

La Venezia della Cà d'oro, Giorgio da Sebenico e le crisi provocate dagli »aggiornamenti culturali« del Rinascimento

A Carlo Scarpa

IN MEMORIA

La Cà d'oro rappresenta il momento più alto di una Venezia che sta per finire, travolta dal fascino del Rinascimento (Fig. 1). Le più autentiche espressioni artistiche veneziane, derivate da contatti con l'Oriente bizantino e islamico, e insieme dalla cultura »teutonica«, »francigena« e lombarda, in quel momento apparivano come un'alternativa alle aspirazioni classiche che avevano trovato il loro centro di diffusione più importante in Toscana. E proprio dalla Toscana, come ha insegnato il Fiocco, giunsero a Venezia quegli artisti che si sentivano più vicini all'estetica del gotico fiorito e alla sensibilità dei veneziani, soprattutto quelli che operavano nella porta della Carta e nel coronamento fiammeggiante di San Marco. Il genio di un committente illuminato come Marino Contarini convocava allora alla Cà d'oro una schiera di artisti di varia provenienza: le annotazioni scritte giorno per giorno da questa straordinaria figura di committente-architetto ci permettono di conoscere i nomi di chi ha scolpito ogni singola pietra del suo palazzo, eppure non è possibile trovare particolari differenze di stile e una base per ricostruire la personalità dei singoli collaboratori: né il Paoletti, né Giacomo Boni hanno tentato di farlo.

Marino Contarini coordinava il lavoro di ogni artista al fine di realizzare l'opera, che egli stesso aveva ideata, coerente e armonica in tutte le sue parti (Figg. 2-4).

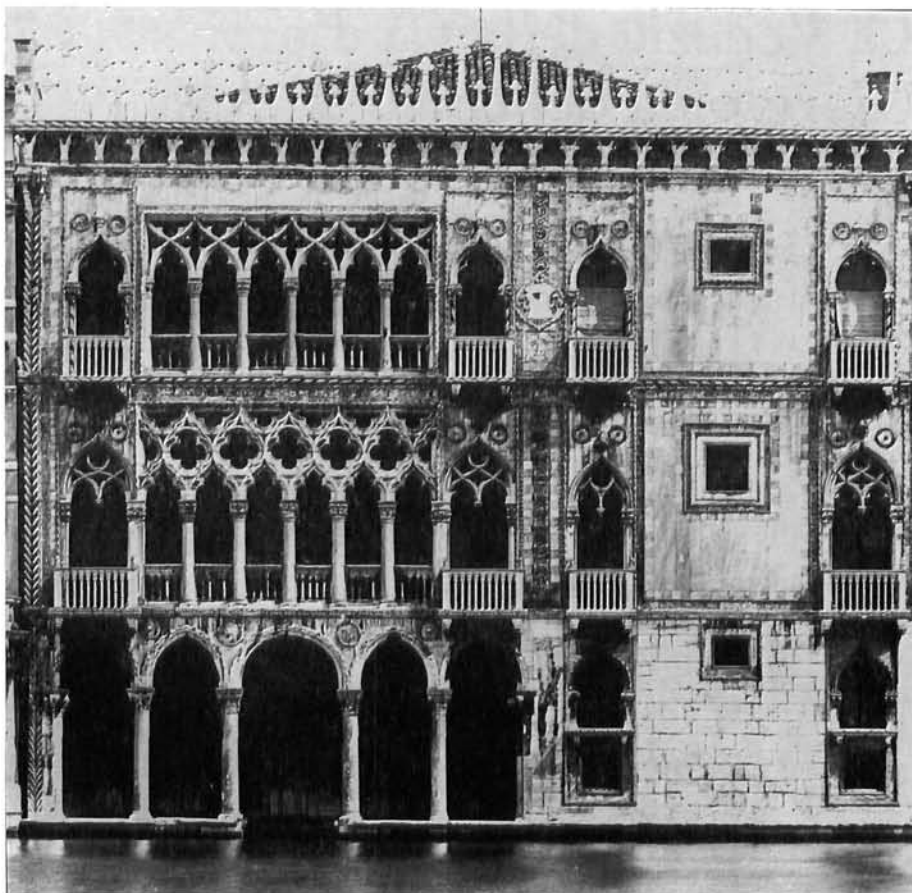
Mentre in altri complessi sorti a Venezia e nel Veneto nella prima metà del Quattrocento notiamo passo verso l'arte rinascimentale prendere il sopravvento e sostituirsi all'originaria progettazione gotico-fiorita (Fig. 5), si può dire invece che la Cà d'oro sia rimasta fedele alle forze più vive e originali della tradizione e che in alcun modo abbia patito il »complesso« del Rinascimento; in essa il genio di Venezia, in un momento di equilibrio che possiamo chiamare classico, si appagò della pura decorazione, degli intagli e ricami che risentono delle oreficerie e delle invenzioni d'Oriente, non provando nep-

pure — per non sentirne la necessità — a gareggiare con i Toscani che, ispirandosi al mondo antico, si erano soprattutto impegnati a trovar le leggi per la raffigurazione della realtà secondo nuove leggi prospettiche e il modo più idoneo per la rappresentazione della figura umana. Nella cappella degli Eremitani a Padova, i Vivarini saranno sostituiti dal Mantegna e dagli allievi più evoluti della scuola dello Squarcione (così importante anche per la Dalmazia); a San Zaccaria, il progetto di Antonio Gambello sarà ripreso e trasformato in chiave rinascimentale dal Codussi; a San Tarasio, Andrea del Castagno si sostituirà ai maestri muranesi che avevano scolpito e dipinto le pale degli altari; nella Capella dei Mascoli in San Marco il progetto unitario ideato nel 1440 e in parte realizzato da Giambono, verrà accantonato subito dopo e ripreso con altro stile e con altre leggi prospettiche da maestri come Paolo Uccello e Andrea del Castagno.

