

ME. VE.

La Serenissima via mare

A cura di Valentina Baradel e Cristina Guarnieri

PADOVA
UP

P A D O V A U N I V E R S I T Y P R E S S

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-orientale. 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.



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA



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

| | |
|--|-----|
| <i>Introduzione</i> Valentina Baradel e Cristina Guarnieri | 11 |
| <i>Performing Objects: la cassa reliquiario della beata Giuliana di Collalto nel contesto veneziano e nord-adriatico</i> Zuleika Murat | 17 |
| <i>Lo svelamento rituale delle reliquie e le pale ribaltabili di Paolo Veneziano sulla costa istriano-dalmata</i> Cristina Guarnieri | 39 |
| <i>Ipotesi tecnica per un supporto di sostegno e di rifunzionalizzazione del dispositivo di rotazione della pala di Pirano di Paolo Veneziano</i> Angelo Pizzolongo | 54 |
| <i>Diramazioni adriatiche di botteghe veneziane. L'isola di Veglia (Krk), da Paolo Veneziano a Jacobello del Fiore</i> Valentina Baradel | 57 |
| <i>The choir stalls of the north Adriatic under the Venetian influence</i> Barbara Španjol-Pandelo | 77 |
| <i>«Facta est». Frammenti apocrifi del Nuovo Testamento dall'isola di Arbe</i> Saša Potočnjak | 87 |
| <i>Indice dei nomi</i> | 99 |
| <i>Indice dei luoghi</i> | 105 |

Introduzione

VALENTINA BARADEL E CRISTINA GUARNIERI

Il tema che costituisce il *fil rouge* dei saggi contenuti in questo volume, ovvero la circolazione di manufatti artistici e maestri veneziani e la loro costante presenza lungo l'Adriatico orientale nel corso del Medioevo, vanta ad oggi una tradizione di studi ormai consolidata. Le sue premesse risalgono, infatti, ai primi decenni del secolo scorso e vanno rintracciate nei contributi dei pionieri della disciplina, tanto croati che italiani, che, avendo a disposizione un patrimonio artistico pressoché inedito, ne operarono un primo censimento – sebbene non sistematico – rendendo note, di volta in volta, le nuove testimonianze d'arte veneziana emerse da chiese, musei o collezioni d'oltremare in pubblicazioni specializzate. Grazie, quindi, alle segnalazioni e agli sforzi congiunti degli studiosi di entrambe le sponde dell'Adriatico è stato possibile approntare, innanzitutto a livello inventariale e quantitativo, un primo sistema di contatti artistici tra la Serenissima e le regioni adriatiche, quelle stesse che sarebbero poi state inglobate, nel corso del Quattrocento, nel suo *Stato da Mar*.

In questa prospettiva, l'ideale prosecuzione di tale filone d'indagine è emersa in alcuni convegni e pubblicazioni che si sono succeduti in particolare tra la fine degli anni novanta e i primi anni duemila, seguendo due direttrici distinte. Partendo dalle basi summenzionate, va ricordata anzitutto l'iniziativa editoriale promossa dall'Università di Trieste e sfociata nella collana di volumi tuttora in essere (attualmente cinque¹) dal titolo *Studi e Ricerche d'Arte Veneta in Istria e*

¹ Di seguito l'elenco delle pubblicazioni in ordine cronologico: 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); V. EKL, *La scultura gotica in Istria*, edizione italiana a cura di G. Fossaluzza, M. Walcher, Edizioni Italo Svevo, Trieste 1999 («Studi e ricerche d'arte veneta in Istria e Dalmazia», 3); *Istria. Città maggiori. Capodistria, Parenzo, Pirano, Pola. Opere d'arte dal Medioevo all'Ottocento*, a cura di G. Pavanello, M. Walcher, Edizioni della Laguna, Mariano del Friuli 2001 («Studi e ricerche d'arte veneta in Istria e Dalmazia», 2); 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); E. Cozzi, *Affreschi medievali in Istria*, Università degli Studi di Trieste-Antiga, Trieste-Crocetta del

Dalmazia, che si pone in linea con i lavori di schedatura di opere e monumenti avviati negli anni trenta del Novecento – a partire dalle edizioni ancora imprescindibili del *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia. Zara* (1932), a firma di Carlo Cecchelli, e del quinto tomo dell'*Inventario degli oggetti d'arte in Italia. Provincia di Pola* (1935)² – riprendendoli, ampliandoli e aggiornandoli. D'impianto affine è il testo di Giuseppe Maria Pilo, «Per trecentosettantasette anni». *La gloria di Venezia nelle testimonianze artistiche della Dalmazia*³, circoscritto ai centri più significativi della regione meridionale della Croazia, vale a dire la storica capitale Zara (Zadar), e poi le città di Sebenico (Šibenik), Spalato (Split), Traù (Trogir), fino alle isole più importanti di Curzola (Korčula) e Lesina (Hvar), con uno sconfinamento verso l'estremo sud nella libera repubblica di Ragusa (Dubrovnik); e, dalla parte croata, l'*Istria pittorica* a cura di Višnja Brejc e Nina Kudiš⁴.

Un simile intento è stato perseguito anche dall'Università di Padova, nel progetto di Ateneo *Arte e Committenza degli ordini mendicanti in Istria e Dalmazia tra XIII e XIV secolo: centri, opere e maestri*, poi confluito nella pubblicazione intitolata *Medioevo adriatico. Circolazione di modelli, opere e maestri*⁵. Nel volume, il tema della mobilità di opere e maestri ha contemplato diversi aspetti della produzione artistica – dalla scultura, alla pittura murale o su tavola, alla miniatura – e preso in considerazione un contesto allargato, dall'area altoadriatica a Ragusa, attraverso un arco cronologico di lunga durata, compreso tra l'VIII e il XV secolo. Nell'ambito dei rapporti accademici tra le due nazioni, va inoltre segnalato che l'Ateneo patavino ha attuato, a partire dal 2004, una proficua cooperazione didattico-scientifica con l'Università di Zara (Dipartimenti di Italianistica) per la riscoperta della comune eredità adriatica, poi confluita nella giornata di studio *Letteratura, arte, cultura italiana tra le due sponde dell'Adriatico*, tenutasi a Padova il 9 novembre 2007, da cui è stato ricavato un volume di atti nel 2014⁶.

Montello 2016 («Studi e ricerche d'arte veneta in Istria e Dalmazia». Nuova serie).

² Questi ultimi sono stati di recente ripubblicati dalla casa editrice Zel Edizioni di Treviso: il volume *Zara. Catalogo delle cose d'arte e di antichità* nel 2016, mentre la *Provincia di Pola. Inventario degli oggetti d'arte* nel 2017, a cura di Enrico Lucchese. Sull'implicazione scientifica di simili iniziative cfr. E. LUCCHESI, *L'inventario del 1935 e vent'anni di studi dell'arte veneta "mobile" in Istria*, in *Provincia di Pola. Inventario degli oggetti d'arte*, Istituto regionale per la cultura istriano-fiumano-dalmata-Zel Edizioni, Trieste-Treviso 2017, pp. VII-IX.

³ G.M. PILO, «Per trecentosettantasette anni». *La gloria di Venezia nelle testimonianze artistiche della Dalmazia*, Edizioni della Laguna, Monfalcone 2000 («Arte documento. Quaderni», 6).

⁴ V. BREJC, N. KUDIŠ, *Istria pittorica. Dipinti dal XV al XVIII secolo. Diocesi di Parenzo, Pola*, con la collaborazione di G. Fossaluzza, Centro di ricerche storiche-Unione italiana-Università popolare, Rovigno-Fiume-Trieste 2005 («Collana degli atti. Centro di ricerche storiche. Rovigno», 25).

⁵ *Medioevo adriatico. Circolazione di modelli, opere e maestri*, a cura di F. Toniolo, G. Valenzano, Viella, Roma 2010 («Interadria. Culture dell'Adriatico», 14).

⁶ *Letteratura, arte, cultura italiana tra le due sponde dell'Adriatico/Talijanska književnost, umjetnost,*

All'approccio di tali pubblicazioni, d'impianto più tradizionale ma nondimeno utile a una piena e informata conoscenza del patrimonio di queste regioni, si sono via via affiancate imprese di diverso respiro, con lo scopo prefissato di approfondire e contestualizzare il senso delle relazioni tra le due sponde dell'Adriatico, indagandole attraverso una pluralità di casi specifici. In esse si è quindi optato per l'apertura a interrogativi che annoverassero molteplici punti di vista e provassero a mettere in discussione l'idea di una ricezione culturale esclusivamente unilaterale e passiva da parte delle regioni costiere in rapporto a quanto veniva formulato dalla Dominante, nel tentativo di valorizzare piuttosto gli aspetti legati allo scambio di idee, modelli e culture, e alla circolazione di quelle stesse attraverso le rotte già battute dai traffici mercantili. È il caso, ad esempio, dei saggi raccolti nel volume *Quattrocento adriatico*⁷, dove la dimensione indagata, prettamente rinascimentale, risulta policentrica, avendo preso come punto di riferimento non solo Venezia, ma anche la diffusione nel suo Golfo di linguaggi artistici elaborati in altri contesti, quali Padova o Rimini: ne è così emerso un quadro complesso e sfaccettato che, pur nella predominante adesione al formulario lagunare, si è dimostrato non esente da apporti diversificati, anche centroitaliani. Anche la raccolta di interventi dal titolo *Mito e antimito di Venezia nel bacino adriatico (secoli XV-XIX)*, ha perseguito un simile proposito, particolarmente evidente nel testo di Kruno Prijatelj, volto a esplorare le componenti specifiche della «scuola dalmata di pittura», definita da caratteri peculiari e riconoscibili, attraverso la trattazione delle sue personalità più eminenti⁸.

I saggi presenti in questo volume sono il frutto del progetto dal titolo *La Serenissima via mare: arte e cultura tra le due sponde dell'Adriatico* (ID2018_2A02), sotto la direzione scientifica di Cristina Guarnieri. La ricerca è stata finanziata con i contributi della Regione Veneto, nell'ambito degli *Interventi per il recupero, la conservazione e la valorizzazione del patrimonio culturale di origine veneta nell'Istria e nella Dalmazia* (programma 2018); e del Dipartimento dei Beni Culturali: Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica dell'Università

kultura između dviju obala Jadrana, Atti della Giornata di studio (Padova, 9 novembre 2007), a cura di L. Borsetto, N. Balić-Nižić, Ž. Nižić, Università degli Studi di Padova-Sveučilište u Zadru, Padova-Zara 2014. Va segnalato che un altro volume di atti nell'ambito della stessa collaborazione era stato pubblicato anche nel 2006: *Letteratura, arte, cultura italiana tra le due sponde dell'Adriatico*, Atti della Giornata di studio, a cura di L. Borsetto, CLEUP, Padova 2006.

⁷ *Quattrocento adriatico. Fifteenth-Century Art of the Adriatic Rim*, Papers from a colloquium held at the Villa Spelman (Florence 1994), edited with an introduction by C. Dempsey, Nuova Alfa, Bologna 1996.

