

## PRECISAZIONI CRONOLOGICHE E STILISTICHE SULL'AFFRESCO DI S. GIOVANNI DECOLLATO IN VENEZIA

CARLA LENARDA

La chiesa di S. Giovanni Decollato sorge in uno dei campi piú caratteristici di Venezia, ed è inglobata in un complesso di edifici, che non consentono la visione dell'abside e della parete settentrionale.

Fa parte attualmente della parrocchia di San Giacomo dell'Orio e negli ultimi anni non vi si celebra regolarmente la liturgia, poiché la chiesa rimane chiusa a causa delle sue condizioni sempre piú precarie e dei problemi connessi con la sua manutenzione.

Non abbiamo documentazione precisa circa la data della sua fondazione, il Lorenzetti<sup>1</sup> cita l'anno 1007, senza però documentarlo.

Che sia stata fondata nell'XI sec. dalla famiglia Venier è concorde tutta la tradizione letteraria riguardante la chiesa; troviamo la notizia nel Sansovino,<sup>2</sup> nel Corner,<sup>3</sup> nello Zanotto,<sup>4</sup> nel Tassini,<sup>5</sup> etc.

Gli stessi concordano nel riferire che fu rinnovata nel 1213 « per debolezza di una struttura »<sup>6</sup> dalla famiglia Pesaro. Venne completamente ristrutturata nel 1703.

La facciata però è del tardo '500,<sup>7</sup> ed altri rimaneggiamenti dovettero essere stati eseguiti nel periodo gotico,<sup>8</sup> come attestano gli archi acuti che non fanno certamente parte della struttura originaria.

Venne chiusa per un decreto<sup>9</sup> vicereale del 28 luglio 1806, che implicava la soppressione di alcuni monasteri e fu riaperta nel 1818, anno in cui subì anche un radicale restauro, che riuscì a svisarne completamente la struttura originale.

L'interno, a tre navate, con 4 colonne di marmo greco per parte, conserva nell'insieme il tipo basilicale. Sulle colonne sono impostate, come abbiamo detto, arcate a sesto acuto. Le navate terminano con una cappella ciascuna, quella di sinistra e la centrale con volte a crociera, quelle di destra con volta a botte.

Le otto colonne sono poste in modo che la loro distanza, andando dall'ingresso al presbiterio, di-

minuisce leggermente, probabilmente per ragioni prospettiche.

Nel 1939 iniziarono gli ultimi, radicali lavori di restauro, che liberarono la chiesa dalle sovrastrutture del XIX sec., restituendole un aspetto piú vicino a quello originario. I restauri furono presto interrotti a causa della guerra, per essere ripresi e conclusi poi nel 1945.

La documentazione trovata alla Soprintendenza ai Monumenti di Venezia, anche se non molto esauriente, ci ha permesso di ricostruire sommariamente le fasi di questi restauri.

La facciata rimase inalterata e fu riaperto soltanto l'occhio centrale. Gli archi all'interno riasunsero la loro originale curvatura e furono rimessi i tiranti, dopo che furono rinvenuti i loro tronconi segati dentro ai piedritti degli archi. Il soffitto che era mascherato da un intonaco con stucchi, fu ricostruito in legno, a carena, sulla scorta dei residui antichi ritrovati.

Anche le navate laterali riebbbero le travature scoperte a piani inclinati.

Alla navata centrale fu restituita anche l'antica luce a seguito della riapertura delle finestrelle originali, che sostituirono altre rettangolari piú moderne.

Ma il fatto piú saliente di questi lavori di ripristino consiste nella scoperta di resti di affreschi nella cappella laterale di sinistra.

A restauri ultimati, la cappella si presentava in questo modo: sopra l'arcone che immette nella cappella è affrescata l'Annunciazione (fig. 1), sulla parete di destra una lunetta in cui è raffigurata pure in affresco S. Elena (fig. 2) e sotto sono riprodotte le teste dei Santi Marco (fig. 3), Tommaso (fig. 4), Pietro (fig. 5) e Giovanni (fig. 6), sulla parete di fondo e su quella di sinistra appaiono dei lacerti di affreschi praticamente illeggibili.

Il soffitto a crociera, è affrescato con i simboli degli Evangelisti, decorazioni floreali e l'Emanuele inserito in un clipeo.

La datazione di queste opere presenta particolari difficoltà a causa dei complessi problemi imposti dai loro caratteri linguistici e dalla totale assenza di documenti, che ci aiutino a stabilire una loro precisa collocazione sia stilistica che cronologica.

Per poter accertare se il complesso degli affreschi fosse stato eseguito tutto nel medesimo torno di tempo, sono stati commissionati nel 1954 all'Istituto di Restauro di Roma dalla Soprintendenza ai Monumenti di Venezia<sup>10</sup> esami della composizione chimica di tre campioni di intonaco prelevati in ognuno dei gruppi di affreschi sopracitati.

L'analisi non ha fornito risultati tali da poter determinare con sicurezza eventuali notevoli intervalli di tempo che separino l'esecuzione dei vari affreschi, bisogna, perciò, affidarsi esclusivamente ad uno studio stilistico di essi.

Dall'analisi operata dall'Istituto Centrale di Restauro di Roma è emerso che l'intonaco su cui sono stati eseguiti gli affreschi è composto di calce e polvere di marmo con mescolati frammenti di canapa (o trucioli di legno) aventi la funzione di ritardare il prosciugamento della parete,<sup>11</sup> onde concedere maggior tempo disponibile per l'esecuzione dell'opera pittorica.

Questo sistema, praticato già dai romani, passò poi a Bisanzio e da lì si diramò nuovamente verso Ravenna e Venezia. Le figure sono state preparate « a verdaccio », tecnica che consiste nello stendere un leggero strato di colore verde sui volti prima del colore definitivo, per conferire maggiore trasparenza al dipinto.

La decorazione della cappella dopo il suo ritrovamento ha subito un primo restauro negli anni '50 ad opera di L. Tintori, e un secondo, radicale, in occasione dello stacco, nel 1974, ad opera di Clauco Tiozzo.

Una volta staccati gli affreschi sono stati esposti alla Mostra « Venezia e Bisanzio » tenutasi a Venezia in Palazzo Ducale nel 1974, ed ora giacciono nei depositi della Soprintendenza alle Gallerie di Venezia.

Lo stato degli affreschi, prima dell'ultimo restauro, era piuttosto precario, data la presenza di muffe che avevano invaso gran parte della loro superficie, e la cui rimozione ha richiesto un delicato lavoro di ripulitura, che ha restituito ai dipinti l'originaria freschezza di colori:

Altri restauri, secondo quanto ha potuto riscontrare il Tiozzo<sup>12</sup> nel corso dei lavori di stacco, erano stati operati sugli affreschi in esame, specialmente sull'Annunciazione, nel corso del XVIII, di cui però non si fa menzione nelle guide antiche di Venezia.

Una notizia storica di un certo rilievo, che potrebbe essere di aiuto nel tentativo di una precisa datazione della esecuzione degli affreschi in questione, è stata citata dal Muraro.<sup>13</sup>

Egli colloca l'esecuzione nell'anno 1265, poiché allora era « piovano » di San Zan Degolà (che in quel tempo era parrochia) il Beato Giovanni Olini, « che con la sua santità accrebbe il prestigio della Chiesa ».

Le notizie riguardanti il Beato Giovanni sono però piuttosto vaghe, poiché Paolino Fiamma Crocifero<sup>14</sup> assegna il suo governo parrocchiale al XIV sec., mentre da autentici documenti risulterebbe che in quel periodo vi fossero altri parroci, quindi il Corner<sup>15</sup> propone di ascrivere la sua carica nel periodo che va dal 1222 al 1309, in cui non risulta da documenti sicuri nessun nome di parroco in San Zan Degolà.

La tradizione lo fa acclamato parroco di San Zan Degolà dal popolo nel 1265.<sup>16</sup>

Lo stesso cognome Olini è incerto, poiché, secondo quanto ci è riportato dal Tassini,<sup>17</sup> dice il Cicogna<sup>18</sup> che questo equivoco fu prodotto dal trovarsi il piovano nominato nei documenti come « beato Zuane olim piovano de S. Zuan Degolato ». Comunque nessun documento comprova che la decorazione della cappella avvenisse proprio in questi anni, sebbene ciò sia probabile.

Nella lunetta compare una figura femminile, disposta in tre quarti, che si affaccia dall'arcone centrale di un edificio timpanato e absidato, e regge con la mano destra una croce *patibulata* e alza la sinistra in atto di supplica. Essa viene concordemente identificata con Elena, la madre dell'imperatore Costantino il Grande, sia per i numerosi attributi inequivocabilmente imperiali che la caratterizzano, sia per la croce (dalla forma particolare) che regge con la destra.

La tunica che indossa, di stoffa preziosa come possiamo rilevare dalla sua luminosità, è bordata da una fascia ricamata e tempestata di gemme e percorsa da filari di perle negli orli.

Il medesimo motivo si ripete pure nei polsi. Dalle spalle scende un mantello che si raccoglie

con morbido panneggio (che si intravede appena) sull'avambraccio sinistro.

Il capo, sul quale poggia una corona quasi del tutto illeggibile, è circondato da un'aureola, un tempo dorata sopra una prima stesura di colore giallo e con ogni probabilità in rilievo.

L'aureola venne scalpellata e livellata<sup>19</sup> quando furono eseguiti i rifacimenti barocchi che ricoprirono gli affreschi per circa tre secoli, fino a quando la Soprintendenza ai monumenti nel 1945 decise la loro rimozione.

