



FIG. 1 - VENEZIA, S. MARCO - PAOLO VENEZIANO E FIGLI: COPERTA DELLA PALA D'ORO (DOPO IL RESTAURO)

LA "COPERTA", DELLA PALA D'ORO DI PAOLO VENEZIANO

IL RECENTE RESTAURO della "custodia", della Pala d'oro in S. Marco, firmata nell'aprile del 1345 da Paolo Veneziano e dai figli Luca e Giovanni, ha tutto il valore di una scoperta, destinata a fornire dati essenziali per lo studio di quel maestro, nel quadro della pittura veneziana del Trecento (fig. 1).¹⁾

Detta custodia, dopo aver adempiuto per diversi secoli alla sua funzione di "pala feriale", ed avere, in conseguenza anche di questo, patito numerosi danni,²⁾ ebbe a subire ancora, in occasione di lavori compiuti alla Pala d'oro nella prima metà dell'800, un radicale restauro affidato dalla Fabbriceria, dietro indicazione dell'Accademia di Belle Arti, al pittore Tagliapietra, ed eseguito tra il luglio e il novembre 1847. Dopo il collaudo di una apposita commissione che giudicava il lavoro "condotto mirabilmente",³⁾ l'ancona veniva collocata, non più dinanzi alla Pala d'oro, bensì quale decorazione del retro di essa (al posto di quelle precedenti, tolte a loro volta dall'altar maggiore e trasferite nelle sale sopra il vestibolo della Chiesa), ed una lunga iscrizione veniva posta a ricordo dell'intervento, che non deve però aver suscitato nel pubblico l'entusiasmo provato dai signori accademici, se già pochi anni dopo si lamentava "l'orrendo restauro", subito dai dipinti.⁴⁾ In realtà l'opera era uscita da tale lavoro sostanzialmente menomata: seppellito il fondo originale sotto una banale ridoratura, scomparse le minute ed eleganti decorazioni dei nimbi, cui erano stati aggiunti dei grossolani e vistosi cerchi rossi, ripreso interamente il colore non solo nelle zone guaste ma sull'intera superficie delle tavole, col completo rifacimento di molte figure che venivano ad assumere una strana aria accademica, e con numerose modifiche ed aggiunte arbitrarie.⁵⁾ Ben si spiega pertanto come, nonostante la riconosciuta importanza di quest'opera, nessun preciso giudizio sia stato finora formulato sulle sue qualità stilistiche ed essa sia rimasta forzatamente negletta, finché una provvida

deliberazione della Procuratoria di S. Marco, dietro suggerimento del Soprintendente alle Gallerie Vittorio Moschini, ne decideva il radicale restauro. Il lavoro veniva affidato, al principio del 1848, a Mauro Pellicoli, il quale con l'aiuto di Giuseppe e Alessandro Arrigoni e L. Maria Maggi lo portava a termine nel giro di pochi mesi.



FIG. 2 - VENEZIA, S. MARCO COPERTA DELLA PALA D'ORO: IL SEPOLCRO DI S. MARCO (AVANTI IL RESTAURO)



FIG. 3 - VENEZIA, S. MARCO - COPERTA DELLA PALA D'ORO: IL SEPOLCRO DI S. MARCO, PARTICOLARE (DOPO IL RESTAURO)

Si è incominciato, come di consueto, col rimettere in luce l'oro originario del fondo, in generale ben conservato, e le minute decorazioni dei nimbi. Quindi una radicale ma attenta pulitura liberava totalmente i vari riquadri dal sudiciume, dalle vernici e dalla spessa coltre di ridipinture che in tanti punti li deturpavano. A parte numerose piccole lacune, e gli sfregi abbondantemente inferti da qualche fanatico credente ai volti dei vari "sgherri", pochi danni veramente notevoli sono venuti alla luce; i più gravi alle due estremità della tavola inferiore, praticamente quasi distrutte per la profonda consumazione del colore e per le vaste lacune conseguenti, come si è detto, al passato impiego della "coperta". Delle figure a mezzo busto della tavola superiore, l'unica inspiegabilmente molto danneggiata è quella centrale col Cristo, mentre altre, specie il S. Marco, mostrano il segno di eccessive puliture precedenti.⁶⁾

Nel lavoro di restauro pittorico ci si è preoccupati di rispettare al massimo grado l'aspetto dell'opera, quale era riapparso in seguito alla pulitura. Sono state quindi campite con tinte basse sobriamente intonate le varie lacune, lasciando intatti i danni minori e solo riprendendo molto sommariamente le parti più abrase del registro

inferiore, più che altro per attenuare lo spiacevole contrasto, nello stesso riquadro, fra la parte integra e quella quasi totalmente scomparsa (fig. 4). Il lavoro, eseguito nei locali della Soprintendenza alle Gallerie sotto la vigilanza dei suoi funzionari, ha dato risultati pienamente corrispondenti alle speranze e all'impegno posto dai restauratori.

La recuperata leggibilità di questo capolavoro costituirà indubbiamente un elemento essenziale per un riesame conclusivo di tutta l'opera di Paolo Veneziano, che miri ad una sintesi concreta di questa geniale figura di artista, sintesi che potrà ora essere realizzata con sufficiente ampiezza, comprendendo, dopo i lavori chiarificatori della Vavalà e del Fiocco ed i successivi numerosi apporti della critica, restauri rivelatori come il presente o come gli altri, pur importanti, del Polittico di Chioggia, del Crocifisso di S. Samuele, dell'Incoronazione Dal Zotto, etc.⁷⁾

Infatti, un esame approfondito di questa ancora porterebbe ad una folla di considerazioni che investirebbero praticamente tutti i problemi riguardanti l'arte di Paolo: da quello della sua posizione rispetto alle varie correnti dell'arte di Costantinopoli e del mondo bizantino, a quello della personalità dei suoi collaboratori, primi fra essi i suoi figli. Accennerò qui soltanto ad alcune di tali considerazioni.

Premesso che la coperta della Pala d'oro fu compiuta in un momento di piena maturità dell'artista e con il

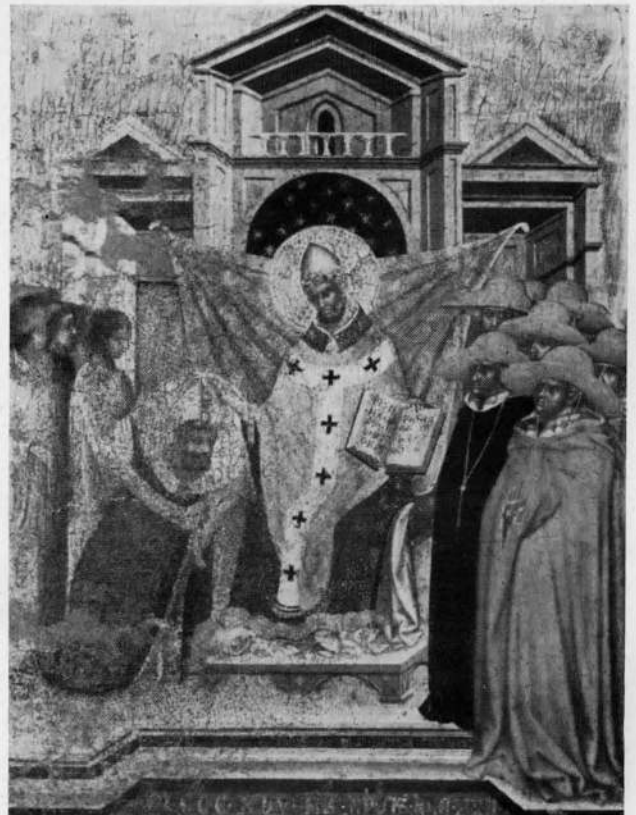


FIG. 4 - VENEZIA, S. MARCO
COPERTA DELLA PALA D'ORO: LA CONSACRAZIONE DI S. MARCO
(DOPO IL RESTAURO)

