

## Ancora su Giorgio da Sebenico a Venezia

Il documento del giugno 1441, con il quale Giorgio di Matteo e i procuratori della cattedrale di Sebenico stipulano il contratto per il completamento di quel monumento, è un punto fermo per la revisione, in sede storico-critica, della figura dell'artista. Infatti proprio da tale contratto risulta che Giorgio è «*habitor venetiarum*», sebbene non sia chiaro da quanto tempo risiedeva nella città. Il quesito da porsi, di conseguenza, è il seguente: quali precedenti lavori aveva eseguiti a Venezia così importanti da giustificare l'ambito incarico?

Non è pensabile una posizione limitata ad un giovanile apprendistato alla bottega del Bon, poichè essa non sarebbe compatibile e spiegabile con la chiamata a Sebenico in forma così ufficiale. Evidentemente la personalità artistica di Giorgio doveva essere nota. Se teniamo poi conto delle parole del Vasari, che cita uno «*schiavone che fece assai cose in Vinezia*», è quanto mai necessaria una revisione delle possibilità operative dell'artista durante il soggiorno veneziano. Sono già state avanzate delle proposte da vari studiosi, come A. Venturi,<sup>1</sup> D'Elia,<sup>2</sup> Marchini,<sup>3</sup> proposte che vanno accettate sulla base stilistica delle opere eseguite a Sebenico ed in Ancona. È abbastanza agevole notare come elementi decorativi ricorrenti, sia a Venezia in Palazzo Ducale, ed a Sebenico ed in Ancona, ripropongano i «*fogliami esuberanti e contorti*» spesso anche punteggiati da testine di putti, eseguiti con una nervosità di movimento inconfondibile e non riscontrabile in decorazioni di simile soggetto, ma ideate da altra mano. Esse aprono dunque un importante discorso sulla presenza di Giorgio a Palazzo Ducale sia pure come collaboratore dei Bon.

Un'ulteriore attribuzione venne avanzata nel 1973 dalla scrivente, proponendogli le due statue della Fortezza e della Temperanza di Palazzo Ducale<sup>4</sup> legate finora ad una ridotta di attribuzioni.

L'iscrizione sull'architrave della Porta della Carta aveva indotto il Paoletti nel 1893<sup>5</sup> e il Venturi nel 1908 (op. cit. 1) ad assegnarle a Bartolomeo Bon, comprendendo in tale paternità anche le altre due della Prudenza e della Carità.

In seguito il Planiscig<sup>6</sup> ne proponeva l'assegnazione al Bregno. Tale parere non veniva condiviso dal Fiocco (1927) che avanzava invece il nome di Pietro Lamberti per certe affinità ai moduli toscani con assonanze stilistiche alla Donatello e precisamente con la S. Cecilia di Londra o il S. Giorgio dell'Orsa Michele.

Il Fiocco collegava poi la dicitura, rilevata nel 1888 «... duo sotii florentini incise...» scritta nel «collare del capitello ottagonale della Giustizia», alla presenza a Venezia di Pietro Lamberti e di Giovanni di Martino da Fiesole e riconosce nei due artisti rispettivamente gli autori della Fortezza della Temperanza e della Prudenza e della Carità, le uniche statue «che abbiano intenzione non soltanto decorativa». Dalla disamina dei documenti relativi alla costruzione della porta, il Fiocco determina gli impegni assunti da Giovanni e da Bartolomeo Bon e ne ricava «non essere spettato a loro l'esecuzione delle quattro grandi statue».<sup>7</sup>

La scoperta, nel 1929, del documento provante la morte di Pietro Lamberti nel 1435<sup>8</sup> riproponeva tutte la questione a favore dei Bon secondo un intervento polemico del Fogolari, nel 1930, ribadito poi nel 1932.<sup>9</sup> Con un successivo intervento il Fiocco, nel 1930,<sup>10</sup> respingeva le conclusioni di Fogolari, ipotizzando o uno scambio di persona o, in estrema ipotesi, che le sculture fossero state eseguite dal Lamberti, anteriormente alla erezione della Porta della Carta.