⁸ *Mito e antimito di Venezia nel bacino adriatico (secoli XV-XIX)*, Atti del convegno (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 11-13 novembre 1997), a cura di S. Graciotti, Il Calamo, Roma 2001; e K. PRIJATELJ, *L'influenza della pittura veneziana in Dalmazia dal Trecento al Manierismo*, in *Mito e antimito*, cit., pp. 387-392.

di Padova, in partenariato con la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Fiume. Quest'ultima vi ha partecipato con due progetti: *Ars lignea: drvorezbarska umjetnička baština sjevernog Jadrana od 1300. do 1600. godine* [*Ars lignea: patrimonio artistico di scultura in legno dell'Adriatico settentrionale dal 1300 al 1600*] (UIP-2017-05-6356), svolto in collaborazione con la Hrvatska Zaklada za Znanost [Fondazione scientifica croata], di cui è responsabile scientifico Barbara Španjol-Pandelo; e *FRANKOSTRUKCIJA: Istraživanje i rekonstruiranje književno-povijesnoga i kulturnoga kruga Alpe-Jadran u ranom novom vijeku u kontekstu djelovanja plemićkih obitelji Frankopana* [*FRANKOSTRUKCIJA: Esplorazione e ricostruzione del circolo letterario-storico e culturale della zona alpino-adriatica nella prima età moderna, nel contesto delle attività della nobile famiglia dei Frangipane*] (n. 18.05.2.2.02), finanziato dall'Università di Fiume e svolto sotto la responsabilità scientifica di Saša Potočnjak.

Un percorso, dunque, che ha raccolto intorno a sé studiosi italiani e croati di diverse professionalità e discipline, come evidenzia il carattere dei contributi qui presentati. Essi si pongono in linea di continuità con le indagini più sopra richiamate, ma con la scelta di privilegiare, dinnanzi alla varietà di osservatori possibili per sondare i vari nessi culturali stabilitisi entro l'orbe adriatico, un'area territoriale ben definita: le isole del Golfo del Quarnaro. Queste, e in particolare Veglia (Krk), Arbe (Rab) e Cherso (Cres), con la loro ubicazione all'estremità settentrionale dell'arcipelago croato, hanno risentito, dal punto di vista degli studi storico-artistici, della posizione geografica intermedia tra la penisola istriana e la lunga e sottile striscia di terra che costituisce la Dalmazia, con una conseguente marginalizzazione nella letteratura appena ricordata. Una lacuna di cui già si lamentava Vjekoslav Štefanić in un articolo apparso su «Croatia Sacra» nel 1936⁹.

Il volume si apre con il contributo di Zuleika Murat, volto ad approfondire la funzione delle casse reliquiario lignee a Venezia tra XIII e XIV secolo, a partire da quella della beata Giuliana di Collalto conservata al Museo Correr. Concepiti come *performing objects* con lo scopo di mostrare i corpi incorrotti dei santi, questi manufatti erano al centro di articolate dinamiche devozionali, tese a coinvolgere il pubblico di fedeli e pellegrini che con essi interagivano su un piano di "spiritualità fisica", innescata da processi multisensoriali che implicavano non solo la vista, ma anche gli altri sensi: infatti, i corpi santi erano non solo visti, ma anche toccati e baciati e venivano esposti al pubblico con il ricorso congiunto di effluvi e suoni che ne stimolassero anche l'olfatto e l'udito. Tra le casse lignee

⁹ V. ŠTEFANIĆ, *Opatija sv. Lucije u Baški i drugi benediktinski samostani na Krku*, «Croatia Sacra», 1936, 6, pp. 1-86: 1: «Onima iz uže Hrvatske je upravo pred Krkom prestajala Hrvatska i Slavonija, a onima iz Dalmacije upravo je pred Krkom prestajala Dalmacija».

presenti al di fuori della laguna, quella di san Gaudenzio, conservata in stato assai frammentario nella Collezione di Arte Sacra della Cattedrale di Ossero, è preziosa testimonianza della diffusione di siffatta tipologia in area altoadriatica.

Il saggio di Cristina Guarnieri è incentrato su una particolare tipologia di pale dipinte diffuse in area veneziana soprattutto tra XIV e inizi XV secolo, le “pale ribaltabili”. Si tratta di manufatti di formato rettangolare, per lo più figurati sia sul recto che sul verso, interamente dipinti oppure in parte scolpiti con immagini a bassorilievo, che venivano movimentati in relazione al culto e all’ostensione delle reliquie dei santi durante le maggiori festività liturgiche. Essi potevano essere o meno connessi con una teca-reliquiario ovvero con una più preziosa pala orafa, di cui costituivano eventualmente la “coperta” o “contropala” feriale e, collocandosi sull’altare maggiore, rappresentavano il centro focale della devozione dei fedeli. Le opere indagate in questa sede provengono per la maggior parte dalla bottega di Paolo Veneziano, il più importante pittore in laguna della prima metà del XIV secolo, che, dopo aver realizzato uno dei manufatti più prestigiosi della sua lunga carriera, la Coperta della Pala d’Oro per l’altar maggiore della Basilica di San Marco, ne ripropone il modello in una serie di manufatti simili, sebbene più semplificati nei meccanismi di apertura, da destinare all’entroterra e lungo il bacino adriatico.

Su una di queste opere, la tavola dipinta raffigurante la *Madonna col Bambino e Santi*, proveniente dalla chiesa di San Giorgio a Pirano, Angelo Pizzolongo, restauratore del Polo Museale del Friuli Venezia Giulia, ha formulato un progetto per restituire l’originaria movimentazione del manufatto, con lo scopo di proporre un nuovo allestimento alla Direzione del Civico Museo Sartorio, presso il quale l’opera si trova attualmente in deposito.

Valentina Baradel, dopo aver ripercorso le modalità d’arrivo delle opere dalle botteghe lagunari alle destinazioni adriatiche, compie un *excursus* territoriale sull’isola di Veglia che, per il periodo dagli anni trenta del Trecento al primo decennio del Quattrocento, fu meta di invii di diverse tipologie di manufatti per altrettanto disparati contesti di committenza. *In primis*, il polittico di Paolo Veneziano per la chiesa dell’abbazia benedettina di Santa Lucia a Jurandvor, quindi i due paliotti tessili rispettivamente per la cattedrale di Veglia (Krk) e la parrocchiale di Santo Stefano a Dobrigno (Dobrinj) e infine il trittico di Jacobello del Fiore per la chiesa dell’Assunzione della Vergine a Castelmuschio (Omišalj), quest’ultimo riportato all’attenzione degli studi con una campagna fotografica che supplisce al fatto che attualmente l’opera non sia visibile al pubblico perché in attesa di restauro.

Il saggio di Barbara Španjol-Pandelo sposta invece la trattazione sull’arte dell’intaglio e della scultura, affrontando il tema della produzione di cori li-

gnei. A partire dall'esempio ancora superstite nella cattedrale di Sant'Anastasia a Zara, realizzato da Matteo Moranzone e bottega in un arco di tempo compreso tra il 1418 e 1450, la studiosa propone confronti con il coro della chiesa dell'Assunzione della Beata Vergine Maria a Arbe (Rab) e con quello della chiesa francescana di Cherso (Cres), arrivando a stabilire la paternità diretta a Matteo Moranzone nel primo caso e, per il secondo, la realizzazione nella prima metà del XV ad opera della sua bottega.

Chiude il volume il contributo di Saša Potočnjak, incentrato sull'approfondimento di alcuni manoscritti a tema agiografico, conservati nell'Archivio dell'ex Capitolo di Arbe (Rab). Attraverso l'analisi materiale e paleografica, la studiosa evidenzia l'esistenza di un processo di reimpiego di frammenti più antichi in codici successivi, dei quali viene avanzata la lettura e individuato il testo d'origine. Tali frammenti vengono infine messi in relazione con il sistema agio-topografico di Arbe, confermando in alcuni casi l'importanza di culti già noti, come quello del protettore dell'isola e della sua popolazione, san Cristoforo, o aprendo, in altri, alla conoscenza di nuove devozioni, finora non attestate, come quella a sant'Erasmo.

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

ZULEIKA MURAT

«*Propterea Septembris per immemorabilem temporis cursum de Beata Iuliana celebratur Missa et officium recitatur, festumque preclarum decantatur canentibus Angelis, currentibus populis ad eius patrocinium singulariter, contra Capitis Languorum implorandum*». Il passo, tratto da un manoscritto seicentesco conservato presso la Biblioteca del Museo Correr di Venezia¹, si riferisce alle fastose cerimonie che avevano luogo l'1 settembre nella chiesa benedettina femminile dei Santi Biagio e Cataldo alla Giudecca per celebrare il culto della beata Giuliana, fondatrice del monastero, i cui sacri resti si conservavano in chiesa. Esso interessa in quanto condensa molti dei tipici elementi legati al culto e alla venerazione di reliquie e corpi santi a Venezia: la solennità delle cerimonie, che spesso comprendevano rituali scenografici e spettacolarizzati; l'accessibilità del sepolcro, a cui il popolo accorreva per chiedere miracoli legati espressamente alle specializzazioni taumaturgiche del santo; il contatto con le reliquie, tramite svelamento e ostensione, percepito come momento fondamentale per catalizzare la devozione e, al contempo, per garantire l'efficacia delle preghiere e il compiersi delle grazie richieste dai supplici. La retorica del sacro e le strategie di sfruttamento dei sistemi percettivi dei fruitori si avvalevano, in questi contesti, di opere polifunzionali e polisemantiche, fra cui casse reliquiario in legno concepite come strutture apribili; si trattava di veri e propri *performing objects*²,

¹ F. MONDINI, *Monastero dei Santi Biagio e Cataldo*, Venezia, Biblioteca del Museo Correr, ms. Cicogna 1332, XVII secolo.

² Il termine è proposto da Ana Munk (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,

* Presento, in questa sede, i risultati parziali di una ricerca ancora in corso sulla *performativity* dell'arte sacra medievale. Il testo qui pubblicato rielabora una relazione, dal titolo *Performing Objects: la cassa reliquiario della beata Giuliana di Collalto*, presentata al convegno internazionale *Lo spazio nei monasteri femminili medievali. Società, cultura, arte e liturgia*, organizzato da Mercedes Pérez Vidal e Giovanna Valenzano, e svoltosi a Padova il 20-21 ottobre 2017. Ringrazio il dottor Andrea Bellieni, direttore del Museo Correr di Venezia, e la dottoressa Valeria Cafà, conservatrice presso lo stesso museo, per aver agevolato le mie ricerche.

ovvero oggetti dinamici che agivano in sinergia con le celebrazioni liturgiche e con le pratiche di promozione del culto per i sacri resti.

La cassa reliquiario che ospitava il corpo della beata Giuliana esiste ancora, ed è l'esemplare meglio conservato di una categoria di opere che a Venezia ebbe particolare diffusione fra XII e XV secolo (figg. 1-2)³. A questo oggetto, ora conservato presso il Museo Correr di Venezia, alle pratiche di cui diveniva protagonista, all'arredo ad esso coordinato, al contesto spaziale, e alla fondazione benedettina da cui esso proviene, è dedicato questo scritto.

Qualsiasi studio incentrato sulla devozione per la beata Giuliana, sulle opere e sui luoghi del culto, si scontra con alcune oggettive difficoltà che hanno a che fare, anzitutto, con la distruzione della chiesa dei Santi Biagio e Cataldo. Dopo la soppressione disposta il 25 maggio del 1810, la chiesa fu adibita ad ospedale per malati di tifo, e nel 1880 fu venduta, con l'annesso monastero, a Giovanni Stucky, che due anni più tardi demoliva entrambi gli edifici per costruire il monumentale mulino⁴. In mancanza, dunque, della chiesa, e di sue precise descrizioni, risulta oggi particolarmente complesso immaginare come essa fosse concepita e come fossero organizzati i suoi spazi interni.