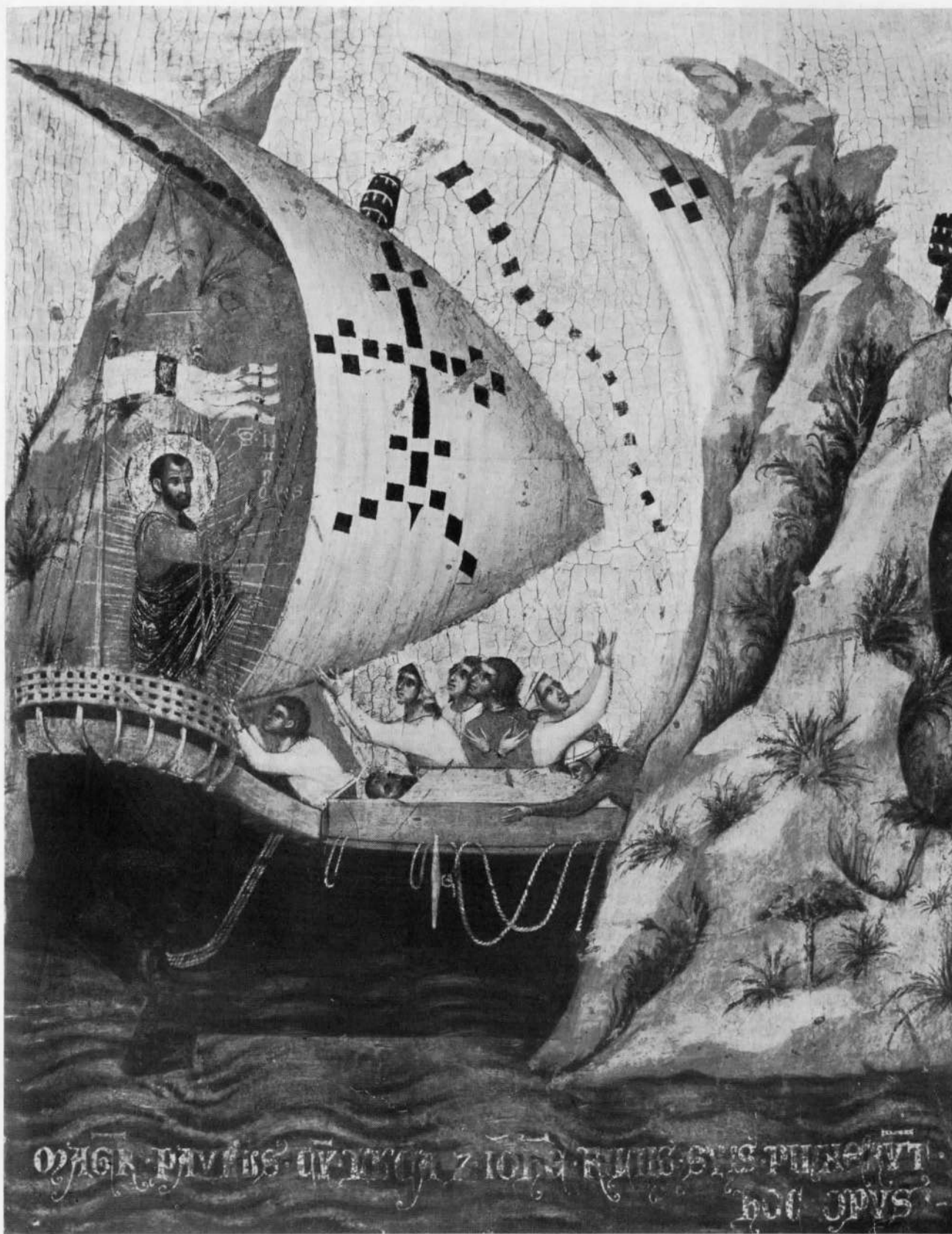


FIG. 5 - VENEZIA, S. MARCO - COPERTA DELLA PALA D'ORO: IL VIAGGIO DEL CORPO DI S. MARCO (DOPO IL RESTAURO)



FIG. 6 - VENEZIA, S. MARCO - COPERTA DELLA PALA D'ORO
IL RITROVAMENTO DEL CORPO DI S. MARCO, PARTICOLARE (DOPO IL RESTAURO)

massimo impegno delle sue capacità (lo stimolo gliene veniva, fra l'altro, dalla importanza "ufficiale", della commissione) ma con l'ausilio, attestato anche dalle firme, di quella "bottega", che va sempre tenuta presente quando si esaminino i numerosi e spesso così diversi lavori che vanno sotto il nome di Paolo, osserviamo per prima cosa che quest'opera appare quasi la somma, tenuta in equilibrio dall'altissima capacità del maestro, di tendenze stilistiche diverse che poi, in altri prodotti della stessa bottega, avranno campo di manifestarsi ancora però senza dar luogo, almeno in un primo tempo, al sorgere di personalità distinte o di nuove maniere; e questo per effetto appunto della personalità preponderante di Paolo, incontrastato dominatore, per diversi anni, dell'ambiente pittorico veneziano.

Tale personalità si manifesta anche in questo paliotto attraverso una fedele aderenza alla tradizione bizantina, aderenza che conferma quanto è stato già ripetutamente e autorevolmente affermato, e cioè la sostanziale

bizantinità di Paolo.⁸⁾ Infatti, le parti del paliotto che mi sembrano totalmente autografe di lui sono quelle più legate a Bisanzio e sono, nello stesso tempo, quelle più suggestive e stilisticamente più alte. Esempio eccelso è la scena col viaggio del corpo di S. Marco (fig. 5), la quale come ci mostra alcuni tipici manierismi bizantini, fin nelle lumeggiature delle vesti del santo, così ci mostra, realizzato, uno dei più alti capolavori del trecento veneziano. Opera perfetta per equilibrio di ritmi (si noti la cadenza delle vele dal taglio ardito e delle quinte di rocce verticali, resa più evidente dall'alternarsi dei colori, bianco e rosiccio), composta e solenne nella sua impostazione, degna anch'essa di essere definita classica, così come classico è stato definito nelle sue parti migliori un altro capolavoro di Paolo, il paliotto di S. Giacomo a Bologna, che con questo ha altre affinità, quale il modo di disporre le figure delle scene minori a contrasto con l'oro del fondo, con gesti quasi cristallizzati, in cui la drammaticità si placa in espressioni altamente liriche.

Una serie di nessi strettissimi lega questa scena, ed altre ad essa affini, alle opere più tipiche di Paolo, specie a quelle anteriori al '45 (dal politico di Dignano, all'Incoronazione Dal Zotto, al già ricordato politico di Bologna) non soltanto nei manierismi, a proposito dei quali potrebbero essere fatti raffronti all'infinito, quanto soprattutto per l'alto stile della realizzazione. Non a caso, nè solo a motivo della comodità fornita dallo spazio del fondo,

Paolo ha voluto che il suo nome figurasse proprio in questo riquadro.