Da quanto si vede, il »complesso« del Rinascimento evidentemente colpì in particolare gli ambienti ufficiali, quelli che, sotto la spinta politica di Francesco Foscari, tendevano a strappare Venezia dal suo isolazionismo e dalle sue tradizioni orientali e adriatiche, per coinvolgerla sempre più nella politica e nella cultura italiana ed europea. Nella prima metà del '400 Venezia e Firenze sono unite in un comune programma politico, che, sulla scia delle ambasciate e dei trattati, giustifica la presenza nel Veneto di molti maestri fiorentini (Fig. 6), tutti scacciati, come ho dimostrato nel mio studio sulla Cappella dei Mascoli, col mutar della politica nel 1451.

In questi decenni di grande fervore, forse intorno al 1430, giunge a Venezia Giorgio da Sebenico, probabilmente in occasione di qualche fornitura di pietra d'Istria, proveniente dalla cava ove egli può aver incominciato ad imparare (un dipinto del Mantegna rappresenta una cava di pietra simile alla bottega di uno scultore) i primi rudimenti dell'arte. Di lui (nonostante il gran numero di documenti spesso però contraddittori) sostanzialmente sappiamo poco; nel 1441 risulta *habitor Venetiarum*, sposato con Elisabetta da Monte, una veneziana figlia di un falegname.¹

Anne Markham Schulz ha annunciato in questo convegno che per due volte il nome di »Ser Zorzi di Mathio taiapiera« risulta iscritto nella »mariegola« veneziana della Scuola di San Cristoforo; gli altri documenti, come si sa, sono stati pubblicati dal Fosco, Frey, Giannuzzi, Kolendić, ecc. Se Giorgio, come si crede, fu



1. Venezia, Cà d'oro, la facciata,
Marino Contarini

accolto nella bottega dei Bon, probabilmente vi avrà trascorso un periodo di sei-otto anni come egli stesso in seguito esigerà dai suoi discepoli, prima di dichiararli maestri. Certo l'Arte del «taiapiera» richiedeva un lungo tirocinio, specialmente se, oltre che scultori, si voleva diventare — come ora si direbbe — architetti.

Distinguere la mano di Giorgio e dei vari collaboratori dei Bon è opera difficile — e l'abbiamo visto anche alla Cà d'oro —; ma forse più delle singole personalità, interesserebbe cogliere all'origine i moventi estetici del singolare momento che interessa: un momento dell'arte gotica internazionale che non è di origine nordica, ma piuttosto mediterranea e orientale. La bottega dei Bon, del resto, era la più adatta per Giorgio, che proveniva da una terra ove l'architettura e la scultura lignea — i cori lignei, gli altari lavoratissimi (ricordati dal Karaman, citati dal Bima e da altri), che si incontrano in molte chiese della Dalmazia lo dimostrano — aveva continuato a creare capolavori di intarsi e di decorazioni: la Porta della Carta, infatti, può sembrare la pietrificazione e la sublimazione di un apparato da festa, simile ai cibori, ai polittici policromi e dorati, alle tombe, ai portali che si vedevano — e che ancora si vedono — nelle chiese delle due sponde dell'Adriatico.

E non escluderei che lo stesso Giorgio — alcuni particolari tecnici e la sua preferenza per soluzioni che sembrerebbero tipiche di chi è abituato a lavorare il legno e con grande disinvoltura trasferisce lo stesso metodo in lavori in pietra, lo dimostrano — si sia talvolta dedicato a sculture su legno, delle quali a tutt'oggi non è stato trovato alcun esempio documentato.

La critica dal Venturi in poi (sono particolarmente da ricordare gli studi della Bassi, della Chiappini, del D'Elia, del Fisković, del Marchini, del Mariacher, del Paoletti, del Prelog, ecc) ha riconosciuto la mano di Giorgio da Sebenico in qualche particolare della Porta della Carta e nelle adiacenti parti del Palazzo Ducale, che erano in costruzione nello stesso momento. Non si può negare l'evidenza di questi rapporti di stile, ma si deve tener presente che allora in una bottega tutti i discepoli tendevano a identificarsi con lo stile del maestro, e soprattutto che, con l'organizzazione corporativa del tempo, il titolare responsabile di un lavoro non poteva concepire l'intervento creativo autonomo di un suo dipendente: e in *Poliphilo*, che riconosce ad uno solo il merito e vede nei collaboratori dei semplici «iloti», come abbiamo visto studiando la «Scala senza Giganti» in onore di Erwin Panofsky, offre al riguardo delle precisazioni illuminanti.

