



Valentina Ferrari

Le statue dei “Profeti” della Porta da Mar nella basilica di San Marco

Nelle archeggiature della Porta da Mar – divenuta abside della cappella Zen, estremità sud-orientale della basilica di San Marco – sono collocate le quattro statue dei *Profeti Abacuc, Davide, Zaccaria e Sofonia*, alternate alle raffigurazioni musive dei profeti *Michea, Isaia, Geremia, Osea* e del *Cristo Emmanuele* (fig. 1).

Queste statue hanno sempre posto diversi interrogativi: quando sono state scolpite? Ad opera di quale maestranza? Per quale collocazione? La sede attuale o un altro punto della basilica? Attraverso l'esame dell'intero complesso della Porta da Mar – architettura e decorazione musivo-scultorea – si cercherà di chiarire alcuni dubbi anche grazie all'apporto di nuove scoperte e di analisi tecniche approfondite.

Ci sono ormai dati certi da cui partire per inquadrare le problematiche che riguardano le sculture in esame. In origine la Porta da Mar si apriva¹ sulla Piazzetta (fig. 2) quale ingresso ufficiale per coloro che arrivavano dalla laguna dato che l'acqua circondava l'antico *castrum-castellum* del doge con un largo canale – durante gli scavi per rafforzare le fondamenta si trovarono i pali che servirono per legare le barche e le tracce di una gradinata di approdo² – in direzione della facciata sud della basilica³. Mercanti, pescatori e marinai ma soprattutto condottieri navali, principi e ambasciatori potevano attraccare⁴ le loro imbarcazioni a ridosso dell'entrata laterale meridionale accolti dal doge che, uscendo dalla Porta della Carta, si serviva della Porta da Mar quale ingresso per le occasioni più illustri. Anche quando si realizzerà la Piazzetta – nel tardo X secolo addirittura indicata come *Forum Sancti Marci*⁵ – non perderà il ruolo ufficiale: il percorso era altresì segnalato dalle *colonne di Marco e Todaro* fino ai *pilastrini di san Poliuto* che avrebbero originariamente incorniciato il portale sud⁶: in questa posizione, echeggiando le due colonne al capo opposto della Piazzetta, i due sostegni avrebbero contribuito a tracciare visivamente un importante tragitto dalla riva dell'acqua verso l'ingresso “da Mar”⁷.

A sottolineare il significato davvero considerevole che la Porta da Mar deve aver rivestito nei secoli d'oro della Serenissima occorre ricordare anche il valore simbolico-evocativo: l'ingresso più importante nel cerimoniale aulico della grande chiesa di Santa Sofia di Costantinopoli era costituito da un vestibolo meridionale, chiuso dalla porta dell'orologio, di struttura analoga a quella acquisita dall'estremità considerata dell'atrio marciano nel XIII secolo⁸.

L'antivestibolo sud, dotato alla metà del Duecento di una volta a botte di raccordo con le strutture del Battistero, cui si accedeva da una porta tuttora presente, venne chiuso a causa della creazione⁹ della cappella del cardinale Giovanni Battista Zen, forse un segno premonitore del declino dell'avventura marittimo-commerciale di Venezia, sicuramente danneggiata dalle nuove rotte verso Occidente dovute alla scoperta dell'America, ma che aveva come causa fondamentale la ridotta capacità propulsiva della società veneziana del tempo, pallido riflesso dei trascorsi successi¹⁰.

Basandosi sulle più recenti ipotesi¹¹ di ricostruzione dell'angolo sud-orientale della basilica, questa particolare configurazione architettonico-strutturale della Porta da Mar vede la sua creazione come completamento del nartece occidentale che sosteneva la terrazza verso la nuova piazza San Marco: in occasione dell'eccezionale evento del *Pactum Venetum* del 1177, il doge Sebastiano Ziani volle realizzare questa struttura rialzata per celebrare degnamente la storica firma della pace di Venezia e glorificare la funzione mediatrice del doge fautore dell'insperato incontro tra papa Alessandro III e Federico Barbarossa. La data di questo avvenimento può così essere presa come termine *ante quem* per la creazione della Porta da Mar. A questa altezza cronologica, infatti, avrebbe dovuto già essere stato eretto il muro della nicchia-abside sud che taglia la rota pavimentale dell'atrio¹² (fig. 3).

La nicchia-abside, probabilmente alle soglie del Duecento rivestita di lastre marmoree, è stata mu-

1. Cappella Zen, abside. Venezia, basilica di San Marco.

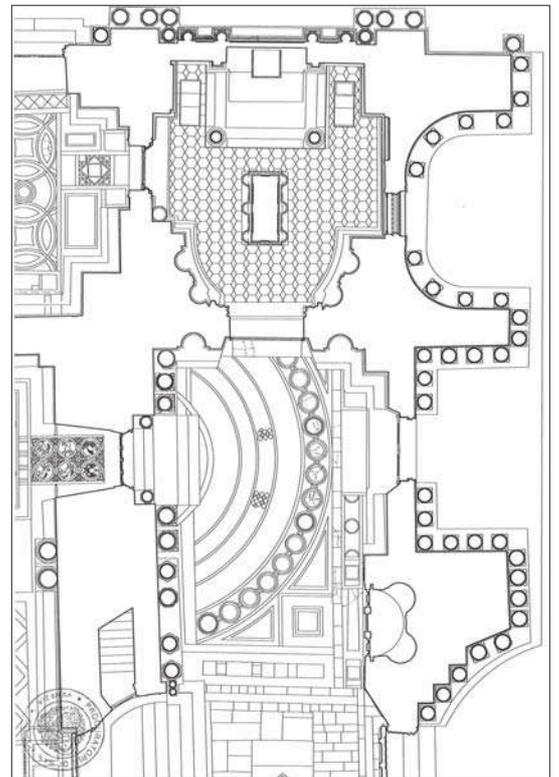


2. Plastico della Porta da Mar (scala 1:33). Venezia, Museo della basilica di San Marco.

3. Rilievo fotogrammetrico della basilica di San Marco (1983-2006), particolare della pavimentazione nell'angolo meridionale dell'atrio occidentale all'incrocio con la Porta da Mar.

nita del cancello¹³ bronzeo con battenti a traforo appartenente alla categoria vitruviana delle "portae clathratae" (fig. 4). A differenza delle due imposte impiegate per la porta principale, queste sono state riutilizzate rispettando la loro originaria conformazione¹⁴. Le due coppie gemelle di battenti – si corrispondono nelle dimensioni, nel materiale e nel sistema di fusione a pannelli separati¹⁵ –, secondo la tradizione, devono essere arrivate a Venezia dopo il 1204, come parte del bottino della quarta crociata¹⁶ e subito posizionate agli ingressi principali della basilica. Grazie alle analisi di restauro, le grate bronzee sono state datate tra il VI e il VII secolo¹⁷. Ovviamente questa datazione si riferisce anche al cancello della Porta da Mar che, inquadrato da una lieve strombatura del marmo di rivestimento e da due semicolonne tortili in marmo rosa lungo gli stipiti, è affiancato, su ciascun lato, da due nicchie con arcate a dentelli, prive di decorazione interna musiva o scultorea, alla base delle quali è posta una sorta di panchina in marmo rosa. Una cornice a foglie d'acanto distese, che corre lungo la linea orizzontale dell'entrata compresa tra due fasce di marmo grigio, suddivide questo primo livello dal secondo ordine di nicchiette, più basse e strette ma riccamente decorate. Le nove arcate (fig. 1) sono incorniciate da una doppia modanatura aggettante a dentelli rivestita al suo inter-

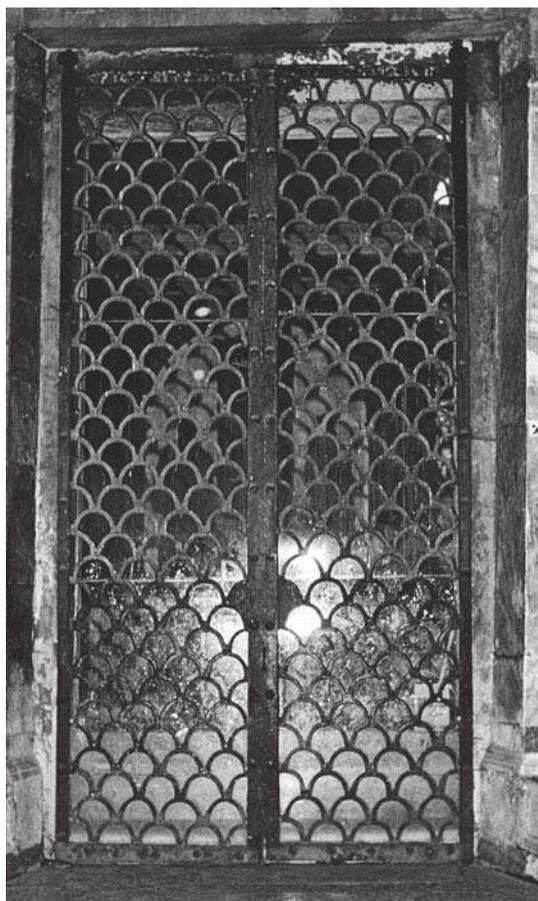
no alternativamente con due diverse tipologie di marmo: quelle che racchiudono un mosaico si caratterizzano per il marmo Chio (Portasanta) di colore rosa, mentre quelle che racchiudono una scultura a tutto tondo sono di marmo verde antico¹⁸. Anche le colonne – singole alle estremità dell'abside, binate all'interno – che sorreggono le arcate presentano una precisa volontà di caratterizzazione decorativa: quelle che inquadrano i *Profeti* sono colonne di marmo docimio o pavonazzetto con macchie rosa e violacee – una qualità di marmo prezioso, sempre presente in posizioni privilegiate, citato nell'editto di Diocleziano come tra i più costosi, che sottolinea simbolicamente l'importanza del luogo in cui viene messo in opera¹⁹ – con alternativamente il fusto cilindrico liscio o ottagonale. Ciascuna di esse è impreziosita da capitelli in marmo rosa "a boccioli" (fig. 5), così denominati perché presentano le foglie con terminazioni rigonfie tali da sembrare boccioli: in particolare hanno una corona inferiore di quattro foglie larghe e ripiegate in avanti, mentre quella superiore è formata da foglie sottili con boccioli angolari, che sono inseriti anche per decorare l'abaco²⁰. Le colonne che incorniciano il *Cristo Emmanuele*, invece, sono di marmo pavonazzetto con venature rosa e violacee, ma scanalate e con capitelli corinzi binati²¹ (fig. 6). (Partendo da questa tipologia di colonne proseguendo fino alla fine dell'abside verso destra l'altezza delle colonne sembrerebbe leggermente più bassa; cfr. il salto visibile – fig. 7 – osservando le



colonne che delimitano la nicchia del *Profeta Davide*). Al centro di ciascuna delle nicchie, che ospitano le sculture, è stata posta una mensola – ad un'altezza media di circa 35 centimetri dalla base della nicchia stessa²² – di marmo rosa decorata con una voluta ionica – da cui sporge una piccola decorazione vegetale – e una larga foglia di acanto distesa (fig. 8); inoltre, ogni lato è stato abbellito con un bellissimo bocciolo fiorito identico a quelli che decorano l'abaco dei capitelli delle colonne. Ancora una volta le corrispondenze decorative assicurano come questo complesso sia stato realizzato seguendo un originario programma iconografico e ornamentale preciso. Una seconda cornice a losanghe con croci a palmette – che corre alla stessa altezza anche lungo le altre tre pareti della cappella evidenziata da una fascia sottostante di marmo grigio – divide questa seconda sezione dalla conca absidale che racchiude lo splendido mosaico della *Madonna Hodighitria* contornato da una decorazione mistilinea mosaicata nel bordo esterno della conca. Sull'estradosso dell'arco è stata inserita l'iscrizione dedicata alla Vergine.

Sembra quindi che questa precisa attenzione al paramento architettonico sia stata elaborata avendo già ben chiara la collocazione delle opere che vi erano destinate, rispettando anche la leggendaria simmetria e mai casuale disposizione delle decorazioni che caratterizzano la basilica. Esaminando questa struttura, Dorigo rintraccia l'evidente somiglianza con la configurazione del portale centrale interno che deve essere stato preso a modello²³. In effetti il parallelismo costruttivo tra questi due ingressi induce a pensare a un progetto di uniformità del nartece tale da evidenziare i punti cardine d'entrata collegati anche dal programma iconografico.

Analizziamo quindi l'iconografia della Porta da Mar. Nel catino absidale si impone il mosaico della *Vergine Hodighitria*: Maria, identificata dalle abbreviazioni MP ΘΥ che la qualificano come Madre di Dio, stringe tra le braccia il Bambino benedicente che tiene un rotolo nella mano sinistra ed è affiancata da due angeli che reggono un globo crociato e un'asta fiorita. Le figure sono collocate sopra un prato verde fiorito ma la Madonna è posta su un preziosissimo basamento rettangolare. Sullo sfondo completamente dorato emergono elegantemente le splendide vesti dei protagonisti: il manto blu cobalto profilato d'oro della Vergine che fa risaltare ancor di più quello completamente dorato di Gesù e le vesti bianche degli angeli riccamente bordate e ricoperte da un manto pregiato²⁴. Questo sfarzo di particolari esalta la regalità delle figure e trasmette un preciso messaggio esplicitato nell'iscrizione che corre lungo la fronte dell'arcone



4. Battenti a traforo della Porta da Mar. Venezia, basilica di San Marco.

absidale: Maria è la Porta del Cielo, grazie alla quale il mondo avrà la possibilità di redimersi. L'iscrizione composta da due versi leonini recita: "HUMANI GENERIS CASUS FUIT OS MULIERIS / DIGNA DEI GENETRIX MUNDI FUIT ISTA REDEMPTRIX" ("Le parole di una donna furono causa della caduta dell'umanità / Costei, degna madre di Dio, fu redentrice del mondo")²⁵. La figura della Vergine è un rifacimento, sul modello della Madonna del mosaico absidale della cattedrale di Torcello, ad opera dello Studio di Mosaico della basilica, eseguito sotto la direzione di Pietro Saccardo nel 1887-1888²⁶; gli angeli – secondo Demus – seppur restaurati, appartenerebbero all'antico mosaico originale della prima metà del XII secolo²⁷. Dorigo, invece, sostiene che il catino musivo sia perfettamente ascrivibile alla bottega che decorò la cupola dell'Ascensione e compose gli angeli dei pennacchi della cupola della Pentecoste, e li fa risalire quindi alla fine del XII secolo²⁸. L'immagine dominava l'entrata della Porta da Mar: è l'esaltazione del suo ruolo di redentrice del mondo, dell'Incarnazione, dogma cui Venezia è molto legata perché il 25 marzo 421, festa dell'Annunciazione, è anche la data della leggendaria fondazione della città. Questa collocazione assume, quindi, una notevole importanza simbolica non solo in riferimento al partico-



5. Capitelli a bocciole.
Venezia, basilica di San Marco,
cappella Zen.

6. Capitelli corinzi.
Venezia, basilica di San Marco,
cappella Zen.

lare significato iconologico (Maria come *Ianua Coeli* collocata sopra un ingresso ricco di ufficialità) e storico (ricordo della fondazione di Venezia) ma anche e soprattutto programmatico. Infatti, come accennato, la figura di Maria è presentata anche nei mosaici che decorano le altre due entrate della basilica. Nell'abside del portale d'ingresso interno dell'atrio ovest, al centro del secondo ordine di nicchiette, è posta la Vergine con il Bambino fra le braccia: esattamente come nel mosaico della Porta da Mar, essa è posta sopra ad una base riccamente decorata collocata sul prato fiorito sottostante ed è identificata dalle abbreviazioni MP ΘY (Madre di Dio); il Bambino ripete la stessa gestualità di quello del catino meridionale. Anche in questo caso, l'iscrizione inserita tra le due serie di arcate è riferita a Maria: "SPONSA DEO GIGNO NATOS EX VIRGINE VIRGO / QUOS FRAGILES FIRMO FORTES

SUP[ER] AETHERA MITTO" ossia: "Sposa di Dio, sempre Vergine, genero figli che fortifico nella loro debolezza e li invio rafforzati in cielo"²⁹. Un'altra allusione alla funzione mediatrice di Maria attraverso la quale – come una "porta" – gli uomini possono aspirare ad arrivare al cospetto di Dio. Infine, nel semicatino sopra la Porta della Madonna o di San Giovanni, entrata laterale nord, il mosaico raffigura la Vergine – sempre identificata con la sigla MP ΘY – e il Bambino in trono con San Marco e San Giovanni. L'iscrizione che – come nella Porta da Mar – corre lungo la fronte del catino absidale si collega al tema della funzione mediatrice di Maria e degli Evangelisti che la affiancano: "SUPPLICET O CHRISTE PRO NOBIS VIRGO MARIA / EVANGELISTE SIMUL HII DUO SUM[M]A SOPHYA": "Per noi, o Cristo, somma Sapienza, Ti supplichi la Vergine Maria con questi due Evangelisti"³⁰.

