

NEKOLIKO PROBLEMA OKO PAOLA I LORENZA

I

Studij mletačkog trecenta napredovao je u poslijeratnom vremenu ubrzanim koracima. Počevši od knjige Roberta Longhija (*Viatico per cinque secoli della pittura veneziana*, 1946), izložbi u Veneciji i Raveni, te pojave godišnjaka »Arte Veneta«, kritika je u ovom zanemarenom razdoblju tek počela da zadire u neke osnovne otvorene probleme. Studije L. Colettija, Ferdinanda Bologne, Nolfi di Carpegne i Viktora Lazareva, te kolegij Roberta Pallucchinija na univerzitetu u Bologni 1955. bili su svakako važne etape u tom poslu, unutar kojega su se osnovni problemi naravno zapleli oko središnje i u mnogočemu još zagonetne, da ne kažem mitske figure Maestra Paola. To su u prvom redu problemi porijekla njegove umjetnosti, zagonetnih vijesti o starijem bratu Marku, Paolove evolucije osobito u prvim desetljećima, a zatim i kraja te evolucije, što se praktički poklapa sa složenim pitanjima Paolovih učenika, uostalom jedva načetim. Odmah poslije toga uključuju se problemi njegovih sljedbenika, u prvom redu Lorenza Veneziana (veoma nejasnih početaka) ali ne samo njega. No u tom se razdoblju već zacrtava velik problem zaostajanja evolucije mletačke škole, da ne kažem stanovitog iscrpljenja poslije toliko decenija dominantne vladavine jedne velike ličnosti i, ujedno, još nepreciziranih dodira s bolognskim i padovanskim sferama.

U toj situaciji »*Pittura veneziana del Trecento*« (1964) Rodolfa Pallucchinija došla je kao pokušaj velike i iscrpne panorame koja će ilustrirati fenomen i, nužno, zaoštriti probleme, bez obzira na velik broj novih priloga i sugestija. Zanemareno stoljeće poprimilo je s ovom knjigom zaista monumentalne obrise. No činjenica što se ocrтана panorama nužno sastoji od niza monografskih prikaza sudarila se s činjenicom mnogih otvorenih problema, a bio je to rizik koji je autor morao preuzeti. Tako se desilo da je već u toku štampanja autor vršio nadopune, pa i preciziranja, kao što je to bio slučaj s tablom u sakristiji katedrale u Trogiru ili novopronađenim antependijima. Uopće, cio niz problema kao da je tek dozrijevao. Prirodno ovdje nas zanimaju samo problemi koji su u vezi s Paolovim opusom u našoj zemlji, odnosno oni koji su još više ili manje otvoreni.

Prof. Pallucchini stigao je još da pozitivno riješi pitanje trogirске »table«. U svojem tekstu on je u tragu jednog davnog prijedloga Sergia Bettinija spomenuo i objavio tog našeg Sv. Andriju s četiri sveca koji se sa svojim oštećenjima nalazi zaista u teškom stanju. Tek u toku štampanja

autor je uspio da se na licu mjesta uvjeri do kraja u neospornu pripadnost ovih zaista izvanrednih likova Majstoru Paolu.¹⁾

Tabla »Sv. Andrija sa četiri sveca« došla je u sakristiju trogirске katedrale iz male crkve Sv. Andrije na otoku Čiovu. Njene osnovne oznake su crvena pozadina i monumentalni likovi svetaca kojima se ne može osporiti izvjesna gotizacija i vanredna prirodnost igre nabora, ali u svojoj hijerarhijskoj impostaciji, te u tipološkom i stilskom rješenju to su u biti još bizantinski likovi. Njihove glave i lica još dobro ušćuvana, su vanredni primjeri Paolove fizionomike. Nažalost, samo je plašt Sv. Petra još dobro sačuvan te pruža uvid u originalnu vrijednost Paolove izvedbe. Ostale su figure dosta oštećene. Najbliži oslonci su sveci sa slika 4. decenije, ali čini mi se da nastanak naše table ipak treba postaviti prije vicentinske pale možda oko 1330. godine ili tek nešto ranije.

II

Na istom mjestu svoje knjige na kojem piše o trogirskoj tabli prof. Pallucchini govori i o malom oltariću Strmić, sada u Galeriji umjetnina u Splitu². Budući da ga nije imao prilike proučiti de visu, prirodno je što Pallucchini izražava stanovite rezerve. Uviđujući bliskost lika »Cristo passo« s onim na Custodiji Pale d'oro, izrazio je usput i misao o srodnosti s poliptihom u opatijskoj crkvi Sv. Martina u Piove di Sacco³.

Upoređujući ta dva lika može se razumjeti misao prof. Palluchinija, ali modul i tipologija svetačkih likova, a osobito Bogorodice ipak ne mogu do kraja tu misao opravdati. Oba Kristova lika također kod poblizjeg promatranja pokazuju znatne divergencije. Anonimni slikar iz Piove di Sacco na primitivan način naglašava liniju rebara, deformira nadlaktice a prste pretvara u ružne paukove noge. Primitivno i prenaglašeno naslikana je i grobnica. Suprotno tome »Cristo passo« sa splitskog oltarića oblikovan je tačno prema klasičnoj Paolovoj invenciji sa triptiha Sv. Klare, koju invenciju nalazimo u velikim razmjerima magistralno izvedenu na Custodiji iz 1343—45.

Naravno, veoma slaba ušćuvanost malog poliptiha Strmić onemogućuje nam da doživimo njegovu originalnu kvalitetu, ali čini mi se izvan sumnje da pripada onim manjim djelima u vezi kojih Pallucchini piše da su ih »Paolo i njegova radionica izveli više od jednoga« (*»Paolo e la sua bottega ne eseguirono più di uno«*), a od kojih nam je triptih u Parmi do sada bio klasičan primjer. Već sam u ranijim osvrtima naglasio uski oslon splitske grupe Bogorodice s djetetom na istu grupu u Parmi; tek ova u Splitu je manja i mnogo više oštećena, ponegdje nažalost jedva čitka. Cio oltarić ima dimenzije v. 82, š. 65 cm, no minijaturne forme ne mogu nas spriječiti da i u ostalim likovima ne prepoznamo abrevijature već klasičnih Paolovih likova. Možemo uzeti kao krimjer duhovitu abrevijaturu Sv. Ivana Krstitelja, koju zaista nitko osim Paola ne bi mogao ovako izvesti. Treba samo pogledati se-

¹ R. Pallucchini, Per Paolo Veneziano, »Arte Veneta«, 1964, str. 158. — *La Pittura Veneziana del Trecento* (1964), str. 58., sl. 192., i bilješka II str. 93. Vidi i G. Ganulin, U sjeni vremena, Slobodna Dalmacija, 10. X 1964. — Treba još jednom naglasiti da je Lj. Karaman prije S. Bettinija nabacio pomisao o Majstoru Paolu.

² Pripadnost ovog malog kućnog Poliptiha Majstoru Paolu zastupao sam prvi put u jednom informativnom okviru u »Telegramu«, Zagreb, br. 95. 1962. god. te u »Peristilu«, 1964., a zatim sam ga objavio u svojoj knjizi »Stari majstori u Jugoslaviji, II«, Zagreb, 1964., str. 7—11., sl. 1—4., te usput i u studiji *Alcune proposte per Maestro Paolo*, »Emporium«, 1964., br. 10.