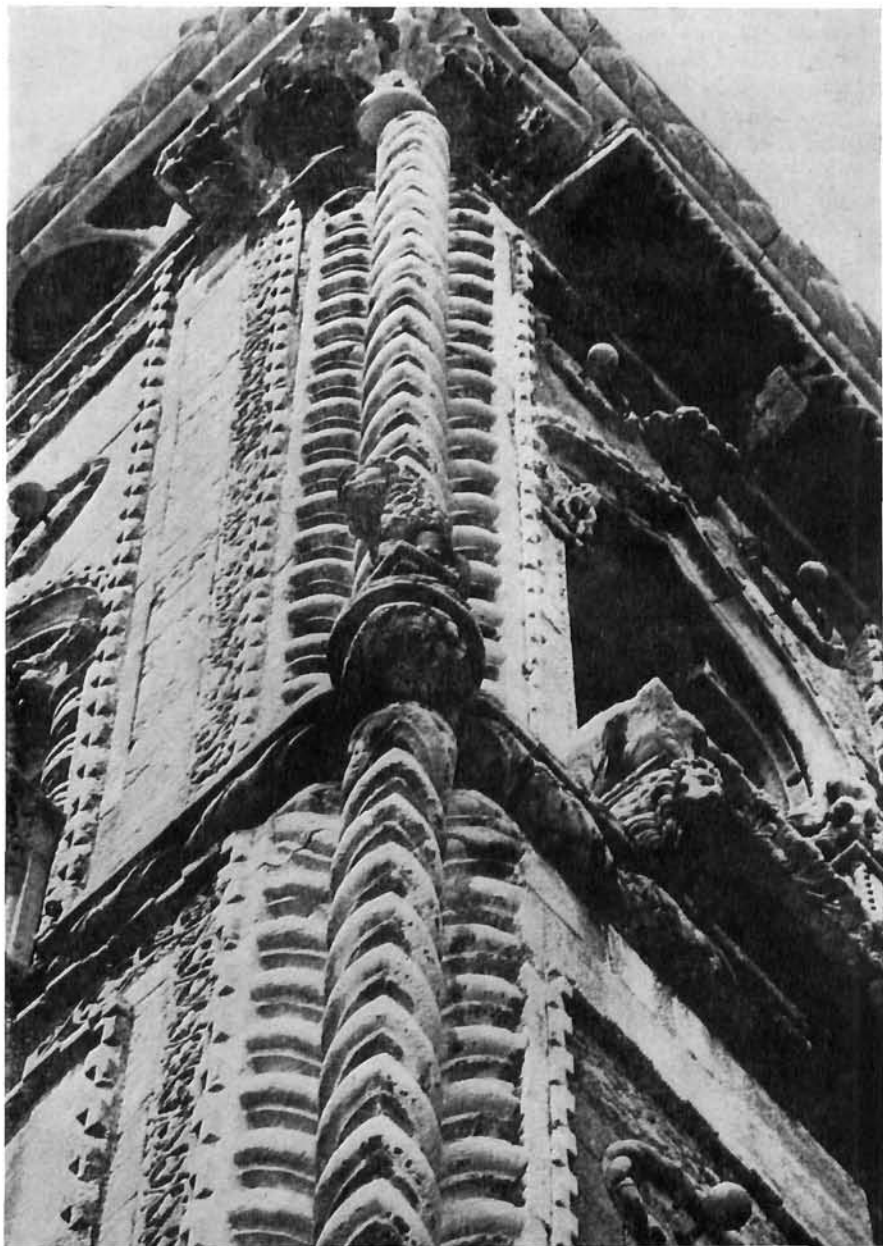
Mano a mano da parte di alcuni studiosi in questi ultimi anni si è giunti ad una forma di «pangiorgismo», attribuendo al maestro di Sebenico e alla sua scuola — si sa che ha avuto più di cinquanta discepoli — opere piuttosto generiche, specialmente di carattere decorativo, che qualunque iscritto all'Arte dei taiapiera allora era in grado di realizzare.

Io credo abbiano ragione quelli che pensano che Giorgio da Sebenico a Venezia non abbia operato in qualità di «garzone»; sarebbe d'altra parte improprio pensare che egli fosse «socio» dei Bon, poiché in tal caso il suo nome sarebbe apparso a pari titolo nei documenti; credo piuttosto che egli sia stato ingaggiato nei can-

tieri veneziani in qualità di »lavorante«, una categoria che comprendeva — specialmente i più giovani — che lavoravano a giornata alle dipendenze del titolare. E leggendo proprio i documenti che riguardano Giorgio, appaiono chiaramente quali e quante erano le responsabilità di un titolare che, non solo doveva recarsi nelle cave a scegliere le pietre, occuparsi dell'estrazione e delo scarico dei blocchi, fornire misure e disegni di ogni elemento da scolpire, ma anche correggere gli eventuali errori commessi dai suoi lavoratori. Tenendo conto di alcuni di questi documenti si potrebbe, anzi, formulare un'altra ipotesi, e cioè che già a Venezia Giorgio si fosse distinto quale esperto nella pietra d'Istria e nei metodi di lavorarla, e che, oltre a fornire partite di pietra, addirittura fosse incaricato di ingaggiare le maestranze e di seguire i lavori degli scarpellini istriani e dalmati, sempre apprezzati a Venezia quanto e forse più dei comaschi e dei bergamaschi.

Riesaminando attentamente la situazione ci possiamo domandare quali fossero i limiti posti alla libertà decisionale di Giorgio, quando operava alle dipendenze altrui come »lavorante«, ma soprattutto chiederci di quale autonomia disponeva, quando lasciò Venezia per recarsi a dirigere i lavori del Duomo di Sebenico. Dipendeva da lui — questa sembrerebbe l'opinione di coloro che attribuiscono agli artisti del passato la libertà di cui godono quelli di oggi — la ristrutturazione urbanistica, l'ampliamento del Duomo, la sua ricostruzione?