Un riferimento esplicito alla "porta della vita" è posto, invece, esattamente sopra il portale centrale in controfacciata – corrispondente dell'ingresso centrale interno –, dove è raffigurata una sorta di Deesis modificata: Cristo in trono è affiancato dalla Vergine Maria sulla destra, mentre a sinistra non c'è San Giovanni, ma – con forte valenza simbolica – il protettore di Venezia, San Marco. Quello che interessa sono le due iscrizioni che corredano il mosaico: quella incisa sul marmo che inquadra la scena e quella mosaicata sul libro tenuto aperto da Gesù. La prima recita: "IANUA SUM VITE PER ME MEA MEMBRA VENITE" il cui significato è "io sono la porta della vita, mie membra passate attraverso di me". Lo stesso messaggio è espresso anche dai versetti di Giovanni riportati sulle pagine del libro: "EGO SUM HOSTIU[M] PER ME SI Q[UI]S INT[R]OIERIT SALVABITUR ET PASCUA I[N]VEN[INET]"³¹ ossia "Io sono la porta, se uno entrerà attraverso di me sarà salvo e troverà i pascoli della salvezza" (Gv. 10,9).

L'iconografia della porta come simbolo del passaggio obbligato per arrivare alla salvezza eterna è quindi presente molte volte in basilica: la localizzazione di questo messaggio è intenzionalmente e abilmente individuata sempre sopra gli accessi principali. Ogni entrata si differenzia grazie alla presenza di diversi mediatori: la Vergine in primo luogo – cui sono dedicate le absidi dei portali dell'atrio – ma anche, come abbiamo visto, san Marco o san Giovanni. In particolare per la Porta da Mar, l'identificazione di Maria come *Ianua Coeli* è importante per giustificare il collegamento tematico con i profeti collocati nell'ordine di nicchiette sottostante. Mentre la tradizione letteraria distingue tra profeti maggiori (Isaia, Geremia, Ezechiele e Daniele) e minori (Amos, Osea, Michea, Sofonia, Nahum, Abacuc, Aggeo, Zaccaria, Malachia, Abdia, Gioele e Giona), la tradizione iconografica non



7. Profeta Davide, particolare. Venezia, basilica di San Marco, cappella Zen.

8. Mensola di sostegno per le sculture dei Profeti. Venezia, basilica di San Marco, cappella Zen.

sempre è influenzata da questa classificazione, scegliendo indistintamente profeti maggiori o minori, allo scopo di rendere chiara la funzione delle relative profezie nella rivelazione neotestamentaria³².

I profeti sono stati spesso rappresentati in gruppo nei monumenti cristiani, soprattutto sulle facciate e sui portali delle grandi cattedrali, come prologo alla nuova legge di Dio. Anche nella basilica di San Marco è rispettata questa collocazione: i bassorilievi dei profeti sono infatti presenti sugli arconi dei tre portali esterni ossia il portale centrale della facciata principale, la Porta dei Fiori e l'arcone esterno della Porta da Mar. Quest'ultimo rappresenta il tema dell'annuncio della venuta del Messia secondo il Vecchio Testamento, l'arcone settentrionale il tema della prima *Parousia* (Incarnazione) mentre l'arcone occidentale la seconda *Parousia*, raffigurata anche nel mosaico sottostante³³. Il tema dei profeti si ritrova pure in altre sculture della basilica: sono, infatti, disposti a coppie nelle "sopraporte" dei due portali minori verso nord della facciata principale e, insieme agli arcangeli scolpiti nella corrispondente posizione dei portali a sud, simbolicamente invitano ad entrare in chiesa tenendo lontane le forze del male, in qualità di

custodi e messi del Redentore. All'interno della basilica sono presenti mosaici che propongono varie serie di profeti. Innanzitutto la cupola del presbiterio che celebra il dogma dell'Incarnazione cui si riferiscono i cartigli dei protagonisti; da questi derivano sia iconograficamente che stilisticamente i *Pinakes* delle navate: quella settentrionale presenta a fianco dell'Emmanuele i profeti Osea, Gioele, Michea e Geremia con versetti relativi a Cristo, mentre su quella meridionale sono stati riprodotti la Vergine e ai lati i profeti Isaia, Davide,



9. Profeta Michea. Venezia, basilica di San Marco, cappella Zen.

10. Profeta Isaia. Venezia, basilica di San Marco, cappella Zen.



Salomone ed Ezechiele le cui iscrizioni sono riferite alla Madonna. Altri cicli profetici minori sono rintracciabili nei transetti e nelle parti alte delle tribune collegati agli avvenimenti importanti della vita di Gesù, nei mosaici della cappella di Sant'Isidoro e del Battistero; clipei di profeti e altri personaggi dell'Antico Testamento sono raffigurati nei pennacchi delle cupole dell'atrio in relazione ai fatti della Genesi³⁴.

L'importanza data a questi "Ministri della Parola" è un fenomeno "specificamente veneziano, in quanto a Venezia la venerazione dei Profeti è equiparata a quella per i Santi della Chiesa"³⁵.

In particolare, questo soggetto – rappresentato attraverso l'unione dei mosaici e delle sculture in esame – trionfa anche nell'abside della Porta da Mar rivestendo un ruolo di particolare importanza soprattutto a livello tematico, data la grande attenzione che si è riscontrata nella dislocazione delle decorazioni musiva e scultorea nel palinsesto mar-

ciano. Guardando frontalmente il catino absidale, da sinistra verso destra, si susseguono – seguendo l'alternanza mosaico-scultura – i *Profeti Michea, Abacuc, Isaia, Davide*³⁶: nella nicchia al centro dell'abside, in asse con la Madonna soprastante e il portale, è posto il mosaico di *Gesù Cristo*. Riprendendo la sequenza scultura-mosaico si trovano i *Profeti Zaccaria, Geremia, Sofonia e Osea*. L'identificazione è resa possibile dalle scritte dei nomi e dalle abbreviazioni classiche per l'Emmanuele o per la qualifica di profeta, apposte sul marmo – per quanto riguarda le statue – o realizzate con le tessere del mosaico per le raffigurazioni musive. Sui cartigli dei *Profeti* mosaicati sono presenti iscrizioni così decifrate³⁷:

Profeta Michea (fig. 9): VENITE ASCENDAM[U]S AD MONTE[M] D[OMI]NI ET DOMU[M] D[E]I IACOB ET DOCEBI[T] NO(S) DE VIIS ET IBIM[U]S IN SEMITIS EIUS ("Venite, saliamo al monte del Signore e al



11. Profeta Geremia. Venezia, basilica di San Marco, cappella Zen.

12. Profeta Osea. Venezia, basilica di San Marco, cappella Zen.

tempio del Dio di Giacobbe, Egli ci indicherà le Sue vie e noi cammineremo sui Suoi sentieri" [Mi. 4,2]).

Profeta Isaia (fig. 10): LEVATE MANUS [ET] INGREDIANTUR PORTAS DUCES ("Fate cenini con le mani, e varchino i principi le porte" [Is. 13,2]).

Profeta Geremia (fig. 11): BONAS FATITE (FACITE) VIAS V[E]STRAS ET STUDIA V[E]STRA E[T] HABITABO VOBISCU[M] IN LOCO ISTO ("Migliorate la vostra condotta e le vostre azioni e abiterò con voi in questo luogo" [Ger. 7,3]).

Profeta Osea (fig. 12): QUIA RECTE VIE D[OMI]NI ET IUSTI A[M]BULABUNT IN EIS PREVARICATORES VERO CORUENT IN EIS ("Poiché rette sono le vie del Signore, i giusti cammineranno in esse, mentre i maligni vi inciamperanno" [Os. 14,10]).

Otto Demus, analizzando i mosaici della cappella, considera i *Profeti* mosaicati dell'inizio del XIV se-

colo ma precisa che "recenti indagini³⁸ hanno mostrato che le attuali nicchie sostituiscono le prime di cui non sappiamo se contenessero mosaici e cosa rappresentassero"³⁹. Riportandone i nomi specifica come – secondo lui – non ci sia nessun legame tra questi e la rappresentazione della Vergine, mentre alluderebbero all'entrata sottostante.

Il *Cristo* mosaicato (fig. 13) nella nicchia centrale sopra la porta fu tolto e riapplicato per effettuare i necessari rinforzi alla muratura sottostante⁴⁰ secondo quanto riferito da Saccardo. Nella "relazione alla perizia di 5° stralcio relativa all'anno 1975", al punto D relativo al "restauro mosaici Cappella Zen", il proto Scattolin prevedeva un intervento di "stacco, restauro e riapplicazione, da farsi con le consuete cautele, tanto più che si tratta di mosaici ancora in parte originali"⁴¹, riguardanti alcune nicchie sulla porta d'ingresso dall'atrio, "rivestite in mosaico con l'effigi di Santi"⁴². Nella relazione relativa alla situazione della cappella Zen, il proto

13. Cristo Emmanuele.
Venezia, basilica di San Marco,
cappella Zen.



Scattolin specificava come questi mosaici fossero stati "malamente restaurati probabilmente attorno la fine del diciannovesimo secolo, con l'uso addirittura di malta di cemento Portland"⁴³. In queste precisazioni non sono specificate quali nicchie siano state interessate dagli interventi. Tuttavia, dalle notizie riportate dal Demus e osservando i mosaici da una distanza ravvicinata, si nota come i rifacimenti abbiano pressoché alterato le poche tracce originali ed è quindi difficile riuscire a determinare una datazione precisa. Probabilmente gli originali risalgono all'epoca dell'ornamento della Porta da Mar, quindi nell'arco temporale tra l'ultimo quarto del XII e i primi decenni del XIII secolo. La tematica, che emerge dai cartigli mosaicati, è di notevole interesse: il richiamo dei fedeli al tempio quale luogo di raccolta di tutte le genti.

Per quanto riguarda l'iconografia delle sculture dei *Profeti*, due sono i problemi che si sono dovuti affrontare: l'accertamento circa la loro precisa identificazione e l'attestazione di iscrizioni riportate sui libri sorretti da ciascun *Profeta*.

In riferimento alla prima problematica, la letteratura relativa alla Porta da Mar e alle sculture dei *Profeti* è sempre stata discorda circa l'identificazione di personaggi particolari: sinteticamente possiamo ricordare che Meschinello li citava come "Santi"⁴⁴ – probabilmente per la presenza del nimbo dorato dipinto sulla lastra marmorea o per l'assenza delle scritte identificative – mentre nell'opera dell'Ongania sono citati come "i Profeti Adamo, Davidde, Zaccaria e Sofonia"⁴⁵. A partire da Pasini⁴⁶ sono identificati come attualmente le scritte testimoniano. Non si poteva quindi essere certi dei nomi posti a fianco dei *Profeti* per questo enorme divario di soluzioni proposte. Inoltre, il confronto tra le fotografie gentilmente avute dalla Procuratoria di San Marco risalenti al 1975 e quelle realizzate nell'Aprile 2006 mostrano differenze notevoli circa le scritte⁴⁷ imputabili alla campagna di restauri⁴⁸ effettuata per rinsaldare la muratura sottostante le lastre marmoree danneggiate probabilmente durante lo stacco o nel riposizionamento: le scritte così vennero ritoccate maldestramente.

Per quanto riguarda eventuali iscrizioni apposte sui libri dei *Profeti*, non ho trovato riferimenti specifici né ipotesi a riguardo se non nella guida di Antoine Pasini che individua tracce di caratteri alfabetici incisi che gli risultano illeggibili⁴⁹.

Osservando⁵⁰ a distanza ravvicinata le statue dei *Profeti* ho accertato l'effettiva presenza sulle pagine dei libri di tracce consunte e incomplete di iscrizioni dipinte con il pigmento nero naturale su fondo bianco a biacca, come è emerso dalle analisi effettuate su campioni prelevati in questi punti⁵¹. Ecco la trascrizione e la relativa ricostruzione dei versetti:

<i>Profeta Abacuc</i> (fig. 18)	
Trascrizione	Ricostruzione
DNS...	D[OMI]N[U]S [AUTEM]
TĒPL	[IN] TE(M)PL[O]
SĀO	S(AN)C(T)O
SVOSI	SUO SI
...EAT	[L]EAT [A]
...E	[FACI]E
EIUS	EIUS
OMIS	OM(N)IS
TĀRA	T(ER)RA

La ricostruzione dell'iscrizione ha portato all'identificazione del versetto: "Dominus autem in templo sancto suo / sileat a facie eius omnis terra!" (Ab II, 20)⁵², ossia "Il Signore risiede nel suo santo tempio. Taccia, davanti a Lui, tutta la terra!".

Nonostante le molte difficoltà di decifrazione, la certezza dell'identificazione è data dal fatto che l'espressione iniziale "in templo sancto suo" – le cui lettere con relativi segni abbreviativi si individuano chiaramente – si trova solo in questo versetto.

<i>Profeta Davide</i> (fig. 32)	
Trascrizione	Ricostruzione
E	E[ST]
HEC	HEC
PORTA	PORTA
DNI IV	D[OMI]NI IU
STI	STI
INTRA	INTRA
BVNT	BUNT
INEA	IN EA[M]

Il versetto ricomposto recita: "Haec porta Domini / iusti intrabunt in eam" (Ps 117,20)⁵³, cioè "Questa è la porta del Signore, in essa i giusti entreranno".

Una simile iscrizione è incisa anche sul cartiglio della statua del *Profeta Davide* che si trova sulla facciata, nella nicchia alla destra del portale del duomo di Borgo San Donnino (Fidenza): "DAVID PROPHETA REX HEC PORTA DOMINI IUSTI INTRANT PER EAM" (Ps 118,20)⁵⁴. Il *Profeta Ezechiele*, collocato nella corrispondente nicchia sull'altro lato, riporta la seguente espressione: "EZECHIEL PROPHE- TA VIDI PORTAM IN DOMO DOMINI CLAUSAM" (Ez. 44, 1 f.)⁵⁵. È importante notare quanto il riferimento dei cartigli sia strettamente legato alla collocazione dei *Profeti* così come nel caso delle sculture che stiamo esaminando.

<i>Profeta Zaccaria</i> (fig. 22)	
Trascrizione	Ricostruzione
COVERT	CO[N]VERT[I]
MINIDE	MINI DE
VII ^o VRIS	VIIS V(EST)RIS
...LFET	[MA]LIS ET
DECO...	DE CO[GI]
TACIO...	TATIONI
BUSVE...	BUS VE[S]
TRIPES	TRIS PES
...	[SIMIS]

Grazie alle molte lettere visibili, questa iscrizione è stata quella più semplice da decifrare: "Convertimini de viis vestris malis / et [de] cogitationibus vestris pessimis" (Zac I, 4)⁵⁶, la cui traduzione recita: "Distoglietevi dalle vostre vie malvagie e dai vostri pessimi pensieri".

Purtroppo sul libro del *Profeta Sofonia* (fig. 25) non è rimasto alcun segno grafico che potesse aiutare a risalire ad un versetto preciso. Tuttavia, sulla base delle iscrizioni dei *Profeti* finora analizzate si potrebbe avanzare un'ipotesi circa la probabile scritta del libro di *Sofonia*: "[...] Adorabunt eum vir de loco suo omnes insulae gentium" (So II,11)⁵⁷, cioè "Ogni generazione umana lo adorerà dal loro luogo".

Questa particolare ipotesi è dettata dalla tematica – la chiamata delle genti al tempio – che avevamo già rintracciata nelle scritte dei mosaici e che, ritrovando anche in quelle delle statue, conferma il legame indissolubile che caratterizza la decorazione della Porta da Mar. Il concetto è collegato anche alla particolare collocazione: il portale d'accesso ufficiale della basilica, quello rivolto verso la laguna, rivolto quindi al mondo con chiaro intento glorificatore della grandezza veneziana.

La lettura e l'identificazione di tre iscrizioni su quattro è, credo, sufficiente per avanzare conclusioni importanti.

Innanzitutto è stato risolto il problema dell'effettiva identità dei *Profeti*: nessuna delle quattro sculture ha particolari simboli che permettano di riconoscere un'iconografia specifica per ciascuno⁵⁸. Le figure presentano, infatti, solo gli elementi essenziali per l'individuazione della categoria di appartenenza: il berretto, la lunga barba, la veste che ricade sulle calzature e il libro mostrato ai fedeli; ma la lettura del versetto conferma che i nomi apposti ai singoli *Profeti* corrispondono esattamente. Inoltre, l'analisi del tipo di scrittura utilizzata per le lettere dipinte sui libri dei *Profeti* aggiunge un particolare interessante per la datazione. Si tratta, infatti, di una scrittura distintiva maiuscola con elementi di capitale e di gotica databile approssimativamente al periodo 1180-1230⁵⁹. Vedremo come questa ipotesi sarà confermata anche a livello stilistico.

In secondo luogo è stato possibile capire la tematica sviluppata nella decorazione della Porta da Mar che rientra così a pieno titolo nel progetto iconografico marciano: viene riproposta la simbologia di *Maria-Ianua Coeli* come nei catini absidali delle altre due entrate e i *Profeti* ne completano il significato richiamando le genti alla porta che si affaccia proprio verso la laguna.