³ R. Pallucchini, op. cit. str. 58., sl. 191 i 193.

riju realizacija počevši od malog poliptiha iz Worcestera (prije 1340) do onog u San Severinu. U licu, obrisu i u gesti to su sve različite varijacije jedne te iste teme. Najbliži oslonci jesu redakcije u Chioggi (1349), u Chicagu (oko 1355), u Muzeju Correr (6 decenij), ali mi se ipak čini da bi vrijeme oko 1340 moglo biti najvjerovatnije doba nastanka malog splitskog oltarića. Jer ako podudarnost našeg Sv. Ivana s onim u Chioggi iz 1349. (i onima još kasnijim) indicira pozniji čas nastanka, ne možemo naravno odbaciti vjerovatnost da se i on ne oslanja na neki raniji prototip, realiziran čak i prije onog u Chioggi. Time bismo dobili vremensku podudarnost sa triptihom iz Parme kojega je Pallucchini sklon situirati prije onog u Worcesteru, dakle apsolutno u 4. decenij, i sa grupom Bogorodice na njemu, kao i sa Bogorodicom Campana.

Kao što je Pallucchini tačno primijetio: Paolova je radionica morala izraditi više ovakvih kućnih oltarića kao nuzgredan produkt svoje kapitalne aktivnosti na velikim poliptisima. Uzevši u obzir metodu rada u medievalnim sikarskim radionicama nije unutar te proizvodnje moguće odijeliti radove pomoćnika od majstorovih. On je ne samo u invenciji i stilu, nego i »fizički« prisutan u svakome od njih. Pa tako i na našem malom oltariću.

III

Mogućnost tačnijeg određenja te prisutnosti javlja se ipak u nešto većoj mjeri u poznijim desetljećima. Nemamo dovoljno elemenata da preciziramo čak ni prisutnost potpisanih koautora u ferijalnoj pali Sv. Marka iz 1343—45, to jest sinova Luke i Giovannija. Možda je to nešto više moguće u Krunjenju Frick u New Yorku.

Za nas je ovaj problem prisutnosti važan za određenje situacije beogradskog Porođenja, jednog dragocjenog ostatka nekog nestalog poliptiha. Upravo zbog velike umjetničke vrijednosti ove zaista klasične male kompozicije ukomponirane u tipični Paolov pejzaž, njen problem dobiva na značenju. Zabilježeno je to Porođenje bilo kod Berensona kao djelo Lorenza Veneziana, dok se još nalazilo u kraljevskoj zbirci na Dedinju u Beogradu. Poslije rata pojavilo se u Narodnom muzeju u Beogradu s jednom proizvoljnom atribucijom. God 1958. objavljeno je prvi put od potpisanog i to s atribucijom Maestru Paolu, a zatim sam u knjizi »Stari majstori u Jugoslaviji I« god. 1961. naglasio stanovite razlike spram »Porođenja« na Poliptihu br. 21 u Veneciji. Kasnije sam dopustio i eventualnu saradnju nekog učenika u detaljima izvedbe, možda upravo Lorenza.⁴

U svojoj knjizi Pallucchini je došao na svakako primamljivu misao da pomoću beogradskog Porođenja pokuša objasniti Lorenzove početke u Paolovoj radionici prije naturalističkog obrata koji je nastupio možda upravo u vrijeme boravka u Veroni. Taj boravak već možemo smatrati sigurnim. Svakako već na Bogorodici Gigi u Mazzolanu pronađenoj svojedobno od Corbare, nalazimo gotičku slatkoću i stanovitu »prirodnost«, ali i pomanjkanje klasične i stroge dispozicije linija i masa koja toliko odlikuje beogradsko Porođenje. I uopće, ono se po stilu i po kvaliteti ipak slabo snalazi u grupi Loren-

⁴ G. Gamulin, *Nepoznato Porođenje Isusa od Paola Veneziana*, »Radovi« I Seminara za povijest i umjetnost Zagreb, 1958, a zatim u *Stari majstori u Jugoslaviji I*, Zagreb, 1961, str. 21, tb. IX.

zovih djela prije poliptiha Lion. A upravo tu visoku kvalitetu trebalo bi zamisliti u samim počecima mladog slikara, što je svakako veoma teško.⁵

Pitanje bih, naime, postavio ovako: *prvo*, može li kod ovakvog majstora promjena stila dovesti i do promjene u kvaliteti, i *drugo* može li se tolika promjena stila uopće zamisliti u toku od šest ili sedam godina? Nije li u tom slučaju mnogo lakše zamisliti mnogo manju evoluciju prema stanovitoj mekoći i gotičkoj razvedenosti kod samog Paola u daleko većem rasponu od Porođenja sa poliptika u S. Pantalone iz 2. decenija do beogradskog Porođenja iz 6. decenija?

No da pređemo problem postupnim načinom. Uzmemo li najprije tipologiju likova, a posebno anđela, vidjet ćemo da slikar, koji oko 1360. god. na Zarukama sv. Katarine slika one nezgrapne anđele tvrdih i nimalo blagih lica, nije mogao nekoliko godina *ranije* naslikati one plemenite i klasične fizionomije sa beogradskog Porođenja. Pogledamo li egzaktnost crteža i skraćivanja na ovoj beogradskoj »crtačkoj akademiji«, da tako kažem, vidjet ćemo da je ona u suprotnosti sa čitavim Lorenzovim opusom, pa i sa možda zaista najboljim njegovim scenama na predelama u Berlinu.⁶ One bez sumnje znače vrhunac u gotičkom oživljavanju scene i mimike kod Lorenza, ali crtež je uvijek defektan i kao zanemaren. To je slučaj i na Navještenju sa poliptiha Lion iz 1357-59, na Navještenju u galerijama Akademije, 1371., i drugdje. — A zatim, ono što čini unutrašnju suštinu svake invencije i ključ vizije nekog umjetnika: kompozicija. Beogradska kompozicija je virtuozna, »prozračna«, a opet do kraja iscrpljena i uravnotežena upravo kao na svim ostalim Paolovim djelima, na ranijim Porođenjima pogotovo. A pogledajmo kompozicije berlinskih predela, ili samu Predaju ključeva u Correru, ili Zaruke Sv. Katarine.⁷ Lorenzovi likovi ne snalaze se u prostoru, oko njih nema »zraka« (Brod sv. Petra, Propovjed sv. Petra u Berlinu), a planovi su najčešće poremećeni. Od jednog konformističkog, paolovskog razdoblja do gotičke zrelosti Lorenzove nije moguće pretpostaviti toliku involuciju u nekim osnovnim modalitetima slikarske vizije, tim prije što takva involucija ne može biti uvjetovana gotičkim naturalizmom kao ni potrebom za oživljavanjem prizora.