Ma questa piena aderenza allo spirito bizantino raramente si riscontra in maniera così manifesta e così schietta, oltre che con risultati così alti, come nella scena del viaggio di S. Marco; anzi, a bene osservare, negli altri riquadri essa si accompagna quasi sempre ad altre componenti di stile che possono essere indici, a volta a volta, di una adesione di Paolo stesso a correnti non bizantine, o di un intervento di collaboratori aventi una propria diversa tendenza.

Uno di questi caratteri è indubbiamente un nuovo senso del volume e dello spazio, che si può agevolmente riconoscere dovuto ad un'influenza giottesca, sia diretta che mediata attraverso i riminesi.⁹⁾ Quel "senso di abitabilità concreta degli ambienti", già osservato dal Coletti è qui particolarmente notevole, ed arriva fino ad una rappresentazione realistica quasi documentaria¹⁰⁾ nella scena del ritrovamento del corpo di S. Marco (figg. 6,8), che per

il carattere delle figure appare anche essa una delle opere totalmente autografe di Paolo. Negli altri riquadri si va dalla fantasiosa pittoricità dello sfondo del miracolo di Aniano (figura 7)¹¹⁾ — estremo sviluppo del tipo di architettura che troviamo anche nella tavola con S. Nicolò e le Tre sorelle, già nella collezione Chiesa, ora Contini, e dove alla grazia dei minuti motivi ornamentali si accompagna la straordinaria luminosità che fa risaltare nella penombra i travi di un soffitto — alla classica solenne disposizione frontale, con timpani dagli acuti spigoli battuti dalla luce, dello sfondo della Consacrazione (fig. 4), e — nella scena della Prigione (fig. 9) — all'elaborato motivo a tre corpi, dei quali il centrale avanzante, che trova precisi riferimenti nelle architetture del Maestro di S. Cecilia e rende attraente l'ipotesi avanzata dal Coletti di un viaggio compiuto da Paolo (e — aggiungo — da uno dei suoi figli) nell'Italia Centrale.¹²⁾

Un'altra osservazione si potrebbe fare notando in alcune scene una specie di "distacco", tra figure e architettura. Nel S. Marco in carcere il riquadro centrale (che ha alcuni manierismi tipici di Paolo) appare, soprattutto se visto nell'originale, di uno stile alquanto discordante col resto della composizione, tanto da sembrare inserito nell'architettura da una mano diversa (fig. 10). Così pure nella scena della Consacrazione si può notare il distacco un po' artificioso tra figure e sfondo, per l'uso irrazionale di quel drappo serico che è perfettamente intonato, invece, in altre composizioni di Paolo quale l'Incoronazione già a Brera, ora felicemente ritornata a far parte del polittico originario dell'Accademia di Venezia. Nella scena del Martirio, soprattutto (fig. 11), tutte le figure sembrano senz'altro "applicate", sopra lo sfondo, tant'è vero che il corpo del Santo trascinato dagli sgherri, ovviamente situato sul gradino all'interno della costruzione (si veda il particolare realistico del lembo di manto strascicante) appare nello stesso tempo quasi sospeso in aria, al di fuori delle colonne del ciborio. Segno, questo, del sovrapporsi dell'opera di artisti diversi nel corso dell'esecuzione? L'ipotesi è per lo meno azzardabile.

Se poi, in alcune scene, come appunto la Visita in carcere o il Martirio di S. Marco, si guarda alle figure che con tanta vitalità le animano, ci troviamo di fronte ad un modo di concepire la forma ed il movimento che è ben diverso da quello tipico di Maestro Paolo. Non più i gesti che si cristallizzano nello spazio per risolvere le composizioni



FIG. 7 — VENEZIA, S. MARCO — COPERTA DELLA PALA D'ORO
LA GUARIGIONE DI ANIANO (DOPO IL RESTAURO)

in un gioco di ritmi sottilmente equilibrati, bensì un espandersi delle linee in cadenze più fluide, con una ricerca di moto perfettamente naturalistica e con uno studio a volte originalissimo di pose e di movimenti: si veda nella scena del carcere il guerriero seduto e appoggiato allo scudo, a gambe incrociate, o il gesto vivace di quello che volta la testa da terra, oppure nel Martirio, la ricerca di un ritmo compositivo realizzato attraverso il ripetersi accordato di gesti e di pose. Siamo dunque di fronte ad una concezione nuova ed espressa in forma tale da rivelare — ritengo — una personalità ben distinta da quella di Paolo, che in tutte le sue opere successive, mantenendo inalterato quel suo fondamentale substrato bizantino, mostra un temperamento diverso e un diverso modo di assimilare le influenze di terraferma. In quanto all'ascendenza di un tal modo di vedere e di comporre, penso che essa sia da ricercare in un contatto con la pittura bolognese e specialmente con Vitale, già pienamente

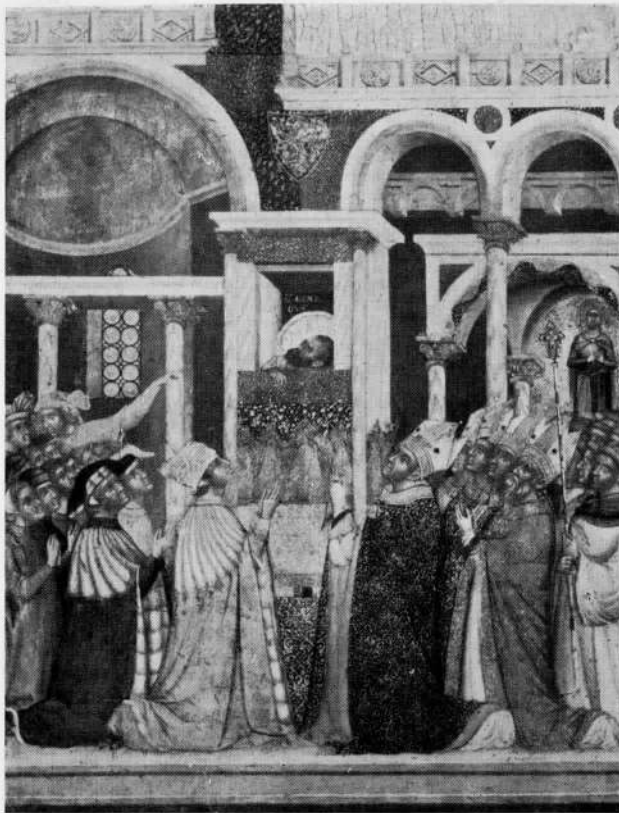


FIG. 8 - VENEZIA, S. MARCO
COPERTA DELLA PALA D'ORO: IL RITROVAMENTO
DEL CORPO DI S. MARCO (DOPO IL RESTAURO)

operoso negli anni intorno al '45. Ma il " ghibellinismo ,, di Vitale è troppo lontano dal sentimento eminentemente classico che anima il bizantinismo di Paolo perchè gli si possa riconoscere una così concreta influenza sul pittore veneziano, mentre ciò può essere facilmente avvenuto nei confronti di uno dei suoi collaboratori, in occasione dei probabili contatti diretti avuti dal maestro con Bologna. I rapporti con l'arte bolognese, ammessi da diversi studiosi ¹³⁾ verrebbero dunque ad avere nella coperta di S. Marco una delle più significative e interessanti dimostrazioni, per opera però, ripeto, di un artista che non è lo stesso Maestro Paolo.