Inoltre, l'aver trovato un sicuro collegamento tra la tematica sviluppata dai mosaici e quella trasmessa



dalle sculture, credo permetta di affermare la precisa volontà di creare, per questa entrata ufficiale, una particolare decorazione che unisce due tecniche artistiche diverse. Anche l'apparato architettonico è funzionale alla disposizione alternata delle due tipologie ornamentali: il colore del marmo, i capitelli, le mensole ecc.

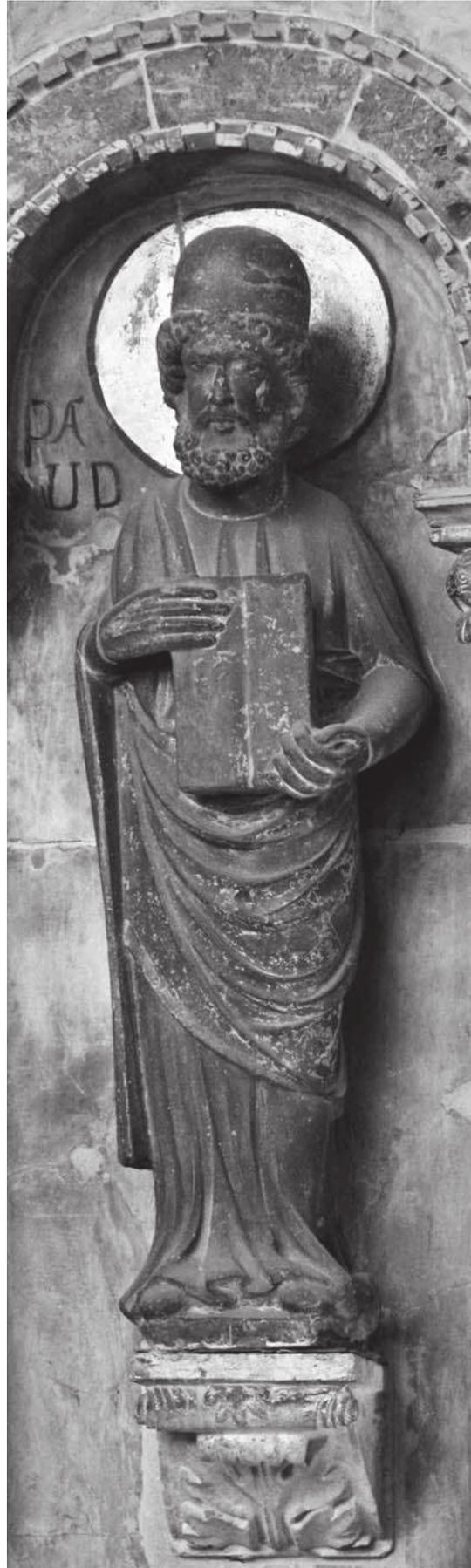
Ritengo, basandomi su questi nuovi dati, che i *Profeti* siano stati scolpiti per essere collocati proprio sulla Porta da Mar⁶⁰, nonostante si sia rintracciato nella presunta sproporzione tra statue e arcate un elemento cui dare credito per sostenere una diversa collocazione quale un presunto portale⁶¹.

Un altro importantissimo tassello che compone il mosaico della storia della Porta da Mar e dei *Profeti* è dato dalla loro originaria colorazione. Nel corso del Medioevo, la pratica di decorare le sculture era frequente. Per i *Profeti*, solo Hans von der Gabelentz rinveniva sulle vesti residui dell'originaria policromia⁶². Lo studio delle statue ha permesso di rilevare le tracce dei pigmenti dislocate in diverse parti del corpo. Non solo *Zaccaria* e *Sofonia* hanno resti della coloritura originale: gli occhi marroni e la bocca rossa di *Abacuc* (fig. 14), gli occhi neri, la veste rossa e il mantello blu di *Davide* (fig. 15) ci assicurano l'omogeneità del gruppo. Bisogna quindi immaginare il complesso della Porta da Mar impreziosito dal magico luccichio dei mosaici e dallo sfarzo coloristico delle statue: un'originalità assoluta degna dell'ingresso più importante della basilica, prologo alla sontuosa magnificenza che si sprigiona all'interno con un tripudio di ricchezza decorativa. Grazie alla collaborazione della Procuratoria di San Marco è stato possibile prelevare da ciascuna statua alcuni campioni sia del materiale di costruzione sia della pigmentazione. Dalla caratterizzazione petrografica⁶³ della materia scultorea è emerso che la pietra appartiene a una tipologia calcarea a grana medio-fine con cristallizzazione sostanzialmente analoga per tutte le quattro statue ma con una diversificazione: i campioni dei *Profeti* *Abacuc*⁶⁴, *Davide*⁶⁵ e *Sofonia*⁶⁶ potrebbero appartenere a una stessa litofacies estrattiva localmente tettonizzata di calcare/calcarenite organogena rosata della "Pietra di Vicenza" o "Pietra Lessinia" oppure a una facies leggermente metamorfosata di calcare cristallino paragonabile al marmo rosa tipo Pentelikon, mentre il campione del *Profeta Zaccaria*⁶⁷ si differenzia dai precedenti essendo riconducibile all'area estrattiva del Carso Triestino ossia alla tipologia della "Pietra d'Aurisina".

Le analisi⁶⁸ chimico-fisiche sui campioni di colore effettuate presso il dipartimento di Fisica del Politecnico di Milano⁶⁹ hanno permesso di rilevare che sulla pietra è stato applicato uno strato di fondo



14. Profeta Abacuc, particolare del viso. Venezia, basilica di San Marco, cappella Zen.



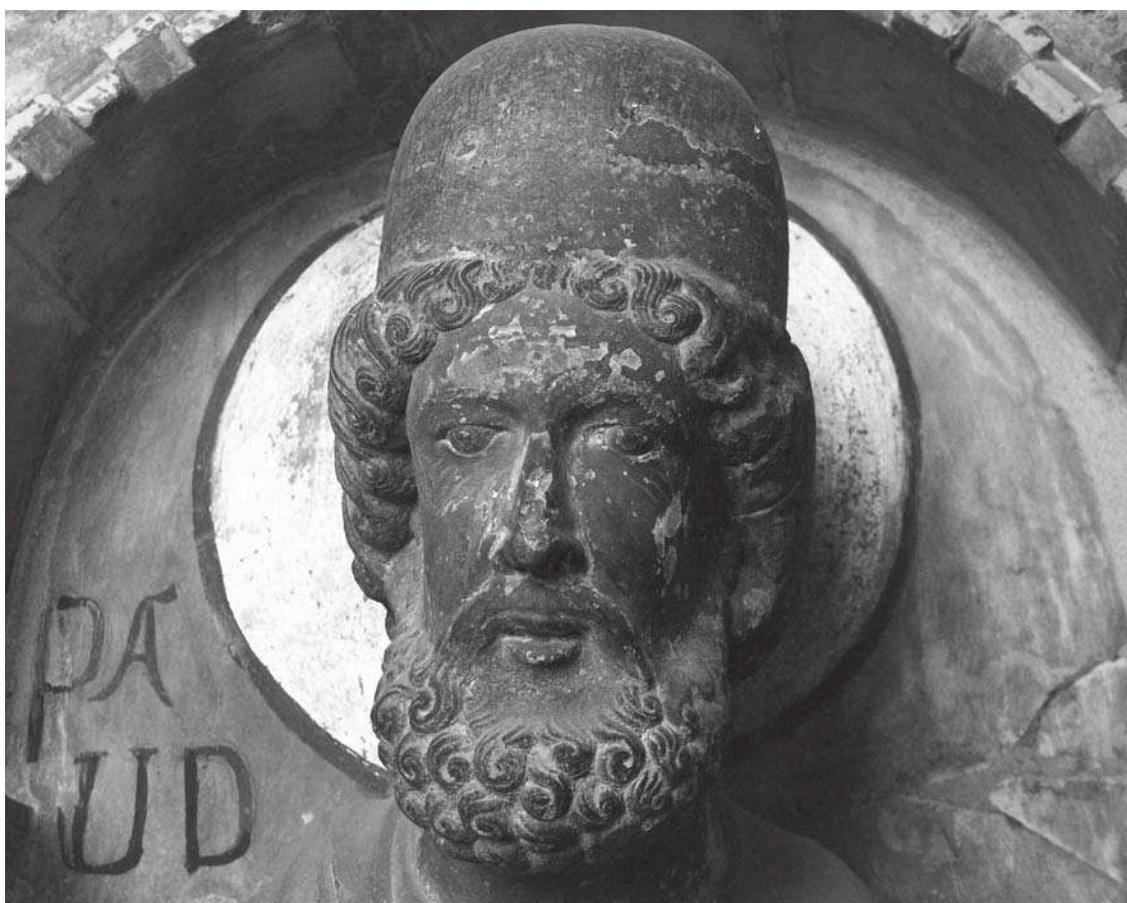
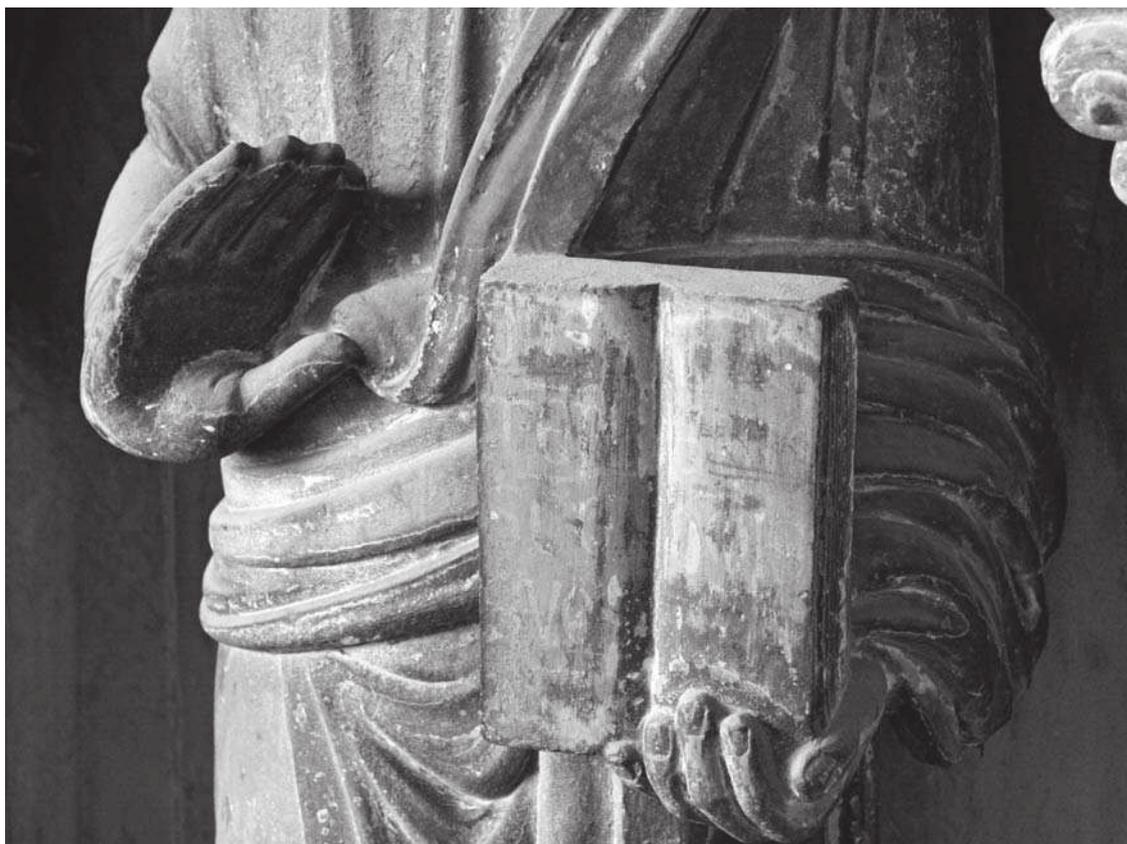
15. Profeta Davide, particolare della veste e del manto. Venezia, basilica di San Marco, cappella Zen.

16. Profeta Abacuc. Venezia, basilica di San Marco, cappella Zen.

17. Profeta Davide. Venezia, basilica di San Marco, cappella Zen.

18. Profeta Abacuc,
particolare. Venezia, basilica
di San Marco, cappella Zen.

19. Profeta Davide,
particolare del viso. Venezia,
basilica di San Marco,
cappella Zen.



bianco composto da biacca o da carbonato di calcio e biacca in proporzioni variabili in colla animale per ottenere una superficie liscia e omogenea destinata ad accogliere il colore steso con estrema cura usando i pigmenti della migliore qualità e pregio. In particolare sono stati identificati: l'oltremare naturale⁷⁰, l'azzurrite⁷¹, la malachite da trasformazione dell'azzurrite, la malachite artificiale⁷², l'ocra gialla e l'ocra rossa⁷³, il cinabro⁷⁴, la biacca⁷⁵, il nero vegetale. Nei *Profeti* l'oltremare naturale è utilizzato in modo vario da parte dell'artista e mirato ad ottenere particolari effetti cromatici. La tecnica pittorica usata nei blu, infatti, è affine a quella che si osserva nei dipinti su tavola degli artisti più raffinati⁷⁶: il manto di *Davide* presenta un fondo di azzurrite ricoperto da una stesura di lapislazzuli – e non una base bianca o nera – perché la luce incidente nel suo cammino sia riflessa da una strato blu di simile tonalità ma più chiaro per esaltarne la luminosità e graduarne la tinta; così quello di *Sofonia*, dove l'azzurrite si è parzialmente trasformata in malachite verde, fenomeno non raro in ambienti umidi; anche le vesti rosse di questi due *Profeti*, dipinte con cinabro, sono impreziosite da una velatura di grossi cristalli di lapislazzuli. Il colore rosso è ottenuto con l'uso di cinabro unito a poca biacca nelle labbra, con aggiunta di ocra rossa per ottenere tonalità meno squillanti negli abiti o gradazioni più spente per la resa dell'incarnato. La biacca è stata impiegata – oltre che nella preparazione mista a carbonato di calcio – pura in alcuni strati di base al colore e unita ai vari pigmenti per graduarne le sfumature; il nero vegetale è stato identificato singolarmente, nei grigi unito a pigmenti bianchi, e nelle diverse miscele. Le prove di colorazione e l'analisi microspettrofluorimetrica in UV⁷⁷, entrambe eseguite sulle sezioni dei campioni strato per strato, hanno permesso di rintracciare: colla animale nelle preparazioni, nei blu d'oltremare naturale e di azzurrite, nei campioni prelevati dai libri; olio nei rossi di cinabro; uovo in tutti gli altri casi. La pellicola pittorica è composta da un solo strato di colore nel rosso delle labbra, in alcuni incarnati e nel grigio dei libri; da due strati nei blu; fino a tre negli altri casi. In generale gli strati contengono un solo pigmento colorato unito a biacca e, nei toni scuri, anche a nero vegetale. Fanno eccezione gli incarnati e alcuni rossi spenti contenenti miscele di ocre e cinabro e, a volte, anche granuli blu. Lo spessore complessivo della pellicola pittorica varia da 30 µm nei libri a 50-100 µm negli incarnati dei visi, nelle vesti e nei manti. Nei campioni analizzati non sono state identificate ridipinture o ritocchi tardi.

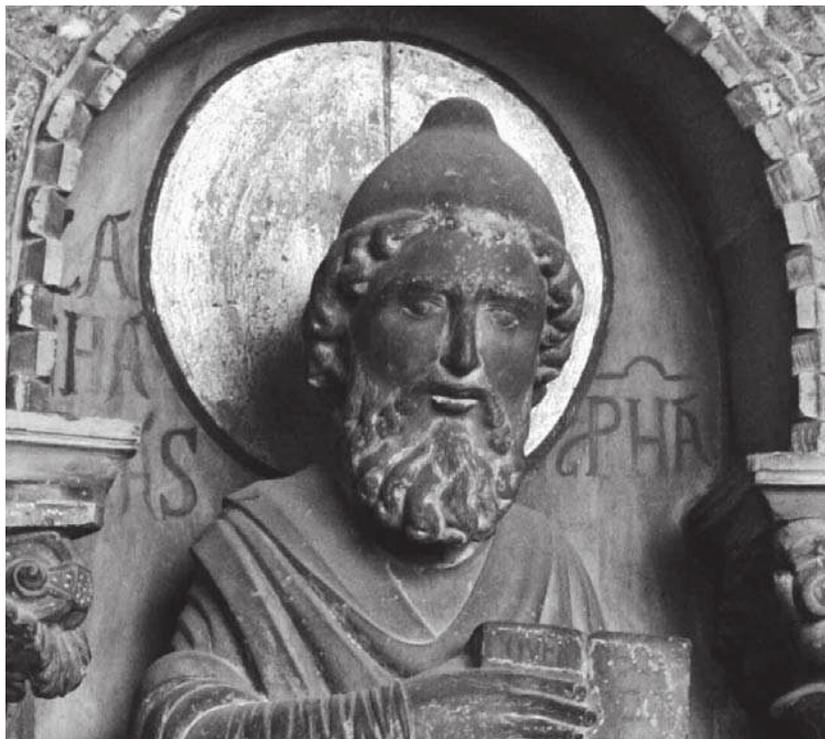
Un sapiente restauro riporterebbe la cromia allo splendore originario, fatto di colori squillanti co-

me il cinabro delle labbra, di alcune vesti, degli accesi incarnati, o come i blu traslucidi dei manti, rendendo percepibili al meglio le sculture a chi alza lo sguardo già abbagliato dalla preziosità dei mosaici della basilica.

