Nella collana *Medioevo veneto, Medioevo europeo. Identità e alterità*, sono pubblicate opere sottoposte a revisione valutativa con il procedimento in «doppio cieco» (*double blind peer review process*), nel rispetto dell'anonimato dell'autore e dei due revisori.

Direttori

Dario Canzian, *Università degli Studi di Padova*
Giovanna Valenzano, *Università degli Studi di Padova*

Comitato scientifico

Xavier Barral i Altet, *Université Rennes 2 - Haute Bretagne*
Corinne Beck, *Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis*
Francesco Bottin, *Università degli Studi di Padova*
Philippe Braunstein, *École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris*
Furio Brugnolo, *Università degli Studi di Padova*
Charles Burnett, *The Warburg Institute, London*
Pieter De Leemans, *KU Leuven*
John Richards, *University of Glasgow*
Raymund Wilhelm, *Alpen-Adria-Universität, Klagenfurt*
Henning Krauss, *Universität Augsburg*

Della stessa collana

Medioevo veneto, Medioevo europeo. Identità e alterità, a cura di Z. Murat, S. Zonno, 2014.

Alberto da Padova e la cultura degli Agostiniani, a cura di F. Bottin, 2014.

La presenza ebraica nell'Italia nord-orentale. Circolazione di uomini, capitali e saperi tra Medioevo e prima Età moderna, a cura di C. Bertazzo, 2014.

Medioevo veneto, Medioevo europeo
Identità e alterità

La collana Me.Ve. ("Medioevo veneto, Medioevo europeo. Identità e alterità") è dedicata allo studio dell'area veneta come crocevia della storia e della civiltà medievale europea, tramite fra occidente latino e oriente slavo e bizantino, spazio privilegiato di convergenze intellettuali, artistiche, linguistiche. Nelle città del quadrante che si affaccia sull'arco nord-adriatico, in particolare nei secoli XII-XV, avvenne il passaggio dalla cultura curiale, laica ed ecclesiastica, alla cultura 'borghese' e comunale. Artisti, poeti, studiosi dei fenomeni fisici e naturali, giuristi, studenti universitari provenienti dall'intera Europa trovarono nelle comunità cittadine dello spazio compreso tra Adige e Isonzo accoglienza generosa, ricambiata con altrettanto generosa ospitalità. E da quelle stesse comunità in molti sciamarono oltre i confini veneti ed italici spinti dalla curiosità intellettuale o dalla ricerca di affermazione personale nel campo delle professioni, delle arti, della politica.

La collana, esito di un progetto strategico dell'Ateneo patavino che ha visto collaborare specialisti di discipline diverse della Scuola di Scienze umane, sociali e del Patrimonio culturale, intende promuovere ricerche orientate verso l'applicazione di competenze multidisciplinari e di metodologie innovative.

Il volume è stato realizzato con il contributo della Regione del Veneto - L.R. n. 15/1994, nell'ambito del progetto *La Serenissima via mare: arte e cultura tra le due sponde dell'Adriatico* (codice progetto: ID2018_2A02). Il Dipartimento dei Beni Culturali: Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica dell'Università di Padova e l'Università di Fiume, con i progetti *Ars lignea: drvorezbarska umjetnička baština sjevernog Jadrana od 1300. do 1600. godine* (codice progetto: UIP-2017-05-6356) e *FRANKOSTRUKCIJA: Istraživanje i rekonstruiranje književnopovijesnoga i kulturnoga kruga Alpe-Jadran u ranom novom vijeku u kontekstu djelovanja plemićkih obitelji Frankopana* (codice progetto n. 18.05.2.2.02), hanno partecipato alla pubblicazione finanziando le ricerche qui presentate.

Prima edizione 2019, Padova University Press
Titolo originale *La Serenissima via mare. Arte e cultura tra Venezia e il Quarnaro*

© 2019 Padova University Press
Università degli Studi di Padova
via 8 Febbraio 2, Padova
www.padovauniversitypress.it

Redazione: Padova University Press
Progetto grafico: Padova University Press
In copertina: *Atlante*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms it.IV 9 (=5090), c. 2, *Mediterraneo centrale e penisola italiana*, XV secolo.

ISBN 978-88-6938-177-5

This work is licensed under a Creative Commons Attribution International License (CC BY-NC-ND)
(https://creativecommons.org/licenses/)

La Serenissima via mare

Arte e cultura tra Venezia e il Quarnaro

a cura di

Valentina Baradel e Cristina Guarnieri

PADOVA UP

Indice

Introduzione *11*
Valentina Baradel e Cristina Guarnieri

Performing Objects*: la cassa reliquiario della beata Giuliana di Collalto nel contesto veneziano e nord-adriatico* *17*
Zuleika Murat

Lo svelamento rituale delle reliquie e le pale ribaltabili di Paolo Veneziano sulla costa istriano-dalmata *39*
Cristina Guarnieri

Ipotesi tecnica per un supporto di sostegno e di rifunzionalizzazione del dispositivo di rotazione della pala di Pirano di Paolo Veneziano *54*
Angelo Pizzolongo

Diramazioni adriatiche di botteghe veneziane. L'isola di Veglia (Krk), da Paolo Veneziano a Jacobello del Fiore *57*
Valentina Baradel

The choir stalls of the north Adriatic under the Venetian influence *77*
Barbara Španjol-Pandelo

«Facta est»*. Frammenti apocrifi del Nuovo Testamento dall'isola di Arbe* *87*
Saša Potočnjak

Indice dei nomi *99*

Indice dei luoghi *105*

Diramazioni adriatiche di botteghe veneziane. L'isola di Veglia (Krk), da Paolo Veneziano a Jacobello del Fiore*

Valentina Baradel

Introduzione

Nel corso del XIV secolo, con un periodo di massima affermazione tra il 1320 e il 1352, il dominio veneziano sulla costa dalmata poteva dirsi – almeno temporaneamente – assestato. Infatti, nei decenni centrali della prima metà del Trecento caddero sotto l'orbita marciana (o meglio, se ne assoggettarono tramite patti di dedizione), uno dopo l'altro, i più importanti centri isolani e litoranei della sponda orientale dell'Adriatico: Arbe (Rab, 1320), Sebenico e Traù (Šibenik e Trogir, 1322), Spalato (Split, 1327), Nona (Nin, 1329), Zara (Zadar, 1332), Cherso e Ossero (Cres e Osor, 1330 e 1333), e Curzola (Korčula, 1352)[1]. Vita breve ebbe, tuttavia, questa prima fase espansionistica di Venezia, che nel giro di pochi anni venne privata dei territori appena conquistati[2].

[1] E. Orlando, *Politica del diritto, amministrazione, giustizia. Venezia e la Dalmazia nel basso medioevo*, in *Venezia e Dalmazia*, a cura di U. Israel, O.J. Schmitt, Viella-Centro Tedesco di Studi Veneziani, Roma-Venezia 2013 («Venetiana», 12), pp. 9-61: 15-19.

[2] Per i prodromi ai fatti trecenteschi e per i successivi sviluppi politici nel corso del secolo e all'inizio del Quattrocento, si rimanda a: B. Krekić, *Venezia e l'Adriatico*, in *Storia di Venezia*, III, *La formazione dello stato patrizio*, a cura di G. Arnaldi, G. Cracco, A. Tenenti, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma 1997, pp. 51-85: in particolare pp. 55-60, sulle ostilità tra Venezia e il re d'Ungheria Luigi il Grande, che si conclusero con la Pace di Zara del 1358. Il trattato determinò l'annessione dell'intera regione della Dalmazia ai territori sottoposti alla corona magiara, che la mantenne per il successivo cinquantennio, fino al 9 luglio 1409, quando il sovrano ungherese Ladislao d'Angiò Durazzo cedette Zara (Zadar) e i possedimenti dalmati alla Serenissima per una cifra di 100.000 ducati (la celeberrima *Santa intrada*). La vendita non ebbe

* Sono estremamente riconoscente a Danijel Ciković dell'Università di Fiume per aver condiviso con me numerose e stimolanti riflessioni sulla situazione artistica di Veglia nel corso del Trecento, di cui faccio menzione nel testo, nonché per avermi segnalato alcune delle pubblicazioni croate che qui si citano. Ringrazio inoltre Iva Jazbec Tomaić, Damir Tulić e Riccardo Garzarelli per avermi trasmesso alcune delle foto qui pubblicate.

È qui appena il caso di ricordare il ruolo di primo piano rivestito dalla Dalmazia in quello che sarebbe diventato lo scacchiere dei possedimenti oltremarini della Repubblica: dal punto di vista geografico, per il caratteristico litorale frammentato in piccole baie e insenature, la regione si offriva quale naturale approdo alle imbarcazioni veneziane che, tra i suoi lembi rocciosi, potevano trovare riparo in caso di fortunali o assalti di pirati o se ne servivano quale tappa di sosta e rifornimenti prima di lasciare la strettoia adriatica alla volta del mare aperto; dal punto di vista economico, i suoi centri assicuravano abbondanti entrate alla metropoli, in termini tanto di forza lavoro e materie prime, quanto del pagamento di imposte[3]. Venezia era quindi ben consapevole della necessità di mantenere una posizione di predominio nell'area – come di fatto avvenne in maniera stabile a partire dal Quattrocento – agendo attraverso una politica che Ivan Pederin ha efficacemente descritto in questi termini: «*Venedig beherrschte Dalmatien nicht mit dem Schwert, sondern mit der Feder und der Kanzelei*»[4].

Gli strumenti di governo non furono, però, l'unico tramite attraverso il quale la Serenissima seppe conquistare e conservare la sua influenza su queste terre: essi furono accompagnati da una penetrazione culturale, molto più profonda e continuativa, proprio perché estremamente raffinata, che si propagò dalla città lagunare verso i domini dello *Stato da mar*, come le testimonianze materiali ancora oggi riflettono, a imperitura memoria di un passato che gli stravolgimenti politici successivi al 1797 hanno obliterato solo in parte. I casi più evidenti di tale fenomeno si riscontrano nell'impianto urbanistico e architettonico di molti centri costieri[5], di stampo marcatamente veneziano, dove tuttora fieri leoni mar-

---

come riflesso un immediato appianarsi dei contrasti tra le due potenze, che trovò effettiva conclusione solo nel 1420, allorché Venezia impose sulla regione un dominio che perdurò per i successivi trecentosettantasette anni. Per la sottomissione delle terre croate alla dinastia Angioina si veda invece: N. Budak, M. Jurković, *Les Anjou et les territoires croates*, in *L'Europe des Anjou. Aventure des princes Angevins du XIIIe au XVe siècle*, Catalogo della mostra (Fontevraud, Abbaye royale, 15 giugno-16 settembre 2001), Somogy Éditions d'Art, Parigi 2001, pp. 203-219.

[3] T. Raukar, *La Dalmazia e Venezia nel basso medioevo*, in *Venezia e Dalmazia*, cit., pp. 63-87: 73. Si veda inoltre il volume di recente uscita: *Rapporti mediterranei, pratiche documentarie, presenze veneziane: le reti economiche e culturali (XIV-XVI secolo)*, a cura di G. Ortalli, A. Sopracasa, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2017.

