

4) A Lucca si disse che il particolare gesto di benedizione rappresentato sull'affresco era riservato ai Papi e che di conseguenza il soggetto doveva essere un Papa. Due esempi di gesto "papale", in figure non di Papi dimostreranno l'insufficienza di tale indice: S. Nicola, sul foglio 4 v. del *Passionario F*, Lucca, Bibl. Capit. (fig. 2) e S. Lorenzo in piedi a destra della Vergine con Balbino in trono nell'absidiola della cripta di S. Pietro in Toscana, probabilmente poco posteriori all'affresco di Lucca (fot. Gab. Fot. Naz., E-10229). In entrambi i casi anche il mignolo è teso, in una forma di benedizione ancora più esaltata, quale si trova generalmente soltanto nel Cristo.

5) S. Martino, interno, parete di destra, 1134: 26 Romane contro 2 Gotiche; S. Anastasia, a destra dell'ingresso, 1167: 3 Romane contro 15 Gotiche; S. Maria Corteorlandina, corridoio accanto alla sacrestia, 1187: 9 Romane contro 3 Gotiche; S. Pietro Somaldi, terza colonna a sinistra, 1199: tutte Gotiche.

6) Cfr. J. BRAUN, *Die liturgische Gewandung*, ecc., Freiburg i. B., 1907, pp. 463-64. Ved. anche G. LADNER, *I mosaici e gli affreschi ecclesiastico-politici nell'antico Palazzo Lateranense*, in *Riv. di archeol. cristiana*, XII, 1935, p. 273.

## IL RESTAURO DELLA DEPOSIZIONE DI TIVOLI

TRA LE OPERE medioevali della regione del Lazio al cui restauro la Soprintendenza alle Gallerie di Roma viene attendendo,<sup>1)</sup> il gruppo della Deposizione conservato nel Duomo di Tivoli è forse la più importante e quella attorno cui volgono ancora molteplici problemi insoluti.<sup>2)</sup>

La sua storia non è lunga. Primo illustratore ne fu Attilio Rossi, che nel *Bollettino d'Arte* del 1908 stranamente vi vide "una rara testimonianza della irradiazione che l'arte monastica borgognona ebbe nelle terre laziali tra il XII e il XIII secolo". Ad esso seguì una non ampia descrizione da parte di Federico Hermanin, che in *Dedalo* del 1921 diede notizia del restauro compiuto in quell'anno, restauro che, a suo detto, avrebbe liberato il gruppo da "un'atroce vernice nera", che lo rivestiva.

Lo stesso Hermanin, più di recente, ha ripreso l'argomento nel volume *L'arte in Roma dal secolo VII al XIV* senza tuttavia aggiungere nulla al già detto né modificare i primi giudizi espressi nell'articolo citato. Tra queste pub-



FIG. I - TIVOLI, DUOMO - GRUPPO LIGNEO DELLA DEPOSIZIONE: ANGELO (DOPO IL RESTAURO)

blicazioni, sono apparsi i brevi accenni del Toesca e del Lavagnino, nei rispettivi volumi sul Medioevo, il riferimento di G. Castelfranco in *Dedalo* del 1929, e i due studi più ampi e di diverso interesse di C. L. Ragghianti e di Gèza de Francovich, il quale ultimo tentò anche la ricostruzione del gruppo secondo criteri che solo in parte ci sembrano accettabili.

Nel 1921, dunque, la Deposizione di Tivoli venne sottoposta ad un restauro che avrebbe dovuto riportarlo alle condizioni di origine, togliendo quelle superstrutture che posteriori riverniciature vi avevano imposto. Così almeno afferma l'Hermanin nell'articolo su *Dedalo*.

