

Per un progetto sui dipinti firmati di Venezia in età gotica e tardogotica

Stefano Riccioni
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract The paper provides a brief examination of Lorenzo Veneziano signatures as first step of a research project which aims at gathering and examining on the signature-inscriptions on paintings by the Venetian painters and the painters who worked in Venice in the Gothic age (XIIIth century-early decades of XVth century). The study of the inscriptions will be conducted with an interdisciplinary approach, joining art-history, paleography and philology in a historic, critic and social perspective so as to achieve a better comprehension of the emergence of the artist's figure and name on the works of art as well as in the society; the methods of production of paintings and the organization of workshops; the literacy and 'culture' of the artists and their relationship with the world of the written word; the birth of a biographical and professional 'memory' and self-consciousness; The technical and critical vocabulary of medieval artistic culture.

Keywords Lorenzo Veneziano. Signature. Gothic Venetian Painting.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Le sottoscrizioni di Lorenzo Veneziano. – 3 Il progetto.

1 Introduzione

La produzione pittorica veneziana del Trecento e del primo Quattrocento registra un considerevole incremento di opere e di artisti rispetto ai secoli precedenti, e sono molti i pittori la cui personalità talvolta si può ricostruire grazie a un numero consistente di opere firmate. Tra questi si devono almeno ricordare Paolo e Lorenzo Veneziano, Marco, figlio di Paolo Veneziano, Catarino e Donato, Guglielmo da Venezia, Nicoletto Semitecolo, Nicolò di Pietro, Stefano Plebanus di S. Agnese, Jacobello Albergano, Jacobello del Fiore, Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna. Non tutti questi artisti erano veneziani di nascita o di formazione, ma per l'impatto che la loro presenza (o la presenza delle loro opere) ebbe, sia sul linguaggio figurativo lagunare sia su quello delle aree collegate a Venezia tramite relazioni commerciali e/o politiche, si ritiene che debbano rientrare nell'esame della produzione artistica veneziana, come ad esempio l'attività di Giovanni da Bologna, documentato a Venezia dal 1377 al 1389.

Venezia registra botteghe di pittori, la cui attività è regolamentata da Statuti, già dalla fine del Duecento. Il primo capitolare dell'arte risale infatti al 1271 e rivela una precoce organizzazione delle botteghe e del loro lavoro. Le firme pro-

dotte all'interno di queste botteghe non debbono essere considerate per dimostrare l'"autografia" dei dipinti, quanto, per usare un'osservazione di Previtali nell'*Introduzione* al Catalogo della mostra *Simone Martini e compagni*, come una sorta di «marchio di fabbrica» (1985, 12). La definizione è anacronistica, ma certamente più attinente al lavoro degli artisti del Trecento, che spesso sottoscrivono in forma collettiva (es. Catarino e Donato), spostando così l'attenzione dal problema dell'autografia a quello, più vicino alla pratica artistica del tempo, della produzione dell'opera nell'ambito di una bottega, con a capo il maestro.

La letteratura critica sulla pittura veneziana di età gotica e tardogotica è cospicua. Il tema, infatti, ha interessato gli studiosi fin da Cavalcaselle, per proseguire nel Novecento con Testi (1909), Van Marle (1924), Morassi (1924; 1926; 1928), Fiocco (1931), Lazareff (1931), diventando oggetto anche di importanti eventi espositivi come la mostra *Cinque secoli di pittura veneta* curata da Pallucchini (1945), che diede nuovo impulso agli studi sull'argomento, ripresi con nuovo vigore da Longhi (1946), seguito da Bologna (1951 e 1952), Lazareff (1954), Arslan (1956), Toesca (il capitolo del *Trecento* sulla pittura veneziana, 1951) e Pignatti (1961), per arrivare in tempi più recenti al volume sul *Trecento* nella

La prima versione del progetto, presentato in occasione del bando Progetti di ricerca di Ateneo, Ca' Foscari (2016), è stata elaborata con la collaborazione di Giampaolo Ermini, che ringrazio. Si presenta qui una versione rimaneggiata e abbreviata.