[4] I. Pederin, *Die Venezianische Verwaltung Dalmatiens und ihre Organe (XV und XVI Jahrhundert)*, «Studi veneziani», XII, 1986, pp. 99-163: 109. Di fatto, pur dovendo tenere conto delle singole specificità e dei trascorsi con città più o meno riottose (come ad esempio Zara), Venezia applicò ai domini adriatici un modello d'integrazione che riconobbe il diritto autoctono e mantenne in essere gli statuti locali, riservando a sé stessa solamente la gestione della gerarchia amministrativa. Si veda il caso di Curzola (Korčula), di recente approfondito: O.J. Schmitt, *Korčula sous la domination de Venise au XVe siècle. Pouvoir, économie et vie quotidienne dans une île dalmate au Moyen Âge tardif*, Collège de France, Paris 2011 («Conférences»), online al sito: https://books.openedition.org/cdf/1501 (15/6/2019).

[5] I. Benyovsky Latin, *The Venetian impact on urban change in Dalmatian towns in the first half of the Fifteenth century*, «Acta Histriae», XXII, 2014, pp. 573-616.

ciani, con ali spiegate e volumi aperti tra le zampe, accolgono i passanti dall'alto di porte e edifici pubblici[6]; ancora, in quei toponimi e oronimi che tramandano l'attecchimento del culto del patrono della Repubblica in quelle zone[7]; o, infine, nella presenza di opere d'arte di fattura lagunare quale ornamento degli altari e preziosi scrigni delle reliquie e dei corpi santi più significativi lì venerati[8].

Se, nel caso delle architetture, il loro adeguamento a determinati canoni costruttivi e decorativi fu incentivato, a partire dal XV secolo, dalla stessa autorità politica veneziana e rivolto precipuamente agli edifici di governo[9], con la non velata intenzione da parte della Dominante di promuovere la sua sovranità e tangibile presenza nei territori da poco ritornati nella sua orbita, va rilevato che la commissione di manufatti artistici alle botteghe lagunari, per mano di comunità religiose o singoli cittadini delle città dalmate, fu un fenomeno che invece non ebbe sosta per tutto il corso del Trecento – almeno per quanto è possibile ricostruire oggi – nemmeno in quei momenti di più accentuata tensione politica. Anzi, il fatto che in taluni casi i nomi dei committenti facessero bella mostra di sé e venissero vergati a chiare lettere in calce alle opere doveva costituire un indubbio moto d'orgoglio per i loro finanziatori, nonché risultare rappresentativo dello *status* sociale raggiunto tra i loro connazionali. Non va poi dimenticato il dialogo a distanza che si sarebbe venuto a creare con la Serenissima di là dal mare, in cui le comunità adriatiche, accogliendo determinate tipologie di oggetti sacri e arredi liturgici all'interno dei propri edifici ecclesiali, avrebbero dimostrato di condividerne e emularne i culti e le pratiche performative in chiave non solamente religiosa, ma anche identitaria[10].

---

[6] Per un loro censimento si veda: A. Rizzi, *I leoni di Venezia in Dalmazia*, Scuola dalmata dei SS. Giorgio e Trifone, Venezia 2005 («Collana di ricerche storiche Jolanda Maria Treveri», 4).

[7] Si veda in particolare: F. Semi, *Il culto di san Marco in Istria e in Dalmazia*, in *San Marco: aspetti storici e agiografici*, Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 25-26 aprile 1994), a cura di A. Niero, Marsilio, Venezia 1996, pp. 598-610.

[8] Ci si riferisce non solamente ai reliquiari *strictu sensu*, ma anche a quelle particolari categorie di *performing objects* approfondite da Cristina Guarnieri e Zuleika Murat in questo volume.

[9] Benyovsky Latin, *The Venetian impact*, cit., pp. 577-579.

[10] Il rimando è, ancora, al saggio qui pubblicato da Cristina Guarnieri, in cui la studiosa esamina le derivazioni adriatiche di un particolare tipo di manufatti, le cosiddette "pale ribaltabili", modulate nel loro funzionamento sull'illustre precedente della Coperta della Pala d'Oro realizzata da Paolo Veneziano e figli tra il 1343 e il 1345. Circa quest'ultima, va ricordato come ancora nel 1524 essa fungesse da riferimento tipologico, esplicitamente indicato, per la realizzazione di una *tabula* feriale dipinta con due ordini di santi che doveva celare la pala d'argento trecentesca sull'altare maggiore della cattedrale di San Lorenzo a Traù (Trogir). Cfr. J. Belamarić, *La Dalmazia nella storia della pittura dal Duecento al Quattrocento*, in *Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, Catalogo della mostra (Rimini, Castel Sismondo, 19 agosto-29 dicembre 2002), a cura di F. Flores d'Arcais, G. Gentili, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2002, pp. 33-43: 36. Ancora, una pala del medesimo tipo esisteva anche a Spalato (Split), come ha di recente dimostrato lo studio di I. Čapeta Rakić, *Ponzonijevih deset slika u svodu glavnog oltara splitske katedrale: razmatranja o stilsko-oblikovnim svojstvima, izvornoj funkciji iikonografsko-ikonološkom*

Emblematico sembra, a questo proposito, il caso del cittadino iadrense Vulciano Belgarzone, il cui ritratto in qualità di «senatore vestito di toga rossa»[11], ginocchioni, le mani giunte in preghiera e chiaramente identificato dall'iscrizione che lo accompagna[12], si trova alla base del trono su cui siede la Vergine col Figlioletto in un'ancona che fungeva da scomparto centrale di un polittico, originariamente collocato nella chiesa domenicana di San Platone a Zara (Zadar) e ora esposto alle Gallerie dell'Accademia di Venezia (fig. 1)[13]. La realizzazione dell'articolata macchina d'altare, di cui non sopravvive che la *Madonna* veneziana, fu affidata alla bottega lagunare di Nicolò di Pietro – che la portò a termine nel 1394 – probabilmente sulla scia dell'incarico che nel decennio precedente lo stesso convento domenicano assegnò al padre di quest'ultimo, Pietro di Nicolò, insieme ai pittori Donato e Caterino, per l'esecuzione di due ancone e un croci-

---

aspektu, «Radovi Instituta za povijest umjetnosti», 2018, 42, pp. 125-140. Allo stesso modo, su una diversa scala dimensionale e in un successivo momento cronologico, si può considerare in chiave emulativo-politica il recinto ligneo del presbiterio della cattedrale di Sant'Anastasia a Zara (Zadar), un chiaro riferimento alla pergola masegnesca nella cappella ducale di San Marco, intagliato da Matteo Moranzone a partire dal 1426 e dipinto e indorato da Giovanni di Pietro da Milano nel 1431. Del complesso, attualmente smantellato e conservato nell'Esposizione Permanente d'Arte Sacra presso il monastero delle benedettine di S. Maria, sopravvivono dieci statue di apostoli e il crocifisso. Si vedano almeno: G. Praga, *Documenti per la storia dell'arte a Zara dal Medioevo al Settecento*, trascrizione, regesti e note a cura di M. Walcher, Edizioni Italo Svevo, Trieste 2005 («Studi e ricerche d'arte veneta in Istria e Dalmazia», 4), pp. 155-156 (doc. 229), 160-161 (doc. 243), 286 (doc. 473); I. Petricioli, *Esposizione permanente d'arte sacra a Zara. Catalogo della collezione*, collaboratrice L. Pavičić-Domijan, redattore A. Travirka, Stalna izlozba crkvene umjetnosti, Zara 2004, pp. 76-79, scheda MS 7; G.M. Pilo, «Per trecentosettantasette anni». *La gloria di Venezia nelle testimonianze artistiche della Dalmazia*, Edizioni della Laguna, Monfalcone 2000 («Arte documento. Quaderni», 6), p. 73 (con ricostruzione grafica di E. Kovačević); G. Ericani, *I Moranzon veneziani e la scultura lignea veneta del Quattrocento*, in *La scultura lignea nell'arco alpino. Storia, stili e tecniche 1450-1550*, Atti del convegno internazionale di studi (Udine-Tolmezzo, 21-22 novembre 1997), Forum, Udine 1999, pp. 105-117; e il saggio di Barbara Španjol-Pandelo in questo volume. Sulla pregnanza simbolica della pergola marciana e la diffusione del suo modello nelle chiese veneziane rimando invece a P. Modesti, *Recinzioni con colonne nelle chiese veneziane: tradizioni, revival e sopravvivenze*, in *Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo*, Atti delle giornate di studio (Firenze, 27-28 marzo 2003), a cura di J. Stabenow, Marsilio, Venezia 2006, pp. 181-208 («Kunsthistorisches Institut in Florenz. Studi e ricerche», 1). Per il versante croato, il rimando è a: A. Marinković, M.M. Marušić, Fatto a imitazione di quello di S. Marco. *Istočnojadranske inačice korske pregrade crkve sv. Marka u Veneciji*, in *Razmjena umjetničkih iskustava u jadranskome bazenu, zbornik radova znanstvenog skupa Dani Cvita Fiskovića održanog 2014. godine*, a cura di J. Gudelj, P. Marković, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Odsjek za povijest umjetnosti, FF press, Zagreb 2016, pp. 55-67.

[11] S. Krasić, *Inventar umjetničkih predmeta u nekadašnjoj dominikanskoj crkvi u Zadru*, «Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji», 1988, 27, pp. 227-248: 238.

[12] HOC OPUS FECIT FIE(R)I D(OMI)N(U)S VULCIA(NUS) BELGARÇONE CIVIS YADRIENSIS. MCCCLXXXXIIII. NICHOLA(US) FILIUS M(AGIST)RI PETRI PICTORIS DE VENECIIS PINXIT HOC OPUS QUI MORATUR IN CHAPITE PONTIS PARADIXI.

[13] A. De Marchi, *Ritorno a Nicolò di Pietro*, «Nuovi Studi», III, 1997, pp. 5-24: 5-6.

fisso[14]: due commissioni che si avvicendarono a breve distanza di tempo, in quel frangente in cui Zara (Zadar) era ritornata ad essere formalmente soggetta alla corona angioina-ungherese, a dimostrazione del fatto che i percorsi di determinati ambiti del gusto artistico[15] e le scelte della committenza[16] non sempre si allineassero ai canali aperti dalle vicende e dalle egemonie politiche.