Dal documento del 1438 pubblicato dal Lorenzi<sup>11</sup> risulta chiaro, come bene ha visto il Fogolari, che le sculture delle Virtù dovevano essere, a quella data, ancora eseguite. Possiamo anche aggiungere, a conferma, che per dette figure si impegnano i due Bon ad usare «*piere de marmoro*», mentre per le altre parti si parla di «*piera di Rovigno*» a «*piera veronese*». Infatti le Virtù sono proprio di marmo di Carrara, causa prima del loro disfacimento materico, cui sono andate incontro in questi ultimi anni. Figg. 1—2—3—4.

Da questo momento seguono le ipotesi più strane che tuttavia si risolvono con l'assegnazione al Lamberti per Pignatti 1964; Mariacher 1950; Trincauto 1970; Pignatti 1971;<sup>12</sup> al Bregno e sua bottega per Aslan (1970), seguendo l'indicazione del Planiscig, opinione accettata ultimamente da Semenzato (1971) e da Wolters.<sup>13</sup> Quest'ultima fra tutte le ipotesi avanzate è la più emblematica e la più vicina alla verità, a sgombera il terreno dall'assurda attribuzione al Lamberti che per tanti anni ha impedito un esame sereno del problema.

Con un documento del 17 aprile 1442 i due Bon si impegnano di completare «el resto del lavoro che manca della porta granda del palazzo» e cioè di terminare le «*zime dei pilieri di sovra e quelli tre anzoli che tien el mezo San Marco e intorno el tempio di sovra*»



1. Venezia, Palazzo Ducale, Porta della Carta, La Carità

2. Venezia, Palazzo Ducale, Porta della Carta, La Prudenza



3. Venezia, Palazzo Ducale, Porta della Carta, La Fortitudo



4. Venezia, Palazzo Ducale, Porta della Carta, La Temperanza

oltre al «straforo che achaze entro larcho de la dita porta et le altre figure».

Questa ulteriore scrittura, intercorsa tra i due taglia-pietra e i Provveditori al Sal, determina con molta chiarezza a che punto erano i lavori della porta. È quindi possibile stabilire che a quella data il portale inferiore era terminato e che le due Virtù situate nelle nicchie inferiori dovevano già essere state poste in opera, se nel documento si parla di fare «altre figure»,

implicitamente così ammettendo che alcune dovevano essere già state eseguite. Inoltre è anche opinabile che la continuazione dei lavori doveva essere sulla base dei preesistenti disegni dei quali si parla ripetutamente nel documento del 1438. L'esecuzione dei lavori non può ormai sfuggire a una delle seguenti paternità:

- 1) Bon,
- 2) Bregno,
- 3) Giorgio da Sebenico.



5. Venezia, Palazzo Ducale, Porta della Carta, La Fortitudo



6. Šibenik, Cattedrale, Testa dell'abside

Ma l'attribuzione va subito ristretta tra Bregno e Giorgio da Sebenico, se si pone attenzione alle sculture dei Bon che mai raggiungono le qualità stilistiche e l'altezza di quelle della Porta della Carta.

Dunque una parola definitiva ed irreversibile potrà ottenersi attraverso un esame comparato tra le statue in questione, le opere certe dei Bregno, quelle altrettanto certe di Giorgio di Matteo. Personalmente riconfermo in questa sede la mia proposta che si tratti appunto della più alta testimonianza dell'attività di Giorgio a Venezia, soggiorno molto importante per lui, di cui si doveva ricordare in Ancona, molti anni dopo, mutuando la facciata di San Francesco proprio dalla Porta della Carta.

Scartata dunque la mano del Lamberti, l'ipotesi proposta a favore di Giorgio da Sebenico ha dei solidi supporti stilistici come già ho cercato di dimostrare nel mio articolo del 1973.<sup>14</sup>

La componente toscana delle sculture, sulla quale tanto aveva insistito Fiocco per giustificare la paternità del Lamberti, agevolmente si può riferire a Giorgio da Sebenico, il quale nelle sue cose certe mostra chiaramente i suoi rapporti con Jacopo della Quercia e l'ambiente toscano.