Le osservazioni atte a distinguere l'intervento di temperamenti artistici diversi potrebbero continuare, ed estendersi alle figure del registro superiore della " coperta ,, (figg. 12-18). Anche qui, assieme ai continui e precisi richiami iconografici ad opere tipiche di Paolo, dalla *Dormito Virginis* del 1333 a quelle tarde, si potranno notare delle diversità: in alcune figure una più stretta aderenza ai moduli ed allo spirito bizantino, in altre un ritmo lineare più dolce, una modellazione più morbida, uno spirito sostanzialmente gotico. Anche in questo caso, mi sembra che le figure nelle quali il bizantinismo si afferma più vigoroso, come il S. Nicola e il S. Giorgio, presentino le realizzazioni stilisticamente più suggestive. Il busto del Cristo di Pietà è purtroppo talmente danneggiato da non potersi prestare a raffronti sicuri; tuttavia

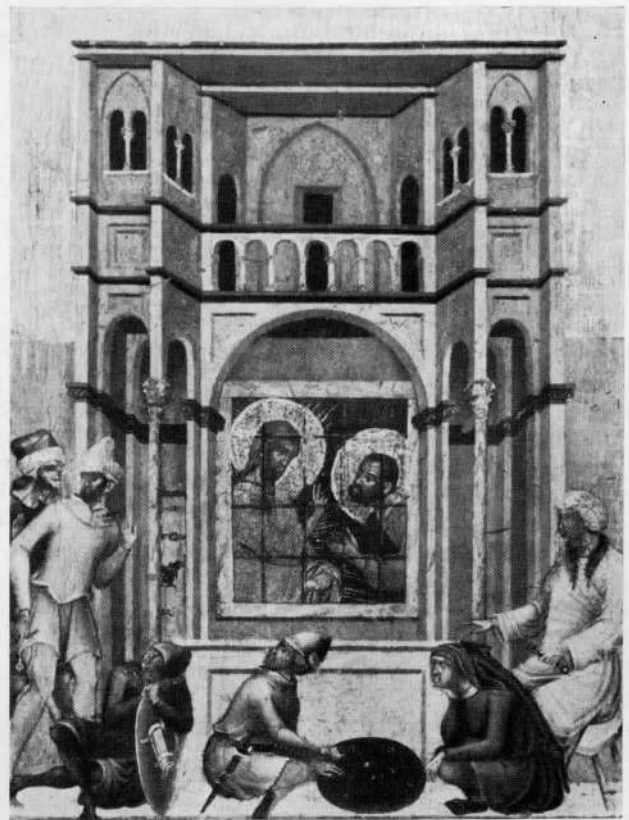


FIG. 9 - VENEZIA, S. MARCO
COPERTA DELLA PALA D'ORO: IL SALVATORE VISITA
S. MARCO IN PRIGIONE (DOPO IL RESTAURO)

tenderei a negarne l'inclusione fra le parti totalmente autografe di Paolo. ¹⁴⁾

Queste differenti maniere, che siamo venuti rilevando nella esecuzione della custodia, potranno fornire elementi atti a portare un po' più avanti la ricerca, da tempo iniziata ma ancora incerta nei risultati, di una identificazione stilistica dei vari collaboratori di Paolo. Tra questi in primo luogo sono da considerare i figli; non bisognerà tuttavia dimenticare che nella bottega di Paolo si sono formati anche artisti come Lorenzo Veneziano e il Semitecolo ¹⁵⁾, i cui primi saggi si potrebbero rintracciare appunto in opere di collaborazione; senza parlare degli aiuti che conosciamo solo di nome, come quel Nicolò di Cipriano da Zara che figura nella bottega tra il 1345 e il 50. ¹⁶⁾

In fatto di collaborazione, è da supporre che sia stata solo occasionale, e limitata ai primi anni dell'attività di Paolo, quella che si ritiene egli abbia prestata ad un suo fratello di nome Marco, assieme al quale avrebbe abitato presso S. Maria dei Frari, prima di trasferirsi a S. Luca, dove è documentato a partire dal 1341. ¹⁷⁾ Di questo Marco, forse maggiore di Paolo, sappiamo solo che fu autore di arazzi e di vetrate dipinte eseguiti " alla maniera teutonica ,, per la Chiesa dei Frati Minori di Venezia e per quella di Treviso. ¹⁸⁾ Veri e propri collaboratori di Paolo furono invece i figli. Due di essi, Luca e Giovanni, non vengono nominati nei documenti del tempo,