Il tipo di abbigliamento arieggia, anche se con sfarzo molto piú sobrio, quello di Teodora nel pannello di consacrazione di S. Vitale di Ravenna e soprattutto la veste di Uros II nell'affresco, quasi coevo a quello veneziano, della morte della regina Anna a Sopočani, nella chiesa della Trinità.

Tuttavia l'elemento decisivo per l'identificazione della figura in esame con Elena è costituito dalla forma della croce che essa regge con la destra. Si è già detto che si tratta di una croce *patibulata*, cioè di una croce a doppia traversa, che corrisponde nella sua forma a quella della reliquia della « vera croce » ritrovata dalla stessa S. Elena e collocata, secondo la tradizione, nella stauroteca disposta tra la basilica Martyrium e la rotonda dell'*Anastasis* a Gerusalemme.

Dopo l'incendio avvenuto nel S. Sepolcro ad opera dei persiani nel 614<sup>20</sup> secondo quanto ci viene tramandato da Antioco Strategios, e da Eutichio<sup>21</sup> la reliquia venne trasferita dall'imperatore Eraclio nel 635 a Costantinopoli e portata in processione solenne a S. Sofia dal patriarca Sergio. Fu poi custodita nel piccolo *secreton* (ἐν τῷ μικρῷ σεκρέτῳ) della chiesa di S. Sofia, come precisa il libro delle cerimonie di Costantino Porfirogenito.<sup>22</sup> La lettura dell'opera di Costantino Porfirogenito ci induce a ritenere che, con molta probabilità, proprio alla festa dell'« esaltazione della croce », celebrata il 14 settembre, si possa riferire il tema raffigurato nell'affresco di S. Zan Degolà. Il patriarca, infatti, durante la cerimonia, innalzava dall'ambone della basilica quattro volte la reliquia presentandola da tutti e quattro i lati dell'ambone (ὡς ἂν ὑψώσῃ ἐν τοῖς τεσσαράσι τοῦ ἁμβωνος). Il momento dell'elevazione della croce è rappresentato in una miniatura del Menologio di Basilio II della Biblioteca Vaticana: qui la croce *patibulata*, cioè a due braccia trasversali, è uguale a quella che regge la S. Elena di Venezia.

Una ulteriore conferma dell'identificazione della Santa è offerta da una scoperta fatta dall'Underwood<sup>23</sup> nel *secreton* di S. Sofia di Costantinopoli di cui fa una relazione in un articolo del 1951.

Bisogna precisare che a S. Sofia i *secreta* erano due: quello piú piccolo serviva probabilmente per custodire il tesoro: vi erano infatti collocati gli oggetti di maggior pregio che appartenevano alla chiesa. Tra di essi la reliquia della vera croce almeno dal periodo che va dalla fine del secolo VII al X era stata depositata in un reliquiario di legno, posto poi in un grande armadio che si trovava proprio nel piccolo *secreton*.

Il grande *secreton* doveva trovarsi vicino a questo e doveva quindi essere di dimensioni maggiori; una specie di sala del consiglio o sala per cerimonie (composé de plusieurs pièces dont un triclinos).<sup>24</sup>

La composizione architettonica cosí articolata del grande *secreton*, comprendente anche il triclinio, viene confermata pure nel libro delle cerimonie,<sup>25</sup> δέχονται αὐτὸν οἱ πατριῆκοι ἐν τῷ μεγάλῳ τρικλίνῳ τοῦ σεκρέτου; passo che giustamente il Vogt interpreta come segue: « nel triclinio del grande *secreton* »<sup>26</sup> vedendovi applicata la nota figura grammaticale chiamata *ipallage*. Non è improbabile che il *tribunal* dal quale si affaccia Elena, nell'affresco di San Zan Degolà, voglia riprodurre il « balcone delle apparizioni » di quel triclinio. Negli ambienti dei *secreta* dunque sono stati scoperti dei frammenti di mosaici, figure e iscrizioni da cui si deduce che tra i personaggi rappresentati vi era l'imperatore Costantino.

Della figura che si doveva trovare di fronte a Costantino ci sono, come precisa l'Underwood, pochi resti<sup>27</sup> « of the figure that once stood opposed to Constantine, only the left hand remains. It was an orant figure with long sleeves and tightly fitting cuffs... One is tempted to speculate that a suitable pendant to Constantine would be his saintend mother Helena ».

Il Bettini conclude:<sup>28</sup> « non è impossibile che gli affreschi bizantini di S. Giovanni Decollato riflettessero codesta decorazione costantinopolitana ».

Non vorrei forzare troppo questo confronto soprattutto perché questi due cicli appartengono a due periodi completamente diversi; l'Underwood infatti ha provato che gli affreschi di Costantinopoli

sono stati eseguiti subito dopo la fine dell'iconoclastia, cioè subito dopo l'843.<sup>29</sup>

Si è finora visto come la particolare forma della croce sorretta da S. Elena sia stata determinante per l'identificazione della figura rappresentata e come ci sia stata di aiuto anche nell'inserirla in un determinato cerimoniale e quindi a dare un particolare significato a tutto l'affresco.

Resta ora da stabilire se questo elemento ci può soccorrere anche per quanto attiene alla sua collocazione in ambito cronologico.

La reliquia della vera croce era stata portata a Costantinopoli, come si è già precisato, nell'anno 635, e lì era rimasta per molti secoli.

Era pertanto la reliquia piú nota fin dall'antichità, e la croce a doppia traversa era stata largamente adottata in molte rappresentazioni di *Anastasis* o discesa al Limbo dove Cristo è raffigurato con in mano il simbolo del suo martirio.

Così appunto è raffigurato nella discesa al Limbo a Dafní (1090 circa) e nella Nea Moni a Chio etc.

Ritroviamo infine raffigurato il medesimo tipo di croce, come si è già ricordato, in una miniatura del Menologio di Basilio II della Biblioteca Vaticana, che risale a non oltre la fine del secolo XI.

Inoltre resta da precisare che numerose stauroteche presentavano questa forma, come per esempio, il resto del reliquiario smaltato, eseguito tra il 964 e il 965, per custodire un frammento della vera croce, ora conservato nel tesoro di Limburg.

Tuttavia se questo tema della croce ci è stato di aiuto in ambito strettamente iconografico, di nessuna utilità si dimostra nella ricerca di una collocazione cronologica dell'affresco, poiché si tratta di un'immagine molto antica e largamente diffusa per un troppo lungo periodo (era ancora in uso nel XIII).

Del significato dell'architettura che fa da sfondo alla figura della Santa si è già fatto cenno sopra. Si tratta di un edificio, in cui si apre un arco maggiore absidato e due laterali di dimensioni inferiori, pure absidati, ricoperto da un timpano, che richiama i *tribunalia* o balconi delle apparizioni dei complessi glorificanti dei *palatia* tardoromani.

L'origine di questo tipo di architettura è legata al culto reso all'imperatore come persona divinizzata. Infatti in concomitanza con la divinizzazione dell'imperatore si era formata una cornice

architettónica atta ad accogliere tutto il cerimoniale che aveva in essa attinenza.

In effetti un tale tipo di architettura glorificante è già presente nella Domus Augustana, costruita dal grande architetto Rabirio per Domiziano,<sup>30</sup> dove « l'aula regia era articolata da nicchie con abside contro la quale doveva essere posto l'augustale Solium: — insomma, la sala del trono — il tetrastilo per l'apparizione del sovrano ».<sup>31</sup>

Ma un tale tipo di architettura — *tribunal* in comunicazione con la sala del trono — esiste già in epoca assai piú remota in Egitto al tempo dei Faraoni.

Tuttavia gli esempi piú importanti si trovano a Spalato e a Palmira dove è presente una forma già evoluta del complesso glorificante.

Ed ancora piú evoluta la troviamo a Ravenna. Mentre a Spalato l'aula ipetrale per cerimonie auliche è ancora soltanto una via porticata, a Ravenna nel palazzo di Teodorico è già una basilica discoperta con loggiati superiori.<sup>32</sup>

Complessi glorificanti di questo genere esistevano pure in Oriente e quindi dovevano aver avuto largo impiego pure nel Mega Palation di Costantinopoli<sup>33</sup> e senz'altro doveva essercene piú d'uno anche se nella forma piú semplice cioè di « balcone per le apparizioni » dal quale l'imperatore si affacciava davanti a tutto il popolo riunito.

Infatti il libro delle Cerimonie di Costantino Porfirogenito parla di diversi punti del Palazzo da cui l'imperatore faceva la sua apparizione.

Anzi questi balconi dovevano essere legati anche a un cerimoniale piú antico e meno complesso e dovevano trovarsi, non al piano terra, come nei palazzi della fase piú matura, ma al primo piano e, proprio ad un balcone situato al primo piano si affaccia la S. Elena nell'affresco di San Zan Degolà.

L'esistenza di balconi al primo piano è documentata nel Palazzo dei Tetrarchi a Ravenna e nel palazzo delle Colonne a Tolemaide « al quale è piú che agli altri connesso il triforio di S. Zan Degolà ».<sup>34</sup>

Abbiamo già notato che probabilmente, durante la festa dell'esaltazione della croce, l'imperatore si affacciava al *tribunal* del grande *secretion*, e a questo *tribunal* si riferirebbe il balcone dal quale si affaccia la Santa.

In conclusione nell'affresco veneziano S. Elena reggerebbe in mano la reliquia della vera croce

da lei ritrovata, affacciandosi al balcone glorificante del triclinio del grande *secretion* di Santa Sofia e mostrandola al popolo, nel gesto abituale che il patriarca compiva dall'ambone della chiesa costantinopolitana durante la festa dell'Esaltazione della vera croce.

In questo caso il *tribunal* viene ad assumere un duplice significato sia aulico-imperiale sia cristiano perché Elena è imperatrice e santa.