Accanto a questi itinerari "immateriali", il più delle volte difficilmente ricostruibili, merita riflessione anche l'iter fisico delle opere fino al loro arrivo nei luoghi di destinazione. Il tema non è certo nuovo, ed è stato oggetto di dibattito in numerosi contributi che, partendo da posizioni improbabili e ormai datate, secondo le quali gli artefici si sarebbero spostati di volta in volta, e con la bottega al seguito, nei centri della committenza[17], tendono ora a riconsiderare, in un'ottica più corretta oltre che maggiormente rispondente all'organizzazione del lavoro, la questione degli invii da Venezia attraverso le vie d'acqua, sfruttando quelle stesse rotte mercantili che assicuravano alla città lo smercio di beni di sua produzione negli empori adriatici e le permettessero al contempo di far pervenire in laguna gli articoli più diversi, da prodotti quale sale, cereali e spezie, a preziosi oggetti di fattura orientale altrove irreperibili. La consuetudine dell'esportazione dei dipinti, piuttosto che del trasferimento delle botteghe *in toto*, è del resto provata tanto dalla lettura degli Statuti della fraglia dei pittori, dove veniva concesso ai maestri di poter lavorare anche nei giorni di riposo festivo qualora si trattasse di portare a termine manufatti destinati a una circolazione extralagunare («*quod laborerium debeat portari extra Venecias*»)[18]; quanto, nei

[14] Praga, *Documenti*, cit., p. 96 (doc. 140). Dai documenti si viene a conoscenza di un altro manufatto confezionato per il complesso domenicano zaratino, la cui realizzazione vide all'opera un artefice veneto: si tratta degli armadi decorati a intarsio conservati nella sagrestia e firmati *Joannes intaiator venetus*. Cfr. H. Morvan, *Arte medievale in Dalmazia. Notizie dall'Archivio generale dei frati predicatori*, «Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Moyen Âge. MEFRM», 2016, 128/1, pp. 213-225: 220-222.

[15] Belamarić, *La Dalmazia*, cit., p. 41; De Marchi, *Ritorno*, cit. p. 6.

[16] Riflessione espressa in particolare da D. Cooper, *Gothic art & the Friars in Late Medieval Croatia, 1212-1460*, in *Croatia. Aspects of Art, Architecture and Cultural Heritage,* with an introduction of J.J. Norwich, Frances Lincoln Publishers Ltd, Londra 2009, pp. 76-97: 83.

[17] Si veda il saggio di Belamarić, *La Dalmazia*, cit., p. 38, sulla questione dell'"intermezzo raguseo" di Paolo Veneziano a Dubrovnik; ma gli esempi non mancano anche per i pittori delle generazioni successive: sono noti, infatti, i tentativi che nel passato sono stati effettuati per ricostruire l'attività di Jacobello del Fiore in terra pugliese e marchigiana (per cui si veda il sunto tracciato da Tiziana Franco in A. De Marchi, T. Franco, *Il gotico internazionale: da Nicolò di Pietro a Michele Giambono*, in *Pittura veneta nelle Marche*, a cura di V. Curzi, Cariverona, Verona 2000, pp. 53-85: 81, nota 19) o quella di Zanino di Pietro tra le due sponde dell'Adriatico, per cui mi permetto di rimandare al mio V. Baradel, *Zanino di Pietro. Un protagonista della pittura veneziana fra Tre e Quattrocento*, Il Poligrafo, Padova 2019, pp. 37-45 («Biblioteca di arte», 16).

[18] G. Monticolo, *I capitolari delle Arti veneziane sottoposte alla Giustizia e poi alla Giustizia Vecchia: dalle origini al MCCCXXX*, II, Forzani e C. Tipografi del Senato, Roma 1905 («Fonti per la

casi più fortunati, dalla sopravvivenza dei contratti di lavoro[19], ovvero dalle preziose sottoscrizioni presenti sulle opere stesse, sorta di bigliettini da visita a cui gli artefici affidavano il compito di promozione della loro attività, indicando la provenienza del prodotto da Venezia o, più specificamente, l'indirizzo della loro officina in città[20]. Il sistema degli invii dalla laguna dev'essere inoltre giudicato nell'ottica di una concreta salvaguardia di tempo e denaro da parte dei pittori, che potevano trarvi il vantaggioso risultato di gestire più committenze nello stesso momento[21].

D'altra parte, intimamente connesso a questo aspetto è quello dell'intero svolgimento dell'affidamento del lavoro "a distanza", ovvero quali fossero i tramiti di collegamento tra una bottega stabilmente radicata in laguna e coloro che di là dal mare desideravano acquistarne i raffinati prodotti. Come già argomentato da Humfrey[22], è infatti probabile che solo in rarissimi casi avvenisse un incontro *vis-à-vis* tra le parti, mentre il più delle volte i rapporti erano gestiti

storia d'Italia. Statuti. Secoli XIII-XIV»), p. 379, cap. XXXXIIII; E. Favaro, *L'arte dei pittori a Venezia e i suoi statuti*, Leo Olschki Editore, Firenze 1975, pp. 24-25, 74-76.

[19] Esemplari, in tal senso, sono i documenti relativi all'ancona con *Storie dell'Antico e del Nuovo Testamento* di Andrea Moranzone per il duomo di Santa Maria Assunta a Gemona del Friuli, analizzati da L. Sartor, *Andrea e Caterino Moranzone e il Friuli Venezia Giulia*, in *Artisti in viaggio 1300-1450. Presenze foreste in Friuli Venezia Giulia*, Atti del convegno (Codroipo, Villa Manin di Passariano, 15-16 novembre 2002), a cura di M.P. Frattolin, Forum, Udine 2003, pp. 93-119: 96-98, 117-118. Essi esplicitano che l'opera doveva essere trasportata da Venezia a Portogruaro e di lì a Gemona, probabilmente – verrebbe fatto di pensare – per via fluviale risalendo il Tagliamento; ovvero il contratto stipulato dai rappresentanti del comune di San Daniele del Friuli con Michele Giambono, pittore, e Paolo di Amadeo, intagliatore, per la realizzazione di un'ancona e il relativo trasporto, per cui si precisava «*quod ipsi magistri conducant dictam pallam usque ad Sanctum Danielem et supra altari positam eorum periculo et sumptibus comunitatis tam capse quam bombicis et omnium necessariorum ad dictam pallam et barche et sumptuum magistrorum et in reditu et usque Venecias pro duabus personis cum his* [...]». Cfr. T. Franco, *Michele Giambono e il monumento a Cortesia da Serego*, Il Poligrafo, Padova 1998, pp. 222-223.

[20] È il caso della sottoscrizione della Madonna Belgarzone di Nicolò di Pietro trascritta *supra* alla nota 12, o di quella del trittico di Rieti di Zanino di Pietro: HOC OPUS DEPINXIT ÇANIN(US) PETRI H(AB)ITATOR VE(N)ECIIS I(N) (CON)TRATA SA(N)CTI APOLI(N)ARIS. A questo proposito, va segnalato il progetto sulle firme dei pittori veneziani del Medioevo presentato in occasione del bando Progetti di ricerca di Ateneo, Ca' Foscari (2016) e, in forma abbreviata, sul numero monografico di «Venezia Arti» relativo a *La 'firma' nell'arte. Autorialità, autocoscienza, identità e memoria degli artisti.* Cfr. S. Riccioni, *Per un progetto sui dipinti firmati di Venezia in età gotica e tardogotica*, «Venezia Arti», 2017, 26, pp. 65-69.

[21] Il concetto è ben espresso da P. Humfrey, *The altarpiece in Renaissance Venice*, Yale University Press, New York-Londra 1993, pp. 126-135, 157-159; e ribadito da De Marchi, Franco, *Il gotico internazionale*, cit., p. 53, e M. Minardi, *Pittura veneta fra Tre e Quattrocento nelle Marche. Note in calce a una mostra*, «Arte Veneta», 2006, 63, pp. 7-25: 7, con la precisazione che non si possano comunque escludere del tutto sporadici viaggi da parte dei capibottega volti a sopralluoghi, all'espletamento di questioni contrattuali o alla messa in opera dei complessi, da limitarsi però agli incarichi più prestigiosi.

[22] Humfrey, *The altarpiece*, cit., p. 159.

da intermediari, fossero essi procuratori laici di conventi e monasteri o semplici mercanti che si addossavano l'impegno delle trattative per i loro concittadini[23].

Troppo poco si conosce di queste pratiche per il periodo e l'ambito geografico che qui interessano, e la necessità di un'iniziativa organica a tal proposito, invocata alcuni anni fa[24], tarda ancora ad arrivare. Non è questa la sede per affrontare in maniera dettagliata le questioni appena sollevate: l'auspicio è, tuttavia, che il focus su un determinato sito, vale a dire l'isola di Veglia (Krk) nelle sue relazioni storico-artistiche con Venezia, possa fornire degli spunti di riflessione utili a futuri approfondimenti.

Quattro opere veneziane a Veglia (Krk)

All'interno della grande ansa del Quarnaro (Kvarner), Veglia occupa la posizione più settentrionale tra le isole dell'arcipelago dalmata (fig. 2), più prossima alla terraferma di Fiume (Rijeka) – a cui oggi è collegata per il tramite di un ponte automobilistico – che al mare aperto: un punto, perciò, non del tutto in linea con le rotte adriatiche più battute, tendenti a privilegiare la direzione Pola/Capo Promontore-Cherso-Lussino (Pula/Kamenjak-Cres-Lošinj)[25], oltreché tra i più ostici alla navigazione nell'intero Golfo di Venezia. Lo ricorda, infatti, a vivide tinte il frate domenicano di origine svizzera Felix Fabri, nel resoconto del viaggio che nel 1480 lo avrebbe condotto in Terrasanta:

> *Nam ventus erat validus, et movebatur galea importune valde, quia non erat portus ubi stabamus, quo a vi ventorum protegeremur. Idcirco time-*

[23] Una simile contingenza si rileva ad esempio nel caso del mercante Francesco di ser Rattoli da Mombaroccio, la cui attività in laguna è documentata negli stessi anni in cui la chiesa dell'eremo osservante del Beato Sante, nei pressi del borgo marchigiano, si dotava di un polittico uscito dalla bottega di Zanino di Pietro. Sebbene non sia certo, appare però altamente probabile che sia stato proprio il Rattoli ad aver agevolato le trattative tra il maestro e la comunità religiosa, interpretazione che acquista ulteriore rilievo se si considerano i rapporti documentati che il commerciante intrattenne con altri pittori veneziani. Cfr. Baradel, *Zanino di Pietro*, cit., pp. 126-127.

[24] Minardi, *Pittura veneta*, cit., p. 7. Va inoltre ricordato che nello stesso torno d'anni del contributo di Minardi, Stefania Mason sottolineava anche l'urgenza, proprio in riferimento al tema che qui si sta sviluppando, di un catalogo esaustivo delle opere veneziane in Istria e Dalmazia, punto di partenza imprescindibile per affrontare qualsiasi altra disamina relativa agli invii dalla laguna lungo le coste orientali dell'Adriatico. Cfr. S. Mason, *Ai confini dell'impero: dipinti veneziani d'oltresponda*, in *Histria. Opere d'arte restaurate: da Paolo Veneziano a Tiepolo*, Catalogo della mostra (Trieste, Civico Museo Revoltella, 23 giugno 2005-6 gennaio 2006), Electa, Milano 2005, pp. 47-54: 47.

[25] Come esplicita S. Graciotti, *La Dalmazia e l'Adriatico dei pellegrini "veneziani" in Terrasanta (secoli XIV-XVI). Studio e testi*, con un'appendice di L. Lozzi Gallo, La Musa Talìa Editrice-Società Dalmata di Storia Patria, Venezia-Roma 2014, p. 122, in particolare per ciò che concerne i tragitti seguiti dai pellegrini verso la Terrasanta.