Ma le sei statue di cui il gruppo è composto, portate a Roma nel 1940 per proteggerle dagli eventuali pericoli bellici, si presentavano in condizioni non meno pietose di quanto il loro illustratore affermasse di averle vedute in quell'epoca lontana. In più parti erano caduti frammenti di colore sovrapposto che aderiva mediante una mestica sottile alla costruzione lignea, e il colore stesso, di un tono plumbeo polveroso ed opaco, lasciava chiaramente intendere l'esistenza di un secondo rifacimento. Si procedette perciò a dei saggi cominciando dalla figura dell'angelo che era tra tutte la più danneggiata. Si vide così che, nel corpo, sotto la mestica caduta, il legno era stato raschiato e non era possibile tornare all'aspetto originale, ma sulle ali questo cominciava ad apparire in un tono bellissimo di rosso brunito, con passaggi graduati in lumeggiature d'oro nelle piume, e la finezza eccezionale del modellato apparve interamente rivelata (fig. 1). Questo incoraggiò a condurre l'esperimento sul Cristo, e qui pure riapparve il bellissimo tono acceso duecentesco, e l'esecuzione sapiente del perizoma che l'impasto di gesso risovrapposto dopo il 1921 in gran parte levigava e spengeva. Una ad una le altre statue furono liberate dalla seconda verniciatura e tutto acquistò nuova potenza: il panneggio segnato in nobili pieghe profonde, il risalto dei profili e dei volti, l'accento drammatico delle espressioni. Caduto il falso rivestimento e la incomprensibile stuccatura che sosteneva quella colorazione sorda e pesante, l'opera d'arte acquistò un nuovo linguaggio ben altrimenti sonoro.

Non vale la pena, ci sembra, richiamarci troppo all'articolo dell'Hermanin, informativo e descrittivo più che critico; ma basterà ricordare in esso il S. Giovanni descritto come la statua "più debole del gruppo, perchè ha la testa un po' grossa rispetto al corpo ed è disegnato con qualche stento", e l'angelo paragonato ad "una specie di locusta".

Poche volte nell'anonima arte medievale abbiamo incontrato un'immagine che recasse in sé la nobiltà severa e composta di un'opera classica come questo S. Giovanni, che ha l'imposto dell'Auriga di Delfi e il volto precisato e severo di un Augusto giovanetto (fig. 2). Poche volte ci è stato dato di seguire tanta intima coscienza nel sicuro scanalarsi delle pieghe, nello sguscio improvviso del manto, nell'aggirarsi preciso del panneggio e nel suo levigarsi nella superficie della spalla dove la stoffa si identifica con la costruzione formale. Al disopra del dramma cui il S. Giovanni partecipa, questa figura ha una sua vita precisa ed immobile che la classifica tra le più alte opere della scultura del Duecento.

Il restauro ha permesso di seguire il lavoro dell'anonimo scultore anche nella figura del Cristo discendente dalla Croce quasi per naturale disposizione, e graduata anch'essa in passaggi sensibilissimi nelle braccia nel torace nel perizoma.

Sono qui tracce sottili dell'antica doratura, come nelle vesti di Nicodemo appaiono resti di azzurro, ed è interessante notare come, a differenza del Cristo pubblicato da C. L. Raghianti nella *Critica d'Arte*, siamo qui in presenza dell'opera di un intagliatore e non di un plasticatore, e come il colore antico tornato in luce in tutte le statue e in larghe zone policrome nella veste di Nicodemo (azzurro) e nel perizoma del Cristo (oro) era stato applicato sulla materia lignea con la sola intermedia connessione di uno strato di gesso sottile quanto un guscio d'uovo, e tale da permettere il migliore aderire del colore, ma in nessun modo da assumere una funzione plasticatrice. Ma può essere efficace il raffronto di una fotografia della statua della Vergine eseguita prima di quest'ultimo restauro, con una eseguita nelle condizioni in cui il restauro l'ha portata (figg. 3, 4). Il volto era stato ammorbidito dal rivestimento in gesso e in colore che attenuava i contorni, e l'improvviso emaciarsi della guancia era stato riempito da una plastica che arrotondava il profilo secondo il gusto del moderno restauratore. L'occhio, qui come nelle altre statue, aveva avuto anch'esso una verniciatura uniforme, e ne risultava un'immagine ingentilita, superficiale nell'espressione assente e un po' vuota, che solo accennava, senza parteciparvi, al dramma del Golgota.