L'apparato decorativo dell'architettura che inquadra la Santa è pressoché inesistente: vi sono soltanto alcune rosette che richiamano quelle che decoravano i cofanetti eburnei del periodo iconoclasta<sup>35</sup> oppure le croci nei dittici, rosette a volte in forme molto elaborate, a volte in forme semplici e piú simili a quelle dell'affresco e che trovano largo impiego nella decorazione delle architetture veneziane dall'XI sec. in poi.

Il bordo inferiore della lunetta è segnato da una cornice a modiglioni in prospettiva, che compare anche nella « Madonna allattante » conservata al Museo Marciano di Venezia, e che viene considerata dallo Zuliani « piuttosto insolita per questo tipo di tavole ».<sup>36</sup>

Sotto la lunetta esaminata, c'erano quattro figure, di cui ora rimangono soltanto le teste, e che rappresentano i quattro santi: S. Giovanni, S. Pietro, S. Tommaso, S. Marco, la cui identificazione è semplice, poiché i loro nomi sono dipinti accanto alle teste. Le scritte sono gotiche, e quindi, a seconda delle datazioni proposte, vengono considerate dai vari studiosi o coeve<sup>37</sup> o posteriori agli affreschi.

Le aureole sono state scalpellate, come quelle di S. Elena e nella medesima circostanza; tracce dorate si trovano ancora intorno alla testa di S. Tommaso.

Le teste dei Santi Giovanni Battista e Pietro, con lunghi capelli, folte barbe e volti tormentati, sono iconograficamente simili alle rappresentazioni tradizionali (vedremo piú avanti i confronti con S. Pietro della cripta di Aquileia e S. Pietro della basilica ursiana di Ravenna etc...), mentre dalla tradizione si staccano le due teste di S. Tommaso e S. Marco, dice il Fiocco,<sup>38</sup> stranamente imberbi. Sebbene, tanto per citare gli esempi piú scontati, S. Tommaso sia presentato giovane e imberbe sia nel mosaico del « Dubbio di S. Tommaso » della Chiesa di Dafní; che in quello, che a questo modello si rifà, della basilica di S. Marco.

Per S. Marco invece l'iconografia si presenta effettivamente diversa da quella tradizionale come, per esempio, nei mosaici della cappella Zen, che non dovrebbero poi scostarsi cronologicamente di molto dal periodo in cui ipoteticamente sono stati eseguiti gli affreschi di S. Zan Degolà.

Si può concludere che il complesso degli affreschi cosiddetti « bizantini » di S. Zan Degolà dal punto di vista iconografico sia veramente legato a Bisanzio, sia nella rappresentazione esteriore, sia nelle tradizioni cui si ricollegano.

Bisognerà ora vedere quanto di veramente « bizantino » hanno anche dal punto di vista stilistico.

Se il problema iconografico attinente a questo affresco è stato risolto collegandolo con tutto il cerimoniale aulico bizantino, di cui ci restano ampie documentazioni sia in ambito storico-letterario, sia in ambito figurativo, invece il carattere stilistico dell'opera in esame si rivela, dopo tutto il lavoro di confronto e di studio particolareggiato, di estrazione genericamente bizantina, ma piú precisamente generata da una commistione di un sottofondo serbo, macedone, greco, russo (Kiev, Vladimir) con apporti della cultura « benedettina dell'occidente e del romaniconordico ».

L'esame dei volti di S. Elena e dei quattro Santi mette subito in rilievo un particolare senso di pseudo-plasticismo riscontrabile con la morbidezza della linea che segue l'ovale dei volti, nell'ombreggiatura che disegna il mento, nel rigonfiamento del labbro inferiore e nell'orecchio.

I volti sono inoltre caratterizzati dagli occhi tondeggianti e piuttosto grandi, resi con naturalistica precisione sia nel bulbo che nell'iride quasi traslucida, sia nelle palpebre.

Piuttosto stilizzata si presenta invece la linea continua che congiunge le sopracciglia al naso, sebbene si tratti di un sistema appartenente ad una sorta di manierismo non accentuato.

Il tipo di naso adunco è caratteristico dell'iconografia medio-bizantina e piú precisamente comena.

Questi elementi ci richiamano subito alla mente gli affreschi del convento serbo di Mileševa, la cui decorazione fu eseguita tra il 1230 e il 1237 probabilmente ad opera di tre artisti, Giorgio, Demetrio e Teodoro, anche se non è possibile distinguere l'opera di ciascuno.<sup>39</sup>

Vi notiamo infatti un analogo pseudo-plasticismo e una vaga tendenza al naturalismo nella resa

degli occhi, stilizzato però, come in San Zan Degolà, dalla linea continua naso-sopracciglia.

Le analogie più calzanti per il nostro lavoro di confronto le riscontriamo in una testa d'angelo della Resurrezione, nella testa della Vergine nell'Annunciazione, che presenta un'espressione un po' assorta determinata dall'immobilità dello sguardo, e soprattutto in alcune figure di apostoli che appaiono nelle scene della Passione.

Un elemento che però maggiormente contraddistingue le figure di San Zan Degolà da quelle di Mileševa è, a nostro avviso, una notevole caratterizzazione dei volti, specialmente quelli dei quattro santi, che li rende quasi ritrattistici, mentre nel monastero serbo i volti sono più stilizzati ed anonimi.

L'intonazione dei colori presenta invece generiche analogie, in quanto i toni sono piuttosto chiari.<sup>40</sup> Il fondo oro che troviamo a Mileševa è determinato dall'intenzione che ha avuto il pittore di imitare il mosaico: sopra il giallo si stendeva infatti un leggero velo di doratura, ora scomparso, e una leggera rete che voleva imitare le tessere musive; una simile intenzione non si riscontra invece negli affreschi veneziani.

Ma soprattutto colpiscono le nette sfumature verdi presenti nei volti di Mileševa, che richiamano la tecnica « a verdaccio » con cui sono dipinti i volti di San Zan Degolà. Il Talbot-Rice<sup>41</sup> individua in questo ciclo di affreschi degli influssi provenienti dall'ambiente occidentale e addirittura, particolarmente nella figura della Madonna, intravede degli influssi linguistici dell'ambiente senese.

È interessante pertanto notare la coesistenza anche in ambiente bizantino, sia pur provinciale, di quella commistione di elementi occidentali e bizantini che costituiscono uno dei caratteri più salienti della pittura veneziana. Il Bettini<sup>42</sup> infatti, a questo proposito, afferma che la maniera bizantina « di Nerezi » sta alla base della pittura delle due rive dell'Adriatico negli ultimi decenni del XII sec. e nei primi del XIII, e che essa, « tradotta in benedettino » ripenetra nuovamente all'interno dei Balcani, e diventa — in questa accezione — la componente occidentale della pittura serba e quindi anche di quella di Mileševa.

Le analogie riscontrate tra gli affreschi di Mileševa e quelli veneziani in esame ci hanno indotto ad operare un'indagine comparativa per cercare di risalire ad una matrice comune ai due cicli. In

questo lavoro di raffronto tra le pitture più significative della Serbia, della Macedonia, e di tutta l'area provinciale bizantina (non è questa la sede adatta ad enumerarle singolarmente) ci si è soffermati sulle pitture russe di San Demetrio di Vladimir, poiché in esso abbiamo riscontrato interessanti elementi di contatto con gli affreschi di San Zan Degolà.

Esse sono state eseguite alla fine del sec. XII, la chiesa fu infatti fondata nel 1194 dal granduca Vsevolod Bal' Soe Guerdo.<sup>43</sup>

Costui trascorse gli anni giovanili (1162-1169) a Costantinopoli, venendo quindi a contatto con l'ambiente culturale ed artistico della capitale dell'impero d'Oriente. Quando decise di far decorare la chiesa da lui eretta logicamente si servì di pittori fatti venire da Costantinopoli, che certamente eseguirono gli apostoli e gli angeli del versante meridionale della volta maggiore. Questo afflusso di maestranze dalla capitale spiega il carattere metropolitano della decorazione di San Demetrio di Vladimir.

Le figure, intrise di spiritualità, presentano una evoluzione del tipo comeno a « carattere prettamente ritrattistico ».<sup>44</sup>

Ogni volto, con lineamenti ben definiti e personali, consente di identificare i vari apostoli; pure interessante è il colore di queste figure, ottenuto mediante la combinazione di tinte tenui, come in San Zan Degolà, tra cui risaltano il verde, l'azzurro chiaro, il marrone, il rossiccio e il bianco.

Ma quello che ci interessa di più per la nostra indagine, è notare che nelle pitture di San Demetrio di Vladimir si esalta la corposità delle figure, che non sono più immagini spirituali, ma a cui sono ridati finalmente i corpi.<sup>45</sup>

Per evidenziare queste analogie, che or ora abbiamo sommariamente esposto, gioverà soffermarsi a confrontare singolarmente le figure nelle loro singole componenti. Vi notiamo lo stesso pseudo-plasticismo che rende il contorno del volto e il collo leggermente gonfio, le stesse labbra piccole e carnose, le stesse occhiaie accentuate, la stessa linea leggera che congiunge il naso alle sopracciglia, lueggiate bianche che contribuiscono ad evidenziare la volumetria del volto.

Anche una acconciatura assai simile, per quanto quella di S. Elena non sia più facilmente leggibile, accomuna le figure dei due cicli.

Riteniamo un elemento rilevante l'aver trovato una accentuata somiglianza anche nell'atteggiamento. Un angelo di San Demetrio regge con la sinistra uno scettro e alza la mano destra in un gesto benedicente, ripetendo specularmente la posizione delle mani della Santa.

Quello che piú interessa è la simile resa delle mani, troppo grandi e dalle dita sproorzionatamente lunghe. In entrambe le figure la lumeggiatura chiara, stesa sul palmo immediatamente sotto l'articolazione delle dita, indica un tentativo di ricerca volumetrica come nei volti.