> *bant domini gubernatores, quod anchora a scopulo solveretur, vel quod spirae rumperentur et quicquid horum contigisset, in interitum ivissemus. Eramus etiam in Carnero, qui est periculosissimus maris gulphus, et impetuosissime currit ibi mare, contra portum Anchonensem*[26].

Pur a fronte della sua peculiare posizione geografica nel bacino adriatico, il sito – ricchissimo di materie prime, in particolare di legname[27] – non fu immune alle mire veneziane, che anzi cominciarono a manifestarsi precocemente fin dal XII secolo, quando la Serenissima diede in feudo l'isola a Doimo (Dujam), il primo dei conti di Veglia, in qualità di suo rappresentante. Eccettuato un breve periodo di esilio nel corso del Duecento, i conti governarono l'isola per Venezia fino alla Pace di Zara del 1358, quando Veglia, come gli altri possedimenti dalmati, passò nelle mani degli Ungheresi: soltanto nel 1480 essa sarebbe stata annessa definitivamente allo *Stato da Mar*, non più soggetta alla dinastia comitale dei Frangipane, ma posta sotto il diretto controllo della Serenissima[28].

L'influsso della produzione artistica lagunare è testimoniato dalla presenza, nell'isola, di alcuni manufatti lì collocati, in alcuni casi ancora nei loro luoghi d'origine: si tratta del *Polittico di santa Lucia* di Paolo Veneziano, dell'antependio di Dobrigno (Dobrinj) con l'*Incoronazione della Vergine tra i santi Giacomo e Stefano* e del *Trittico di san Giovanni Evangelista* di Jacobello del Fiore. Ad essi ne va aggiunto un quarto, acquisito nel 1964 dal Victoria and Albert Museum di Londra: il paliotto tessile proveniente dalla cattedrale di Veglia città, capoluogo omonimo dell'isola, e raffigurante l'*Incoronazione della Vergine e santi*[29].

Nel novero delle opere appena individuate, il polittico di Paolo Veneziano

---

[26] *Fratris Felicis Fabri Evagatorium in Terrae Sanctae, Arabiae et Aegypti peregrinationem*, I, a cura di K.D. Hassler, Societas Literaria Stuttgardiensis, Stoccarda 1843, p. 58.

[27] Si veda la descrizione fornita da D. Farlati, *Illyrici sacri. Tomus quintus. Ecclesia Jadertina cum suffraganeis, et ecclesia Zagrabiensis*, Apud Sebastianum Coleti, Venetiis 1775, pp. 294-295.

[28] In italiano la bibliografia sul tema è relativamente scarsa: di grande utilità è quindi il volume di A.M. Fiorentin, *Veglia la «splendidissima civitas Curictarum»*, ETS, Pisa 1993, in particolare pp. 149-170, 225-240, per i rapporti tra l'isola e Venezia tra XI e XV secolo. Circa il nome Frangipane scelto dai conti di Veglia per nobilitare le origini della propria casata, istituendo un legame di parentela con l'omonima famiglia romana, fu un'operazione compiuta in chiave encomiastico-dinastica a partire dal Quattrocento e riconosciuta ufficialmente nel 1430 da papa Martino V, con l'assegnazione dello stemma con una coppia di leoni rampanti che spezzano il pane. Si veda: G. Vassilich, *Sull'origine dei Conti di Veglia sedicenti Frangipani. Studio critico*, Corbol e Priora, Capodistria 1905 (estratto da «Pagine istriane», II, 1904).

[29] Si rammenta che altre opere di provenienza veneziana, di cui non si tratta in questo contributo perché esulano dal periodo cronologico del Tre-Quattrocento, sono custodite nella cancelleria del vescovado della città di Veglia. Ne dà sommariamente conto Maria Walcher in A. Alisi, *Istria. Città minori*, trascrizione e note di aggiornamento di M. Walcher, Edizioni Italo Svevo, Trieste 1997, («Studi e ricerche d'arte veneta in Istria e Dalmazia», 1), p. 218, nota 247. Non va poi dimenticato l'ambito della scultura, per cui si veda almeno: M. Bradanović, *Quelques exemples de sculptures vénitiennes du XIVe siècle (Trecento) dans le Kvarner, «Hortus Artium Medievalium»*, X, 2004, pp. 247-252.

(fig. 3) è senza dubbio quella che ha destato maggiore interesse nella critica, che ha a lungo dibattuto non solo sulla sua completa autografia, ovvero su quanto l'apporto della bottega del maestro, costituita dai figli Luca, Giovanni e Marco, abbia influito sulla sua realizzazione, ma anche sulla datazione, variamente individuata tra il 1320 e il 1350, orientandosi negli ultimi tempi verso una cronologia tra quarto e quinto decennio del Trecento[30].

Attualmente conservato nella Cancelleria del vescovado di Veglia, il dipinto era concepito per adornare l'altare maggiore (fig. 4)[31] dell'abbazia benedettina di Santa Lucia di Jurandvor, nei pressi di Bescanuova (Baška), nella punta meridionale dell'isola, dove rimase almeno fino al 1913 quando venne trasportato a Vienna per essere restaurato: di lì non fece più ritorno nel sito di provenienza, ma dopo alcuni spostamenti tra Trieste, Capodistria (Koper) e il Friuli Venezia Giulia durante la Seconda Guerra Mondiale, nel 1944 esso giunse nella sua collocazione odierna[32].

Coloro che si avventurassero alla scoperta del contesto originario del dipinto, sarebbero colti da sorpresa nel constatare non solo l'isolamento del luogo[33], ma anche l'apparente scarsità di mezzi che traspare dalla semplicità architettonica dell'edificio ecclesiale, unica sopravvivenza del complesso abbaziale bene-

---

[30] Si veda il sunto della vicenda critica in E. Cozzi, *Paolo Veneziano e bottega: il polittico di Santa Lucia e gli* antependia *per l'isola di Veglia*, «AFAT», 2016, 35, pp. 235-293: 248 sgg.

[31] La cartolina che qui si pubblica, esposta in uno degli ambienti nei pressi della chiesa abbaziale di Santa Lucia, dove viene altresì proiettato un video informativo sulle vicende del complesso, mostra il polittico nella sua collocazione originale. Va notato che la fotografia risulta precedente rispetto alla data 3.8.1924 marcata a penna: dal 1919 alla metà degli anni trenta l'opera venne infatti custodita nel Museo Civico di Trieste e di lì, poi, nel Museo di Storia e Arte di Capodistria (Koper). Sugli spostamenti novecenteschi del dipinto e sulla cosiddetta "questione di Veglia" si veda il contributo di Cozzi, *Paolo Veneziano*, cit., pp. 244-248, 267-281 (appendice documentaria). Una nota di aggiornamento rispetto alle informazioni collazionate dalla studiosa è che attualmente l'opera si trova all'Istituto Centrale Croato di Restauro (Hrvatski Restauratorski Zavod) di Zagabria, dove è stata trasportata per un intervento d'urgenza in seguito al preoccupante distacco della pellicola pittorica. Sono riconoscente alla responsabile dei lavori di conservazione e restauro sull'opera, Nelka Bakliža, e alla collega Višnja Bralić, per avermi permesso di visionare di persona il dipinto e pubblicare alcune delle fotografie sulle sue condizioni all'arrivo nell'Istituto (figg. 12-13). Dopo la messa in sicurezza della pellicola pittorica decoesa, operazione a cui si è già provveduto, il polittico verrà sottoposto ad alcune analisi che permetteranno di determinare il tipo di legno e i pigmenti utilizzati dal pittore per la sua realizzazione.

[32] Ivi, p. 248.

[33] Va però ricordato che dirimpetto a Bescanuova, sulla costa del continente, si trova Segna (Senj), che fra Tre e Quattrocento, prima delle guerre con i Turchi, fu il porto più importante della regione a nord di Zara (Zadar), non solo per Venezia ma anche per l'Ungheria, di cui costituiva lo sbocco a mare. Si pensi, ad esempio, che il primo mausoleo dei Frangipane si trovava nella chiesa francescana di questa città. Cfr. P. Marković, *Mramorni reljefi venecijanske radionice Bon u Senju i krčki knezovi Frankopani*, «Radovi Instituta za povijest umjetnosti», XXX, 2006, pp. 9-28, per lo studio di alcuni frammenti scultorei delle tombe dei Frangipane, riconducibili alla bottega veneziana dei Bon.

dettino, di cui comunque è possibile cogliere la pristina estensione grazie alle tracce murarie che emergono dal terreno lungo il lato sinistro della chiesa (fig. 5). "Apparente" scarsità di mezzi perché, in realtà, Santa Lucia fu il più ricco di beni immobili dei sei monasteri benedettini dell'isola di Veglia[34], come prova anche il testo in glagolitico inciso sulla *Lapide di Baška* (*Bašćanska ploča*) – monumento di rilevanza nazionale per essere la più importante testimonianza dell'antica lingua croata – secondo il quale il terreno su cui venne edificato il complesso fu donato dal re Zvonimir (1076-1079)[35]: fatto che lascia intendere che esso fosse un «*vladarski samostan, monasterium regale*» per usare le parole di Ostojić[36]. La chiesa, di ridotte dimensioni, si presenta a navata unica con abside semicircolare: un arco a tutto sesto aperto sul lato destro immette nella cappella della Madonna del Rosario addossata successivamente al corpo principale. Le pareti non presentano articolazioni di sorta, e nel loro svolgersi piano sono interrotte solo dal susseguirsi di alcune monofore fino alla zona presbiteriale – introdotta da una pergula[37] – che, accogliendo il polittico di Paolo Veneziano, si configurava come prezioso fulcro non solo spirituale, ma anche visivo dell'inte-

[34] Oltre a Santa Lucia, le altre fondazioni benedettine della zona erano: Santa Maria di Cassione (Košljun), San Nicolò di Castelmuschio (Omišalj), San Michele e San Giovanni a Veglia (Krk) e San Lorenzo nei pressi della stessa città. Si veda: I. Ostojić, *Benediktinska kulturna baština na otoku Krku*, «Krči zbornik», 1970, 1, pp. 235-254 e, dello stesso autore, in tre volumi: Id., *Benediktinci u Hrvatskoj*, 3 voll., Benetiktinski Priorat TKON, Spalato 1963-1965. Scorrendo queste opere si noterà come la bibliografia sul tema sia amplissima, ma purtroppo inaccessibile per quanti non conoscono il croato. Uno studio aggiornato, in inglese, sul monastero di San Lorenzo è quello di M. Bradanović, D. Ciković, *The Church of St. Lawrence Outside the Town Walls of Krk*, «Hortus Artium Medievalium», XIX, 2013, pp. 183-196.