Il ripristino dell'opera nella sua condizione originale, con l'occhio ravvivato dal chiarore della cornea e dall'acuta concentrazione della pupilla (il distacco è più accentuato nella fotografia di quello che non sia nella realtà) volge a ben altra intima tragicità l'espressione della Vergine. Il profondo cavo orbitale, la depressione ancora bizantina alla radice del naso, i solchi rudi delle guance e l'appuntirsi del mento, riconducono a quella drammaticità convulsa di certe pitture tutte prese ancora dall'agitata interpretazione del bizantinismo. Così, evidente è nel drappeggio il risultato in profondità cui ha portato il ripristino, in questa come nelle altre statue, tutte realizzate in un clima assai più alto di quanto non apparisse sotto il falso rivestimento precedente.

L'Hermanin assegnò la Deposizione di Tivoli ai primi anni del sec. XII e la ricollegò ad altre sculture romaniche della provincia, come la Madonna di Alatri, la Madonna di Acuto, le teste di trave di Palazzo Venezia.

Il Toesca vi riconobbe influenze lombarde, ma anch'egli indicò attraverso la riverniciatura: "il modellato rivolto piuttosto alla fusione dei piani che alla solidità e al distacco dei lombardi, dà una dolcezza grande alle figure ancora romaniche nei panni e negli atteggiamenti „

Gèza de Francovich, seguendo con più attento studio i rapporti di questo gruppo con le altre immagini coeve, e particolarmente con la Madonna e il S. Giovanni del Museo di Cluny (accostamento già effettuato dal Toesca), giunse anch'egli alla conclusione di influenze lombarde e particolarmente dell'arte dell'Antelami, influenze che sarebbero pervenute attraverso Arezzo, o meglio dalle Marche, dove ricorda il Crocifisso di Matelica e quello del Duomo di Camerino, e la Madonna col Bambino di Visso.

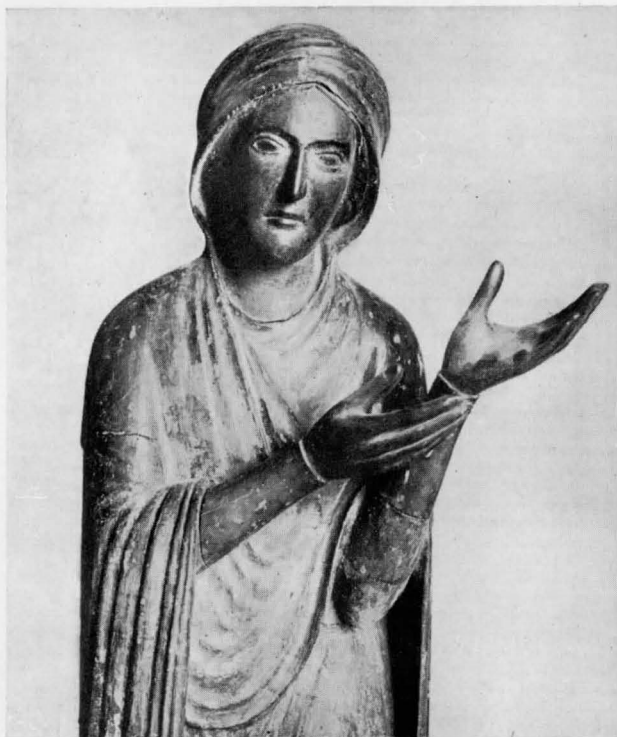
Diciamo subito che quest'ultimo accostamento non ci convince, e siamo persuasi che sarà caduto anche nell'autore quando avrà veduto le statue di Tivoli nella loro tagliente espressione originale. La rozzezza superficiale di queste opere marchigiane, chiaramente indicativa di totale assenza di cultura, non può aver ispirato in nulla l'ano-