Lo studio del corpo e delle spalle piuttosto spioventi presenta linee costruttive abbastanza simili, però, mentre la veste di S. Elena è resa piú piatta dalla rigida fascia gemmata, quella dell'angelo presenta un panneggio studiato e percorso da linee piuttosto dure. In entrambe le figure il mantello è tenuto stretto dal braccio ripiegato.

L'immagine dell'angelo scelta da noi come termine di raffronto è quella che piú si presta a questo studio comparativo, però essa si ripete con lievi varianti in tutti gli angeli che stanno alle spalle degli apostoli della volta maggiore.

Anche negli affreschi di S. Sofia di Kiev (databili alla metà dell'XI sec.) il pittore armonizzando il trattamento linearistico con la forma chiaroscuro costruisce il rilievo del viso o meglio un semirilievo che, se non basta a staccare dal piano l'immagine, riesce a darne una sensazione tondeggiante, simile a quella delle pitture di San Giovanni Decollato.<sup>46</sup>

Abbiamo voluto dar risalto all'analogia che intercorre tra molti elementi della pittura di Vladimir e in parte S. Sofia di Kiev e gli affreschi di San Zan Degolà non tanto per evidenziare un influsso linguistico degli uni sugli altri, quanto piuttosto per sottolineare l'esistenza di una « Koinè » stilistica avente una comune origine nella pittura di derivazione costantinopolitana.

Sarebbe interessante poter seguire le varie fasi dell'irradiazione di questa matrice comune nelle diverse province, tuttavia non ci sembra il caso di inserire una digressione così vasta, che turberrebbe lo svolgimento del nostro discorso, né i mezzi di studio di cui disponiamo sono adeguati a documentarla.

Gioverà invece a questo punto riprendere in considerazione gli affreschi di quell'area geogra-

fica che ci risulta avesse contatti politico-commerciali diretti con Venezia, e che quindi poteva trasmettere temi ed elementi linguistici, che verranno poi filtrati dai maestri veneziani attraverso la loro personalità artistica e fusi con esperienze provenienti dall'ambiente « nordico-occidentale ».

A confermare l'ipotesi di una influenza diretta tra la pittura serba e la pittura veneziana ci soccorre anche il confronto con le pitture murali della chiesa della Trinità a Sopočani, eseguite per Uros I verso il 1265.

Uros I era figlio di Anna Dandolo, di origine veneziana; anche questo fatto sta ad attestare l'esistenza di stretti rapporti intercorrenti tra Venezia e la Serbia. Questi affreschi, come quelli di Mileševa, sono disposti l'uno su l'altro in tre o quattro registri e hanno fondi gialli, un tempo ricoperti da un sottile strato d'oro. Notiamo anche qui lo stesso modo di trattare i volti, le labbra carnose, gli occhi cerchiati, le grandi orecchie, i colori tenui con sfumature verdi nelle facce dei personaggi, e infine, quello pseudo-plasticismo, che rende un po' gonfi i volti e che è anche la nota saliente dei dipinti di San Giovanni Decollato. Strette analogie si riscontrano anche per quanto attiene alla soluzione prospettica data alle architetture dello sfondo. In queste pitture, come già abbiamo riscontrato a Mileševa, e come si può notare anche nel ciclo della chiesa della Madre di Dio a Studenica troviamo chiaramente<sup>47</sup> una influenza occidentale. Specialmente nella scena della « Crocefissione » di Studenica notiamo oltre a caratteristiche simile a quelle delle pitture di San Giovanni Decollato anche legami con la pittura della scuola pisana (soprattutto nel volto del Cristo), per quanto lo stile resti sempre bizantino.

Questa ci sembra una ulteriore prova di quanto abbiamo precedentemente detto, cioè di un continuo scambio di influenze tra Italia e Oriente, influenze che Venezia seppe magistralmente sintetizzare, come dimostrano gli affreschi sui quali è impostata la nostra ricerca.

Le affinità artistiche riscontrate tra gli stili dei cicli serbi e quello degli affreschi veneziani in esame ci inducono, a questo punto, ad orientare la nostra indagine verso la ricerca di una individuazione auspicabilmente documentata dalla fonte comune di questo particolare linguaggio.

Allo stato attuale delle nostre conoscenze l'unico ciclo di affreschi, che sia tale da suggerire delle

desinenze linguistiche comuni alle pitture che abbiamo appena esaminato è quello di Nerezi, i cui influssi investono sia l'area orientale sia la riva occidentale dell'Adriatico.

Gli affreschi della chiesa di S. Pantaleimon a Nerezi in Macedonia datati al 1164, come emerge dall'epigrafe greca che corre sopra la porta del narcece,<sup>48</sup> e che, per altro, informa che il tempio fu eretto per ordine di Alessio Comneno, figlio di Costantino Angelo, sono opera di maestri di formazione aulica-costantinopolitana e rappresentano un « unicum » nel contesto della pittura provinciale,<sup>49</sup> sono « dovuti ad esigenze estranee alla struttura autentica del mondo figurativo in cui vennero a trovarsi ». Cosa non straordinaria, per altro, se si tiene conto del committente, fortemente legato all'ambiente di corte

Trascurando le figure del *templon* che presentano elementi linguistici del tutto diversi da quelli degli affreschi veneziani oggetto della presente ricerca, gioverà soffermarsi ad esaminare le scene delle pareti della navata centrale, e in particolare quelle che presentano desinenze stilistiche tali da confermare una dipendenza della pittura serba presa precedentemente in esame e dei punti diretti di contatto con gli affreschi di San Zan Degolà. Consideriamo, ad esempio, la scena della « Deposizione della Croce »: il volto di Giovanni presenta una vicinanza di stile con i volti di S. Marco e S. Tommaso, evidenziato dal medesimo modo di dare alle facce quella rotondità che abbiamo avuto più volte modo di sottolineare.

Un altro confronto si può fare tra la testa di San Simeone che riceve Cristo nella scena della « Presentazione al tempio » e la testa di S. Giovanni Battista a Venezia. Vi notiamo un analogo tipo iconografico, stessa attenzione all'effetto psicologico, analoga ombreggiatura verde e taglio degli occhi, labbra e capelli assai somiglianti. A dimostrare i legami che intercorrono tra Nerezi e la pittura aulica troviamo il medesimo tipo iconografico e stilistico anche nel mosaico della « Deesis » nella tribuna sud di Santa Sofia di Costantinopoli, la datazione di questo mosaico è controversa.<sup>50</sup>

C'è tuttavia da notare che il Giovanni Battista di Costantinopoli presenta un accentuato linearismo, comune peraltro anche agli affreschi di Nerezi, di tipo assai colto e raffinato mentre tale linearismo nell'affresco veneziano si è assai at-

tenuato, perché limitato soltanto all'esecuzione della chioma e della fronte.

Anche l'espressione è più distesa, mentre la figura di Costantinopoli presenta una tensione assai più marcata, dovuta alla maggiore ricchezza dei mezzi espressivi e di tecnica.

Osserviamo che a Nerezi la tecnica di stendere il colore si diversifica da quella degli affreschi di San Zan Degolà in quanto il colore è denso e a strati sovrapposti si da acquistare in certi punti il rilievo come di uno stucco,<sup>51</sup> le tinte sono piuttosto spente, con lo scopo di ottenere effetti di intensa drammaticità. A Venezia, invece il colore appare più diluito e stemperato in tonalità chiare, che si avvicinano più a quelle di Mileševa.

Nel corso di questa indagine non possiamo prescindere dal considerare, oltre ai cicli pittorici finora studiati, i mosaici di *Hosios Lukas* in Focide, datati al primo quarto del XI sec.

È interessante prendere in esame, sia pur brevemente, questo ciclo musivo perché in esso è riscontrabile per la prima volta, direi, quella « ambigua ed astratta plasticità »,<sup>52</sup> che è il motivo stilistico predominante incontrato nel corso della nostra ricerca.

Non è difficile individuare questa « plasticità » se incentriamo la nostra attenzione su alcuni dei volti dei protagonisti della scena della « Lavanda dei piedi » nel narcece: ad esempio i tratti del volto della figura di destra, che sta allacciandosi il sandalo, presentano appunto una accentuata somiglianza con i Santi Marco e Tommaso di San Zan Degolà.

Le stesse caratteristiche si possono individuare pure nella scena della « Crocifissione » che si trova nel narcece e che, per altro, come vedremo in seguito, ha suggerito molti spunti linguistici al maestro della cripta di Aquileia.

Purtroppo lo stato di conservazione assai precario degli affreschi di S. Giovanni Decollato ci induce a limitare il nostro esame esclusivamente ai volti delle singole figure che appaiono nei vari cicli che abbiamo scelto per eseguire una verifica delle ipotesi da noi avanzate, rendendo il nostro lavoro un po' monotono.

Infatti la figura dell'imperatrice Elena, che è quella conservata per più largo tratto, presenta soltanto una parte del busto in cui i movimenti della veste sono troppo limitati per concedere una possibilità di raffronto con le varie soluzioni date

dai diversi maestri, che abbiamo incontrato nella nostra indagine, al problema dei panneggi e della volumetria dei corpi: sicché siamo stati costretti a soffermarci a sottolineare i termini di raffronto soltanto dove l'evidenza ci ha soccorso, per non cadere nel pericolo di forzare le analogie laddove mancava la possibilità di provarle.

Questo rapido «excursus» attraverso le più significative manifestazioni dell'arte «bizantina» nelle zone provinciali della Grecia, della Serbia, e della Macedonia ci porta a concludere che molti e importanti elementi stilistici, presenti in queste pitture, confluiscono negli affreschi di San Zan De-

Vogliamo cercare ora di determinare in quali

opere geograficamente vicine a Venezia si possono trovare i caratteri simili e in che modo abbiamo influito sulle pitture in esame.