[35] Il testo della lapide recita: «Io, in nome del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo, io abate Drziha, ho scritto questo per quanto riguarda il terreno che a suo tempo il re croato Zvonimir ha donato a Santa Lucia. Di ciò sono testimoni Desimir, zupano della Krbava, Martin della Lika, Pribinez, fiduciario del Vinodol e Jakov (fiduciario reale) dell'isola. E chi osi disconoscere quanto scritto, sia maledetto dai dodici Apostoli, dai quattro Evangelisti e da santa Lucia, amen. Chi vive qui preghi Dio per loro. Io, abate Dobrovit, ho costruito questa chiesa con i miei nove confratelli al tempo del principe Kosmat che esercitava il potere in tutta la Krajina. In quei giorni il monastero di San Nicola a Otočac e Santa Lucia erano uniti». È interessante rilevare che il glagolitico non ricorreva solo nella produzione scritta, ma il suo uso venne concesso dal papa anche per la celebrazione della liturgia (e in alcuni luoghi dell'isola perdurò fino al secolo scorso). Cfr. Fiorentin, *Veglia*, cit., p. 136.

[36] Ostojić, *Benediktinska*, cit., p. 236.

[37] Secondo la ricostruzione di B. Fučić, *Glagoljski natpisi*, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagabria 1982, p. 44, la *Lapide di Baška* avrebbe costituito il pluteo sinistro del setto divisorio, eretto contestualmente alla costruzione della chiesa, alla fine dell'XI-inizi del XII secolo. P. Vežić, *Arhitektura crkve i pregrade kora Svete Lucije u Jurandvoru*, in *900 Godina Bašćanske ploče*, a cura di M. Kukčić, Baška 2000, pp. 165-186, sostiene che la partizione fosse doppia, la prima a chiusura del coro, la seconda a delimitazione del *sacrarium*. Inoltre, lo studioso ritiene che la cronologia dell'edificio andrebbe rivista e posticipata in epoca tardoromanica, tra XIII e XIV secolo: la lapide avrebbe pertanto costituito un elemento di riuso da una struttura appartenente in origine a un altro edificio religioso.

ro ambiente (fig. 6).

I più antichi documenti finora rinvenuti sulla presenza dell'opera in chiesa sono alquanto tardi rispetto alla data di realizzazione, trattandosi di menzioni sei-settecentesche: innanzitutto, una visita pastorale del 1617 pubblicata da Štefanić[38], a cui ora si possono aggiungere quella del vescovo di Veglia Stefano David, datata 29 giugno 1685, e il *Catastico dell'Abbazia di S. Lucia di Besca* del 1752, resi noti di recente da Ciković[39]. Tuttavia, non vi è ragione di dubitare che il dipinto fosse concepito fin dall'origine per quell'ubicazione – un contesto di primo piano, lo si è visto – che proprio all'inizio del Trecento stava vivendo una rinascita, testimoniata dai febbrili lavori di rinnovamento che interessarono le strutture monastiche, ormai vecchie e cadenti. Štefanić[40] riporta come *terminus* per queste operazioni la data 1308, quando il legato papale Gentile, venuto a conoscenza delle rovinose condizioni dell'abbazia di Santa Lucia a causa della sua grande antichità («*nimia vetustate consumptum*»), avrebbe raccomandato ai fedeli di contribuire ai restauri in cambio di un'indulgenza di quaranta giorni; a ciò Vežić[41] ha aggiunto che sarebbe stato Toma I, francescano e vescovo di Veglia dal 1302 al 1311, ad aver invocato l'intervento del legato apostolico. Sebbene le due notizie siano troppo precoci per essere poste in diretta connessione con la realizzazione dell'opera[42], esse sono comunque indicative della nuova stagione di prosperità economica che stava attraversando il complesso benedettino all'inizio del XIV secolo e dell'alta considerazione in cui era tenuto, tale da risvegliare le cure di personaggi di primo piano, tanto a livello internazionale, come lascia intendere l'intervento del summenzionato rappresentante della Santa Sede, quanto a livello della locale chiesa vegliota, nella persona del presule Toma I. Ai lavori, iniziati presumibilmente nel corso del suo episcopato, potrebbero aver contribuito anche i suoi successori al soglio vescovile, Bonjohannes (1311-1313), appartenente – e forse non è un caso – all'ordine benedettino, e Giacomo Bertaldi (1313-1315), «*natus* […] *Venetiis in vico S. Pantaleonis*», come ricorda Farlati[43]. Lo stesso erudito gesuita ci informa della difficoltà di ricostruire la linea di successione di coloro che ressero la sede vegliota dopo Bertaldi, per la perdita dei documenti antichi[44]: non sembra quindi possibile,

[38] V. Štefanić, *Opatija Sv. Lucije u Baški i drugi benediktinski samostani na Krku*, «Croatia Sacra», 1936, 6, pp. 1-86: 73.

[39] D. Ciković, *L'eredità artistica del medioevo nei documenti d'archivio della prima età moderna. Alcuni esempi quarnerini e istriani*, «Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Moyen Âge. MEFRM», 2017, 129/1, pp. 143-159: 151-152.

[40] Štefanić, *Opatija*, cit., p. 31.

[41] Vežić, *Arhitektura*, cit., p. 172.

[42] Ma cfr. ivi, p. 174, per la proposta di una datazione anticipata al terzo decennio, al termine degli interventi di restauro.

[43] Farlati, *Illyrici*, cit., p. 303.

[44] *Ibidem*. Va rilevato che la stessa situazione di perdita delle antiche carte era esplicitata dal com-

per questa via, istituire una rete di relazioni più precise tra la diocesi cittadina, l'abbazia benedettina e il contemporaneo contesto veneziano, in cui collocare la genesi della commissione a Paolo Veneziano, ma nemmeno escludere del tutto che essa fosse originata da dinamiche ad ampio raggio, inerenti i tre poli appena individuati. In questo senso, un altro canale che merita attenzione e futuri approfondimenti riguarda poi, nello specifico, i rapporti tra le singole fondazioni benedettine, lagunari e extralagunari, che risultano scarsamente indagati per il Trecento [45]: un esempio è fornito dal monastero di San Cipriano a Murano, tra le cui dipendenze Corner ricordava quattro chiese proprio nell'isola di Veglia[46].

Nonostante la scarsità di dati documentari nel ricostruire le vicende della committenza, il nesso dell'opera al contesto appena tratteggiato trova intima conferma nella sua stessa definizione iconografica, incentrata sulla santa titolare del complesso, la cui immagine campeggia nello scomparto centrale del polittico (fig. 7), al di sotto della *Crocifissione* apicale con l'*Annunciazione* (fig. 8), e affiancata dagli episodi salienti della sua vita – nella fattispecie *Lucia alla tomba di sant'Agnese*; *La distribuzione dei beni ai poveri*; *Lucia davanti al proconsole Pascasio*; *Lucia trascinata al lupanare* a sinistra (fig. 9); *Supplizio del fuoco*; *Lucia trafitta dal sicario*; *Comunione della santa*; *Pellegrini al sepolcro di Lucia* a destra (fig. 10).

---

pilatore del *Catastico* del 1752, in cui si legge: «Logore dal tempo le poche iscrizioni che in frante lapedi nelle parieti della chiesa esistono, rillevar non puossi né tempo di fondazione, né fondatori, né pure da antichi documenti per gl'incendi degli archivi parecchie volte seguiti nell'accennate invasioni [*n.d.a.* dei pirati Uscocchi]». Cfr. Venezia, Archivio di Stato, Cancelleria Inferiore, Doge, b. 228, *Catastico dell'Abbazia di S. Lucia di Besca*, p. 2.

[45] Come mi fa notare Danijel Ciković, la bibliografia croata sulle fondazioni benedettine dell'Adriatico settentrionale si è orientata maggiormente all'approfondimento del periodo tra il IX e il XII/XIII secolo, mentre per il Trecento c'è ancora margine di ricerca: in quel secolo, infatti, l'ordine monastico si dimostrava ancora florido e capace di commissioni di rilievo a Venezia, come dimostrato non solo dal caso del polittico di Paolo, ma anche dai due *antependia* tessili provenienti dai monasteri benedettini (rispettivamente maschile e femminile) di Zara (figg. 22-23 del saggio di Zuleika Murat in questo volume).

[46] F. Corner, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia e Torcello*, nella stamperia del Seminario, appresso G. Manfré, Padova 1758; rist. anast. Arnaldo Forni Editore, Bologna 1990 («Collana di bibliografia e storia veneziana», 18), p. 634: «Anche quattro chiese tutte situate nell'Isola di Veglia furono consecutivamente, ed in diversi tempi unite e soggettate a questo Monastero. Imperocché nell'anno 1153. Pietro Vescovo di Veglia conoscendo la religiosità ed onestà della vita de' Monaci, donò loro la Chiesa di San Martino con la Cappella di Sant'Apollinare; e nell'anno 1186. Giovanni di lui successore nel Vescovado offrì a Dio, e al Monastero di San Cipriano di Murano la Chiesa di San Giovanni Batista situata presso la porta di Veglia; alla qual Chiesa poscia nell'anno 1239. due fratelli di famiglia Dragomiri vi aggiunsero altra Chiesa da lor fabbricata sotto l'invocazione dell'Evangelista San Marco. Finalmente nell'anno 1323. Niccolò conte di Veglia soggettò a' Monaci di San Cipriano un Oratorio da lui fondato nella sua Isola, e dedicato ad onore di San Niccolò con tutte le rendite, che da esso Oratorio dipendevano». Si veda inoltre: I. Ostojić, *Relations entre la Venise medievale et les monasteres benedictins en Croatie*, in *Venezia e il Levante fino al secolo XV*, I, parte seconda, a cura di A. Pertusi, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1973, pp. 583-598.

Nella concezione finale dell'insieme furono senza dubbio determinanti le richieste dei destinatari del polittico che, in particolare per quanto attiene la scelta degli episodi narrativi della vita di Lucia, non è escluso si avvalessero di un testo agiografico – una *Passio* della vergine e martire o la stessa *Legenda Aurea* – forse illustrato, e conservato nella biblioteca dell'abbazia[47]. A questo proposito, bisogna considerare il fatto che l'opera rappresenta, per quanto oggi noto, una delle più precoci manifestazioni visive, ma già compiutamente formulata, delle vicende della santa nell'ambito della pittura monumentale, ponendosi a capo di una tradizione che verrà successivamente riproposta con minime varianti dal punto di vista iconografico[48]: ancorché difficilmente dimostrabile, non va quindi scartata l'ipotesi che alla codificazione delle dilettevoli scenette narrative del registro principale, di sapore quasi miniaturistico, avessero potuto contribuire episodi figurati all'interno dei codici, accessibili con facilità dai committenti e a cui essi avrebbero fatto espresso riferimento nell'affidare l'incarico al pittore[49].

