsit Christi currentibus annis
Mille ducentis, decies sex bis tribus adde"

Fu scritto in Italia, probabilmente, come vedemmo, per la chiesa di Aquileia. Contiene sette iniziali miniate: assai modeste per scelta di colori, uso dell'oro, persino per tecnica; in ogni caso di qualità pittorica incomparabilmente inferiore - ed anche, tra l'altro,

diversa - da quella delle illustrazioni dell'Epistolario di Padova.

- 43) (G. MUZZIOLI), Catalogo della Mostra Storica Nazionale di miniatura, 1953, n. 162; M. SALMI, in "Tesori delle Biblioteche d'Italia", I, Emilia e Romagna, Milano 1932, pgg. 280-282.
- 44) (G. MUZZIOLI), loc. cit.
- 45) I. HANSEL-HACKER, Die Fresken der Kirche St. Nikolaus bei Matrei in Osttirol, in "Jahrb. der Oesterr. byzant. Gesellschaft", III, 1954, pgg. 49-62 estr.
- 46) I. HAENSEL-HACKER, Die Miniaturmalerei etc., cit., pg. 27 estr.
- 47) (G. MUZZIOLI), Catal. Mostra Miniat., cit., n. 157.
- 48) I. HAENSEL-HACKER, loc. cit., pg. 27 estr. prende in considerazione - ma per escluderle dal gruppo - anche le miniature dell'Antifonario cod. 74 della Biblioteca John Rylands di Manchester. - Altre esclusioni tra le più ovvie: le miniature del Salterio di Holkham Hall del British Museum, assegnate a "scuola padovana" da L. DOVEZ, Les manuscrits à peintures de la Bibliothèque de Lord Leicester à Holkham Hall, Norfolk - Paris 1908, tavv. 13-19; quelle del "Breviario di Spalato" del 1291 al Museo Correr di Venezia ("la più antica opera di miniatura veneziana": G. LORENZETTI, Libri miniati veneziani. Cinque secoli di pittura veneta, Catalogo 1945, pg. 156; mentre si tratta per altri di opera emiliana: P. TOESCA, Storia ..., cit., pg. 1072).
- E' nota poi l'opinione di R. LONGHI, in "Proporzioni", II, cit., pg. 21, condivisa da F. BOLOGNA, La pittura ital. ...cit. pg. 13 che la tavola di Sant'Agata a Cremona abbia il suo precedente linguistico nella "gamma violenta e fulgida delle miniature bizantino-padovane subito dopo la metà del secolo".
- 49) Anche perciò inaccettabile dunque la datazione di E. B. GARRISON, Italian romanesque panel painting, cit., pg. 228, al "terzo quarto del XIII secolo".
- 50) S. MOSCHINI MARCONI, La cassa della beata Giuliana, in "Arte Veneta", V, 1951, pgg. 77-82, con la bibliografia fino alla pubblicaz.-
- 51) L. LANZI, Storia pittorica d'Italia, ediz. 1834, III, pg.9.

- 52) P. TOESCA, Storia dell'arte italiana, il Trecento, 1951, pg. 702.
- 53) E. B. GARRISON, Ital Roman. Pan. Paint., cit., nr. 624 - 625, pg. 227.
- 54) G. DE JERPHANION, Un coffret italo-byzantin du 13^o siècle, in "Mélanges offerts à M. G. Schlumberger", Paris 1924, pgg. 416-424.
- 55) E. C. SCHENK, A painted wooden pixis in the Museo Cristiano of the Vatican Library, in "Art Bulletin", XVI, 1934, pgg. 341-347 - E. B. GARRISON, loc. cit., n. 628, pg. 228: TYROLEAN?
- 56) R. PALLUCCHINI, La pittura veneziana del Trecento, cit., pg. 66.
- 57) G. LORENZETTI, Libri miniati veneziani. Cinque secoli di pittura veneta. Catalogo, Venezia 1945, pg. 156.
- 58) P. TOESCA, Storia etc., cit., I, n. 14, pg. 1134.
- 59) All'ambito emiliano penso invece si debbano riferire altre miniature talvolta assegnate a Venezia: per es. quelle del Canzoniere provenzale della Pierpont Morgan Library, New York (Ms. n. 818), definite dal Catalogo "gaibanesche"; quelle della Bibbia (Cd. 1101) della Biblioteca Nazionale di Vienna; etc.
- 60) Cfr. "Art Bulletin", XXXIV, 1952, pg. 82.
- 61) R. PALLUCCHINI, La pittura veneziana del Trecento, 1964, pgg. 11-12, fig. 9.

SMALTI BIZANTINI A VENEZIA, E VENEZIANI

Ora il discorso porterebbe ad affrontare il capitolo - anch'esso oscuro, e trattato molto sommariamente dalla quasi totalità degli studiosi di storia della pittura veneziana del Medioevo - delle miniature eseguite per essere poste sotto cristalli di rocca - una tecnica ed un'industria del tutto caratteristica dei Veneziani: i quali in tal modo traducevano in forma più rapida, più spiccia e più economica, l'effetto complessivo che rendevano gli smalti. E tali pseudo-smalti composti appunto da miniature coperte da cristalli - a poco a poco surrogarono i tanto più costosi e difficili smalti veri, e non soltanto sul mercato - per così dire - veneziano: divennero merce d'esportazione.

Ma una produzione siffatta, così caratteristica di Venezia, rimarrebbe immotivata se ci limitassimo a considerare, come abbiamo tentato, la vicenda della scuola veneziana di miniatura nel Duecento (per quanto ci è stato possibile ricostruirla); e non affrontassimo insieme il problema della presenza esemplare in Venezia di smalti: i bizantini, innanzi tutto; e poi quelli che i veneziani, prima d'arrivare alla più spiccia ed economica trovata dell'opus ad filum e delle scole cristellariorum, eseguirono essi stessi ad imitazione di codesti.

Sarebbe fuori luogo qui passare in rassegna e classificare, cronologicamente e stilisticamente, tutti gli smalti, salvatisi sino ad oggi malgrado i noti disastri, del Tesoro di San Marco: un gruppo di specialisti del resto ne sta preparando, a quanto mi consta, una ricognizione al possibile completa. Sarà sufficiente osservare, sebbene sia ovvio, che nella seconda metà del Duecento, quando presumibilmente ebbe inizio l'opus Veneciarum, i "campioni" bizantini d'ornamentazione a smalti, raccolti a Venezia, dovevan essere, non soltanto assai più numerosi di quelli d'oggi; ma, soprattutto, di maggiore varietà: includendo anche "oggetti" oggi mancanti al repertorio, perchè immediatamente distruggibili dal fuoco degli incendi: quelli fatti di stoffe e tessuti diversi, intendendo. I cristallari infatti non si limitarono ad ornare con falsi smalti icone e altarioli portatili, croci, reliquiarii, calici, patene, coperte di libri, etc.; è da credere li inserissero anche in oggetti di stoffa, specie in costumi da cerimonia civile e religiosa (esempio mitra di Spalato, etc.): mostrando così di seguire l'esempio bizantino pure in questo: è noto quanto a Costantinopoli s'usasse fissare smalti su vesti, calzature, armi, selle da parata, e su paramenti liturgici. (Codeste cose preziose e brillanti costituivano poi il

fondo principale, cui attingevano i basilei quando dovevano far regali a sovrani e potentati stranieri: ed anche questo uso fu imitato dai veneziani). Non è dunque improbabile che stoffe bizantine ornate di smalti facessero parte del bottino raccolto a Bisanzio, specie nel Duecento, durante il periodo della conquista latina (e, per ciò che riguarda Venezia, sembra con più radicale impegno nel convento del Pandocrator - il maggiore e il più ricco della Capitale -, che dovette essere spogliato piuttosto radicalmente, come vedremo tra poco).

In ogni caso da codesti esempi, e forse anche da quelli di maestri costantinopolitani veduti all'opera, i veneziani appresero prima di tutto a lavorare la materia, e inoltre ad eseguire le filigrane, a sbalzare d'oro e d'argento, ad incastonare le gemme, etc. Non è giustificata l'ipotesi che codeste tecniche affiorassero nella cultura veneziana per eredità spätromische magari attraverso Ravenna: per tale via si arriva a "storicizzare" tutt'al più i bicchieri di Murano. E Bisanzio aveva ben altra attualità - oltre che autorità - culturale e tecnica. Più concretamente, sarà invece possibile avvertire anche qui un segno della commistione culturale (non solo linguistica ma anche tecnica) della civiltà artistica di Venezia: l'apparato degli smalti e degli pseudosmalti è per nove decimi bizantino (per esempio la profusione delle perle a contornare nimbi, medaglioni, riquadri e compassi smaltati; a decorare le vesti delle immagini, disposte a filari a croci a stelle; ad incorniciare l'intero oggetto ed a sottolinearne, all'interno, le partiture etc., è tolta di peso da calici, patene, croci etc. venuti da Bisanzio), ma alcuni particolari: per esempio le tecniche d'attorcere più fili, ingrossando le filigrane - segnatamente in tutto il gruppo delle opere ad filum - e soprattutto di immergere con graffe le gemme in luogo di incastonarle, non sono d'origine bizantina, ma nordeuropea: l'effetto che ne risulta, anche qui, toglie l'immagine dalla un poco sofisticata perfezione mediobizantina e risponde piuttosto al gusto più greve e "barbarico" dei cloisonnés mosani, etc.

Ma è fuori dubbio che da Costantinopoli i Veneziani impararono ad eseguire smalti essi stessi; sebbene anche qui sia avvertibile uno "scarto di tono" non dissimile da quello che si notò nei mosaici.

La tecnica bizantina degli smalti (έργα χειμεντά come sono chiamati da Costantino Porfirogenito) (1), la quale raggiunge il suo massimo grado di raffinatezza e di espressività in periodo comneno, ottiene i suoi effetti più preziosi soprattutto per mezzo di due accorgimenti: l'estrema esilità dei "cloisons"; e lo spessore minimo degli strati di impasto (fino a mezzo millimetro, negli esemplari migliori). Il primo accorgimento consente di realizzare, dopo la politura fina

le della superficie, un disegno esile e fitto, una sorta di ragnatela d'oro, che riflette un barbaglio di luce calda, tenue e palpitante sui colori degli smalti; il secondo, di dare a codesti smalti - composti di pasta vetrosa colorata con vari ossidi metallici - una trasparenza, che non fa perdere ogni valore alla lamina d'oro che sta sotto; anzi, permette all'oro di "comporsi" col colore solitamente chiaro e leggero delle paste, graduandolo in sfumature di estrema, estenuata delicatezza. - Basti osservare (per rimanere tra gli esempi del Tesoro marciano) gli smalti del calice di onice nel quale è iscritto il nome del basileo Romano (probabilmente IV 1067-1071), o d'altri dello stesso tempo che ad esso si legano; od anche quello, credo di qualcosa anteriore, col Pandocrator, al centro della grande e splendida patena di alabastro; quelli alla base della "grotta della Vergine" scavata in un blocco di cristallo di rocca, tra i più antichi della raccolta: del tempo di Leone VI il Sapiente, visto che il ritratto di questo imperatore, così vicino prosopograficamente a quello della lunetta votiva a mosaico del narcece di Santa Sofia, compare tra i medaglioni della base; quelli che fan da cornice alle due famose icone metalliche dell'arcangelo Michele, alle Oranti; od anche quelli, sebbene più tardi e più corsivi, dell'icona a smalto con la Crocifissione, o della cornice della Nicopeia etc.; o infine i grandi smalti comneni della Pala d'Oro - che rivedremo - e confrontarli con le imitazioni veneziane, per esempio nella stessa Pala d'Oro o nella mitra di Linköping, per notare, negli esemplari bizantini, appunto quelle caratteristiche, e nei veneziani una chiara differenza di tecnica, che si risolve poi in diversa articolazione linguistica.

I "cloisons" degli smalti veneziani sono molto più grossi e più radi: onde la frequenza di quella palpitazione è allentata e spenta -; gli impasti, oltre che un colore più greve, hanno uno spessore rilevante: - talchè anche quell'effetto, ottenuto con la trasparenza, dell'oro di base, si perde.

Come già notammo nei mosaici - ma, qui, in maniera forse anche più evidente -: la perfetta equivalenza mediobizantina tra colore e linea - indice d'una soluzione senza residui dell'immagine sull'assoluta superficie - si altera, si spezza "romanicamente" a favore della linea; e questa linea diventa espressiva "per conto suo": si abbandona ad un duc-tus (vedi soprattutto le mani, i capelli, le barbe, i nasi, negli smalti della mitra di Linköping) dove l'antica agitazione occidentale, l'"espressionismo", a così dire postottoniano, sono ancora presenti.

Non stupisce, che la famosa Pala d'Oro (2) sia, nel

l'insieme, un bell'esempio di incomprendimento stilistica, e si possa dire piuttosto "brutta" (se questo vocabolo ha significato); ancorchè contenga smalti tra i più preziosi di tutta l'arte bizantina. E, frattanto, essa non è lavoro omogeneo, e in questa sua disorganicità si rispecchiano in parte le vicende della sua composizione. Non v'è dubbio che, all'origine, doveva essere una "fronte" d'altare, di dimensioni assai minori delle presenti. Secondo l'iscrizione e la tradizione, un primo antependium d'argento fu ordinato a Costantinopoli, a proprie spese (de suis quidem facultatibus) dal doge Pietro Orseolo (976-978), a stare alla Cronica di Giovanni Diacono; e, sebbene ci venga detto soltanto ch'esso era un'opera di meravigliosa fattura, senza che si faccia particolare menzione degli smalti (3), si vedrà tra poco che non è da escludere, con tutte le cautele del caso, almeno l'ipotesi che - malgrado l'opinione contraria del Volbach e di numerosi altri - un esiguo numero di piccoli smalti incastonati nella pala attuale possa avvicinarsi, per istile, all'arte bizantina del tardo secolo X, e perciò possa anche aver fatto parte del frontale dell'Orseolo. Ma nel 1105 Ordelafo Falier (4) faceva rinnovare la tavola; o meglio, faceva eseguire un'altra e diversa pala, tutta d'oro, ed arricchita di gemme e di smalti: questo lavoro, e gli stessi smalti, secondo una notizia tramandata, tuttavia non troppo attendibile, non sarebbero stati eseguiti a Costantinopoli, ma in Venezia, "per un maestro greco" (5): forse in ciò si adombra il ricordo di aggiunte apportate alla pala da artigiani veneziani.

Al tempo del dogado di Pietro Ziani (1205-1229) e del procuratore Angelo Falier, la pala fu ampliata, nel 1209, evidentemente con exuviae del bottino seguito alla conquista di Costantinopoli (6) a me sembra probabile - sebbene quest'opinione non sia la più condivisa dagli studiosi - che allora si aggiungessero tutti o quasi i grandi smalti della pala attuale.

Come già osservai, d'accordo con altri, la testimonianza dello Sguropulos (7), ripresa anche dal Veludo (8): nel 1438 Giuseppe, patriarca di Costantinopoli, giunto a Venezia insieme con Giovanni Paleologo ed il fratello di questo Demetrio, per partecipare al Concilio di Firenze, riconobbe che quegli smalti derivavano, non già dalla grande Santa Sofia come a Venezia si credeva e come gli fu detto, ma dal convento del Pandocrator nella Capitale, occupato dai Veneziani nel 1204, mi sembra degna di fede.

Ma fu negli anni 1342-45, e soprattutto dal 1343, quando fu eletto doge Andrea Dandolo, in poi (9), che la pala ebbe la forma attuale: l'impresa dovette essere iniziata dal Bonensegna, che vi si firmò, e condotta innanzi dalla sua stessa, o da altra, officina veneziana di oreficeria. (Questo piccolo problema non si può ritenere del tutto risolto; ma in

fine per noi, qui, non è affatto rilevante: come pure l'indagine sulla legittimità delle notizie riferite dalla scritta probabilmente dettata dallo stesso Andrea Dandolo). Quel ch'è fuori dubbio, è che allora si compose tutta l'impalcatura gotica, che oggi, malgrado i numerosi restauri successivi, ancora si conserva e si vede: e in quell'occasione si incastonarono altre perle e gemme moltissime, e gli smalti dei frontali precedenti: mutandone, secondo io credo - e mi sembra ragionevole, visto che la disposizione delle figure è in rapporto con la nuova impalcatura - la distribuzione: la quale risultò secondo un ordine che s'allontanava dai canoni bizantini propriamente detti, e invece cercava al possibile d'adeguarsi alle abitudini iconografiche dell'Occidente (esempio, tra i molti, l'altare argenteo del Duomo di Cividale, etc.); e aggiungendovi anche, in più, qualche smalto veneziano del tempo. E tale rimase sostanzialmente la Pala fino ad ora: giacchè i successivi restauri non ne mutarono la struttura, la ripulirono e la reintegrarono e infine fissarono stabilmente la parte superiore - che dapprima si ripiegava sull'inferiore, quando, nei giorni normali, il tutto veniva ricoperto dalla "palla feriale" (10) -.

Nella distribuzione cronologica degli smalti della Pala d'oro credo dunque si debba tener conto di quattro momenti successivi: fine secolo X (bizantini); inizio secolo XII (bizantini e veneto-bizantini); ultimi decenni del secolo XII (bizantini); secolo XIV (veneziani) (11).