Pittura del Veneto (1992) e alla mostra su *Il Trecento veneziano. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente* (2002), curata da Flores D'Arcais e Gentili. Per citare solo alcuni dei più recenti contributi sui singoli pittori, ricordiamo qui gli studi di Guarnieri (2006) su Lorenzo Veneziano, e quelli di Pedrocco (2003), Gardner (2009) e Boskovits (2009a; 2009b) su Paolo Veneziano. Naturalmente, il panorama critico sull'argomento è ben più esteso di quanto si possa illustrare in questa sede, ma occorre menzionare almeno anche le ricerche di Franco (1996) su Michele Giambono e quelle sul Trecento e primo Quattrocento veneziano di De Marchi (1987; 1988; 2004) anche in ambiti che superano per confini cronologici e geografici l'area veneziana, ma che contribuiscono significativamente alla ricostruzione del suo contesto storico e artistico.

Tuttavia, nonostante la ricca e articolata letteratura critica sulla pittura veneziana gotica e tardo gotica, non esistono studi sulle iscrizioni-firma degli artisti operanti a Venezia durante quel lungo periodo.

2 Le sottoscrizioni di Lorenzo Veneziano

Il piccolo catalogo delle sottoscrizioni di Lorenzo Veneziano offre qualche spunto di riflessione già ad un primo sguardo.

La sottoscrizione posta sulla predella del Polittico Lion, proveniente dalla chiesa di S. Antonio abate a Castello, distrutta nel 1810 con decreto napoleonico e oggi conservato alle Gallerie dell'Accademia, recita:

MCCCLVII / hec tabella / f(a)c(t)a fuit et hic / affissa p(er) / Laure(n)cium / pictorem / et Çaninum sc/ultorem i(n) t(e)mp(or)e / regi(mini)s ven(erabilis) vi/ri d(omi)ni fr(atr)is / Çoti d(e) Abba/tib(us) d(e) Flo(ren)t(ia) p/i(- -)o(- -)is et fun(da)to(ris) / mon(- -)is isti(us) // ((signum crucis)) hanc tuis / [- 3?-] s(ancta) Agne(s) / triumphato(ri) orbis [- 5?-] / Dominicus / Lion ego / nunc supplex / arte pre/poli tam / dono ta/bellam.

Le iscrizioni sono poste su due tavole dipinte ai lati dello scomparto centrale del polittico, in basso. Lo spazio di scrittura è rettangolare, delimitato su quattro lati dalla cornice, in modo da evocare due tabelle o due lastre lapidee. L'iscrizione è disposta su quattordici righe nella prima tabella e undici righe nella seconda, con un andamento rettilineo non sempre regolare;

la spaziatura tra le lettere non è uniforme. La scrittura è una maiuscola gotica, di modulo rettangolare regolare, tratto largo e tratteggio uniforme, che ricorre a nessi e a frequenti abbreviazioni. Si segnala la congiunzione *et* espressa con la legatura &, ampiamente diffusa in ambito librario. Le lettere sono eseguite in modo sicuro e con trattini complementari semplici; si segnalano le lettere: *C* con cediglia (*Çoti; Çaninum*); *D* onciale.

L'edizione del testo, anche a causa del pessimo restauro del 1829 che interessò l'intero dipinto, risulta tutt'oggi imprecisa. Cicogna (1824-53, I, 157, 185) che vide l'opera prima del restauro non lesse tutte le parole oggi presenti, mentre ne lesse altre, oggi evidentemente male interpretate anche dopo la pulitura del 1948 di Mauro Pelliccioli e l'ultimo restauro del 1997.

L'iscrizione firma di Lorenzo Veneziano contiene tutti gli elementi caratterizzanti delle sottoscrizioni medievali: la *datatio*, il nome Lorenzo e l'epiteto (*pictor*), il nome dello *scultor* ovvero dell'intagliatore della cornice, Zannino, il fondatore della chiesa Giotto degli Abati e la sua provenienza (Firenze), nonché il committente Domenico Lion, ritratto in ginocchio accanto alla Vergine. L'iscrizione suscitò un acceso dibattito in relazione alla lettura della datazione che in seguito ai restauri fu restituita in modo discorde (Guarnieri 2006, 180-1), tuttavia, grazie alla presenza di un'altra iscrizione posta alla base del trono della Vergine, contenente solo la data: *MCCCLVIII*, si può ritenere che il polittico sia stato eseguito tra il 1357 e il 1359.