FIG. 2 - TIVOLI, DUOMO - GRUPPO LIGNEO DELLA DEPOSIZIONE: S. GIOVANNI (PARTIC. DOPO IL RESTAURO)

nimo scultore di Tivoli, che dimostra invece di vivere in un clima di cultura densissimo. Cultura classica e vorremmo dire in certo senso umanistica, ma di quel particolare classicismo e pre-umanesimo che affiora nella stessa corrente romanica. È in questo scultore un interessante passaggio dal bizantino al romanico, il primo tuttora persistente nella espressione di commozione ottenuta mediante i segni propri di quella pittura, accentuazioni e depressioni lineari e profonde; il secondo invece realizzato nel senso costruttivo dei corpi e nella consistente gravità delle pieghe. Se nel S. Giovanni di Cluny le pieghe assumono un movimento analogo a quello di Tivoli, e torna persino lo sguscio mandorlato del manto, ci sembra sia nella statua di Tivoli una saldezza di imposto e di costruzione che sensibilmente da quella la distacca. Non la daremmo perciò allo stesso autore. »

Il gruppo di Tivoli, certamente dei primissimi anni del Duecento, ci sembra opera indeterminabile in quanto a precisa individuazione di un nome, ma determinabilissima nel clima e nell'ambiente formativo in cui confluivano le grandi correnti dell'arte classica, bizantina, romanica. Studiando le opere di pittura e di scultura medioevale del Lazio, sempre più ci veniamo persuadendo della persistenza di un filone sotterraneo di classicismo, che determina un particolare senso dell'interpretazione dei motivi puramente indicativi bizantini: le arcate sopraccigliari, la depressione nasale, l'allungamento lineare del naso, la staccatura dei panni sui corpi in larghe zone a losanga. Questi elementi divengono col procedere del tempo del tutto esteriori, mentre affiorano essenziali quelli romanici di saldezza e costruttività. Perciò il volto della Madonna diviene grifagno nel tentativo di realizzare il senso drammatico attraverso gli estremi canoni



FIGG. 3, 4 - TIVOLI, DUOMO - GRUPPO LIGNEO DELLA DEPOSIZIONE: LA VERGINE (PARTIC. PRIMA E DOPO IL RESTAURO)

bizantini divenuti manierismo, mentre il corpo del S. Giovanni avvolto nelle pieghe del manto come nelle scanalature di una colonna dorica, assume a nuovo eccezionale valore.

Noi pensiamo sia possibile attribuire la Deposizione di Tivoli ad uno scultore che vorremmo poter dire laziale, e che certamente appartiene all'Italia centro-meridionale. La nostra abitudine pedagogica di vedere l'arte divisa per regioni e per scuole, ci fa a volte velo sull'esatta interpretazione dei tempi; ma la cultura non si ferma ai confini delle province, essa muove pel gran cammino dei venti, e prova ne è in questi ricorsi di cui non sarebbe giusto limitare la validissima vitalità.

Ci sembra opportuno qui segnalare l'importanza dell'articolo del Ragghianti, non solo per l'inedito da lui presentato, ma, e vorremmo dire ancor più, per l'ampliarsi d'orizzonte cui fa partecipi nella valutazione del principio critico che deve investire anche gli studi d'arte medioevale. Egli dà un importante valore al gruppo di Tivoli (che data fine XII, inizio XIII secolo) distaccandolo dal nucleo di influenze francesi. Ma riteniamo che il terzo capitolo, riportato poi col titolo "Medioevo Accademico", nel volume *Commenti di Critica d'Arte*, debba essere ancora valutato e giustamente meditato. Fatta astrazione di ogni cenno polemico e personale, sentiamo di condividere in pieno il pensiero che l'anonimato, contro cui continuamente ci si urta nell'affrontare argomenti medioevali, non può essere ragione sufficiente per fermare la ricerca di personalità creative, e sentiamo di poter aderire alla protesta del Ragghianti contro la "falsità storica del preconconcetto della unità e della fissità del mondo medioevale".