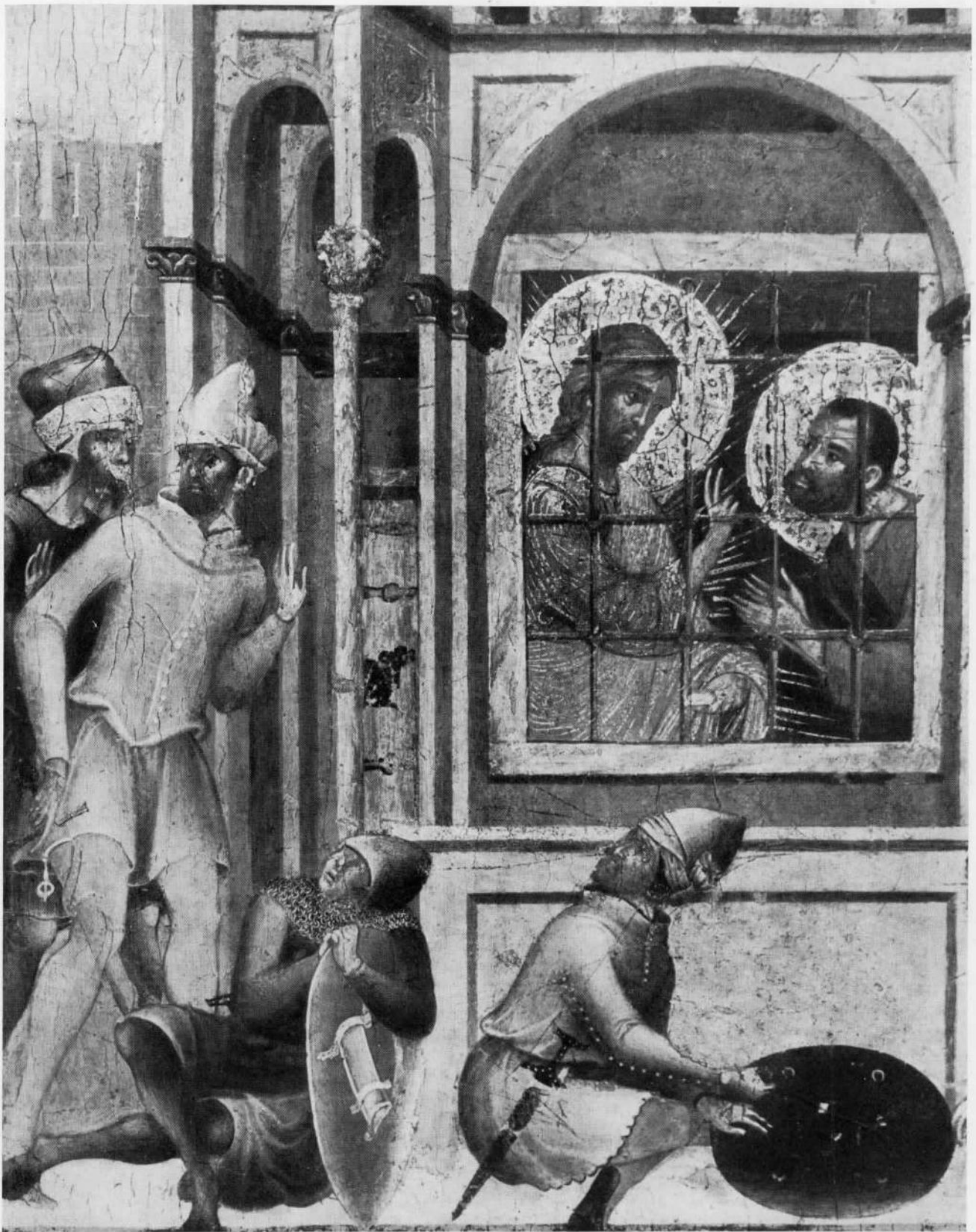


FIG. 10 - VENEZIA, S. MARCO - COPERTA DELLA PALA D'ORO: IL SALVATORE VISITA S. MARCO IN CARCERE
PARTICOLARE (DOPO IL RESTAURO)

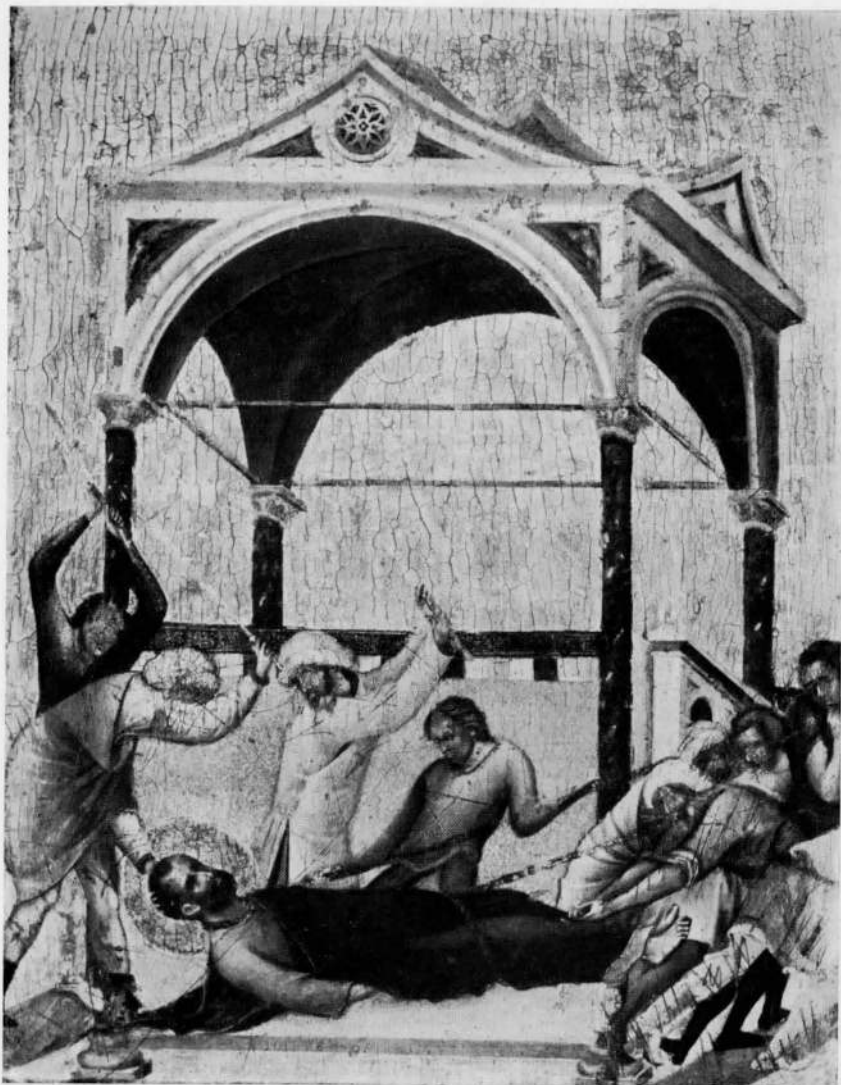


FIG. II - VENEZIA, S. MARCO
COPERTA DELLA PALA D'ORO: IL MARTIRIO DI S. MARCO (DOPO IL RESTAURO)

almeno con riferimenti attendibili, ma firmano col padre alcuni dipinti. Invece di un terzo figlio, di nome Marco come lo zio, e del quale non conosciamo con certezza alcuna opera, parlano diversi documenti che attestano, fra l'altro, un suo prolungato soggiorno a Padova negli anni tra il 1373 e il 1382.¹⁹⁾

È intorno a quest'ultimo che, strano a dirsi, sono state formulate le più numerose ipotesi attributive, per opera essenzialmente del Bettini che, avendo assegnato diversi dipinti ad un "collaboratore veneziano di Giusto de' Menabuoi", o "Maestro dell'Apocalisse", finì col dare a tale artista il nome di Marco;²⁰⁾ ipotesi accettata dal Fiocco, che allo stesso pittore attribuisce recentemente una piccola Incoronazione della Vergine a Konopiste,²¹⁾ mentre il Coletti,²²⁾ senza pronunciarsi sulla faccenda del nome, accetta sostanzialmente l'ipotesi di un figlio di Paolo "dai modi un po' affini a quelli padovani", e al quale attribuisce, oltre alle Storie Apocalittiche di Torcello, l'Acheropito Harris²³⁾ e la parte superiore di

quell'"Augusto e la Sibilla", di Stuttgart che tiene ancora diviso il campo degli studiosi ma che, con tutta evidenza, non ha nulla a che fare con Paolo nè con la sua bottega.²⁴⁾ Ma già il Longhi²⁵⁾ ha scompaginato la costruzione del Bettini, ed alcune sue affermazioni hanno potuto essere di recente confermate; ad esempio lo stupendo paliotto di Padova è risultato, dopo la pulitura eseguita nel 1949, attribuibile interamente alla mano di Giusto, mentre un altro restauro, quello del polittico di Chioggia, se ha valso a confermare l'appartenenza di questa ancona a due mani diverse, ha anche dimostrato che nessuna delle due presenta alcun nesso reale con le opere del supposto Marco. Mi sembra perciò che non sia il caso di insistere troppo su questa figura ipotetica di artista del quale in realtà sappiamo ben poco, mentre, ai fini della nostra ricerca, è da tener presente la ragionevole ipotesi del Testi che egli, non comparso nelle firme assieme agli altri figli di Paolo, avesse ben presto messo bottega per conto proprio.²⁶⁾