Il battente superiore della grande tavola (m. 3,15 per 2,10) ha al centro un medaglione quadrilobo con l'immagine dell'arcangelo Michele, ai lati stanno, tre per parte, sei scene rappresentanti le grandi feste della Chiesa, il tutto su un fondo costellato di smalti minori, in numero di trentotto. Il battente inferiore mostra al centro un grande riquadro con il Pandocrator in trono circondato dai quattro Evangelisti; sopra v'è l'Etimasia affiancata da due tetramorfi e da due angeli; sotto, la Vergine orante, in mezzo alle figure dell'Imperatrice Irene e del Doge Ordelafo Falier. Ai lati, tre file sovrapposte di smalti (sei per parte in ogni fila), di cui la superiore rappresenta gli Arcangeli (parte di una "Divina Liturgia" e di una "milizia celeste"), la mediana, figure di Apostoli; l'inferiore, figure di Profeti. Tutti questi smalti sono circondati da una serie di piccoli pannelli quadri (ventisette), dove sono raffigurate scene evangeliche ed episodi della vita di S. Marco; l'intera Pala poi sta entro una cornice, che racchiude un numero grandissimo di altri medaglioni a smalto con varie figure.

Certi reliquiari bizantini o icone a smalto - come per esempio quello di Martvili in Georgia e il grande tritico di Kakuli (misura nell'insieme m. 2 x 1,47 - ancorchè pur esso posteriore agli smalti e di fattura "provinciale":

fu eseguito in Georgia nel secondo quarto del secolo XII: gli smalti sono della seconda metà dell'XI), ci possono dare una idea di come potè essere forse il primo frontale dell'Orseolo: una tavola tutta cesellata e costellata di gemme, nella quale gli smalti erano incastrati, senza la guida d'un equilibrio architettonico prestabilito, ma solo della ricerca di contrapposti e bilanciamenti cromatici, risolti sopra un piano, dal quale esulavano suggerimenti di impalcature (quali sono sempre la messa in forma d'uno "spazio" dimensionale), e volevan essere insieme al di qua e al di là della dimensione dell'hic et nunc: superficie immanente, ed estensione senza predisposizione di limiti (neppure, propriamente, di "cornice"). Sull'imponderabile stesura dell'oro eran disseminate, con più libertà che nel mosaico (sempre legato alle partiture ed al "senso" dell'architettura) le figure di smalto, solo per un rapporto remoto antropomorfiche: nelle quali, più direttamente ancora che nel mosaico, si rendeva evidente, che i contorni e i disegni interni, lineari, dei "cloisons", anzichè segnare, come nella pittura dell'Occidente, l'incontro di valori in qualche modo spaziali, indicavano solo il limite di diverse qualità di colore puro, ottenuto "matericamente" col minerale e perciò impercorribile, "disumano"; in sè, senza spazio.

Non è facile oggi rintracciare - e comunque esigerebbe almeno una sommaria "storia" della pittura bizantina a smalto, che sarebbe qui fuori luogo e in ogni caso non è stata ancora scritta - quali siano gli smalti che in origine appartennero al primo frontale: forse taluno dei trentotto medaglioni delle cornici superiore ed inferiore - in alcuni dei quali per esempio si vede un re a cavallo impugnante un falcone, nello schema di cavalieri sassanidi; in altri un albero simbolico, probabilmente lo hazmà, sormontato da una testa femminile coronata, tra pavoni, serpenti araldici, grifoni affrontati, etc. -, fanno parte di questo primo gruppo. O, a dir meglio, il loro stile consentirebbe secondo me d'assegnarli ai tempi dell'Orseolo: per la fragilità quasi immateriale delle linee, che nella delicatezza della materia appaiono come vene appena visibili in un denso tessuto floreale; e soprattutto per quel tanto di "orientale" che permane nella loro tipologia, a testimoniare che la burrasca iconoclastica è da poco trascorsa: è probabile si sia all'inizio della fase che culminerà con gli smalti - importanti soprattutto perchè costituiscono un perno cronologico - della corona offerta dall'imperatore Costantino Monomaco (1042 - 1054) al re Andrea d'Ungheria (1046 - 1061) (le nove piastre d'oro smaltate, trovate a Nyitra-Ivanka, sono, com'è noto, al Museo di Budapest). Ma poteron anche essere tratti da altri oggetti dei bottini veneziani: calici o patene, cassette, cornici di icone, polycandila, encolpia etc.: è chiaro che il Buonensegna e

la sua bottega dovettero disporre di manciate di piastrine strappate, con le quali tempestarono la loro impalcatura gotica senza troppi riguardi per l'epoca, lo stile o il "significato" - mirando soltanto alla sontuosità decorativa -: ve ne sono di frammentarii (per esempio un pezzetto d'una Deisis, etc. etc.); ed altri, non c'è dubbio, dove mancavano per l'equilibrio, fecero eseguire a Venezia, per non lasciar "buchi".

Possono invece aver fatto parte della pala seconda, cioè del rifacimento di Ordolafo Falier (1105), i medaglioni coi quattro Evangelisti, che sono tra le prime opere a smalto di botteghe veneziane, e, probabilmente, il capolavoro di esse. La loro "base linguistica" bizantina è infatti più matura rispetto al gruppo precedente; ma è chiaro che essa è soltanto il punto di partenza per espressioni che non si possono più dire bizantine, nemmeno provinciali; sono ormai veneziane. In questo gruppo, legato almeno tecnicamente ai tondi degli Evangelisti, possiamo forse ravvisare la nascita della Scuola veneziana della pittura a smalto: non è impossibile che codesti artigiani, per una vicenda analoga a quella che seguimmo e seguiremo sui mosaici, fossero scolari di quel maestro greco che sarebbe stato a Venezia (se vi fu) al servizio di Ordolafo per questo lavoro, e insomma si siano "formati" alla sua bottega.

In ogni caso, in questo gruppo di smalti possiamo facilmente avvertire quella differenza di esecuzione tecnica e di intonazione linguistica, cui accennammo poco fa: i "cloisons" sono assai più grossi e più rozzi e creano un disegno incerto; corsivo; che non sa decidersi, si direbbe, tra il decorativismo consumatissimo, impeccabile, degli esemplari bizantini, e la tendenza verso un certo realismo, che non dimentica che le linee hanno in qualche maniera da definire parti del corpo: ne risulta una lingua imprecisa, piena di ingorghi, impacciata e infine abbastanza equivoca.

All'ampliamento Ziani sono invece, ritengo, da assegnare i pannelli quadri che oggi incorniciano il battente inferiore della pala, e rappresentano episodi evangelici, fatti di san Marco, e figure isolate di santi sotto "archi" di glorificazione analoghi a quelli che ricorrono tipicamente in tante pagine miniate. Non mancano del tutto certe corrispondenze iconografiche coi mosaici dello stesso soggetto nel naos della basilica (ciclo della Vita di Maria, etc.) i quali, come vedremo, sono una traduzione in veneziano, abbreviata e volgarizzata, della maniera pittorica tardocomnena quale s'era affermata a Nerezi (1164) e s'era divulgata, con accentuazione di manierismi grafici, in Macedonia (esempio Curbinovo, 1191). Ma se nei mosaici delle cupole, specie in quella della Ascensione, dovuti a maestri più dotati e più aggiornati, lo "stile Nerezi" appare ancora robusto e connesso, in codeste Storie laterali, lasciate evidentemente in mano a botteghe

più arretrate e corsive, quell'intensità lineare si stempera, probabilmente sotto l'effetto della presenza, in tali botteghe, quali esempla, di codici miniati, che si possono supporre, per quanto è dato congetturare, di "stile cassinese": e son cotesti appunto, od altri analoghi, che avevan sott'occhio anche gli autori degli smalti, sicuramente veneziani, di questa serie.- Ciò è suggerito anche da certa esilità del disegno; da un certo modulo fisionomico ("visi quadrati", specie nelle Storie di san Marco); da certa linearità non tenace ed agitata, ma frammentata e come spezzata, che ricorrono in ambedue i cicli.

Nei quali, lo "stile lineare", come lo definì il Gombosi, ch'essi mostrano, mi sembra meglio motivarsi con una derivazione miniaturistica siffatta, piuttosto che col ricorso alla tradizione dei mosaici pavimentali dell'alta Italia, secondo suggeriva, appunto, Gombosi.

Il problema della classificazione degli smalti è poi, almeno apparentemente, legato a quello, tenue ma dibattuto, delle due figure "secolari", che compaiono nel registro inferiore della Pala, ai lati della Madonna orante (e a loro volta affiancate dalle tabelle dell'iscrizione trecentesca): quelle, vedemmo, del doge Ordelafo Falier, a sinistra, e dell'imperatrice Irene, a destra.

Lo smalto di Ordelafo appare rimaneggiato, anzi quasi del tutto rifatto; e poichè è ragionevole appaiarlo (ancorchè le misure non siano proprio identiche) con quello dell'Augusta, s'è concluso ch'esso debba aver rappresentato, in origine, un imperatore bizantino ch'ebbe una moglie di nome Irene. Ma quale? Furon più d'uno; anche a limitarsi, come ovvio, alla dinastia dei Comneni: Alessio I (1081 - 1118), Giovanni II (1118 - 1143), Manuele I (1143 - 1180). Vi fu chi preferì Giovanni II (12), chi invece Alessio I (13). - L'identificazione in Giovanni II, alla quale anch'io aderii tempo fa (14), s'appoggiava soprattutto a due fatti: l'accettazione del riconoscimento del patriarca Giuseppe dell'appartenenza originaria degli smalti al convento del Pandocrator (15); e il dato storico che questo convento fu fondato appunto da Irene (m. 1124), figlia di Ladislao re d'Ungheria e moglie di Giovanni II - col concorso, ovviamente, del marito imperatore. Era naturale pensare che, se quegli smalti provenivano da quel convento, potessero contenere i ritratti degli Augusti che ne erano stati i fondatori.

Piuttosto su "addentellati storici" invece si fondava l'identificazione nel brillante Alessio - padre del Kalojan e della poetessa Anna che lo glorificò nell'Alexiade -: la vasilissa sarebbe allora la bella e fredda Irene Ducas dagli occhi verdi, ch'egli tolse giovanissima in isposa.

EIPHNE EYSEBETATH AYFOYETH , si legge nella

scritta che l'accompagna: Irene imperatrice pietosissima. Ed a ragione, si direbbe: perchè, com'è noto, fu per l'intervento del patriarca Cosma - che impose ad Alessio, il quale nicchiava perchè innamoratissimo dell'imperatrice vedova Maria, di incoronarla - ch'ella divenne Augusta. Inoltre, è pure noto che, ben altrimenti di Giovanni II, fu Alessio ad avere rapporti - più stretti forse di quelli di qualunque altro sovrano bizantino - d'amicizia con Venezia: il pericolo dell'offensiva di Roberto il Guiscardo - il cui obbiettivo ultimo era nientemeno che la corona di Bisanzio - fu davvero mortale per l'Impero; e senza l'aiuto della flotta veneziana, e la disfatta che questa inflisse ai Normanni sotto Durazzo, Alessio con le sue sole forze l'avrebbe difficilmente sventato. Onde col trattato del 1082 concesse ai Veneziani tutto quel ch'essi pretesero: possessi, titoli, doni, esenzioni da gabelle, privilegi larghissimi d'ogni genere: sicchè non è inesatta l'affermazione degli storici, che da allora Venezia divenne padrona de facto delle acque bizantine. Che quel basileo potesse aver donato (tra l'altro è noto che fu anch'egli piissimo e strenuo "difensore della fede": vedi la sua lotta contro l'eresia bogomila e contro Giovanni Italo; la sua protezione dei monaci dell'Athos e di Patmos; etc.) nel 1105, tredici anni prima di morire, a San Marco un dossale d'oro tempestato di smalti - tra i quali il ritratto suo e dell'Augusta, sua collaboratrice se non ispiratrice in faccende religiose - non sarebbe evento da far meraviglia.

Recentemente la Dr. Pomorisac-De Luigi (16) ha avanzato una nuova ipotesi: la figura di Ordelafo non sarebbe mai stata il ritratto d'un imperatore bizantino (il costume vi si opporrebbe); ma fin dall'origine quella d'un doge, ad eccezione della testa, che fu alterata, e del nimbo, che fu aggiunto più tardi. Non si può quindi appaiarla con quella di Irene, della quale è, anche, più corta. Ella dunque suggerisce che nel 1105 vi fossero non due sole, ma quattro figure di donatori e di governanti ai lati della Vergine: quella dell'imperatore Alessio I e dell'imperatrice Irene nel mezzo, affiancate da quelle del doge e del co-imperatore Giovanni II. Quando poi, nel 1209, si rifece la pala, le relazioni tra Venezia e Bisanzio erano profondamente mutate: era impossibile che dopo la conquista i Veneziani tollerassero la presenza delle effigi di due imperatori bizantini, e le eliminarono; quella di Irene fu risparmiata perchè l'Augusta era congiunta di Teodora Ducas, moglie del doge Domenico Selvo.

Questa spiegazione, accettata dal Demus (17), mi sembra troppo macchinosa e poco convincente (tale è sembrata del resto anche al Marvin Ross (13)): tra l'altro è chiaro, che la posizione attuale dei due ritratti è conseguenza del rifacimento trecentesco, senza rapporto necessario con la disposizione degli smalti nella pala precedente (nella quale

queste effigi potevan non esserci): un rapporto determinante è tutt'al più ammissibile quanto alla misura del rettangolo della zona inferiore, visto che i quadretti veneziani con storie evangeliche e di san Marco, che abbiamo assegnato or ora ai primi del Duecento, e che ne costituiscono la cornice, sono evidentemente tenuti a quella precisa dimensione; ma ciò non pregiudica, ovviamente, le partiture "interne" di codesto rettangolo. Quella "spiegazione" inoltre, non spiega la manifesta manomissione - anche a supporla solo parziale - della figura maschile: la quale perciò dobbiamo credere non fosse all'origine ritratto del doge, ma sia stata forzata ad esserlo in un secondo tempo: cioè appunto nel corso del terzo rifacimento (ed, evidentemente, con intenzione celebrativa: sicchè non è affatto necessario credere che, poichè si tratta di Ordelafo Falier, essa "faccia data": sia cioè avvenuta al tempo di questo doge. Ordelafo fu il responsabile della prima vera pala d'oro: e si credette doveroso ricordarlo in tal modo).

Ma infine, alla radice di cotali teorie v'è sempre la supposizione, che la presenza di quegli smalti debba essere motivata da occasioni connesse con momenti di particolare amicizia tra Venezia e Bisanzio: il che perde valore, quando invece si consenta che tali smalti - senza pregiudizio, s'intende, per la data della loro esecuzione originale - abbiano potuto far parte del bottino seguito alla conquista latina del 1204. In questo caso, si dovrà evidentemente cercare in Costantinopoli stessa una qualche spiegazione della presenza, in un complesso decorato con smalti, delle immagini di un imperatore in cerca di nome (ma in ogni caso uno dei Comneni: in base, se non bastasse lo stile, all'asserzione contenuta nel citato resoconto del passaggio di Giovanni Paleologo e compagni sulla via del Concilio di Firenze), e della Augusta sua compagna. Se l'oggetto da cui le effigi furon tratte era una capsella o un altare, esse potevan presentarsi (per rimanere nella "classe" degli smalti: ma gli esempi possibili sarebbero moltissimi, in monete, miniature, etc.) press'a poco come vediamo l'imperatore Michele VII Dukas e sua moglie Maria incoronati da Cristo, nel già ricordato trittico di Kakhuli in Georgia: smalti sicuramente bizantini io credo, non georgiani, come ultimamente (19) s'è cercato di sostenere. Ma poteron aver avuto anche tutt'altra destinazione. E, ripeto ancora, non vedo ragione di screditare la notizia, secondo la quale i grandi smalti della Pala d'oro si trovavano in origine nel convento del Pandocrator a Costantinopoli.

Convento, già rammentai, fondato dall'imperatrice Irene, moglie di Giovanni Comneno; ma piuttosto formalmente, perchè ella morì nel 1124, e la costruzione si stabilì solo nel 1136: possiamo credere che gli edifici principali fossero compiuti sotto Giovanni II. Irene non potè esservi sepolta; nè v'è notizia, che la sua salma vi sia stata trasferita. Gio

vanni morì una ventina d'anni dopo; onde riesce piuttosto difficile argomentare sull'occasione e sul luogo dell'appaiamento delle due effigi.

Diverso è il caso della cappella funeraria che, dopo la costruzione delle due chiese a croce inscritta (quella sud, la maggiore e la più antica, dedicata al Pandocrator; quella nord, alla Theotokos Elevsa) fu innestata tra esse, e divenne il sontuoso mausoleo di Manuele Comneno, che vi fu sepolto nel 1180 in un magnifico sarcofago di marmo nero, accanto alla prima moglie Bertha di Sulzbach, cognata dell'imperatore tedesco Corrado III; la quale a Bisanzio aveva preso il nome di Irene. Ella vi era stata già deposta, alla morte, nel 1161 (se volessimo indulgere anche noi ad ulteriori articolazioni dell'ipotesi, potremmo spiegare la lievissima differenza di dimensioni tra la figura di Irene e quella di Ordelafo Falier - già Manuele Comneno - nella Pala d'oro, con codesto scarto di tempo: l'effigie di Irene sarebbe stata inserita nel templon del mausoleo quand'ella morì, nel 1161; quella di Manuele sarebbe stata aggiunta quand'egli a sua volta vi fu sepolto diciannove anni dopo, e non si potè ottenere un aggiustamento al millimetro, per ragioni facilmente comprensibili).