Il criterio di una evoluzione dal più rozzo al raffinato è estremamente semplicistico per fissare i termini cronologici

delle opere disseminate per le vie medioevali, e troppo ricorda il già criticamente superato concetto vasariano, per non essere anch'esso soggetto ad una revisione e ad una valutazione più esatta dei termini. E superato pure è il concetto di dividere l'arte in maggiore e minore, e questo non già per le qualità più o meno nobili di cui porta il suggello, ma per il valore tutto esteriore e in nulla indicativo della materia che dà forma. In queste condizioni lo studio delle opere medioevali dovrà essere fatto, come il Ragghianti accenna, per monografie costruttive, e nell'esame delle opere del Lazio con cui veniamo ora a trovarci in più diretto contatto ci proponiamo, non in questi brevi cenni, ma in più ampia sede, di iniziarne il particolare interessante esame.

Nei riguardi della ricostruzione della Deposizione di Tivoli, il de Francovich tenta una ricomposizione che presenta lievi modifiche rispetto a quella attuata dall'Hermanin, ma che non interamente ci persuade. Che la croce fosse piantata direttamente sul terreno e non sul lieve rialzo precisato dall'Hermanin, non è facile stabilire. Certo è che il piede di Nicodemo così rialzato presuppone una base, e il braccio cavo aderisce in modo più conseguente al corpo del Cristo che non alla piega delle ginocchia, da cui sporge la mano, nella ricostruzione Hermanin, senza più funzione logica. Tuttavia la presenza delle due scale ci sembra pochissimo armonica, e preferiremmo pensare al breve rilievo, che dovrebbe simboleggiare il Golgota, e dare la pendenza naturale per il dislivello tra Nicodemo e Giovanni d'Arimatea. Dove poi non concordiamo affatto col de Francovich, è nella figura dell'angelo, appuntata come uno spillo al sommo della Croce, dove la depressione al di sopra della testa del Cristo doveva evidentemente reggere il cartiglio,

smarrito per via. Basta pensare a tutte le Deposizioni medioevali, dalla valva di dittico in mosaico del Museo di Firenze, alla scena della grande Croce del Museo di Pisa, agli affreschi di S. Angelo in Formis o a quelli del Convento di S. Nicola a Treviso e fin alla Deposizione di Benedetto Antelami (e indichiamo opere disparatissime per luoghi e per natura) per comprendere come nella tradizione iconografica di tale episodio della Passione sarebbe questa una inspiegabile storiatura. Gli angeli erano evidentemente due, e ai lati della Croce non stavano già a fare da portalampada, come vorrebbe l'Herminin, ma spiegavano il loro volo disperato nel cielo. Naturalmente essi dovevano trovare appoggio nel fondo della parete, e da qui la necessità del gancio e delle ginocchia piegate. Il secondo angelo non è arrivato fino a noi, ma le condizioni in cui il superstite fu trovato e pervenne, di gran lunga peggiori di quelle delle altre statue, fa pensare che per la posizione in cui dovettero trovarsi, forse di più immediata umidità nel contatto con la parete, subissero tali deterioramenti, da perdersi l'uno in modo totale. La Madonna e il S. Giovanni, distaccati e volti leggermente di tre quarti, rappresentano la Deesis, e il loro gesto è quello evidente della preghiera. Sono le figure di Giovanni d'Arimatea e di Nicodemo che determinano il più complesso problema. La ricostruzione che noi pensiamo (fig. 5) pone il primo, a destra di chi guarda, poggiante sul terreno in dislivello, nell'atto di tenere con la destra il martello (la mano è serrata su di un limitato spazio cilindrico) e con la sinistra i chiodi. È interessante notare che lo sguardo di Giovanni volge dal basso verso l'alto, mentre quello di Nicodemo volge dall'alto in basso, segno che le due figure non erano poste su di un medesimo piano. Il loro dislivello, la stiacchiatura del braccio di Nicodemo, il braccio sinistro (da chi guarda) del Cristo, leggermente più sostenuto nell'abbandono che non quello destro, fanno pensare alla composizione che presentiamo, in cui Nicodemo è sulla scala (quella che abbiamo è falsa, perciò per la misura e proporzione non possiamo prenderla a testimone) ma non già in atto di salire,

sibbene di scendere, con il corpo del Cristo che pesa sul suo sforzo e il braccio del Cristo appena poggiante sull'omero, a sostegno. Interpretazione che le misure e le proporzioni stesse consentono, tenuto conto che il perno che fissa il Cristo alla Croce è antico solo in una parte (l'anello di ferro) e che il dado moderno di legno dovrebbe essere studiato in altro modo, si da lasciare maggiore spazio tra il corpo del Cristo e la Croce. Tutta la ricostruzione infatti giuoca su questo.<sup>4)</sup>