Dal punto di vista stilistico, i quattro *Profeti* si presentano come un gruppo abbastanza omogeneo ed unitario, costituendo un *unicum* all'interno del panorama scultoreo marciano e sollevando, di conseguenza, notevoli dubbi circa l'esatta collocazione temporale e la scuola artistica di appartenenza. I dati essenziali di misurazione⁷⁸ confermano che queste quattro statue sono state scolpite per un preciso progetto: hanno tutte la medesima altezza, un proprio basamento di appoggio. Sono accomunate dallo stesso tipo di tunica aderente al corpo coperta da una cappa molto ampia portata liberamente senza cinte né lacci come un mantello. Hanno tutte un copricapo; portano baffi, barba e ca-



20. Profeta Zaccaria.
Venezia, basilica di San Marco,
cappella Zen.



PELLI lunghi; reggono un libro che, posto a metà altezza, diventa il fulcro principale della statua stessa: nella vista di scorcio è interessante notare l'effetto *trompe-l'œil* delle pagine. Sul fondo della nicchia è stata dipinta un'aureola dorata all'altezza esatta della testa. Se ci si rivolge verso l'abside, partendo da sinistra verso destra, si succedono le statue di *Abacuc*, *Davide*, *Zaccaria* e *Sofonia*.

Abacuc (fig. 16) presenta una posa molto statica: il volto fisso all'infinito, il braccio destro piegato e la mano destra con il palmo in fuori mentre la sinistra regge il libro; le gambe sembrano rigidamente impostate e i piedi sono leggermente divaricati. Much attention è stata riservata al copricapo che sembra fatto con pelli di animali e alla resa dei capelli e della barba con i riccioli ben definiti. La veste è molto semplice: le pieghe ricadono in modo rigido ma lasciano comunque percepire la tridimensionalità della figura, soprattutto grazie al manto soprastante che, appoggiato molto delicatamente sulla spalla sinistra – si noti qui la particolare finezza del risvolto che scende su una parte dell'indumento con tale leggerezza che sembra poter-



si quasi toccare (fig. 18) – fascia il giro vita all'altezza del libro terminando così con pieghe più morbide e scanalate. Le calzature non hanno particolari decorazioni. La figura, molto sottile e affusolata, presenta una leggera sproporzione nella resa delle mani, modellate un po' troppo grossolanamente.

Il *Profeta Davide* (fig. 17) ha un'espressione del viso molto intensa, soprattutto negli occhi profondi e fissi verso il fedele. Simile a quella osservata in *Abacuc* è la realizzazione dei capelli e della barba, mentre diverso è il copricapo: non sembra purtroppo di poter scorgere decorazioni particolari se non una leggera lacerazione del materiale scultoreo a circa metà altezza, forse indizio della presenza di una corona (fig. 19). La posa si presenta più aggraziata rispetto a quella del *Profeta* precedente, soprattutto per la migliore resa stilistica dell'abito: la tunica scende in modo molto morbido fino alla punta dei piedi creando pieghe profonde ma eleganti; il manto, che la ricopre parzialmente, si avvolge all'altezza della vita, arrivando fin quasi sotto le ginocchia: raffinato il gioco di sporgenze e rientranze del panneggio simulato dallo scultore per conferire un tocco di preziosità cromatica e volumetrica; raccolto sopra il braccio destro ricade rigidamente verso il basso: si viene così a creare un evidente contrasto di modellato, forse intenzionale da parte dello scultore che dimostrava così la sua abilità. Nella figura molto allungata e finemente caratterizzata, unica nota di leggera stonatura sono le dita delle mani un po' troppo affusolate nella destra e quasi deformate nella sinistra. Il libro, retto con entrambe le mani, è collocato quasi al centro della figura.

Zaccaria (fig. 20) ha un'espressione più dolce rispetto ai primi due *Profeti* e si distingue per il suo berretto con una leggera punta verso l'alto senza decorazioni. I capelli e la barba sono caratteristici: non più a riccioli ma a ciocche allungate, ben definite e curate (fig. 21). Il panneggio dell'abito è raffinato e particolare: la tunica si percepisce solo nelle maniche, dove si crea un gioco fittissimo di pieghe, mentre scende dal polpaccio fino alla punta dei piedi, ricadendo in modo molto simile a quello di *Davide*. Il manto che la ricopre cade delicatamente da entrambe le spalle sviluppando un avvolgimento particolare sopra il braccio destro vicino al libro proseguendo fino all'altezza delle ginocchia con un intrico di pieghettature che lasciano immaginare le gambe: leggermente piegata la destra e diritta la sinistra. Anche *Zaccaria* presenta mani con dita affusolate e sproporzionate; sulla mano destra, osservando a distanza ravvicinata, ho potuto notare un particolare, presente anche sulla mano destra di *Sofonia*: due linee arcuate che con-



21. Profeta Zaccaria, particolare del viso. Venezia, basilica di San Marco, cappella Zen.

22. Profeta Zaccaria, particolare della mano. Venezia, basilica di San Marco, cappella Zen.

23. Profeta Sofonia. Venezia, basilica di San Marco, cappella Zen.



24. Profeta Sofonia, particolare del viso. Venezia, basilica di San Marco, cappella Zen.

vergono – in entrambi i casi – verso lo spazio tra il dito indice e il medio (fig. 22). Si potrebbe pensare ad una sorta di laccio, non delle vene sanguigne perché poco realistiche. È comunque un dettaglio importante per assegnare le sculture a un medesimo laboratorio artistico, se non a un unico maestro.

Oltre alla figura filiforme, allungata ed elegante, *Sofonia* (fig. 23) presenta caratteristiche riscontrate nelle tre sculture precedenti. Si rileva lo stesso particolare copricapo di *Abacuc* (fig. 16) ma i capelli e la barba sono diversi da quelli già analizzati: leggermente mossi e suddivisi in grandi ciocche. La fisionomia del viso ha una propria espressività (fig. 24). La tunica, che si intravede solamente, ricade morbida fino alla punta dei piedi mentre il manto, che riveste interamente la statua, ha quasi lo stesso andamento di quello di *Zaccaria* (si con-

fronti il particolare dell'abito che crea un'ansa tra il braccio destro e il libro, figg. 25 e 20) ma con maggior abbondanza di drappeggi. La mano destra – in cui ricompare il particolare rintracciato in *Zaccaria* – sembra ben modellata anche se il dito indice è molto affusolato, mentre la sinistra sembra meno caratterizzata (fig. 25). In tutti i *Profeti* il libro è sorretto dalla mano sinistra mentre la destra varia di posizione. Nonostante le diverse caratterizzazioni delle fisionomie e dei modellati, le quattro sculture presentano continui rimandi di particolari tra l'una e l'altra che ne assicurano l'omogeneità stilistica, firma autografa di un'unica personalità o quanto meno di una precisa bottega veneziana.

La fortuna critica delle statue dei *Profeti* ha visto il susseguirsi di ipotesi differenti e, a volte, contrastanti. Si trova la loro citazione in diverse guide storiche importanti, ma è a partire dal XIX secolo che si cerca di inquadrare stilisticamente queste sculture marciene.

Nell'opera di Francesco Sansovino⁷⁹ non si trovano citate le statue che decorano la Porta da Mar. Mechinello⁸⁰ ricorda "nelle cinque nicchiette il Salvatore colli Profeti Michea, Isaia, Geremia, e Osea, e quattro antiche figure di Santi in marmo greco"⁸¹. Nel volume dello Zatta⁸² non risulta alcun accenno al gruppo della Porta da Mar, ma, osservando attentamente gli spaccati dell'interno della basilica, si notano questi ultimi nella collocazione attuale: è la più antica attestazione figurativa della loro posizione. Purtroppo non si riesce a risalire a raffigurazioni precedenti.

Il Cicognara cita i *Profeti* come "antichi lavori in marmo greco forse recati da Costantinopoli"⁸³.

Nell'importantissima edizione dell'Ongania, sono classificati nella categoria delle "prime sculture veneziane dei secoli XII e XIII" come "i Profeti Adamo, Davidde, Zaccaria e Sofonia, statue del XIII secolo"⁸⁴. Da notare l'anomalia del nome di Adamo citato come profeta.

Nella guida della basilica di San Marco, redatta da Antoine Pasini⁸⁵, è descritta la successione degli otto *Profeti* individuando le quattro sculture con i nomi rilevati dalle iscrizioni poste accanto⁸⁶.

Adolfo Venturi⁸⁷ attribuisce l'*Adorazione dei Magi* del Seminario Patriarcale di Venezia (fig. 26) e il *Sogno di san Giuseppe* (fig. 27) – collocato nella lunetta del portale centrale esterno della basilica di San Marco – alla mano dello stesso maestro che scolpì il gruppo dell'*Adorazione dei Magi* nel timpano della chiesa di San Mercuriale a Forlì. Inoltre è il primo a notare "un'affinità evidente" del *Sogno* con "le sculture della Cappella Zen, specialmente con i quattro Santi nelle nicchie di essa"⁸⁸. Attribuisce l'esecuzione di queste opere al magister Dona-

tus Sancti Marci De Venecia confermando l'identificazione – proposta da Saccardo⁸⁹ che gli attribuisce anche il sepolcro del doge Marino Morosini nell'atrio di San Marco e un probabile intervento anche nell'arcone centrale – dello scultore della tomba Biadene con il maestro Donato attivo a Siena insieme a Niccolò Pisano. Lo stesso Venturi confuterà questa sua prima ipotesi attributiva ma il *corpus* delle opere accostate resterà immutato.

Dopo aver ampiamente descritto l'*Adorazione dei Magi* e il *Sogno di san Giuseppe*, Hans von der Gabelentz⁹⁰ respinge la tesi di Venturi individuando un'analogia con lo stile di Benedetto Antelami e fissa l'epoca di realizzazione dell'*Adorazione* intorno alla metà del XIII secolo. Come Venturi però, assimila al gruppo del Seminario, oltre al già citato *Sogno di san Giuseppe*, "le quattro figure della cappella Zen, Habakuk, David, Zacharias e Sophonias"⁹¹.

Adolfo Venturi⁹², successivamente, rettifica la sua ipotesi stilistica e attribuisce l'*Adorazione dei Magi*, il *Sogno di san Giuseppe* e i *Profeti* della Cappella Zen a un "valoroso scultore", attivo verso la metà del secolo XIII, "[...] uno dei tanti tagliapietre, forse veronese, che coadiuvò l'Antelami negli ultimi anni"⁹³.

Leo Planiscig⁹⁴ concorda con Venturi nel rilevare un'affinità stilistica delle figure dei *Profeti* della

Porta da Mar con il gruppo del Seminario e sostiene come, le quattro statue – soprattutto quella di *Abacuc* – rivelino una tale somiglianza con le opere dell'Antelami, in particolare con i *Profeti* dell'ingresso principale della chiesa di Borgo San Donnino, "nella concezione stilistica, nel trattamento delle vesti di stampo antico, infine in quelle così caratteristiche cuffie [...], che anche in considerazione delle differenze temporali, così come del più alto livello di sviluppo, il rapporto non potrebbe essere più evidente"⁹⁵. Egli considera le statue della Porta da Mar stilisticamente più sviluppate rispetto al gruppo dell'*Adorazione* e concorda con Gabelentz nel collocarle cronologicamente attorno alla seconda metà del Duecento.

Lorenzetti⁹⁶ indica i *Profeti* come sculture veneto-romaniche di scuola antelamica del XIII secolo.

Vitzthum⁹⁷ relaziona il *Sogno di san Giuseppe* alle figure femminili dell'archivolto del secondo arcone del portale centrale (facciata ovest) quali esempi di arte occidentale con echi di bizantinismo così come le quattro statue della cappella Zen⁹⁸ e il gruppo frammentario dell'*Adorazione dei Magi*: qui, secondo Vitzthum, le due correnti bizantina e occidentale si sono intrecciate l'una nell'altra e "nella figura di Maria, l'ideale dell'impero d'Oriente e dell'Occidente hanno trovato la loro unità"⁹⁹.



25. Profeta Sofonia, particolare del manto. Venezia, basilica di San Marco, cappella Zen.

Toesca ravvisa nel gruppo dell'*Adorazione dei Magi* e del *Sogno di san Giuseppe* una penetrazione della scultura nelle forme dell'Antelami¹⁰⁰ "ma variata con caratteri classici e bizantini, probabilmente di maestri lombardi della prima metà del Duecento"¹⁰¹. D'accordo con Venturi nell'avvicinare il gruppo del Seminario al *Sogno*, se ne discosta ritenendo i quattro *Profeti* esempi di un'esecuzione più elegante risalente al Duecento inoltrato¹⁰². Lawrence¹⁰³, dopo averli confrontati con lo stile del sarcofago della cattedrale di Mantova e con gli *Apostoli* del duomo di Milano per l'inserimento delle statue in una serie di archeggiature¹⁰⁴, crede di poter accostare le sculture della Porta da Mar – così come il gruppo del Seminario e il *Sogno* – agli *Apostoli* e *Profeti* di Bamberga rintracciandovi influenze tedesche nelle proporzioni, nel trattamento dei panneggi, nella resa dei volti e della barba¹⁰⁵. Lavagnino considera solo il *Sogno di san Giuseppe* quale opera di uno scultore seguace diretto dell'Antelami¹⁰⁶.

Baroni¹⁰⁷ dissocia i *Profeti* dal gruppo dell'*Adora-*

zione e del *Sogno*, negandone qualsiasi rapporto con l'arte antelamica e con quella veneziana, assegnandoli, invece, ai maestri "Campionesi" considerati a loro volta dipendenti dalla Provenza, sulla base di un confronto con la *Madonna Annunciata* nella testata settentrionale del transetto del duomo di Cremona ma soprattutto con gli *Apostoli* del duomo di Milano.

Réné Jullian¹⁰⁸ rintraccia uno stile "ibride" specificamente veneziano caratterizzato dalla fusione di elementi bizantini ed antelamici in un gruppo specifico di sculture che comprende anche i quattro *Profeti* della Porta da Mar. Questi rivelerebbero nella struttura delle figure e nei panneggi ascendenze da tipologie tipicamente antelamiche che però, in queste statue, perdono la loro potenza plastica a favore di un "classicismo elegante e spento"¹⁰⁹ derivato dall'influsso bizantino, contemporaneamente dominante¹¹⁰. L'*Adorazione dei Magi* e il *Sogno di san Giuseppe* le considera tra le opere più strettamente antelamiche¹¹¹: entrambi realizzazioni dello stesso atelier, ma il primo grup-

26. Maestro dei Mesi di Ferrara, Adorazione dei Magi, dopo il restauro. Venezia, Raccolte del Seminario Patriarcale.



po gli sembra mostrare una sorta di maggiore eleganza e raffinatezza, avvicinandosi più alle sculture di Vercelli piuttosto che a quelle di Forlì senza comunque negarne qualche somiglianza. Tuttavia, se la base stilistica imperante di questi due gruppi veneziani è l'arte antelamica, Jullian considera essenziali anche i condizionamenti dello stile francese e bizantino.

Geza De Francovich¹¹², riprende la proposta critica avanzata da Venturi e da Toesca sottolineando come nel Veneto il "connubio di forme antelamiche, bizantine e francesi diede origine ad espressioni plastiche che sono indubbiamente tra le più omogenee e significative di tutta la scultura dugentesca italiana"¹¹³. In particolare, i quattro *Profeti* insieme alla frammentaria *Adorazione dei Magi* e al *Sogno di san Giuseppe* "debbono considerarsi quali schiette espressioni di una scuola veneto-romana"¹¹⁴.

Crichton¹¹⁵ considera questi due gruppi opere di un artista veneziano probabile allievo dell'Antelami, rilevando un livello qualitativo più alto nella realizzazione del *Sogno* rispetto al gruppo del Seminario. Nelle statue dell'abside della cappella Zen non rintraccia l'influenza antelamica perché gli sembra predominino il fattore bizantino e classico e lo stile moderno datandoli all'ultima parte del XIII secolo¹¹⁶.

Nel 1955 Luigi Coletti¹¹⁷ sostiene come fra le opere indicate, in un primo tempo, da Venturi, oltre all'*Adorazione dei Magi* sia possibile "riconoscere l'accento pisano o almeno genericamente toscano"¹¹⁸ anche nelle sculture della Porta da Mar.

Giovanni Musolino considera antelamiche il *Sogno* e le "quattro piccole e vigorose statue di Profeti"¹¹⁹.