Se questo aspetto dà prova, già di per sé, del contesto culturale in cui fu generata la commissione, un altro particolare contribuisce a rafforzare tale affermazione, testimoniando non solo dell'erudizione, ma anche dell'aggiornamento dei monaci benedettini di Veglia sulla corrente situazione veneziana: ci si riferisce all'apposizione, in chiusura al ciclo con il martirio, della scena con *Devoti alla tomba di Lucia* (fig. 11), un *unicum* nelle trasposizioni pittoriche dell'agiografia della martire, che solitamente trovano conclusione con i *Funerali della santa* o l'episodio dell'*Ultima comunione*. Come rilevato da Ana Munk[50], considerata la mancanza di precedenti figurativi dell'episodio, il suo inserimento nel polittico di Paolo Veneziano dev'essere quindi spiegato alla luce di un diretto riferimento alla devozione della santa in laguna, delle cui pratiche i benedettini oltremare

[47] Ipotesi già avanzata da I. Fisković, in *Stoljeće gotike na jadranu slikarstvo u ozračju Paola Veneziana* (*The Gothic Century on the Adriatic Painting in the Perspective of Paolo Veneziano and his Followers)*, Catalogo della mostra (Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 19.X.-28.XI. 2004), a cura di J. Belamarić, Z. Demori Staničić, B. Rauter Plančić, Galerija Klovićevi dvori, Zagabria 2004, pp. 78-81: 80. Inoltre, in relazione alla sequenza con cui funzionava il sistema agiografico di una determinata comunità, si veda il saggio di Saša Potočnjak in questo stesso volume.

[48] Non mi risulta sia stato ancora compiuto un censimento complessivo dei cicli narrativi della vita e del martirio della santa. Un primo tentativo è in E. Cozzi, *Gli affreschi del XIV secolo con storie di santa Caterina e di santa Lucia. Analisi iconografica e stilistica*, in *La chiesa di Santa Caterina a Pasian di Prato nella parrocchia di Basaldella. Storia, indagine archeologica e restauro*, a cura di P. Casadio, R. Fabriani, Forum, Udine 2009, pp. 89-111: 102-103, 109, nota 15; Ead., *Paolo Veneziano*, cit., p. 239.

[49] Un esempio di *Passione di Lucia* con illustrazioni delle vicende della vita e del martirio della santa è il *libellus* del Kupferstichkabinett di Berlino (78 A 4), trattato da C. Hahn, *Portrayed on the Heart. Narrative Effect in Pictorial Lives of Saints from the Tenth through the Thirteenth Century*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Londra 2001, pp. 95-128.

[50] A. Munk, *The Art of Relic Cults in Trecento Venice:* Corpi sancti *as a Pictorial Motif and Artistic Motivation*, «Radovi Instituta za povijest umjetnosti», XXX, 2006, pp. 81-92: 84.

erano – all'evidenza – pienamente informati e di cui volevano esprimere testimonianza tangibile e esplicito omaggio nell'opera destinata alla loro chiesa[51].

Un'ultima menzione meritano, infine, i quattro santi a mezzo busto del registro superiore, anch'essi espressione, in chiave identitaria, della comunità benedettina di Jurandvor. In particolare, due di essi sono esponenti del pantheon locale e, come tali, ritornano infatti anche nell'*antependium* ora al Victoria and Albert Museum, proveniente dalla cattedrale di Veglia: accanto all'effigie del Battista si trova Quirino, vescovo di Siscia (Sisak) e protettore della città e della diocesi vegliota, qui rappresentato come un giovane imberbe anziché nella canonica veste episcopale (fig. 12)[52]. A lato dell'apostolo Andrea è invece Gaudenzio[53], il cui culto, in realtà, risulta principalmente legato alla diocesi di Ossero (Osor)[54], di cui egli fu vescovo e patrono. Va però rilevata l'origine profondamente monastica della devozione alla figura di questo santo, discepolo di san Romualdo e «tradizionalmente ricordato come il tipico esempio di pio e devoto monaco benedettino»[55], cosicché anche la sua collocazione nel polittico

[51] Sul culto di santa Lucia si veda: G. Musolino, *Santa Lucia a Venezia. Storia-culto-arte*, 3ª ed. completamente aggiornata, Mimep-Docete, Pessano con Bornago 2017, per il versante veneziano; I. Šipić, *The Cult of St. Lucy. Venetian Context and Influence Along Eastern Adriatic*, «Studi veneziani», LXVII, 2013, pp. 201-228, per quello croato.

[52] Va ricordato che a san Quirino è intitolata la cappella palatina romanica collegata alla cattedrale di Veglia, dove sono preservati i sacri resti del santo in un prezioso reliquiario metallico. Si veda D. Ciković, *Reliquiario di San Quirino presso la Cattedrale di Veglia (Krk): donazione del duca Guglielmo V di Baviera al vescovo Giovanni della Torre*, «Zbornik za umetnostno zgodovino», LI, 2015, pp. 55-71. Il reliquiario in questione è conservato all'interno di un busto-reliquiario ligneo con l'effigie del santo, che appare come un uomo maturo, con il volto barbato e la mitra vescovile, simbolo del suo ruolo: con gli stessi attributi Quirino è classificato anche da G. Kaftal, *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Sansoni, Firenze 1952, pp. 871-872. Certo, un'immagine molto differente rispetto all'adolescente che compare sul polittico trecentesco, vestito di un mantello appuntato sulla spalla e recante una croce potenziata sulla destra, tanto che – nonostante il suo nome sia vergato a chiare lettere accanto alla figura – il suo riconoscimento è risultato ostico in passato: «un altro santo, che non si conosce» ricordava la visita pastorale del 1685 (Ciković, *L'eredità*, cit., p. 152); mentre nel *Catalogo Illustrato della prima esposizione d'Arte Antica. 1ª sezione: sec. XIV-XV-XVI*, a cura di A. Morassi, Parnaso, Trieste 1924, pp. 15-17, 15 il santo veniva confuso con san Marco, forse per affinità con i tradizionali colori delle vesti del patrono della Repubblica (che però sono invertiti). Nello stesso errore incorreva Štefanić, *Opatija*, cit., p. 73; mentre secondo R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Trecento*, lezioni tenute alla Facoltà di Lettere dell'Università di Bologna nell'a.a. 1954-1955, a cura di L. Mandelli Puglioli, Patron, Bologna 1955, pp. 91-94, si sarebbe trattato di san Macario (poi rettificato in san Marco in Id., *La pittura veneziana del Trecento*, Istituto per la collaborazione culturale, Venezia-Roma 1964, pp. 27-28). Il corretto riconoscimento spetta a M. Muraro, *Paolo da Venezia*, Istituto Editoriale Italiano, Milano 1969 («Arte e pensiero», 7), pp. 141-142.

[53] In realtà, non solo i due summenzionati, ma tutti e quattro i santi del registro apicale sarebbero legati al culto locale: san Giovanni battista è, infatti, il titolare della principale chiesa parrocchiale di Bescanuova (Baška) edificata nell'XI secolo, e così pure sant'Andrea, a cui era intitolata la parrocchia *apud Punctam* (Farlati, *Illyrici*, cit., p. 296), oltreché una basilica protocristiana scoperta nelle vicinanze, come ricorda Fisković, in *Stoljeće gotike*, cit., p. 81.

[54] Si rimanda all'approfondimento di Zuleika Murat in questo volume.

[55] S. Zucchi, *Fonti e studi sul vescovo Gaudenzio di Ossero. Bilancio critico-bibliografico*, «Atti del

trova piena giustificazione a partire dal contesto di provenienza dell'opera.

In un momento successivo al *Polittico di santa Lucia*, l'opera di maestro Paolo venne ricercata nuovamente dalla committenza vegliota per la fattura di un paliotto tessile che fungeva da fronte dell'altare maggiore della cattedrale cittadina intitolata all'Assunzione della Beata Vergine Maria (fig. 14). Il manufatto, realizzato su disegno del pittore da una bottega tessile specializzata, ostenta materiali preziosissimi – seta rossa e fili d'oro e d'argento, con l'aggiunta di dettagli in seta colorata blu, verde, gialla[56] – e si impone per le notevoli dimensioni (107x277 cm), che ne fanno di gran lunga l'opera più monumentale tra quelle veneziane di simile realizzazione per la costa dalmata, fortunatamente sopravvissute fino a noi[57].

Entro tali caratteri, che si pongono in linea con la destinazione per un centro di spicco come la sede della diocesi dell'isola, si sviluppa un'*Incoronazione della Vergine* ossequiosa all'iconografia veneziana del Trecento, a cui fa omaggio una teoria di santi disposti simmetricamente in numero di tre per lato: *Quirino*, con i canonici attributi vescovili (fig. 16), *Pietro* e *Giovanni Evangelista* a sinistra; *Giovanni Battista, Paolo* e *Gaudenzio* a destra. Il tutto è inquadrato da archi, a sesto acuto per gli scomparti laterali e a tutto sesto per quello centrale, sorretti da un sistema a doppia colonnina. Infine, un tralcio vegetale si dipana tra gli interstizi apicali, concludendo con un tocco di esuberanza la raffinata decorazione.

La presenza dei due san Giovanni, oltre che la loro posizione preminente a lato della scena principale, ha indirizzato la ricerca dell'identità del committente (fig. 15), effigiato in vesti episcopali alla base del trono su cui siedono la Vergine e Cristo, tra i presuli veglioti con quel nome: l'incrocio di tale informazione con i dati dello stile, ha fatto sì che esso venisse riconosciuto in prima battuta nel benedettino Bonjohannes[58], già menzionato nelle scorse pagine.

---

centro di ricerche storiche di Rovigno», XX, 1990, pp. 351-380: 351). Si veda anche: A. Marinković, *Civic Cults of Local Reformist Bishops in Medieval Dalmatia: Success and Failure*, in *Relics, Identity and Memory in Medieval Europe*, a cura di M. Räsänen, G. Hartmann, E.J. Richards, Brepols Publishers, Turnhout 2016 («Europa sacra», 21), pp. 187-223: 191-201.

[56] Si veda la scheda nel sito del V&A: http://collections.vam.ac.uk/item/O118420/the-veglia-altar-frontal-altar-frontal-paolo-veneziano/ (6/7/2019).

[57] Ci si riferisce all'*antependium* di Dobrigno (Dobrinj), di cui si dirà in seguito, le cui dimensioni sono di 89x125 cm; a quello per le benedettine di Zara, attualmente di 108x172 cm, mentre prima del restauro esso misurava 96x210 cm; e a quello per il monastero benedettino di San Crisogono della stessa città (94x190 cm), attualmente conservato nel Museo di Arte Applicata (*Iparmüvészeti Múzeum*) di Budapest. Si veda: S. Banić, *Zadarski gotički vezeni antependij u Budimpešti*, «Ars Adriatica», 2014, 4, pp. 75-94: 90, nota 10, dove vengono anche ricapitolati i diversi passaggi europei dell'*antependium* di Veglia prima dell'approdo al V&A. Sono riconoscente a Marco Biasio per questa e le altre traduzioni da studi croati che si citano in questo saggio.

[58] D. King, *A Venetian Embroided Altar Frontal*, «Victoria and Albert Museum Bulletin», 1965, 4, pp. 15-25: 23-24.

Una proposta alternativa, che mi sembra altamente condivisibile, proviene da un recente contributo di Danijel Ciković, secondo il quale si tratterebbe in realtà di Giovanni II, vescovo di Veglia tra il 1358 e il 1387: tale ipotesi, che lo studioso sta approfondendo in un saggio di prossima pubblicazione, porterebbe a datare il progetto per l'*antependium*, e la sua realizzazione *in toto*, oltre la metà del sesto decennio del Trecento[59].