Ad ogni modo: il mausoleo di Irene e di Manuele Comneno, apprestato e decorato sontuosamente come uno scrigno preziosissimo dagli Augusti mentre erano ancora in vita tra i due maggiori templi del Convento del Pandocrator, sembra, fatte tutte le considerazioni, il luogo meno improbabile per situarvi l'ubicazione originaria dei maggiori smalti bizantini asportati dai Veneziani e messi in opera nella Pala d'oro. E' un'ipotesi, s'intende; ma parlare genericamente, come si fa, di Pandocrator - un monastero immenso con almeno tre chiese, ciascuna delle quali avrà avuto il suo templon; e con un'infinità di altri ambienti - è dire davvero poco o nulla.

Poco più di vent'anni dopo la morte di Manuele, la conquista di Costantinopoli portò a Venezia una quantità ingente di gemme e di smalti. Ho già anticipato che, tra quelli incastonati nella pala attuale, penso appartengano a questo momento tutti o quasi i grandi pannelli (quindi la parte, in ogni senso maggiore, degli smalti): le Feste e l'arcangelo Michele col trisaghjon al centro, de' l'anta superiore; il Pandocrator nel mezzo dell'ancona vera e propria; le sfilate degli angeli (bellissimi e così chiaramente "stile Nerezi", vale a dire della seconda metà del XII secolo: dovevano comporre quel che si dice una Divina Liturgia e convergere verso l'Ethimasia), dei dodici apostoli, dei dodici profeti nelle tre zone laterali sovrapposte; oltre a qualche altra piastra minore. Vi sono senza dubbio delle differenze, di qualità oltre che di misura, tra gli smalti del gruppo più "prezioso" (Pandocrator, Arcangelo, Feste) e quelli delle schiere di figure olòsome ai lati: non tali tuttavia, mi sembra, da imporre uno scarto di tempo

e forse nemmeno di maniera: può trattarsi di artigiani più o meno dotati, ma lavoratori tutti alla stessa impresa. La quale, ripeto, potè essere la decorazione del templon della chiesa funeraria di Irene e di Manuele Comneno inserita tra le due maggiori chiese del Pandocrator. Nell'architrave (o, meglio, nel kosmētis) di codesto templon - che forse era posto a dividere le due aule coperte da cupole - è facile supporre si trovasse, come di regola, una Deisis: di essa i frammenti rimessi in opera nella pala d'oro sono presumibilmente: l'Onnipotente - al centro -; Michele, uno dei due arcangeli che il più delle volte l'affiancavano; cui forse facevan ala le grandi figure degli apostoli. Gli altri smalti dovevan essere situati nel corpo del templon; ma credo che voler precisare dove, sarebbe temerario: possiamo tutt'al più cercare di raggrupparli per "cicli": i Profeti; gli angeli della Liturgia; le Feste. Queste, è ovvio, saranno state dodici: la tradizionale serie "eortastica" sarà completa (20). Soltanto sei sono giunte, o in ogni caso sono state messe in opera, a Venezia: le Palme, la Discesa al Limbo, la Crocifissione, l'Ascensione, la Pentecoste e la Dormitio Virginis. Ma, pure così in completo, è un ciclo d'altissimo valore, per lo studio della arte e dell'iconografia bizantina, e dei loro influssi sul Medioevo artistico europeo.

Come già dissi tutto questo gruppo di smalti della Pala d'oro va posto, stilisticamente, tra gli esempi più maturi e più tipici della pittura bizantina del periodo di Manuele Comneno (1143 - 1180): un regno che, come vedemmo, fu tra i più ricchi di opere di tutta la storia della arte bizantina, sebbene i grandi monumenti della capitale (mosaici in Santa Sofia, nei Santi Apostoli, nel Pandocrator, a Kataskepé, alla Kosmosotira, alla Chora, ai Quaranta Martiri, nel Grande Palazzo, nella residenza delle Vlacherne, etc. etc.) siano andati completamente perduti, e noi siamo oggi co stretti a rintracciare gli scarsissimi relitti di quella splendida fioritura in chiesette sperdute della provincia, come quella di Nerezi per esempio, sulle montagne della Macedonia, o ad avvertirne i riflessi nelle miniature o nei mosaici della Sicilia, o infine in affreschi e mosaici anche più vicino a noi, specie in Macedonia, in Dalmazia, nelle terre dell'alto Adriatico o in Venezia stessa. Una ricognizione che abbiamo, molto rapidamente, tentato. Per rimanere, ora, nella "classe" degli smalti, anzi dei grandi smalti, penso che il riferimento più agevole sia quello alle Feste, provenienti dalla collezione Botkin, e forse in origine appartenenti anch'essi ad un "templon" bizantino, oggi al Museo Nazionale di Belle Arti di Tbilissi in Gerogia: giustamente - in questo caso - assegnati dall'ultimo illustratore, Chalva Amiranachvili (21) alla fine del secolo XII; con l'avvertimento tuttavia che qui si tratta di opere di qualità artistica e tecnica nettamente inferiore a quelle del gruppo di smalti tardocomneni della

Pala d'oro, ma non par dubbio che il "grado linguistico" sia il medesimo. E infine credo che nessuno studioso avvertito di pittura bizantina avrà difficoltà ad ammettere che, più ancora di quelle Feste georgiane, le Feste della Pala d'oro appartengono all'ultima grande fioritura dell'arte bizantina (e certo la più efficace non pure^a Venezia ma in Italia) anteriore alla IV Crociata: quella del periodo di Manuele Comeno: quello di cui c'è rimasto un solo capolavoro: gli affreschi del maestro maggiore del S. Pandeleimon di Nerezi.

Viste anche le dimensioni dei pannelli, sembra - ripeto - improbabile, che ambedue le serie ornassero in origine un piccolo oggetto - capsella, altare viatorio o sim. -; si trattava dunque, con ogni probabilità, di un templon. - L'ipotesi non è gratuita. A parte (per la Pala d'oro) la notizia riferita dallo Sguropulos: sappiamo per certo che i templi delle ricche chiese bizantine eran decorati con rilievi d'argento e d'oro: allo studioso italiano basterà ricordare il templon, d'argento appunto, che l'abate Desiderio commise a Costantinopoli per la sua chiesa di Montecassino, consacrata nel 1071: la minuziosa descrizione del Chronicon di Leone Ostiense lascia pochi dubbi in proposito, e fa pensare anche ad una disposizione non lontana da quella, presumibile, del templon del Pandocrator. - Ma v'eran poi altri modi di decorazione, consentanei ad una struttura marmorea; e dunque innanzi tutto sculture; e poi in esso mosaici, smalti: la grande iconostasi lignea, zeppa di icone dipinte, è, come noto, una soluzione in certo modo "di ripiego", economica e probabilmente di diffusione provinciale - Lazareff pensa di origine russa (22) -, ma non lo credo necessario.-

Di kosmitis scolpiti, già vedemmo lo splendido esemplare - capolavoro della scultura bizantina del tempo comeno; anzi, per quanto se n'è salvato, di tutti i tempi -, rimesso in opera a far da architrave alla porta orientale del Battistero di Pisa (23). Di decorati a mosaico, abbiamo per esempio il ricordo di quello della chiesa di Serres in Tessaglia, tramandatoci da una descrizione del retore Teodoro Pediasimos pubblicata dal Lambros (24). Qui, il templon (ἡ στοά του βήματος) mostrava, eseguite a mosaico su fondo d'oro, la Deisis al centro, sormontata da una Ascensione, accompagnata ai lati dalle immagini dei dodici Apostoli. Quanto ai templi decorati con smalti, basterebbe l'esempio, aulico tra tutti, della stessa grande Santa Sofia di Giustiniano a Costantinopoli. - Paolo Silenziario (25), nella sua famosa Ekffasis, dice che l'imperatore fece rivestire d'argento le dodici colonne gemine che separavano il clero dai cantori, e su di esse "una mano paziente ed abile cesellò dei medaglioni" - ed è ovvio pensarli riempiti di smalto - raffiguranti Cristo, la Vergine, la milizia celeste (gerarchie angeliche), i Profeti, gli Apostoli, tutto il repertorio insomma che ritroviamo

anche nei grandi smalti della Pala d'Oro) e i monogrammi dell'imperatore e dell'imperatrice - nel templon da cui derivano gli smalti della pala veneziana v'erano, al posto dei monogrammi, le effigi dei due sovrani -. Del resto, le migliaia di officine, che a Costantinopoli producevano smalti, non lavoravano soltanto per ornamento de' più sontuosi arredi d'oreficeria ecclesiastica o civile (infiniti erano gli oggetti così decorati del Palazzo Sacro: stabili, come lampadari, tavoli, vasi, cofani etc.; o portatili, che si esponevano nei giorni di cerimonie solenni: corone votive, coppe, legature di libri, vesti, calzature etc.); ma anche per abbellire strutture architettoniche: come "quadri" preziosi, da inserire sulle facciate e sulle pareti interne di chiese e di palazzi. Quest'uso è attestato almeno dall'epoca di Basilio I: v'è nei testi il ricordo per esempio d'un'icona a smalto del Salvatore, che si trovava nella chiesa del Profeta Elia. E, quanto all'inserimento in architravi: sappiamo che l'architrave d'oro massiccio della Neà Ecclisia dello stesso Basilio mostrava al centro un grande smalto rappresentante il Cristo.

Nulla di tutto questo è rimasto fino ad oggi in sito. Ma vi sono esempi di "scultopitture", che possiamo ritenere redazioni più corsive e di tecnica più economica, di quegli ἔργα χειρμεντά veri e propri: sorta di nielli marmorei eseguiti alla maniera degli smalti: il marmo è scavato, salvo nei lineamenti e nelle pieghe delle vesti delle figure; i vuoti son riempiti d'una pasta vetrosa colorata; qua e là sono inseriti tasselli di pietra dura, gemme, perle, etc.

Un esempio particolarmente significativo di questa tecnica - tra quanti io conosca - è, per l'appunto, l'architrave o kosmitis d'un templon: si trova nel Museo di Tebe in Beozia (ed era esposto alla Mostra d'arte bizantina di Atene 1964 (26)): presenta il busto di Cristo, la Vergine e tre Apostoli entro cerchi contigui: le figure in origine dovevano avere gli incavi riempiti di mastice colorato o di smalti. L'opera è piuttosto corsiva e provinciale; ma importante perchè, potendosi assegnare al secolo IX, è forse il più antico esemplare rimastoci d'un'architrave di templon decorata da rappresentazioni di carattere iconografico, anzi proprio da una Deisis.

Anche la ben nota lastra con gli Apostoli Jacopo, Filippo e Luca del Museo Bizantino di Atene (27), dove la tecnica assimilabile a quella degli smalti cloisonnés è ancor più evidente, in origine dovette, con ogni probabilità, far parte dell'architrave d'un templon (ovviamente del convento Vlatadi a Salonicco, donde la lastra proviene), sulla quale era raffigurata una Deisis; - e così le due lastre del Museo Archeologico di Istanbul (nr. 4309 e 4328), rappresentanti, - una la santa Evdokia, l'altra un palmipede, trovate dal Macri

di negli scavi d'una cappella del monastero di Lips (Fenari-Issà giama) a Costantinopoli (28). Sono assegnabili al secolo IX o XI; e anch'esse fecero parte, secondo ha pensato per primo André Grabar (29) dell'architrave d'un templon: in ogni caso sono eseguite con una tecnica che s'avvicina a quella degli smalti cloisonnés. - Un'altra architrave di templon dove possiamo supporre una tecnica siffatta è quella del Museo Archeologico di Chio, del IX o X secolo (30): forse, in origine, nella chiesa di St'Isidoro in Chio stessa; etc. - tralascio esempi minori o troppo dubbii (31) -. E infine è lecito pensare che anche una tecnica siffatta sia stata in qualche modo imitata dai Veneziani.

Nel Kunsthistorisches Museum di Vienna (32) - ma proveniente dal castello del Cataio, col fondo estense - v'è una lastra che rappresenta san Pandeleimon, ed è opera secondo me sicuramente veneziana del Duecento, di maniera simile a quella d'una dei maestri che scolpirono certi rilievi in San Marco. La figura non dichiara esplicitamente, oggi, d'aver avuto dei riempimenti di mastice o di smalto, ma mostra tracce d'oro e di pittura, il che può essere indice d'un modo per così dire più spiccio ed economico - paragonabile in questo a quella che poi sarà, in scala non monumentale, l'opera dei cristallari - di surrogare, da parte dei Veneziani, la più lussuosa e costosa tecnica del cloisonné, ottenendo un effetto coloristicamente simile.

Quanto al repertorio di motivi iconografici, che ritroviamo negli smalti della Pala d'oro presumibilmente tolti al Pandocrator, ed alla loro disposizione originaria, il "caso" sfruttabile secondo me (e, vengo ora a sapere, anche secondo Kurt Weitzmann, del quale aspettiamo un saggio esauriente, con indicazione anche delle misure) è quello dell'iconostasio della chiesa di Santa Caterina sul Sinai (33) (fondazione e dotazione imperiali, com'è noto). L'opera è relativamente tarda - non anteriore, ritengo, al Duecento -; ma importante per questo nostro piccolo problema, perchè, secondo me, è legittimo credere ch'essa rifletta, e traduca in termini volgarizzati ed economici, almeno il sistema compositivo d'un templon costantinopolitano di periodo comneno - quale dunque anche quello della cappella funeraria di Manuele ed Irene -. L'iconostasio del Sinai è stato smembrato, da una buona metà di esso si sono ricavate singole icone, ora al Museo del Convento; ma non è difficile ricostruirlo idealmente, e riconoscere per esempio, che la serie completa delle Dodici Feste, ciascuna sotto un arco come negli smalti superiori della Pala d'oro, si trovava in origine sotto l'architrave del templon - che doveva mostrare la Deisis -. Del resto la notizia, forse la prima, d'una disposizione siffatta, è nel codice del convento Keharitomenis di Costantinopoli, costruito dall'augusta Irene, moglie di Alessio Comneno (1081 - 1118) (34), e riflette un'a

bitudine senza dubbio anteriore. Ad ogni modo possiamo partire di qui, cioè dallo scorcio tra il secolo XI e il XII, per rintracciare i possibili riflessi d'un "ordine" siffatto; e ad esempio ovvio si può citare quello che il Bertaux e dopo di lui il Brehier, hanno da tempo segnalato a Sta Maria in Val le Porclaneta presso Rosciolo (l'Aquila), supponendolo imitazione dell'iconostasi argentea commessa a Costantinopoli dall'abate Desiderio per Montecassino: riflesso, dunque, d'un templon bizantino sul finire del Mille (1071). Sebbene l'esempio di Rosciolo sia di parecchio più tardo, può in ogni caso essere assunto quale indice della divulgazione del "sistema" del templon figurato bizantino. - S'intende, che la disposizione ebbe poi riflessi innumerevoli, più o meno abbreviati - o anche inzeppati di nuove figure - non solo nei tardi iconostasi, ma anche in icone (dove talvolta si conservò solo la Deisis a modo di cornice superiore; altra volta si inserirono altri motivi, e così via: per non cercare troppo lontano posso aggiungere agli esempi addotti da Lazaref quello della notevole quanto trascurata icona, sicuramente bizantina di periodo paleologo, che sarebbe ben figurata alla Mostra di Atene, con San Nicola e storie della sua vita, in S. Giovanni in Bra gora a Venezia: la cornice superiore mostra una Deisis certo ispirata dal kosmitis di un templon).-

S'intende, che non tutti gli smalti del bottino dugentesco, inseriti nella Pala d'oro, si sono preservati intatti; alcuni, probabilmente guasti all'atto di rimetterli in opera, sono stati "ricuciti" e completati da artigiani veneziani; ad altri sono state rinnovate (in latino) le scritte; (e questo sarebbe un altro delicato problema, che non posso affrontare qui) etc. Codesti restauri, insieme con qualche piastra aggiunta, sono facilmente riconoscibili; sono attribuibili al rifacimento trecentesco, e costituiscono quel che si disse il "quarto" gruppo di inserti nella grande pala. Non giova fermarsi a distinguerli. Sono del resto in numero esiguo, e fan gioco allo storico soprattutto perchè attestano che la attività di quegli artigiani veneti, pupilli de' bizantini, ma che ormai avevano raggiunto la maggiore età, si protrasse - malgrado il ripiego sulla, allora avviatissima, opera cristellariorum - fino in pieno Trecento.

Tuttavia, al ciclo del Fatti dell'Evangelo e delle Storie di San Marco; ai quattro medaglioni degli Evangelisti; al rimaneggiamento della figura di Manuele-Ordelafo; ai restauri di diverse piastre ed a minori inserzioni nella Pala d'oro - che considerammo brevemente -, non molto possiamo mettere accanto, per nutrire lo smilzo catalogo delle opere a smalto veneziane fino a tutto il Duecento. Poco, ma non nulla. Il gruppo, secondo me, più consistente, è costituito da-

gli smalti inseriti nella mitra di Linköping (36), ora al Museo storico di Stato di Stoccolma, (n. 2930). La mitra, nel suo supporto tessile, fu eseguita per la cattedrale di Linköping sotto il vescovo Kettil Karlsson Vasa (1459 - 65), ma i medaglioni a smalto evidentemente sono anteriori d'un paio di secoli: è probabile siano stati tratti da un'altra mitra simile a questa, logoratasi con l'uso e con gli anni. Non mancano esempi da mettere a confronto: ricordo specialmente quello della mitra della cattedrale di Traù in Dalmazia (37), opera veneziana ornata di pseudosmalti (miniature su pergamena coperte da cristallo e incorniciate da un bordo di perle), attribuibili agli ultimi anni del Duecento o ai primi del Trecento.