Otto Demus¹²⁰ in un primo tempo non concorda con la proposta di relazionare il gruppo dell'*Adorazione dei Magi* e il *Sogno di san Giuseppe* con le sculture della Porta da Mar che – secondo lo studioso viennese – apparterrebbero a una diversa linea evolutiva. Innanzitutto, egli le considera molto più vicine alla decorazione scultorea del Battistero di Parma piuttosto che ai lavori della fine del XIII secolo. Tre di queste figure gli sembrano caratterizzate da vesti semplici e lineari e da un'indifferenziata forma simile a un pilastro-colonna che farebbe pensare a un'erma. In nota il Demus specifica che il *Profeta Abacuc*, invece, sarebbe stilisticamente più tardo rispetto agli altri, forse perché parzialmente rimodellato in occasione del suo trasferimento da un presunto portale sud esterno all'interno della cappella. Per quanto riguarda l'epoca di realizzazione, Demus suppone che sarebbe più confacente una datazione vicina al 1245-1250 piuttosto che intorno al 1300¹²¹.

Lorenza Cochetti Pratesi¹²² rintraccia tra i *Profeti* differenze stilistiche tali da sostenere l'esecuzione opera di "due artisti di respiro e di livello molto diverso"¹²³. Considera *Abacuc e Sofonia* realizzati da un artista che ha fatto "tesoro delle esperienze plastiche della tarda attività dell'Antelami"¹²⁴ e della scultura gotica francese coeva: nel *Profeta Abacuc* rintraccia "affinità tipologiche e fisiologiche particolarmente evidenti con i *Profeti* e i *Patriarchi* della Porta della Vergine di Nôtre-Dame"¹²⁵, mentre avvicina *Sofonia* alle statue della porta centrale nord del transetto di Chartres per la struttura ascensionale, la fluidità dei panneggi e la fisionomia del volto con la lunga barba fluente ma la cui impostazione le sembra invece studiata su quella del *Sant'Andrea* di Vercelli. Per quanto riguarda le due statue di *Davide e Zaccaria*, esse sarebbero ri-

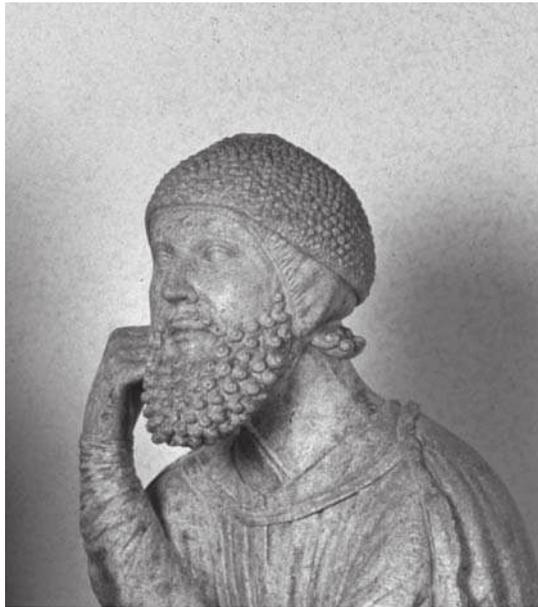
27. Maestro dei Mesi di Ferrara, Sogno di san Giuseppe. Venezia, basilica di San Marco, facciata occidentale, portale centrale.



28. Maestro dei Mesi di Ferrara, Sogno di san Giuseppe, particolare. Venezia, basilica di San Marco, facciata occidentale, portale centrale.

29. Maestro dei Mesi di Ferrara, Adorazione dei Magi, particolare con san Giuseppe. Venezia, Raccolte del Seminario Patriarcale.

30. Maestro dei Mesi di Ferrara, Adorazione dei Magi, particolare del re Mago. Venezia, Raccolte del Seminario Patriarcale.



conducibili a un aiuto del primo scultore, assai meno preparato e ancora inesperto che prende a modello le due statue realizzate dal maestro¹²⁶. Viene proposta quale ipotesi più ragionevole la destinazione originaria delle statue per un portale entro nicchie o addossate a colonne o a pilastri. Cronologicamente la Cochetti Pratesi assegna queste sculture tra lo scorcio del terzo e gli inizi del quarto decennio del Duecento, soprattutto in rapporto ai rilievi dell'estradosso dell'arcone esterno del portale centrale occidentale che considera coevi, concludendo che "i Profeti e l'estradosso marciano più che porre la premesse e segnare l'orientamento, costituiscono l'atto stesso di nascita della scultura veneziana del '200 nelle sue più significative ed elevate manifestazioni"¹²⁷. Per quanto riguarda il gruppo dell'Adorazione e il Sogno di san Giuseppe, sulla base dei molti particolari che accomunano le quattro sculture afferma che uno solo fu l'autore del gruppo. Esprime poi il suo giudizio dissonante rispetto al coro delle critiche positive ed entusiaste, considerandolo un complesso erroneamente sopravvalutato che non potè avere alcun influsso nell'ambiente veneziano¹²⁸, assegnandolo alla seconda metà del Duecento quale opera "di un maestro ritardatario incapace di rinnovarsi"¹²⁹, "testimonianza dell'esaurirsi della breve ma intensa stagione creatrice dell'arte veneziana"¹³⁰.

Secondo Erich Hubala le statue della Porta da Mar testimoniano una tendenza dell'arte plastica veneziana duecentesca debitrice nei confronti di Benedetto Antelami¹³¹.

Norbert Huse, in un articolo¹³² relativo all'Adorazione dei Magi, ripercorre la storia del gruppo, analizza lo stile e chiarisce la stretta connessione con il Sogno. Rintraccia un collegamento con la scultura dei tranetti di Chartres: in particolare con il "Meister der Königsköpfe" (il Maestro delle teste dei re). Questo critico non menziona le sculture dell'abside della Cappella Zen.

Cesare Gnudi¹³³ si occupa dell'Adorazione dei Magi rintracciando un rapporto stretto con l'Adorazione dei Magi del timpano di San Mercuriale a Forlì: suppone che si tratti addirittura dello stesso artista, il Maestro dei Mesi di Ferrara, e data il gruppo veneziano agli anni quaranta del Duecento.

Inizialmente Renato Polacco¹³⁴ accosta ai Profeti le figure dell'estradosso del primo arcone del portale centrale esterno occidentale e alcune raffigurazioni dei Mesi per l'emergere del "medesimo sforzo di coordinare desinenze antelamiche e lasciti bizantini con il gusto locale, da cui nasce la scultura veneziana del '200"¹³⁵. Successivamente lo studioso specifica la sua ipotesi¹³⁶, asserendo che le sculture che ornano la Porta da Mar sono opera di uno scultore di formazione antelamica o post-antelami-

ca che, "trovandosi ad operare in ambiente marciano, ha alternato alcune asprezze e secchezze nel segno della cittadinanza padana, risolvendole in cadenze più morbide, sciolte, non solo per la suggestione venutagli da sculture già esistenti nella Basilica di San Marco, ma anche e soprattutto dai mosaici, in grado di fornire ampia documentazione figurativa per ogni soggetto iconografico da attuare"¹³⁷. Analoghe conclusioni trae dall'analisi del *Sogno*, concordando con i rilievi fatti da Demus¹³⁸ riguardanti l'iconografia e le consonanze stilistiche del gruppo con l'*Adorazione dei Magi*¹³⁹.

Nell'importantissimo volume dedicato alle sculture esterne della basilica di San Marco¹⁴⁰, Otto Demus¹⁴¹, nel considerare l'importanza dell'Antelami per l'evoluzione della plastica veneziana, rivaluta le sculture che rivelerebbero precocemente gli elementi caratteristici del maestro emiliano. In particolare tra le opere destinate al portale sud annovera i *Profeti* della Porta da Mar che attribuisce "agli anni venti del Duecento, vale a dire agli anni precedenti sia al formarsi del vero e proprio stile veneto-bizantino che al diffondersi dei nuovi elementi francesi"¹⁴². Apparterrebbe a questo stile anche il *Sogno*, eseguito da un collaboratore del maestro dell'*Adorazione dei Magi* negli anni trenta del Duecento¹⁴³.

Michelangelo Muraro considera le quattro statue dell'abside della Cappella Zen espressione della corrente antelamica anche se di povera qualità e ispirata all'arte delle cattedrali francesi¹⁴⁴.

Secondo Renzo Salvadori¹⁴⁵ "le belle figure"¹⁴⁶ dei *Profeti* sono accostabili alle opere a tutto tondo dell'*Adorazione dei Magi* quali esempi duecenteschi di scuola antelamica.

Terisio Pignatti¹⁴⁷, in una panoramica sulla scultura veneziana del Duecento, annovera quali esempi significativi della "decisiva influenza della scultura romanica, quale si veniva sviluppando nelle cattedrali della Val Padana"¹⁴⁸ l'*Adorazione dei Magi* e il *Sogno* del portale maggiore della basilica. Non fa alcun riferimento alle sculture dei *Profeti*.

Secondo Ettore Vio, le statue della Porta da Mar sono coeve alle sculture del primo arcone centrale esterno e al gruppo del *Sogno*, e "più antiche delle mensole che le sostengono, create con la sistemazione del XIII secolo"¹⁴⁹.

Ivo Babić¹⁵⁰ è convinto che il *Sogno di san Giuseppe*, in origine, non fosse stato pensato per il luogo che occupa attualmente e, inoltre, lo relaziona al gruppo dell'*Adorazione* ipotizzando che fossero "parte di una concezione non realizzata del Presepio"¹⁵¹, forse per la facciata meridionale di San Marco. Dopo un'attenta analisi stilistica e comparativa con la stessa scena scolpita sul portale di Traù, attribuisce il gruppo del *Sogno* al maestro



Radovan. In particolare nota che i rilievi traurini e i due gruppi veneziani presi in considerazione rivelano sostanziali differenze in rapporto alle opere di Benedetto Antelami e della sua cerchia, con le linee e gli intagli delle pieghe che ricordano scanalature ancora un po' rozze alla maniera romanica. Non si fa riferimento ai *Profeti* della Porta da Mar se non per rilevare una differenza nella tipologia del copricapo: le figure di alcuni mestieri del terzo arco del portale centrale, le statue del *San Giuseppe* di Forlì, quello di Venezia e il corrispondente di Traù hanno un copricapo con ciocche avvolte come lumache, mentre sul copricapo del *Profeta Abacuc* le ciocche sono rappresentate ondulate. Inoltre precisa che "hanno un copricapo di pelle anche i *Profeti* sulla nicchia intorno a Cristo Emanuele nel vestibolo meridionale di San Marco"¹⁵².

Secondo Fulvio Zuliani¹⁵³, l'autore del gruppo del Seminario è da identificare con il cosiddetto Maestro dei Mesi di Ferrara, attivo a Venezia nel quarto decennio del Duecento.

Anche Guido Tigler¹⁵⁴ attribuisce a questo artista la realizzazione del gruppo dell'*Adorazione* e alla bottega il *Sogno di san Giuseppe* che si rivelerebbe "un po' meno geniale e un po' più influenzato dal *milieu* veneziano, tradizionalmente bizantineggiante"¹⁵⁵. Lo studioso considera, invece, i quattro *Profeti* opera di un allievo del maestro Radovan¹⁵⁶, aggiornato sugli sviluppi ulteriori della scultura veneziana, "attivo nel 1250 a San Marco, dove, assieme a una composita bottega, operò sia all'esterno che all'interno della Basilica" assumendo "il ruolo di traghettatore della scultura marciiana dalle tendenze descrittivistiche occidentali del portale maggiore a una rinnovata stilizzazione bizantineggiante"¹⁵⁷. La separazione dai gruppi dell'*Adorazione dei Magi* e del *Sogno* è solo apparente perché si individua come punto di raccordo il maestro Radovan, allievo del Maestro dei Mesi di Ferrara –

31. Maestro dei Mesi di Ferrara, *Sogno di san Giuseppe*, particolare delle mani. Venezia, basilica di San Marco, facciata occidentale, portale centrale.

32. Profeta Davide, particolare delle mani. Venezia, basilica di San Marco, cappella Zen.



33. Profeta, particolare.
Venezia, basilica di San
Marco, facciata occidentale,
portale centrale, estradosso
del terzo arco.

autore insieme alla bottega dei due gruppi –, ma a sua volta maestro dello scultore che avrebbe realizzato le statue della Porta da Mar.

Ruth Papadopoulou¹⁵⁸ si interroga sul rapporto dei *Profeti* con Benedetto Antelami e con la scultura francese. Considerando la statua del *Profeta Abacuc* riconosce che entrambe queste sfere di influenza portano difformità evidenti nella posizione e nelle proporzioni. Descrivendone analiticamente i dettagli stilistici, rileva che questo *Profeta* è il più massiccio sia nella struttura corporea – la cui posizione eretta è resa più stabile attraverso i piedi scoperti – che nella foggia dell’abito fissato più rigidamente degli altri. Ribalta, quindi, la tesi del Demus che riteneva *Abacuc* “più tardo” rispetto agli altri, considerandolo invece fortemente radicato “nella tradizione della scultura dell’Italia del Nord, che egli combina molto bene con i motivi posturali e

delle vesti della Francia. In questo modo la testa di grandi proporzioni in lui si armonizza al meglio con la figura”¹⁵⁹. Negli altri tre *Profeti* rintraccia in modo evidente l’influsso francese nella caduta a campana sui piedi della sopravveste con un pannello più curato che lascia intravedere solo le punte delle calzature, un dettaglio che rintraccia in “Benedetto Antelami a Parma e a Vercelli; sia in lui, però, sia nella scultura francese esso è limitato alle figure femminili”¹⁶⁰. In conclusione, la struttura complessiva, la collocazione sulle mensole e le grosse proporzioni delle teste e delle mani, la inducono a “riconoscere l’attività di un laboratorio artistico”¹⁶¹ in cui furono attivi diversi maestri accomunati da caratteristiche comuni, ma ognuno con una loro specificità. Solo nella figura di *Abacuc* rintraccia un diverso rapporto con la scultura francese, distinguendolo così stilisticamente dagli

altri tre *Profeti*, e discostandosi, quindi, dalla suddivisione operata dalla Cochetti Pratesi perché riconosce che se "da un lato egli è più vicino ai *Profeti* della parte centrale per le proporzioni complessive, dall'altro lato in lui il disegno delle vesti agisce in maniera più decisamente compatta e unitaria"¹⁶². Questo evidente rapporto con il gotico francese la spinge a collegare le figure dei *Profeti* con il *Sogno di san Giuseppe*; nell'utilizzo del motivo femminile delle vesti si rintraccia il segno di uno stile moderno, cioè gotico, i cui elementi, tuttavia, non erano ancora giunti a una completa maturazione. Quindi, secondo la Papadopoulos, i *Profeti* sono stati realizzati nel XIII secolo, ma verosimilmente prima dell'*Adorazione dei Magi* e del *Sogno di san Giuseppe*, opere queste che, insieme, "segnano l'ora di nascita della scultura veneziana"¹⁶³. Valutando le opinioni critiche e le caratteristiche stilistiche dei *Profeti*, risultano improbabili la tesi della Lawrence¹⁶⁴ circa un influsso tedesco e quella di Baroni¹⁶⁵ che propone una vicinanza con lo stile dei maestri campionesi. Restano isolate nel pano-

rama della critica le conclusioni del Coletti¹⁶⁶ su un probabile legame con l'arte toscana: un'ipotesi vagheggiata in un primo tempo anche da Venturi¹⁶⁷ che poi si è orientato sulla scultura veronese tardoantelamica¹⁶⁸. Questo filone non si deve sottovalutare. Tuttavia, le uniche sculture veronesi paragonabili ai *Profeti* della Cappella Zen sarebbero gli *Apostoli* e il *Redentore* collocati sul pontile della chiesa di San Zeno¹⁶⁹. I due gruppi hanno in comune solo la forma allungata ma si differenziano a livello stilistico. Per questo non è possibile pensare a un artista veronese.

La maggior parte della critica – Venturi, Gabelentz, Planiscig, Vitzthum, De Francovich, Polacco e Demus – rintraccia nei gruppi dell'*Adorazione dei Magi*¹⁷⁰ (fig. 26) e del *Sogno di san Giuseppe*¹⁷¹ (fig. 27) i punti di riferimento obbligati per un confronto. In effetti, molte sono le consonanze evidenti. Innanzitutto il modo di realizzare la barba dei *Profeti Abacuc* (fig. 14) e *Davide* (fig. 19) è identico a quello del san Giuseppe del *Sogno* (fig. 28) e quello corrispondente dell'*Adorazione* (fig.

34. Profeta, particolare. Venezia, basilica di San Marco, facciata occidentale, portale centrale, estradosso del terzo arco.