S druge strane mi u Paolovoj evoluciji možemo ne samo tu kompoziciju i tipologiju, nego i razvoj naracije slijediti od Poliptiha u S. Pantalone. Ako je ova prva redakcija iz 2. decenija još ponešto teška u gestikulaciji i u komponiranju masa, na Poliptihu sv. Franje i sv. Klare (br. 21) u galeriji Akademije iz vremena oko polovine stoljeća, ne samo što se prozračnost kompozicije i lakoća masa, nego i prirodnost gestikulacije sasvim približavaju stupnju dostignutom na beogradskom Porođenju. Ali radi se još uvijek o 10 ili 15 godina vremenskog raspona. O prizorima sa ferijalne pale u Sv. Marku da i ne govorimo. Uostalom, neposrednu gestikulaciju i mimiku na spomenutom poliptihu br. 21 nalazimo razvijene već u punoj mjeri (Posljednja večera, Hapšenje, Put na Kalvariju Raspeće, Uskrsnuće itd), a dovoljno je vidjeti pastira na prizoru Poklonstva kraljeva. Nalazimo ga uostalom i već na Porođenju sa Poliptiha u S. Pantalone.⁸

⁵ R. Pallucchini, op. cit., str. 164., sl. 486.

⁶ R. Pallucchini, op. cit., sl. 535—538.

⁷ R. Pallucchini, op. cit., sl. 508, 530.

⁸ R. Pallucchini, op. cit., sl. 137—148, 25.

No s tim ne mislim da je potrebno sasvim odbiti Pallucchinijevu misao da je Lorenzo bio u dodiru s ovim djelom. Već sam ranije izrazio mišljenje o eventualnoj suradnji u sekundarnim momentima i u završenim fazama izvedbe; u prvom redu što se tiče nešto svjetlije kromatike, pa aureolâ, kojih s ovakom ornamentikom nema u Paola. Zatim je tu i izvjesna delikatnost u fizionomijama. Očito, mi se nalazimo u kasnom razdoblju Paolove radionice, u kojem se doprinos suradnika već često puta manifestirao. No što se Lorenza tiče on je u minijaturnom Porođenju sa skradinskog poliptiha, koje ponovo objavljujem, uzeo neke elemente upravo sa beogradske invencije, čak i pastira na desnoj strani; ali jasle, a pogotovo Bogorodica čini mi se da su bliže onim sa Paolova poliptiha iz galerije Akademije u Veneciji. A i tipologija anđela, ma koliko oni mali bili, ne odaje Lorenzov tip poznat nam sa toliko slika.

Upravo iz stilske i, rekao bih, ekspresivne razlike koja se nazire između beogradskog Porođenja i malog skradinskog poliptiha (sada u Galeriji u Splitu) mislim da se može zaključiti: kvaliteta i stilska organizacija savjetuju nam da naše Porođenje ipak pripišemo, u invenciji i crtežu, te u najvećem dijelu izvedbe samom Paolu, a u nekim detaljima suradnji s Lorenzom. U tom razvojnom času učenik zacijelo nije mogao ostvariti djelo ovakve strukture i ove umjetničke razine.

IV

Sve to, naravno, možemo samo pretpostavljati u još maglovitom okviru naših današnjih znanja o završetku Paolove, kao i o početku Lorenzove djelatnosti. Zagonetna pojava poliptiha Lion u godinama 1357—59, stoji pred nama sa svojim inovacijama. Teško je objasniti njegovu pojavu uza sav nesumnjiv bolonjski utjecaj koji možemo i moramo uključiti u Lorenzovu naturalističku evoluciju, a koji je Pallucchini tačno analizirao. Nedostaju nam ipak za to razdoblje prije poliptiha Lion djela koja bi ga »objasnila«. Za mali Poliptih porijeklom iz Skradina, sada u splitskoj Galeriji, nije moguće dokazati da pripada upravo tom ranom razdoblju; analogije s triptihom iz neke milanske privatne zbirke i onim iz zbirke Brook svakako su značajne, ali ti mali triptisi ipak indiciraju vrijeme poslije poliptiha Proto (1366),⁹ No kronologija ovih malih Lorenzovih djela još je sasvim nesigurna. Čini mi se svakako da mali splitski poliptih nije moguće isključiti iz relativno ranog Lorenzova razdoblja, a najlakše ga mogu zamisliti u razdoblju prije 1357.¹⁰

Radi se o djelu koje je veoma stradalo, a njegovo restauriranje još nije dovršeno, tako da je »čitanje« otežano. No najbolji dijelovi ukazuju na visoku vrijednost, a jednako tako i na način Lorenzov. U prvom redu središnja grupa Bogorodice s djetetom. To je upravo tipologija koja se kod Lorenza javlja počevši već od Bogorodice iz Mazzolana pa do kasnih redakcija kao što je ona iz birke Kress u Birminghamu.¹¹ Frapantna je sličnost upravo sa središnjom

⁹ R. Pallucchini, op. cit., sl. 519, 521, 511.

¹⁰ Objavio sam i ja ovo lijepo otkriće K. Prijatelja s atribucijom Lorenzu u »Telegramu« god. 1964. Pallucchini ga je objavio kao djelo nekog Paolovog učenika »con una sensibilità più affine a quella di Lorenzo«. Pomišlja na slikara koji je u dodiru s Lorenzovim počecima (op. cit., str. 60, sl. 202.)

¹¹ R. Pallucchini, op. cit., str. 487, 508, 547, 550.

grupom na Zarukama Sv. Katarine u akademinoj Galeriji u Veneciji iz 1360. Premda je lice naše Bogorodice oštećeno vidljivo je da ona očito derivira od ove Lorenzove invencije, a jednako tako i dijete. Na slici u Akademiji nalazimo najčešće realizirano ono ornamentiranje rubova na plaštevima pomoću tačaka i elipsa, tako karakteristično za splitski oltarić. Ni kod jednog drugog slikara tog doba nisam našao ovaj ornamenat, tako čest kao Lorenza; osim kasnije kod Jacobella del Bonoma kojega treba isključiti iz mnogih stilskih i tipoloških razloga. U obliku tačaka nalazimo taj motiv kod Lorenza već na Bogorodici sa poliptiha Lion. Na gore spomenutim malim triptisima već ga doduše nema, ali su nam ovi ipak značajni zbog analogije sa svetačkim figurama koje su u Milanu i u Londonu ponegdje skoro identične s našima. I tip Raspeća sa splitskog oltarića kolikogod bio nečitak, indicira Lorenzove prikaze ovog motiva sa raznih njegovih djela.

V

Svojedobno sam atribuciju splitskog poliptiha Lorenzu bio zasnovao na od prof. Fiocca atribuiranim i u »Arte Veneta« objavljenim krilima jednog triptiha¹² u praškoj Narodnoj galeriji. Pallucchini je sada ta krila sasvim pravilno povezo sa centralnim dijelom s krunjenjem Bogorodice i Raspećem iz iste galerije, i rekonstruirao na taj način mali triptih.¹³ Zbog opreznosti atribuciju je postavio nešto općenitije: kao djelo nekog Paolovog učenika, što je u suštini tačno. No meni se sada čini, upravo u vezi sa splitskim oltarićem (a osobito s obzirom na središnju grupu, te na minijaturnu Stigmatizaciju i Porođenje), da cio ovaj mali praški triptihon treba pripisati Lorenzu.