I trentacinque medaglioni della mitra di Linköping sono, a parer mio, indubitabilmente opera veneziana; da porre insieme agli smalti della Pala d'oro, ancorchè non sembri possibile assegnarli alle stesse botteghe, neppure facendo conto dello scarto di tempo d'esecuzione. Un certo rapporto di discendenza vi è con le piastre delle Storie di San Marco; ma è chiaro che i maestri che eseguirono gli smalti di questa mitra ora in Isvezia lavoravano almeno un secolo più tardi (io anzi sarei disposto a portare la loro attività parecchio innanzi nel secolo XIII). La scioltezza e insieme il manierismo lineare dei "cloisons", la stessa libertà dell'impostarsi e dell'atteggiarsi delle figure di Cristo, degli Angeli, degli Evangelisti etc., persino certo tipo fisionomico, denunciano la contemporaneità d'una cultura pittorica del timbro de' mosaici del braccio nord dell'atrio di San Marco, e degli affreschi di San Zan Degolà.- In ogni caso, poi, il loro "punto di partenza" bizantino non può essere che in opere quali per esempio lo smalto con l'apostolo Pietro del Museo di Belle Arti di Tbilissi: prodotto costantinopolitano, non georgiano, come ammette anche l'Amiranachvili (38), che lo data giustamente alla seconda metà del secolo XIII.

Gli smalti della mitra di Linköping, senza dubbio non sono stilisticamente ovvii, e ciò spiega l'impossibilità di studiosi anche specialisti, di metterli in connessione di analogia con altre opere. E non nego che l'impresa sia difficile. - Tuttavia, esiste almeno un altro piccolo gruppo di smalti - anch'essi con scritte latine - che, quanto a maniera pittorica, s'avvicinano a quelli di Linköping a tal punto, da far credere senza difficoltà, siano usciti dalle stesse officine veneziane. Sono i quattro medaglioni della Brummer Gallery, i quali comparvero nel 1947 all'Esposizione d'arte paleocristiana e bizantina, organizzata dalla Galleria Walters presso il Museo d'Arte di Baltimora. - Le schede, compresa quella del Catalogo (n. 529), non dicevan altro, che si trattava di opera italiana, che secondo credevasi, proveniva dalla "regione di Ferrara" (39). Il che potrebbe avere qualche interes

se per noi, data la contiguità con l'area veneziana, e la improbabilità che nel Duecento esistessero officine ferraresi di smalto. - Segnalo, comunque, questi quattro medaglioni - che finora non sono stati oggetto di studio qualificato - ai colleghi soprattutto svedesi, che s'occupano di quella mitra: perchè mi pare non ci sia dubbio, ch'essi abbiano la stessa origine.

In ogni caso, questo gruppo: smalti di Linköping, e della raccolta Brummer, è di particolare interesse per lo storico della pittura veneziana di questo momento. Giacchè es si possono indicare il "punto di trapasso" - il solo rimasto, salvo prova in contrario, per questa "classe" di oggetti - tra l'opera veneziana a smalto vero, e quella, che la surrogò, dei cristallari. Ancorchè i miniatori che collaboravano con costoro appartenessero manifestamente - come vedremo tra poco - alla "tradizione" della miniatura vera e propria, eser citatasi nell'illustrazione di libri, lo stesso loro impegno nell'imitazione degli smalti li costrinse a tener conto anche di determinate inflessioni linguistiche, che s'eran venute articolando appunto nell'esecuzione degli smalti; senza l'attenzione ai quali, sarebbero da noi difficilmente storicizzabili.

Giova concludere l'esame della Pala d'oro, che, com'è oggi, è opera infine veneziana: e dunque anche di "adattamento"; di riduzione al proprio gusto o Kunstwollen; da ogni apporto alieno.-

Nella struttura architettonica gotica del suo insieme, essa sembra voglia anticipare il tentativo di soluzione (formale) , attuato all'esterno della Basilica: quello di accordare una linearità occidentale col proprio fondamentale cromatismo d'origine bizantina. Ma, mentre, all'esterno della Basilica, le falcature gotiche di coronamento raggiungono l'accordo, perchè non hanno al di sotto un'architettura risolta in valori lineari che insistano, goticamente, sulle verticali, per cui quel coronamento finisce con l'essere, anch'esso, null'altro che colore; qui nella Pala invece quella moltiplicata linearità e frammentata insistenza di cordoni verticali, solo di poco attenuate dagli archi superiori, non legano col puro, assoluto cromatismo degli smalti e delle gemme, sicchè l'opera nell'insieme appare priva di coerenza; stilisticamente indeterminata, e, malgrado l'estrema ricchezza di materie e la bellezza de' particolari, esteticamente non risolta. Per goderla, occorre fissarsi sui singoli segni: su quelle gemme vivide, su quegli smalti, la cui preziosità e indifferenza minerale moderano il troppo umano delle persone e delle vicende che essi stessi figurativamente realizzano, e, traducendo il racconto nelle più decise figure rettoriche che la sto-

ria delle arti del colore ricordi, lo esaltano fuori del tempo. I volti, le mani, le vesti, le figure, i moti, qui assai più decisamente che nei mosaici assorbono nel loro colore la dura preziosità e quasi la materia stessa del minerale; e con questo oscillare consolidano, nella struttura della forma, il significato bizantino del trapasso religioso. I veneziani di proprio, oltre all'impalcatura, ci han messo poco: forse quel che si dice una certa "umanità".-

La cristallina squisitezza di Bisanzio stinge, in qualche modo s'intorbida, si stempera, nella cordialità lagunare, che impregna anche le gemme e gli ori come dell'aria odorosa di una merceria scalpiciata in babbucce. Ed anche la pietra par fatta più tenera e più umana, quasi vi si sia rapreso certo disfacimento dolce, come di cera e di miele.

Ma tutto ciò è colore d'ambiente, e forse sentimento del tempo; mentre, nelle sue precise cadenze figurative, quelle traduzioni in veneziano dell'intransigente manierismo dell'aula costantinopolitana non arrivano a far poesia. Forse ci riusciranno meglio i mosaici, in qualche raro episodio. Ma qui, la soggezione culturale, legata anche all'ipoteca tecnica, impedisce rotture linguistiche, che si possan dire vitali. L'azzardo delle deformazioni rimane sempre verificato sui testi; nessuno squarcio vi apre delle improbabilità, che non siano scontate.-



Note al Capitolo X

- 1) Sugli smalti, ved.: STEPHENS G., Queen Dagmar Cross, Londra 1863 - SCHULZ J., Der Byzantinische Zellschmelz, Frankfurt a/M., 1890 - KONDAKOV N., Histoire et monuments des émaux bizantins, Frankfurt a/M., 1892 - DALTON O. M., Byzantine Enamels in Mr. Pierpont Morgan's Collection, in "Burlington Magazine", Londra 1912 - ROSENBERG, M., Zellen schmelz, I, II, III, Frankfurt a/M., 1921-1922 - BURGER W., Abendländische Schmelzarbeiten, Berlino 1930 - BARANY-NE-OBERSCHALL M., The Crow of the Emperor Constantine Monomachus, Budapest 1937 - HACKENBROCH Y., Italienisches Email des Frühen Mittelalters, Basilea 1938 - KELLEHER P., The Crown of Hungary, Roma 1951 - CHYTEL K., The Byzantine Enamels on the Zavis Cross at Vyse Brod, Praga 1951 - GRABAR A., Un nouveau reliquaire de Saint Démétrius, in "Dumbarton Oaks Papers", 8, 1954 - RAUCH J., Die Limburger Staurothek, in "Das Münster", VII, 1955, pgg. 201-218 - BANK A., Byzantine Art in the Hermitage Museum, Leningrado 1960 - BECKWITH J., The Art of Constantinople, Londra 1961 - AMIRAN CHVILI CH., Les émaux de Géorgie, Parigi 1962 - RICE D. T., Art of the Byzantine Era, Londra 1963 - MARVIN C. ROSS, Byzantine Enamels, in "Byzantine Art a European Art", 9th Exhibition of the Council of Europe, Atene 1964 (catalogo), pgg. 391-399.
- 2) A. PASINI, Il tesoro di S. Marco a Venezia, Venezia 1885-86; in esso il capitolo di G. VELUDO, La Pala d'Oro, pgg. 141 sgg. (con bibliografia all'anno). - J. EBERSOLT, Les arts sumptuaires de Byzance, Paris 1923, pg. 94. - BUCHER W., Die Zellschmelze der Pala d'Oro zu S. Marco in Venedig. Eine Studie zur Geschichte dieses Kunstwerkes auf technischer Grundlage - S. BETTINI, La Pala d'oro, in "Illustrazione Vaticana", VIII, 1937, pgg. 1077 sgg. (bibliografia) - R. PALLUCCHINI, La pittura veneziana del Trecento, cit., pgg. 69 sgg. - O. DEMUS, The Church of San Marco, cit., pgg. 23 sgg., 27, 52, 75, 139. Ivi (pg. 23) sono citate e largamente riassunte le conclusioni d'una tesi di dottorato (Basilea-Venezia) sulla Pala d'oro della Dr. JASMINKA POMORISAC' DE LUIGI, da me non veduta. - V. anche D. TALBOT RICE, Bizantini smalti, in "Enciclopedia universale dell'arte", II, 1958, pg. 707.
- 3) Chronicon di GIOVANNI DIACONO, M. G. H. S., VII, pg. 26 - Cronaca di ANDREA DANDOLO, in "La Ducale Basilica" etc., Documenti n. 39 di P. GRADENIGO, ibid. n. 38 - Cronaca BEMBA, ibid. n. 42.
- 4) La Ducale Basilica etc., Documenti, nr. 68-72 e 812.

- 5) G. VELUDO, loc. cit.; quest'ultima notizia non è però nella, generalmente attendibile, cronaca di A. Dandolo, il quale dice che la pala era ornata "gemis et perlis mirifice" interpretati come smalti da Kondakov, e fu eseguito in Costantinopoli, come ripeterà Marin Sanudo.
- 6) La Ducale Basilica, etc., Documenti nr. 88-89.
- 7) Historia Concilii Florentini graeca scripta per Sylvestrum Sguropulum. Transtulit in sermonem latinum Robertus Creyghton, Hayae 1660, pg. 87. La pala fu mostrata agli illustri visitatori, ai quali fu detto dai prelati marciiani che gli smalti provenivano dalla grande Santa Sofia: il patriarca Giuseppe corresse: non da Santa Sofia, ma dal convento del Pandocrator. - L'equivoco dei Veneziani può forse essere spiegato in questo modo: il Podestà di Venezia durante la conquista latina aveva sede, a Costantinopoli, nel convento del Pandocrator; a Santa Sofia risiedeva il Patriarca veneziano (il primo fu Tomaso Morosini, dichiarato agli inizi illegittimo da Innocenzo III, ma poi consacrato in San Pietro Vaticano il 13 maggio 1205). Forse rimaneva il ricordo, che un dei due aveva inviato a Venezia gli smalti; e si confuse il primo con il secondo. - Come e quando, di preciso, siano arrivati a Venezia cotesti relitti, che sarebbero stati strappati ad un grande "templon" marmoreo, non è agevole congetturare. E' un luogo comune della storiografia corrente, che i Veneziani, ai quali l'accordo coi Franchi riconosceva una quarta parte e mezzo delle spoglie del sacco della Capitale, in realtà, agendo da creditori, si fecero la parte del leone: lo stesso Patriarca Tomaso Morosini fu accusato (tuttavia da storici recenti: e l'accusa non ha alcun appoggio di documenti) di avere fatto raccogliere personalmente un ingente bottino di spoglie, al di fuori della spartizione concordata. In ogni caso è possibile rilevare una differenza, tra il modo usato dai Veneziani in codeste spoliazioni, e quello dei crociati, Franchi o Tedeschi. Mentre costoro, almeno all'atto della conquista, s'abbandonarono a saccheggi e a distruzioni indiscriminati, i Veneziani spoliarono senza dubbio; ma non distrussero: asportarono con cura, metodicamente: tanto che il noto storico tedesco non sospettabile di parzialità, Kretschmayr, giunse a farne loro un merito, scrivendo che in tal modo essi in effetti salvarono una quantità di cose preziose, sia pure per impadronirsene. Il che non meraviglia, perchè questa era un'abitudine per loro ormai secolare, si può dire fin dal momento della fondazione di Venezia, costruita come un "nido di gazza"; ed essi tra tutti erano in grado di apprezzare quelle cose: perchè s'eran sempre considerati partecipi di quella civiltà, anzi in qualche modo i soli eredi le-

gittimi; ed il loro "gusto" era, tra tutti, il più affi-
ne. Non ritenevano Costantinopoli una città culturalmen-
te straniera; ma anzi, talmente "sorella maggiore" della
propria, che, com'è noto, il doge Enrico Dandolo arrivò
a proporre al Senato nientemeno che di trasportare la ca-
pitale della Repubblica veneta dalle Lagune al Bosforo.
Non se ne fece nulla; la sola possibilità d'una così sin-
golare proposta, attesta in qual modo almeno una parte
dei Veneziani considerasse Costantinopoli; ed è chiaro che
non si distrugge una città, che si pensa possa diventare
la capitale del proprio dominio. - Per giudicare obbietti-
vamente il comportamento dei Veneziani (non tanto del Com-
munis Venetiarum, che rimase estraneo all'accordo del mar-
zo 1204) ancorchè essi allora siano stati gli spoliatori
forse quantitativamente più cospicui, conviene abbandona-
re l'abito mentale, a così dire medievalistico-europeo,
col quale normalmente gli storici vedono tali avvenimenti.
Venezia non fu mai una città-impero propriamente medieva-
le, nè europea, fino al Trecento: non la si comprende se
non s'ha presente sempre, che fu la capitale d'un impero
che per nove decimi s'espandeva in Levante, e che per tut-
to il Medioevo "voltò le spalle", per così dire, all'Euro-
pa postbarbarica - sebbene ovviamente avesse con questa
rapporti anche intensi -. E infine, son anche da ricorda-
re alcuni particolari. Per quel che riguarda le reliquie
(che, coi loro preziosi reliquiari costituirono la par-
te maggiore del bottino) secondo il noto Inventario, che
include non meno di 400 voci, pubblicato dal conte De
Riant, delle spoglie religiose portate da Costantinopoli
in Occidente a seguito della conquista latina, il numero
di oggetti arraffati per esempio dai Francesi, risulter-
ebbe ben maggiore di quello dei Veneziani. Inoltre: nè
il Villehardouin nè il de Clari citano il nome d'un solo
veneziano (nè riferiscono che ve ne fosse di questa na-
zione) tra quelli di coloro che furon impiccati perchè
scoperti a rubare od a non avere restituito tutto quanto,
secondo il bando emesso dopo qualche giorno di saccheg-
gio, doveva essere raccolto e posto in comune nelle tre
chiese destinate alla bisogna. Ancora: vi sono testimo-
nianze che il patriarca veneziano, non solo non depredò
la grande chiesa affidatagli, ma s'adopò con ogni mezzo
per conservarle il patrimonio di sacri arredi; e il pode-
stà a sua volta si battè perchè al Pandocrator rimanesse
la sua veneratissima icona della Vergine. Nè è documento,
che attestì che il convento e le chiese del Pandocrator
siano stati depredati dai Veneziani in occasione del Sac-
co. La spoliazione dovette invece avvenire al momento del-
la riconquista di Costantinopoli da parte di Michele Pa-
leologo, il 15 agosto 1261. Allora, scrive Marin Sanudo,
"Baldovino, ...con alcune gioie e denari, sentendo il tu-

multo della città, insieme con Pantaleone Giustinian patriarca ivi, il quale etiam portò molte gioie e cose preziose, fuggirono via ad Eufiride e montati ivi in nave si salvarono a Negroponte": è ovvio che tra i preziosi a sportati dal Giustinian vi fossero gli arredi dello skevofilakio, delle chiese e insomma del convento del Pandocrator: i quali entrarono a far parte del Tesoro di San Marco. Infine, è da dire anche che alquante delle opere, e pure tra le più vistose, che storici pur accreditati continuano ad affermare parte del bottino razziato dai Veneziani durante il dominio latino di Costantinopoli, ebbero invece tutt'altra origine: e basti citare uno dei casi più vistosi: quello delle colonne istoriate del ciborio marciano, che nulla prova sian d'origine bizantina (v'è chi ha pensato provengano da Salona in Dalmazia; io ho da tempo supposto che, almeno due, possan essere state tolte alla, ormai quasi diruta dopo il Mille, grande basilica di Santa Maria di Canedo a Pola, fondata da Massimiano); e tuttavia si ripete spesso come cosa ovvia che esse son parte del bottino della IV crociata.