Un esame tipologico con testine dell'abside del Duomo di Sebenico ed un'accurata indagine stilistica, fanno agevolmente collocare attorno a poco prima del 1441 l'esecuzione delle due sculture. Inoltre la comparazione della struttura formale rivela tra loro stretti legami: è simile la divisione sulla fronte dei capelli ondulati

e leggermente sollevati all'attaccatura della fronte stessa; e così il taglio dell'occhio con l'arco sopracigliare, terminante con un rigonfio verso la tempia; uguale è la rimarcatura della palpebra e così dicasi del modo di segnare la pupilla. Ancora, dalla fronte leggermente bombata scende la linea del profilo che scivola sulla larga attaccatura del naso, interrompendosi con il taglio della piccola bocca semiaperta, del labbro inferiore leggermente ricurvo. Entrambi i visi hanno un senso plastico strutturale di estremo vigore, accompagnato, nel contempo, da un'espressione contemplativa e sognante, altamente poetica, che caratterizza sempre le figure di Giorgio, e le rende inconfondibili. Figg. 5—6.

Il modo di piegare le vesti nelle due statue di Venezia è vicino al drappeggio del manto della Santa Chiara del portale di San Francesco di Ancona: le fluide pieghe scendono dalla stretta del fianco, segnando così la linea e la flessione del ginocchio della gamba opposta a quella dove è trattenuto il nodo del drappeggio.

Un ulteriore particolare di similitudine morfologica ci è dato dal disegno delle unghie, dall'attaccatura arrotondata, riscontrabile anche nella Carità della Loggia dei Mercanti d'Ancona, nella quale ricorrono anche altri elementi, come la piega dei capelli o l'arco sopracigliare con la rigonfiatura all'inizio della tempia, già notati nella Fortitudo di Venezia.

Infine la differente esecuzione delle quattro Virtù, così evidente, fa implicitamente pensare ad una interruzione di lavoro, poichè è impensabile sia stata as-



7. Venezia, Cortile del Patriarcato



7a. Venezia, Cortile del Patriarcato (particolare)

segnata a due maestri diversi la stessa opera, composta da quattro elementi, che avrebbero dovuto essere, per una questione di armonia, stilisticamente uniformi (V. Fig. 1—2—3—4). Pertanto è presumibile che la partenza di Giorgio nell'agosto 1441 abbia provocato l'interruzione.

I lavori della Porta della Carta sono sempre stati assegnati ai Bon, e ciò era anche motivato dalla segnatura dell'architrave (rimosso e oggi nel museo del Palazzo). Ma quella fiorentissima bottega, come si sa, ospitava artisti di varie provenienze, giustificando l'ipotesi, anche per la complessità dei lavori che essi ne fossero gli imprenditori ufficiali e non soltanto i diretti esecutori. Diventa dunque legittimo supporre che una personalità così viva ed efficiente come quella di Giorgio vi abbia avuta una parte di primo piano. Si potrebbe anche ipotizzare che molta parte della decorazione interna, formata dai putti e dal fogliame ritorto, così tipico di Giorgio, sia stata da lui ideata ma solo in parte eseguita di persona. Si spiegherebbe in tal modo certa discontinuità riscontrabile nelle cornici ornamentali che profilano tutto l'interno dell'arco Foscari e il cortiletto dei Senatori. Anzi l'esecuzione di tali cornici probabilmente doveva essere eseguita da allievi minori su modello dell'ideatore, senza economia di metri lineari, cosicché è possibile immaginare che alcuni frammenti ne siano avanzati. Ci si riferisce appunto a due pezzi, oggi inseriti nelle murature di uno dei cortili del Patriarcato, che un tempo era parte del complesso architettonico ducale. I due frammenti ricalcano lo stesso gusto e la stessa idea dell'abbinamento dei putti frammisti a fogliame sempre correnti nelle cornici ornamentali di Giorgio da Sebenico. Figg. 6—7.