29) mentre la barba del *Profeta Sofonia* (fig. 24) è molto simile a quella del *Re Mago* del Seminario (fig. 30). In *Abacuc* (fig. 16) e *Zaccaria* (fig. 20) la tunica copre il braccio dando vita a un particolare avvolgimento di stoffa simile a un susseguirsi di anelli che creano un effetto molto realistico visibile anche nelle due versioni del *San Giuseppe*. La resa della mano destra (fig. 31) del san Giuseppe del *Sogno* – la sinistra è mutila ma ben intuibile – con quella evidente sproporzione rispetto a tutta la figura e con le dita affusolate è una nota distintiva perfettamente rintracciabile in tutti i nostri *Profeti* (figg. 22-23, 32). Complessivamente il gioco dei panneggi è molto affine, anche se con il dovuto scarto di preziosità, sia al gruppo del *Sogno* che a quello della frammentaria *Adorazione dei Magi*. In particolare, le vesti di *Davide*, *Zaccaria* e *Sofonia* ricadono fin sulla punta delle calzature come nella *Madonna*. Infine, analogamente alle singole statue dei complessi scultorei presi a confronto, ciascun *Profeta* appoggia su un proprio basamento pressoché di forma rettangolare. L'ultima relazione rintracciabile riguarda la presenza della policromia e il materiale di realizzazione: l'*Adorazione*, il *Sogno* e il *Profeta Zaccaria* sono stati scolpiti con la stessa tipologia¹⁷² di pietra d'Aurisina, una probabile coincidenza ma preziosa analogia nel ricomporre le tessere del mosaico ricostruttivo della storia di queste sculture marciane. Tuttavia i *Profeti* sembrano cronologicamente anteriori rispetto ai due gruppi che gli ultimi orientamenti¹⁷³ critici assegnano al Maestro dei Mesi di Ferrara e alla sua bottega. Nonostante le molte somiglianze rintracciate tra queste statue, sembra intervenire un elemento diversificante. Mentre, infatti, la massiccia corporeità caratterizza le sculture di influenza emiliana, nelle statue della Porta da Mar essa sembra addolcita dalla forma allungata e slanciata che le rende più eleganti e delicate: il loro stile, accostabile all'*Adorazione* e al *Sogno*, è qualitativamente più moderato nella delicatezza volumetrica del modellato e nella limitatezza di dettagli preziosi. I *Profeti*, quasi sicuramente, sono stati realizzati da un maestro che apparteneva alla stessa bottega veneziana che realizzò, in un periodo successivo, gli altri due gruppi. All'interno della basilica di San Marco si possono fare accostamenti con le sculture¹⁷⁴ degli *Evangelisti* e del *Cristo* seduti sul ciborio dell'altare maggiore: il confronto mostra in queste statue una maggiore morbidezza di forme e una plasticità levigata e virtuosamente particolareggiata¹⁷⁵. Si potrebbe pensare a una successiva responsabilità della stessa bottega veneziana impegnata però, in questo caso, nella realizzazione di figure a tutto tondo visibili da più direzioni e collocate in un punto fondamentale per la liturgia basilicale:

queste condizioni giustificerebbero la diversa resa stilistica. Anche gli elementi di affinità con i rilievi dell'arcone dei *Profeti* del portale centrale esterno rilevano la comune tradizione padana aggiornata sulle novità gotiche francesi¹⁷⁶, ma diverso è il risultato finale: c'è una vicinanza nella realizzazione dei panneggi, delle dita affusolate riscontrabile in generale in tutti i *Profeti* Zen e della barba di *Sofonia* (figg. 24 e 33) in particolare. Tuttavia i rilievi del terzo estradosso si diversificano per la ricercatezza delle pose, per la vivace espressività del volto e la resa dei particolari la cui ricchezza e varietà è indubbiamente indice di un livello qualitativo più elevato (fig. 34), frutto di una bottega ormai abile e matura nelle scelte stilistiche, consapevole e affermata protagonista della scultura medievale attiva in prima istanza per la basilica marciana. Purtroppo non si è riusciti a rintracciare esempi veneziani stilisticamente affini di epoca precedente alle statue della Porta da Mar. Ciò nonostante è ragionevole supporre la presenza in laguna di *ateliers* di scultura: già con la costruzione della terza fabbrica marciana è certo che siano stati ingaggiati non solo mosaicisti ma anche scalpellini per decorare la basilica, simbolo della Serenissima. È quindi probabile che, come nelle altre città padane – Piacenza, Parma, Modena, Forlì, Verona ecc. – anche in laguna fossero presenti cantieri mobili di scultori o botteghe con diversi maestri e allievi. L'altissima qualità delle statue della Porta da Mar, dei gruppi del *Sogno* e dell'*Adorazione*, dei rilievi dei portali rivelano veramente la presenza di grandi artisti permettendo, così, di annoverare a buon diritto Venezia tra le protagoniste della scultura medievale. In particolare, la bottega responsabile della realizzazione delle statue dei *Profeti* si basa sulle coeve espressioni plastiche padane senza rinunciare alla *contaminatio* della tradizione bizantina e della novità gotica. Rigore formale, monumentale semplicità, forza espressiva, descrizione del dettaglio: questi gli elementi stilistici comuni allo stile padano inteso come *Zeitgeist*, come nota distintiva rintracciabile nelle espressioni della plastica romanica. Tuttavia non sembra di poter specificare ulteriormente l'ambito parlando di antelamicità in senso stretto come asserito da molti critici. Credo piuttosto che lo scultore dei *Profeti* e Benedetto Antelami abbiano respirato la medesima atmosfera culturale reinterpretata però alla luce delle singole peculiarità espressive: diversa la ricerca di *variatio* nei dettagli dei volti, delle espressioni, degli abiti; diversa la resa dei panneggi, più morbidi e fluidi, nelle statue veneziane, rispetto alla spigolosa schematicità e alla ieratica rigidità – solo in parte echeggiate nella parte inferiore della veste di *Ab-*

cuc – della *Deposizione* antelamica realizzata proprio negli stessi anni. In base ai confronti stilistici proposti si potrebbe supporre, infatti, una datazione del gruppo all'ultimo quarto del XII - inizio del XIII secolo. Diverse considerazioni supportano l'ipotesi avanzata.

L'eccezionale evento del *Pactum Venetum* del 1177 ha determinato la rapida costruzione della terrazza e quindi dell'ingresso ufficiale in San Marco, la Porta da Mar: potrebbe essere stato contemporaneamente realizzato un programma decorativo comprendente anche i *Profeti* per questa zona della basilica dove sicuramente sono entrati il doge Sebastiano Ziani, papa Alessandro III e Federico Barbarossa?

Molti dettagli tendono a confermare questa ricostruzione: la datazione dei mosaici dell'abside e delle archeggiature della Porta da Mar; la tematica svolta nelle iscrizioni dei *Profeti* richiama le genti al tempio con intento celebratore della gloria e della grandezza veneziane manifestate al mondo proprio in occasione dello storico incontro pacificatore; la particolare tipologia di scrittura dei versetti dipinti sui libri; lo stile delle statue, che in alcuni punti sembrano completate in modo frettoloso o quasi non-finite (cfr. la mano sinistra di *Sofonia*, fig. 25), basato sui dettami padani imperanti armonizzati alla tradizione locale bizantina e alle novità del gotico d'oltralpe.

In conclusione, concordo con Ettore Vio¹⁷⁷ nel sostenere che i *Profeti* siano stati realizzati specificamente per la decorazione della Porta da Mar in occasione del *Pactum Venetum* o al limite entro il primo decennio del 1200: lo scultore del gruppo – appartenente alla bottega che ha realizzato l'*Adorazione dei Magi* e il *Sogno di san Giuseppe* di poco posteriori – è un maestro veneziano contraddistinto da un gusto raffinato, colto, sensibile e vivace.

Sarebbe interessante poter risalire con maggior precisione storica e artistica ai diversi *ateliers* che hanno operato in basilica tra l'inizio del XII e la prima metà del XIII secolo. In questo periodo a San Marco erano assegnate precise commissioni a distinte botteghe con caratteristiche eterogenee che hanno determinato le peculiarità fondanti della decorazione marciana: la *variatio* e il sincretismo, capaci di integrare tra loro tecniche artistiche e stilistiche profondamente diverse, accostate con sensibilità e intelligenza. Il fascino aumenta se si pensa che le diverse maestranze hanno lavorato quasi contemporaneamente: l'osmosi, la capacità di incontro-scontro-confronto è stata straordinaria proprio per gli esiti che ha prodotto. È quindi verosimile pensare se non a un'antica tradizione di scarpellini almeno alla presenza di una bottega ve-

neziana nata proprio dalla necessità di impreziosire la basilica del santo protettore della città e basata sulle nuove conoscenze maturate all'ombra dei grandi maestri che firmarono i capolavori più raffinati. Venezia, dunque, si inserisce tra le capitali della scultura medievale distinguendosi per la compresenza di stili diversi talvolta tanto distanti da sembrare antitetici ma fusi con intelligenza e coerenza, rispecchiando così l'anima della Serenissima: eterogenea, molteplice, libera da condizionamenti e soprattutto orgogliosa della propria funzione di tramite tra Oriente ed Occidente. La vastità dell'argomento richiederebbe una ricerca ad ampio raggio per sollevare il velo di mistero che aleggia intorno alle personalità della scultura medievale lagunare anche se, probabilmente, verrebbe meno il fascino intrinseco della basilica di San Marco e quindi della stessa Venezia.

Desidero ringraziare Francesca Flores d'Arcais, relatrice della mia tesi di laurea, Ettore Vio, Proto della basilica di San Marco, per aver costantemente seguito il mio lavoro; la Procuratoria di San Marco, in particolare Maria Da Villa Urbani, Antonella Fumo, Chiara Vian, Nicola Benassi e Paolo Gasparotto dell'Ufficio Tecnico e i restauratori della Basilica di San Marco per il supporto tecnico-scientifico; Gianantonio Borgonovo, Chiara Ceschi, Mirella Ferrari, Anna Pasoni Dell'Acqua, Guido Tigler, Manuela Villani per i preziosi suggerimenti. Estendo questo ringraziamento alla redazione della rivista, in particolare a Giuseppe Pavanello per aver accolto il mio studio. A Elisa e Benedetta, grazie.

¹ G. Lorenzetti, *Venezia e il suo estuario*, Padova 2002, p. 207 (I ed., Venezia 1926).

² Alvisè Zorzi, infatti, riferisce che "scavando, per meglio assicurare le fondazioni, si trovò che le fondamenta dei piedritti facevano angolo per lungo tratto con l'interno della cappella, e mostravano, che l'acqua li lambisse, e che fossero sponde ad un canale. Si trovarono ancora, nello scavo, dei pali, i quali servivano probabilmente per legar barche: ne sono confondibili con quei pochi pali trovati nelle fondamenta della costruzione ornamentale, posteriore alla primitiva edificazione. Tracce anche apparvero di una gradinata di approdo: quindi supponibile, che colà vi fosse un ingresso per acqua". La citazione l'ho ricavata da M. Dalla Costa, *La Basilica di San Marco e i restauri dell'Ottocento*, Venezia 1983, p. 89.

³ *La Basilica di San Marco a Venezia*, a cura di E. Vio, Firenze 1999, p. 90.

⁴ E. Vio, *Appunti sui mosaici e sull'architettura del Battistero di San Marco in Venezia*, in *Mosaici a S. Vitale e altri restauri. Il restauro in situ di mosaici parietali*, Atti del convegno nazionale (Ravenna, 1-3 ottobre 1990), a cura di A.M. Iannucci, C. Fiori, C. Muscolino, Ravenna 1992, pp. 133-146, in particolare p. 137.

⁵ V. Herzner, *Le modifiche della facciata di San Marco dopo la conquista di Costantinopoli*, in *Storia dell'arte marciana: architettura*, Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 11-14 ottobre 1994), a cura di R. Polacco, Venezia 1997, pp. 67-76, in particolare p. 69.

⁶ M. Jacoff, *L'unità delle facciate di San Marco del XIII secolo*, in *Storia dell'arte marciana: l'architettura*, cit., pp. 77-87.

⁷ *Ivi*, pp. 80 e 86 nota 6.

⁸ R. Polacco, *San Marco. La Basilica d'oro*, Milano 1991, p. 30.

⁹ B. Jestaz, *La Chapelle Zen à Saint-Marc de Venise*, Stuttgart 1986.

¹⁰ *La Basilica di San Marco...*, cit., p. 90.

¹¹ E. Vio, *Dai restauri del Battistero della Basilica di San Marco alcune indicazioni per la facciata sud*, in *Scienza e Tecnica del Restauro della Basilica di San Marco*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Venezia, 16-19 maggio 1995), a cura di E. Vio e A. Lepschy, Venezia 1999, II, pp. 515-549; Id., *Nuovi approfondimenti sulle facciate ovest e sud dal modello ligneo della Basilica di San Marco*, in *Florilegium Artium, Scritti in memoria di Renato Polacco*, a cura di G. Trovabene, Padova 2006, pp. 195-202.

Per approfondimenti cfr. F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare, descritta in XIII libri da M. Francesco Sansovino, appresso Iacomo Sansovino, in Venezia, 1581*, ristampa anastatica, Bergamo 2002, pp. 32-33; *Venetia città nobilissima et singolare, descritta*

in XIII libri da M. Francesco Sansovino: *Et hora con molta diligenza corretta, emendata, e più d'un terzo di cose nuove ampliata dal M.R.D. Giovanni Stringa, canonico della Chiesa Ducale di S. Marco*, presso Altobello Salicato, Venezia 1604, pp. 65-66; G.A. Meschinello, *La chiesa ducale di S. Marco colle notizie del suo innalzamento; spiegazione delli mosaici e delle iscrizioni; un dettaglio della preziosità delli marmi, con tutto ciò che di fuori e di dentro vi si contiene, e con varie riflessioni e scoperte*, presso Bartolomeo Baronchelli, in Venezia, 1753-1754, in particolare vol. I, pp. 19, 68-72; *L'augusta ducale basilica dell'evangelista San Marco nell'inclita dominante di Venezia colle notizie del suo innalzamento, sua Architettura, Mosaici, Reliquie, e Preziosità che in essa si contengono, arricchite di alcune Annotazioni e adornate di varie tavole in Rame dissegnate da celebre Architetto, ed incise da perito Artefice*, in Venezia, 1761, presso Antonio Zatta, pp. 45-46; *La Basilica di San Marco illustrata nella storia e nell'arte da scrittori veneziani*, Venezia 1881 in particolare: L. Perosa, *Modificazioni, abbellimenti e restauri fatti alla Basilica di San Marco dal sec. XII al XVIII*, parte II, capitolo VIII, p. 202 - F. Saccardo, *Sculture Diverse*, parte III, capitolo XII, pp. 270-272 - *Presbiterio e Cappella Zen*, parte III, capitolo XVIII, pp. 417-419 - *Documenti per la storia dell'augusta ducale basilica di San Marco in Venezia dal nono secolo fino alla fine del decimo ottavo dall'Archivio di Stato e dalla Biblioteca Marciana in Venezia*, a cura di B. Cecchetti, pp. 17-26, documenti nn. 122-152; A. Pasini, *Guide de la Basilique St. Marc à Venise*, Schio 1888, pp. 232-239; O. Demus, *The Church of San Marco in Venice*, Washington 1960, pp. 79-81; E. Hubala, *Venedig, in Oberitalien Ost*, Stuttgart 1965, pp. 684-736, in particolare pp. 694 e 725; R. Polacco, *San Marco...*, cit., pp. 29-30; V. Herzner, *Le modifiche della facciata di San Marco...*, cit., pp. 68-69; W. Dorigo, *Venezia romanica: la formazione della città medievale fino all'età gotica*, Venezia 2003, I, p. 179.

¹² E. Vio, *Appunti sui mosaici e sull'architettura del Battistero...*, cit., p. 137; Id., *Nuovi approfondimenti...*, cit., p. 196.

¹³ A. Iacobini, *Le imposte bronzee del portale maggiore di San Marco: un riesame dopo il restauro*, in *Storia dell'arte marciana: sculture, tesoro, arazzi*, Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 11-14 ottobre 1994), a cura di R. Polacco, Venezia 1997, pp. 261-277, in particolare p. 261.

¹⁴ *Ivi*, p. 265.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ E. Vio, *Ritrovamenti strutturali nella fabbrica marciana*, in *Storia dell'arte marciana: architettura*, cit., pp. 95-104, in particolare p. 101.

¹⁸ Personali deduzioni tratte con l'aiuto della tabella dei marmi presenti in basilica pubblicata in *Marmi della Basilica di San Marco, capitelli, plutei, rivestimenti, arredi*, a cura di I. Favaretto, E. Vio, S. Minguzzi, M. Da Villa Urbani, Milano 2000, p. 184.

¹⁹ *Ivi*, pp. 35-36.

²⁰ *Ivi*, p. 158.

²¹ Non concordo con la classificazione presentata in *Marmi della Basilica...*, cit., p. 183 (elaborazione grafica) e p. 158 (spiegazione relativa del XII tipo di capitelli) dove i capitelli delle nicchie sono numerati dal n. 235 al n. 252 e tutti catalogati indistintamente come "capitelli gotici a boccioli".

²² Ciascuna nicchia misura circa 205 cm di altezza e 55 cm di larghezza. Misurazione approssimativa tratta dal Rilievo Fotogrammetrico della Basilica di San Marco (1983-2006), scala 1:400, ASPSM.

²³ W. Dorigo, *Venezia romanica...*, cit., vol. I, p. 179.

²⁴ O. Demus, *The mosaics of San Marco in Venice*, Chicago 1984, in particolare vol. I, tomo I, pp. 40-42: approfondimento sui mosaici della nicchia absidale confrontati con quelli di Torcello e Trieste.

²⁵ *San Marco. Basilica Patriarcale in Venezia. I mosaici - Le iscrizioni - La pala d'oro*, a cura di M. Andaloro, M. Da Villa Urbani, I. Florent-Goudouneix, R. Polacco, E. Vio, Milano 1991, II, p. 179.