Male figure svetaca na krilima su zaista one sa Lorenzovih oltarića u Milanu, u zbirci Brooke, sa kasnog poliptiha u Breri, pa i u Splitu, samo što su ovdje ne samo ruinirane, nego i mnogo više sumarne zbog manjih dimenzija. No pored toga praški se triptih veže sa Lorenzom i preko figura u središnjem dijelu: anđeli su tipično Lorenzovi, dok na poliptihu u S. Diegu možemo vidjeti na koji se način lik Lorenzove Bogorodice mijenja u okviru jedne minijature redakcije. A zatim, tu je i lijep primjer Kalvarije s onim za Lorenza karakterističnim nagomilavanjem likova, te tipičnim Lorenzovim načinom slikanja Raspeća i likova oko njega. Dovoljno je u tom smislu ukazati na Kalvariju sa triptiha Brooke ili sa dijelima predele nekad u zbirci Drey.¹⁴

To sigurno nisu svi problemi koji su otvoreni, ili će to uskoro biti, u vezi sa djelima Majstora Paola u Jugoslaviji no svakako spadaju među one kojih se rješavanje vjerovatno približava svom završetku.

¹² G. Fiocco, *Le pitture del castello di Konopiste*, »Arte Veneta«, 1948.

¹³ R. Pallucchini, op. cit., sl. 186., str. 57. — Razlike u veličini koje su neznatne (3 cm) treba objasniti preinakama do kojih je došlo u toku vremena. Sadašnji okviri su, naravno, novi.

¹⁴ R. Pallucchini, op. cit., sl. 521, 522.

INTORNO A PAOLO E LORENZO

I

Lo studio del Trecento veneziano è progredito a gran passi dopo la seconda guerra mondiale. A cominciare dal libro di Roberto Longhi (*Viatico per cinque secoli della pittura veneziana*, 1946), dalle mostre a Venezia e a Ravenna, e dall'apparizione dell'annuario «Arte Veneta», la critica scientifica si mise a penetrare in alcuni insoliti problemi fondamentali di questo periodo trascurato. Gli studi di G. Fiocco, L. Coletti, Ferdinando Bologna, Nolfo di Carpegna e Viktor Lazareff nonché il corso universitario di Roberto Pallucchini nel 1955 a Bologna, erano certo importanti tappe di questo lavoro, nell'ambito del quale i problemi fondamentali s'intrecciarono, naturalmente, intorno all' ancor enigmatica e quasi mitica figura di Maestro Paolo. Quali sono le origini della sua arte, quale la sua evoluzione, specialmente nelle prime decadi, e poi alla fine della sua attività, il che concorda effettivamente col quesito complesso degli scolari di Paolo — tali problemi s'impongono in primo luogo. E poi vengono quelli dei suoi seguaci, principalmente di Lorenzo Veneziano (di origini incerte) e non solo di lui. In questo periodo però sorge il problema del ritardamento dell'evoluzione pittorica veneziana — una specie di esaurimento dopo tante decadi in cui dominava una grande personalità — e, allo stesso tempo, quello dei contatti ancora non di tutto determinati coi circoli bolognesi e padovani.

In tale situazione la «Pittura veneziana del Trecento» (1964) di Rodolfo Pallucchini apparve quasi un tentativo di un grande ed esauriente panorama che avrebbe illustrato i fenomeni e, naturalmente, reso più acuti i problemi, nonostante il grande numero di nuovi contributi e suggestioni. Il secolo trascurato prese in questo libro contorni davvero grandiosi. Tuttavia il fatto che un panorama delineato sia composto da una serie di rappresentazioni monografiche si scontrò col fatto di molti problemi aperti, rischio che l'autore dovette assumere. Accadde così che già in corso di stampa l'autore aggiungeva dati, e precisava, come nel caso della tavola appartenente alla cattedrale di Traù, oppure degli antependi di Paolo appena scoperti. In generale, si direbbe che tutta una serie di problemi veniva di maturare. Noi vogliamo considerare, naturalmente, per lo più quelli che si riferiscono all'opera di Paolo nel nostro paese, vale a dire quelli che sono più o meno insoliti ancora.

Il professore Pallucchini arrivò a risolvere ancora il quesito della tavola trauriana. Nel suo testo, sulle orme d'una proposta fatta da Sergio Bettini parecchio tempo fa, egli pubblicò questo nostro *S. Andrea con quattro Santi*, il quale è purtroppo molto daneggiato in alcune parti. In corso di stampa, appena, l'autore riuscì a persuadersi sul luogo dell'indubbia appartenenza di questa bella opera a Maestro Paolo.¹

¹ R. Pallucchini, *La Pittura Veneziana del Trecento*, 1964, p. 58, fig. 192 e nota II p. 93. — Cfr. anche G. Gamulin, *U sjeni vremena*, «Slobodna Dalmacija», 1964, n. 6103. e R. Pallucchini, *Per Paolo Veneziano*, «Arte Veneta», 1964, pag. 158 — Non si dovrebbe però dimenticare l'antico pensiero di Lj. Karaman che nella tavola di Traù vide giustamente i modi di Maestro Paolo.

La tavola S. *Andrea con quattro Santi* venne trasferita nella sagrestia della cattedrale dalla piccola chiesa di S. Andrea nell'isola di Bua (Ciovo). Le sue denotazioni particolari sono il fondo rosso e le figure monumentali dei santi ai quali non si può contestare un eccezionalmente realistico giuoco dei drappaggi. Tuttavia nell'atteggiamento ieratico e rigido, nonché nella soluzione tipologica e stilistica, queste sono ancora figure bizantine. Le loro teste e i loro volti, ancora bene conservati, sono notevoli esempi della fisionomica paolesca. Purtroppo, solo il manto di S. Paolo è in buon stato e lascia vedere l'originale qualità del lavoro del maestro. L'altro è parecchio daneggiato. Sembra tuttavia che la nostra tavola sia anteriore al *Polittico* vicentino, e che si debba datarla forse verso il 1330, o poco prima.

Così la datò anche Pallucchini nella sua recente pubblicazione dell'opera in «Arte Veneta» 1964.

II

Nello stesso luogo del suo libro ove scrive della tavola trauriana, il professore Pallucchini dà un breve cenno del piccolo *altariolo* già Strmić, ora nella Galleria d'arte a Spalato.² Poichè non ebbe l'occasione di studiarlo de visu è naturale che ne parli con riserva. Riconoscendo la parentela tra la figura del Cristo passo del altariolo di Spalato e quello sulla Custodia della Pala d'oro, Pallucchini esprime di passaggio l'idea che una somiglianza esiste anche col Cristo del polittico nella chiesa abbaziale di S. Martino a Piove di Sacco.³

Confrontando queste due figure si arriva a capire l'idea del professor Pallucchini, tuttavia il modulo e la tipologia delle figure dei santi, e specialmente della Madonna, non la giustificano completamente. E poi anche le due figure di Cristo, considerate più attentamente, rivelano considerevoli differenze. Il pittore anonimo di Piove di Sacco mette in rilievo in modo primitivo le linee delle coste, difforma il braccio e cambia le dita in brutte zampe di ragno. Anche la tomba è troppo spiccante e dipinta in modo primitivo. Il Cristo passo, invece, dell'altariolo di Spalato è modellato precisamente secondo la classica invenzione di Paolo sul trittico di S. Chiara a Trieste; questa invenzione la troviamo, in grandi proporzioni, eseguita magistralmente sulla Custodia di S. Marco del 1343—45.