La Deposizione di Tivoli è dunque riportata al suo stato originale. Questo fu detto anche dopo il restauro del 1921, e si è visto con quanta precisione. Esattissimi non saremmo nemmeno noi, se non tenessimo conto di un elemento che è andato completamente perduto, e che era dato dalla policromia. Lievi tracce dorate nel perizoma del Cristo e nelle ali dell'angelo, tracce di azzurro e di porpora nelle vesti di Nicodemo e di Giovanni d'Arimatea, fanno pensare al colore che già doveva rivestire le immagini di un fasto ricchissimo. Ma nella spoglia semplicità della materia uniforme, esse parlano oggi un linguaggio, più scarso forse, ma certamente più profondo e solenne.

P. DELLA PERGOLA

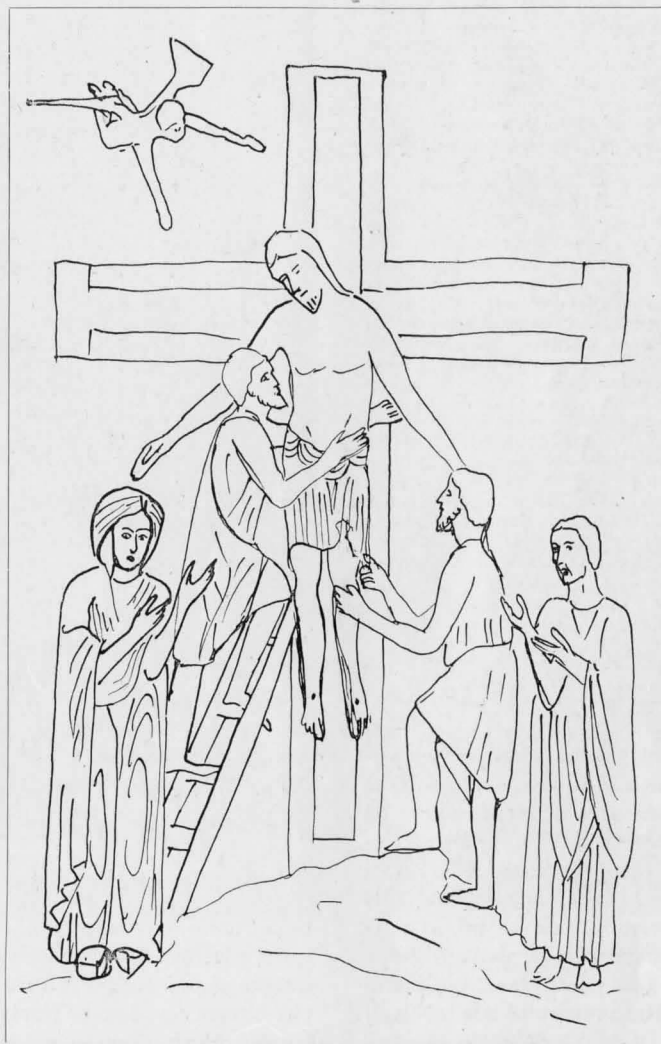


FIG. 5 - SCHEMA DI RICOSTRUZIONE DELLA DEPOSIZIONE NEL DUOMO DI TIVOLI

vasto piano di restauro delle opere della regione. Oltre a questa Deposizione sono state così restaurate: la Madonna e sportelli del Duomo di Alatri, il Crocifisso ligneo di Fondi, pubblicato da E. B. GARRISON in *Gaz. des Beaux Arts*, XC, 1948, pp. 5-22; la Madonna di S. Maria Maggiore in Tivoli; la Madonna del Tesoro del Duomo di Anagni, da noi pubblicata in *Arti figurative*, 1945, n. 4.