Il nostro problema - dei grandi smalti, riconosciuti come appartenenti in origine al Pandocrator, rimessi in opera nella Pala d'oro - rimane aperto. Furon essi tra i preziosi tolti a codesto convento e portati a Venezia dal patriarca Pantaleon Giustinian quando fuggì da Costantinopoli nell'estate del 1261? Parrebbe la supposizione più ovvia, o almeno quella appoggiata sia pure da un solo ricordo, ancorchè generico; ma in questo caso si dovrebbe pensare ch'essi smalti non esistessero nella pala seconda, o terza (insomma in quella Ziani-Falier, del 1209), e vi siano stati aggiunti soltanto nel 1342-45, al tempo della impresa, per intenderci, Dandolo-Bonensegna. Il che, a rigore, non si può proprio escludere: perchè in effetti non sappiamo nulla di preciso sulla consistenza e sulla forma delle pale anteriori alla presente. Ma, ragionando, come si è costretti, quasi soltanto a lume di buon senso, riesce difficile credere che, nella fretta della fuga, il patriarca co' suoi si sia messo a strappare tutti quegli smalti da un grande "templon" di marmo: ne avrà avuto più che abbastanza a raccogliere arredi sciolti e portatili. L'ipotesi che può presentarsi, è che codesto templon sia stato rovinato e spogliato nei primi giorni dopo la conquista latina, nei quali i crociati s'abbandonarono al saccheggio (improbabile, per ragioni ovvie, dopo il bando ed il ritorno alla normalità; soprattutto dopo che, nel convento si fu installato il podestà veneziano: e fu costui, che s'affrettò ad approfittare della rovina del templon, strappando gli smalti e spedendoli al più presto in patria. Che il templon sia stato divelto tutto intero dal Pandocrator e così portato a Venezia mi sembra

pure poco verosimile - malgrado l'esempio, ch'io stesso ho addotto, di quello rimesso in opera nel Battistero di Pisa - giacchè in questo caso difficilmente i Veneziani l'avrebbero smembrato, sacrificando addirittura la metà dei maggiori e più preziosi smalti, quelli delle Feste; etc.)-.

- 8) G. VELUDO, loc. cit., pg. 152.
- 9) La Ducale Basilica, etc., Documenti nr. 102, 103, 812, 830, e l'iscrizione nella Pala stessa.
- 10) Le occasioni in cui si mise mano alla pala, furono piuttosto numerose. Per attenerci alle documentate: una prima aggiunta di perle e gioie avvenne sotto i Procuratori de Supra Michele Morosini e Pietro Cornaro nel 1374; un piccolo restauro dovette aver luogo dopo i tentativi di furto del 1399 e le cadute del 1522, 1575, 1589. Puliture s'ebbero negli anni 1614, 1647, 1720, 1731, 1780. - Il più vasto e radicale restauro fu compiuto negli anni tra il 1836 e il 1847: allora si ritrovarono anche le scritte: 1342, J. P. BONESEGNA me fecit. Orate pro me; e: 1345 ade 9 Ag. Maistro Perin me fodare de legname (le trascrizioni portano qualche differenza: in ogni caso tuttavia è chiaro che il solo orafo che si firmasse è il BONESEGNA: così andrà scritto - non, come talvolta, BONESEGNA - giacchè è ovvio che la firma originale portava il segno d'abbreviazione BONESEGNA, che si trascurò di riprodurre o di risolvere). In quell'occasione si rimisero in opera perle mancanti, si rifecero incastonature slabbrate e interi 10 santi d'argento; s'aggiunsero anche piccole parti di smalti, etc. - Un ultimo restauro è in atto in questi giorni.
- 11) Secondo O. DEMUS, loc. cit., n. 78, pg. 24, le fasi sarebbero: X, inizi del XII, inizi del XIII secolo: si tratta evidentemente della partizione offerta dalla scritta e dalla tradizione cronachistica. Mi riesce invece difficile condividere - se non per le misure - l'opinione del D., che "la presente parte inferiore rappresenta grosso modo la pala del 1105; la parte superiore le aggiunte tratte dal bottino costantinopolitano agli albori del secolo XIII, con l'impiego dei residui della Pala Orseolo." Come espongo nel testo, trovo troppe affinità stilistiche tra le Feste dell'anta superiore e la maggior parte dei grandi smalti (fatta eccezione per i quattro tondi degli Evangelisti) della parte inferiore. La quale evidentemente non è struttura trecentesca soltanto per quel che riguarda l'impalcatura gotica con le sue edicole etc. del 1345: è tutta la disposizione delle immagini che è goti-

ca; onde si deve ammettere in ogni caso un rimaneggiamento radicale dell'intero dossale, del quale tutt'al più potrà essere conservata la dimensione complessiva, incorniciata dalla serie di smalti veneziani.-

- 12) E. MOLINER, L'émailleurie, Paris 1891, pg. 42, ed altri
- 13) J. EBERSOLT, op. cit., pg. 94 - SP. LAMBROS, Catalogue illustré de la collection de portraits des empereurs de Byzance, Athènes 1911, pg. 43 - G. VELUDO, loc. cit., pg. 148; e in un primo tempo O. DEMUS, Das älteste venezianische Gesellschaftsbild, in "Jahrb. d. Oesterr. Byzant. Gesellsch.", I, 1951, pgg. 89 sgg. - CH. DIEHL, Manuel d'art byzantin, Paris 1925, pg. 703 è in dubbio: "un personnage ... qui n'est autre que l'empereur Alexis ou l'empereur Jean Comnène, qui tous deux eurent pour femme une Irène".
- 14) S. BETTINI, La Pala d'oro, cit.
- 15) Sul convento del Pantocrator: sul typikon (atto di donazione del monastero): A. DIMITRIJEVSKI, in "Atti dell'Accademia di Kiev", 1895, pg. 537. Sull'architettura (esclusi i manuali): J. EBERSOLT, Rapport sommaire sur une mission à Constantinople (1910), in "Missions scientifiques" N. S., fasc. 3, Paris 1911, pg. 9 - C. GURLITT, Die Baukunst Konstantinopels, Berlin 1912, pgg. 33 sgg. - A. VAN MILLINGEN e R. TRAQUAIR, Byzantine churches in Constantinople, London 1912, pg. 219 - J. EBERSOLT e A. THIERS, Les églises de Constantinople, Paris 1913, pg. 185 - G. MORAVSIK, Pantokrator monastor, Budapest 1923 - K. WULZINGER, Byzantinische Baudenkmäler zu Konstantinopel, Hannover 1925 - J. KOLLWITZ, in "Röm. Quartalschr.", 42, 1934, pg. 241 - J. ARNOTT CHAMILTON, Byzantine architecture and decoration, London 1933, pg. 94 - A. M. SCHNEIDER, Byzanz, Vorarbeiten zu Topographie und Archaeologie der Stadt, Berlin 1936, pg. 68 - R. JANIN, La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin. 3, Eglises et monastères, Paris 1953, pgg. 529, 576.
- 16) Tesi di dottorato, cit., in O. DEMUS, loc. cit., pg. 24.
- 17) O. DEMUS, loc. cit., pgg. 24, 25.
- 18) Cit. da O. DEMUS, loc. cit., n. 80, pg. 24.
- 19) CH. AMIRANACHVILI, Les émaux de Géorgie, Paris 1962, pgg. 99 sgg. (con bibliografia).
- 20) Sul problema dell'iconostasi, lo studio fondamentale re-

sta sempre quello di P. KOSTANTYNOWICZ, Ikonostasis, Studien und Forschungen, I, Lwow, 1939; accusato tuttavia da V. LAZAREFF, La scuola di Vladimir Susdal: due dipinti della pittura da cavalletto russa dal XII al XIII secolo (per la storia dell'iconostasi), in "Arte Veneta", X, 1956, n. 1, pg. 12, di non aver "valutato tutte le nuove scoperte nel campo della pittura russa antica fatte durante gli ultimi anni". Ved. anche LO STESSO, Feofan Grek, Mosca 1961, pg. 87 (in russo) - L. BREHIER, Anciennes clôtures de choeur antérieures aux iconostases dans les monastères de l'Athos, in "Studi bizantini e neoellenici", VI, Roma 1940, pgg. 48 sgg. (ma la comunicazione, al V Congresso internaz. di studi bizantini, è del settembre 1936): con bibliografia all'anno. - J. COLLETTE, De ikonostase, in "Het Gildeboek", 25, 1942, pgg. 53 sgg. - S. XYDIS, The Chancel Barrier, Solea and Ambo of Hagia Sophia, in "Gymnasium und Wissenschaft. Festschrift der Maximilian-gymnasium in München", 1939, pgg. 176 sgg. - A. ORLANDOS, Ἡ ἐυλδοτεγος παλαιοχριστιανική βασιλική, II, Atene 1954, pgg. 509-535 - W. FELICETTI-LIEBENSFELS, Byzantinische Ikonenmalerei, Losanna 1956, pgg. 73 sgg. - G. e M. SOTIRIOU, Icones du Mont Sinai, I, Atene 1957 - W. FELICETTI-LIEBENSFELS, Estehung und Bildprogramm des byzantinischen Templons im Mittelalters, in "Festschrift" W. SAS-ZALOZIECKY", Graz 1956, pgg. 49 sgg. - S. BETTINI, Un libro su San Marco, cit., pgg. 274-275.

- 21) CH. AMIRANACHVILI, op. cit., pgg. 60 sgg. La serie di queste Feste era in origine pressochè completa: eran undici; mancava soltanto l'Annunciazione. L'A. considera le tre, entrate a far parte del Museo di Belle Arti di Tbilisi.
- 22) Vedi V. LAZAREFF, in "Arte Veneta", cit. Sull'argomento è da confrontare ancora L. BREHIER, loc. cit., pgg. 53 sgg. - Non sono da confondere, come ha fatto taluno anche recentemente, le immagini decoranti il templon con le icone portatili che si ponevano sugli analogia (sorta di pulpiti) per la venerazione (specialmente accensione di ceri) da parte dei fedeli, nei giorni in cui ricorreva la festa dell'avvenimento o del santo raffigurati; e perciò si chiamavano αἱ προσκύνησις. Queste normalmente si trovavano non sul templon, ma sull'iconostasi: la quale in origine non era la chiusura del santuario, ma un sostegno mobile sul quale appunto si esponevano le icone. La spiegazione inequivocabile di questo significato primo del termine εἰκονοστάσιον, εἰκονόστασις, è in CODINUS, De officiis, C. VI (vigilia di Natale), in P. G. CLVII, 61 (cfr. L. BREHIER, loc. cit., pg. 52). - Fu soltanto nell'ultimo periodo che il templon stesso divenne anche ico-

nostasi, facendosi via via sempre più macchinosa, di legno scolpito e dorato, alta fino al soffitto e piena zeppa di icone (esemplari particolarmente ricchi soprattutto nelle chiese delle Isole Jonie). Il che non esclude ovviamente che anche il kosmitis del templon vero e proprio, in casi meno lussuosi, potesse avere le sue immagini dipinte su tavola, o che altre piccole icone vi potessero venir appese.-

- 23) Cfr. S. BETTINI, Un libro su San Marco, loc. cit. - Della lunga scritta greca a mosaico, in bei caratteri comeni, che corre lungo tutta la base di codesto architrave, sono rimasti soltanto brevi tratti de' l'inizio e della fine (qualche lettera isolata è ancora riconoscibile anche nel tratto intermedio; tutto il resto è caduto, o più probabilmente è stato strappato, come il mosaico d'oro che riempiva le aureole delle figure, le pietre e le gemme che decoravano le vesti, le coperte dei libri degli Evangelisti, etc.) - Non ho approfondito lo studio di tale scritta; ma non mi meraviglierei se all'estremità sinistra - tratto di inizio - si potesse ancora leggere la formula consueta delle Deisis: ΔΕΗΣΙΣ (ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΘΕΟΥ ?)
etc.

A complemento e conferma di quanto esponevo nel citato articolo, riguardo al significato della presenza della Deisis in questo punto della chiesa bizantina, posso richiamare il passo di Simeone di Tessalonica, che nel suo περί τοῦ ἁγίου ναοῦ, C. 136 (P. G. CLV, pgg. 345-347) spiega come il templon segni il limite tra il mondo sensibile (navata, saeculum) ed il mondo intelligibile (ieròn vima che contiene l'altare, το μνῆμα τοῦ Χριστοῦ): il passaggio dall'una all'altra "dimensione", la terrestre e la divina, è possibile al fedele attraverso l'intercessione o mediazione di persone sacre subito al di sotto del culmine della gerarchia (solitamente la Vergine e il Battista; ma anche altri Santi, arcangeli etc.) all'Onnipotente (ciò significa Deisis): e, per quella coincidenza di ubicazione e di significato, che è caratteristica della chiesa bizantina in ogni sua parte, il templon, con la sua stessa posizione, media appunto i due "spazi" della chiesa: quello "secolare" della navata, e quello divino del vima dove si svolge la liturgia.

- 24) SP. LAMBROS, in "Νεὸς Ἑλληνομνήμων", XV, . 171-174.
- 25) Cfr. L. BREHIER, loc. cit., 1940, pg. 51.
- 26) N. 17. Catalogo cit., pg. 134-135.

- 27) N. 150. Esposto alla Mostra di Atene, n. 23; Catal., pgg. 137-138.
- 28) Esposti alla Mostra di Atene, nr. 24, 25. Catal., pgg. 138-139.
- 29) A. GRABAR, Sculptures , pg. 109, tavv. LV - LVI.
- 30) Esposto alla Mostra di Atene, n. 26; Catal., pg. 139.
- 31) Per esempio la lastra con figura rappresentante lo Hossios David, ora nella Rotonda di San Giorgio a Salonico. Esposta alla Mostra di Atene, n. 22. Catal., pg. 137.-
- 32) Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe, n. 7385. - Esposto alla Mostra di Atene, n. 28, Catal., pg. 140.
- 33) Cfr. G. SOTIRIOU, Icones byzantines du monastère du Sinai, in "Byzantion", XIV, 1939, pg. 327, tav. V.
- 34) Cfr. E. GOLUBINSKY, Storia della chiesa russa, I, 2, Mosca 1904, pg. 210 - in russo -; V. LAZAREFF, in "Arte Veneta", cit., pg. 14.
- 35) L. BREHIER, loc. cit., pg. 51, n. , ricordando codesta chiusura di coro di Rosciolo, l'avvicina ad altre in Italia, "la plupart du XIII^e siècle": a San Pietro ad Albe (Abruzzi), Sta Maria in Cosmedin a Roma. Ma l'affinità è soltanto nella struttura.-
- 36) Sulla mitra di Linköping: A. BRANTING e A. LINDBLOM, Meltida broderier i Sverige, Stoccolma 1928, pgg. 73-75. - ARL R. AF UGGLAS, Nationalmusei arsbok N. S. V., 1935, pgg. 7-19. - Y. HACKENBROCH, Italienisches Email des frühen Mittelalters, Basel 1938, pg. 63. - J. DEER, Der Kaiserornat Friedrich II, Berna 1952, pg. 52, n. 40 - La mitra è stata esposta alla mostra "Konstens Venedig" presso il Museo Nazionale di Stoccolma (20 ottobre 1962 - 10 febbraio 1963): nel Catalogo, la scheda (curata da C. NORDENFALK) dà l'indicazione: Venezia (?) - 1200 (?). In essa si respingono, giustamente, gli argomenti portati a favore d'un'origine siciliana degli smalti: secondo me, se proprio si volesse cercare fuori di Venezia, l'orientamento meno improbabile sarebbe verso la Georgia con gli smalti delle cui botteghe in effetti (cfr. per esempio i medaglioni della cornice dell'icona di Khobi: AMIRANACHVILI, op. cit., pgg. 76 sgg.) quelli di Linköping mostrano qualche somiglianza - dovuta probabilmente ad analogia di "effetto provinciale". Nella scheda cit. si registra anche

un saggio, non ancora pubblicato, di J. DEER, Herkunft und Entstehung der Linköping-Mitra des Statens Historiska Museum in Stockholm.-

- 37) Ved. V. J. DURIC, Vizantijske i italo-vizantijske stari-
ne u Dalmaciji, I, Split 1960, pgg. 146 sgg., con biblio-
grafia.
- 38) CH. AMIRANACHVILI, op. cit., pg. 91.
- 39) Cfr. Early christian und Byzantine Art, in Exhibition
wild at the Baltimore Museum of Art (Aprile 25 - Giugno 22)
Baltimore, 1947, Catalogo n. 529, pg. 109.- Riferisco in-
fine, per quel che può valere, la notizia che l'URBANI DE
GHELTOF, Les arts industriels à Venise au Moyen Age et à
la Renaissance, Venezia 1885, pg. 14, dice d'aver tratto
dal MS. GREVEMBROCK, Raccolta di varie curiosità sacre e
profane, del Museo Correr: "Il nous reste encore le sou-
venir d'une pyxide, qui de Venise fut transportée à Vicen-
ce et perdue au commencement du siècle. C'était un tra-
vail très estimable en cuivre doré, avec figurines de
saints émaillées, et inscriptions latines, oeuvre qu'on
doit croire un des premiers essais de lémail vénitien".