2006, pp. 81-92: 81) che lo utilizza per definire la Croce vista sanguinare dal pellegrino Santo Brasca nella basilica di San Marco a Venezia (cfr. *Viaggio in Terrasanta di Santo Brasca, 1480, con l'itinerario di Gabriele Capodilista, 1458*, a cura di A.L. Momigliano Lepschy, Longanesi, Milano 1966, pp. 50-51). Ho proposto di estenderne l'uso alle casse reliquiario veneziane in Z. MURAT, *Rappresentare la 'Natura Incorrotta': casse reliquiario e corpi santi a Venezia fra XIII e XV secolo*, in *Rappresentazioni della natura nel Medioevo*, a cura di O. Grassi, G. Catapano, Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2019 («Micrologus Library», 94), pp. 221-239: 223. Per il concetto di *performance* nell'arte medievale rinvio ai saggi contenuti nel volume *L'église, lieu de performances. In locis competentibus*, a cura di S.-D. Daussy, Picard, Parigi 2016, con bibliografia precedente.

³ Sulle casse reliquiario veneziane mi permetto di rimandare, con bibliografia ivi menzionata, al mio MURAT, *Rappresentare la 'Natura Incorrotta'*, cit. Sulla cassa della beata Giuliana si vedano inoltre: S. MOSCHINI MARCONI, *La cassa della Beata Giuliana*, «Arte Veneta», V, 1951, pp. 77-82; A. DE MARCHI, *Polyptyques vénitiens. Anamnèse d'une identité méconnue*, in *Lorenzo Veneziano. Fragments de polyptyques vénitiens du XIV^e siècle*, Catalogo della mostra (Tours, Musée des Beaux-Arts, 22 ottobre 2005-23 gennaio 2006), a cura di A. De Marchi, C. Guarnieri, Silvana Editoriale, Cini-sello Balsamo 2005, pp. 13-43: 34; ID., *La pala d'altare. Dal paliotto al polittico gotico*, Art&Libri, Firenze 2009, p. 114; ID., *La postérité du devant-d'autel à Venise: retables orfèvres et retables peints*, in *The Altar and its Environment, 1150-1400*, a cura di J.E.A. Kroesen, V.M. Schmidt, Brepols Publishers, Turnhout 2009 («Studies in the visual cultures of the Middle Ages», 4), pp. 57-86: 79-80; X. BARRAL I ALTET, *La escenografía de la tumba. Lugares de la muerte en la iglesia medieval: ritos y atrevimientos*, «Codex Aquilarensis», XXX, 2014, pp. 13-36: 21-22; ID., *Dissimuler la sainteté dans l'obscurité de la tombe et provoquer sa visualisation: à propos du coffre gothique en bois peint de la bienheureuse Giuliana de Venise*, in *L'église*, cit., pp. 225-244.

⁴ C. ZANGIROLAMI, *Storia delle Chiese, dei Monasteri, delle Scuole di Venezia rapinate e distrutte da Napoleone Bonaparte*, Libreria Editrice Filippi, Venezia 1962, p. 166. Da chiesa e convento furono salvate solo poche opere, ora conservate in altre sedi; oltre alla cassa della beata Giuliana, ricordo alcuni bassorilievi e le colonne del vestibolo che il parroco di Sant'Eufemia chiese di avere per la propria chiesa, e che vi sono ancora conservate.

Alcune notizie documentarie consentono, nondimeno, di far luce sui primi secoli di vita della fondazione, nata come ricovero per i pellegrini diretti in Terrasanta⁵. A nome del priore dell'ospizio, nel 1188 il patriarca di Grado inviava una richiesta al vescovo di Castello affinché la nuova chiesa, da poco edificata, venisse consacrata, consentendo così la celebrazione degli uffici⁶. Da quel momento l'aspetto spirituale prevalse, l'ospizio fu a poco a poco marginalizzato, e i documenti successivi evidenziano la riqualificazione del luogo in senso squisitamente religioso e monastico. Vi risiedeva, inizialmente, una comunità mista, condizione piuttosto frequente a Venezia fra XI e XIII secolo, e i documenti menzionano infatti numerosi abati ma anche diverse donne – fra cui, ad esempio, la *domina Mariota de Solario*, che nel 1202 agiva per conto del monastero, acquistando alcune terre⁷.

La comunità praticava probabilmente modi di vita ritenuti esemplari, se finì per attirare le attenzioni di Giuliana di Collalto. La densa agiografia sulla beata – che conta fonti cinquecentesche interne al monastero, e diverse biografie pubblicate fra Sei e Settecento, fra cui gli scritti composti da Corner in vista del processo di beatificazione – informa che Giuliana nacque nel 1187 dalla nobile famiglia trevigiana dei Collalto⁸. Fin dalla tenera età la fanciulla aveva manifestato un fervente ardore religioso che la portò a vestire l'abito monacale e ad entrare in un monastero benedettino nei pressi di Gemola, sui colli Euganei, dove diven-

⁵ Venezia era all'epoca uno dei principali scali europei per i fedeli che intraprendevano pellegrinaggi in Oriente; cfr. R.C. DAVIS, *Pilgrim-Tourism in Late Medieval Venice*, in *Beyond Florence. The Contours of Medieval and Early Modern Italy*, a cura di P. Findlen, M.M. Fontaine, D.J. Osheim, Stanford University Press, Stanford 2003, pp. 119-132; A. RIGON, *Devozioni di lungo corso: lo scalo veneziano*, in *Genova, Venezia, il Levante nei secoli XII- XIV*, Atti del convegno internazionale di studi (Genova e Venezia, 10-14 marzo 2000), a cura di G. Ortalli, D. Puncuh, Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti, Venezia 2001, pp. 395-412.

⁶ Venezia, Archivio di Stato, *Corporazioni religiose soppresse, Santi Biagio e Cataldo*, b. 8, 23 gennaio 1202. Citato in: F. CORNER, *Ecclesiae Venetae antiquis monumentis: nunc etiam primum editis illustratae ac in decades distributae*, XII, typis Jo. Baptistae Pasquali, Venetiis MDCCXXXIX, pp. 454-455.

⁷ S. CARRARO, *La laguna delle donne. Il monachesimo femminile a Venezia tra IX e XIV secolo*, Pisa University Press, Pisa 2015 («Collana del Premio Franca Pieroni Bortolotti», 5), p. 79.

⁸ A. ARCOLEO, *Ristretto della Vita della Beata Giuliana contessa di Collalto, Fondatrice del Venerabile Monastero dei Santi Biagio e Cataldo in Venetia*, per i tipi di Gio. Wanterlingh, in Vienna MDCXCIII; *Acta Sanctorum, Mensis September, Tomus Primus*, Apud Bernardum Albertum vander Plassche, Antverpiae MDCCXLVI, pp. 309-317; CORNER, *Ecclesiae Venetae*, cit., XVI, pp. 454-459; Id. (sotto lo pseudonimo di G. Trojani), *Notizie storiche sulla vita della B. Giuliana Collalto dell'Ordine di S. Benedetto*, In Marceria all'Insegna dell'Europa, in Venezia MDCCLVI; Id., *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia e di Torcello*, II, nella Stamperia del Seminario, in Padova MDCCLVIII, pp. 526-530; G. MUSOLINO, *La Beata Giuliana di Collalto. Chiesa e monastero di San Biagio e Cataldo alla Giudecca*, Istituto Tip. Ed. San Nicolò di Lido, Venezia 1962; M. ZANONER, *La beata Giuliana di Collalto (1262): un problema agiografico aperto*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, Dipartimento di Storia, rel. G. Cracco, 1987; P.A. PASSOLUNGI, *Sulla beata Giuliana di Collalto*, «Archivio Veneto», 2000, CLIV, pp. 103-111.

ne una delle più entusiaste seguaci della beata Beatrice d'Este⁹. Per suo tramite, Giuliana entrò in contatto con le più influenti personalità religiose dell'epoca: anzitutto, i due consiglieri spirituali di Beatrice, ovvero Giordano Forzatè, abate del monastero di San Benedetto a Padova e figura importante anche in campo politico nel delicato momento della tirannia di Ezzelino, a cui il beato si oppose apertamente, e Alberto, priore di San Giovanni Evangelista di Montericco¹⁰; e poi il primo agiografo di Beatrice, Alberto, priore del Monastero di Santo Spirito a Verona¹¹.

Secondo la tradizione, a seguito della morte di Beatrice d'Este, avvenuta nel 1226, mentre Giuliana pregava e piangeva sconsolata, le apparve san Biagio, che le ordinò di abbandonare Gemola, e di recarsi a Venezia per fondare un monastero di monache nel luogo in cui sorgeva una chiesa intitolata al suo nome. Detto questo, le mise un anello al dito in segno di ufficiale investitura, la nominò badessa del nuovo monastero, e scomparve¹². All'età dunque di circa quarant'anni, verosimilmente con alcune consorelle di Gemola, Giuliana si trasferì in laguna obbedendo alla volontà del santo.

I documenti informano che all'epoca la fondazione era ancora retta da un priore, tale Azone. Al 1253 risale la prima testimonianza documentaria che cita la beata nelle vesti di badessa, in occasione di una donazione di terreni posti nel trevigiano¹³. Fu forse la presenza di una personalità forte e ammirata già in vita come quella di Giuliana, morta in odore di santità, e delle consorelle che aveva recato con sé dal monastero euganeo, a richiamare nuove adepte, facendo aumentare e rendendo infine preponderante la comunità femminile. Al momento della morte di Giuliana, avvenuta in seguito a forti emicranie l'1 settembre del

⁹ Su Beatrice d'Este, figura di spicco della vita religiosa padovana di inizio Duecento, si veda: G. BRUNACCI, *Della beata Beatrice d'Este vita antichissima ora la prima volta pubblicata con dissertazioni*, nella Stamperia del Seminario, in Padova MDCCLXVII; A. RIGON, *La santa nobile. Beatrice d'Este († 1226) e il suo primo biografo*, in *Viridarium floridum. Studi di storia veneta offerti dagli allievi a Paolo Sambin*, a cura di M.C. Billanovich, G. Cracco, A. Rigon, Antenore, Padova 1984 («Medioevo e Umanesimo», 54), pp. 61-87; G. FOLENA, *Culture e lingue nel Veneto medievale*, Libreria Universitaria Edizioni, Padova 2015, pp. 139-162.

¹⁰ Su Alberto di Montericco, si veda: A. RIGON, *Il monastero euganeo di S. Giovanni Evangelista del Monte Ricco dalla fondazione (1203) al trasferimento della comunità a Padova (1258)*, «Atti e Memorie dell'Accademia patavina di Scienze Lettere ed Arti», XCIII, 1980-81, pp. 83-96.

¹¹ La *Vita* si conserva manoscritta presso la Biblioteca Estense di Modena. È stata edita in: *Alberti fratris, De progenie, vita, moribus nobilis et humilis Beatricis, quae fuit preciosus ac precifius et primarius lapis edificii spiritualis monialium de monasterio Zemulle*, a cura di G.A. Scalabrini, in BRUNACCI, *Della beata Beatrice*, cit., pp. 180-197 (con volgarizzamento della medesima opera, fatto da anonimo del sec. XIII-XIV). Su Alberto di Santo Spirito: RIGON, *La santa nobile*, cit.

¹² ARCOLEO, *Ristretto della Vita*, cit., p. 14; CORNER, *Notizie istoriche sulla vita*, cit., p. 6.

¹³ Venezia, Archivio di Stato, *Corporazioni religiose soppresse, San Biagio e Cataldo*, b. 1, 8 maggio 1253. Il documento è reso noto, assieme ad un altro dello stesso anno, da ZANONER, *La beata Giuliana*, cit., p. 101.

