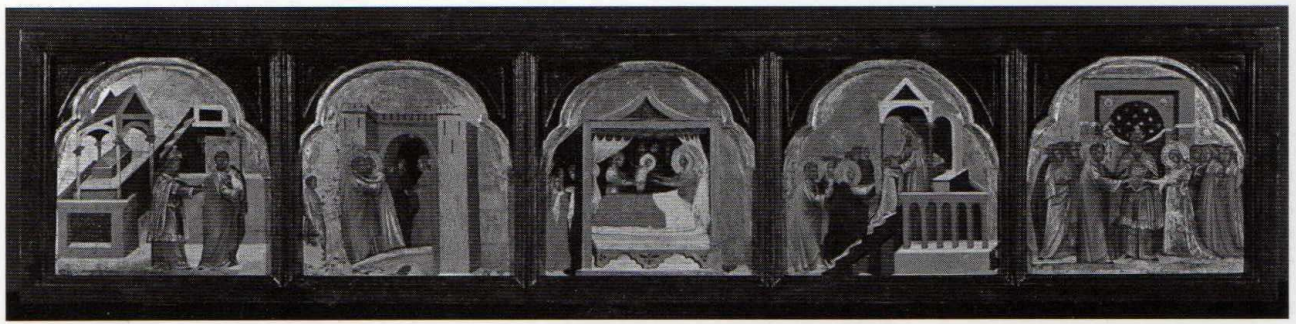


Giotto e il Trecento

“Il più Sovrano Maestro stato in dipintura”

catalogo a cura di
Alessandro Tomei

SKIRA



58

Paolo Veneziano (attribuito)

(notizie dal 1333 al 1358)

La Cacciata di Gioacchino dal Tempio; L'Incontro alla Porta aurea; La Nascita di Maria; La Presentazione di Maria al Tempio, Lo Sposalizio di Maria ante 1325

Tempera su tavola, 35 × 32 cm
Pesaro, Pinacoteca Civica

Le cinque tavolette furono accostate a Paolo dalla Sandberg Vavalà (1930), all'interno di un catalogo la cui eterogeneità fu giustificata da Coletti (1931) con l'ampia partecipazione di maestranze nella bottega del pittore. Precedentemente ciò che aveva colpito la critica erano i caratteri bizantineggianti evidenti dalle scritte in greco e dal trattamento a finta ageminatura degli abiti dei personaggi: Serra (1920; 1921; 1929) riteneva le tavole "del principio del Trecento, non ancora immuni da stigmati bizantine", e a tal proposito notava le vesti crisografate, ma finiva con il considerarle "genericamente toscane"; Van Marle (1924) osserva che potrebbero essere credute opera di un miniaturista greco, se alcuni dettagli non tradissero il "temperamento occidentale" dell'artista: innanzitutto il riferimento a Giotto nella scena dell'*Incontro alla Porta Aurea*, tenera come quella del fiorentino, e caratterizzata da un'affettuosità "non del tutto conforme allo spirito austero" delle scuole orientali: quindi le inserisce nella corrente veneto-bizantina e le data alla prima metà, più probabilmente al secondo quarto, del Trecento. L'ipotesi italo-bizantina, o meglio "veneto-cretese", viene ripresa anni più tardi da Toesca (1951).

Pacchioni (1937-1938) le assegna decisamente a Paolo da Venezia, supponendole i laterali di un pannello di maggiori dimensioni e notando in particolare che le

iscrizioni in greco sembrerebbero aggiunte.

In un breve saggio dell'anno successivo, rimasto inedito per trent'anni, la Sandberg Vavalà (in Muraro 1969, pp. 99-101) riconferma decisamente l'attribuzione a Paolo delle storielle, precisa la corrispondenza palmare dell'iconografia con quella degli affreschi di Giotto agli Scrovegni e addita in esse la prova del successo della pittura del maestro veneziano lungo il litorale adriatico.

L'attribuzione è dubitativamente riproposta da Bettini (1940), e nel 1950 le tavole sono esposte nell'importante mostra della pittura veneta nelle Marche, allestita ad Ancona, sotto il nome di Paolo Veneziano. Nel catalogo, Zampetti accetta decisamente l'attribuzione. La mostra ha una vasta risonanza, e più di un critico si occupa esplicitamente delle tavolette: la Moschini (1950), pur notando in esse il richiamo ai modelli giotteschi, sicuramente conosciuti da Paolo, come dimostrerebbero le storie di San Francesco nel polittico veneziano, le ritiene di qualità inferiore a quella evidente nelle opere autografe; per il Di Carpegna (1951), invece, esse sarebbero la prova della vastità di indirizzi e maestranze della bottega del maestro, nella quale confluiscono diverse componenti.