In quel momento Paolo, con un'*escalation* che partiva dalla lunetta per il monumento funebre del doge Francesco Dandolo (1339), proseguiva con la realizzazione dell'apparato per la Festa delle Marie (1342) – organizzata e controllata dallo stato – e l'impresa della Coperta della Pala d'Oro (1343-1345), e si concludeva con l'«*unius anchone facte in ecclesia Sancti Nicolai de Palacio*» (1346), ossia per la chiesa di San Nicolò in Palazzo Ducale[60], era stato riconosciuto a tutti gli effetti come pittore ufficiale del governo marciano, «*cum salario et provisione*»[61]. Un fatto non trascurabile, e anzi cruciale, se rapportato al successo della sua opera oltremare e alla stretta contiguità cronologica in cui si pongono le committenze vescovili lungo la costa istriano-dalmata (Pirano-Veglia-Arbe), tutte scalabili subito dopo quelle ducali, nel corso del sesto decennio: esse non sarebbero quindi il risultato di una perdita di *appeal* del maestro nella metropoli, come voleva Muraro[62], ma piuttosto la conferma della sua consacrazione a pittore più ambito dell'intero orbe adriatico.

In chiave senz'altro emulativa rispetto all'apparato per la sede diocesana venne realizzato l'*antependium* di Dobrigno (Dobrinj), databile intorno agli anni settanta del Trecento (fig. 17)[63], che ne rappresenta una versione ridotta

[59] Ciković, *L'eredità*, cit., p. 154; Id., I. Jazbec Tomaić, *Rethinking "The Veglia Altar Frontal" from the Victoria and Albert Museum and Its Patron*, in *North of Byzantium: Artistic and Cultural Interchange in Eastern Europe in the Late Middle Ages*, a cura di A.I. Sullivan, M.A. Rossi, Brill, Leida-Boston 2019 (in corso di stampa).

[60] La critica ha sempre associato a questo complesso i sopravvissuti riquadri con *Storie di San Nicolò* ora nella collezione Contini Bonacossi della Galleria degli Uffizi. In realtà, un'ipotesi alternativa è proposta, in questo stesso volume, da Cristina Guarnieri, p. 52, nota 47, e da Zuleika Murat, p. 35, nota 64.

[61] Si veda Muraro, *Paolo*, cit., pp. 40, 87-88; R. Goffen, *Il paliotto della Pala d'oro di Paolo Veneziano e la committenza del doge Andrea Dandolo*, in *San Marco: aspetti storici*, cit., pp. 313-333.

[62] Muraro, *Paolo*, cit., p. 88: «Dal 1346 in poi si può dire che abbia inizio la seconda fase dell'attività pittorica di Maestro Paolo. Nella prima l'artista aveva operato nell'ambito della Corte dei Dogi [...]; nella seconda invece egli sembra perdere i contatti che lo legavano alla Corte ducale, per trasferirsi in periferia, perfino nelle terre Oltremare [...]».

[63] Così C. Guarnieri, *Lorenzo Veneziano*, Silvana, Cinisello Balsamo 2006, p. 66, come «artista di formazione paolesca ma che risente dei primi influssi laurenziani»; mentre secondo F. Pedrocco, *Paolo Veneziano*, Maioli-SVE, Milano 2003, pp. 150-153; e Cozzi, *Paolo Veneziano*, cit., p. 264, trattasi piuttosto di un'opera autografa di Paolo, assegnabile agli anni trenta. Mi sembra che però non venga tenuto conto, da parte dei due studiosi, dell'afflato profondamente gotico che informa le figure, allungate e ancheggianti, e le loro vesti, profondamente solcate da panneggi spezzati, sicché risulta difficile immaginare una datazione così precoce per il progetto di quest'antependio

alla scena principale – raffigurante lo stesso soggetto dell'*Incoronazione della Vergine* – e due soli santi, *san Giacomo* a sinistra, con un rotolo tra le mani, e *santo Stefano* a destra, qualificato dall'attributo delle pietre sul capo e recante una navicella liturgica e un turibolo, in ossequio alla sua condizione diaconale. Quest'ultimo era inoltre il titolare della parrocchiale a cui era destinato il manufatto, una tra le più antiche chiese capitolari della regione (già nominata nel 1100) e rinomata per la sontuosità dei suoi apparati[64].

La superba realizzazione, che consta di una base di seta rossa – in linea con le altre opere a ricamo realizzate a Venezia nel XIV secolo[65] – su cui i decori sono stati eseguiti con fili d'oro e d'argento, appare oggi profondamente modificata rispetto allo stato originario: seguendo quanto argomentato da Silvija Banić[66], che se ne è occupata contestualmente allo studio dell'*antependium* per i benedettini di San Crisogono di Zara, il paliotto doveva presentare inizialmente un bordo decorato con busti di santi entro quadrilobi (forse tredici o quattordici), di cui si potevano ancora intuire le tracce nella fascia di lino presente lungo il margine superiore dell'*antependium* (fig. 18), prima che essa venisse rimossa nel corso del restauro condotto tra il 2007 e il 2009, compromettendo inesorabilmente l'integrità dell'insieme.

Infine, l'opera con cui si conclude cronologicamente questo *excursus* degli invii veneziani sull'isola di Veglia è il *Trittico di san Giovanni Evangelista* (fig. 19) per la chiesa parrocchiale dell'Assunzione della Vergine a Castelmuschio (Omišalj). Dell'edificio, d'impianto basilicale a tre navate, terminanti in altrettante absidi semicircolari – delle quali la maggiore impreziosita da una sontuosa pala lignea[67] (figg. 20-21) – sono note menzioni almeno dal XIII secolo, mentre l'aspetto attuale è il frutto dell'addizione di numerose cappelle laterali tra XVI e XVIII secolo, a testimonianza della preminenza del sito, importante chiesa capitolina[68].

Il trittico, attualmente collocato sulla parete di fondo dell'abside destra, era forse pensato per ornare in origine uno degli altari laterali della parrocchiale, dove ancora si trovava nel 1730, secondo quanto annotato nel *Catastico di Ve-*

---

e identificare con Paolo il suo autore.

[64] Cfr. la scheda di N. Kudiš Burić, in *Stoljeće gotike*, cit., pp. 190-191, in cui la studiosa riporta un estratto della visita apostolica del 1579 dove, insieme agli oggetti liturgici in argento e oro, si menziona anche un «*pallium honorificum cum imaginibus … ex auro*». Ancora, nel 1603 è ricordato un «*un palio serico d'oro*», citazioni che potrebbero riferirsi all'*antependium* in oggetto.

[65] Banić, *Zadarski gotički*, cit., p. 91, nota 16.

[66] Ivi, p. 83.

[67] Il manufatto, degli inizi del Cinquecento, è stato attribuito all'ambito di Paolo Campsa. Si veda in proposito la tesi di dottorato di D. Ciković, *Liturgijska oprema kaptolskih crkava otoka Krka u zapisniku pastoralne vizitacije biskupa Stefana Davida iz 1685. godine*, supervisore: N. Kudiš, Zadar 2018, con bibliografia precedente.

[68] Ciković, *L'eredità*, cit., p. 156.

glia conservato nell'Archivio di Stato di Venezia, da cui emerge altresì come in quel momento il giuspatronato fosse detenuto dalle famiglie Žuvičić e Kirinčić[69]. Nessun documento consente di validare quest'informazione per i secoli precedenti: qualsiasi riflessione sulla committenza del dipinto dovrà perciò rimanere in sospeso fino alla scoperta di nuove carte d'archivio. Tuttavia, andrà almeno rilevato come anche in questo caso l'autore dell'opera, Jacobello del Fiore, rientri nel novero delle personalità di spicco della stagione gotica veneziana, una posizione che risulta confermata non solo dall'alta qualità del suo *corpus*, ma anche dal riconoscimento ufficiale di pittore stipendiato dalla Serenissima, carica che detenne tra il primo e il secondo decennio del Quattrocento[70]. Si tratta, quindi, di un'ulteriore prova dell'aggiornamento dei committenti veglioti sulla coeva situazione lagunare, oltre che di una manifestazione del raffinato gusto artistico che essi dimostrarono nella scelta dei manufatti che avrebbero arricchito l'apparato ornamentale dei loro edifici di culto.

L'opera si presenta oggi in uno stato di conservazione che solo in parte riesce a evocare la fattura originaria: i tre scomparti che la costituiscono, quello centrale con il bassorilievo ligneo dell'effigie del santo titolare dell'altare – opera di Caterino Moranzone[71] – e le due ali laterali dipinte con episodi della vita di san Giovanni (partendo da sinistra, in alto, si incontrano: *San Giovanni battista che indica l'Agnus Dei*; *San Giovanni evangelista dinnanzi a Aristodemo*; la *Resurrezione di Drusiana*; il *Martirio dell'olio bollente*; *San Giovanni a Patmos* e l'*Autoseppellimento di san Giovanni*), non risultano infatti del tutto coesi tra loro, mentre la pellicola pittorica, impoverita e lacunosa in più punti e soprattutto nei riquadri inferiori, come testimonia una vecchia foto pubblicata da Gamulin nel 1957, è stata risarcita nel corso di alcuni restauri novecenteschi,

[69] Ivi, p. 155.

[70] Il documento che conferma il ruolo del pittore per il governo veneziano è stato pubblicato da P. Paoletti, *Raccolta di documenti inediti per servire alla storia della pittura veneziana nei secoli XV e XVI*, II, Prosperini, Padova 1894-1895, p. 8, e risale all'11 gennaio del 1411 *more veneto* (quindi 1412). Con l'atto si stabiliva che al pittore venisse dimezzato il salario annuale, da cento a cinquanta ducati, per contribuire alla spesa della guerra in Dalmazia in cui era impegnata la Serenissima. Oltre a ciò, non vanno dimenticati i vari incarichi sottoposti a Jacobello in veste di pittore ufficiale, ossia la realizzazione del dipinto con il *Leone di san Marco* (1415) per la Sala dell'Avogaria di Comun e il *Trittico della Giustizia* (1421) per il Magistrato del Proprio in Palazzo Ducale. Al pittore andrebbe altresì riferita una notizia del 9 luglio del 1422 con cui la Serenissima assoldava un maestro incaricato della supervisione e del restauro degli affreschi della Sala del Maggior Consiglio. Cfr. da ultimo V. Anselmi, *Jacobello del Fiore, o della pittura a Venezia tra il neogiottismo di fine Trecento e la "rivoluzione" gentiliana*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Firenze, Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo, supervisore A. De Marchi, a.a. 2012-2014, ciclo XXVII, pp. 79-87, 100-107.

[71] L. Sartor, *Scultura lignea veneziana del Quattrocento (1390-1500)*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Udine, supervisore S. Mason, a.a. 2000-2001, pp. 15, 58.

dei quali questi dettagli danno tutto il tenore[72] (figg. 22-23). Probabilmente è questa la ragione che ha condotto una parte della critica, in passato, a ravvisare nel trittico un lavoro per lo più di bottega[73]: l'intima coerenza dei brani meglio conservati con la produzione di Jacobello intorno al 1410 (figg. 24-25) sembra tuttavia escludere una simile ipotesi.