Rimangono i figli i cui nomi appaiono in alcune opere: Giovanni e Luca. Il problema di una netta distinzione delle loro mani è stato variamente prospettato dagli studiosi ma mai francamente affrontato, dalla Valalà anzi deliberatamente lasciato in sospeso.²⁷⁾ È un fatto che fino al fortunato ritrovamento di qualche opera firmata unicamente da Giovanni o da Luca, dovremo continuare a muoverci nel campo delle

semplici ipotesi; pure mi sembra che allo stato presente qualche passo avanti si possa fare. Già il Coletti ha pensato di poter individuare la parte di uno dei figli di Paolo nel goticismo di alcune Madonne come quella Duveen.²⁸⁾ Ora se noi guardiamo all'Incoronazione Frick, firmata da Paolo e Giovanni nel 1358, ci pare di potervi notare una grazia di cadenze e una fluidità di linee che, addolcendo lo schema bizantino, rivelano un indubbio spirito gotico che potrebbe essere la parte di Giovanni. Accettando questa ipotesi e scartando quella, assolutamente ingiustificata, del Testi che vede in Giovanni il collaboratore della Sibilla Stuttgart²⁹⁾ e scartando altresì l'ipotesi del Berenson, di una partecipazione di Giovanni nel polittico di Lecce, opera tarda e già esclusa dal Longhi dal novero delle cose sicure di Paolo, avremo un mezzo per ritrovare, sia pure attraverso distinzioni un poco sottili, la traccia di questo collaboratore non di primo piano nelle opere del Maestro. Per quanto riguarda il paliotto di S. Marco, mi sembra di poter



FIG. 12 - VENEZIA, S. MARCO - COPERTA DELLA PALA D'ORO: S. GIORGIO (DOPO IL RESTAURO)

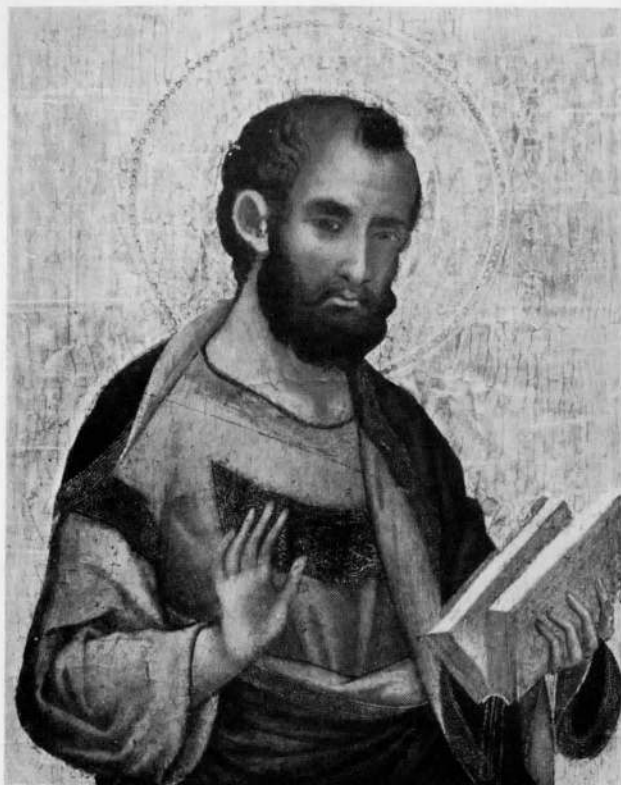


FIG. 13 - VENEZIA, S. MARCO
COPERTA DELLA PALA D'ORO: S. MARCO (DOPO IL RESTAURO)



FIG. 14 - VENEZIA, S. MARCO
COPERTA DELLA PALA D'ORO: LA VERGINE (DOPO IL RESTAURO)

identificare la mano di Giovanni nei busti di S. Giovanni Evangelista, di S. Marco, di S. Pietro; più difficile è rintracciarla nelle storie del registro inferiore: forse nelle figure della scena di Aniano. Comunque, credo sia da considerare sicuro questo inserimento, nella compagine della bottega di Paolo, di una corrente "gotica", che, attraverso altri artisti formati nella stessa bottega, ed essenzialmente con Lorenzo Veneziano, avrà successivamente più ampi sviluppi e più vistose affermazioni.³⁰⁾

Rimane l'altro figlio, Luca, che credo si possa identificare con quell'aiuto di Paolo che, nella coperta, rappresenta decisamente la corrente "continentale", facendo pensare anche a contatti con la pittura bolognese. Questa ipotesi si può legittimamente proporre, notando come, nelle opere successive della bottega, non figurò più il nome di Luca, nè si vedano manifestazioni altrettanto notevoli indicanti una così spiccata individualità. Forse una morte prematura ha impedito a questo figlio di Paolo di sviluppare compiutamente le proprie qualità e di realizzare uno stile nettamente distinto da quello del padre. Tuttavia, di questa particolare tendenza, cui si accompagneranno più tardi gli influssi di Tommaso da Modena, potremo vedere altre manifestazioni, sempre in opere di Paolo e della sua cerchia, in composizioni o figure che mostrano un ritmo lineare più complesso, una ricerca vivace di movimento, un inconsueto spirito drammatico: tali il gruppo delle Marie nella Crocifissione Kress, o le due miniature testè pubblicate dall'Arcangeli o, soprattutto,

quelle tavolette con le Storie di S. Martino, nel politico di Chioggia che, uscite senza dubbio dalla bottega di Paolo, piuttosto che essere assegnate all'ipotetico Marco o a Jacobello di Bonomo come vuole il Coletti³¹⁾ sono da considerare come un'altra tipica manifestazione di quella tendenza naturalistica già presente nel paliotto di S. Marco. Tendenza dalla quale trarrà la spinta per un proprio personale sviluppo un altro artista con ogni probabilità formatosi anch'esso presso Maestro Paolo: Nicoletto Semitecolo, le cui peculiari caratteristiche, che appaiono quasi rivoluzionarie nelle opere già mature del 1367, trovano un precedente nelle manifestazioni che abbiamo citato.

Concludendo, mi sembra di poter ripetere quanto si è detto in principio: la "Coperata", di S. Marco, altissimo capolavoro che nelle sue parti più suggestive mostra l'impronta indiscutibile della forte personalità bizantineggiante di Paolo, è altresì la testimonianza più efficace che nella bottega di quel maestro si sono venute raccogliendo ed elaborando le nuove tendenze destinate a svilupparsi per opera di altri artisti, dando luogo ai successivi sviluppi della pittura veneziana del Trecento.

N. DI CARPEGNA

1) È composta di due tavole, ognuna di m. 0,59 x 3,25. Nella zona superiore sono una Pietà tra la Vergine, S. Marco e S. Giorgio a sinistra, e S. Giovanni Evangelista, S. Pietro e S. Nicolò a destra. Nella zona inferiore sono rappresentate: La consacrazione di S. Marco; Il miracolo della guarigione di Aniano; S. Marco visitato dal Salvatore in carcere; Il martirio del Santo; S. Marco salva la nave che trasporta il suo corpo a Venezia; L'invenzione del corpo dell'Evangelista nella Basilica Ducale; Il nuovo sepolcro del Santo.