1262, il monastero era divenuto fondazione esclusivamente muliebre¹⁴.

La beata, che in vita si era distinta per condotta esemplare e per aver compiuto alcuni miracoli, fu sepolta nel camposanto davanti alla chiesa. Lì riposò in un'umile tomba, finché alcuni eventi miracolosi non indussero ad ispezionare la sepoltura. Scie di fuoco e inspiegabili fenomeni luminosi che si manifestavano la notte ai pescatori, secondo un *topos* assai diffuso all'epoca che associava alle luci notturne il valore di messaggi soprannaturali¹⁵, indicarono il luogo in cui scavare. Il 22 luglio 1290 la sepoltura fu infine ispezionata; il corpo fu rinvenuto intatto, «in guisa di chi dorme [...] incorrotto dal capo sino alle piante senza lesione alcuna, di modo che le cartilagini, e le pellicole degli occhi tanto delicate vi si scorgevano affatto intere ed intatte, e tutt'ora con costante prodigio seguono a mantenersi»¹⁶. Integra era pure la cassa che conteneva la salma, come se il legno avesse assorbito parte delle straordinarie virtù del corpo che esso custodiva; «intera e sana – dice il Corner – come solo il dì innanzi fosse stata ivi posta»¹⁷. Verificata, dunque, la miracolosa conservazione del corpo, considerata nel Medioevo sicuro segnale di santità, specie se accompagnata dal diffondersi improvviso di una dolce fragranza¹⁸, si avviò l'iter canonico della *translatio*: i sacri resti furono dunque portati solennemente in chiesa e posti in una cappella dedicata alla beata che – dicono le fonti – si trovava accanto all'ingresso dell'edificio, sulla destra¹⁹.

¹⁴ CARRARO, *La laguna*, cit., pp. 80-81.

¹⁵ Per alcune riflessioni sulla diffusione e sul significato di questo *topos* in ambito lagunare, rimando a K. McCLUSKEY, *Miraculous Visions. Apparition in the Vitae of Medieval Venetian Saints and Beati*, «Ikon. Journal of Iconographic Studies», 2013, 6, pp. 167-181.

¹⁶ CORNER, *Notizie storiche delle chiese*, cit., p. 528.

¹⁷ CORNER, *Notizie storiche sulla vita*, cit., p. 16.

¹⁸ Teofrido di Echternach, ad esempio, lo afferma ripetutamente nel suo ben noto trattato sulle reliquie: *Thiofridi abbatis Echternacensis Flores epytaphii sanctorum*, a cura di M.C. Ferrari, Brepols Publishers, Turnhout 1996 («Corpus Christianorum, Continuatio Mediaevalis», CXXXIII); M. ROCH, *L'odeur de la sainteté dans le traité "Flores epytaphii sanctorum" (v. 1100) de Thiofrid d'Echternach*, in *Parfums et odeurs au Moyen Âge. Science, usage, symboles. Textes réunis par Agostino Paravicini Bagliani*, Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2015 («Micrologus Library», 67), pp. 221-240. È inoltre opportuno ricordare che per tutto il corso del Medioevo all'olfatto e ai profumi fu attribuita grandissima importanza, in riferimento al dolce aroma che si riteneva emanasse da Dio e permeasse il Paradiso: F. POSSET, "Christi Dulcedo": *The Sweetness of Christ in Western Christian Spirituality*, «Cistercian Studies Quarterly», XXX, 1995, 4, pp. 245-265; R. FULTON, "Taste and See That the Lord Is Sweet" (Ps. 33:9): *The Flavor of God in the Monastic West*, «The Journal of Religion», LXXXVI, 2006, 2, pp. 169-204; R.G. CRITTEN, A. KERN-STÄHLER, *Smell in the York Corpus Christi Plays*, in *The Five Senses in Medieval and Early Modern England*, a cura di A. Kern-Stähler, B. Busse, W. de Boer, Brill, Leida-Boston 2016, pp. 239-268. Sull'importanza dell'incorruttibilità della materia, rimando in particolare a: A. ANGENENDT, *Corpus incorruptum. Eine Leitidee der mittelalterlichen Reliquienverehrung*, «Saeculum», 1991, 42, pp. 320-348.

¹⁹ Le fonti offrono testimonianze discordanti sull'anno esatto della traslazione, che secondo alcuni ebbe luogo nel 1290 e secondo altri nel 1297. In mancanza di documenti sicuri, si può forse ipotizzare che la prima data corrisponda all'*inventio* del corpo, e la seconda alla cerimonia ufficiale di *translatio* in chiesa entro l'arca lignea, o forse alla consacrazione dell'altare intitolato a Giuliana.

Risulta ora difficile immaginare come la cappella e l'originario allestimento si presentassero, non solo a causa della distruzione degli edifici ma anche perché il monastero, soggetto ad una radicale riforma da parte del patriarca Antonio Contarini nel 1519, fu sottoposto a restauri e parziali ricostruzioni che coinvolsero anche la chiesa. Le fonti che descrivono gli edifici, dunque, e che sono tutte successive a tali interventi, delineano una situazione architettonica che corrisponde solo in parte a quella primitiva.

I lavori, diretti da Michele Sanmicheli, si protrassero fino al 1603, e dovettero dunque essere piuttosto complessi²⁰. La nuova chiesa, consacrata nel 1589²¹, era a tre navate (fig. 3). L'altare dedicato a Giuliana aveva conservato la posizione originaria, prossimo all'ingresso della chiesa, a destra, ma era stato completamente riallestito: in ossequio alle norme stabilite nel 1592 da Antonio Grimani, vescovo di Torcello²², il corpo della beata era esposto entro un sepolcro marmoreo, con fronte in cristallo, per permettere la visione costante dei sacri resti. L'arca lapidea era collocata sopra l'altare, in posizione dunque ben visibile, ma al contempo riparata e non accessibile fisicamente ai fedeli. Sull'altare svettava una pala monumentale commissionata nel 1590 dalla badessa Angiola Morosini, che raffigurava Giuliana in atto di ricevere l'anello da san Biagio, dipinta da Angelo Trevisano²³. Gli arredi originali, dismessi, furono tuttavia conservati e ricollocati all'interno del monastero, ove li vedono e descrivono le fonti dell'epoca.

L'allestimento cinquecentesco obbediva ad un mutato clima religioso, che comportò la ridefinizione delle modalità devozionali e dei riti legati ai sacri resti. Nel Trecento, la salma della beata – e così pure molti altri corpi santi conservati

²⁰ Manca uno studio aggiornato e approfondito sulla chiesa e le sue fasi costruttive; il riferimento imprescindibile rimane ancora il contributo, ormai datato, di Musolino: MUSOLINO, *La Beata Giuliana*, cit.

²¹ La data è ricordata in: Venezia, Archivio Storico del Patriarcato, *Visite di chiese di monache e monasteri. 1711-1725. Barbarigo, 1710 feb. 29-1724 giu. 28*, nel capitolo *Della Reliquia di San Biagio Martire*.

²² Il manuale scritto dal vescovo disponeva che: «Dove si trovino corpi interi, siano con molta pietà conservati in Arca di Marmoro, o Pietra viva politamente fabbricata, & siano posti in luogo di prospettiva, o in qualche Capella ben ornata, non però, dove viene custodito il santissimo Sacramento. Et affinché detti corpi Santi & le Sante membra siano da ogni ingiuria conservate incorrotte, dentro dell'Arca di pietra sia una Cassa di stagno dorata, ovverosia l'Arca foderata di panno pretioso, & col medesimo panno siano coperte, & sia tal panno del colore, che ricerca le Reliquie con le loro iscrizioni». Il testo è trascritto in P. PAZZI, *Il tesoro della chiesa di Santa Maria dei Servi di Venezia: itinerario di oreficeria veneziana attraverso la documentazione visiva di capolavori scomparsi*, in *Oro di Venezia. V mostra dell'oreficeria, gioielleria, argenteria, antichi argenti veneti*, Catalogo della mostra (Venezia, Ca' Vendramin Calergi, 29 marzo-12 aprile 1981), Stamperia di Venezia, Venezia 1981, pp. 104-105. Sulla normativa per la conservazione e l'esposizione delle reliquie a Venezia, e sulle modifiche intercorse nei secoli, si veda: R. GALLO, *Reliquie e Reliquiari veneziani*, «Rivista mensile della città di Venezia», 1934, 13, pp. 187-214.

²³ La descrizione del nuovo assetto si trova in CORNER, *Notizie storiche sulla vita*, cit., pp. 17-18. Si veda inoltre MONDINI, *Monastero*, cit., p. 9.

in laguna – veniva svelata alla pubblica vista solo in determinati momenti, nella convinzione condivisa «che alla devozione giovasse piuttosto l’attesa e la suspense che un’esposizione frequente e duratura» della reliquia²⁴. La tanto attesa ostensione dei sacri resti si configurava come una vera e propria *performance* scenica, di cui era protagonista la cassa reliquiario apribile che custodiva il corpo incorrotto della beata. I gesti cerimoniali di rimozione delle barriere che celavano i sacri resti, con il sollevamento del coperchio mobile e la probabile apertura della fronte della cassa, davano inizio al rito. Come mostra assai bene un’incisione pubblicata da Flaminio Corner, e come si evince osservando la cassa aperta, l’interno è controfondato (figg. 4-5). Il corpo della beata risultava dunque ben visibile, essendo posto ad un’altezza adeguata. Non solo, ma il sistema di assemblaggio dell’arca, con assi semplicemente incastrate e fissate da perni lignei facilmente rimovibili, suggerisce che la parte alta della fronte potesse essere sfilata per permettere una più agevole visione dei sacri resti.

Una volta aperta la cassa, assieme al corpo si palesava ai fedeli anche il ritratto della beata inginocchiata al cospetto dei santi Biagio e Cataldo, titolari della chiesa, dipinto sulla fronte interna del coperchio mobile (figg. 1, 6). Lo stile acerbo dei dipinti, le vesti inamidate dei personaggi che galleggiano sullo sfondo astratto e bidimensionale, i volti contraddistinti da tratti standardizzati e da un’anatomia convenzionale costruita unicamente con il ricorso a dense pennellate scure che definiscono le sopracciglia, la canna nasale, gli occhi allungati, e la barba, ben si confrontano con opere realizzate allo scadere del XIII secolo o all’inizio del XIV. Si tratta senza dubbio di una produzione minore, per la quale la critica ha chiamato in causa influssi del romanico di terraferma²⁵, o suggestioni nordiche e transalpine²⁶. Un linguaggio piuttosto standardizzato, che trova alcune tangenze nella cultura di ascendenza gaibanesca quale si osserva, ad esempio, nei volumi della Bibbia atlantica marciana (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, mss. Lat. I, 1-4 [= 2108-2111])²⁷ (figg. 7-8). La datazione proposta per le effigi dei

²⁴ M. BACCI, *Lo spazio dell’anima. Vita di una chiesa medievale*, Laterza, Bari 2005, p. 93.

²⁵ MOSCHINI MARCONI, *La cassa*, cit.; S. BETTINI, *Le miniature dell’epistolario di Giovanni da Gai-bana nella storia della pittura veneziana del Duecento*, in *L’epistolario miniato di Giovanni da Gai-bana*, a cura di C. Bellinati, S. Bettini, Neri Pozza, Vicenza 1968, pp. 69-120: 103-104; W. DORIGO, *Venezia*, in *La pittura nel Veneto. Le origini*, a cura di F. Flores d’Arcais, Electa, Milano 2004, pp. 21-63: 61-62; G. FOSSALUZZA, *Pittura architettonico-decorativa*, in *La pittura nel Veneto*, cit., pp. 245-282: 280-281; C. GUERZI, *La decorazione duecentesca del monastero di Sant’Antonio in Polesine*, «Proporzioni», 2005 (2007), 6, pp. 7-30: 13.