Anche in questo caso è necessario tener conto delle particolari condizioni politiche e ambientali del luogo e del momento. Secondo alcuni storici, il primo architetto impegnato nella ricostruzione del Duomo di Sebenico, non sarebbe stato scelto dalle autorità locali, ma inviato direttamente da Venezia (una cosa simile accadrà anche sotto la dominazione austriaca, che continuava con i metodi di quella veneziana, allorché fu inviato



2. Venezia, Cà d'oro, particolare della facciata, arte gotico-fiorito-veneziano

da Vienna l'architetto incaricato di ricostruire il campanile del Duomo). Dalle ricerche del notaio F. A. Galvani sembrava che questo architetto fosse Antonio di Pier Paolo dalle Masegne; l'opinione più accreditata oggi riconosce invece ad un altro veneziano dallo stesso nome, ad Antonio di Pier Paolo Busato, il merito di aver iniziato la ricostruzione del Duomo di Sebenico. Antonio Busato risulta collaboratore di Matteo Raverti — e non dei Bon — nel 1425 alla Cà d'oro, precisamente nei lavori della scala esterna, del finestrato del cortile e in alcuni particolari di non gran rilievo del portale maggiore. Sotto la sua guida i lavori a Sebenico procedettero con molta celerità; quando fu allontanato, gran parte dei marmi della navata erano già stati preparati su suo disegno — come era accaduto con Bonino da Milano per i portali, studiati dal Prelog — e al protomaestro che lo sostituì non restò altro che metterli in opera.

Nel 1441 Antonio di Pier Paolo da Venezia sarà cacciato; chi sceglierà allora il suo sostituto? La commissione che si recò nella capitale aveva il compito di illustrare la situazione; non vi è dubbio che i rappresentanti di Sebenico possano aver proposto il nome del loro concittadino, che, operando nella capitale, evidentemente aveva imparato come si poteva dirigere una grande impresa quale era la ricostruzione del loro Duomo; ma Slavo Grubišić in questo Convegno ci ha ricordato che durante l'occupazione veneziana, Sebenico, da comune libero, passò a far parte dell'unità territoriale amministrativa della provincia Dalmata, con limitatissime autonomie negli affari più importanti. Anche nel caso della nuova cattedrale, la decisione spettava senza dubbio al governo della Serenissima, che probabilmente scelse un artista che già si era fatto conoscere operando nell'ambito di botteghe ufficiali alle dipendenze dello Stato, affidandogli forse il compito — questa è una nostra ipotesi — di appianare le difficoltà sorte al momento in cui, per poter ampliare la cattedrale, si richiedeva di demolire il palazzo dei rappresentanti di Venezia e altre costruzioni vicine fino allora in uso del Conte.

La decisione di rinnovare e di ingrandire la cattedrale risale al 7 aprile 1402: sette anni più tardi avrebbero dovuto incominciare i lavori. Ma Venezia occupò la città e, per fortificarne le mura (il Prelog su questo punto non concorda con la lettura dei documenti proposta dal Kolendić), utilizzò le pietre «che erano di ragione della chiesa di San Giacomo». Nel 1409, dunque, doveva già essere pronto un primo progetto, del quale, però, non abbiamo alcuna precisa notizia. Dovranno passare oltre vent'anni prima di quel 9 giugno 1430 in cui l'apposita commissione, presieduta dal vescovo di Sebenico e dal Conte che rappresentava Venezia, Moisé Grimani, propose di far sorgere la nuova chiesa ove si trovava il vecchio Duomo; per quanto riguarda lo stile, lo stesso documento precisa che l'edificio avrebbe dovuto essere costruito «per illum modum quo ipsis domino Episcopo et domino Comiti, Curie et illis Nobilibus electis melius videbitur»; si lasciava, dunque, una certa libertà, dopo aver però inviato da Venezia un architetto veneziano e collocato il Grimani nella commissione per il nuovo progetto. I lavori ebbero finalmente inizio il 9 aprile 1431, ma qualche mese dopo, precisamente il 6 gennaio 1432, una apposita commissione ritornò a Venezia per chiedere di poter estendere l'edificio oltre i limiti che in un primo momento erano stati previsti: e sarà anche questa volta il Doge Francesco Foscari ad approvare e a concedere.

Facciamo a questo punto due osservazioni: non fu dunque di Giorgio da Sebenico l'idea di ingrandire la piazza allo scopo di rendere più monumentale e più degna l'architettura del Duomo della città (si voleva gareggiare con il Duomo di Traù, e non vi è dubbio che la straordinaria grandezza del nuovo edificio, rispetto specialmente alle piccole case di legno della vecchia Sebenico, sia una delle ragioni della celebrità di questo edificio); il secondo punto che interessa, riguarda gli interventi di Venezia per il Duomo, documentati da tutta una serie di testimonianze, fra le quali la Ducale di Francesco Foscari del 10 aprile 1432, che dice: »Suplicatum fuit... quod de bonis rebellium darentur



3. Venezia, Cà d'oro, particolare della Vera da pozzo, bottega dei Bon
4. Venezia, Cà d'oro, particolare della facciata, Divinità marina, collaboratore di Marino Contarini



5. Venezia, raccolta privata, fregio allegorico di un palazzo veneziano (particolare), pittore gotico-fiorito-veneziano

ecclesie cathedrali...»; oltre ad altre facilitazioni, si vede, dunque, che la ricostruzione del Duomo fu resa possibile dall'utilizzazione di danaro ricavato dalla vendita di proprietà requisite alle famiglie nemiche di Venezia.