Cap. VIII

LE MINIATURE VENEZIANE SOTTO CRISTALLO E LE PRIME PITTURE SU
TAVOLA

Come vedemmo, furono con ogni probabilità l'afflusso di preziosi oggetti di oreficeria, razziati a Costantinopoli dopo la conquista del 1204, e la grossa impresa della seconda Pala d'oro di San Marco, del 1209, a rendere esperte le botteghe veneziane di orafi e di cristallari - fiorenti già almeno dal 1123 (1) -, al punto da surrogare le officine costantinopolitane anche sul piano dell'"esportazione": approfittando della flessione di tutte le attività artistiche e di Kunstindustrie, sopravvenuta a Bisanzio durante la conquista latina. Non tardano infatti, in questo periodo appunto, le notizie relative all'oreficeria "ad opus Veneciarum" (2) - e sono del resto largamente note: 1225, la corona per Federico II; 1240, un corredo di paramenti per Bela d'Ungheria; 1252, il famoso Statuto (di cui nel 1281 i Bresciani richiesero copia); 1296, per la cappella reale di Carlo II d'Angiò in San Nicola di Bari, tra l'altro, "una mitra cum lapidibus et pernis", che possiamo pensare simile a quella primitiva di Linköping; etc. - Intorno alla metà del secolo - a quanto è possibile congetturare - il moltiplicarsi delle ordinazioni, unita ad un senso di praticità caratteristico (che, com'è noto, indusse a semplificare anche numerose altre tecniche sontuarie - cristallerie, ceramiche, lacche etc. - assunte di fuori: col risultato di impoverirle, quanto a valore venale; ma spesso di ottenere effetti più estrosi e più liberi, sul piano figurativo) portò i Veneziani a sostituire in alquanti di quegli oggetti, agli smalti veri, de' simili-smalti ottenuti con miniature su pergamena coperte da cristalli di rocca. Codesta Kunstindustrie tipica di Venezia in breve "beliefert die geistlichen und weltlichen Schatzkammern der Fürsten von ganz Europa, von Budapest Brag und Paris bis Lisabonn und Coimbra, von Florez bis Rom und Neapel" (3).

E forse, come in altri casi, prima ancora che nell'Occidente europeo, tali "pitture" (consideriamo qui ovviamente soltanto il problema di esse, non degli oggetti in cui sono inserite (3)), coperte da cristallo, trovarono ospitalità nelle terre orientali, il cui gusto era già disposto in quel senso. Ad ogni modo, il più antico esemplare noto di queste miniature (secondo Hahnloser (4)), del tutto ragionevolmente) si trova in Levante: è l'altare viatorio del monastero di Hagios Pavlos sul monte Athos. Per questo dittico, un terminus a quem è offerto dall'opera stessa di oreficeria - lavoro della Francia del nord intorno al 1230 - che giunse a Venezia verosimilmente già ornato, al centro dell'anta di chiusura, dallo smalto champlévé rappresentante il Cristo in

trono: i Veneziani vi aggiunsero le miniature sotto cristallo: la Vergine e Giovanni ai lati del Cristo, a comporre una Deisis; due arcangeli a mezza figura al di sopra; nel bordo, quattordici tondi (o meglio ottagonali), di cui cinque soltanto sono rimasti, con figure di apostoli. L'epoca in cui avvenne codesto completamento si può dedurre anche da qualche indizio tecnico, che denota un'adesione ancor piena ai modi bizantini: per esempio le gemme sono incastonate, non sostenute da graffe, come avverrà più tardi -; e pure la filigrana è semplice, di tipo appunto bizantino: il che indica un certo arcaismo. V'è poi lo stile delle miniature, fortemente bizantineggiante anch'esso, ma insieme non lontano da quello del "Gaibana" (1259). L'opera dunque si dovrebbe situare un poco più innanzi di questa (l'allungamento delle figure di Maria e Giovanni, ancorchè motivato dalla necessità di inserirle senza squilibrii negli stretti trapezi ai lati del Cristo, ha un accento "prepaleologo" più giustificato negli ultimi decenni, che intorno alla metà del secolo).

E' forse possibile seguire per cauta ipotesi l'attività di questa bottega, che pare continuarsi nelle miniature delle due valve di un'altra coperta di libro, che si conserva nello stesso convento della Santa Montagna: nelle figure delle numerose piccole pergamene sotto cristallo vediamo riapparire soprattutto il modulo allungato che già notammo in Maria e Giovanni dell'altra coperta. Quest'opera dovrebbe essere di qualcosa più tarda di codesta, pur entro i limiti del secolo XIII, giacchè la tecnica della filigrana è qui identica a quella che si riscontra nel dittico di Berna, databile tra il 1290 e il 1296 - che studieremo più innanzi -. Questo gruppo in ogni caso si distingue per il carattere accentuatamente veneziano, non solo quanto a fattura, ma anche quanto a cultura pittorica: vi si avverte ancora qualche lascito della maniera d'uno dei maestri della "Bibbia gigante" della Marciana (e dunque anche del "maestro dei Profeti" de' mosaici di San Marco); e più ancora forse più d'una assonanza (anche nel particolare allungamento delle figure) coi mosaici del ciclo del Rinvenimento delle reliquie dell'Evangelista, nel braccio destro del transetto della basilica. Un'esperienza tuttavia, per me abbastanza chiara, della prima fioritura della cosiddetta rinascita paleologa dell'arte bizantina (ravvisabile, più facilmente che nelle Feste situate ai quattro angoli, nelle figure a mezzo busto di angeli, di profeti e di santi, nelle losanghe dei tratti intermedi della cornice) confortano nella datazione (verso la fine del secolo) proposta poco fa, di quest'opera, tra le più eleganti dell'intera serie.

Secondo me, il punto di massima "evoluzione" - proprio sulla fine del Duecento, se non già agli albori del Trecento - della maniera di questa bottega, si può cogliere in due piccoli capolavori (s'intende, per questa classe di opere):

le miniature sotto cristallo di due croci, conservate, l'una in S. Nicolò di Pisa (5), l'altra nel Duomo di Atri (6). È facile avvertire la consonanza di intonazione linguistica con le miniature dell'altare - soprattutto nelle figurette della Vergine e di Giovanni ai lati del Cristo e della coperta di libro del convento di Haghios Pavlos sull'Athos -; ma anche misurare il cammino, che la bottega ha compiuto nel frattempo. Un disegno sobrio e coltissimo, ma un'eccezionale fulgidezza di colori, sgranati in una gamma ricchissima di delicate sfumature, impreziosita da lueggiate iridate, attestano non solo la presenza d'un artista singolarmente dotato (si tratta con ogni probabilità dello stesso maestro per ambedue le croci), ma ch'egli era a capo d'una bottega, tra quelle che a Venezia avevano giurato fedeltà a Bisanzio, e quasi non volevan saperne dell'Occidente. Ve n'era, ovviamente, di cotale sul finire del Duecento - e del resto rimarrebbe altrimenti poco spiegabile nel Trecento la ripresa "paleologa" per esempio nei mosaici del Battistero di San Marco, o nelle tavole di maestro Paolo; o anche, a voler rimanere nell'ambito delle miniature, in quelle raggruppabili intorno alle due della mariegola di San Teodoro - cioè soprattutto le due della mariegola della Scuola di San Giovanni, una al Museo di Cleveland, l'altra nella Collezione Wildenstein - cui recentemente è stata avvicinata l'opera di uno dei supposti tre illustratori del ms. lat. III, 111 della Marciana, a sua volta legata alla bottega del trittico di Santa Chiara a Trieste - identificata in quella di Marco, fratello di Paolo Veneziano), etc. -

Le miniature sotto cristallo delle croci di Pisa e di Atri, sebbene solitamente non molto considerate, possono offrire allo storico esempi dei meno trascurabili della corrente pittorica veneziana più tradizionalista - per Venezia: vale a dire più aggiornata alle novità costantinopolitane - a cavallo tra i due secoli. Accanto ad essa - come del resto anche nell'ambito della pittura a fresco e su tavola, e in quella stessa a mosaico - ve n'era altre - già vi accennammo più d'una volta - più aperte alle influenze dell'arte continentale italiana - che qui, trattandosi di miniature, significa prevalentemente bolognese -. Toesca (7) ravvisava quest'influenza già nella miniatura della croce di Pisa, il che è dubbio, anche per ragioni cronologiche. Essa invece si fa largo e risulta evidente in miniature veneziane sotto cristallo tuttavia ormai trecentesche: come le undici del trittico-reliquiario del convento del Nonnberg presso Salisburgo (dipinte tra il 1312 e il 1342) (8), o più ancora le due al centro della croce di cristallo della sagrestia della chiesa di San Francesco ad Assisi, dello stesso giro d'anni, ritengo: in ogni caso anteriori al 1338 (9). A questo gruppo secondo me vanno avvicinate anche le miniature sotto cristallo d'una croce-reliquiario lignea che si trova nella chiesa parrocchiale di Dignano in Istria.

Non credo opportuno continuare l'esame di queste opere (solitamente trascurate) anche in pieno Trecento: sarà il nostro impegno dei prossimi anni: in questo corso mi sono proposto di non superare i limiti del secolo XIII, tuttavia recuperandone i più significativi aspetti nell'ambito della cultura pittorica veneziana e veneta. Ma forse la scadenza del tempo non mi consentirà nemmeno di esaurire questo capitolo, Debbo però ammettere che non si può periodicizzare una cultura a taglio netto. La maniera delle croci di Pisa e di Atri ha il suo seguito, durante il quale il suo venezianismo si contamina, se così posso dire, anch'esso, di accenti bolognesi (10): possiamo avvertire un tal "grado" stilistico in opere come le miniature sotto cristallo che decorano l'altare viatorio, oggi conservato nel Museo degli Argenti di Palazzo Pitti a Firenze. Lo strato linguistico di fondo veneziano è assai chiaro; ma è altrettanto chiara la conoscenza, da parte di quei miniatori veneziani, di carte alluminate, che non so se si possa dire fossero le carte che ridevano perchè pennelleggiate da Franco Bolognese, come sapeva il padre Dante; ma che fossero miniate secondo il particolare goticismo di Bologna agli inizi del Trecento, mi sembra fuori dubbio (11). E se si vuole - come sempre è opportuno nella storia dell'arte - un riferimento puntuale, si controlli se per es. i simboli degli Evangelisti nell'altare di Palazzo Pitti non riflettano quelli d'un portolano (codice 594) della Biblioteca Nazionale di Vienna: un'opera del 1318, che giustamente Toesca aveva posto a segnare "la più antiquata maniera bolognese a lumeggiature filiformi" (12). Ed è la stessa componente bolognese "antiquata", che avvertiamo anche nelle miniature del trittico del Nonnberg, ricordato dianzi.

Questa fusione linguistica, che avviene nei primi decenni del Trecento tra la zona veneta e quella emiliana, specie bolognese - abbastanza scontata, specie nel campo della miniatura, a Padova e a Verona; ma che è in atto di diroccare anche il baluardo della Laguna - non è poi soltanto un'ipotesi preziosa d'una filologia tanto accanita quanto "specialistica". Vedemmo per esempio quanto le miniature fossero sfruttate come "esempla" dai magistri immaginari che davano cartoni per i mosaici - più ovviamente, quelli dell'atrio marciano. Questa pratica non venne certamente meno nel corso del Trecento. Ed il sentore emiliano s'avverte, come già accennammo, anche in mosaici trecenteschi in San Marco, segnatamente in quelli della cappella di S. Isidoro (e in parte in quelli del Battistero, i quali sembrano voler fondere le due correnti, di cui si parlò, allora predominanti a Venezia: quella aperta al "volgare" continentale, e quella aulica derivata dal bizantinismo paleologo).

Molto rapidamente, come avvertii, e non certo con

la pretesa di esaurire l'argomento (del resto, aspettiamo sempre una pubblicazione esauriente da parte di chi si sta occupando da tempo, e col maggiore impegno, di questo piccolo ma molto interessante capitolo di storia della pittura veneziana: il collega Hans Hahnloser di Berna, alla cui gentilezza debbo queste riproduzioni) accennerò soltanto ad altre miniature per cristallari di cui sono a conoscenza - ancorchè trecentesche (13). Avverto che distinguere le varie botteghe, che senza dubbio sono all'opera per questa produzione, riesce arduo: sia perchè il campo non è ancora stato esplorato a fondo; sia anche per difficoltà materiali. Nei secoli, infatti, la superficie interna delle coppe di cristallo di rocca, che coprono codeste miniature, s'è venuta appannando e soprattutto riempiendo d'un pulviscolo biancastro - prodotto dalla corruzione della stessa pergamena che regge i dipinti -; nè è consigliabile togliere i cristalli e metter a nudo le miniature, perchè ciò potrebbe provocare disastri irreparabili. Sicchè in molti casi ci si deve accontentare di intravedere la forma pittorica, senza essere in grado di darne un giudizio stilistico preciso. - Ciò avviene spessissimo; ma in modo più accentuato per certi esemplari - come per esempio il Cristo benedicente, che sta al centro della Croce di cristallo conservata nel convento di Santa Caterina del Sinai; o le due miniature - una Crocifissione ed un'Ascensione - che sono anch'esse al centro, pure d'una croce di cristallo, oggi al Museo Nacional de Arte Antigua di Lisbona. La lettura puntuale di queste miniature sarebbe utile al nostro, seppure provvisorio, tentativo di sistemazione stilistico-cronologica della pittura veneziana in generale, e delle opere di questa "classe" in particolare; giacchè, a differenza delle quasi totalità delle altre pitture di tale classe, per queste abbiamo la possibilità di sfruttare, fin dove è prudente farlo, anche certi elementi "esterni" di datazione.

Sappiamo che la croce di Lisbona proviene dal convento di Santa Clara di Vila do Conde: convento che fu fondato sotto don Alfonso Sanches e dona Teresa Martins, senhora de Albuquerque, la quale morì circa il 1329: onde la data di esecuzione di questa croce sarà da porsi qualche anno innanzi, vale a dire tra il '10 e il '20. E quanto si può, più che leggere propriamente, intravedere in tali miniature, ci conferma in quanto già avvertimmo, del resto: della presenza a Venezia d'una corrente pittorica di forte influenza bolognese - almeno nel campo della miniatura - agli albori del Trecento: per cui, per questo lato, possiamo ribadire, che uno strato almeno della lingua pittorica veneziana passava allora per vicende analoghe a quelle, contemporanee, della cultura figurativa padovana e veronese. - A questo gruppo possiamo aggregare, credo senza eccessive difficoltà, le miniature delle croci del Museu Machado de Castro di Coimbra e della Colleggiata di San Candido in Pusteria: gli accenti bolognesi, bene avverti-

bili, vi si innestano in un fondo linguistico più tradizionalmente veneziano duecentesco (nella linea, per intenderci, miniature Gaibana - dittico di Berna). Ed una siffatta corrente di "sermo volgare" defluisce poi nelle miniature di altre croci, sicuramente veneziane della prima metà del Trecento, di esecuzione più o meno raffinata, ma tutte, ritengo, della medesima intonazione linguistica: tra esse la più "antica", è più direttamente legata alla "maniera della croce di Coimbra", credo sia quella che si trova al Maximilianeum di Augsburg. Essa ha nel verso una figura di Madonna, opera sicuramente tedesca, che vi fu aggiunta intorno al 1360: data che tuttavia dobbiamo assumere quale termine largamente ante quem per la miniatura veneziana, che dev'essere posta proprio nei primissimi anni del secolo. Ed aggiungiamo al gruppo le poco più tarde - ma sempre nell'ambito di questa "maniera" - miniature della croce di cristallo del Duomo di Erfurt; quelle d'un'altra croce che si trova oggi a Foligno e d'un'altra, abbastanza guasta, a Cividale del Friuli; d'un'altra, di cui ignoro l'attuale ubicazione - che nemmeno l'amico Hahnloser ha saputo precisarmi: quanto s'è salvato sono immagini di due coppie dipinti: penso di Pietro e Paolo; Domenico e Francesco, alla base - infine i frammenti possiamo dire, appena riconoscibili, di quelle ch'erano inserite in un reliquiario, molto interessante peraltro come "oggetto" - per la sua struttura "architettonica", che traduce curiosamente in gotico veneziano esemplari bizantini, probabilmente del tipo di certi "artoforia" cupolati che si trovano in Georgia, ed anche nel Tesoro di San Marco - oggi nel Tesoro dell'antica abbazia di Charroux presso Vienne, nella Francia meridionale.

Il capolavoro - se così si può dire - di questa serie, secondo me sono le due miniature (al solito: una Madonna col Bimbo; ed una Crocifissione), al centro della croce di cristallo oggi conservata nella Colleggiata di Tongres, nel Belgio. Qui noi vediamo ormai - dobbiamo essere intorno alla metà del Trecento - quella corrente che abbiamo definito più volgare, più continentale, con forti influssi bolognesi, attenuarsi al contatto con la maniera aulica derivata dal bizantinismo paleologo - che dominerà a Venezia per buona parte della seconda metà del secolo; e quasi confluire in essa -. E vi sono anche altre connessioni, che qui non è il caso di precisare (lo faremo in altro corso, dedicato al Trecento): in particolare con le miniature del Messale, Lat. III, 111, della Biblioteca Marciana (in origine: "in usum Basilicae divi Marci") e con quelle che sono raggruppabili intorno ad esse (per esempio il foglio staccato da una mariegola, già nella collezione Hoepli, oggi in quella Cini, etc.): di forte impronta bolognese, ma, come già aveva notato il Toesca, con un "colorito più fuso" e con accenti "quasi lorenzettiani".