Dal percorso intrapreso in queste pagine sono quindi emerse le strette relazioni artistiche che l'isola di Veglia intrattenne con Venezia tra Tre e Quattrocento: il livello dei committenti e i luoghi di destinazione (un monastero benedettino, una chiesa cattedrale e due parrocchiali) risultano di vario ordine e grado, come anche la tipologia dei prodotti richiesti – dal polittico a più registri con pinnacoli e intagli fogliacei, ai paliotti tessili, alla pala d'altare di realizzazione mista (scultura/pittura). Se non sembra possibile trarre delle conclusioni generali a partire da queste premesse, che dovranno essere poste a sistema in una più ampia prospettiva per definire gli orientamenti della committenza, andrà tuttavia rilevato come non si possa parlare di "periferia" per queste regioni adriatiche né di "ritardo culturale" in relazione al gusto dei loro abitanti: essi erano ben informati di quali fossero le tendenze in laguna e di quanto prestigio derivasse dall'acquisizione dei manufatti tecnicamente sofisticati che venivano realizzati di là dal mare.

[72] G. Gamulin, *L'altare di S. Giovanni Evangelista di Jacobello del Fiore a Omišali*, «Arte Veneta», XI, 1957, pp. 23-28: 28, nota 7, dove viene fatto un resoconto degli spostamenti e degli interventi a cui fu sottoposto il dipinto nel corso del XX secolo. Cfr. anche la scheda di B. Rauter Plančić, in *Stoljeće gotike*, cit., pp. 182-183. Va notato che già Gamulin riferiva di alcune «illogicità» presenti nella forma dell'altare, imputandole al restauro intercorso a Vienna all'inizio del secolo scorso e concludendo che esso non dovesse apparire sostanzialmente diverso da come lo vediamo oggi. Ciković, *L'eredità*, cit., p. 156, nel rendere nota la descrizione settecentesca presente nel *Catastico di Veglia*, dove si fa riferimento a «un suo Cielo di sopra in tavola dipinta», interpreta tale elemento come un timpano dipinto, poi perduto, che doveva essere posto a coronamento della struttura. Trattandosi di una caratteristica che non si ritrova in altre opere veneziane coeve, né successive (penso ad esempio al trittico di Lorenzo da Venezia all'Accademia Carrrara di Bergamo o a quello di Quirizio da Murano all'Accademia dei Concordi di Rovigo, identici per impostazione a quello in esame), mi chiedo se il «Cielo» non potesse essere piuttosto parte di una sorta di baldacchino sotto cui era ubicato il trittico. Questi e altri dubbi potranno trovare risposta quando verranno resi noti i risultati del restauro a cui il dipinto è attualmente sottoposto (da aprile 2019).

[73] Così K. Christiansen, *Gentile da Fabriano*, Chatto&Windus, Londra 1982, pp. 70-71, nota 15; E. Cozzi, *Il gotico internazionale a Venezia. Un'introduzione alla cultura figurativa nell'Italia nord-orientale*, «AFAT», 2012, 31, pp. 11-30: 24; Ead., *Paolo Veneziano*, cit., p. 292, nota 70.

Fig. 1 (Baradel) – Nicolò di Pietro, *Madonna col Bambino in trono, angeli musicanti e il committente Vulciano Belgarzone di Zara.* Venezia, Gallerie dell'Accademia, 1394.

Fig. 2 (Baradel) – V.M. Coronelli, *Isolario*. Padova, Biblioteca dell'Orto Botanico dell'Università degli Studi di Padova, 1698 ca.

CRACOVIA
CORBAW
CORBAVIA
ISOLE DI MARE DEL

Fig. 3 (Baradel) – Paolo Veneziano, *Polittico di santa Lucia*. Veglia (Krk), Cancelleria del vescovado, 1330-1340 ca.

Fig. 4 (Baradel) – *L'allestimento del polittico nella chiesa di Santa Lucia in una vecchia cartolina*, Jurandvor, chiesa di Santa Lucia.

Fig. 5 (Baradel) – Jurandvor, chiesa di Santa Lucia, esterno.

Fig. 6 (Baradel) – Jurandvor, chiesa di Santa Lucia, interno. Ricostruzione grafica della pergula con la *Lapide di Baška* come pluteo da B. Fučić, *Glagoljski natpisi*, Jugoslavenska Akademija Znanosti i Umjetnosti, Zagabria 1982, p. 44.

Fig. 7 (Baradel) – Paolo Veneziano, *Polittico di santa Lucia*, particolare. Veglia (Krk), Cancelleria del vescovado, 1330-1340 ca.

Fig. 8 (Baradel) – Paolo Veneziano, *Polittico di santa Lucia*, particolare. Veglia (Krk), Cancelleria del vescovado, 1330-1340 ca.

Fig. 9 (Baradel) – Paolo Veneziano, *Polittico di santa Lucia*, particolare. Veglia (Krk), Cancelleria del vescovado, 1330-1340 ca.

Fig. 10 (Baradel) – Paolo Veneziano, *Polittico di santa Lucia*, particolare. Veglia (Krk), Cancelleria del vescovado, 1330-1340 ca.

Fig. 11 (Baradel) – Paolo Veneziano, *Polittico di santa Lucia*, particolare. Veglia (Krk), Cancelleria del vescovado, 1330-1340 ca.

Fig. 12: Paolo Veneziano, *Polittico di santa Lucia*, particolare dello stato di conservazione prima del restauro. Veglia (Krk), Cancelleria del vescovado, 1330-1340 ca.

Fig. 13: Paolo Veneziano, *Polittico di santa Lucia*, particolare dello stato di conservazione prima del restauro. Veglia (Krk), Cancelleria del vescovado, 1330-1340 ca.

Fig. 14 (Baradel) – Ricamatori veneziani su disegno di Paolo Veneziano, *Incoronazione della Vergine e santi*. Londra, Victoria and Albert Museum, 1350-1360 ca.

Fig. 15 (Baradel) – Ricamatori veneziani su disegno di Paolo Veneziano, *Incoronazione della Vergine e santi*, particolare. Londra, Victoria and Albert Museum, 1350-1360 ca.

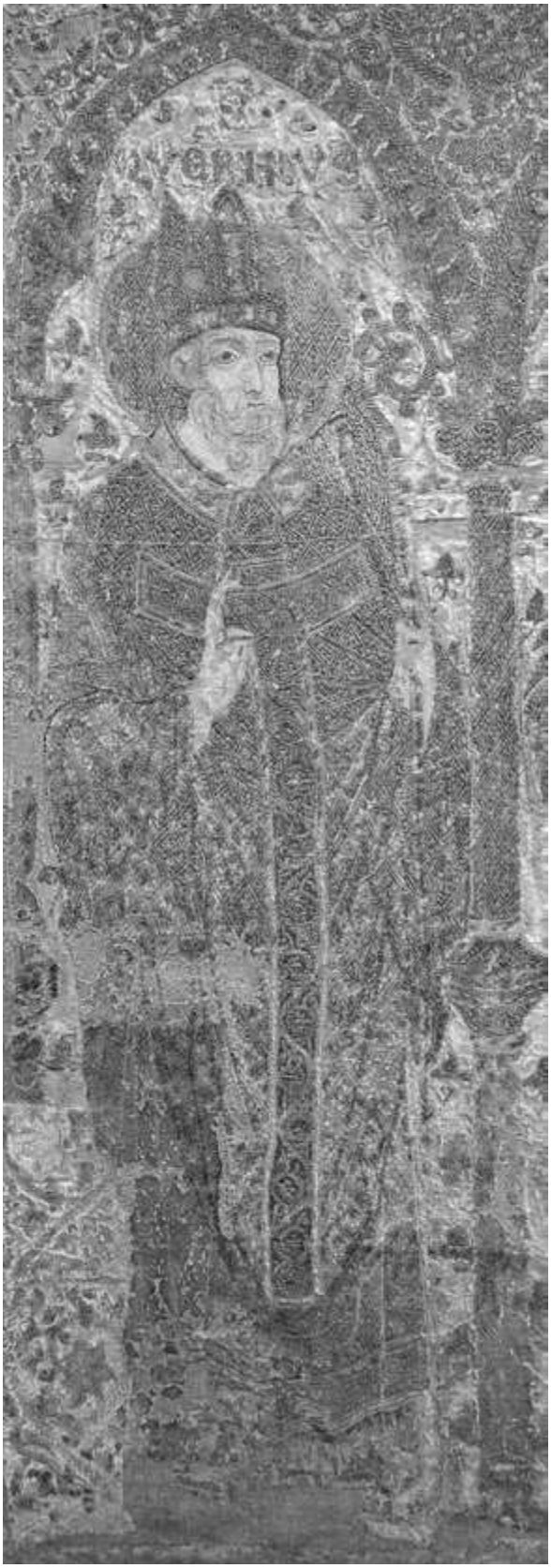

Fig. 16 (Baradel) – Ricamatori veneziani su disegno di Paolo Veneziano, *Incoronazione della Vergine e santi*, particolare. Londra, Victoria and Albert Museum, 1350-1360 ca.

Fig. 17 (Baradel) – Ricamatori veneziani su disegno di un seguace di Paolo Veneziano, *Incoronazione della Vergine tra i santi Giacomo e Stefano*. Dobrigno (Dobrinj), parrocchiale di Santo Stefano, 1360-1370 ca.

Fig. 18 (Baradel) – Ricamatori veneziani su disegno di un seguace di Paolo Veneziano, *Incoronazione della Vergine tra i santi Giacomo e Stefano*, prima del restauro. Dobrigno (Dobrinj), chiesa di Santo Stefano, 1360-1370 ca.

Fig. 19 (Baradel) – Jacobello del Fiore, *Trittico di san Giovanni evangelista*. Castelmuschio (Omišalj), chiesa dell'Assunzione della Vergine, 1410 ca.

Fig. 20 (Baradel) – Castelmuschio (Omišalj), chiesa dell'Assunzione della Vergine, esterno.

Fig. 21 (Baradel) – Castelmuschio (Omišalj), chiesa dell'Assunzione della Vergine, interno.

Fig. 22 (Baradel) – Jacobello del Fiore, *Trittico di san Giovanni evangelista*, particolare. Castelmuschio (Omišalj), chiesa dell'Assunzione della Vergine, 1410 ca.

Fig. 23 (Baradel) – Jacobello del Fiore, *Trittico di san Giovanni evangelista*, particolare. Castelmuschio (Omišalj), chiesa dell'Assunzione della Vergine, 1410 ca.

Fig. 24 (Baradel) – Jacobello del Fiore, *Trittico di san Giovanni evangelista*, particolare. Castelmuschio (Omišalj), chiesa dell'Assunzione della Vergine, 1410 ca.

Fig. 25 (Baradel) – Jacobello del Fiore, *Polittico della beata Michelina*. Pesaro, Musei Civici, 1410 ca.