I documenti che si riferiscono al primo architetto della cattedrale continuano fino al 23 aprile 1441; in quei dieci anni, come risulta dagli stemmi dei Vescovi e dei Conti di Venezia, collocati nella chiesa ad indicare i lavori compiuti sotto le varie giurisdizioni, egli ebbe come aiuti altri maestri veneziani: specialmente Lorenzo Pincino e Francesco di Giacomo, che, secondo il Kolenđić — senza contare Bonino da Milano, studiato dal Prelog, sono dunque tre i veneziani che si contendono questo merito — sarebbe stato il primo architetto del Duomo. Si può sostenere con certezza — i contratti dell'epoca lo dimostrano — che Antonio di Pier Paolo, »Magistro fabrice Sancti Jacobi de Sebenico«, doveva operare in base ad un progetto a pietre policrome, completo e preciso in ogni sua parte; si trattava di un edificio praticamente dell'ampiezza di quello attuale, che però non aveva né la struttura centralizzata, che sarà proposta da Giorgio, né le absidi di forma semicircolare. Maestro Antonio, però, evidentemente non si attenne a quanto stabilito in quel progetto, ed infatti fu condannato proprio perché »edificia et partimenta ipsius ecclesie non fuerunt debitis modis composita et fabricata«.

Noi possiamo avere un'idea del Duomo attribuito a Maestro Antonio, osservando l'alzato fino alla base delle logge e le navate laterali formate da una serie di cappelle costruite ad imitazione della prima a sinistra (unica realizzata prima del 1441), utilizzando i marmi — quasi tutti i capitelli, i pennacchi in pietra rossa di

Arbe, perfino le palle dorate alla veneziana previste per la decorazione dei pennacchi — già preparati e fatti lavorare dal primo architetto. Più difficile invece riconoscere, specialmente nelle navate, l'opera e i particolari da attribuire a Giorgio da Sebenico; non sappiamo, infatti, in quale misura l'architettura attuale abbia rispettato il precedente progetto.

L'interesse di quanti hanno studiato l'arte di Giorgio si è concentrato sulle parti rinascimentali dell'edificio. L'iscrizione del 1443 sull'esterno della chiesa verso la piazza che reca il suo nome, è stata la prima origine della fama di Giorgio e la base per l'attribuzione a lui dell'intero complesso; attribuzione che solo ora viene contestata. Il Dyggve sostiene, ad esempio, che l'attuale edificio non sarebbe opera di Giorgio, ma deriverebbe da un disegno eseguito dopo la nomina di Nicolò Fiorentino a protomaestro della cattedrale (1° luglio 1477). Anche Adolfo Venturi, del resto, attribuì tutte le novità rinascimentali a Nicolò Fiorentino (1924, p. 446), e definì Giorgio Dalmatico »goticheggiante«, in piena contraddizione con quanto aveva altrove sostenuto.

La situazione del Duomo di Sebenico, dunque, è ancora più complessa di quella della chiesa di San Zaccaria di Venezia, ove Mauro Codussi intervenne a completare in forme rinascimentali le strutture di Antonio Gambello, ideate in stile gotico.

A Sebenico quali elementi spettano veramente a Giorgio? La parte gotica, come abbiamo detto, è opera di Maestro Antonio; la copertura a lastroni massicci di pietra d'Istria, la elegante cupola e le belle finestre, il presbiterio, la famosa facciata, furono portati a termine fra il 1475 (anno della morte di Giorgio) e il 1555 (anno della consacrazione della cattedra-

le). Un tempo si sosteneva che il continuatore di Giorgio, Nicolò Fiorentino, avesse operato seguendo fedelmente un progetto in gesso, o in creta, lasciato dal suo maestro; ma ora si sa che quel progetto non si riferiva al 1441 (data proposta da chi tende ad assegnare a Giorgio il posto di vero antesignano di forme rinascimentali, cui in effetti egli si ribellava), ma al 1452, ed inoltre non riguardava il Duomo, ma semplicemente la costruzione della Sagrestia. Viene così a cadere l'ipotesi, sostenuta dal Jackson e da altri, che la cattedrale di Sebenico abbia preceduto l'opera di Leon Battista Alberti a Rimini, oltre al gran numero di edifici con facciata a coronamento mistilineo, frequenti sulle due sponde dell'Adriatico.

Indiscusso merito di Giorgio è quello di aver trasformato la semplice pianta tradizionale della chiesa in una pianta con transetto e cupola; di aver spostato l'interesse dalla facciata principale a quella laterale che guarda la piazza; di aver ideato le belli absidi — è di esse che orgogliosamente si parla nell'iscrizione del 1443—; di aver creato le sue opere più interessanti come architetto nel Battistero e nella Sagrestia — una struttura alla veneziana in mattoni, rivestita da «crustae» marmoree «prefabbricate»; di aver «dissacrato» la cattedrale, spostando l'interesse dalla facciata principale a quella laterale, per comodo dei cittadini, decorando le absidi, non con i mostri e le allegorie della tradizione romanica, ma con ritratti ricchi resi con *vis* popolare, di gente del tempo o di forestieri, come nelle decorazioni di un palazzo o di una fontana pubblica; di aver forzato la materia e inventato tutta una serie di soluzioni spiritose e imprevedibili, con una libertà di pensiero ed una maestria tecnica che giustamente costituiscono la base della sua poetica e della sua celebrità.

Grande fortuna di Giorgio è stata quella di aver trovato in Nicolò Fiorentino il discepolo e il continuatore ideale della sua sbrigliata fantasia: seguace di Donatello a Padova e straordinario ingegnere, anche Nicolò era dotato di un gusto per la decorazione che gli permetteva di trattare la pietra come fosse docile legno.