Tali osservazioni, tuttavia, non risolvono i quesiti che l'iscrizione ci pone. Perché realizzare una seconda datazione ai piedi della Vergine? senza tra l'altro ripetere il nome dell'autore? L'esame paleografico, infatti, rivela che le due iscrizioni sono redatte con identità di scrittura. È dunque plausibile che si tratti di un'iscrizione redatta all'interno della bottega di Lorenzo, proprio a conclusione dell'opera.

Nella *Madonna con bambino in trono*, una tavola conservata ai Musei Civici di Padova, pesantemente restaurata e forse parte di un complesso più ampio, la sottoscrizione si trova sul lato frontale dello scalino del trono sul quale siede la Vergine (Guarnieri 2006, 189). Il testo recita: *MCCCLXI die XVII me(n)sis sept[em]bris Laurencius d(e) Venecii[s] p]inxit.*

L'iscrizione riprende sostanzialmente il formulario precedentemente descritto. I restauri non consentono un corretto esame paleografico.

Il Polittico Proti, raffigurante nel pannello centrale la *Dormitio Virginis*, conservato nel duomo di Vicenza, contiene una sottoscrizione che è giunta purtroppo in forme molto lacunose, a causa di un pesante restauro che ha guastato anche l'iscrizione che oggi si legge: *MCCC [---] t(em)p(or)e? [---]*.

Il testo è stato ricostruito secondo la versione che segue: *MCCCLXVI mense decemb(ri)s Laurentius pinxit* (Guarnieri 2006, 190, con bibliografia precedente).

Nello *Sposalizio mistico di s. Caterina*, la tavola centrale di un polittico oggi perduto, anch'essa alle Gallerie dell'Accademia, Lorenzo sottoscrive in volgare. Questa è la prima e unica attestazione di Lorenzo che non sia in latino: *MCCCLVIII A D [·] XX [· ·] d(e) fevraro fo fata / sta ancona p(er) man de Lore(n)co pentor in Venexia*.

L'iscrizione è disposta sotto il trono della Vergine, sul prato, priva di uno spazio grafico di corredo, allineata su due righe orizzontali secondo un andamento regolare. Le lettere sono bianche su fondo verde. La scrittura è una maiuscola gotica, di modulo rettangolare regolare, con nesso AN (due volte) e abbreviazioni P con asta tagliata = *per* e lineetta soprascritta = N (*Lorenco*). Si segnala l'uso di lettere soprascritte di dimensioni ridotte: O, nei numeri romani M e LVII; e TA soprascritto a S = *sta*. La datazione 1359 è da intendersi *more veneto*, quindi 1360.

Come si diceva, la sottoscrizione è in volgare. Perché? La motivazione addotta riguarderebbe la destinazione dell'opera, realizzata per un mercato non veneziano, come dimostrerebbe la presenza del toponimo *pentor in Venexia* (Guarnieri 2006, 186). Tuttavia se la tavola fosse stata realmente destinata ad un pubblico non veneziano, bisognerebbe anche spiegare perché Lorenzo decise di sottoscrivere in volgare, dal momento che il latino era certamente la lingua più diffusa, oggi diremmo, nel panorama internazionale.

Nell'*Incoronazione della Vergine*, oggi al Musée des Beaux Arts di Tours, proveniente dall'altare maggiore di S. Giacomo Maggiore a Bologna, «intorno alla predella, dove posano il Signore e la Madonna, vi è la seguente iscrizione: *MCCCLXVIII. Die quarto Mensis Maii explicitum fuit hoc Opus pictum manu Laurencii de Veneciis*». (Guarnieri 2006, 195). Anche in questo caso il testo reca il toponimo.

Manca invece il toponimo nella sottoscrizione della *Traditio Clavium*, conservata al Museo Correr (Guarnieri 2006, 205). Il testo recita: ((si-

gnus crucis)) MCCCLXVIII mense ianuarii Laurenciu(s) pinxit.