Considerando la situazione della pittura veneta nei sec. XII-XIII non possiamo fare altro che partire dall'esame degli affreschi della cripta di Aquileia.

La decorazione svolge due temi essenziali: la «Passione di Cristo» e le «Storie dei protomartiri aquileiesi Ermagora e Fortunato» ed è completata da immagini di santi a tutta figura, da Cristo, dalla Vergine in trono e da vari altri temi minori.

Tutti gli affreschi sono stati eseguiti in uno stesso momento, la datazione è un po' controversa. Comunemente si riteneva che le scene della Passione derivassero dalla maniera di «Nerezi» e che pertanto fossero da collocare in un periodo posteriore al 1164, anno della decorazione della chiesa di S. Pantaleimone.

La Dalla Barba-Brusin e il Lorenzoni<sup>53</sup> riscontrano invece componenti di chiara derivazione dai mosaici di Hosios Lukas nella Focide, componenti già presenti nella decorazione musiva di S. Marco, in quella della Ursiana di Ravenna (opera senz'altro di maestri veneziani), nei resti della prima decorazione del duomo di Ferrara (quasi sicuramente anche questa opera di maestri veneziani), e quindi tendono ad una datazione anteriore al 1164.

Infatti queste decorazioni testimoniano il modo «di tradurre in veneziano nei primi decenni del XII sec. i lasciti bizantino-provinciali tipo Hosios Lukas-Kiev».<sup>54</sup>

Questi stilemi focidesi sincretizzati dai «pittori immaginari» veneziani verranno trasmessi anche ai frescanti di Aquileia.

Questa parentela linguistica fra i due cicli friulano e focidese chiarisce la presenza negli affreschi di San Giovanni Decollato di elementi di estrazione Greca oltre a quelli di estrazione Macedone, sebbene queste componenti si fossero già fatte sentire nella stessa Venezia nella decorazione musiva di S. Marco. La frammentarietà degli affreschi veneziani a cui ci riferiamo ci costringe, come al solito, a limitare il campo della individuazione di fattori comuni, e a confrontare puntualmente i vari volti dei personaggi tralasciando lo studio dei panneggi e di elementi dello sfondo, che peraltro molto spesso, si rivelano decisivi ai fini di una collocazione cronologica e stilistica.

La Dalla Barba e il Lorenzoni hanno efficacemente confrontato le teste di «Pietro che consacra vescovo Ermagora» e di «Giuseppe di Arimatea» nella «Deposizione della Croce» con quella di S. Pietro della Basilica ursiana di Ravenna (1112), con l'intento di evidenziare le analogie al fine di anticipare l'esecuzione degli affreschi aquileiesi alla prima metà del sec. XII. Questi rapporti da loro individuati, cioè: «la maniera di delineare le guance, il naso, la barba, la fronte e di rendere le lumeggiature con il medesimo significato figurativo» sono riscontrabili anche nella figura di S. Pietro negli affreschi di Venezia.

Se nella parte superiore della testa di S. Pietro di Venezia ravvisiamo la stessa capigliatura a striature, lo stesso modo di raffigurare gli occhi, delimitati da pennellate scure e lo stesso modo di lumeggiare con pennellate bianche del Giuseppe di Arimatea, nella barba invece individuiamo maggior somiglianza con la parte inferiore del volto di Pietro nella scena di consacrazione di Ermagora. La barba è infatti trattata a lumeggiature bianche e composta da linee curve simmetriche che ne rendono regolare il contorno. Lo stesso tipo di barba compare anche nel S. Pietro di Ravenna.

La barba di Giuseppe di Arimatea, invece cade più sfrangiata e più naturale.

Questo confronto, veramente calzante, non ci porta purtroppo ad alcuna conclusione definitiva, per quel che riguarda la collocazione cronologica, ci serve però a convalidare l'ipotesi di una com-

presenza negli affreschi di San Zan Degolà sia degli elementi di derivazione bizantina provinciale sia di elementi che erano ormai affermati nell'ambiente pittorico veneziano.

Continuando l'esame del ciclo di Aquileia, confronti si possono istituire anche fra i volti di S. Marco e S. Tommaso e quelli del S. Giovanni della Crocifissione e più ancora della « Deposizione della Croce ».

Vi riscontriamo l'analoga pseudo-volumetria che costituisce il « leit-motiv » di tutte le pitture che abbiamo assunto come termine di confronto con quelle veneziane. Ci sembra che il S. Giovanni della « Deposizione della Croce » si presti meglio a stabilire un confronto più calzante soprattutto per la gamma di colori piuttosto chiari.

Tuttavia notiamo delle differenze piuttosto notevoli tra le pitture di Aquileia e quelle di Venezia.

In queste ultime infatti lo pseudo-plasticismo sfuma i contorni dei volti, dando l'impressione quasi di una volumetria reale, mentre ad Aquileia il netto segno di contorno tende ad annullare il senso volumetrico.

Le medesime osservazioni si possono fare se istituimo un raffronto tra i santi di Venezia e altre figure della cripta friulana, come ad esempio S. Crisogono, Pontiano ed altri.

L'analisi comparativa da noi eseguita tra gli affreschi di Venezia e il ciclo aquileiese, anche se non ci ha concesso di rilevare particolari affinità che possano portare il nostro discorso ad una conclusione di una qualche consistenza, si è presentata indispensabilmente dato che a Venezia non resta altro materiale a fresco.

Dati, poi, i rapporti stilistici che intercorrono tra gli affreschi del maestro della Passione di Aquileia e alcuni mosaici marciari (specialmente alcune figure dell'abside) ci è lecito supporre che tali legami fossero presenti anche nelle altre pitture allora esistenti a Venezia.

Non sembra avventato il nostro discorso, se si considerano le strette affinità iconografiche e stilistiche presenti nel gruppo delle « Pie donne » della Deposizione di Aquileia e quello del frammento musivo dell'antica decorazione di S. Marco, attribuita alla fine del XI secolo, e conservata nel museo Marciano.

Uno dei pochi resti di affreschi esistenti a Venezia è la « Madonna Orante » scoperta nel 1963 dal Forlati<sup>55</sup> nella parete settentrionale del Battistero

di S. Marco dove era precedentemente ricoperta dalla decorazione a lastre marmoree di Andrea Dandolo (1343-1354), e dal Forlati attribuita al XIII sec.

Il Bettini, invece, ponendola in relazione con alcune pitture della cripta di Aquileia che egli ritiene di derivazione macedonica, la data agli anni 70 del secolo XII.<sup>56</sup> La Dalla Barba-Brusin e il Lorenzoni,<sup>57</sup> pur non potendo negare la stretta analogia tra l'affresco marciano e quelli aquileiesi, tolgono gli affreschi di Aquileia dall'area macedonica per metterli in rapporto, invece, come si è visto, con i mosaici focidesi di Hosio Lukas e, anticipando di conseguenza la datazione della decorazione della cripta, tolgono anche la « Madonna Orante » dall'area di influsso macedonica e anticipano la datazione proposta dal Bettini alla metà del XII sec.

Poiché la « Madonna Orante » del Battistero di S. Marco costituisce una delle rare testimonianze di pittura attribuibile all'XII sec. a Venezia, stabiliti i rapporti tra di essa e il ciclo di affreschi di Aquileia, rapporti esaurientemente documentati, come è stato appena detto, dal Bettini, dalla Dalla Barba e dal Lorenzoni, possiamo cercare di rilevare se esistono rapporti anche tra questa Madonna e le pitture di S. Giovanni Decollato.

A prima vista le somiglianze non sono molte, perché i tratti della « Vergine Orante » sono più marcati e l'espressione è più dura e stilizzata.

La linea delle sopracciglia è grossa ed ininterrotta, i colori sono più cupi e più densi.

L'insieme richiama molto più Aquileia che S. Giovanni Decollato, però ad un più attento esame vediamo come la S. Elena presenti alcuni elementi simili alla Madonna di S. Marco. Uguale è il tema iconografico del naso adunco di tipo comneno, uguali sono le occhiaie scure e triangolari, in entrambi il labbro inferiore è carnoso e proietta un'ombra sul mento, simili sono le lumeggiature bianche, anche se nel volto di S. Elena appaiono più diluite.

Il corpo della Madonna è ricoperto da un manto che presenta un panneggio simmetrico e rigido che mette in risalto lo pseudo-plasticismo del volto su un busto appiattito, come avviene anche nella figura di S. Elena.

I polsi della veste della Madonna ritornano con simili decorazioni anche nella figura di S. Elena.

Nonostante le differenze che abbiamo sottolineato, i pochi rapporti, che sono risultati dall'esame comparativo dei due affreschi, aiutano a convalidare la nostra ipotesi che il ciclo di S. Giovanni Decollato non costituisce un « unicum » nel contesto della pittura duecentesca a Venezia, come è opinione diffusa, ma che tutti gli affreschi di questo periodo, distrutti dalle particolari condizioni climatiche della città, presentassero affinità di linguaggio.

La scarsità di documenti di pittura, prescindendo da quella musiva di S. Marco, or ora lamentata, ci impedisce altri raffronti di questo tipo; tuttavia un documento assai importante di miniaturistica: « l'Epistolario miniato di Giovanni da Gaibana » datato al 1259 supplisce benissimo questa carenza di esemplari affrescati.

Il miniatore dell'Epistolario<sup>68</sup> fu probabilmente di origine veneziana e le miniature dell'Epistolario sono tra i più alti conseguimenti della pittura veneziana mentre il disegno ha dietro di sé « l'esperienza della Provincia bizantina ».