A mio avviso gli studi su Giorgio da Sebenico insistono troppo sulle opere ispirate all'arte rinascimentale; credo inoltre, al contrario del Wolters, che il suo genio non si riveli nell'architettura — si pensi all'«horror vacui» di quella «frotta incantata» che è il Battistero del Duomo, armonioso, e misuratissimo, inventato e sofferto in ogni sua parte: nei ricami, nell'interpretazione della luce, nelle ricerche geometrico-strutturali rivelate in questo convegno dallo Stošić; opera di intarsiatore, di orafo, o di un mobiliere, piuttosto che di un architetto.

Esagerato mi sembra inoltre il merito che anche secondo il Puppi Giorgio avrebbe acquisito nell'urbanistica, campo in cui forse non ebbe mai la libertà di manifestarsi, né a Sebenico, né a Pag. E' piuttosto nella scultura che dobbiamo valutare i meriti e l'originalità di Giorgio — i documenti che lo riguardano per la maggior parte parlano di adornamenti e di progetti di facciate, come si conveniva ad un artista specializzato nell'arte decorativa dei t'aiapiera —, nel suo istinto di plastificatore in pietra, forse in bronzo, forse in legno, erede delle fiorentissime scuole d'intagliatori goticheggianti e di intarsiatori rinascimentali istriani e dalmati, continuatori di forme tardo-antiche e forse orien-

tali — non va dimenticato che dall'Istria e dalla Dalmazia al tempo dello Squarcione giungeranno a Padova e a Venezia i monaci Olivetani cui si deve la rifioritura della tarsia rinascimentale —, e più ancora erede, con il *pathos* e la tensione delle sue opere più significative, del genio drammatico di uno dei più grandi scultori del Medioevo europeo: Radovan. Di fronte a questo sostanziale legame con la cultura e le forze più vitali della sua Dalmazia — completamente diversa rispetto a Giorgio è la posizione di Francesco Laurana —, passano in seconda linea gli «aggiornamenti culturali» e le acquisizioni colte, come quando a Sebenico Giorgio deriva i putti del Fonte battesimale da quelli dell'acquasantiera di San Marco (Fig. 8), o a Spalato imita Donatello o si ispira ai Vivarini e a Giambono (con le sue matrici boeme che tanto influsso hanno esercitato anche nelle pitture di Blasius da Traù e di Lovro Dobričević, studiate dal Fisković e dal Đurić), oppure di volta in volta segue i modelli di Jacopo della Quercia, di Michelozzo, di Andrea del Castagno, di Pietro Lamberti (Fig. 6, 7), a di maestri borgognoni — il padre di Michelozzo era borgognone — che esercitarono su Giorgio un influsso superiore a quanto finora si è sostenuto (le statue in legno che si trovano a San Zaccaria di Venezia (Fig. 10), con la loro struttura anatomica piuttosto nordica che italiana, così vicina a certe figure di Giorgio a Split, sono probabilmente da assegnare ad un artista borgognone).

Ha ragione il D'Elia di parlare di neo-romanico, per lo spirito di sintesi, l'asprezza violenta e il plasticismo quasi metallico delle opere che io ritengo le sue migliori; ma vorrei inoltre proporre di riconoscere a Giorgio una genialità che sembra avere riscontro in certi scultori di un'arte da qualcuno chiamata tardo-gotico-barocca, che, per vie provinciali sotterranee — certa eccitazione di ascendenza bizantina porta Giorgio a risultati che non ignorano né il Rinascimento, né il Manierismo e fanno pensare al Greco — lo condusse a ritrovare sé stesso, le sue radici neo-romaniche e gotiche insieme nel *Cavaliere* sfrenato della Loggia dei Mercanti, e più ancora nel capolavoro impareggiabile — quasi sublime automata —, ove un provinciale di genio come lui, con forza che qualcuno ha chiamato «dinarica», superando Classicismo e Rinascimento e preferendo al decorativismo dei veneziani l'aspra ed eccitata visione dei maestri tedeschi operosi anche in terra dalmata ha toccato uno dei vertici più alti del secolo con il *Sant'Agostino* di Ancona.

Di questa originalissima scultura, più facilmente pensabile in bronzo che in pietra, ho cercato qualche confronto nelle invenzioni per soffitto dei Vivarini e del Pizzolo, in «Teatri» che si aprono in alto, nella parte mediana dei polittici dei dalle Masegne e dei Vivarini (Fig. 11), in certe complicate sculture tardo gotiche dell'Europa centrale. Di questa particolare genialità, che vorrei chiamare tardo-gotico-barocca e rinascimentale insieme, e che stranamente accoglie elementi manieristici e perfino (oggi si direbbe) «surreali», mi par di trovare degli accenni già a Sebenico, nello sfondo prospettico della Cattedra del Vescovo nel Presbiterio del Duomo (che fa pensare alla pietrificazione surrealistica di un baldacchino di stoffe e nastri, e perfino a un'idea di Piero della Francesca), nei ricchissimi capitelli accanto all'altar maggiore (realizzati con una libertà sfrenata che, si può concepire soltanto con il legno, il bronzo o da un artista che ha un'estrema confidenza con la pietra), nelle colonne in «negativo»,



6. Venezia, Frari, particolare della Tomba di Fra Pacifico, artista veneto-toscano



7. Venezia, S. Giovanni e Paolo, particolare del Monumento del Doge Tommaso Mocenigo, Pietro di Nicolo Lamberti



8. Venezia, San Marco, particolare della base dell'acquasantiera, arte classica

e nelle bizzarre soluzioni della scala della Sagrestia, improvvisata come certe fantastiche »trovate« che si vedono in molte bizzarre invenzioni di carattere utilitario nelle più vecchie case di Sebenico, nelle pareti esterne — tutte incastrati e profilature come nei dipinti del Lippi — della Sagrestia (con le sue originalissime torcere e il finto cartiglio che evidentemente avrebbe dovuto recare un'iscrizione da festa), perfino nella targa in finta pergamena del 1443 sull'esterno della Basilica.