Il cattivo stato del piccolo polittico di Spalato così male conservato rende impossibile un'idea chiara della sua qualità originale, eppure considero che appartenga senza dubbio a quei altarioli minori di cui Pallucchini scrive che «*Paolo e la sua bottega ne eseguirono più di uno*»; il trittico di Parma finora ne era un classico esempio. Nei miei cenni anteriori indicai gli stretti contatti tra il gruppo della Madonna e il bambino di Spalato e lo stesso gruppo a Parma; il dipinto spatatino però è più piccolo e maggiormente danneggiato, in certi luoghi appena leggibile. Le dimensioni di tutto l'altariolo sono 82 x 65 cm, eppure le forme in miniatura non possono impedire di riconoscere anche negli santi le «abbreviature» delle ben note figure di Paolo, ad esempio quella dal Battista; nessuno fuorchè Paolo sarebbe capace di eseguirla con tanto spirito. Basta vedere la serie delle realizzazioni, a cominciare dal piccolo polittico di Worcester (anteriore al 1340) fino a quello in San Severino. Nel volto, nel contorno e nel gesto tutti presentano sempre variazioni dello stesso tema. I punti d'appoggio più prossimi li troviamo sulle redazioni a Chioggia (1349), a Chicago (verso il 1355), nel Museo Correr (sesto decennio), eppure credo che il periodo verso il 1340 potrebbe essere il tempo più probabile dell'esecuzione di questo altariolo. Sebbene la corrispondenza del

² Sostenevo l'appartenenza di questo piccolo polittico a Maestro Paolo per la prima volta in un breve cenno informativo sul «Telegram», Zagabria, n. 95, 1962, e sul «Peristol», 1964, e poi lo pubblicai nel mio libro *Maestri antichi in Jugoslavia, II*, Zagabria, 1964, p. 7—11, fig. 1—4, e, di passaggio, nello studio *Alcune proposte per Maestro Paolo*, «Emporium», 1964, n. 10.

³ R. Pallucchini, op. cit., p. 58, fig. 191 e 193.

nostro S. Giovanni con quello a Chioggia del 1349 (e con quelli posteriori) ci induca a ritardare la data dell'esecuzione, nulla ci impedisce di pensare che ambedue santi derivino da un prototipo realizzato anche prima del dipinto di Chioggia. Così otteniamo la corrispondenza cronologica col trittico di Parma, che Pallucchini tende a situare prima di quello a Worcester, quindi nella quarta decade, il che spiega la somiglianza della Madonna del polittichetto di Spalato con la Madonna a Worcester, nonché con la Madonna Campana.

Secondo l'esatta osservazione di Pallucchini, la bottega di Paolo dovette eseguire un numero considerevole di simili altarioli come prodotti secondari accanto alla una attività capitale sui grandi polittici. Considerato il metodo di lavoro nelle botteghe medievali è un'impresa difficilissima cercare di distinguere in ogni caso il lavoro del maestro dagli apporti degli aiuti. Non solo nell'invenzione e nello stile, ma anche »fisicamente« egli è presente in ognuno di loro. Credo che questo sia vero anche nel caso del nostro altariolo.

III

La possibilità di determinare in modo più preciso l'intervento degli allievi è senza alcun dubbio maggiore nelle decenni più tarde. Non abbiamo elementi sufficienti per precisare l'apporto dei figli Luca e Giovanni nella pala feriale di S. Marco del 1343—45, malgrado la loro firma. Forse lo si farebbe più facilmente nell'Incoronazione Frick a New York.

Per noi questo problema diventa importantissimo nel determinare la situazione della *Natività* di Belgrado, resto prezioso di un polittico sparito. L'alto valore artistico di questa veramente classica composizione, armoniosamente unita a un paesaggio tipicamente paolESCO, dà al quesito un' significato particolare. Da Berenson questa piccola *Natività* era denotata come opera di Lorenzo Veneziano alorchè si trovava ancora nella collezione reale di Dedinje a Belgrado. Dopo la guerra apparve nel Museo Nazionale a Belgrado con un'assegnazione arbitraria. Nel 1958 la pubblicai per la prima volta con l'attribuzione a Maestro Paolo; nel libro »*Stari majstori u Jugoslaviji I*« nel 1961 ne misi in rilievo certe diversità in confronto della *Natività* sul Polittico n. 21 a Venezia. Più tardi ammisì anche l'eventuale collaborazione di uno scolaro nell'esecuzione dei particolari, forse proprio quella di Lorenzo.⁴

Nel suo libro Pallucchini venne all'idea senz'altro attraente d'indagare col l'aiuto della *Natività* di Belgrado le origini di Lorenzo nella bottega di Paolo prima della sua trasformazione naturalistica, sopravvenuta forse durante la permanenza a Verona. La residenza veronese si può considerare ormai sicura. Comunque, già la Madonna di Mazzolano, scoperta a suo tempo da Corbara, rivela la dolcezza gotica ed una certa naturalezza, ma anche la mancanza d'una classica e rigorosa disposizione delle linee e delle masse che distingue tanto la *Natività* bellgradese. In generale, direi che per la sua qualità sia piuttosto difficile includere questa *Natività* tra le opere di Lorenzo prima del polittico Lion. Immaginare poi un'opera di tale pregio artistico all'inizio dell'attività del pittore mi sembra affatto inverosimile.⁵

Il quesito potrebbe asser impostato così: primo, è possibile che nell'opera di un simile maestro dal cambiamento di stile risulti anche un cambiamento di qualità, e secondo, è possibile in generale immaginare tanto cambiamento di stile

⁴ G. Gamulin, *Nepoznato porođenje Isusa od Paola Veneziana*, »Radovi« Seminara za povijest knosti, I, Zagabria, 1958; *Stari majstori u Jugoslaviji*, I, Zagabria, 1961, p. 21, tav. IX.

⁵ R. Pallucchini, op. cit., p. 164, fig. 486.

nel corso di sei o sette anni? In questo caso, non è forse più facile immaginare un'evoluzione molto minore verso una certa morbidezza e prolissità gotica nell'opera di Paolo stesso, in un periodo di tempo molto più lungo, dalla Natività del polittico in S. Pantalone della seconda decade fino alla Natività di Belgrado della sesta decade?