Molti sono i caratteri delle miniature del codice che si ritrovano nella decorazione del braccio nord dell'atrio di S. Marco, segno evidente della grande influenza che queste miniature hanno esercitato sulla pittura veneziana della seconda metà del XIII sec. Questi caratteri riaffiorano anche negli affreschi di San Giovanni Decollato.

La mancanza di panneggi nei nostri affreschi ci consiglia di tralasciare lo studio dell'influenza che la pittura « salisburghese », cioè quel linearismo che si diffonde su l'Alto Adige e tutta l'area occidentale del Veneto, ebbe su queste miniature, ma che forse potrebbe essere riscontrabile se le figure di San Zan Degolà fossero complete.

Ravvisiamo nei volti delle miniature singolari desinenze linguistiche ricorrenti pure nei nostri affreschi:<sup>69</sup> i capelli sono spiumati come quelli dei santi Pietro, Tommaso e Marco, le orecchie sono grandi e accartocciate, le occhiaie sono fortemente marcate e le labbra carnose.

Non riscontriamo invece negli affreschi la linea ad uncino, che compare nelle miniature, che sotto-linea gli zigomi, derivante da Nerezi e lì usata con valore plastico.

Che questi stilemi facessero parte della cultura pittorica veneziana del duecento, in cui si inserisce il miniatore dell'Epistolario di Giovanni da

Gaibana, lo attestano anche alcuni brani della decorazione musiva dell'abside della Basilica romana di S. Paolo fuori le mura sopravvissuti all'incendio del 1843.

Questi mosaici sono i resti dell'antica decorazione eseguita da « Magistri imaginarii » veneziani, chiamati tra il 1216 e il 1218 a lavorare a Roma da Papa Onorio III.

Di questa decorazione rimangono nel registro inferiore il trono dell'Etimasia custodito da due angeli e due degli apostoli separati da due palme e altri modesti frammenti conservati nel museo della Basilica e nelle grotte Vaticane.<sup>60</sup>

Ricorrono anche qui le stesse formule che determinano l'esecuzione dei volti: in particolare, il leggero linearismo che disegna le arcate sopraccigliari, gli occhi grandi, la bocca dal labbro inferiore rigonfia, gli orecchi curiosamente accartocciati.

Per esecuzione questi mosaici romani, sono, come si è visto, di parecchi anni anteriori alla miniatura del Gaibana, eppure presentano simili caratteristiche, tra le quali un esasperato linearismo,<sup>61</sup> quindi riteniamo che l'influenza di questo Epistolario, riscontrata nella decorazione di S. Marco nella lunetta di S. Alipio, nelle pitture di San Zan Degolà, nella « Deposizione Hirsch » e in altre tavole non costituisca un apporto nuovo nella pittura veneziana del '200, ma che le miniature dell'Epistolario non siano che la maturazione di uno stile già affermato a Venezia: maturazione della quale trassero vantaggio tutte le pitture dell'epoca.

Il nostro discorso si è limitato finora ad una analisi comparativa con pitture che presentassero delle affinità iconografiche e stilistiche tali da poter giustificare in qualche modo la complessa formazione linguistica del pittore che ha eseguito gli affreschi di San Giovanni Decollato, e che ci è risultato appartenere all'ambiente culturale del '200 veneziano; finora però non abbiamo affrontato il problema di una datazione almeno approssimativa dell'opera in esame.

Il primo tentativo di una collocazione cronologica è stato eseguito, poco dopo la scoperta degli affreschi, dal Fiocco<sup>62</sup> il quale li ha datati al sec. XI, poiché gli sembrava « non dover inserire opere tanto vigorose in quel periodo raffinato e puramente cromatico, che è quello paleologo », e quindi riteneva di doverlo datare al periodo macedone.

Tale datazione è stata proposta dal Fiocco « sub condicione » nel 1951 quando la scoperta degli affreschi era troppo recente e non era stato operato su di essi nessuno studio di carattere scientifico, ma era stata considerata in essi solo la componente bizantina.

Lo stesso Fiocco non riteneva definitiva la collocazione. Alla luce dei più recenti studi a noi questa proposta cronologica sembra troppo arretrata nel tempo poiché abbiamo individuato, nel corso del nostro esame, molti influssi di pitture sicuramente appartenenti ai sec. XII e XIII.

Comunemente è stata accettata (Bettini,<sup>63</sup> Muraro,<sup>64</sup> Furlan<sup>65</sup> etc.) la collocazione nella seconda metà del XIII sec., precisamente dopo l'esecuzione delle miniature dell'Epistolario di Giovanni da Gaibana e dei mosaici del braccio nord dell'atrio di S. Marco.

Il Muraro<sup>66</sup> addirittura precisa che gli affreschi in discorso si potrebbero attribuire al « Maestro di Maestro Paolo ».

La collocazione cronologica ci sembra giustificata sia da motivi linguistici, sia da motivi di ordine storico. Però non ci sembra abbia tenuto sufficientemente in considerazione il tentativo appariscente di ricerca prospettica che troviamo nell'architettura di sfondo, né il modo di usare il colore nei volti, che prelude alle sfumature trecentesche.

Queste osservazioni ci inducono a prendere in considerazione anche la terza ipotesi di collocazione cronologica, che data gli affreschi al primo decennio del '300.

Il Lazarev<sup>67</sup> in un articolo apparso su « Arte Veneta », parlando della pittura veneziana da cavalletto, afferma di aver trovato analogie tra una tavola raffigurante la Madonna, conservata al Museo Puskin di Mosca, e che lui considera, in base alla vivacità del colore, sicuramente veneziana, e i dipinti di S. Giovanni Decollato.

La parte inferiore della tavola risulta tagliata e la rappresentazione iconografica della Madonna assisa in trono, mentre tiene in braccio il bambino stringendoselo alla guancia, ereditata da Bisanzio dove era chiamata eleussa, ebbe larga diffusione in Italia.

Il trono presenta un'architettura insolita e ricorrente soltanto in pitture veneziane.

Esso poggia su colonnine e nella parte inferiore ha delle cavità che ricordano i portici; le cavità si affacciano all'interno attraverso arcate.

Il Lazarev trova nel trono, che appare « nell'incoronazione della Vergine » della National Gallery of Art di Washington (1324), strette analogie con il trono della tavola di Mosca.

Ritornano in esso i principali motivi decorativi tranne che per un particolare: i portici che stanno sotto il trono presentano una copertura piana anziché a botte. Il Lazarev riscontra nell'affresco raffigurante S. Elena arcate « assolutamente uguali », che poggiano su colonne isolate, e soprattutto mette in rilievo, in entrambi i dipinti, un interesse assai accentuato per la ricerca prospettica.

Inoltre, confrontando le teste di S. Tommaso, e particolarmente quella di S. Marco degli affreschi veneziani con i volti della Vergine e del bambino della tavola di Mosca, il Lazarev ravvisa in entrambe stessi lineamenti, analogo segno del naso, della bocca, dell'orecchio e simili sfumature.

A questo punto gli sorge il dubbio che le due opere in questione siano state eseguite dal medesimo pittore e, poiché ritiene la tavola di Mosca eseguita circa dieci quindici anni prima della « Incoronazione » di Washington datata al 1324, data anche gli affreschi di S. Giovanni Decollato al 1310 circa.

Ci sembra tuttavia che l'attribuzione di questi affreschi allo stesso maestro della tavola di Mosca presenti delle motivazioni estremamente ipotetiche e, a dire il vero, piuttosto forzate.

Per quanto attiene alla datazione al primo decennio del '300, un'altra opera va presa in considerazione, e precisamente la « Madonna col Bambino », tela incollata su tavola,<sup>68</sup> che si trova presso il Duomo di Padova.

La storia di questa Madonna, che comunemente viene chiamata « Madonna del Petrarca », è piuttosto complessa, poiché fu per molto tempo ritenuta opera di Giotto ed identificata con quella Madonna che Michele Vanni donò al Petrarca.

Fu anche attribuita a Giusto de' Menabuoi, ritenendo che l'avesse copiata dalla Madonna bizantina, conservata nella chiesa di S. Giustina, finché non venne ritrovata dal Bettini<sup>69</sup> quella originale di Giusto.

Con la scoperta della Madonna di Giusto apparvero subito evidenti le analogie iconografiche tra questa e la Madonna del Petrarca, mentre la pulitura della Madonna di S. Giustina ha dimostrato che essa non era il prototipo da cui i due dipinti erano stati ispirati.

Un recente restauro, eseguito nel laboratorio di Antonio Lazzarin, ha messo in luce (come già nel 1944 aveva dichiarato il Bettini) che la tela grossa su cui è dipinta la Madonna, e la stessa tecnica pittorica, non sono trecentesche, ma molto più tarde. Si suppone, perciò, che fosse stata eseguita nel 1647, anno in cui venne rifatto l'altare.

La cornice, però, e la tela sottile su di essa incollata, è originale, ed è quella da cui fu tagliata e tolta quella di Giusto.

Prima di questa scoperta, quando ancora si riteneva trecentesca la tela in questione, nel tentativo di dare una più esatta sistemazione cronologica a questa Madonna, la Hueck<sup>70</sup> chiamava in causa gli affreschi di S. Giovanni Decollato, accettandone la datazione, proposta dal Lazarev, al 1310 circa, e mettendo in risalto la situazione prospettica e il rapporto figura-architettura, che accomunano gli affreschi di Venezia alla Madonna di Padova, datava quindi anche la Madonna del Petrarca al primo decennio del '300.

In effetti il confronto con questo dipinto sembra più convincente di quello operato dal Lazarev sulla Madonna di Mosca.