Ma non possiamo diffonderci più oltre sulla minia-

tura veneziana del Trecento, problema per esaurire il quale non basterebbe un intero corso. Gioverà soltanto, per terminare l'inciso, ricordare l'opera più vistosa dell'intera serie, ed anche per molti aspetti la più significativa: il tritico - assegnabile a poco dopo la metà del secolo XIV - conservato in Palazzo Venezia a Roma, e proveniente da Alba Fucense. Forse per questo fu ritenuto da vecchi studiosi di fattura abruzzese; mentre ormai è stato ammesso da tutti - da Toesca a Volbach, per citarne due soli - essere opera schiettamente veneziana. La quale non è soltanto un'imitazione degli smalti bizantini, nelle sue numerosissime figure e scene espresse in pergamene miniate sotto cristalli intorno alla figura della Vergine nel pannello centrale e nelle due ante laterali; ma nella sua stessa costruzione di "oggetto" (si tratta d'una sorta di scultopittura) vuol evidentemente imitare - nella Vergine al centro, e nelle "in origine otto, oggi soltanto sei) figure rilevate a mezzo busto, di Cristo e di Santi, nel bordo, certe preziose icone bizantine d'argento e d'oro sbalzato e smaltato, quali le due famose con san Michele Arcangelo, che si trovano nel Tesoro di San Marco -. Tutto ciò è veneziano: come del resto la tecnica della filigrana, a più capi ritor- ti, avvolgente gemme e perle; il rivestimento a lamine sbalza- te d'argento dorato ecc. e infine anche l'iconografia di al- quanti medaglioni - specie di quelli coi simboli degli Evan- gelisti, quali ricorrono in tante altre miniature per cristal- lari - e delle scenette cristologiche delle ali: sebbene per queste non si possa accettare l'affermazione, troppo estensi- va e perentoria, di Bolbach, ch'esse "copiano esattamente la piccola serie della Pala d'oro". Ma non manca la possibilità di istituire rapporti più puntuali: per esempio coi mosaici dell'atrio di san Marco, ed anche con le agenine dei battenti della porta centrale della basilica; per la parte sculto- rea, coi bassorilievi intorno alle porte di Sant'Alipio ed al portale detto dei Fiori; o anche - per rimanere nella stessa "classe" di oggetti, non così ristretta come potrebbe sembra- re, con quelli della teca del Volto Santo, conservata nel Te- soro di San Pietro in Roma, ma che sappiamo essere stata do- nata dai Veneziani nel 1350 (il raffronto è già stato fatto dal Volbach). Infine, e soprattutto, con miniature; specie con quelle che non sono raggruppabili intorno alla "maniera di maestro Paolo". E qui dissento dal Lazareff; o meglio egli dissente da me, che, trattando proprio di queste pitture "mar- ginali" nel mio vecchissimo libro sulla Pittura di icone (1933) mettevo in guardia contro il pericolo di confondere "questo gruppo di opere, frutto di un'attività locale, veneziana, de- rivante da un più antico assorbimento bizantino di Venezia, ma ormai divenuta nostrana... con la pittura di Paolo da una parte e coi maestri cretesi dall'altra: frutto ambedue della "rinascita" bizantina" (paoleologa). E infatti persino in que- sto trittico di Alba Fucense, il lascito bizantino assorbito

dalle botteghe veneziane è "anteriore" all'ondata paleologa: è ancora di carattere ducentesco: stilisticamente affine a quello degli smalti tardocomneni rimessi in opera nella Pala d'oro.

Accennato così molto sommariamente (giacchè resterebbe molto altro da dire, anche soltanto a proposito di questo trittico; e da raggrupparvi accanto altre opere solitamente trascurate, come per esempio una tavoletta che si trova nella chiesa di Santa Maria di Zara in Dalmazia, che avremo occasione di ristudiare tra poco; etc., ma soprattutto, quanto al problema della struttura linguistica, sarebbero da considerare almeno le miniature della *Descriptio Terrae Sanctae* del domenicano Borcardo, alla Biblioteca del Seminario qui di Padova (ms. 74); e, nell'ambito più ristretto delle miniature sotto cristallo, quelle della *Scacchiera* del Tesoro dei Guelfi, usata come piatto anteriore di un "plenarium" appartenuto ad Ottono il Buono, duca di Braunschweig (1292-1344): sono miniature a fondo d'oro, eccezionalmente non di carattere sacro, ma illustranti scene d'un romanzo cavalleresco non ancora bene identificato: che siano opera veneziana, presumibilmente intorno al 1310, si desume dalle loro affinità stilistiche con quelle del noto, piccolo codice della Marciana (Zan. Lat. 547) delle "*Conditiones Terre Sancte*" di Marin Sanudo detto il Torsello: codice che è posteriore al 1309; ma sicuramente anteriore al 1321, con quelle stesse del Borcardo, etc.); accennato dunque - ma l'argomento è da riprendere e da sviluppare, per ogni seria indagine sulla pittura veneziana trecentesca, molti aspetti della quale rimarrebbero altrimenti privi di giustificazione filologica - alle propaggini di questa caratteristica attività veneziana nel secolo XIV, ritorniamo entro i limiti del Duecento, e concludiamo col richiamo all'opera fondamentale - in questa "classe" d'oggetti, s'intende - della fine di questo secolo: cioè il dittico di Berna. Al quale Pietro Toesca ha dedicato un articolo esauriente, almeno dal punto di vista della descrizione; ma bisogna ricordare che già lo Stammler, in due scritti del 1888 aveva identificato il committente dell'opera in Andrea III d'Ungheria, detto il Veneziano.

La nota di un Inventario del 1357 del convento di Königsfelden, rinvenuta e sfruttata dallo Stammler, gli aveva permesso di precisare che il dittico fu eseguito a Venezia tra il 1290 e il 1296, prima che Andrea sposasse Agnese d'Austria, e fu da questa con ogni probabilità donato al convento di Königsfelden, dal quale passò alla saletta degli argenti del Museo storico di Berna. Non fu dunque difficile al Toesca riferire, sebbene alquanto genericamente, quelle numerose miniature all'ambiente pittorico veneziano della fine del Due-

cento, e in particolare all'attività dei "cristallari", ricordando anche che quest'arte - come si trae dai Capitolari pubblicati dal Monticolo e dal Besta (1914, III, pg. 123 sgg.) - aveva propri statuti già nel 1284.

Non difettarono naturalmente i consueti immancabili riferimenti - già a cominciare da Gabriel Millet - e per verità piuttosto generici e inarticolati, ad un bizantinismo, che qui appare particolarmente lontano. A noi, che in questo corso abbiamo cercato di ritessere con un po' più d'attenzione le vicende della pittura veneta del Duecento, anche in certi suoi aspetti meno considerati di solito, non possono sfuggire le connessioni - già in parte indicate del resto - tra le miniature di questo prezioso dittico, e molte zone dell'arte propriamente veneziana dugentesca: da talune parti dei mosaici, specie dell'atrio, di San Marco; alle aggiunte veneziane (soprattutto i quadretti di soggetto evangelico o della leggenda di San Marco) degli smalti della Pala d'oro, ecc.

Ma l'"attacco" stilistico più avvertibile è - com'è ovvio - con le miniature, e in particolare con quelle dell'Epistolario di Padova firmato da Giovanni da Gaibana: i punti di somiglianza, avessimo il tempo e la pazienza di rilevarli, sarebbero innumerevoli. Soltanto, bisogna far presente a chi avanzasse eccezioni a questo proposito, che tra il Gaibana e il dittico di Berna sono intercorsi più che trentacinque anni, e che si tratta degli anni durante i quali si matura nella pittura veneziana quella evoluzione stilistica, che abbiamo cercato di seguire soprattutto studiando i mosaici del braccio settentrionale dell'atrio di San Marco - terminati, come vedemmo, intorno al 1280. - E dunque, se nell'Epistolario di Padova abbiamo avvertito un colore fulgido ma plasticamente arginato - come appunto nei mosaici fino alla metà del secolo -, non è inspiegabile che nel dittico di Berna troviamo invece una sorta di diffusione cromatica: un modo di costruire la forma per via di tocchi reiterati di colore, quasi di velature: con l'effetto di instabilità plastica, ma insieme di campitura delle figure contro un fondo, che tende ad assumere valore ambientale, analogo a quello che notammo appunto nei mosaici delle ultime campate dell'atrio.

Non mancano naturalmente le connessioni con le opere successive dei miniatori per cristallari - con quelle della croce del Museo di Lisbona, per esempio, che vedemmo poco fa. Ma le più stringenti, a mio avviso, sono con quelle (ventiquattro storie evangeliche, dall'Annunciazione a vari episodi della Resurrezione) delle due valve d'una coperta di libro, conservate nel convento di Chilandar sul monte Athos - uno degli oggetti più preziosi, sebbene tra i meno noti, di tutta questa serie; non inferiore al tanto più famoso dittico di Berna, al quale s'avvicina anche per la parte dell'orefice

ria, che è estremamente simile - addirittura quasi identica, quanto a disegno e tecnica delle filigrane, inserzione dei cabochons tra il chiudersi d'una voluta e l'aprirsi della successiva, quasi a segnare una pausa, o a misurarne il ritmo: talchè non è avventato ritenere che ambedue gli oggetti siano usciti dalla medesima bottega. E può meravigliare che Tosca, nel suo citato articolo sul dittico per Andrea III, andando in traccia di paragoni possibili, non abbia pensato per prima cosa a questo coprilibro del chilandar (nè ci hanno pensato altri, del resto). - Altre miniature veneziane sotto cristallo, eseguite presumibilmente nei primi anni del Trecento e quindi già con qualche accento "bolognese", ma ancora legatissima alla maniera pittorica del dittico di Berna, mi sembrano essere quelle che decorano un altarolo portatile - a due valve chiudibili - che si trova nel Museo Victoria and Albert di Londra. Sebbene la cornice a filigrana qui sia quasi interamente caduta e sostituita da un disegno a tempera sul legno impannato, che ne ricalca la traccia, e dei cabochons non siano rimaste che le impronte, o, diciamo, gli alloggiamenti nei quali erano inseriti, è chiaro che, anche dal punto di vista dell'oreficeria, questa piccola opera doveva essere alquanto simile - ancorchè più semplice - al dittico di Berna ed al coprilibro di Chilandar.

Non è impossibile che, in origine, costituissero parte (forse le ali chiudibili sopra il pannello centrale) di un altarolo portatile analogo - ma con funzione, in più, di reliquiario: come attestano quelle specie di finestrelle o armadietti, che dovevan contenere per l'appunto brandea o frammenti di reliquie, che stanno ai lati delle aureole dei santi Pietro e Paolo nel registro inferiore - all'altarolo di Londra, anche le due tavolette, cui abbiamo accennato già in una passata lezione, della collezione Robert von Hirsch di Basilea. Ma qui le figure e le scene non sono miniate su pergamene coperte da cristalli di rocca: sono dipinte direttamente sulle tavole - dopo la consueta preparazione di impannatura, ingessatura, ed imprimitura, si intende -. E dunque, qui, ci troviamo di fronte ad un esempio di pittura su tavola, o da cavalletto, come anche si dice, - la più antica che ci sia rimasta, si dice pure, di una "classe" o d'una "tecnica", che doveva poi divenire fondamentale per l'arte veneziana in tutti i secoli successivi, e che tuttavia, a stare almeno a quanto ci è rimasto, si dovrebbe giudicare non essere esercitata dai Veneziani fino al tardo Duecento, o comunque essere stata praticata in misura molto minore che in altre parti d'Italia. Vero è che nel citato Capitolare dell'arte dei pittori, pubblicato dal Monticolo, vi è un capitolo, il 52°, nel quale si fa la parola di vere e proprie icone su tavola (anconas vernicate); ma è soltanto un fuggevole accenno, ed il Capitolare è

del 1271. Si sarebbe dunque tentati a concludere che fu la va sta ondata di bizantinismo paleologo, seguito al ritorno nella capitale degli Imperatori nel 1261, che impose a Venezia la grande "moda" della pittura di icone: questo genere di pittura ebbe, com'è noto, una diffusione tutta particolare nell'arte paleologa. - Ma sarebbe conclusione troppo semplicistica. In ogni caso però, sta il fatto che nemmeno le due tavolette von Hirsch si possono considerare, a parlare propriamente, ancone: sono parti di un mobiletto dipinto: paragonabile, quanto a "funzione", più che ad un'ancona da porre sull'altare, ad uno di quegli oggetti - cofani, cassette e così via - dipinti, sui quali tanto si dilungano invece i Capitolari editi dal Monticolo; e dei quali del resto ci è rimasto almeno l'esempio, che abbiamo già esaminato, della cassa della beata Giuliana.

Ma quel che più interessa a noi, ovviamente, è la pittura, e non è chi non veda quanto essa si avvicini stilisticamente a tutto un gruppo delle miniature per cristallari che abbiamo considerato or ora. V'è stato chi - a partire, se ben ricordo, dallo stesso proprietario - ha voluto dare un nome all'autore di queste tempere: Giovanni da Gaibana. Il che è doppiamente erroneo: perchè Giovanni da Gaibana, lo abbiamo dimostrato, senza dubbio non fu il miniatore dell'Epistolario della Capitolare di Padova; e perchè queste tavolette Hirsch, sebbene mostrino - com'è ovvio, trattandosi di cose veneziane - rapporti di dipendenza rispetto al momento linguistico segnato dalle miniature dell'Epistolario, non possono essere datate agli anni sessanta. Sono manifestamente più tarde; da porsi nell'ultimo decennio del secolo; e infatti i punti di maggiore contatto - che talora arriva fin quasi all'identità - si ravvisano con le miniature sotto cristallo del dittico di Berna - che fu eseguito, come vedemmo, negli anni novanta.

Proprio in ragione di analoghi contatti, per me evidenti - sebbene con una certa maggiore carica di accenti pisani, d'origine giuntesca: ma vedremo che una siffatta "influenza" è tutt'altro che assente a Venezia sullo scorcio del secolo - io vorrei assegnare a pittore veneziano degli ultimi anni del Duecento le due tavolette che si trovano al Museo di Belle Arti di Mosca, e rappresentano Cristo Deriso e Cristo Flagellato.

V'è senza dubbio una rudezza, v'è una legnosità, che sembrano inconsuete a Venezia, e in questo momento; ma, oltre ch'io ritengo siano dovute in buona parte al cattivo stato di conservazione delle pitture, non è difficile, in quelle ombre divenute rigide, riconoscere lo schema di quel che dovea essere in origine il gioco delle masse cromatiche, e rilevarne la stretta analogia appunto con le miniature del dittico di Berna, e affini.

Quanto poi alla rudezza "pisana", per farsi convinci ch'essa era presente a Venezia, e in questa stessa accezione, basti richiamare per esempio il Cristo passo del Museo di Torcello; un'opera che il Garrison ha definito, giustamente "veneziana sotto forte influsso toscano", dipinta verso il 1300. - Il collega e amico Pallucchini, nel suo volume, uscito poco fa, sulla Pittura veneziana del Trecento, ha avvicinato a questa tavoletta quella d'un altro Cristo Passo, della collezione Feron - Stochet di Bruxelles, attribuendole ambedue ad un "maestro di Torcello" (Garrison aveva anch'egli deciso per un maestro veneziano sulla fine del Duecento); e, in effetti, le affinità stilistiche sono puntuali. Ed è interessante ricordare che il De Nicola, che aveva un occhio particolarmente felice, aveva assegnato la pittura Stochet addirittura a Giunta Pisano; il che, per noi, conferma la già notata "presenza pisana" a Venezia in questo momento. - Pallucchini ha giustamente pensato alla possibilità d'un apporto del "pisanesimo" a Venezia attraverso il tramite di Coppo di Marcovaldo; della cui "maniera" anch'io del resto, se ricordate, avevo supposto una certa possibile mediazione a proposito appunto di certi patientes toscaneggianti dugenteschi - ad affresco, in quel caso - rinvenuti a Summaga, a Verona, etc. La mediazione di Coppo potrebbe avere un qualche addentellato storico nel fatto, che vi potè essere un contatto diretto coi Veneziani a Firenze: nella decorazione a mosaico del Battistero fu con ogni probabilità l'impresa di Coppo di Marcovaldo e della sua bottega - da cui uscì lo stesso Cimabue - che prese il posto dei Veneziani quando questi ritornarono in patria.

Ad ogni modo, le due tavole del Museo di Mosca sono talmente legate, per lo stile, al Cristo passo di Torcello, da far nascere il dubbio, se non si tratti di parti d'un medesimo complesso, smembrato - com'è avvenuto in tanti altri. - Se così fosse, il pannello torcellano avrebbe costituito la parte centrale del piccolo trittico, di cui le tavolette moscovite (che si legano ad esso anche per significato, rappresentando il Cristo deriso e flagellato, cioè due momenti della Passione simboleggiata al centro) sarebbero state i laterali. S'intende, che l'ipotesi può reggere soltanto se le misure corrispondono. Io non ho avuto finora modo di verificarlo, e lascio questo piccolo e, per certuni, elegante problema, di ricostruzione a chi voglia occuparsene. Mi basta, al momento, d'aver aggiunto queste schede allo smilzo catalogo delle opere del "maestro di Torcello". Alla cui bottega o maniera sarebbe forse possibile tentare qualche altra aggregazione (per esempio il Cristo passo della chiesa di San Zaccaria a Venezia, ove fosse ripulito radicalmente; o, come ultimo esito "manieristico", la Pietà del Museo Horne - n. 70 - di Firenze, e qualcosa d'altro); ma ciò esigerebbe un discorso assai più lungo di quello che mi consentano queste lezioni a chiusura di corso, e ci porterebbe ad addentrarci nel Trecento, la cui

trattazione rimando ai prossimi anni. Ora gioverà invece, per terminare, considerare un altro gruppo di tavole veneziane, situabili a cavallo tra il Duecento e il Trecento, il quale secondo me costituisce il primo vero capitolo (per quanto è arrivato fino a noi, s'intende) della pittura propriamente veneziana su tavola.