Differente è l'orientamento di Pallucchini che, dapprima scettico sulla loro appartenenza a Paolo, accoglie una comunicazione scritta di Fiocco, che le avvicinerrebbe piuttosto al figlio del pittore, Marco, documentato a Padova tra il 1373 e il 1382 (1950), poi si orienta sull'idea della bottega (1955, p. 139) e infine le attribuisce decisamente a Paolo, che nel secondo decennio, agli inizi della sua attività, si sarebbe coraggiosamente avvicinato al linguaggio giottesco (1964).

Lazarev, che negli anni Sessanta

scriveva pagine illuminanti ma troppo spesso ignorate sulla pittura veneziana e sui suoi rapporti con la cosiddetta maniera greca (1965 e 1966b), svincola le tavole dal catalogo paolesco ritenendole piuttosto opera di un artista contemporaneo e dallo sviluppo parallelo (1966a). La datazione proposta, non prima del terzo decennio del secolo, viene avanzata al 1350 da Michelangelo Muraro (1969, p. 132) nella prima e fondamentale monografia dedicata al maestro: anch'egli le esclude dal catalogo di Paolo. Negli anni ottanta e novanta la critica è pressoché concorde nel riconoscere nelle tavole l'autografia del maestro: per Lucco (1986, p. 181) esse sarebbero la prova dell'iniziale giottismo di Paolo, prima di una successiva ripresa di bizantinismo paleologo unito a una gotica eleganza; anche Marchi (in *Dipinti e disegni della Pinacoteca Civica di Pesaro* 1993) e Flores d'Arcais (in *La pittura nel Veneto. Il Trecento* 1992) propongono una decisa attribuzione al maestro veneziano. Un'attenta analisi delle iscrizioni in greco conferma il dubbio di Muraro sulla loro autenticità: esse sarebbero state aggiunte assai tardi, come dimostrerebbe l'uso del sigma a quattro tratti, particolarità paleografica non riscontrabile prima del XVI secolo (Pontani 1996, pp. 230-232).

I dipinti sono attualmente riferiti a Paolo anche da De Marchi (in *Trecento* 2000), e sotto il nome del maestro sono stati esposti in due importanti mostre (Giardini in *Trecento* 2000; Marchi in *Il Trecento Adriatico* 2002).

Di diversa opinione è Pedrocco (2003, *passim*) che, partendo dalla problematica riconsiderazione del percorso giovanile del maestro, assolutamente non documentato e ricostruibile solo attraverso ipotesi e congetture impossibili da verificare, elimina dall'elenco delle opere sicure

tutto il gruppo dei dipinti di più alta datazione, ricordando che, prima di maestro Paolo, erano attivi a Venezia altri artisti, tra cui suo fratello maggiore Marco e il padre Martino. A Marco, a partire dalle ipotesi di Muraro, sono state attribuite opere gravitanti attorno all'*Incoronazione Kress*; a Martino potrebbero appartenere, come cautamente ipotizza Pedrocco, sottolineando comunque il carattere di mera e non documentabile suggestione, il gruppo delle opere giovanili. Dopotutto, già il Lazarev (1954, p. 88) riteneva la tavola di Dignano opera del maestro di Paolo.

Si accetti o meno l'attribuzione, è comunque assai ragionevole supporre che Paolo non fu il primo artista veneziano a dimostrare interessi nei confronti della nuova pittura gotica. Se si escludono i mosaici marciiani trecenteschi, è facile notare come l'architettura e la scultura lagunari guardassero di già alle novità d'oltralpe. La stessa ricostruzione della pala d'oro di San Marco utilizza i pezzi di oreficeria bizantina all'interno di un contesto marcatamente gotico, e sarebbe interessante riesaminare sotto questo punto di vista alcuni dipinti di precoce datazione, come le *Virtù* ad affresco staccate da un edificio a San Zulian (Longhi 1978, tav. 1). La pittura di Paolo, poi, è pienamente occidentale, come già suggerito anni orsono dal Lazarev e con sempre più convinzione ribadito dagli studi recenti della d'Arcais (in *Il Trecento Adriatico* 2002, pp. 19-31) e di Pedrocco (2003), che abbandonano anche l'ipotesi di un successivo riavvicinamento del pittore a modi paleologici, e svolge schemi bizantini in senso gotico come accadeva negli stessi anni in contesti geografici diversi tra loro, ma dominati dall'importantissima eredità della pittura di matrice o suggestione