Abbordiamo tuttavia il problema gradatamente. Se consideriamo prima di tutto la tipologia delle figure, particolarmente gli angeli, dobbiamo riconoscere che il pittore, il quale verso il 1360 nello Sposalizio di S. Caterina aveva dipinto quegli angeli sgraziati, dai volti duri, senza nessuna dolcezza, non poteva alcuni anni prima dipingere le fisionomie nobili e classiche della Natività belgradese. Se analizziamo poi l'esattezza del disegno in quest'opera — direi quasi «accademia del disegno» — vediamo che il dipinto si contrappone a tutto quello che Lorenzo ha eseguito, anche alle sue migliori scene sulle predelle di Berlino.⁶ Queste rappresentano indubbiamente l'apogeo della maestria raggiunta da Lorenzo nell'animare in maniera gotica una scena e la mimica delle figure, il disegno però è sempre deficiente. Lo mostrano anche l'Annunziata del polittico Lion del 1357—59, l'Annunziata nelle Gallerie dell'Accademia del 1371 ed altri dipinti. — E, finalmente quello che è l'essenza interna di ogni invenzione, la chiave della visione d'un artista: la composizione. Quella del dipinto belgradese è virtuosa, «trasparente» eppur esauriente ed equilibrata, proprio come in tutte le altre opere di Paolo, e particolarmente nelle Natività anteriori. Osserviamo ora le composizioni delle predelle berlinesi, quella della Consegna delle chiavi nel Correr, oppure quella dello Sposalizio di S. Caterina.⁷ Le figure di Lorenzo, in un certo modo, non si ritrovano nello spazio, intorno a loro non c'è «aria» (La nave di S. Pietro, La predica di S. Pietro a Berlino), ed i piani sono per lo più scomposti. Da un periodo paolesco, conformista, fino alla maturità gotica di Lorenzo è impossibile supporre tanta involuzione in alcune modalità essenziali della visione pittorica; tanto meno che quest'involuzione non risulta dal naturalismo gotico né dalla necessità di animare una scena.

D'altra parte nell'evoluzione di Paolo possiamo seguire, non solo la composizione e la tipologia della scena belgradese, ma anche lo svolgimento della narrazione già dal polittico a S. Pantalone. Se questa prima redazione appartenente alla seconda decade dal Trecento (?) è ancora alquanto pesante nella gesticolazione e nella composizione delle masse, il polittico di S. Francesco e S. Chiara (n. 21) nelle Gallerie dell'Accademia, eseguito verso la metà del secolo, presenta non solo una simile trasparenza della composizione e la simile leggerezza delle masse, ma anche quella gesticolazione naturale che lo pone al livello raggiunto nella Natività di Belgrado. Eppure vi è una differenza di date di dieci o quindici anni. E non parliamo delle scene nella pala feriale di S. Marco. D'altronde la gesticolazione e la mimica del polittico n. 21 pienamente sviluppate, le troviamo anche nelle altre scene (Ultima Cena, Arresto di Cristo, Andata al Calvario, Crocifissione ecc.); basta vedere il pastore nell'Adorazione dei magi. Lo troviamo d'altronde già nella Natività del Polittico a S. Pantalone.⁸

Con questo non penso che sia necessario rigettare la felice idea di Pallucchini che Lorenzo sia presente in quest'opera. Espresi già l'opinione che era probabile il suo intervento nei particolari secondari e forse nella fase finale del lavoro; lo mostrano in primo luogo l'alquanto più chiara cromatica, le aureole che non troviamo con tale ornamento nelle opere di Paolo; e poi v'è una certa delicatezza di fisionomia. Siamo evidentemente nel periodo tardo della bottega di Paolo in cui gli apporti dei collaboratori si manifestarono già parecchie volte.

⁶ R. Pallucchini, op. cit., fig. 535—538.

⁷ R. Pallucchini, op. cit., fig. 508, 530.

⁸ R. Pallucchini, op. cit., fig. 137—148.

Per quanto riguarda Lorenzo, nella Natività in miniatura del polittico di Scardona, che qui pubblico di nuovo, egli prese alcuni elementi proprio dall'invenzione belgradese, e ripete persino il pastore a destra, molto ripetuto e, direi, convenzionale nella iconografia bizantina. La greppia, e particolarmente la Madonna rivelano, direi, una parentela piuttosto con quelli del polittico n. 21 nelle Gallerie dell'Accademia a Venezia. Anche la tipologia degli angeli a Belgrado, per quanto piccoli siano non palesa quella di Lorenzo, conosciuta da tanti dipinti.

Proprio la diversità stilistica e, direi, quella espressiva che palesano questi due dipinti, la Natività di Belgrado ed il piccolo polittico di Scardona (attualmente nella Galleria a Spalato), ci inducono ad attribuire la nostra Natività, per l'invenzione, per il disegno e anche per la parte dell'esecuzione del dipinto, a Maestro Paolo stesso, e per altri particolari e forse per la finitura dell'opera, alla collaborazione di Lorenzo. In quel momento della sua evoluzione lo scolaro non poteva, a parer mio, realizzare un'opera di tale struttura e di così alto livello artistico.

IV

Tutto questo, naturalmente, possiamo solo pressumerlo nell'ambito ancora nebuloso delle nostre odierne conoscenze sull'attività finale di Paolo e su quella iniziale di Lorenzo. L'apparizione enigmatica del polittico Lion negli anni 1357—59 sta dinanzi a noi con tutte le sue innovazioni. Malgrado il sicuro influsso bolognese che possiamo e anche dobbiamo includere nell'evoluzione naturalistica di Lorenzo, analizzata esattamente da Pallucchini, quest'apparizione rimane un quesito difficilmente solubile. Ci mancano per questo periodo, prima del polittico Lion, opere che possano «spiegarlo». Non è possibile dimostrare che il piccolo polittico di Scardona appartenga a questa prima età. Le analogie col trittico di una collezione privata milanese e con quello della collezione Brooke sono certo significative; questi dipinti però indicherebbero un tempo posteriore alla data del polittico Proto (1366).⁹ Anche la cronologia di queste piccole opere di Lorenzo è incerta. Comunque, direi che non si debba escludere il piccolo polittico di Spalato da questo relativamente ancor giovanile periodo di Lorenzo. Mi sembra più comodo immaginare la sua esecuzione un po' prima del 1357.¹⁰

Si tratta d'un'opera molto danneggiata e il suo restauro non è ancor terminato, sicchè leggerlo per il momento è un po' difficile. Le sue parti migliori tuttavia palesano già un alto valore e, nello stesso tempo, la tipica maniera di Lorenzo. In primo luogo, c'è il gruppo centrale della Madonna col Bambino con la tipologia che appare nelle opere di Lorenzo a cominciare già dalla Madonna di Mazzolano fino alle redazioni tarde come quella della collezione Kress a Birmingham.¹¹ Sorprende la somiglianza col gruppo centrale dello Sposalizio di S. Caterina del 1360 nelle Gallerie dell'Accademia a Venezia. Benchè il volto della nostra Madonna sia danneggiato è evidente che essa, come pure il Bambino, derivano da quell'invenzione di Lorenzo. È interessante ravisare nel dipinto dell'Accademia quegli ornamenti sull'orlo del manto composti di punti e di ellissi che sono così caratteristici per l'altariolo di Spalato. A quanto io sappia, nessun altro pittore di questo periodo ha eseguito identici ornamenti; più tardi li troviamo nelle opere di Jacobello del Bonomo, ma è un pittore che deve esser escluso per molte ragioni stilistiche e tipologiche. Questo motivo in forma di punti orna già le vesti della Madonna nel polittico Lion. Non lo troviamo nei piccoli trittici sopra citati, ma questi sono significativi per l'analogia delle piccole figure di santi che sono tal-

⁹ R. Pallucchini, op. cit., fig. 519, 521, 511.