Infine vorrei richiamare l'attenzione alla statua della Carità situata sull'arcone della porta della vecchia Scuola di San Marco in campo SS. Giovanni e Paolo. L'analogia stilistica e la struttura plastica e tipologica delle sculture mi riporta insistentemente alla statua della Carità di Ancona. Si tratta di un'ipotesi di lavoro e non di una certezza, ma l'argomento non può essere eluso, ma affrontato per giungere ad una possibile schiarita sulla complessa e tutt'ora incerta situazione della scultura tardo-goica u Venezia. Fig. 8.



8. Venezia, Scuola dei SS. Giovanni e Paolo, La Carità



9. Giorgio da Sebenico, Ancona, Loggia dei Mercanti, La Carità

Anche questa scultura non ha avuto pacifiche attribuzioni. Come è noto si tratta di un elemento della vecchia facciata danneggiata dall'incendio del 1485 e posta nuovamente in opera dopo i restauri del 1487.

Assegnata dal Fiocco (op. cit. 1927 p. 370) al Lamberti, venne invece passata dal Paoletti<sup>15</sup> a Bartolomeo Bon, anche sulla base di un passo del Sansovino che ricorda come »le figure poste sopra la porta nel fron-

tespizio et recuperate dall'incendio, furono scolpite da Bartolomeo«. <sup>16</sup> Aggiunge poi il Paoletti che la Carità è un »interessante lavoro che ben ricorda le sculture che decorano la porta della Carta, specialmente nella larga modellazione dei putti che tanto animano i fogliami rampanti sull'estradosso dell'arco inflesso mistilino...: opera di Bartolomeo Bon e dei loro collaboratori.«

Fogolari riprende l'argomento nel 1930 e nel 1932 definendo ardita l'ipotesi di Fiocco del 1927 e, condividendo la opinione di Paoletti, insiste nell'assegnare al Bon la statua della Carità.<sup>17</sup>

Le vicende attributive sembrano dunque seguire la stessa linea delle controverse figure della Carta, alle quali evidentemente questa *Carità* si lega, fino al punto da rendere legittima, se non certa, l'indicazione della paternità di Giorgio.

#### Nota

Nel 1949, in occasione dei restauri eseguiti, nella Porta della Carta a cura della Soprintendenza per i Beni Culturali e architettonici, con la generosa collaborazione di »Venice in Peril Fund«, veniva pubblicata la relazione degli interventi. Nel capitolo *Storia e Critica* di Serena Romano (p. 21) vengono avanzate delle perplessità circa la »proposta del nome di Giorgio da Sebenico come autore della Temperanza e della Fortezza«, sebbene la studiosa pensi che tale nome »si adatta comunque meglio per una attribuzione di altri già proposti dalla critica...«. Tuttavia le ragioni di tali dubbi sono basate su gli eventuali spostamenti, e causa quindi di assenze dell'artista, tra il 1441 e il 1442, impedendo, pertanto, l'esecuzione del lavoro. Inoltre »qualche diversità... si avverte con il resto della sua opera di scultore caratterizzata da un più radicale classicismo (ma fu forse questo un fatto conseguente alla sua conoscenza della Dalmazia tardo-romana) e da un tratto più duro e più pesante« nel confronto con la Carità di Ancona.

Sarà opportuno ripetere che Giorgio da Sebenico, come dimostrano i documenti, viaggiasse dalla Dalmazia alle Marche con una frequenza incredibile e nulla vieta che abbia fatto altrettanto con destinazione Venezia, pertanto non può essere accettata come ragione valida. E' invece da considerare come solo la Fortezza (fra le due Virtù assegnate a Giorgio) sia lavorata anche su retro, mentre non lo è la Temperanza, pur avendo entrambe la stessa collocazione in una nicchia. Tale diversità può avere una ragione nella affrettata esecuzione in previsione del viaggio o, meglio ancora, Giorgio era partito senza aver terminato le rifiniture della statua, egualmente posta in opera durante la sua assenza, poichè, come già detto, il documento del 1442 (che è anche consuntivo dei lavori) riporta la notizia di »figure« già eseguite e di altre »da farsi«. Per quanto concerne la dissonanza stilistica, è la studiosa stessa che tiene conto di una evoluzione verso »un più radicale classicismo di Giorgio grazie alle opere tardo romane viste nella Dalmazia«.