Sempre costante in Giorgio la ricerca della »meraviglia« e l'istinto per il racconto e per la teatralità: altri elementi che lo mettono a mezza via fra gotico e barocco.

E' lecito togliere a Giorgio il merito di avere inventato — come molti sostengono — quel tipo di edificio a coronamento mistilineo che vediamo nella facciata del Duomo di Sebenico e che, come scrive il Rambaldi, nella seconda metà del Quattrocento pareva fosse la forma ideale per l'architettura religiosa?

Evidentemente la formazione di Giorgio è una delle più complesse anche perché ogni influsso viene filtrato da una prepotente e originale personalità. Per la facciata e la struttura particolare del Duomo di Sebenico è giusto ricordare, come si è fatto, molti — forse troppi — elementi culturali dalmatici e forestieri: le strutture romane della vicina Spalato, i prospetti delle piccole chiese archivolte della Dalmazia studiate dal Dyggve, i ricchi complessi religiosi bizantini di Venezia e di Gračanica, la tradizione dei soffitti con volte a carena di nave, la fortuna degli archi mistilinei della tradizione mussulmana studiata dal Weise, le facciate gotiche del Sud della Francia e gli archi rampanti che le affiancano, leoreficerie e i reliquiari a forma

di sarcofago, perfino gli eleganti disegni di Jacopo Bellini, le edicole funebri e ancora più le ricchissime strutture dei polittici gotico-fioriti, da quelli lignei e dorati di Paolo Veneziano, a quelli marmorei delle Masegne.

Che la matrice di queste strutture mistilinee sia adriatica e veneta, e che lo stesso Alberti la possa aver intuita proprio a Venezia, sembra dimostrato da un monumento che ora non esiste, ma che studiato dal Rambaldi, ci è documentato da un dipinto del Morone.

Fra il 1396 e il 1401 — quarant'anni prima della data proposta per il disegno del Duomo di Sebenico — Jacobello e Pier Paolo dalle Masegne eseguirono per la città di Mantova la facciata del Duomo (Fig. 12) che presentava un »coronamento mistilineo«, che, come scrive la Romanini, era destinato in seguito a tanta fortuna in terra veneta.

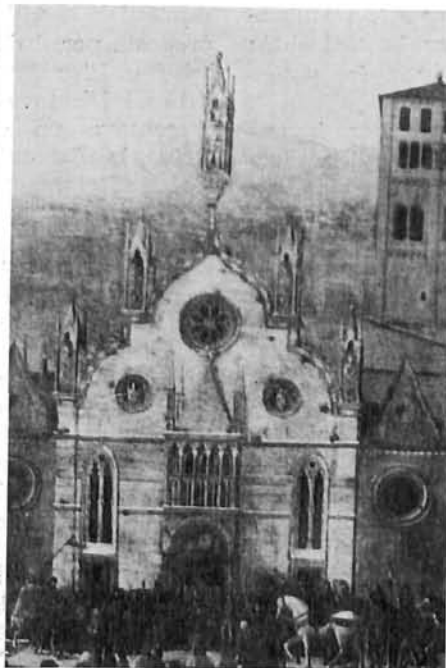
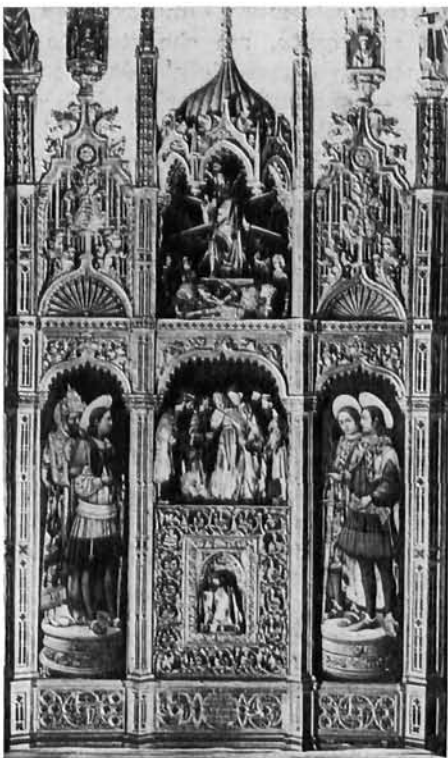
Se riconosciamo tanta importanza ai dalle Masegne per la diffusione del coronamento mistilineo nelle facciate degli edifici religiosi quattrocenteschi, è possibile avanzare un'ipotesi, e cioè che già il progetto presentato nel 1431 per il Duomo di Sebenico potesse avere le caratteristiche che — pur nei suoi aggiornamenti rinascimentali — ancor oggi vediamo.

Una simile idea, del resto, poteva trovare facilmente accoglienza a Sebenico, proprio perché nel coronamento mistilineo del nuovo progetto confluivano i richiami e le assonanze del mondo classico, bizantino e romanico di cui abbiamo accenato.