Infatti l'arcata che fa da sfondo alla Madonna di Padova presenta analogie nella soluzione data all'architettura di sfondo.

Le due arcate infatti, quella che inquadra S. Elena a Venezia e quella che inquadra la Vergine col Bambino di Padova presentano i medesimi errori prospettici.

Infatti l'architettura dei due dipinti in questione, risolta in entrambi per essere vista dal sotto in su, è realizzata di scorcio mentre le due figure femminili vengono presentate di fronte, creando una incoerenza prospettica.

E proprio questa incoerenza prospettica ci fa sorgere il sospetto che il dipinto seicentesco riproduca fedelmente un originale trecentesco, ora scomparso, e di cui sarebbe copia meno fedele anche il dipinto di Giusto.

Mai infatti un pittore del '600 avrebbe potuto inquadrare una figura frontale in una architettura di scorcio.

L'attribuzione ad un pittore seicentesco della copia giustifica invece la plasticità corporea del busto della Madonna e la ricerca di inserzione delle sue varie componenti nello spazio.

Nella figura di S. Elena, invece, non leggiamo alcun elemento plastico, tranne che la leggera rotondità del volto, già più volte rilevata e fatta oggetto di studio nell'analisi comparativa con pitture cronologicamente anteriori sicché, invece di dominare con la sua volumetria l'architettura di sfondo, come avviene nella Madonna di Padova, la figura di S. Elena si presenta quasi applicata sullo sfondo come un « collage ».

A riprova della nostra ipotesi circa l'esistenza di un prototipo trecentesco di cui la « Madonna del Petrarca » sarebbe una copia fedele almeno iconograficamente, è utile anche l'analisi della decorazione dell'architettura: le rosette, le mensole, le cornici, presentano strette analogie con l'architettura dell'affresco di San Zan Degolà, ma limitato riscontro nel lessico decorativo dell'architettura del '600.

A conclusione della nostra ricerca possiamo affermare che gli affreschi di San Zan Degolà, iconograficamente legati alla tradizione bizantina, riassumono in sé tutti gli elementi che ricorrono nella pittura veneta del XII e XIII secolo (considerati anche i suoi rapporti con l'ambiente bizantino-provinciale), ma aprono nuovi orizzonti, ad una maturità di stile, che a nostro avviso non trova riscontro nel corso della pittura del '200.

Riteniamo, quindi, di doverli collocare nell'ambito di un decennio che non è il primo del secolo XIV, come sostiene il Lazarev poiché presentano caratteri ancora immaturi rispetto alla pittura dello schiudersi del '300 (per quanto attiene il rapporto figura-architettura), ma che non è neppure a nostro avviso, il settimo decennio del secolo XIII, vista la maturità del carattere dell'architettura di sfondo e lo sfumato dei volti.

Ci sembra piuttosto di poter collocare, con un certo margine di prudenza, gli affreschi negli ultimi dieci-quindici anni del duecento. La stessa datazione, alla fine del 200, viene proposta anche dal Demus,<sup>71</sup> che inserisce l'autore degli affreschi di San Zan Degolà nell'ambito di quel movimento anticheggiante, o proto-rinascimento di carattere paleo-cristiano, che egli nota nella cultura artistica del '200.

Proto-rinascimento che appare evidente oltre

che in molte sculture della chiesa di S. Marco, anche nella scelta del modello dei cartoni per i mosaici dell'atrio, cioè la Bibbia Cotton, eseguita nel VI sec. probabilmente in uno scriptorium alessandrino (anche se si suppone che esistesse una Bibbia veneziana che offrisse una interpretazione in stile « benedettino » della Bibbia alessandrina).

Questo avvicinarsi all'arte paleocristiana è determinato dall'esigenza particolare di Venezia di volersi creare quella tradizione storica antica di cui potevano vantarsi altre città, ma che ad essa mancava.

Basterebbe citare, a questo proposito, le finanche troppo note circostanze in cui venne creata la « traditio » della leggenda di S. Marco.

Anche il Muraro<sup>72</sup> (che, come abbiamo visto, anticipa la datazione al 1265) inserisce l'autore degli affreschi in questa corrente classicheggiante.

Infatti nota che, pur appartenendo alla stretta corrente monumentale dei cicli pittorici serbi, sono opera di « un maestro occidentale che si rifà direttamente a modelli di quella prima rinascenza macedone che aveva rimesso in valore l'arte e la

cultura del mondo antico »; e che i veneziani, per le ragioni sopra addotte, erano particolarmente disposti ad accettare.

Questo fenomeno di rinascenza paleocristiana trova riscontro, un po' più tardi che a Venezia, anche a Roma dove abbiamo larga documentazione nell'opera di Pietro Cavallini.

A questo proposito il Panofsky<sup>73</sup> afferma che il pittore veneziano degli affreschi di S. Giovanni Decollato anticipa « the style represented by Pietro Cavallini ».

Infine il Bettini li colloca dopo il 1277 poiché intravede caratteri comuni tra l'Annunciazione del ciborio della Basilica Eufrasiana di Parenzo (sicuramente datata al 1277) e l'Annunciazione dell'Arcone trionfale di San Zan Degolà.

Queste ultime ipotesi da noi esaminate chiariscono ancora una volta le motivazioni che ci hanno indotto a datare gli affreschi di San Zan Degolà agli ultimi dieci-quindici anni del sec. XIII.

*Istituto di Discipline Artistiche  
Università di Venezia*

<sup>1</sup> G. LORENZETTI, *Venezia e il suo estuario*, Milano 1944, p. 449.

<sup>2</sup> F. SANSOVINO, *Venezia città nobilissima*, Venezia 1604, p. 163.

<sup>3</sup> F. CORNER, *Chiese e monasteri di Venezia e Torcello*, Padova 1758, p. 388.

<sup>4</sup> F. ZANOTTO, *Guida di Venezia*, Venezia 1856, p. 402.

<sup>5</sup> G. TASSINI, *Curiosità Veneziane*, Venezia 1915, p. 706.

<sup>6</sup> F. CORNER, *op. cit.*, p. 388.

<sup>7</sup> F. FORLATI, *Dattiloscritto giacente alla Soprintendenza ai Monumenti di Venezia*.

<sup>8</sup> F. FIOCCO, in *Arte Veneta*, V, 1951, pp. 7-14.

<sup>9</sup> A. ZORZI, *Venezia scomparsa*, Venezia 1971, II, p. 543.

<sup>10</sup> *Atti riguardanti la Chiesa di San Zan Degolà alla Soprintendenza ai Monumenti di Venezia*.

<sup>11</sup> M. MURARO, *Pitture murali del Veneto e tecnica dell'affresco*, Venezia 1960, *passim*.

<sup>12</sup> Comunicazione orale.

<sup>13</sup> M. MURARO, in *Thesaurismata*, IX, Venezia 1972, pp. 180-201.

<sup>14</sup> PAOLINO FIAMMA CROCIFERO, *Origine delle Chiese dei Santi Lorenzo e Sebastiano*, Venezia 1645.

<sup>15</sup> F. CORNER, *op. cit.*, p. 145.

<sup>16</sup> A. S. ROTA, *Memorie del Beato Giovanni Olini*, Venezia 1856.

<sup>17</sup> G. TASSINI, *op. cit.*, p. 706.

<sup>18</sup> F. CICOGLA, *Iscrizioni Veneziane*, II, Venezia 1827, pp. 412-415.

<sup>19</sup> M. MURARO, *Pitture murali nel Veneto e tecnica dell'affresco*, Venezia 1960, p. 30.

<sup>20</sup> VINCENT e ABEL, *Jérusalem*, II, 1922, p. 252.

<sup>21</sup> S. BETTINI, *Architettura di S. Marco*, Padova 1956, p. 105.

<sup>22</sup> COSTANTINO PORFIROGENITO, *Il libro delle cerimonie*, I, 32 (22).

<sup>23</sup> P. A. UNDERWOOD, in *AJA*, 55, 1951, p. 367.

<sup>24</sup> A. VOGT, *Il libro delle Cerimonie di Costantino VII Porfirogenito, Commentario*, Parigi 1967, p. 143.

<sup>25</sup> COSTANTINO PORFIROGENITO, *op. cit.*, cap. 37 (28).

<sup>26</sup> P. A. UNDERWOOD, *op. cit.*, p. 367.

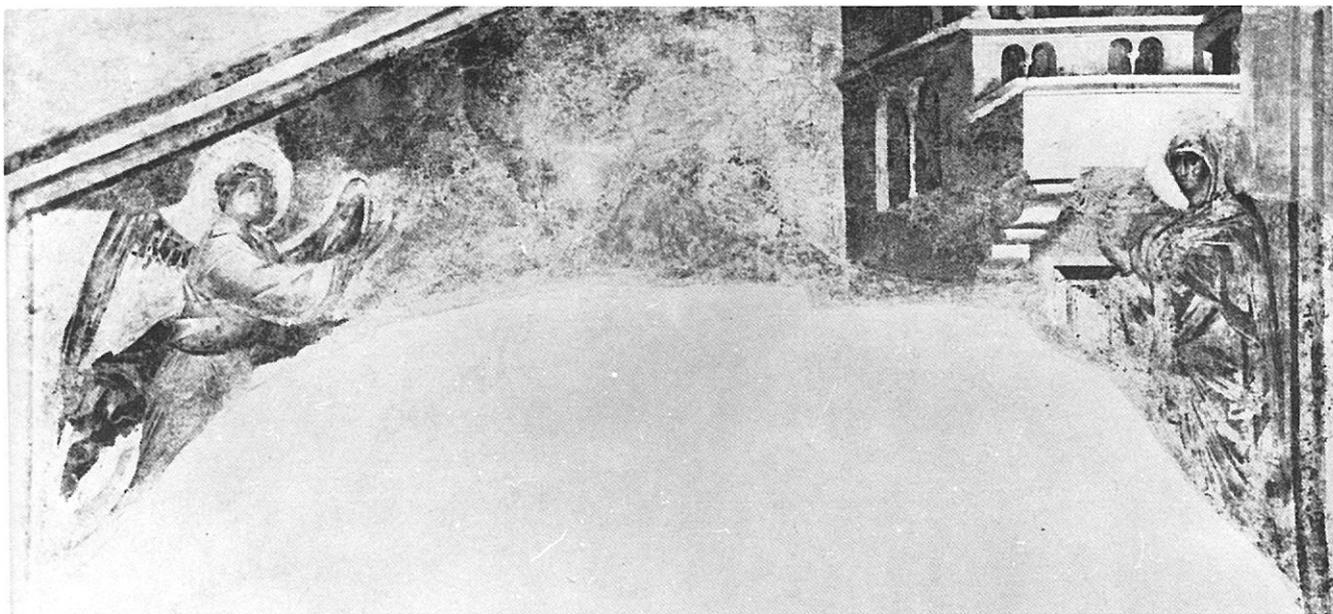
<sup>28</sup> S. BETTINI, *Lezioni di storia dell'arte*, Padova 1967, p. 55.