In tutta questa serie, che ha per argomento quasi esclusivo la Madonna, i caratteri veneziani sono innegabili; ma è evidente anche l'impronta pisana, sebbene d'altra e più dolce intonazione di quella rilevata dianzi: sicchè si sarebbe tentati a rettificare l'ipotesi che ho esposto con cautela poco fa. Non fu l'espansione (avvenuta soprattutto, come ovvio, attraverso l'importazione delle icone portatili, e poi, nel Trecento, con l'attività di numerosissimi pittori greci presenti a Venezia, attestati da una ricca messe di documenti che si vanno scoprendo nell'archivio di Stato); non fu, dico, l'espansione del bizantinismo paleologo, ad imporre la moda della pittura di icone tra le Lagune; fu piuttosto l'esempio delle ancone di Pisa o da esse derivate; e non è necessario io ricordi l'importanza, nell'ambito dell'arte italiana, dell'apporto pisano proprio in questo "genere"; nè gli ovvii contatti di Pisa con Venezia, per le vie del mare e della mercatura.

Il capo di fila del gruppo è la bella Madonna allattante, anzi Madona de la late, conservata al Museo Marciano, e recentemente ripulita. La ripulitura anzi ha rivelato che si tratta d'un'opera insigne, d'un maestro di primo ordine, il quale andrà legittimamente, d'ora in poi, messo accanto ai grandi pittori del tardo Duecento italiano. - Naturalmente i conformisti della storia dell'arte, che hanno il passo attardato, e giudicano sempre sulle categorie tramandate, se non sulle idées reçues del Dizionario di Flaubert, vedono mal volentieri che si giudichino "grandi" pittori del Duecento che non siano della triade "eroica" Cimabue - Duccio - Cavallini; e soprattutto non ammettono che a Venezia sia potuto nascere ed abbia operato, nel Duecento, qualche artista geniale, come l'autore del pannello a mosaico dell'Orazione nell'Orto in San Marco, o il pittore di questa Madonna: quando io ho detto e scritto che, in una storia del nostro Duecento pittorico si deve far conto anche di questi valori, mi han dato sulla voce, perchè Venezia per loro fino al Quattrocento non è altro, artisticamente, che un fenomeno di provincialismo, riflesso di una cultura ch'era essa stessa decrepita, la bizantina. E' inutile aggiungere che questa "idée reçue" va riveduta, e piuttosto radicalmente. L'arte del Medioevo non è soltanto un territorio che ha ancora molte zone oscure, e da recuperare nell'ordine, quantitativo, della ricognizione e della raccolta dei fatti, cioè delle opere; è anche per molti lati terra incognita per quanto riguarda il recupero qualitativo, dei

valori. In questa bisogna, il famoso "Giudizio sul Duecento" di Roberto Longhi, che pure è un saggio brillantissimo e per qualche aspetto geniale, ha funzionato piuttosto da remora presso i giovani ricercatori, sempre più rari, che si dedicano al Medioevo: gettando un'ombra sinistra su un intero secolo considerato globalmente un fenomeno di "decrepitazione" e di "asservimento". E, per quanto riguarda la langue (è utile usare le categorie di De Samsure) può darsi che Longhi non abbia torto, e che la pittura neolatina dell'Italia vetusta sia troppo succube di quella neoellenica. Ma ciò non impedisce - non ha mai impedito - che anche con questa langue si possano pronunciare delle paroles vive, nuove, cariche di valore poetico. Bisogna aver il coraggio di riconoscerle, quando si odano, senza arrivare a Duccio, a Cimabue, a Giotto giovane; e persino a Venezia.

Vero è che la Madonna de la Late del Museo Marciano, dipinta sulla fine del Duecento, rimane un unicum, dal punto di vista dell'eccellenza artistica. L'influenza pisana, già notata da Garrison, è evidente soprattutto nella Vergine allattante; mentre le figure minori che la circondano su tre lati (in alto vi era probabilmente una Deisis, simile a quelle che ornavano, vedemmo, gli architravi dei templi, e spesso ricorrono anche in icone russe - come ha notato il Lazaref -; ai lati, tre figure sovrapposte di santi) sono più chiaramente nella tradizione dugentesca veneziana, e trovano riscontri anche stilistici, per esempio nelle miniature sotto cristallo, e in particolare nella parte centrale del trittico di Alba Fucense, a Palazzo Venezia a Roma, che già vedemmo: anche qui nella cornice della grande Madonna centrale v'è in alto una Deisis e ai fianchi figure di santi, qui a mezzo busto. Nè è da escludere che anche la Madonna de la late avesse in origine dei pannelli laterali con scene evangeliche. L'immagine fu tra le più venerate a Venezia: pare sia stata eseguita per il portico della basilica - quello sulla Piazzetta, in origine aperto verso il molo, del quale ho tracciato la storia l'anno passato, in relazione al problema dell'affresco della grande Madonna orante tra angeli, allora scoperto da poco -. Quando il portico fu chiuso, agli inizi del Trecento, la tavola passò nella cappella di San Teodoro, dove è ricordata, nel 1517, da Marin Sanudo, nel Cod. fol. 118 della Biblioteca Marciana. Da ultimo fu ricoverata al Museo Marciano, dove arrivò assai guasta, anzi segata per almeno tre quarti del registro superiore. In origine doveva essere situata in alto sulla parete, e studiata dal pittore per tale posizione: ciò si desume dal singolare zoccolo, che figura una sorta d'appoggio sorretto da modiglioni sporgenti, veduti in una prospettiva di sott'insù: motivo, dicevo, singolare in icone portatili; ma non infrequente nella pittura ed affresco nella stessa zona veneta, come abbiamo avuto modo di rilevare; e nella stessa Venezia, presente - come ha notato il Pallucchini - negli affreschi,

solo di pochi decenni anteriori, di San Giovanni Decollato: dove sottolinea la lunetta di sant'Elena che s'affaccia sotto l'arco glorificante di un tribunal a presentare la vera croce (secondo la mia interpretazione): anche questa, ad ogni modo una pittura che ha da essere veduta dal di sotto. Nè è da escludere che, là dove la tavola era infissa del muro, il motivo dell'appoggio su mensole continuasse, ai lati, affrescato sulla parete.

La qualità pittorica di questa tavola è - come ho avvertito - decisamente alta, e non è affatto di carattere bizantino. Il sommarsi di linearismo convulso, rotato, pieno di spezzature, di grovigli, di incastri, caratteristico della maniera pittorica della Macedonia in periodo tardocomneno e strato linguistico fondamentale - per quanto è d'origine bizantina - della pittura veneziana del Duecento (e lo vedremo con tutta chiarezza quando studieremo i mosaici della basilica), con l'altro linearismo, romanico, derivato alla lontana, come giustamente avvertiva anche il Longhi, dell'arte carolingia della pittura pisana, avrebbe potuto determinare qui una sorta di rude cristallo scheggiato e torbido. Invece il pittore veneziano, in possesso di questa langue così composita, ha saputo creare un'immagine limpida, delicata, viva di dolci raffinatezze lineari (osservate per esempio la linea continua che partendo dall'orlo ondulato del manto sul capo della Vergine, parallelo al lunghissimo sopracciglio, discende accanto al collo alto e sottile e continua con una lenta ondulazione fino alla curva del seno nudo, etc.) e di leggere sfumature cromatiche (osservate per esempio le ombre tenui sopra e sotto l'occhio, lungo la gota, alla base del collo, sotto il labbro della Vergine, entro le pieghe del manto; etc.): con un sentore di svaporata plasticità, che, più che romanica, direi, quanto a intonazione del colore, protogotica: e invero risponde: non per i singoli morfemi e semantemi, s'intende, ma per l'incantata e seducente ambiguità linguistica, al "clima", così sottilmente veneziano, chi lo sappia intendere, de' mosaici delle ultime campate dell'atrio - della lunetta col sonno di Mosé nella notte di luna, per esempio -. Ma occorre ripetere, che nessun'altra opera di questo pittore, grande perchè raffinato (se Longhi mi consente questo termine) è giunta fino a noi; o almeno, nè io nè altri se ne è ancora trovata una, che gli si possa assegnare. Invece, quelle che si possono mettere nella sua scia, sono numerose. Ne indico soltanto alcune; per ora, di corsa. La Madonna dell'Accademia di Venezia; altre due simili, a Firenze, una in Sta Maria del Carmine, l'altra già nella collezione Gentner; un'altra vista a Parigi presso il D'Atri; un gruppo di tre Madonne, per me della stessa mano: una nel Duomo di Alessandria, l'altra a Sta Maria al Marrocco (Tavernelle), la terza in possesso del collega Arturo Cronia; una Madonna della collezione Stochet di Bruxelles; un'altra - con, sotto, il Battesimo, alla Galleria

Nazionale dell'Umbria a Perugia, e infine il dittico dell'Eremitaggio di Leningrado - al quale secondo me si deve avvicinare quello del Museo d'arte di Kiev - etc.: potrei continuare; ma sarebbe poco produttivo. Mi riprometto di riprendere la classificazione (che include molti più "numeri" di quanto solitamente si creda) quando tratterò del Trecento pittorico veneziano; che, soprattutto nella prima metà, cioè nel momento in cui non è ancora sopraffatto dal predominio del gusto paleologo di cui è portatore massimo maestro Paolo, appare venato da innumerevoli inflessioni, sfumature linguistiche: è quasi un cinquantennio di sperimentalismo pittorico veneziano, che dovremo indagare fin dove possibile nelle sue varie articolazioni, nei suoi rapporti - che non mancano - con la, se non altro quantitativamente, immensa produzione dell'entroterra veneto -; specialmente, dovremo cercare di riconoscere le correnti fondamentali su cui si possa strutturare un'accettabile storia della pittura veneta al termine del Medioevo.

Frattanto, mi sembra che una corrente, che discende dal maestro della Madonna allattante del Museo Marciano, si possa individuare con sufficiente tranquillità. Il Garrison ha avuto il merito di raccogliere, con quella diligenza che gli è consueta, non dico la totalità (perchè non è possibile, e se ne continuano a riscoprire si può dire ogni anno; e chissà quante altre giacciono nei poco esplorati depositi dei nostri musei, e nelle raccolte private: giacchè è materia che fa poco mercato) ma una gran parte di tavole italiane dello scorcio tra il Due e il Trecento; e di darne una prima classificazione entro termini di scuole, da lui determinate - per quanto ci riguarda - "veneziana", "dalmatica", "adriatica"; con altre sottodivisioni. - Pallucchini, nel citato recente volume sulla Pittura veneziana del Trecento, ha reagito, giustamente, contro l'eccessivo e dispersivo schematismo, d'un metodo siffatto. In realtà (e non vorremmo essere accusati a nostra volta di semplicismo) non possiamo non riconoscere che il ritaglio d'un'area di cultura figurativa "adriatica" per esempio, ha ben poco senso; e che anche l'area "dalmatica", almeno dal Trecento in poi, è storicamente e criticamente più giustificato sia posta sotto il capitolo complessivo dell'arte veneziana. Poichè stiamo mettendo le basi per una storia della lingua - nè altro potremmo fare, al momento, in materia siffatta - il nostro impegno critico deve essere quello di concentrare le espressioni periferiche, possibilmente vernacolari, intorno al nucleo costitutivo, il quale, ovviamente, è in Venezia, dove è indubbio si debbano riconoscere le radici linguistiche; considerato anche, che almeno il novanta per cento delle opere, che per avventura si ritrovino nell'area "dalmatica" o "adriatica", sono pacificamente interpretabili come irradiazioni del centro culturale di Venezia; persino per quanto riguarda gli assorbimenti bizantini, greci, "balcanici", i

quali il più delle volte non pervengono direttamente alle due rive inferiori dell'Adriatico, ma vi giungono quali "choc en retour", quali riflessi, di quel grande "centro di smistamento", che fu per l'appunto, Venezia. -

Non è impossibile che in una fase più avanzata della nostra ricerca, si riesca a puntualizzare nelle numerose botteghe veneziane dello scorcio tra il Duecento e il Trecento, almeno l'origine degli atteggiamenti linguistici - che non sono soltanto quello del maestro della Madonna de la Late; anzi sono numerosi e diversi: alcuni, come suole, più legati alla tradizione duecentesca locale; altri più aperti alle voci dell'entroterra, della Padova "giottesca", della Treviso "francesizzante"; altri ancora, sensibili al riflusso romagnolo e bolognese; e così via -: atteggiamenti che poi, attenuati e intorbidati come da un susseguirsi di estri, ritroveremo nelle pitture dell'area "dalmatica", e "adriatica". E' un lavoro lungo, che ci aspetta; e che dovremo compiere insieme, - con coloro che vorranno seguirmi, beninteso. -



Note al Capitolo VIII

- 1) Cfr. il testamento di Pietro Enzo in ZANETTI, Dell'origine di alcune arti... presso i Veneziani, Venezia 1758, pg. 96. - H. R. HAHNLOSER, Scola et artes cristellariorum de Veneciis 1284 - 1319. Opus venetum ad filum, in: "Venezia e l'Europa", Atti del XVIII congresso Internazionale di Storia dell'arte (settembre 1955), Venezia 1956, pgg. 157 sgg. - LO STESSO, Das venezianer Kristallkrenz in histrischen Museum, in: "Jahrb. der Bernisch. Hist. Mus. in Bern", XXXIV, 1954, pg. 35 sgg. - Ho notizia che il prof. Hahnloser, il maggiore conoscitore dell'argomento, sta preparando un lavoro completo.
- 2) H. R. HAHNLOSER, op. cit., 1956, pg. 157.
- 3) H. R. HAHNLOSER, op. cit., 1956, pg. 159.
- 4) Per ciò che riguarda particolarmente i cristalli di quarzo, che i Veneziani importavano dalla Svizzera, e l'antagonismo di essi col vetro di Murano - il quale sarebbe stato, nel nostro caso, un'ulteriore "degradazione" rispetto allo smalto vero - vedi G. FIOCCO, A proposito di occhiali e di cristalli, in "Arte Veneta", X, 1956, pgg. 213-214 (Cfr. anche URBANI DE GHELTOF, op. cit., pg. 206).
- 5) Ind. da P. TOESCA, Un capolavoro dell'oreficeria veneziana della fine del Duecento, in "Arte Veneta", V, 1951, pg. 19.
- 6) ID., Ibid. Secondo Toesca queste miniature sarebbero assai prossime a quelle del dittico di Berna. Ma si tratta manifestamente d'opera non solo di bottega, ma anche di cultura figurativa, diversa.-
- 7) ID., Ibid.; ma vedi anche M. VALCHER CASOTTI, Miniature e miniatori a Venezia nella prima metà del XIV secolo, Trieste (Istituto di storia dell'arte antica e moderna dell'Università - n. 15), 1962.
- 8) Cfr. H. TIETZE, in "Osterr. Kunsttopographie", VII, pgg. 91-94; - P. TOESCA, "Il Trecento", Torino 1951, n. 49, pg. 842.
- 9) Visto che se ne ha la descrizione, molto precisa e particolareggiata ("una crux de crystallo, sollempnis et magna, cum ymagine Crucifixi ex una parte et ex altera beate Virginis, ornata de argento, cum pede de diaspero et cristallis, cum multis ymaginibus, de opere veneto") in un Inven-

... ario del 1338 (Cfr. "Archivium Franciscanum", VII, 1914, pg. 77, n. 27; pg. 93, n. 41).

- 10) Ma può essere interessante anche appuntare che uno specialista quale P. TOESCA (in "Monumenti e studi per la storia della miniatura italiana, I; la collezione H. Hoepli", Milano 1930, pg. 28) riteneva queste miniature sotto cristallo "forse fiorentine", avvicinandole a quelle d'un Messale del Duomo di Salerno, che sono nell'orbita della arte pisana, anche se non proprio (secondo me) di Giunta. Il che non è senza significato; anche per quel che diremo in seguito sull'apporto del "pisanismo" a Venezia. -
- 11) P. TOESCA (Il Medioevo, I, pg. 1148, n. 64) le dice addirittura bolognesi della fine del Duecento. Ma nell'art. cit. in "Arte Veneta", 1951, le dichiara "assai prossime al dittico di Berna", riportandole così nell'ambito veneziano.
- 12) P. TOESCA, Ibid., pg. 841.
- 13) Per la bibliografia non certo ricca, anzi estremamente esigua, sull'argomento, ved. i citati saggi di H. HAHNLOSER; quel che vi è in più è un apporto personale.

I N D I C E

Introduzione.....	pag. 1
Capitolo I: Le più antiche pitture romane che dell'Alto Adige.....	" 24
Capitolo II: Pitture di Concordia e Sum- maga.....	" 33
Capitolo III: La seconda fase della pittu- ra romanica in Alto Adige.....	" 40
Capitolo IV : Pitture nell'area veronese....	" 55
Capitolo V : Pitture nel Veneto orienta- le e dell'Istria.....	" 64
Capitolo VI: Pitture tarde, o ritardata- rie nell'entroterra veneto....	" 76
Capitolo VII: Pitture veneziane dei primi decenni del Duecento.....	" 99
Capitolo VIII: I mosaici dell'atrio di S. Marco.....	" 109
Capitolo IX : Libri miniati veneziani del Duecento.....	" 133
Capitolo X: Smalti bizantini a Venezia e veneziani.....	" 163