L'iscrizione è disposta sul lato frontale della pedana su cui poggia il trono, le lettere sono dorate su fondo nero. L'area grafica è delimitata all'interno del gradino della pedana. La scrittura è una maiuscola gotica priva di nessi e legature. Segni d'interpunzione con punto medio tra i numerali romani della datazione; al principio e alla fine del testo è presente una decorazione di riempimento.

All'ultimo periodo documentato dell'attività del pittore risale l'*Annunciazione tra i santi Gregorio, Giovanni Battista, Giacomo e Stefano*, conservata alle Gallerie dell'Accademia. L'opera si articola su cinque tavole attualmente prive della cornice originaria e leggermente rifilate nella parte superiore.

Il testo della sottoscrizione recita: *MCCCLXXI Laure(n)ci(us) pinsit*.

L'iscrizione è allineata su un rigo orizzontale e regolare, all'interno della base del trono sul quale siede la Vergine. Le lettere sono nere su fondo ocra. La scrittura è una maiuscola gotica, di modulo rettangolare, eseguita in modo elegante con tratti sottili che proseguono sopra e sotto il rigo di scrittura. Un nesso AU (*Laurentius*); abbreviazioni con titolo piano e con tratto obliquo che taglia la lettera = *us*. Interpunzione con punto medio e tre punti a triangolo a fine testo. Si tratta di una formula abbreviata che non contiene il toponimo e sostituisce *pinxit* con *pinsit*.

Nello stesso anno si collocano le tavole dei *santi Pietro e Marco*, conservate alle Gallerie dell'Accademia provenienti probabilmente da un dossale in forma di trittico realizzato per l'Ufficio dell'Arte della Seta in S. Giovanni elemosinario a Rialto. L'altra tavola rappresenta la *Resurrezione* ed è conservata nel Museo del Castello Sforzesco di Milano.

La sottoscrizione è disposta ai piedi di entrambi i santi, sulla tavola di s. Pietro: ((*signum crucis*)) *MCCC | LXXI me(n)se nove(m)b(ri)s*. Sulla tavola di s. Marco: *Laureci(us) pinxit | | hoc op(us)*.

Le iscrizioni sono prive di uno spazio grafico di corredo. Le lettere sono rosse su fondo verde. Il testo è allineato su un rigo orizzontale, secondo un andamento regolare. La scrittura è una maiuscola gotica, realizzata in forme eleganti, e caratterizzata da tratti sottili che proseguono sopra e sotto il rigo di scrittura, come nella precedente *Annunciazione*. Un nesso: AU (*Laurencius*); interpunzione con titolo piano, virgola alta a fine parola = *us*.

Nella *Madonna col Bambino in trono (Madonna*

della rosa), oggi al Museo del Louvre, l'iscrizione-firma recita: *MCCCLXXII me(n)se sete(m)bris Laure(n)ci(us) d(e) Venetis pi(n)sit*.

L'iscrizione è posta alla base del trono, sotto al gradino centrale, sul pavimento. Le lettere sono bianche su fondo nero. Lo spazio grafico è delimitato su tre lati dalla base del trono, e sul lato inferiore dalla cornice. L'iscrizione è allineata su un rigo orizzontale, secondo un andamento regolare. La scrittura è una maiuscola gotica priva di nessi e legature. Abbreviazioni con titolo piano e tratto obliquo che taglia il corpo della lettera *D = d(e)*. In questo caso il testo reca gran parte degli elementi ritenuti caratterizzanti del testo-firma; manca l'epiteto. Si segnala, ancora una volta, *pinsit* per *pinxit*.

Anche da questa prima veloce osservazione delle sottoscrizioni di Lorenzo Veneziano, si possono trarre utili indicazioni. In primo luogo, su otto firme, il toponimo appare quattro volte, e anche su opere realizzate per il pubblico veneziano, quindi la sua presenza non pare collegata alla destinazione di opere fuori Venezia. In secondo luogo la formula di sottoscrizione varia, ma ripete sostanzialmente gli elementi costitutivi della firma medievale. Anche per quanto riguarda la paleografia dei testi, sebbene occorra un esame più completo e approfondito, si può osservare che Lorenzo Veneziano dimostra attenzione e molta cura nella scelta e nella esecuzione della maiuscola gotica. Occorrerebbe al riguardo, inoltre, confrontare le sottoscrizioni con le altre scritture dipinte che sono anch'esse realizzate con estrema cura, e valutare il rapporto con le scritture librerie, che paiono il modello di queste lettere.