¹⁰ Pubblicai questo polittichetto con l'attribuzione a Lorenzo sul «Telegram» nei 1964. Pallucchini l'aveva pubblicato come opera d'uno scolaro di Paolo «con una sensibilità più affine a quella di Lorenzo.» Pensa a un pittore che ha rapporti con gli inizi di Lorenzo. — Op. cit., p. 60, fig. 202.

¹¹ R. Pallucchini, op. cit., p. 487, 508, 547, 550.

volta quasi identiche a Milano e a Londra. Anche il tipo della Crocifissione nell'altariolo di Spalato, per quanto il particolare sia leggibile, indica la rappresentazione di questo motivo propria a Lorenzo.

V

A suo tempo, avevo basato l'attribuzione del polittichetto di Spalato a Lorenzo, tra l'altro, anche sulle sportelle di un trittico della Galleria Nazionale di Praga, pubblicate nell' *«Arte Veneta»* dal prof. Fiocco.¹² Pallucchini riuscì ora a collegare quelle sportelle con la parte centrale, rappresentante l'Incoronazione della Madonna e la Crocifissione della stessa galleria, e ricostruì così il piccolo trittico.¹³ Si decise, cautamente, per un'attribuzione generica: opera di uno scolaro di Paolo. A mio parere, il trittico intero si può considerare opera di Lorenzo basando l'attribuzione proprio sull'altariolo di Spalato.

Le piccole figure dei santi sulle sportelle sono davvero quelle degli altarioli a Milano, e nella collezione Brooke, del tardo polittico nella Pinacoteca di Brera ed anche del polittichetto di Spalato; solo che queste sono molto rovinate e, per di più, molto somarie per le loro ridotte dimensioni. Inoltre, il trittico di Praga si collega con Lorenzo anche per le figure nella parte centrale: gli angeli sono tipicamente lorenzeschi e, quanto alla Madonna, anche il polittico a San Diego mostra come la sua figura viene modificata nei limiti di una redazione in miniatura. Finalmente v'è il bell'esempio del Calvario con quell'accumulazione di figure caratteristica per questo pittore, e con la sua tipica rappresentazione del Crocifisso e delle figure circostanti. Basta indicare, in questo caso, il Calvario del trittico Brooke oppure quello della predella già nella collezione Drey.¹⁴

Certamente questi non sono tutti i problemi da risolvere intorno alle opere di Maestro Paolo in Jugoslavia ma sono forse tra quelli la cui soluzione completa non è ormai lontana.

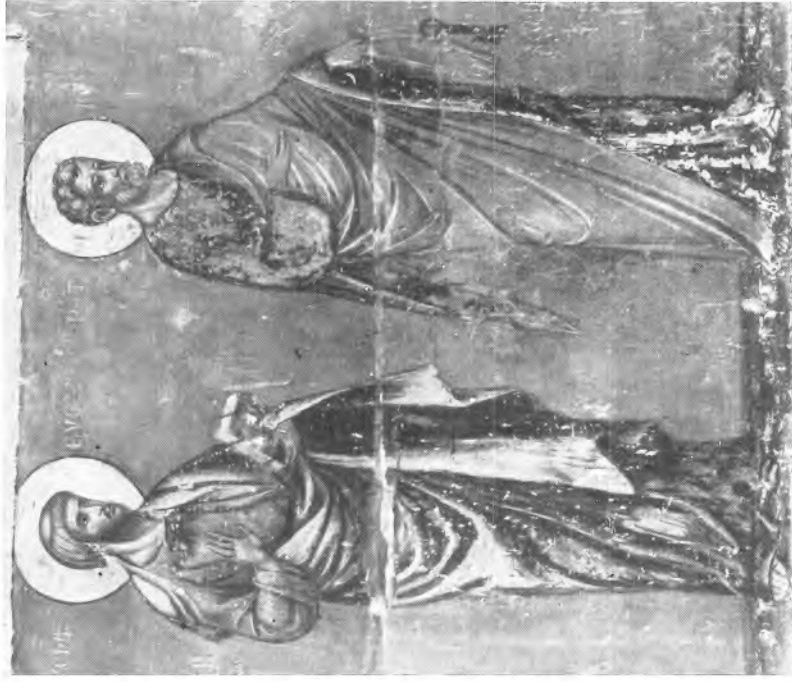
¹² G. Fiocco, *Le pitture del castello di Konopiste*, *«Arte Veneta»*, 1948.

¹³ R. Pallucchini, op. cit., fig. 186, p. 57. Le differenze nelle dimensioni, che sono minime (3 cm) provengono, credo, da modifiche eseguite coll'andar del tempo. Le cornici attuali sono, naturalmente, nuove.

¹⁴ R. Pallucchini, op. cit., fig. 521, 522.



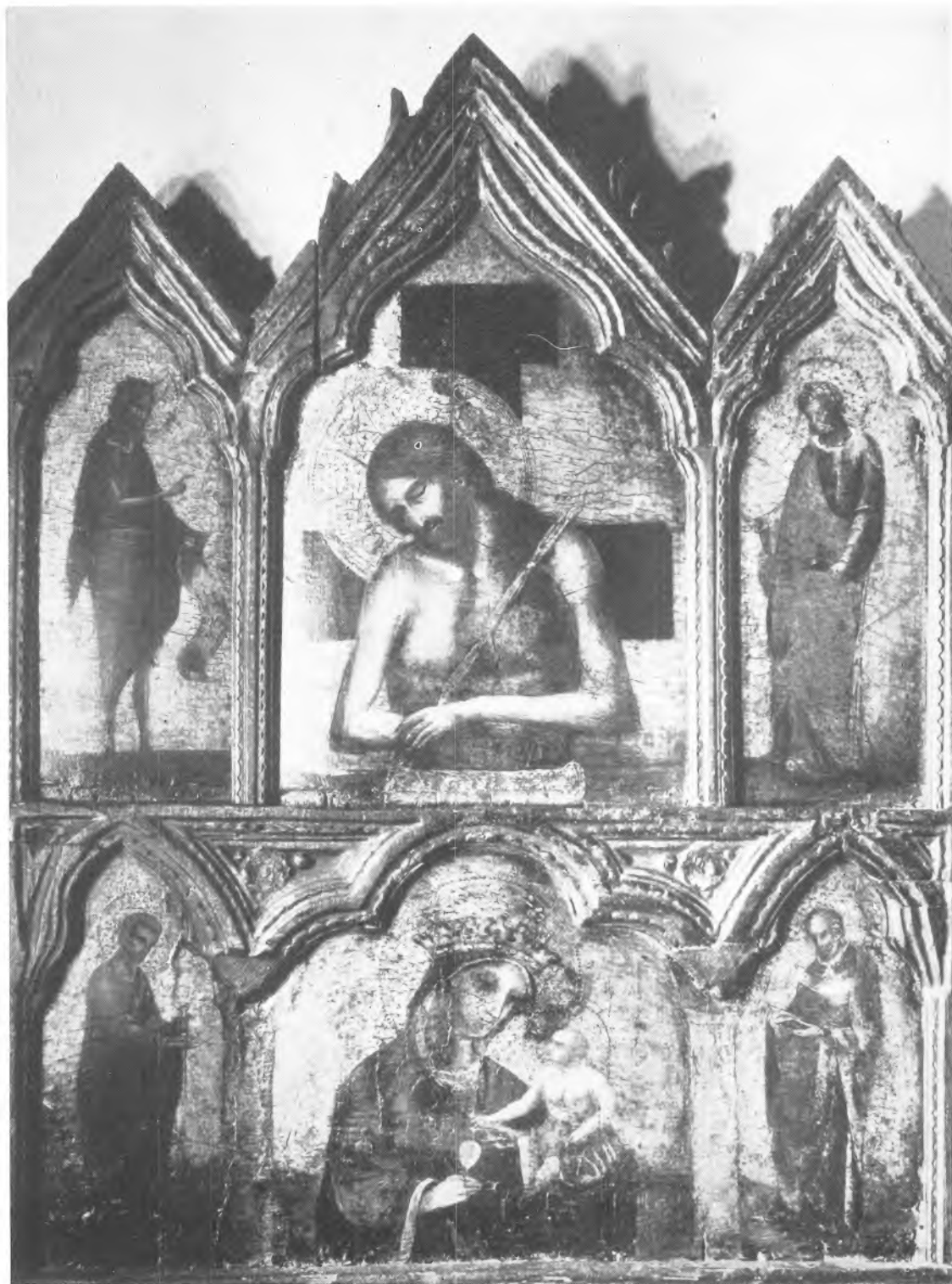
1. Paolo Veneziano, Sv. Andrija i četiri sveca (det.) — Trogir, katedrala