²⁶ *Ibidem*; O. Demus, *The mosaics of San Marco...*, cit., p. 40.

²⁷ O. Demus, *The mosaics of San Marco...*, cit., vol. I, tomo I, pp. 40-42.

²⁸ W. Dorigo, *I mosaici medievali di San Marco nella storia della Basilica*, in *San Marco. Basilica Patriarcale in Venezia. I mosaici - La storia - L'illuminazione*, a cura di O. Demus, W. Dorigo, A. Niero, G. Perocco, E. Vio, Milano 1990, I, pp. 31-65, in particolare p. 46; Id., *Venezia romanica...*, cit., I, p. 179.

²⁹ *San Marco. Basilica Patriarcale...*, cit., II, p. 150.

³⁰ *Ivi*, p. 178.

³¹ *Ivi*, p. 121.

³² D. Estivill, *Profeti, ad vocem*, in *Iconografia e arte cristiana*, a cura di R. Cassanelli, E. Guerriero, Cinisello Balsamo 2004, II, pp. 1087-1095.

³³ G. Tigler, *Il portale maggiore di San Marco a Venezia, aspetti iconografici e stilistici dei rilievi duecenteschi*, Venezia 1995, p. 337. Alla lettura iconografica esposta, Sara Bertelli aggiunge che il sottarco del portale esterno meridionale introduce alla lettura dei mosaici dell'atrio con *Storie della Genesi* suggerendone l'esegesi cri-

stiana: S. Bertelli, *Le sculture e le iscrizioni del "Sottarco Zen" nel prospetto sud di San Marco a Venezia*, "Commentari d'arte", XIII, n. 36-37, 2007, pp. 23-34, in particolare pp. 32-33.

³⁴ G. Tigler, *Il portale maggiore...*, cit., pp. 334-337.

³⁵ O. Demus, *La decorazione scultorea duecentesca delle facciate*, in *Le sculture esterne di San Marco*, Milano 1995, pp. 12-23, in particolare p. 18.

³⁶ Davide non è propriamente profeta, ma lo diventa in prospettiva cristiana: in essa, tutta la Sacra Scrittura diventa "profezia" di Cristo, ovvero tutta la Scrittura è letta in prospettiva del suo compimento.

³⁷ *San Marco. Basilica Patriarcale...*, cit., II, p. 180.

³⁸ O. Demus, *The mosaics of San Marco...*, cit., p. 320 nota n. 10 dove precisa che si riferisce al periodo del Proto Scattolin 1976-77.

³⁹ *Ivi*, p. 41.

⁴⁰ P. Saccardo, *I restauri della Basilica di San Marco nell'ultimo decennio*, Venezia 1890, p. 16.

⁴¹ Archivio corrente della Soprintendenza BBAA di Venezia, copia della relazione suddetta datata 31 dicembre 1974, p. 2.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Archivio corrente della Soprintendenza BBAA di Venezia, lettera del proto Scattolin (prot. N. 62/76 della Procuratoria; protocollata dalla Soprintendenza il 4 maggio 1976 n. 749/76) con allegata la relazione attinente la situazione degli interventi nella Cappella Zen, p. 1.

⁴⁴ G. A. Meschinello, *La chiesa ducale di S. Marco...*, cit., I, p. 72.

⁴⁵ F. Saccardo, *Sculture Diverse*, cit., pp. 271-272.

⁴⁶ A. Pasini, *Guide de la Basilique...*, cit., p. 236.

⁴⁷ A fianco del Profeta Abacuc non risulta più la sigla PHA, il nome DAVID - così come si leggeva nel 1975 - ora si legge PAUD e non è seguito dalla sigla PHA mentre gli altri due profeti hanno mantenuto il nome e la sigla seppur tra alcune ombreggiature sottostanti.

⁴⁸ Mi riferisco alla campagna di restauri effettuata nel corso degli anni settanta sotto la direzione del Proto Scattolin, in particolare alla relazione con oggetto "Problemi restauro strutture murarie basilica di San Marco-Venezia" cui seguiva la documentazione fotografica e le relative note (Archivio corrente Soprintendenza BBAA di Venezia, protocollata il 19 giugno 1978 n. 1552). Inoltre, la "Relazione alla perizia del 9° stralcio" datata 31 dicembre 1978 redatta dal proto Scattolin (Archivio corrente della Soprintendenza BBAA di Venezia, protocollata il 17 maggio 1979 n. 1179) a p. 2 al punto B relativo alla Cappella Zen riferisce "Ultimata l'opera di consolidamento della muratura fra la cappella Zen e lo sperone fra il 4° ed il 5° fornice della facciata della Basilica, si procederà alla riposa in opera dei rivestimenti marmorei interni ed esterni, oltre che di quelli musivi all'interno sopra la porta di S. Clemente. Verranno usate tutte le lastre recuperate al momento della rimozione, opportunamente restaurate a piè d'opera. Verranno altresì usate, in parte - e in sostituzione di quelle irrecuperabili, poiché posate in cemento in precedenti, maldestri interventi - altre lastre del medesimo marmo, proveniente proprio dalle stesse cave greche del Mar di Marmara, recentemente riaperte, che fornirono la maggior parte dei primi rivestimenti marmorei della Basilica. La ricollocazione delle varie lastre, comunque, avverrà con la guida delle diligenti mappe grafiche, oltre che dei rilievi fotografici, eseguiti prima della rimozione, si da restituire a quella parte della basilica il medesimo aspetto di prima dell'intervento".

⁴⁹ A. Pasini, *Guide de la Basilique...*, cit., p. 236.

⁵⁰ Il sopralluogo è avvenuto il 22 maggio 2006.

⁵¹ Archivio Gallone, Dipartimento di Fisica, Politecnico di Milano, maggio 2007.

⁵² *Biblia Sacra iuxta Vulgatam versionem*, edidit R. Weber, Tertia emendata quam paravit B. Fischer, Württembergische Bibelanstalt, Stuttgart 1983 (I ed. 1969), p. 1410.

⁵³ *Biblia Sacra...*, cit., p. 919. Relativamente alla presenza della "E" iniziale presente sul libro di Davide, si può fornire questa importante spiegazione. Nella Vulgata vi sono due traduzioni dei salmi: la prima è quella ripresa dalla Vetus Latina ed è detta "iuxta LXX" (ovvero è la versione latina a partire dal greco dei Settanta); la seconda è detta "iuxta Hebraeos", ed è la versione di San Girolamo a partire dall'ebraico. Il Salmo 118(117), 20 nella versione "iuxta LXX" suona: "Haec porta Domini: iusti intrabunt in eam". Nella "iuxta Hebraeos" suona invece: "Haec est porta Domini: iusti intrabunt in eam". Qui si nota la presenza del verbo essere. L'ipotesi di ricostruzione proposta tiene conto di questa versione.

⁵⁴ J. Poeschke, *Die Skulptur des Mittelalters in Italien*, München 1998-2000, I, p. 118; la differente numerazione del Salmo riportato è dovuta al fatto che nella Bibbia i Salmi hanno una duplice numerazione, che normalmente differisce di una sola unità: il testo ebraico (ovvero il Testo Massoretico) ha un numero in più rispetto alla versione greca dei Settanta. Questo versetto può essere citato come Sal 118(117) oppure Sal 117(118): la prima citazione significa il Salmo 118 ebraico che equivale al 117 greco. La seconda significa il Salmo 117 greco che equivale al 118 ebraico.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Biblia Sacra...*, cit., p. 1417; La preposizione "de" è una variante presente nei codici O [Orléans, Bibl. Mun. 17 (14), s. VIII-IX Floriaci], Φ (*consensus codicum Φ secundum exemplar Alcuini scriptorium*), c (*Sixto-*) *Clementina*, *Biblia Sacra Vulgatae Editionis Sixti Quinti iussu recognita (et auctoritate Clementis Octavi edita)*, Romae, 1592 et 1593 et 1958.)

⁵⁷ *Ivi*, p. 1413.

⁵⁸ L. Cloquet, *Eléments d'Iconographies Chrétienne: types symboliques*, Lille 1890, pp. 206-219; L. Réau, *Iconographie de l'Art Chrétien*, Paris 1956, in particolare volume II: *Iconographie de la Bible*, tomo I: *Ancien Testament*, pp. 254-271; 365-419; *Iconografia e arte cristiana*, cit., I, pp. 571-572, II, pp. 1087-1095.

⁵⁹ A. Sarfatti, *I codici veneti delle biblioteche di Parigi*, Roma 1888; J. Kirchner, *Scriptura gotica libraria*, München 1966; Y. Załuska, *L'enluminure et le scriptorium de Cîteaux au XII^e siècle*, Cîteaux 1989 (Commentarii cistercienses, Studia et Documenta, IV); A. Derolez, *The palaeography of gothic manuscript books from the Twelfth to the Early Sixteenth Century*, Cambridge 2003.

⁶⁰ La prima sicura attestazione dell'attuale collocazione si trova negli spaccati che completano l'opera dello Zatta, *L'augusta ducale Basilica...*, cit.

⁶¹ O. Demus, *The church of San Marco...*, cit., p. 186; L. Cochetti Pratesi, *Contributi alla scultura veneziana del duecento*, II, "Commentari", XI, 1960, pp. 202-219, in particolare la nota 24 a pp. 207-208; O. Demus, *La decorazione scultorea...*, cit., p. 18; R. Papadopoulos, *Die Skulpturen des 13. Jahrhunderts an San Marco in Venedig*, Würzburg 2002, pp. 51-52. Circa la costruzione di un protiro rimando alla nota 11 e cfr. N. Huse, *Über ein Hauptwerk der venezianischen Plastik im 13. Jahrhundert*, "Pantheon", XXVI (Heft II), 1968, pp. 95-103, in particolare pp. 98 e 102; G. Tigler, *Breve profilo della scultura*, in *Lo splendore di San Marco a Venezia*, a cura di E. Vio, Rimini 2001, pp. 152-187, in particolare p. 156; R. Papadopoulos, *Die Skulpturen des 13. Jahrhunderts...*, cit., pp. 51-54; W. Dorigo, *Venezia romanica...*, cit., vol. I, p. 179.

⁶² H. von der Gabelentz, *Mittelalterliche Plastik in Venedig*, Leipzig 1903, pp. 198-199.

⁶³ Analisi effettuate presso lo studio Bossich Geoengineering di Milano, comm. 1063/RE 107/07 REV. 1, dicembre 2007 - gennaio 2008.

⁶⁴ Il campione è costituito prevalentemente da un unico frammento che allo stereomicroscopio presenta la massa di fondo di colore avana carnacino grigio chiaro con chiazze bianco-latte su un lato e da una patina nerastra dall'altra. Principalmente il campione è caratterizzato da una tessitura omogenea e una struttura saccaroide a grana fine di dimensione di qualche decimo di millimetro: il cemento è microspartitico. La patina nerastra non presenta una tessitura propria e risulta essere un prodotto di alterazione con aspetto farinoso (crosta nera). All'attacco acido il campione risulta facilmente aggredibile senza la presenza di un prodotto di residuo. Sono presenti cavità subsferiche miarolitiche (diametro 250-900 micron) con microcristalli tozzi traslucidi di calcite. Nella massa di fondo si individuano localmente massarelle di ossidi (magnetite) di dimensione 20-50 micron e rari microfossili non identificabili. Al microscopio ottico polarizzatore la sezione presenta una sostituzione intercrystallina pelitica, molto diffusa, di colore nero con un bassissimo rilievo e una tessitura localmente granoblastica, generalmente non allineata o isorientata. Altre si osserva cemento micritico, presenza di peloidi e strutture microcristalline di accrescimento raggiate e zonate. I peloidi sono costituiti da grani minuti dimensionalmente compresi tra 0,03 e 0,2 mm di escrementi fecali mineralizzati. In alcune porzioni della sezione si individuano dei bioclasti costituiti da gusci di gasteropodi, lamellibranchi in frammenti, nano fossili e probabili alghe settate. A nicoli paralleli si presenta con cristalli subedurali di forma romboedrica che, in alcuni individui, si distinguono per delle nette superfici di sfaldatura con un alto rilievo e contorni strettamente compenetrati, probabilmente associabili a cristalli di calcite. Sia a livello intergranulare sia cristallino è presente una pigmentazione di ossidi (ematite, magnetite e limonite).

⁶⁵ Il campione è costituito da tre frammenti. Allo stereomicroscopio il frammento più grande presenta una massa di fondo a cemento micritico di colore rosa con chiazze bianco avorio. Su un lato è visibile una superficie di alterazione biancastra farinosa (lato esterno). Nella superficie non alterata si riconosce una tessitura uniforme e una struttura saccaroide a grana finissima omogenea. All'attacco acido risulta facilmente aggredibile. Il frammento presenta una patina di alterazione o stesura con uno spessore di qualche micron, frastagliata, vacuolare e bollosa di materiale amorfo di aspetto gessoso. Al microscopio ottico polarizzatore la sezione sottile è composta da due porzioni: una ben cristallizzata e l'altra non orientata costituita da alloclasti anche quarzosi di dimensioni comprese tra 1,5 e 0,06 mm non equigranulari a bordi spigolosi ed intraclasti formati da frammenti di bioclasti (microfossili e macrofossili) tra cui lamellibranchi. La prima porzione presenta una tessitura ipidiomorfa equigranulare con un alto rilievo e contorni

strettamente compenetrati definendo una struttura a mosaico. La porzione a tessitura non organizzata è costituita da un'arenite con intraclasti di dimensione maggiore e da alloclasti. I microcristalli immersi in una matrice micritica localmente amorfa, inglobano criptocristalli chiari non ben riconoscibili a ingrandimenti maggiori e subordinatamente da peloidi. Nel complesso trattasi di un calcare a tessitura originaria granostenuta con vuoti intergranulari e bande sostituite da calcite; la massa di fondo a cemento micritico (60%) prevale sui litici di origine carbonatica (40%).

⁶⁶ Il campione presenta un colore bianco con chiazze grigie da un lato, e grigio con chiazze nere dall'altro (parte esterna), quest'ultimo lacerto di dipintura alterata. All'acido cloridrico, 5%, il campione reagisce vivacemente. Allo stereomicroscopio il lato più chiaro presenta una tessitura localmente granoblastica, dove i singoli individui cristallini non presentano una forma poliedrica propria, piuttosto formano un aggregato cristallino. La struttura, definita saccaroide, a grana fine varia da 1/10 di μ a qualche millimetro di dimensione, dei clasti di calcite. Inoltre sono presenti leptoclasti, anche intracristalline tappezzate da microcristalli dell'ordine della decina di micron di carbonato di calcio romboedrici. La massa di fondo risulta completamente ricristallizzata con isolate plaghe di calcite rosa carnacino-avana. Il lato scuro presenta una tessitura a grana fine (farinosa) e all'attacco acido reagisce vivacemente ma non completamente evidenziando degli elementi insolubili, di colore marrone chiaro, di circa mezzo millimetro di dimensione (stesura).

⁶⁷ Il campione, costituito da due frammenti, è caratterizzato da una eterogeneità nel colore, da bianco traslucido con chiazze grigio chiare da un lato, a grigio scuro con chiazze nere dall'altro (quest'ultimo riferibile a un intonaco di spessore non maggiore a un millimetro). Al microscopio il campione ha prevalentemente una tessitura omogenea e una struttura zonata di aspetto compatto con rapporto matrice cristalli 1:10; il cemento è microspartitico poco poroso. In alcuni punti il campione presenta una patina di colore scuro, con spessore di qualche micron, presentando una superficie frastagliata e puntinata. All'attacco acido il campione reagisce dando una vivace effervescenza; la quasi completa dissoluzione del materiale lascia come residuo delle particelle di dimensione di un paio di micron, alcune di colore marrone chiaro e altre di colore nero (ossidi di Fe e Mn), e una sostanza lattiginosa chiara riferibile ad una stesura organica. I cristalli di calcite sono generalmente di abito cubico di dimensione da 0,5 sino a 4 mm. Presenza di microfossili non identificabili.

⁶⁸ Sono state impiegate le seguenti tecniche analitiche: esame morfologico al microscopio ottico e al microscopio elettronico a scansione (SEM); test microchimici; analisi stratigrafica per fluorescenza di raggi X dispersiva in energia alla microsonda elettronica su sezioni trasversali levigate di campioni inglobati in resina poliesterica (SEM-EDS); prove di colorazione con reagenti specifici per sostanze proteiche (*colla animale, uovo*) e sostanze oleose; analisi microspettrofluorimetrica con sorgente di eccitazione UV ($\lambda = 366$ nm). I campioni sono stati esaminati al microscopio ottico e al microscopio elettronico a scansione (SEM) per determinarne le caratteristiche morfologiche, ottiche e mineralogiche. Per l'individuazione dei composti inorganici sono stati eseguiti test microchimici di orientamento (spot test) su microframmenti del materiale prelevato. Le prove di colorazione eseguite con reagenti specifici che colorano selettivamente le sostanze proteiche e quelle oleose, consentono l'identificazione dei leganti e la loro localizzazione nella pellicola pittorica. Microframmenti significativi sono stati inglobati in resina poliesterica, sezionati trasversalmente e levigati. Sulle sezioni così ottenute si sono eseguite, sui singoli strati di colore: l'analisi per fluorescenza di raggi X alla microsonda elettronica dispersiva in energia (SEM-EDS) che permette di individuare materiali inorganici dalla rivelazione della fluorescenza X caratteristica degli elementi che li compongono; l'analisi microspettrofluorimetrica con sorgente di eccitazione UV ($\lambda = 366$ nm), non distruttiva per il campione, che consente l'identificazione dei leganti proteici e oleosi per confronto con gli spettri di campioni di riferimento. I parametri caratteristici sono: la lunghezza d'onda di picco λ_{max} , la larghezza di banda, l'andamento delle curve spettrali. Tale analisi è stata condotta parallelamente alle prove di colorazione.