1) Fin dal 1940 la Soprintendenza alle Gallerie di Roma aveva iniziato, per opera di Carlo Matteucci e sotto la diretta sorveglianza e guida di Aldo de Rinaldis, un

2) Per la bibliogr. intorno alla Dep. di Tivoli vedasi G. DE FRANCOVICH, *Scult. Med. in legno*, Roma, 1943, e inoltre: ANTONIO DEL RE, *Opera manoscritta dell'ultimo quarto del sec. XVI*, Vaticano, Fondo Barberiniano; GIOVANNI MARIA ZAPPI, *Annali e Memorie di Tivoli* a cura di V. Pacifici, *Studi e Fonti per la Storia della Regione Tiburtina*, Tivoli, 1920, p. 6 (lo Zappi scrisse nella seconda metà del sec. XVI); GIO. CARLO CROCCHIANTO, *L'istoria delle Chiese della Città di Tivoli*, Roma, 1726, p. 42; SILLA ROSA DE ANGELIS, in *Boll. di Studi Stor. ed Art. di Tivoli*, II, 6 aprile 1920; F. P. KIRSCH, *Eine Kreuzabnahme in Holzstatuen ecc.*, in *Die Christl. Kunst*, XVIII-3, 1921, pp. 33-41; W. F. VOLBACH, *Eine mittelalt. Kreuzabnahme ecc.*, in *Das Kunstblatt*, Berlin, 1921, 10, p. 309 ss.; LAVAGNINO, *Storia dell'Arte Italiana: Il Medioevo*, U. T. E. T., Torino, 1936, pp. 345-348; F. HERMANIN, *L'Arte in Roma dal sec. VIII al XIV*, Bologna, 1945, p. 149 ss.; C. L. RAGGHIANI, *Commenti di Critica d'Arte*, Bari, 1946.

3) Sarebbe necessario riesaminare le statue del Museo di Cluny, per vedere se, anche in queste, successive ridipinture non abbiano mutato e raddolcito il carattere formale delle immagini. Senza averle di recente rivedute nell'originale, e senza conoscere nell'originale il Cristo pubblicato dal Ragghianti, diamo come semplice ipotesi indicativa la nostra supposizione, fondata su rapporti stilistici che enuncieremo, che il Cristo deposto della Coll. Privata di Roma possa far parte del frammentario gruppo del Museo di Cluny. Questa ipotesi dovrebbe essere suffragata dalla conoscenza di alcuni dati esteriori, come le misure delle statue, la qualità del legno, la tecnica dell'intaglio e del rivestimento che, per il Cristo, il Ragghianti indica complessa e laboriosa. La nostra ipotesi si basa su l'elemento stilistico, di una dolcezza sensibile accentuata nei volti, nelle superfici piane e sottilmente adesive dei panni (si veda nel petto della Vergine e del Cristo), nel modo stesso di comporre la capigliatura del Cristo e del S. Giovanni, di stendere la barba e i capelli in brevi ciocche arricciate. I rapporti tra le tre statue ci sembrano di tale affinità da accostarle sensibilmente. Ma finché non potremo vedere gli originali manteniamo su questa identificazione un cauto punto interrogativo.

4) Le figure di Nicodemo e di Giovanni d'Arimatea si sono rivelate al recente restauro come le più dubbie del gruppo. Il realismo degli arti inferiori, con quei polpacci così contrastanti con lo schematicismo della Vergine e di S. Giovanni, fa perfino dubitare della loro autenticità. Nella necessità di rinsaldare la superficie cranica dello stesso S. Giovanni, si poté constatare quanti rifacimenti queste statue abbiano subito nel tempo. Anche nella statua del Cristo il torace lascia perplessi. Certamente genuina è la bellissima superficie del perizoma che, con la Vergine e la quasi totalità del S. Giovanni (solo la calotta cranica ha subito dei restauri) determina lo stile del gruppo. Ma in tali condizioni non è possibile basarsi sui movimenti delle gambe e dei piedi di Nicodemo e di Giovanni d'Arimatea, come su di una prova assoluta per la ricostruzione dell'insieme del gruppo. Fino a quale punto sono essi genuini?