Infine, circa il tratto più duro e più pesante che differenzia le Virtù della Porta della Carta dalla Carità di Ancona, rimarcato ancora dalla Romano, vorrei far presente che fra l'esecuzione delle statue intercorrono ben undici anni e non è possibile non tener conto di una implicita fase evolutiva dell'artista, postulata, del resto anche dalla stessa studiosa per i contatti di Giorgio con le »opere tardo romane della Dalmazia«.

I. C. d. S.

## BIBLIOGRAFIJA

- 1 A. Venturi, *La scultura dalmata nel XV secolo*, in »L'Arte«, 1908, fasc. I.  
A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana L'Architettura del '400*, II, 1924, pp. 304—328.
- 2 M. D'Elia, *Ricerche sull'attività di Giorgio da Sebenico*, in »Commentari«, 1962, p. 213.
- 3 G. Marchini, *Per Giorgio da Sebenico*, in »Commentari«, 1968.
- 4 I. Chiappini di Sorio, *Proposte e precisazioni per Giorgio da Sebenico*, in »Notizie da Palazzo Albani« Rivista dell'Università di Urbino, 1973.
- 5 P. Paoletti, *L'architettura e la scultura del Rinascimento a Venezia*, Venezia 1893, pp. 5—67.
- 6 L. Planiscig, *Venetianische Bildhaner der Renaissance*, Wien 1921.
- 7 G. Fiocco, *I Lamberti a Venezia*, in »Dedalo«, 1927—28, vol. I.
- 8 E. Rigoni, *Notizie di scultori toscani a Padova*, in »Archivio Veneto«, 1929, V, Serie 11—12, p. 118.
- 9 G. Fogolari, *Gli scultori toscani a Venezia nel '400*, in »L'Arte«, 1930, sett., p. 427.  
G. Fogolari, *Ancora di Bartolomeo Bon scultore veneziano*, in »L'Arte«, 1932, fasc. I, vol. II, pp. 27—43.
- 10 G. Fioco, *Recensione alla Rigoni*, in Bibliografia della »Rivista d'Arte«, 1930, gennaio, p. 151.
- 11 G. B. Lorenzi, *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale*, Venezia 1868, p. 68, n° 159; p. 70, n. 162.
- 12 G. Mariacher, *Il Palazzo Ducale*, Firenze 1950.  
T. Pignatti, *Palazzo Ducale*, Novara 1964, p. 10.  
Trincanato-Mariacher, *Il Palazzo Ducale di Venezia*, in »I Tesori« Firenze Sansoni, 1966, p. 15.  
E. R. Trincanato, in »La Piazza San Marco«, Padova 1970, p. 120.  
T. Pignatti, *Venice*, London 1971, p. 88.
- 13 W. Arslan, *Venezia gotica*, Milano 1970.  
C. Semenzato, *Scultura come simbologia di potere*, in »Il Palazzo Ducale di Venezia«, Ediz. RAITVI, Torino 1970, p. 120.  
Wolters, opinione verbale in catalogo della mostra *Arte a Venezia*, Venezia 1971, p. 134, a cura di G. Mariacher.
- 14 Chiappini, op. cit.
- 15 P. Paoletti, *La scuola di San Marco*, Venezia 1929, p. 28.
- 16 F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare*, Venetia 1581, carte 101—102, e Paoletti, op. cit., p. 14.
- 17 G. Fogolari, op. cit., 1930, p. 457; 1932, p. 30.  
G. Fiocco, op. cit., 1927—28.