Fonte: Archivio Gallone, Politecnico di Milano, maggio 2007.

Bibliografia di riferimento: R.J. Gettens, G.L. Stout, *Painting Materials. A Short Encyclopaedia*, New York 1966; J. Plesters, *Cross-Section and Chemical Analysis of Paint Samples*, "Studies in Conservation", 2, 1956, pp. 110-157; G. Elzinga-Ter Haar, *On the Use of the Electron Microprobe in Analysis of Cross-Section of Paint Samples*, "Studies in Conservation", 16, 1971, pp. 41-55; E. Martin, *Some Improvement of Analysis of Paint Media*, "Studies in Conservation", 22, 1977, pp. 63-67.

⁶⁹ Archivio Gallone, Dipartimento di Fisica, Politecnico di Milano, maggio 2007.

⁷⁰ L'oltremare naturale, il prezioso blu di lapislazzuli costoso quanto l'oro, era tratto dalla pietra semipreziosa lazurite mediante lun-

ghi e complessi trattamenti, necessari a separare i granuli blu violacei dagli altri componenti – calcite e pirite – che intorpidivano e spegnevano il colore. Per le sue qualità di lucentezza e trasparenza era tradizionalmente riservato al manto della Vergine, del Cristo e del personaggio principale di un dipinto. È essenzialmente un composto cristallino contenente sodio Na, silicio Si, alluminio Al e zolfo S, composizione che ne rende certa l'identificazione all'analisi SEM-EDS.

⁷¹ L'azzurrite si otteneva macinando il minerale dello stesso nome. Meno pregiata dell'oltremare naturale ha tonalità blu profonda se macinata grossolanamente, pallida e tenue se di fine granulometria.

⁷² La malachite artificiale è prodotta artificialmente; presenta una composizione analoga a quella del minerale malachite. Le ricette per la sua fabbricazione sono molto antiche (D.V. Thompson, *The Materials of Medieval Paintings*, 1936, p. 151). Al microscopio ottico appare in piccoli aggregati sferoidali, traslucidi, di colore verde pallido.

⁷³ Sono terre naturali composte da silicati e carbonati che devono il loro colore a varie forme idrate dell'ossido di ferro.

⁷⁴ Il cinabro si trova in natura come pietra dello stesso nome ed è il componente principale dei minerali di mercurio. Sebbene si usasse come pigmento direttamente per macinazione, fin dai tempi più remoti si preparava combinando lo zolfo e il mercurio, così da formare il "cinabro" o "vermiglione" artificiali.

⁷⁵ La biacca è un carbonato basico di piombo.

⁷⁶ G. Bottiroli, A. Gallone, *La tecnica di microspettrofluorimetria applicata all'analisi dei leganti*, in *La Pala di San Bernardino di Piero della Francesca. Nuovi studi oltre il restauro*, a cura di E. Daffra, F. Trevisani, "Quaderni di Brera", 9, Firenze 1997, pp. 91-95; A. Gallone, *I blu di Leonardo nell'Ultima Cena*, "Arte Lombarda", 145, 2005/3, n.s., pp. 73-75.

⁷⁷ Le sostanze organiche usate come leganti nel colore sono fluorescenti in luce ultravioletta ed emettono luce visibile di lunghezze d'onda differenti. La tecnica spettroscopica UV/visibile rivela i gruppi cromofori caratteristici delle molecole – non i loro singoli componenti – con una sensibilità sufficiente a distinguere i principali leganti organici (colla animale, uovo, olio, resine naturali). Si può facilmente applicare a campioni preparati per l'analisi alla microsonda elettronica (SEM-EDS) così da ottenere informazioni complete sui materiali pittorici organici e inorganici – pigmenti e leganti – presenti nella stessa zona di uno strato di colore. L'identificazione dei leganti avviene per confronto degli spettri di fluorescenza UV/visibile dei campioni di riferimento con quelli dei campioni in esame. Per le miscele di leganti (uovo + olio, uovo + resina, olio + resina ecc.) la curva spettrale assume posizioni intermedie della lunghezza d'onda di picco λ_{max} e andamento intermedio rispetto a quelle delle singole sostanze. La misura, non distruttiva, si esegue sui singoli strati di colore presenti nella pellicola pittorica, nelle stesse zone in cui si è effettuata l'analisi per fluorescenza X (SEM-EDS) che serve a identificare i pigmenti (Il cinabro è fluorescente in UV).

Fonte: Archivio Gallone, Politecnico di Milano, maggio 2007. Bibliografia di riferimento: G. Bottiroli, A. Gallone, *Microspettrofluorometric Techniques*, in *Scientific Methodologies Applied to Works of Art*, atti del convegno (Florence, May 1984), Milano 1986, pp. 168-171; G. Bottiroli, A. Gallone, *La tecnica di microspettrofluorimetria...*, cit.; G. Bottiroli, A. Gallone, B. Masala, *Analisi microspettrofluorimetrica di leganti organici*, in *Giotto nella Cappella degli Scrovegni: materiali usati per la tecnica pittorica*, atti del convegno (Padova, 2002), a cura di G. Basile, Roma 2005, pp. 83-106.

⁷⁸ Misure approssimative delle statue dei *Profeti*: altezza 135 cm, larghezza 40 cm, profondità 20 cm, ricavate dal Rilievo Fotogrammetrico della Basilica di San Marco, 1983-2006, scala 1:400, ASPSM.

⁷⁹ F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare...*, 1581, cit.; F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare...*, 1604, cit.

⁸⁰ G.A. Meschinello, *La chiesa ducale di S. Marco...*, cit.

⁸¹ *Ivi*, tomo I, p. 72.

⁸² *L'augusta ducale Basilica dell'evangelista San Marco...*, cit.

⁸³ *Fabbriche e monumenti cospicui di Venezia illustrati da L. Cicognara, A. Diedo, G. A. Selva*, Venezia 1838, I, p. 22.

⁸⁴ F. Saccardo, *Sculture Diverse*, cit., pp. 271-272.

⁸⁵ A. Pasini, *Guide de la Basilique...*, cit., pp. 232-239.

⁸⁶ *Ivi*, p. 236.

⁸⁷ A. Venturi, *Lo scultore romanico del San Mercuriale di Forlì*, "L'arte", II, 1899, pp. 247-248.

⁸⁸ *Ivi*, p. 248.

⁸⁹ F. Saccardo, *Sculture simboliche: gli archivolti della porta principale*, in *La basilica di San Marco illustrata nella storia e nell'arte...*, cit., parte III, pp. 245-254.

⁹⁰ H. von der Gabelentz, *Mittelalterliche Plastik...*, cit.

⁹¹ *Ivi*, pp. 198-199.

⁹² A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, vol. III: *L'arte romanica*, Milano 1904, pp. 347-350.

⁹³ *Ivi*, pp. 349-350.

⁹⁴ L. Planiscig, *Geschichte der venezianischen Skulptur im XIV. Jahrhundert*, "Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen der allerhöchsten Kaiserhauses", XXXIII, 1916, pp. 31-212.

⁹⁵ *Ivi*, p. 35.

⁹⁶ G. Lorenzetti, *Venezia...*, cit., p. 208.

⁹⁷ G.G. Vitzthum, W.F. Violbach, *Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien*, Wildpark-Potsdam 1924.

⁹⁸ *Ivi*, p. 97.

⁹⁹ *Ivi*, pp. 97-98.

¹⁰⁰ P. Toesca, *Storia dell'arte italiana, Il Medioevo*, Torino 1927, II, pp. 793-794.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 794.

¹⁰² *Ivi*, p. 896, nota 35.

¹⁰³ M. Lawrence, *A Gothic Reworking of an Early Christian Sarcophagus*, "Art Studies", VII, 1929, pp. 89-103.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 95.

¹⁰⁵ *Ivi*, pp. 102-103.

¹⁰⁶ E. Lavagnino, *Storia dell'arte medievale italiana*, Torino 1936, p. 321.

¹⁰⁷ C. Baroni, *Scultura gotica lombarda*, Milano 1944, pp. 18-20.

¹⁰⁸ R. Jullian, *L'éveil de la sculpture italienne, la sculpture romane dans l'Italie du nord*, Paris 1945, p. 288.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ *Ivi*, pp. 288-289; R. Jullian, *Les sculpteurs romans de l'Italie Septentrionale*, Paris 1952, p. XV.

¹¹² G. De Francovich, *Benedetto Antelami architetto e scultore e l'arte del suo tempo*, 2 voll., Milano 1952.

¹¹³ *Ivi*, I, pp. 463-464.

¹¹⁴ *Ivi*, I, pp. 462-463, nota 114.

¹¹⁵ Y.H. Crichton, *Romanesque Sculpture in Italy*, London 1954.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 88.

¹¹⁷ L. Coletti, *Intorno a qualche scultura romanica nel Veneto, II e III*, "Arte Veneta", IX, 1955, pp. 7-16.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 14.

¹¹⁹ G. Musolino, *La Basilica di San Marco in Venezia*, Venezia 1955, p. 77.

¹²⁰ O. Demus, *The church of San Marco...*, cit., p. 186.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² L. Cochetti Pratesi, *Contributi alla scultura veneziana del duecento*, II, "Commentari", XI, 1960, pp. 202-219.

¹²³ *Ivi*, p. 205.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ *Ivi*, p. 206.

¹²⁶ *Ivi*, p. 207.

¹²⁷ *Ivi*, p. 209.

¹²⁸ *Ivi*, p. 219.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ E. Hubala, *Venedig*, cit., p. 726.

¹³² N. Huse, *Über ein Hauptwerk der venezianischen Plastik im 13. Jahrhundert*, "Pantheon", XXVI (Heft II), 1968, pp. 95-103.

¹³³ C. Gnudi, *Il maestro dei mesi di Ferrara e la lunetta di San Mercuriale a Forlì*, "Paragone", XXVII, 317-319, 1976, pp. 3-14; concorda con la sua ricostruzione Fulvio Zuliani, in F. Zuliani, *Il cantiere di San Marco e la cultura figurativa veneziana fino al sec. XIII*, in *Storia di Venezia - Temi - L'arte*, a cura di R. Pallucchini, Roma 1994, I, pp. 21-144, in particolare pp. 104-113.

¹³⁴ R. Polacco, *San Marco e le sue sculture nel Duecento*, in *Interpretazioni Veneziane, Studi di Storia dell'Arte in onore di Michelangelo Muraro*, a cura di D. Rosand, Venezia 1984, pp. 59-75.

¹³⁵ *Ivi*, p. 69.

¹³⁶ R. Polacco, *San Marco...*, cit., p. 122.

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ O. Demus, *The Church of San Marco...*, cit., pp. 184-185.

¹³⁹ R. Polacco, *San Marco...*, cit., p. 122.

¹⁴⁰ *Le sculture esterne di San Marco*, Milano, 1995.

¹⁴¹ O. Demus, *La decorazione scultorea*, cit., pp. 12-23.

¹⁴² *Ivi*, p. 18.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ M. Muraro, *La vita nelle pietre - Sculture marciiane e civiltà veneziana del Duecento*, Venezia 1985, p. 43.

¹⁴⁵ R. Salvadori, *Due mila anni di scultura a Venezia*, Venezia 1986.

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 51.

¹⁴⁷ T. Pignatti, *Venezia, mille anni d'arte*, Venezia 1989.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 48.

¹⁴⁹ E. Vio, *Appunti sui mosaici...*, cit., p. 137.

¹⁵⁰ I. Babić, *Il Sogno di San Giuseppe a Venezia. Contributo per Radovan*, "Venezia Arti", 9, 1995, pp. 29-34.

¹⁵¹ *Ivi*, p. 29.

¹⁵² *Ivi*, p. 34 nota 25.

¹⁵³ F. Zuliani, *Il ruolo della scultura nella Venezia medievale*, in *I Tesori della Fede, Oreficeria e scultura dalle Chiese di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, chiesa di San Barnaba, 11 marzo - 30 lu-

glio 2000), a cura di S. Mason, R. Polacco, Venezia 2000, pp. 19-28.

¹⁵⁴ G. Tigler, *Traù fra Venezia e Puglia*, "Arte in Friuli Arte a Trieste", 16-17, 1997, pp. 289-326, in particolare p. 290.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ G. Tigler, *Breve profilo della scultura*, cit., p. 164.

¹⁵⁷ *Ibidem*. Per un approfondimento cfr. G. Tigler, *Traù fra Venezia...*, cit.; E. Papastavru, *Il tema della natività sul timpano di maestro Radovan nel portale occidentale della cattedrale di Traù*, "The-saurismata", 22, 1992, pp. 9-28.

¹⁵⁸ R. Papadopoulos, *Die Skulpturen des 13. Jahrhunderts...*, cit., pp. 51-54.

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 53.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ *Ivi*, p. 54.

¹⁶² *Ivi*, p. 54 nota 120.

¹⁶³ *Ivi*, p. 61.

¹⁶⁴ M. Lawrence, *A Gothic Reworking...*, cit., pp. 102-103.

¹⁶⁵ C. Baroni, *Scultura gotica...*, cit., pp. 18-20.

¹⁶⁶ L. Coletti, *Intorno a qualche scultura...*, cit., p. 14.

¹⁶⁷ A. Venturi, *Lo scultore romanico...*, cit., pp. 247-248.

¹⁶⁸ A. Venturi, *Storia dell'arte...*, cit., pp. 347-350.

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 114; M. Lawrence, *A Gothic Reworking...*, cit., p. 102; E. Arslan, *La pittura e la scultura veronese dal sec. VIII° al sec. XIII°*, Milano 1943, pp. 148-149; A. Da Lisca, *La Basilica di San Zenone in Verona*, Verona 1956, pp. 88-89. De Francovich attribuisce le statue ad artefici locali influenzati dalle diverse correnti stilistiche imperanti, cfr. G. De Francovich, *Contributi alla scultura romanica veronese*, "Rivista del R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'arte", IX, 1942, pp. 103-147, in particolare pp. 116-126.

¹⁷⁰ V. Moschini, *Le raccolte del seminario di Venezia*, Roma 1940, p. 13; N. Huse, *Über ein Hauptwerk...*, cit.; *Arte a Venezia dal Medioevo al Settecento: testimonianze e recuperi*, catalogo della mostra (Venezia, Procuratie Nuove, 26 giugno - 31 ottobre 1971), a cura di G. Mariacher, Venezia 1971, pp. 118-119; *Le sculture esterne di San Marco*, cit., p. 107; F. Zuliani, *Il ruolo della scultura...*, cit., p. 22; W. Dorigo, *Venezia romanica...*, cit., vol. I, pp. 526-527; A. Bristot, *Adorazione dei Magi*, in *Restituzioni 2004 - Tesori d'arte restaurati*, catalogo della mostra (Vicenza, Gallerie di Palazzo Leoni Montanari, 20 marzo - 20 giugno 2004), a cura di C. Bertelli, Vicenza 2004, pp. 142-147, cat. n. 25.

¹⁷¹ G. Tigler, *Sogno di San Giuseppe*, in *Le sculture esterne...*, cit., pp. 107-109, scheda n. 116.

¹⁷² *Ibidem*; A. Bristot, *Adorazione dei Magi*, cit., p. 145; Relazione dell'analisi petrografica effettuata sui prelievi lapidei delle statue dei Profeti presso lo studio Bossich Geoengeering di Milano, comm. 1063/RE 107/07 Rev. 1, dicembre 2007 - gennaio 2008.

¹⁷³ A. Bristot, *Adorazione dei Magi*, cit., pp. 142-147; G. Tigler, *Breve profilo della scultura...*, cit., p. 156.

¹⁷⁴ P. Toesca, *Storia dell'arte italiana, Il Medioevo*, cit., II, p. 896 nota n. 35; R. Jullian, *L'éveil de la sculpture italienne*, cit., p. 288; P. Toesca, *Storia dell'arte italiana, Il Trecento*, Torino 1951, p. 400 nota 149; L. Cochetti Pratesi, *Contributi alla scultura veneziana...*, cit., p. 219; Dorigo ne rintraccia un collegamento con lo stile dei Profeti nelle "sommarie fattezze di panneggi e ripetuti stilemi espressivi", in W. Dorigo, *Venezia romanica...*, cit., I, p. 229.

¹⁷⁵ *I Tesori della Fede...*, cit., p. 47.

¹⁷⁶ G. Tigler, *Il portale maggiore di San Marco a Venezia...*, cit., p. 421.

¹⁷⁷ E. Vio, *Appunti sui mosaici...*, cit., p. 137.