²⁶ L. LANZI, *Storia pittorica della Italia, dal risorgimento delle belle arti fin presso la fine del XVIII secolo*, III, Ferdinando Agostini, Firenze 1834, p. 9; G.B. CAVALCASELLE, J.A. CROWE, *Storia della pittura in Italia, dal secolo II al secolo XVI*, IV, Successori Le Monnier, Firenze 1887, p. 265; P. TOESCA, *Storia dell’arte italiana. II. Il Trecento*, UTET, Torino 1951, p. 702; R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Trecento*, Istituto per la collaborazione culturale, Venezia-Roma 1964, p. 11.

²⁷ Per una recente discussione sul rapporto stilistico fra l’autore dei dipinti dell’arca e il Maestro

sacri personaggi coincide con quella dei fregi che corrono lungo i margini interni del coperchio della cassa e con quelli, dai toni cromaticamente più intensi e contrastati, che si osservano invece sulla sua superficie esterna (figg. 9-10). Ora parzialmente coperti, sulla fronte, da pitture più tarde che hanno pure ripreso l'iscrizione, ma ben conservati sul retro, essi si confrontano con numerose opere di terraferma, fra cui lo strato più antico della decorazione pittorica nella chiesa di Sant'Antonio in Polesine a Ferrara (fig. 11)²⁸. Sebbene allo stato attuale delle conoscenze non sia possibile avanzare proposte sull'identità dell'autore dei dipinti della cassa, non escluderei che si trattasse di un maestro attivo anche in campo librario, nella produzione di immagini miniate; la gamma cromatica accesa, i dettagli dei volti, resi con pennellate finissime e accostate fittamente, i profili marcati da spesse linee di contorno, rimandano infatti al *modus operandi* di molti miniatori dell'epoca.

Se, dunque, i dipinti occupano una posizione forse marginale nel contesto dell'arte veneziana dell'epoca, contraddistinta da prodotti di qualità assai più elevata, nondimeno essi interessano per la funzione che rivestivano in relazione al culto della beata. La figurazione dipinta sulla fronte interna del coperchio aveva, a mio modo di vedere, un duplice scopo: non solo mostrava la beata in atto di rispettoso ossequio verso i patroni della chiesa, ma la ritraeva pure intenta ad interagire con essi, facendosi tramite per le richieste di grazia espresse da chi si recava a pregare sulla sua tomba. Contrariamente a quanto proposto da Xavier Barral i Altet, il quale ritiene che i dipinti fossero idealmente indirizzati a Giuliana, che ne poteva fruire allorché la cassa era chiusa²⁹, penso che la composizione fosse piuttosto rivolta al pubblico di fedeli. Sotto tale aspetto, i dipinti sono confrontabili con molte opere del periodo, che veicolano messaggi analoghi. Fra gli esempi più noti ed eloquenti andrà citato il riquadro dipinto da Giusto de' Menabuoi in cappella Belludi nella basilica del Santo di Padova, ove si trovava la tomba del beato, visitata regolarmente da pellegrini bisognosi di grazie; l'affresco mostra una folla brulicante accalcata attorno al sepolcro del beato, con i supplici impegnati a toccare l'arca per chiedere grazie. Nella lettura proposta da Luca

di Gaibana, cfr. F. BOSSETTO, *Il Maestro del Gaibana. Un miniatore del Duecento fra Padova, Venezia e l'Europa*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2015, p. 95.

²⁸ Su questa decorazione e sui possibili confronti con i dipinti della cassa del Correr: GUERZI, *La decorazione*, cit., p. 13.

²⁹ BARRAL I ALTET, *Dissimuler*, cit., p. 232. L'ipotesi dello studioso tiene conto di altre casse reliquiario, in cui effettivamente i dipinti che ornano i lati interni della struttura sembrano rivolti idealmente al santo che li riposava. Fra gli esempi più vistosi, e meglio conservati, ricordo la cassa di sant'Ubaldo a Gubbio, che reca al proprio interno le immagini di Cristo Redentore benedicente e di Santi che sembrano vegliare sul sonno eterno del vescovo eugubino. Rimando, per la cassa di sant'Ubaldo, all'approfondito studio di F. MARIUCCI, *L'arca vecchia di Sant'Ubaldo. Memoria e rappresentazione di un corpo santo*, con un saggio di A. De Marchi, Edizioni Fotolibro Gubbio, Gubbio 2014.

Baggio, sul registro superiore del riquadro, al di sopra di un piano di nubi che segnala il passaggio dalla dimensione terrena a quella celeste, il beato intercede inginocchiato davanti a Cristo per i pellegrini pigiati attorno ai suoi resti mortali. Due raggi di luce che, partendo dal Salvatore, colpiscono il beato, manifestano la benevolenza divina e assicurano che le richieste di Belludi saranno esaudite³⁰. Un compito dunque fondamentale, che pure Giuliana sembra impegnata a compiere. La beata, del resto, godeva di grande fama come taumaturga; artefice di alcune guarigioni miracolose già in vita, la sua popolarità era cresciuta dopo la morte, quando le fonti le attribuiscono numerosi interventi in favore di malati affetti soprattutto da emicranie, ma non solo, definitivamente guariti dopo averne invocato l'aiuto³¹.

Dobbiamo allora immaginare folle di fedeli recarsi presso il sepolcro di Giuliana per implorare miracoli, come mostra un dipinto trecentesco su cui tornerò a breve (fig. 12): l'ultimo riquadro della sequenza narrativa presenta le spoglie della beata allestite nella cassa reliquiario aperta, esposte alla venerazione delle consorelle e di alcune laiche, che pregano al cospetto dei sacri resti. Una giovane madre solleva il figlio per permettergli di vedere e toccare la reliquia. La fitta presenza di ex-voto ricordati dalle fonti cinque e seicentesche, che menzionano «Alcune tavolette d'argento e di legno affisse al suo sepolcro [che] narrano i prodigi fatti dal Signore per le preghiere ed intercessioni di Giuliana»³², attesta del perdurare, nei secoli, di simili pratiche e della devozione costante dei fedeli per la beata.

A Venezia, dove le casse reliquiario apribili erano particolarmente diffuse, l'usanza di recarsi presso i sepolcri dei santi per invocarne l'aiuto si giovava delle specifiche condizioni di ostensione dei sacri resti, che consentivano un contatto diretto fra i fedeli e i corpi venerati. L'apertura delle casse, con la *revelatio* del loro sacro contenuto, offriva alla visione dei privilegiati spettatori un tesoro normalmente celato alla pubblica vista. Con curiosità e attenzioni degni di moderni anatomopatologi, i pellegrini si soffermano a descrivere, ad esempio, «l'osso della coscia di santo Cristofano» nella chiesa della Madonna dell'Orto, che essi non solo osservano, ma che addirittura misurano, trovandolo «della giuntura dell'anca a quella del ginocchio, spanne grandissime quattro, e la misura della grossezza del detto osso si era ancora lunga IIII spanne»³³; ma anche, nella chiesa di San

³⁰ L. BAGGIO, *Aspetti della committenza e della decorazione pittorica nella cappella del beato Luca Belludi*, «Il Santo», XXVIII, 1988, pp. 177-205: 190-191.

³¹ I frequenti miracoli operati dalla beata sono descritti nei particolari dalle fonti agiografiche citate a nota 8, alle quali qui si rimanda.

³² ARCOLEO, *Ristretto della Vita*, cit., pp. 23-24.

³³ N. DA POGGIBONSI, *Libro d'Oltramare*, I, testo a cura di A. Bacchi Della Lega, riveduto e annotato da B. Bagatti, Tipografia dei PP. Francescani, Gerusalemme 1945, p. 2. Il medesimo osso fu poi misurato da Gaspare Moranzone per ricavare, in anticipo sui moderni metodi dell'anatomia com-

Donato a Murano, in un'arca lapidea, i corpicini degli Innocenti uccisi da Erode, «a' quali si vede li colpi e le ferite chiaramente, e ogni membro naturale»³⁴. Fonti e cronache veneziane abbondano di racconti di guarigioni miracolose avvenute proprio grazie al contatto diretto con la reliquia, e tramandano inoltre memoria di pratiche diffuse che prevedevano la contiguità fisica e talora prolungata con i corpi santi. Padre Alessandro Spaziani, ad esempio, ricorda che «Nella stessa città di Venezia v'era un fanciullo di quattro anni privo affatto dell'uso della favella. Condotto da sua Madre alla tomba del Santo Martire [Secondo], e fatta toccare la di lui lingua con una reliquia del santo, nell'atto medesimo articolò la parola»³⁵ (fig. 13); una prova dunque assai evidente delle potenti virtù taumaturgiche del santo, attivate appunto tramite contatto diretto con la reliquia. In altri casi i fedeli, ed in particolare i fanciulli, venivano posti dentro o sopra l'arca; così, stando a Fedele Onofri, il sepolcro di san Giovanni Elemosinario – realizzato nel 1494 grazie ad una raccolta di elemosine; della cassa sopravvive il coperchio ligneo con la figura del santo giacente, attualmente appeso alla parete sinistra della cappella intitolata all'Elemosinario nella chiesa di San Giovanni in Bragora (figg. 14-15) – era «una cassa dove pongosi i fanciullini moribondi che così dimostrano vita o morte»³⁶, mentre l'anonimo autore di un manoscritto settecentesco informa che «è stato invalidato per lungo tempo l'uso di porre dentro detta cassa [di sant'Elena] i bambini infermi e sento da più vecchi che siano state ottenute moltissime grazie» (figg. 16-17)³⁷. I santi a cui rivolgersi non erano scelti a caso, ed erano ge-

parata, le proporzioni delle varie parti del corpo e intagliare una monumentale figura del santo. Sulla scultura, ora frammentaria e conservata presso il Museo Correr: L. SARTOR, *Per la scultura lignea veneziana del Quattrocento: gli intagliatori Giacomo e Gaspare Moranzone*, in *L'arte del legno in Italia. Esperienze e indagini a confronto*, Atti del convegno (Pergola-Frontone, 9-10 maggio 2002), a cura di G.B. Fidanza, Quattroemme, Perugia 2005, pp. 17-34: 25-27; A. MARKHAM SCHULZ, *Woodcarving and Woodcarvers in Venice, 1350-1550*, Centro Di, Firenze 2011, pp. 107-109, cat. 226.

³⁴ L. FRESCOBALDI, *Viaggio in Terrasanta*, a cura di C. Angelini, Le Monnier, Firenze 1944, pp. 42-43.

³⁵ A. SPAZIANI, *Vita e martirio di S. Secondo, il di cui corpo si venera nell'isola di questo nome vicina a Venezia*, Venezia, Biblioteca del Museo Correr, cod. Cicogna n. 2833, c. 31. Sull'arca di san Secondo, con bibliografia anteriore: MURAT, *Rappresentare la 'Natura Incorrotta'*, cit., pp. 231-232.