3 Il progetto

Questo progetto, pertanto, colmerebbe una lacuna, consentendo di arricchire il dibattito scientifico con nuovi dati oggettivi e nuovi elementi di riflessione derivanti dall'osservazione del fenomeno delle firme offrendo una prospettiva del tutto inedita per lo studio della pittura veneziana. Le firme infatti forniscono informazioni estetiche e formali (impaginazione dei testi, tipologie grafiche, scelte linguistiche, funzioni - documentaria, devozionale, commemorativa, liturgica, ecc.) oltre che storiche e di contesto (pubblico, committenza, cronologia, ambiente culturale, modalità di fruizione).

La conoscenza dell'artista veneziano risulterebbe così più chiara in merito alla sua alfabetizzazione e alla sua cultura, al suo rapporto con la committenza, all'organizzazione della bottega, al pubblico e alla sua devozione religiosa.

Nella prima parte della ricerca saranno raccolte: 1) le opere firmate di pittori veneziani; 2) le opere firmate di forestieri realizzate in e/o per Venezia, o comunque presenti a Venezia durante l'arco di tempo indicato.

Per una più completa comprensione del fenomeno, verranno incluse anche le attestazioni perdute, note grazie alla tradizione indiretta: fonti archivistiche, antiquarie ed erudite, letterarie, storiografiche, fotografiche o, in generale, visive. Ci si attende che tali verifiche, oltre a un incremento quantitativo delle attestazioni, producano nuovi apporti sia, in generale, sul tema della 'fortuna dei Primitivi', sia per quanto riguarda le memorie degli artisti, spesso attentamente ricercate ed esaltate dall'erudizione locale dei secoli XVI-XIX.

Particolare attenzione verrà data all'edizione dei testi-firma, che seguiranno i criteri elaborati da chi scrive nell'ambito del progetto *Opere Firmate dell'Arte Italiana. Medioevo* (Donato, Riccioni, Tomasi, 2013, 23-9) in modo da fornire un testo leggibile dallo specialista come dall'amatore, riducendo la presenza dei segni diacritici alle indicazioni essenziali e fornendo un'edizione che sia consultabile in modo agevole, senza trascurare le segnalazioni filologiche necessarie per la comprensione, non solo del contenuto, ma anche della redazione materiale, dello stato di conservazione, nonché delle eventuali integrazioni critiche proposte dagli studi passati.

La seconda parte della ricerca, una volta concluso il censimento, comporterà l'interrogazione del catalogo di opere, eventualmente organizzato in un *database* e delle informazioni raccolte secondo una prospettiva storico-critica che consenta di comprendere:

- l'emergere della figura e del nome dell'artista: la presenza del nome in rapporto alla committenza e alla funzione delle opere, nonché alla coscienza della qualità. In questa sede verrà indagata anche l'occorrenza congiunta nome-'autoritratto';
- i modi di produzione e la struttura delle botteghe: la frequenza di firme multiple e le distinzioni di ruoli; il rapporto fra firma e responsabilità esecutiva;
- l'alfabetizzazione e la cultura dell'artista, i suoi contatti col mondo della parola scritta: le forme grafiche, linguistiche e testuali; la

responsabilità della composizione e la stesura materiale dei testi; le 'gerarchie culturali' fra le arti;

- l'emergere di una 'memoria' biografica e professionale: le notizie sulla patria, la famiglia, il discepolato, le attività, i materiali o gli strumenti di lavoro, i riferimenti all'abilità o alla fama e/o agli elementi devozionali;
- il lessico tecnico e critico della cultura artistica medievale.

Lo sviluppo del progetto *I dipinti firmati di Venezia in età gotica e tardogotica* comporterà l'acquisizione di un'ampia gamma di informazioni, nonché, ci auguriamo, l'emergere di testimonianze spesso ancora troppo trascurate dagli studi storico artistici.