orientale. Si confronti ad esempio la suggestiva familiarità tra le opere di Paolo e alcune tavole maiorchine come la *Santa Caterina d'Alessandria* di Martino da Villanova nel monastero del Sinai, la cui origine balearica sembra assai probabile mettendo in rapporto la figura della santa, nel modo con cui essa è costruita, con altre opere presenti sull'isola, come quelle raggruppate sotto il nome del Maestro di Santa Margherita (si veda Llompart 1977, III, pp. 51-57), e considerando il toponimo che accompagna la firma del pittore, sicuramente assai diffuso ma documentato nelle Baleari in più occasioni: si pensi al celeberrimo Arnau da Villanova o a Jaume, noto da un documento pubblicato da Llompart (1977, I, p. 194) datato 1361; oppure con la tela raffigurante la *Madonna in trono tra le Sante Chiara e Maddalena* e l'*Annunciazione* del Maestro delle Tempere Francescane, in cui la figura della Vergine suggeriva a Bologna (1969, p. 240) ricordi della pittura adriatica, in particolare veneziana, ma che è anche stranamente simile, ancora una volta, a opere maiorchine come la *Madonna con Bambino* dipinta su tela conservata nel monastero della Concezione a Palma (si veda la riproduzione in *Mallorca Gotica* 1999, p. 138). Tutte le opere ricordate presentano esempi di quella cadenza gotica notata da Longhi (1973, p. 26) nella *Madonna dei denti* di Vitale, che è la stessa riscontrabile in alcune delle Vergini dipinte da Paolo.

La Venezia bizantina, il mondo chiuso e autarchico appartenente più al mito che alla realtà, si manifesta con chiarezza nell'arte del XIV secolo in opere come i mosaici marciiani ma, sembrerebbe, per il semplice fatto che l'antica e consolidata tecnica non permetteva facilmente gli aggiornamenti stilistici ed espressivi

che potevano essere invece con tranquillità accolti e rielaborati in altri più malleabili *media*. In maniera simile conserva un forte sapore bizantino l'iconografia di alcuni santi il cui culto era così consolidato da sembrare inutile approntare nuovi modelli fisionomici.

Le interessantissime tavolette pesaresi sono quindi un ennesimo e luminoso esempio della diffusione precoce di modi e invenzioni giotteschi, e della loro libera reinterpretazione, nel panorama, così vario e originale, della pittura del Trecento nell'Italia del Nord.

Paolo Di Simone

Bibliografia: Venturi 1908, p. 184; Serra 1920, p. 12; Serra 1921, p. 188; Serra s.d. (1921?), pp. 197-198; Van Marle 1924, pp. 38-39; Serra 1929, p. 310; Sandberg Vavalà 1930, p. 177; Coletti 1931, p. 132 n. 1; Brega, Bonini 1934, p. 174; Pacchioni 1937-1938, pp. 131 fig. 16 e 134; Sandberg Vavalà 1939 in Muraro 1969, pp. 100-101 e 101 n. 10; Bettini 1940, pp. 100-101 n. 1; Moschini 1950, p. 385; Pallucchini, 1950, pp. 7-8; Zampetti, in *Mostra della pittura veneta nelle Marche* 1950, pp. 9 e 13 cat. 1; Di Carpegna 1951, p. 65 n. 9; Toesca 1951, p. 711 n. 235; Pallucchini 1955, pp. 137 n. 1 e 138-139; Polidori 1956, p. 5 n. 22; Pallucchini 1964, pp. 20-21; Michelini Tocci 1965, p. 11; Muraro 1965, p. 4; Lazarev 1966a, pp. 120-121; Pallucchini 1966, s.i.p.; Muraro 1969, pp. 27, 62, 85 n. 142, 130, 132; Gamulin 1970, p. 259; Lucco in *La Pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento* 1986, pp. 181, 648; Budassi, Pasini in *La pittura fra Romagna e Marche* 1987, pp. 41-43; Zampetti 1988, pp. 124-125; Valazzi 1989, pp. 307, 348 n. 18; Flores d'Arcais in *La pittura nel Veneto. Il Trecento* 1992, p. 29; Lucco *ivi*, p. 544; Marchi in *Dipinti*

e disegni della Pinacoteca Civica di Pesaro 1993, pp. 21-22; Giardini, Valazzi in *Pesaro, Museo Civico* 1996, pp. 1 e 17; Pontani 1996, pp. 212, 230-232; Flores d'Arcais in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, IX, 1998, p. 157; De Marchi in *Trecento* 2000, p. 54; Giardini *ivi*, pp. 88-91; Marchi in *Pittura Veneta nelle Marche* 2000, pp. 30-32; Terenzi, Barletta 2001, p. 12; Flores d'Arcais in *Il Trecento Adriatico* 2002, p. 22; Marchi *ivi*, pp. 146-147; Pedrocco 2003, pp. 54, 71 n. 2, 136, 211 cat. A29.