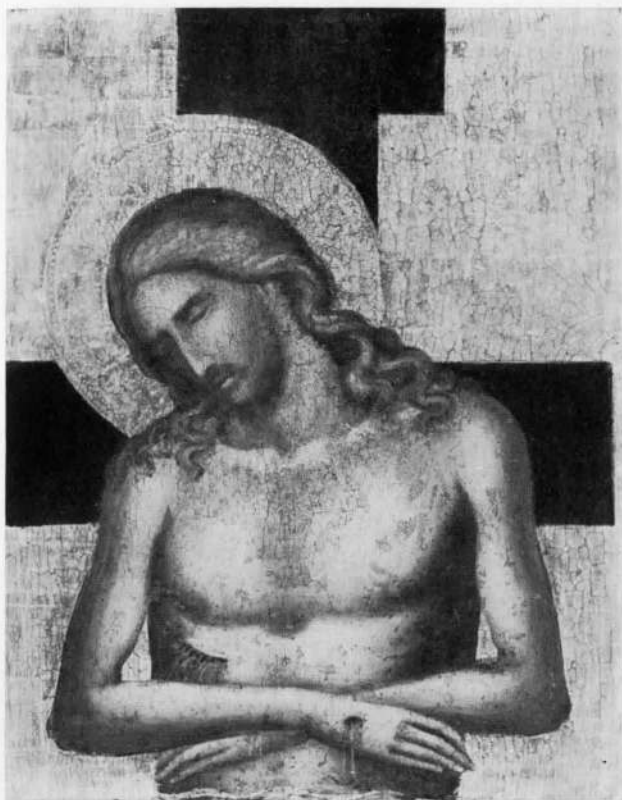


FIG. 15 - VENEZIA, S. MARCO - COPERTA DELLA PALA D'ORO PIETÀ (DOPO IL RESTAURO)



FIG. 16 - VENEZIA, S. MARCO - COPERTA DELLA PALA D'ORO S. GIOVANNI EVANGELISTA (DOPO IL RESTAURO)

2) Gioverà ricordar che, fino ai primi cenni dell'Ottocento, la Pala d'oro era divisa in senso orizzontale in due parti unite da cerniere. La parte superiore (circa un terzo della superficie dell'intera pala) si ripiegava in avanti e portava, fissata in maniera permanente sul rovescio, la più alta delle due tavole componenti la "pala feriale", eseguita da Paolo: "La qual coperta insieme con la palla s'apre in due parti da mezzo in su con un mulinello a mano posto dietro all'altare", (F. SANSOVINO, *Venezia città nobilissima*, 1581, p. 36. Vedi anche: G. A. MOSCHINI, *Guida della città di Venezia*, 1815, I, p. 295; L. CICOGNARA, A. DIEDO, G. A. SELVA, *Le Fabbriche e i Monumenti cospicui di Venezia*, 1838, I, p. 28; L. MANIN, *Memorie storico critiche intorno la vita ecc. di S. Marco*, 1835, Cap. III; G. VELUDO, *La pala d'oro della Basilica di S. Marco*, 1887, p. 37).

La tavola inferiore, nei giorni festivi, veniva tolta probabilmente a mano: ciò spiegherebbe la grande consunzione che ha quasi distrutto buona parte delle due storie che si trovano alle estremità della tavola stessa. Altra causa di danni: le due lastre rettangolari metalliche che erano state applicate alle medesime estremità, sulla superficie dipinta, ed alle quali erano fissati, forse per chiusura di sicurezza, dei bracci mobili in ferro, come si riscontra in una incisione di Davide Rossi pubblicata dal MANIN (*Op. cit.*, Tav. I). In un "Elenco degli oggetti d'arte meritevoli di conservazione", compilato da un Filippo Balbi, membro della R. Commissione Governativa direttrice dei lavori in S. Marco, nel 1819, la custodia è detta essere "assai annerita e con qualche lacerazione", (documento della Procuratoria di S. Marco, la cui lettura devo alla cortesia del Segretario Mons. Vio).

3) Esistono nell'Archivio di Stato e tra le carte dell'Accademia di Belle Arti e della Procuratoria di S. Marco le varie lettere riguardanti la scelta e la nomina del restauratore, il contratto del 17 luglio 1897, i collaudi parziali ecc. Dal contratto risulta che oltre al restauro pittorico è stato eseguito anche il raddrizzamento delle tavole mediante una "intelaiatura", provvisoria, tolta al momento del ricollocamento in S. Marco.

4) P. SELVATICO e V. LAZZARI, *Guida artistica e storica, ecc.*, Venezia 1842, p. 21.

5) Ad es.: al terreno della scena della guarigione di Aniano era stato dato l'aspetto di un pavimento terminante con un gradino; quello della scena del martirio era stato sopraelevato e modificate le cornici del ciborio sulla tomba del Santo. Senza parlare delle figure interamente rifatte o addirittura aggiunte, dei colori cambiati ecc. (v. fig. 2).

6) Le iscrizioni originarie sono riapparse, tolte le ridipinture, abbastanza nitide, e uguali a quelle visibili prima del restauro. Solo nell'ultima scena del

registro inferiore, oltre a tracce di lettere antiche sotto la scritta ottocentesca è emersa una seconda iscrizione, con la stessa dicitura e meglio conservata, più in alto a sinistra.

7) Vedi, oltre alle bibliografie citate nel *Th. Beck*, 1934 e dal BETTINI in *Pitture cretesi-veneziane ... del Museo Nazionale di Ravenna*, Ravenna 1940, p. 100; L. VENTURI, *The Rabinovitz Collection*, New York 1945; L. COLETTI, *I primitivi*, vol. III, Novara 1947, p. 50; S. ARCANGELI, *Due miniature di P. V.*, in *Paragone*, 3, 1950, p. 45, ed i fondamentali apporti del *Viatico*, 1946, del LONGHI. Vedi anche i *Cataloghi delle Mostre Veneziane del 45 e 46*, della pittura bresciana del 1946, di quella di Zurigo del 1948-49 e della pittura veneta ad Ancona del 1950. Per gli elenchi di opere, oltre a BERENSON, *Pitt. Ital.*, è da tener presente BETTINI, *Pitture cretesi*, cit., p. 100, e le precisazioni e aggiunte del LONGHI (*Viatico*). Tra le opere non citate da questi ultimi e che vanno prese in considerazione per lo studio di Paolo, sono: Un Crocifisso della Collezione Lee (cit. da ARSLAN in *Belvedere* 13, 1929 p. 5); La Madonna in trono, e due offerenti in Sant'Andrea a Maderno (*Catal. Brescia*, p. 18 e ill.); Una Madonna esposta da Böhler a Monaco (v. FIOCCO in *Zeitschr. f. Kunstgesch.*, 1931-32, p. 155); due Santi (Battista e la Maddalena) nella Collezione Rabinovitz (L. VENTURI, *op. cit.*) e un frammento nella Coll. Lebnmann citato nella stessa fonte; una Madonna dell'Umiltà nella Coll. Thissen (A. MAYER in *Pantheon* 1930, p. 314; VAN MARLE in *Dedalo* XI, 1930-31, p. 1370) e le miniature del Museo Correr (ARCANGELI, cit.).

8) Vedi per questo principalmente: G. FIOCCO, *Primizie su Maestro P.*, in *Dedalo* XI, 1931, p. 877 e *passim*; S. BETTINI, *Aggiunte a Paolo Venez.*, in *Boll. d'Arte* 1934-35, p. 475; R. LONGHI, *Viatico*, cit., p. 45.