³⁶ F. ONOFRI, *Cronologia veneta, nella quale fedelmente, e con brevità si descrivono le cose più notabili di questa famosissima Città di Venezia*, Appresso Gio. de Pauli, in Venetia MDCLV, p. 136. Sulla chiesa, con alcune notizie sulla cassa e sull'allestimento della cappella, si vedano: *Notizie storiche intorno alla chiesa di san Gio. Battista in Bragora e saggio compendioso sulla vita di s. Giovanni Elemosinario alli parrocchiani*, presso Pietro Bettini libraio, Venezia 1818; M.A. CHIARI MORETTO WIEL, C. NOVELLO TERRANOVA, *Chiesa di San Giovanni in Bragora: arte e devozione*, Marsilio, Venezia 1994 («Venezia dal museo alla città», 7); I. GALIFI, C. NOVELLO, E. ZUCCHETTA, *Chiesa di San Giovanni in Bragora*, Venezia, Il Prato, Padova 2007; MARKHAM SCHULZ, *Woodcarving and Woodcarvers*, cit., pp. 68-69, cat. 13, con notizie relative a Leonardo Tedesco, Leonardo Boldrini e Alessandro di Antonio da Caravaggio, autori dell'opera, nonché ai documenti di commissione.

³⁷ *Cose spetanti al Monastero di Sant'Elena*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. it., CI VII, Nr. 1676 (= 9037), sec. XVIII, c. 116. Su questa cassa, con bibliografia pregressa: MURAT, *Rappresentare la 'Natura Incorrotta'*, cit., pp. 228-230. Sulla chiesa si veda R. GALLO, *La Chiesa di Sant'Elena*, «Rivista mensile della città di Venezia», V, 1926, 7, pp. 423-520, che in questo articolo rende noto

neralmente invocati sulla base delle proprie specializzazioni taumaturgiche o per le loro personali virtù: alla beata Contessa Tagliapietra, il cui corpo si conservava entro una cassa lignea nella chiesa di San Vito, si rivolgevano le madri veneziane che usavano far sedere i propri figli sull'arca per proteggerli dal rischio di annegare nei canali della città. La beata, infatti, era nota per aver attraversato indenne il canale che separava la propria abitazione dalla riva opposta, su cui sorgeva la chiesa dove si recava quotidianamente a pregare, camminando letteralmente sull'acqua su cui aveva steso il proprio velo³⁸.

I corpi santi, esposti alla venerazione dei fedeli entro le casse lignee, erano protetti da una grata metallica, che se da un lato permetteva di vedere e toccare la salma, e di lasciare delle offerte, dall'altro proteggeva le reliquie dai furti. Il già citato dipinto trecentesco che mostra le devote in visita alla tomba di Giuliana registra precisamente un allestimento di questo tipo (fig. 12). La cassa reliquiario di san Gaudenzio, conservata in stato assai frammentario nella Collezione di Arte Sacra della Cattedrale di Ossoero (Osor), realizzata nel 1317 da un maestro che si firma Francesco da Venezia, è l'unico esemplare ancora dotato della grata metallica, la quale era in origine assicurata alla struttura lignea tramite tre serrature (fig. 18), e offre dunque indizi di prima mano per comprendere come tali allestimenti fossero realizzati; l'aspetto originale dell'arca ci è trasmesso da un'incisione pubblicata negli *Annales Camaldulenses*, che mostra la fronte decorata da quattro figure di santi a mezzo busto, dei quali oggi sopravvive soltanto, mutilo, quello di destra (fig. 19), e il coperchio mobile ornato da un'immagine a figura intera del santo (fig. 20)³⁹. Un testo redatto dalla Confraternita di Santa Fosca a Torcello, a cui competeva la gestione e la cura del corpo della santa, precisa in quali occasioni si poteva aprire la grata; la preziosa reliquia della martire berbera si conservava entro un'arca lignea nella chiesa eponima, di cui rimane il coperchio presso il Museo di Torcello, con figura della santa giacente intagliata e dipinta su legno (fig. 21)⁴⁰. Il testo afferma che solo una volta all'anno si

il manoscritto marciano citato più sopra.

³⁸ CORNER, *Notizie storiche*, cit., pp. 429-432.

³⁹ L'incisione settecentesca è pubblicata in J.B. MITTARELLI, A. COSTADONI, *Annales Camaldulenses Ordinis Sancti Benedicti*, IV, Apud Jo. Baptistam Pasquali, Venetiis MDCCLIX, p. 92, e riprodotta pure in F. MARIUCCI, *L'arca vecchia*, cit., p. 80, fig. 62. Per un inquadramento funzionale, tipologico e cronologico della cassa, la cui datazione è alternativamente menzionata come 1317 o 1417 nei documenti, si veda da ultimo: D. ČIKOVIĆ, *L'eredità artistica del medioevo nei documenti d'archivio della prima età moderna: alcuni esempi quarnerini e istriani*, «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge. MEFRM», 2017, 129/1, pp. 143-159: 149-151. Dello stesso autore è inoltre in corso di stampa un secondo saggio dedicato a quest'opera, dal titolo *Tres sunt arcae sepulcrales, duae lignee, tertia marmorea: La cassa di san Gaudenzio di Ossoero*, in *7èmes journées d'études monastiques: Saint-Pierre d'Osor (île de Cres) et le monachisme bénédictin dans l'espace adriatique*, a cura di S. Bully, M. Čaušević-Bully, École française de Rome, Roma 2019.

⁴⁰ G. SCIRÉ NEPI, in *Museo di Torcello. Sezione medioevale e moderna*, Tipo-Litografia Armena,

apriua la «gradella de dicto corpo con riverenza, e luminaria, e trovar le offerte, e oblazioni e quelle tegnir nel sacco di Madonna S. Fosca [...] avendo eziandio licenza di mostrar ogni dì ordinao il dicto venerabilissimo corpo di Madonna S. Fosca avrendo l'Arca e non la Gradella per niun modo, azoché cadaun, che per divozion vorrà offerire possa per simile modo; si debba avrire la dicta Arca, et etiam la Vigilia, e il dì de Festa de Madona S. Fosca»⁴¹. È assai verosimile che, come nel caso della cassa di santa Fosca, pure quella di Giuliana venisse aperta solo in occasione della sua festa, l'1 settembre, quando si svolgevano riti solenni per celebrare la beata taumaturga. Le monache si preparavano con un giorno di digiuno, prima di partecipare ad una messa di rito doppio a cui seguiva la recitazione dell'Ufficio delle Vergini⁴².

Quando la cassa era chiusa, essa fungeva verosimilmente da altare. Una doppia funzione, quella di urna apribile e di altare, che è attestata anche per altre analoghe opere veneziane, e che dà ragione delle peculiari caratteristiche formali delle casse reliquiario lagunari. Urne apribili erano infatti diffuse anche altrove. Tuttavia, esse avevano spesso una copertura a spioventi, che simula quella dei sarcofagi marmorei, laddove gli esemplari veneziani mostrano al contrario una copertura piana. Le testimonianze archivistiche sono concordi nell'affermare che le arche veneziane costituivano anche la mensa dell'altare intitolato al santo le cui spoglie erano lì conservate, coniugando dunque l'esigenza del culto con la presenza del corpo santo. In tale contesto, ben si comprendono non solo le caratteristiche formali di queste casse, costruite come parallelepipedi a terminazione piana, ma anche il loro sistema ornamentale, con dipinti che all'esterno ripropongono moduli comunemente adottati per la fronte dell'altare. Tale uso ci è testimoniato, ad esempio, per la cassa di sant'Elena, che l'autore del già menzionato manoscritto settecentesco descrive come «l'altare antico tutto di legno, che si apre a somiglianza di un gran cassone robusto, fornito di antichi corniciamenti, e rabeschi, sopra il di cui piano si vede esservi stata infossata la pietra sacra, ed aver servito per mensa d'altare»⁴³; un dettaglio agilmente osservabile anche nei disegni, che mostrano l'incavo per l'alloggiamento della pietra sacra (fig. 17). Le figure dipinte entro archi trilobati sulla fronte della cassa, ovvero i santi Marco, Costantino, Elena e Nicolò, costituivano dunque non solo un riferimento ai sacri resti contenuti al suo interno, e un omaggio alla città di Venezia, ma anche il paliotto dell'altare, riproponendo moduli osservabili, ad esempio, in

Venezia 1978, p. 101, cat. 101.

⁴¹ N.A. LICINI, *L'esistenza dei sacri corpi delli Santi Teonisto, Tabra e Tabrata martiri e di S. Liberale confessore etc.*, Baseggio, Venezia 1767, p. 165.

⁴² Il rituale è descritto in MONDINI, *Monastero*, cit.

⁴³ *Cose spetanti*, cit., f. 121.

taluni *antependia* ricamati (figg. 22-23)⁴⁴. Analoga funzione aveva l'arca lignea di san Secondo. Ora perduta, essa è tramandata da un disegno settecentesco, assai minuzioso e definito da acquerellature nei toni del grigio (fig. 13). La struttura mostra precise analogie con quella della beata Giuliana: il coperchio del manufatto si presentava decorato al suo interno con le figure di san Secondo al centro e quelle dei santi Quirino ed Erasmo ai lati, titolari della chiesa ove la cassa era conservata. La fronte mostrava invece sedici scene narrative illustranti gli episodi più pregnanti della vita del santo, che fungevano da paliotto dell'altare e istruivano il fedele con l'*exemplum* del martire. Analogo sistema narrativo si ritrova pure in una tavola di ubicazione sconosciuta, ma realizzata a Venezia da un abile pittore locale, che presenta *Storie della vita di Sant'Orsola e delle compagne*, forse in origine la fronte di una cassa che ospitava le reliquie delle Vergini (fig. 24). La semplice struttura rettilinea dell'arca della beata Giuliana è anch'essa compatibile con un suo utilizzo come altare (fig. 25), e la decorazione aniconica dell'esterno, con fasce ornamentali di raffinata fattura, fungeva dunque da paliotto, secondo moduli testimoniati anche altrove. Una struttura ornamentale assai simile si osserva, ad esempio, nel paliotto dell'altare raffigurato nella miniatura con l'*Elevazione dell'ostia* in apertura del Canone della Messa nel messale per la basilica di San Marco a Venezia (Biblioteca Nazionale Marciana, ms. Lat. III, 111=2116, f. 116r) (fig. 26)⁴⁵.

Se questa ipotesi è corretta, acquista maggiore interesse una testimonianza di Corner finora non presa in sufficiente considerazione dalla critica. Secondo una tradizione locale, la cassa sarebbe stata in origine il feretro in cui la beata fu sepolta, un *topos* diffuso nella storiografia veneziana per molte casse esistenti in città⁴⁶; l'ipotesi, come più volte sottolineato dalla critica, va decisamente scartata

⁴⁴ Penso, in particolare, all'*antependium* ricamato del monastero di San Crisogono dei benedettini di Zara del 1320 circa, ora conservato a Budapest, o quello del convento di Santa Maria nella stessa città, esemplari in cui torna pure l'inquadratura a girali vegetali; S. BANIĆ, *Zadarski gotički vezeni antependij u Budimpešti*, «Ars Adriatica», 2014, 4, pp. 75-94.

⁴⁵ Per una discussione più approfondita dei sistemi ornamentali di queste casse, rimando, con bibliografia ivi menzionata, a MURAT, *Rappresentare la 'Natura Incorrotta'*, cit. Sulla miniatura marciana: M. MINAZZATO, *Polittici nelle miniature venete del Tre e Quattrocento*, «Arte Veneta», 2005, 62, pp. 15-25: 15.