Bibliografia

- Edoardo, Arslan (1956). *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia. Vicenza 1. Le Chiese*. Roma.
- Bologna, Ferdinando (1951). «Contributi allo studio della pittura veneziana del Trecento». *Arte Veneta*, V, 21-31.
- Bologna, Ferdinando (1952). «Contributi allo studio della pittura veneziana del Trecento». *Arte Veneta*, VI, 7-18.
- Boskovits, Miklós (2009a). «Paolo Veneziano: riflessioni sul percorso. Parte I». *Arte cristiana*, 97, 851, 81-90.
- Boskovits, Miklós (2009b). «Paolo Veneziano: riflessioni sul percorso. Parte II». *Arte cristiana*, 97, 852, 161-70.
- Cicogna, Emmanuele Antonio (1824-53). *Delle iscrizioni veneziane*. 6 voll. Venezia: Orlandelli.
- De Marchi, Andrea (1987). «Per un riesame della pittura tardogotica a Venezia: Nicolò di Pietro e il suo contesto adriatico». *Bollettino d'Arte*, LXXII, 44-5, 25-66.
- De Marchi, Andrea (1988). «Uno sguardo su Venezia fra Tre e Quattrocento: il Maestro del Dossale Correr». *Bollettino/Civici Musei Veneziani d'Arte e di Storia*, 32, 6-16.
- De Marchi, Andrea (2004). «"Lorenzo e Jachomo da Venexia": un percorso da Zanino a Jacopo Bellini e un enigma da risolvere». *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 27, 71-100.
- Fiocco, Giuseppe (1931). «Le primizie di Maestro Paolo Veneziano». *Dedalo*, XI, 1930-31, IV, 877-94.
- Flores d'Arcais, Francesca; Gentili, Giovanni (a cura di) (2002). *Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*. Cinisello Balsamo; Milano: Silvana Editoriale.
- Franco, Tiziana (1996). «Intorno al 1430: Michele Giambono e Jacopo Bellini». *Arte Veneta*, 48, 6-17.
- Gardner, Julian (2009). «Paolo Veneziano as narrator». Museo Diocesano di Milano (a cura di), *I fondi oro della collezione Alberto Crespi al Museo Diocesano*. Cinisello Balsamo-Milano: Silvana Editoriale, 16-23.
- Guarnieri, Cristina (2006). *Lorenzo Veneziano*. Cinisello Balsamo-Milano: Silvana Editoriale.
- Lazareff, Viktor Niktić (1931). *Über eine neue Gruppe byzantinisch-venezianischer Trecento-Bilder*. Cambridge Mass.: Harvard University Press.
- Lazareff, Viktor Niktić (1954). «Maestro Paolo i sovremennaja emu venesianskaja živopis'». *Ežegodnik Instituta Istorii Iskusstv*, 298-316.
- Longhi, Roberto (1946). *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*. Firenze: Sansoni.
- Lucco, Mario (a cura di) (1992). *La pittura nel Veneto. Il Trecento*. Milano: Electa.
- Morassi, Antonio (a cura di) (1924). *Catalogo della Ia Esposizione d'Arte Antica. Ia sezione: sec. XIV-XV-XVI*. Trieste.
- Morassi, Antonio (1926). «Dipinti veneziani primitivi». *Belvedere*, 9/10, 4, 75-81.
- Morassi, Antonio (1928). «Il Polittico di Veglia». *Belvedere*, 13, 27-30.
- Pallucchini, Rodolfo (a cura di) (1945). *Cinque secoli di pittura veneta = Catalogo della mostra*. Venezia: Procuratie Nuove.
- Pedrocco, Filippo (2003). *Paolo Veneziano*. Milano: Maioli.
- Pignatti, Terisio (1961). *Origini della pittura veneziana*. Bergamo: Ist. Ital. D'Arti Grafiche.
- Previtali, Giovanni (1985). «Introduzione». *Simone Martini e 'chompagni' = Catalogo della mostra* (Siena 1985). Firenze: Centro Di, 11-32.
- Testi, Laudadeo (1909). *La storia della pittura veneziana. Le Origini, I*. Bergamo: Ist. Italiano d'arti grafiche.
- Toesca, Pietro (1951). *Il Trecento*. Torino: UTET.
- Van Marle, Raimond (1924). *The development of the Italian Schools of Paintings*, IV. The Hague: Springer.