9) Vedi sul problema: S. BETTINI, *Giusto de' Menabuoi*, Padova 1944, p. 94; L. COLETTI, *I primitivi*, cit., p. 51; LONGHI, *Viatico*, pp. 44-45. Tra le opere nelle quali è più notevole una quasi pedissequa imitazione di motivi giotteschi, unita a manierismi tipici della bottega di Paolo, sono le tavolette con Storie di Maria recentemente apparse alla bellissima mostra della pittura veneta nelle Marche (P. ZAMPETTI, *Catalogo* 1950, p. 13).

10) Potrà servire, infatti, a riconoscere la figura di S. Leonardo, che qui vediamo nell'altare di destra (ora del Sacramento), nella scultura attualmente infissa nella parete esterna della Basilica, presso la Porta dei Fiori. Vedi: MANIN, *op. cit.*, cap. III; G. LORENZETTI, *Guida di Venezia*, 1926, p. 181.

11) Si noti la veduta del faro di Alessandria, ispirata probabilmente ad uno dei vecchi mosaici della facciata di S. Marco, quale lo si vede nel dipinto di Gentile all'Accademia.



FIG. 17 - VENEZIA, S. MARCO
COPERTA DELLA PALA D'ORO: S. PIETRO (DOPO IL RESTAURO)



FIG. 18 - VENEZIA, S. MARCO
COPERTA DELLA PALA D'ORO: S. NICOLA (DOPO IL RESTAURO)

12) *I Primitivi*, cit., pp. 51-2. Per il supposto viaggio di Paolo a Costantinopoli vedi invece: G. FIOCCO, in *Dedalo*, cit., p. 894; S. BETTINI, *Giusto de' Menabuoi*, cit., p. 95.

13) L. COLETTI, in *Arte* 1931, p. 131; R. LONGHI, *Viatico*, p. 45, n. 7; ARCANGELI, art. cit.

14) Per l'origine di questo motivo iconografico v. BETTINI, *Pitture cretesi-veneziane*, cit., pp. 32-3. L'immagine della custodia presenterebbe la fusione dei due diversi tipi di rappresentazione: quello veneto cretese, con Cristo nel Sepolcro a braccia incrociate, e quello bizantino, con la figura appoggiata alla Croce.

15) Per il problema Paolo-Lorenzo: recentemente è stata precisata l'appartenenza a Lorenzo del frammento del Museo di Siracusa, citato nel Catalogo di Paolo dal Berenson (S. BOTTARI in *Emporium* 110, 1949, p. 202 e L. CUPPINI, in *Arte veneta* 1949, p. 159). Pure a Lorenzo è stato restituito dal SUIDA un altro frammento con un Santo Re del Museo Ringling di Sarasota (*Catalogo* 1949, p. 8). Stupisce invece che sia stato senz'altro dato a Lorenzo, nella mostra di Ancona, il polittico di S. Severino per il quale va invece confermata l'attribuzione della Vavalà (*Burl. Mag.*, 57, 1930, p. 171) accettata da FIOCCO (*Dedalo*), BETTINI (*Pitt. cretesi-veneziane*) e L. VENTURI (*Cat. Rabinovitz*). Esso fa gruppo con le opere date dal Van Marle al "Maestro di Pirano", e restituite ora a Paolo. A proposito del polittico di Pirano sarà interessante segnalare un articolo, sfuggito sinora a tutte le bibliografie (A. LEISS, in *Arte Cristiana* 1913, p. 347), nel quale viene riportata una iscrizione, ora abrasa, portante la data 1355, il che farebbe arretrare di molto quella tradizionale del 1372 (L. TESTI, *Storia della Pittura Veneziana*, I, 1909, p. 234) ricollocando quest'opera, anche cronologicamente, nel gruppo suddetto, dopo il polittico di Chioggia (1348) e la Madonna del Louvre (1353).

16) TESTI, cit., p. 136.

17) TESTI, cit., p. 187 n. 4.

18) Vedi la "Memoria", del notaio Forzetta, del 1335, pubblicata da ZANETTI (*Nuova raccolta delle monete ecc.*, Bologna 1775, IV, p. 151) e citato da numerosi autori. Lo SCHLOSSER (*Jahrbuch viennese*, 1898, p. 247) suppone che entrambi i fratelli fossero frati conventuali e cita un'altra fonte nella quale si parla, a proposito di tecnica pittorica, di un frate Paolo dell'Ordine dei Minori. Si tratterebbe dunque di artisti che non hanno a che fare col nostro.

19) V. TESTI, cit., p. 187 n. 3 e 188 n. 5; S. BETTINI, *Giusto*, cit. p. 85.

20) Vedi essenzialmente: *Giusto*, cit., p. 93 ss. Vengono assegnate a Marco di Paolo, oltre alla collaborazione agli affreschi e al polittico del Battistero di Padova: 1) l'ancona di S. Martino a Chioggia; 2) le tavolette dell'apocalisse di Torcello, ora riunite al museo Correr; 3) il Crocifisso Drey; ed, alla sua cerchia, il trittico del Ferdinandeum di Innsbruck, dato dal Coletti a Giusto.

21) v. *Arte Veneta* 1948, p. 17. A giudicare dalle fotografie, l'opera è effettivamente tra quelle della bottega di Paolo che presentano i maggiori caratteri di terraferma, in specie padovani.

22) *I primitivi*, cit., p. 52.

23) v. FIOCCO in *Dedalo*, cit., pp. 890-93.

24) Lo danno a Paolo, oltre al COLETTI, il TESTI, il VAN MARLE, il GRONAU (*Th. Becker*, voce PAOLO), il BERENSON e il BETTINI. Lo rifiutano il PLANISCIG (*Jahrbuch Viennese* 1926, p. 90), l'ARSLAN (*Belvedere* 1929, p. 6) e il LONGHI (*Viatico*, p. 45 n. 7. Vedi anche: *Paragone*, luglio 1950, p. 47) e in ultimo il TOESCA, II, 1950, p. 708.

25) *L'altare apocalittico di Torcello e Iacobello Albergno* in *Arte Veneta* 1947, p. 85.

26) TESTI, cit., p. 188; BETTINI, *Giusto* cit., p. 95.

27) v. *Burl. Mag.*, cit. p. 160 e ss.; un breve accenno al problema è fatto anche dal MORASSI (*Belvedere* 1928, p. 27) che giudica il polittico di Veglia come uno dei primi esempi di collaborazione di Paolo e dei figli.

28) Attribuita a Paolo dalla VAVALÀ (art. cit., p. 178); illustrata anche nel *Catalogo* di una mostra d'Arte Veneziana tenutasi a Londra, nella Galleria Matthiesen, nel 1939 (n. 1).

29) *Op. cit.*, p. 197; anche il Berenson (*Catalogo*) sembra aderire a tale ipotesi. Secondo il Van Marle (*The development ecc.*, IV 1924, pp. 14-15) spetterebbe al figlio il gruppo della Madonna col Bambino, mentre le figure in basso sarebbero abbastanza vicine a Paolo.

30) Alla collaborazione di Giovanni con Paolo è assegnato, in via dubitativa, un frammento del Museo di Palazzo Venezia, con un coro d'angeli (v. *Catalogo* a cura di A. SANTANGELO, 1948 p. 29), che appare indubbiamente opera tarda e che per l'abbondanza di motivi gotici e la delicatezza dei colori giustifica in pieno tale ipotesi.

31) *I Primitivi* cit., n. 143.