⁴⁶ Oltre all'arca della beata Giuliana, si riteneva fosse servita in origine da feretro anche la cassa del beato Leone Bembo. Parimenti diffuso è un secondo *topos*, secondo cui le casse lignee sarebbero state i contenitori entro cui i sacri resti furono portati, via mare, da terre lontane, tradizione associata alla cassa di sant'Elena e a quella di san Gaudenzio a Ossero. Va detto che il legno era certo congeniale, ben più della pietra, al trasporto, e tale credenza potrebbe dunque riflettere pratiche realmente in uso all'epoca. Ne siamo informati ad esempio per le reliquie di santa Marina, giunte in laguna via nave nel 1213, grazie al mercante veneziano Giovanni Buora. Celato entro un semplice cofano ligneo, per nascondere e proteggerlo durante il viaggio, il corpo si era miracolosamente rivelato ai presenti durante una tempesta, facendo saltare i chiodi che serravano il coperchio. A seguito dell'evento miracoloso, accompagnato come di consueto dall'effusione di

poiché non compatibile con tipologia, stile, funzione e stato conservativo dell'opera. Tuttavia, la tradizione non va a mio avviso ignorata del tutto, e ritengo non sia completamente priva di fondamento, sebbene sia nata – a mio modo di vedere – da un fraintendimento critico. Non escludo, infatti, che due diversi oggetti, distinti piuttosto chiaramente dalle fonti antiche, abbiano finito per coincidere, fondendosi in uno unico nella storiografia successiva. I principali biografi della beata, infatti, ovvero Antonio Arcoleo e Flaminio Corner, concordano nel descrivere in una cappella dedicata alla Vergine, all'interno del monastero, la cassa lignea ove Giuliana era stata inumata, che – stando ad Arcoleo – le monache acclamavano come «il nostro legno vitale, nel quale Giuliana la Madre nostra ha trionfato, e superata la morte»⁴⁷; aggiunge Corner: «La Cassa di legno, in cui la Beata stette sepolta per 35 anni nel Cimitero, e, come ho detto, si mantenne sotterra nuova ed intatta, sussiste anch'essa custodita in un'altra interna Cappella del Chiostro dedicata alla Madonna»⁴⁸. Entrambi menzionano poi in un'altra cappella del monastero, intitolata a Giuliana, la pala trecentesca a cui già ho accennato. Corner aggiunge, inoltre, che in questo stesso ambiente esisteva pure un altro oggetto legato al culto per la beata, che egli definisce «Ara antica»; più nello specifico, Corner ricorda che l'iscrizione tracciata sul sepolcro marmoreo cinquecentesco di Giuliana, che recitava «*Corpus Beate Iulianae Virginis Collalto, Anno Domini MCCLXII*», era la medesima che «leggevasi sull'Ara antica, la quale tuttavia si conserva in una Cappella domestica dentro del Monastero dedicata alla B. Giuliana»⁴⁹. Proprio l'iscrizione, a mio modo di vedere, simile a quella che compare, ritoccata, sulla fronte della cassa reliquiario (fig. 27), avalla l'ipotesi che

una dolce fragranza, gli astanti si inginocchiarono e prontamente accesero certi sacri per adorare il corpo. Traslato in chiesa assieme alla cassa, divenne oggetto di grande devozione, al punto che il 6 aprile del 1324 si costituì una Scuola di Devozione in onore della santa. I confratelli si occupavano di mantenere costantemente acceso il cesendello che, giorno e notte, ardeva davanti all'altare intitolato alla santa e al suo sepolcro, segnalando visivamente la sacralità del luogo, illuminato nell'oscurità. La devozione ebbe lungo corso e fu mantenuta viva con il concorso di fedeli del luogo; le reliquie furono infatti inserite «sopra l'altar a mezzo dela pala d'oro» in quella chiesa. A. NIERO, *Santa Marina di Bitinia. Profilo biografico*, Chiesa di Santa Maria Formosa, Venezia 1998, pp. 9-13. Sul sontuoso allestimento in chiesa, che prevedeva una pala d'oro posta ad ornare l'altare, si veda inoltre DE MARCHI, *La pala d'altare*, cit., p. 105. Per alcune considerazioni sulle pratiche devozionali in navi e galee veneziane, e sugli oggetti necessari al culto, rimando ad un recente saggio di Laura De Marchi, che propone che le immagini sacre miniate negli atlanti Vesconte servissero da altari portatili, utilizzabili durante la navigazione: L. DE MARCHI, *Come antiche preghiere. Gli atlanti veneziani del Vesconte*, «Rivista di Storia della Miniatura», 2015, 19, pp. 46-54. Per alcune considerazioni generali, si veda pure B. ARBEL, *Daily Life on Board Venetian Ships: the Evidence of Renaissance Travelogues and Diaries*, in *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, pp. 183-219.

⁴⁷ ARCOLEO, *Ristretto della Vita*, cit., p. 22.

⁴⁸ CORNER, *Notizie istoriche sulla vita*, cit., p. 18.

⁴⁹ *Ibidem*.

l'*Ara antica* altro non fosse che la cassa stessa. A suggerirlo è il riferimento al corpo della beata, che – coerente con una sua effettiva presenza e funzionale ad evocarla – non avrebbe avuto altrettanto significato se utilizzato per un semplice altare. Del resto, che antiche casse venissero conservate per esclusivo valore devozionale, divenute reliquie da contatto, è confermato da numerosi casi. Ricordo, a titolo di confronto, la cassa reliquiario di san Secondo, che fu a sua volta ricollocata negli spazi del monastero annesso alla chiesa ove si trovava in origine, e che fu pure riutilizzata come altare nella sala del capitolo del monastero⁵⁰; ancora, la cassa lignea dove fu provvisoriamente depresso il corpo di Odorico da Pordenone, che fu conservata anche quando la salma fu traslata nella nuova arca marmorea⁵¹. Lo *status* di oggetti sacri che questi manufatti guadagnavano grazie al contatto prolungato con il corpo santo, è testimoniato da pratiche devozionali diffuse: l'arca di san Gaudenzio ad Ossero, ad esempio, deve il suo stato frammentario anche alla pratica diffusa di asportarne delle parti, con i fedeli che spezzavano il legno per conservarlo come reliquia⁵². Mi sembra dunque si possa affermare, pur con la dovuta cautela, che esistevano tre diversi oggetti legati al culto della beata Giuliana: la bara lignea in cui la salma era stata sepolta nel cimitero, conservata nel Settecento in monastero nella cappella dedicata alla Vergine; la cassa reliquiario con duplice funzione di cassa e altare; e infine la pala agiografica, queste ultime due opere custodite, nel Settecento, nella cappella intitolata a Giuliana, anch'essa posta entro il monastero. Mentre la cassa reliquiario era esposta, nel Medioevo, alla venerazione dei laici, le monache avevano probabilmente mantenuto per sé, custodendolo gelosamente all'interno del monastero, il feretro vero e proprio, oggetto di grande devozione ad uso esclusivo delle religiose.

Nel corso del Trecento inoltrato, la cassa della beata Giuliana fu completata da un dipinto d'altare, ora smembrato e conservato solo parzialmente, descritto dalle fonti già menzionate. Gli autori concordano nell'affermare che esso presentava al centro la figura della beata nimbata, e ai lati otto scenette della sua vita. Rodolfo Pallucchini ha per primo proposto di riconoscere in una tavola in collezione privata, e in un dipinto conservato all'Hermitage, la pala citata dalle fonti, che Andrea De Marchi ha poi attribuito a Francesco da Venezia, con una datazione attorno alla metà del Trecento (figg. 28-29); si tratta dell'opera che ho menzionato più sopra, e che raffigura nell'ultimo riquadro le spoglie di Giuliana composte per l'ostensione⁵³. Il dipinto di collezione privata, del quale Corner

⁵⁰ SPAZIANI, *Vita e martirio di S. Secondo*, cit., f. 35.

⁵¹ Per questo e per altri casi noti in cui, per devozione, si decise di conservare il primitivo sepolcro di un santo in ambito veneto, cfr. M. TOMASI, *Le arche dei santi. Scultura, religione e politica nel Trecento veneto*, Viella, Roma 2012, pp. 177, 217-273, cat. 14, 278-281, cat. 16.

⁵² ČIKOVIĆ, *L'eredità artistica*, cit., p. 149.

⁵³ PALLUCCHINI, *La pittura veneziana*, cit., pp. 57-58; A. DE MARCHI, *Il vero Donato Veneziano, «Arte in Friuli. Arte a Trieste»*, 2003, 21-22, pp. 63-72; figg. 40-41. Sul pittore e su queste opere si

pubblica un'incisione, mostra l'immagine iconica della beata; la porzione inferiore della tavola è assai rovinata, ed è in parte ridipinta. Il taglio all'altezza delle ginocchia della figura non è coerente con gli standard dell'epoca e, sommato al fatto che tutta la parte bassa si presenta palesemente danneggiata, suggerisce che in origine la beata fosse ritratta a figura intera e che il supporto sia stato rimaneggiato, con la perdita della metà inferiore. La figura doveva inserirsi entro una cornice ad arco trilobato, di cui ancora si osserva il profilo tracciato assai nitidamente attorno alle spalle e al capo di Giuliana. Le quattro scenette dell'Hermitage si presentano ancora inserite entro la cornice originale; inquadrate da archi trilobati, gli episodi sono separati da colonnine tortili, mentre i margini superiore e inferiore della carpenteria sono ornati da un motivo a nastro intrecciato. La briosa *verve* narrativa che caratterizza le scene dell'Hermitage, dove figurine dall'anatomia disarticolata e non sempre proporzionata, con i visi paffuti in perenne tre quarti, sono indaffarate a compiere azioni sullo sfondo di architetture concepite come solidi geometrici dai colori vivaci, si stempera nella pacata compostezza della beata ritratta al centro, con l'abito monacale e il libro delle Sacre Scritture su cui spesso Giuliana aveva meditato in vita. Lo sguardo rivolto alla sua sinistra sembra scrutare un ideale osservatore posto all'ingresso della chiesa, al quale peraltro la beata rivolge un gesto affabile che ne manifesta la benevola mediazione.

L'ideale ricomposizione della pala è agevolata dalla descrizione delle fonti che menzionano uno ad uno i singoli riquadri, e che si rivelano di importanza determinante per ricostruire la porzione mancante. Alcuni degli episodi raffigurati non hanno riscontro nell'agiografia ufficiale di Giuliana, composta fra Seicento e Settecento, ed è quindi ipotizzabile che il pittore abbia qui illustrato fatti leggendari ben noti nel Trecento, ma successivamente espunti dai testi canonici.

Stando dunque alle fonti⁵⁴, il primo riquadro raffigurava *L'apparizione di san Biagio a Giuliana*, che alla beata comandava di recarsi a Venezia, mentre il secondo mostrava *Giuliana con il Bambino Gesù fra le braccia*, episodi narrati con dovizia di particolari dalle *Vite*⁵⁵. Il terzo, conservato, rappresenta *Giuliana che*

veda la sintesi offerta di recente in C. GUARNIERI, *Per un corpus della pittura veneziana del Trecento al tempo di Lorenzo*, «Saggi e Memorie di storia dell'arte», 2006 (2008), 30, pp. 1-131: 30-31.

⁵⁴ In particolare, farò riferimento a MONDINI, *Monastero*, cit., p. 12; CORNER, *Notizie storiche sulla vita*, cit., pp. 20-21.