<sup>29</sup> S. BETTINI, *La pittura veneta dalle origini al '200, Appunti dalle lezioni di storia dell'arte, anno accademico 1963-64*, p. 44.

<sup>30</sup> G. WATAGHIN CANTINO, *La domus Augustana*, Torino 1966, p. 45 ss., bibl.

<sup>31</sup> S. BETTINI, *op. cit.*, 1966-67, p. 42.

- <sup>32</sup> E. DJGGVE, *Ravennatum Palatium Sacrum*, Copenhagen 1941.
- <sup>33</sup> S. BETTINI, *op. cit.*, 1966-67, p. 51 ss.
- <sup>34</sup> S. BETTINI, *op. cit.*, Padova 1967, p. 51 ss.
- <sup>35</sup> G. FIOCCO, *Gli affreschi bizantini di San Zan Degolà*, in *Arte Veneta*, 1951, pp. 7-14.
- <sup>36</sup> AA.VV., *Venezia e Bisanzio*, Venezia 1971, n. 66.
- <sup>37</sup> G. DE FRANCOVICH, in *Problemi comuni dell'Europa post-carolingia*, Spoleto 1955, p. 378.
- <sup>38</sup> G. FIOCCO, *op. cit.*, pp. 7-14.
- <sup>39</sup> D. TALBOT-RICE, *L'arte bizantina*, Firenze 1966, p. 197.
- <sup>40</sup> V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, p. 297.
- <sup>41</sup> D. TALBOT-RICE, *op. cit.*, p. 192.
- <sup>42</sup> S. BETTINI, *La pittura veneta dalle origini al '200*, Padova - *Lezioni dell'anno accademico* 1963-64, p. 169.
- <sup>43</sup> V. LAZAREV, *op. cit.*, pp. 201-202.
- <sup>44</sup> V. LAZAREV, *Ibid.*
- <sup>45</sup> G. GALASSI, in *Arte Veneta*, X, 1956, pp. 20-21.
- <sup>46</sup> V. LAZAREV, in *Arte Veneta*, cit., p. 16 ss.
- <sup>47</sup> D. TALBOT-RICE (1966, *op. cit.*, p. 195) attribuisce i primi esemplari della decorazione al 1220, mentre il LAZAREV (1967, *op. cit.*, pp. 295-297), in base ad una scritta in greco scoperta sul dipinto con il Volto Santo, afferma che gli affreschi furono eseguiti nel 1208-9, mentre data agli anni 1233-37 quelli della cappella sud a lato del narce.
- <sup>48</sup> V. LAZAREV, *op. cit.*, 1967, p. 200.
- <sup>49</sup> D. DALLA BARBA-BRUSIN - G. LORENZONI, *L'arte del patriarcato di Aquileia*, Padova 1968, p. 63.
- <sup>50</sup> Il WHITTEMORE (*The mosaics of Hagia Sophia at Istanbul*, Oxford, 1952) che lo scoprì lo attribuisce ai primi anni del sec. XII, sostenendo che il tipo di lettere delle iscrizioni è caduto in disuso negli anni seguenti, e ne confronta lo stile con quello dell'icona della Madonna di Vladimir. Allo stesso periodo lo attribuisce anche il LAZAREV (*op. cit.*, 1967, p. 222). Altri studiosi invece, tra cui il DEMUS (*Byzantine art and west*, London 1970, p. 218) il BETTINI (saggio introduttivo, in *Venezia e Bisanzio*, Venezia 1974, p. 59) il GALASSI (*Roma o Bisanzio*, Roma 1953, II, p. 326 ss.) e il TALBOT-RICE (*op. cit.*, 1966, p. 222), la collocano alla fine del sec. XIII.
- <sup>51</sup> V. LAZAREV, *op. cit.*, 1967, p. 200.
- <sup>52</sup> S. BETTINI, *Mosaici antichi di S. Marco*, Bergamo 1944, p. 19.
- <sup>53</sup> D. DALLA BARBA-BRUSIN - G. LORENZONI, *op. cit.*, p. 65 ss.
- <sup>54</sup> S. BETTINI, in *Arte Veneta*, XX, 1966, p. 26.
- <sup>55</sup> F. FORLATI, in *Arte Veneta*, XVIII, 1963, pp. 223-224; I. FURLAN, in *Venezia e Bisanzio*, Venezia 1974, n. 50.
- <sup>56</sup> S. BETTINI, in *Arte Veneta*, XX, 1966, pp. 30 ss.
- <sup>57</sup> D. DALLA BARBA-BRUSIN - G. LORENZONI, *op. cit.*, p. 70.
- <sup>58</sup> S. BETTINI, in *L'epistolario di Giovanni da Gaibana*, Vicenza 1968, pp. 71-120.
- <sup>59</sup> S. BETTINI, in *L'epistolario di Giovanni da Gaibana*, cit., p. 120.
- <sup>60</sup> S. BETTINI, *Lezioni dell'anno accademico* 1964-65, *la pittura veneta dalle origini al '200*, II, Padova 1965, pp. 104-105.
- <sup>61</sup> S. BETTINI, *ibidem*.
- <sup>62</sup> G. FIOCCO, in *Arte Veneta*, 1951, p. 21.
- <sup>63</sup> S. BETTINI, *Lezioni dell'anno accademico* 1963-64, *op. cit.*, pp. 169 ss.
- <sup>64</sup> M. MURARO, in *Thesaurismata*, Venezia 1972, IX, pp. 180-201.
- <sup>65</sup> Anche I. FURLAN, in *Arte Veneta*, XXVIII, 1974, p. 316, propone una datazione per questi affreschi e li colloca al primo quarto del XIII secolo, mettendoli in relazione con la decorazione serba di Mileševa.
- <sup>66</sup> M. MURARO, *Paolo da Venezia*, Milano 1969, p. 14.
- <sup>67</sup> V. LAZAREV, in *Arte Veneta*, XIX, 1965, p. 23 ss.
- <sup>68</sup> AA.VV., *Catalogo della Mostra - Da Giotto a Mantegna*, Milano 1975, n. 2.
- <sup>69</sup> S. BETTINI, scoprì la Madonna di Giusto identificandola con quella che stava « sopra la porta d'entrata della Biblioteca del Capitolo del Duomo » (e che ora si conserva nella sacrestia dei Canonici).
- <sup>70</sup> I. HUECK, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 1967, pp. 1-29.
- <sup>71</sup> O. DEMUS, in *Late classical and mediaeval studies in honor of Albert Mathias Friend jr.*, 1955, pp. 348-361.
- <sup>72</sup> M. MURARO, *Varie fasi di influenza...*, cit., p. 183 s.
- <sup>73</sup> E. PANOFKY, *Renaissance and Resuscitations in Western Art*, Stockholm 1960, p. 137.



*Fig. 1.* - Venezia, San Zan Degolà. Annunciazione.



*Fig. 2.* - Venezia, San Zan Degolà. S. Elena che si affaccia dal balcone del suo « palatium ».



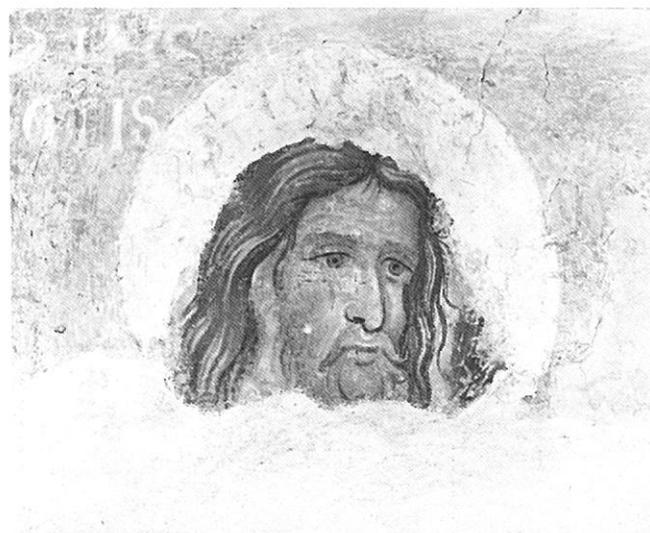
*Fig. 3.* - Venezia, San Zan Degolà. S. Marco.



*Fig. 4.* - Venezia, San Zan Degolà. S. Tommaso.



*Fig. 5.* - Venezia, San Zan Degolà. S. Pietro.



*Fig. 6.* - Venezia, San Zan Degolà. S. Giovanni.