Sara da vedere quali »aggiornamenti culturali« e quali modificazioni avrà subito il progetto iniziale, sia che avesse avuto origine nell'ambito dei dalle Masegne, sia che fosse sostanzialmente ideato dal genio precorritore di Giorgio da Sebenico.



- 9. Padova, Museo Civico, particolare del politico, Sant'Agostino, Michele Giambono
- 10. Venezia, San Zaccaria, Capella di S. Tarasio, Scultore borgognone?



- 11. Venezia, San Zaccaria, capella di S. Tarasio, Politico del Corpo di Cristo, Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemegna
- 12. Mantova, Palazzo Ducale, Il Duomo di Mantova (1396—1401) in un dipinto di Domenico Morone, Jacobello e Pier Paolo dalle Masegne

E' nota, del resto, la vivacità della cultura prerinascimentale e umanistica in terra dalmata, della quale mi sono accorto studiando le ville di Ragusa e i rapporti dell'Alberti con il Mantegna.

Certo che Giorgio da Sebenico — grande imprenditore e autorevole maestro —, aveva tutti i requisiti per polarizzare l'attenzione sulla sua personalità: con i suoi continui viaggi in patria e fuori della patria, con la sua opera magistrale nel cantiere — scuola della sua cattedrale e dovunque aprisse una nuova officina, con gli innumerevoli collaboratori e divulgatori dei suoi metodi operativi e della sua arte (significativa, anche per certa componente pittorica, illusionistica e stralunata di alcune opere, la sua parentela con Giorgio Čulinović, »creato« dello Squarcione, ma del quale egli poté essere stato il primo maestro; poi tardi egli farà conoscere a Sebenico i disegni del Pollaiuolo, sottratti al maestro padovano), con la sua impareggiabile e nativa esperienza nel trattare e maneggiare la pietra in modo tale da destar meraviglia (ricordiamo che certe immense lastre marmoree nel pavimento della Basilica di San Marco a Venezia erano allora considerate fra le meraviglie della città), con l'esperienza fatta nelle cave della costa istriana e dalmata che lo mise in contatto con Matteo de'Pasti e con altri costruttori della sua epoca, con il riconoscimento che la città di Ragusa nel 1464 gli offrì conferendogli il titolo di »magistrum ingeniarum« (l'arte delle fortificazioni conferiva straordinaria importanza politica agli architetti; a Giorgio forse si sarà pensato, tenendo conto dei suoi rapporti con Michelozzo, già incontrato a Venezia intorno al 1433), con le innumerevoli commissioni da parte di Ancona e di altre città d'oltremare, soprattutto per il fatto di essere riuscito — lui non veneziano e di umili natali come Andrea Mantegna (conosciuto a Sebenico anche per il ritratto che egli aveva fatto all'umanista Ivan Česmički, come ci ha dimostrato Tonko Maroević), ai più alti fastigi e alle più ambiziose commisioni, modello di artista rinnomato che ogni piccolo artigiano avrebbe voluto imitare; Giorgio Dalmatico richiamò su Sebenico — la »città della Cattedrale« —, sul suo Duomo contesto di marmi massicci, sui suoi metodi di lavoro che offrivano quasi un campionario di tutto quello che con la pietra d'Istria si poteva realizzare sulla sua arte, il più vivo interesse; interesse che rappresenta quasi un banco di prova per comprendere altre situazioni simili, in bilico fra gotico fiorito veneziano — che avrebbe potuto condurre a favolosi e non immaginabili capolavori — e rigorose forme rinascimentali, per conoscere e valutare altre personalità similmente inquiete e inquietanti per la loro continua ricerca, contorte e contraddittorie — si pensi anche allo Squarcione e ai maestri ferraresi —, tutte fiorite in un momento di straordinario fervore come quello che seguì il completamento del Palazzo Ducale e la decorazione della Cà d'oro.

SAŽETAK

VENECIJA U RAZDOBLJU ZDANJA ČA D'ORO, JURAJ DALMATINAC I KRIZE ŠTO SU IH IZAZVALA RENESANSNA »KULTURNA AZURIRANJA«

Michelangelo Muraro

Početak 15. stoljeća još je bila djelatna najautentičnija venecijanska tradicija, koja je u službenom graditeljstvu započela obnovom Duždeve palače, a u civilnom će graditeljstvu svoj vrhunac doseći sa zdanjem Ča d'oro.

Utjecaj renesansne umjetnosti i prisutnost toskanskih umjetnika stvorili su pretpostavke za novo usmjerenje venecijanske umjetnosti.

U to vrijeme Juraj Dalmatinac susreće u Veneciji majstore »venecijanske gotičko-fiorito« orijentacije, a također i toskanske majstore koji će izvršiti znatniji utjecaj na njegovo obrazovanje.

Nakon povratka u Dalmaciju dozreli su plodovi njegovih organizatorskih i tehničkih iskustava, tako da su mu narudžbe upućivali čak i Ancona i drugi gradovi. Više nego u graditeljstvu, Juraj je svoj genij mogao izraziti u skulpturama, gdje ukus za prefinjenu dekoraciju pokadšto silovito izbija u dinamičkim ostvarenjima za koja se čini da anticipiraju spektakularna rješenja baroknog razdoblja.

Per i documenti e la bibliografia relativi a Giorgio da Sebenico, si vedono gli studi più recenti, specialmente quelli resi noti in questo convegno, dei quali si è tenuto conto nel presente contributo.