## SAŽETAK

## PONOVO O JURJU DALMATINCU

Ileana Chiappini di Sorio

Isprava iz 1441, kojom Juraj Matejev i prokurator šibenske katedrale sklapaju ugovor o dovršenju toga spomenika, čvrsta je točka za povijesno-kritičko preispitivanje umjetnikova lika. Upravo iz toga ugovora proizlazi, naime, da je Juraj »habitar venetiarum«, premda nije jasno otkad boravi u tome gradu. Pitanje koje treba postaviti jest slijedeće: što je on radio i kako se formirao prije dolaska u Veneciju? Ili je, prema drugoj pretpostavci, njegovo formiranje došlo u Veneciju? Ne može se zamisliti njegovo naukovanje u botegi braće Bon, jer se takav položaj ne bi mogao dovesti u vezu niti objasniti s obzirom na tako službeni poziv iz Šibenika. Umjetnička osobnost Jurjeva očito je morala biti poznata. Ako k tome uzmemo u obzir riječi Vasarija koji navodi jednoga »schiafone che fece assai cose in Vinezia« (»Slavena koji je učinio mnoge stvari u Veneciji«), pogotovu je nužno preispitivanje umjetnikovih djelatnih mogućnosti za njegova venecijanskog boravka.

Različiti znanstvenici već su iznijeli svoje prijedloge, koje valja vrlo promišljeno razmotriti na temelju stila njegovih djela izvedenih u Šibeniku i onih u Anconi. Prilično je lako primijetiti da dekorativni elementi što se ponavljaju kako u Duždevoj palači u Veneciji, tako u Šibeniku i Anconi, pokazuju »bužno i izvijeno lišće«, često načičkano glavicama putta, koje su izvedene nezamjenjivim nemirom pokreta kakva se ne susreće u dekoracijama sličnog sadržaja, ali iz neke druge ruke.

Pisac ovoga teksta predložio je još jednu atribuciju 1973, ukazujući na dva kipa iz Duždeve palače; Snagu i Umjerenost. Tipološki ogled s glavicama s apside šibenske katedrale i brižno stilističko ispitivanje dopustili su da se izvedba dviju skulptura lako smjesti prije 1441.

Djela na Porta della Carta uvijek su se pripisivala braći Bon, a to se obrazlagalo i potpisom na arhitravu (koji je danas skinut i nalazi se u Muzeju Palače), ali ta je botega u punome cvatu, kako je poznato, primala umjetnike s raznih strana, tako da se može misliti da su oni bili i službeni poduzetnici, a ne tek izravni izvođači. Prema tome, više je nego logično pretpostaviti da je tako živa i djelatna osoba poput Jurja imala ovdje udio od prvorazredne važnosti. Mogli bismo se odvažiti i na pretpostavku da je velik dio unutrašnje dekoracije, sačinjene od putta i savijenog lišća, tako tipičnog za Jurja, on sam zamislio, a tek djelomično sam i izveo.

Tako bi se objasnio stanoviti diskontinuitet uočljiv u ornamentalnim vijencima što profiliraju unutrašnjost luka Foscari i malog dvorišta Senatora. Te su vijence vjerojatno izvodili manje značajni učenici prema ideatorovu predlošku, ne štedeći linearne mjere, tako da se može pretpostaviti da su neki fragmenti i preostali.

Mislimo upravo na dva komada danas uklopljena u zidove jednoga od dvorišta Patrijarkata, koji je nekoć pripadao duždevskom arhitektonskom sklopu.

Dva fragmenta ponavljaju isti ukus i istu zamisao isprepletanja putta s lišćem, kakva se uvijek pojavljuju u ornamentalnim vijencima Jurja Šibenčanina.

Zeljela bih, osim toga, upozoriti na kip Milosrda smješten na velikom luku vrata stare Scuole di S. Marco na trgu SS. Giovanni e Paolo. Stilska analogija te plastična i tipološka struktura tih kipova uporno me podsjeća na kip Milosrda iz Ancone. Riječ je tek o radnoj pretpostavci a ne o sigurnoj tvrdnji, no tu temu ne treba izbjeci, nego se s njome zbližiti, kako bismo rasvijetlili složenu i sveudilj nejasnu sliku kasnogotičkog kiparstva u Veneciji.