2. Paolo Veneziano, Sv. Andrija i četiri sveca (det.) — Trogir, katedrala



2. Paolo Veneziano, Sv. Andrija i četiri sveca (det.) — Trogir, katedrala



4. Paolo Veneziano, Poliptih — Split, Galerija umjetnina



5. Paolo Veneziano, »Custodia« (det.) — Venecija, Muzej sv. Marka



6. Sijedbenik Paola Veneziana, Poliptih (det.) — Piove di Sacco, S. Martino



7. Paolo Veneziano, Poliptih (det.) — Split, Galerija umjetnina



8. Paolo Veneziano, Poliptih (det.) — Chioggia



9. Paolo Veneziano, Poliptih (det.) — Chicago, the Art Institute



10. Paolo Veneziano, Poliptih iz Grisolere — Venecija, Muzej Correr



11. Paolo Veneziano, Poliptih (det.) — Venecija, S. Pantalon



12. Paolo Veneziano, Poliptih (— Venecija, Galerija Akade



13. Paolo i Lorenzo Veneziano, Porođenje — Beograd, Narodni muzej



14. Lorenzo Veneziano, Cudesni ribolov. — Berlin, Državni muzej



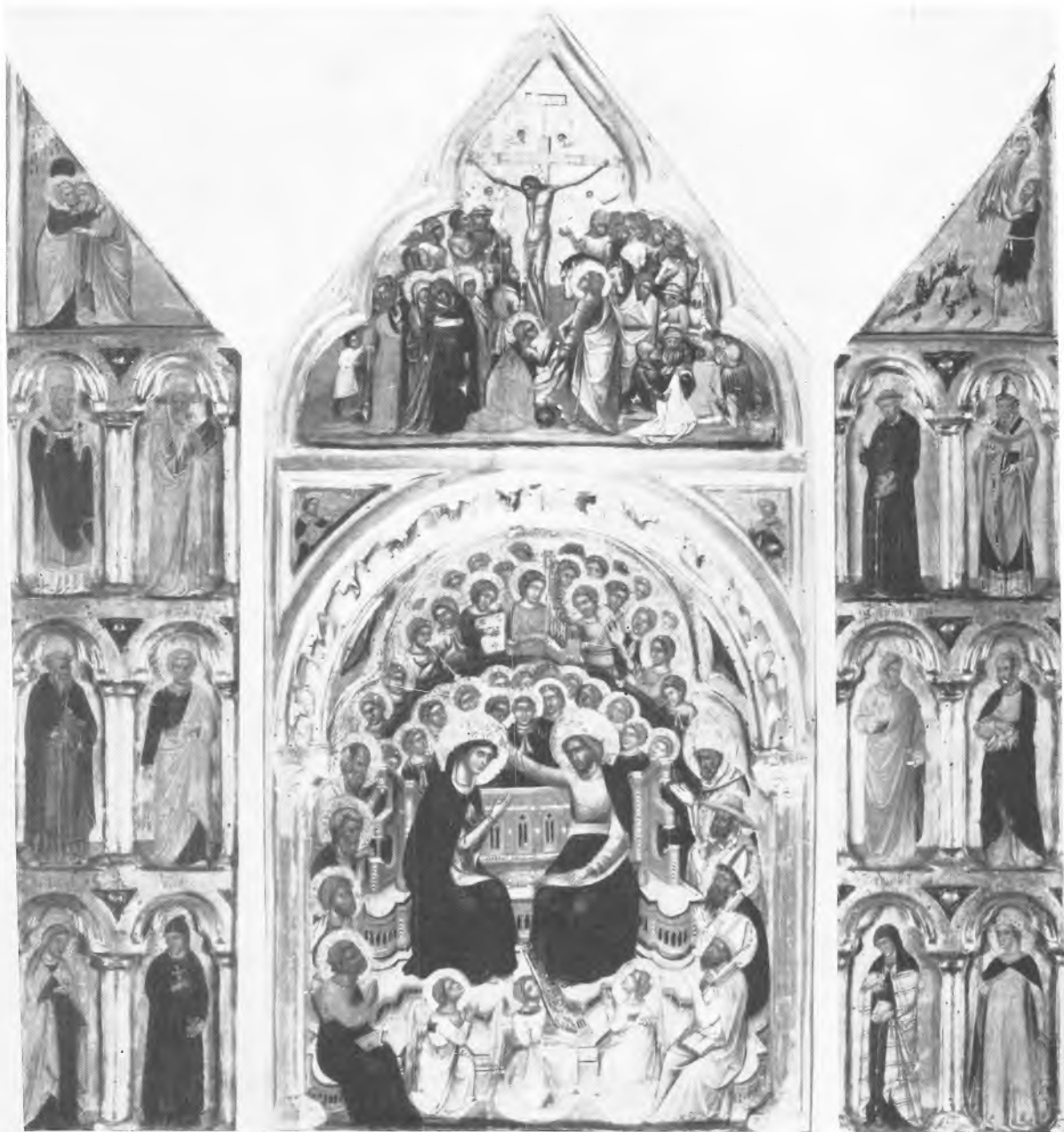
15. Lorenzo Vereziano, Zaruke sv. Katarine
— Venecija, Galerija Akademije



16. Lorenzo Veneziano, Poliptih — Split, Galerija umjetnina



17. 18. 19. Lorenzo Veneziano, Poliptih
(detalji) — Split, Galerija
umjetnina



Lorenzo Veneziano, Triptyh — Prag, Narodni muzej