Le statue, esposte in una sala del Museo di Palazzo Venezia, sono state, dopo il primo restauro di Carlo Matteucci, attentamente sorvegliate dal direttore del Museo prof. Antonino Santangelo. Egli stesso provvide con esperta pazienza a rinsaldare la superficie dipinta, mediante iniezioni di calcio, in alcuni punti che avevano ceduto, come appunto nella calotta cranica del S. Giovanni. L'estrema friabilità delle superfici fa pensare che il denso strato di vernice plumbea dato dopo il restauro del 1921, avesse un intento protettivo. Non si comprende però la ragione che fece allora mutare sostanzialmente i connotati della Vergine.

## RESTAURO DI DIPINTI DI LORENZO VENEZIANO

NON È PROPOSITO di questa nota vagliare gli apporti che Lorenzo Veneziano, per sua genialità o per il fortunato incontro con altre correnti, recò alla pittura gotica dell'Italia settentrionale. Il restauro operato nello scorso anno da Mauro Pelliccioli e dai suoi aiuti sul gruppo delle opere di Lorenzo appartenenti alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, non ha infatti portato in luce elementi nuovi, chiarificatori dello sviluppo della sua arte: esso però ne ha reso possibile un più esatto apprezzamento dei valori, avendo restituito alle tavole di questo importante complesso il loro originario aspetto.

Le alterazioni maggiori si notavano nel grande polittico n. 10 e nel Matrimonio di S. Caterina, mentre il polittico minore (n. 9) era soffocato da un'opaca, insopportabile ridoratura del fondo che aveva pure inevitabilmente coperto in alcuni punti i contorni delle figure.

La grande ancona eseguita nel 1357<sup>1)</sup> a spese di Domenico Lion per la chiesa di S. Antonio di Castello si presentava quasi intatta nel comparto centrale, mentre nelle figure laterali le vesti erano state completamente ridipinte con colori a corpo nelle parti oscure e con velature nei chiari, sottolineando, spesso anche con arbitrarie aggiunte, l'andamento dei panneggi. Le teste erano state invece soltanto ripassate con vernice e qua e là appena accentuata qualche ombra; cosicché singolare era il contrasto fra la secchezza ancora bizantina dei volti quasi tutti stampati sui vecchi moduli tradizionali e la corposità dei panni ove le pieghe, per l'accentuato



FIG. I - VENEZIA, ACCADEMIA - LORENZO VENEZIANO  
POLITTICO N. 10 (PARTIC. DURANTE IL RESTAURO)

chiaroscuro, avevano assunto si può dire un significato quasi plastico. La causa poi di tale restauro, eseguito a quanto si può supporre verso la metà del secolo da qualche pittore accademico (forse lo stesso che aveva così barbaramente ridipinto i "politici della Carità", del Bellini), dev'essere probabilmente vedere soltanto nel desiderio di vivificare pitture che potevano sembrar sbiadite perché non se ne comprendeva il valore fatto di lievi e preziose modulazioni cromatiche. A pulitura ultimata non si presentavano infatti danni tali da giustificare il procedimento di una ridipintura così completa: piccoli buchi nelle vesti di alcune figure dell'ordine inferiore (il Battista, S. Paolo, l'Angelo), maggiori in alcuni Profeti dell'ordine superiore (il primo, il terzo, il quinto da destra) dove poi il restauro era anche andato oltre il limite effettivo del danno in modo che nella terza figura aveva ricomposto arbitrariamente il panneggio del manto non intendendo il gioco del risvolto ora nuovamente visibile. Così, rimosse le ridipinture e le vernici sovrapposte, non vi fu bisogno di ulteriori operazioni se non per colmare di colore neutro le poche lacune rivelate e per intonare qualche punto un po' svelato (figg. 1-3). E le figure, alleggerite