⁵⁵ Del primo episodio già si è detto (cfr. *supra*, nota 12). Il secondo narra che una notte, alla vigilia di Natale, a causa di una fortissima tempesta che aveva allagato l'isola e la chiesa, non era stato possibile celebrare la messa. Vedendo le monache disperate di non poter ricevere la comunione, Giuliana le aveva condotte a pregare nel coro, dove si era improvvisamente diffusa una sinfonia celeste e si era manifestato un angelo che portava in braccio Gesù Bambino, annunciando la nascita del Salvatore. Avvicinandosi a Giuliana, l'angelo le aveva porto il Fanciullo affinché la beata potesse cullarlo fra le sue braccia. ARCOLEO, *Ristretto della vita*, cit., p. 18; CORNER, *Notizie storiche sulla vita*, cit., p. 9.

riceve il pane da Gesù Cristo in veste di viandante⁵⁶. Il quarto è interpretato come *Giuliana risana il braccio di una conversa*, episodio narrato dalle fonti⁵⁷, ma è evidente che il miracolato è un uomo, forse un pellegrino o un pescatore, considerato il fatto che egli è in piedi nell'acqua; regge fra le mani un avambraccio, che sembra appunto alludere al miracolo di un arto spezzato e poi risanato per intercessione di Giuliana. Si può forse immaginare che in origine l'intervento di guarigione prodigiosa operato dalla beata avesse avuto per protagonista un personaggio maschile, e che in epoca più tarda, probabilmente dopo l'imposizione di una clausura più rigida nel Cinquecento⁵⁸, sia stato censurato e riadattato per evitare ogni possibile riferimento a rapporti fra le monache e il mondo esterno. Per tale ragione, i testi agiografici più tardi riporterebbero solo una versione edulcorata dell'evento miracoloso. Nel successivo episodio, perduto, si poteva osservare *Giuliana libera dal carcere un giovinetto*⁵⁹, mentre nel sesto *L'umile tomba di Giuliana è visitata dal popolo*; ricordano gli agiografi che la beata era assai popolare già in vita, e che subito dopo la sua morte i fedeli si recavano a pregare e chiedere grazie presso la sua tomba nel cimitero della chiesa, prima che avvenisse la solenne traslazione⁶⁰. È dunque possibile che fosse qui raffigurata proprio questa usanza, diffusa fra il popolo veneziano ben prima che la santa virtù di Giuliana fosse riconosciuta ufficialmente dalle gerarchie ecclesiastiche. Nel settimo troverebbe posto l'episodio di *I prodigiosi lumi notturni indicano il luogo della sepoltura*, lettura problematica perché sembra piuttosto di vedere dei carpentieri intenti a ricostruire in parte la chiesa e a scavare nel terreno che la circonda, sotto l'occhio vigile di una monaca che osserva dall'uscio; l'episodio

⁵⁶ Narrano le fonti di come al monastero mancasse il pane e le monache fossero costrette ad un digiuno prolungato. Giuliana, che si asteneva volentieri dall'ingerire cibo, era tuttavia preoccupata per le sorelle, e rivolgeva preghiere al Signore affinché intervenisse in loro aiuto. All'improvviso un giovane sconosciuto, in realtà Gesù Cristo sotto mentite spoglie, si presentò alla porta del monastero, e consegnò alla portinaia un cesto ricco di pane. ARCOLEO, *Ristretto della vita*, cit., p. 17; CORNER, *Notizie storiche sulla vita*, cit., p. 10.

⁵⁷ Si racconta che mentre le monache erano impegnate a scavare una fossa per seppellire una consorella, una conversa rimase gravemente ferita al braccio dall'accidentale caduta della lapide sepolcrale; Giuliana si inginocchiò a pregare, e il braccio fu miracolosamente rinsaldato e sanato. ARCOLEO, *Ristretto della vita*, cit., p. 19; CORNER, *Notizie storiche sulla vita*, cit., p. 11.

⁵⁸ Esempolari misure furono prese per la comunità di San Zaccaria, su cui si vedano, anche per alcune riflessioni generali, M.L.P. FASSERA, *La vita monastica a San Zaccaria nei secoli XV-XVI*, in «*In centro et oculis urbis nostre*»: la chiesa e il monastero di San Zaccaria, a cura di B. Aikema, M. Mancini, P. Modesti, Marcianum Press, Venezia 2016, pp. 95-119; P. MODESTI, *Le chiese e le monache di San Zaccaria (XV-XVII secolo)*, in «*In centro et oculis urbis nostre*», cit., pp. 121-149.

⁵⁹ Anche questo episodio è menzionato dagli agiografi: una povera vedova aveva invocato l'aiuto di Giuliana affinché l'unico figlio, condannato a morte ingiustamente, venisse liberato. Grazie all'intercessione della beata, il giovane era miracolosamente uscito di prigione e si era ricongiunto alla madre, illeso. ARCOLEO, *Ristretto della vita*, cit., p. 19; CORNER, *Notizie storiche sulla vita*, cit., p. 11.

⁶⁰ CORNER, *Notizie storiche sulla vita*, cit., p. 15.

non ha riscontro in alcuno dei fatti riportati dagli agiografi e non è quindi possibile proporre alcuna interpretazione realmente fondata. L'ultima scena, infine, raffigura *Giuliana, integra, incorrotta e bella, collocata nel tempio e adorata da monache e devote*. Il volto, incorniciato da raggi dorati, è ulteriormente illuminato dalla luce che cala dall'alto, segno della benevolenza divina. La salma indossa ancora l'abito monacale, ed è coperta da un prezioso tessuto rosso, mentre la già menzionata grata metallica protegge e isola il corpo. Nel corso del Settecento, probabilmente sulla spinta di un rinnovato vigore del culto a seguito della beatificazione, ufficializzata nel 1743, fu realizzata un'incisione celebrativa, dotata di stemma dei Collalto, che mostra questi medesimi episodi attorno alla figura centrale della beata, sebbene disposti in un ordine diverso (fig. 30); negli stessi anni fu probabilmente ridipinta anche la fronte della cassa, con scenette assai simili a quelle visibili nell'incisione.

Le fonti concordano inoltre nell'affermare che accanto al ritratto di Giuliana si osservavano pure le raffigurazioni dei santi Biagio e Cataldo. Si può dunque immaginare che il dipinto si presentasse in origine come una pala agiografica su più registri, forse simile a quella realizzata da Paolo Veneziano per la chiesa di Santa Lucia di Jurandvor, presso Bescanuova (Baška) nell'isola di Veglia (Krk) in Croazia⁶¹, e che fosse completato da cuspidi su cui potevano essere dipinti i santi titolari della chiesa.

La volontà di adottare una tipologia, ovvero una pala agiografica, che insiste sull'esistenza eccezionale della beata, sui miracoli operati in vita, e sulle sue potenti virtù taumaturgiche, fu certo dettata dalla necessità di manifestare l'importanza delle sacre spoglie e, di riflesso, del luogo ove esse si conservavano. Nella medesima direzione va la scelta di un allestimento sontuoso che prevedeva la compresenza di cassa reliquiario con duplice funzione d'altare e sarcofago, e di un dipinto funzionale a monumentalizzare l'altare stesso, oltre che a promuovere il culto per la beata ivi sepolta. Del resto, sebbene sia oggi difficile valutare a pieno l'attenzione riservata dai religiosi ad allestimenti di questo tipo, e l'impegno anche economico investito per realizzarli, i documenti e i pochi esempi superstiti lasciano immaginare l'esistenza di programmi figurativi complessi, orchestrati con la massima cura. Oltre ai casi ben noti di San Marco, con la monumentalizzazione dell'altare maggiore, della *confessio* e del sepolcro del patrono, e di San Zaccaria, con le monache impegnate nella riqualificazione della cappella di San Tarasio in forme grandiose, funzionali a promuovere il sacro tesoro ivi contenuto, vorrei ricordare anche la chiesa di Sant'Elena, dove nel Quattrocento la cassa reliquiario-altare fu dotata di un monumentale polittico dipinto da Michele

⁶¹ Sul dipinto di Paolo Veneziano si veda il saggio di Valentina Baradel in questo stesso volume, con la bibliografia ivi citata.

di Matteo, ora conservato presso le Gallerie dell'Accademia (fig. 31)⁶²; ancora, quella di San Giovanni in Bragora, con la cappella di San Giovanni Elemosinario interamente ridecorata nel Quattrocento⁶³; e infine il perduto (e, mi pare, anche dimenticato) allestimento per le reliquie di san Nicolò, nella chiesa intitolata a questo santo al Lido. Quando, al momento della rifabbrica della chiesa nel XVIII secolo, si ispezionò la *confessio* sottostante all'altare, ove si conservavano le reliquie di san Nicolò e san Teodoro, ivi traslate nel 1286⁶⁴, furono rinvenute in un'intercapedine delle cassette reliquiario che contenevano i sacri resti, ciascuna conservata entro uno spazio ad essa riservato. Una *Memoria* stesa dal decano della chiesa, conservata manoscritta nella Biblioteca del Museo Correr, afferma che «Tra l'una e l'altra pietra vi erano gli vani di muro d'altezza d'un braccio dipinti sì dalle parti come da capo e piedi, e perciòché nel muoversi la prima pietra si cagionò che cadesse gran parte di calcina da esso muro, perirono perciò nel cadere di quella anche quasi tutte le figure. Solo si videro dalla parte di levante le figure di San Nicolò in mezzo a doi Angeli, l'uno per parte. L'altre non potettero conoscersi. Ma erano però le figure, quali si videro, molto ben colorite, et dipinte alla greca»⁶⁵. Pitture murali, dunque, poste ad ornare con immagini iconiche i

⁶² La bibliografia sul riallestimento dell'altare e della *confessio* di San Marco è assai vasta; mi limito qui a menzionare i contributi principali e più recenti, ai quali rimando anche per la letteratura critica pregressa: T.A. DALE, *Stolen Property: St. Mark's First Venetian Tomb and the Politics of Communal Memory*, in *Memory and the Medieval Tomb*, a cura di E. Valdez del Alamo, C. Stamatis Pendergast, Ashgate Pub Ltd, Aldershot 2000, pp. 205-225; DE MARCHI, *La pala d'altare*, cit., pp. 105-106; ID., *La postérité*, cit., p. 63. Rimando inoltre allo studio che Cristina Guarnieri pubblica nel presente volume. Sul polittico di Michele di Matteo, cfr. GALLO, *La Chiesa*, cit., pp. 446-454; A. DE MARCHI, *Michele di Matteo a Venezia e l'eredità lagunare di Gentile da Fabriano*, «Prospettiva», 1987, 51, pp. 17-36; 17, 22-25; F. MASSACCESI, *Nuove riflessioni sul percorso di Michele di Matteo*, «Arte Cristiana», 2009, 97, 852, pp. 171-180; V. ANSELMI, *Michele di Matteo tra Bologna, Venezia e Siena: alcune nuove proposte e un'ipotesi di riordino cronologico*, «Prospettiva», 2011 (2012), 141/142, pp. 32-58; 36-39. Il polittico è ora privo dei pilieri originali, che erano decorati con figure di santi alcune delle quali si conservano presso collezioni pubbliche e private; fondamentale per ricostruire il polittico nella sua integrità è il già menzionato manoscritto marciano che oltre a fornire una descrizione assai dettagliata dell'opera, con l'elenco delle figure ivi rappresentate, offre inoltre un disegno della pala: *Cose spetanti*, cit., ff. 129-135; alcuni santi dei pilieri si conservano a Berlino, presso la Gemäldegalerie, e su di essi si veda: M. BOSKOVITS, *Michele di Matteo da Bologna*, in *Gemäldegalerie Berlin. Katalog der Gemälde. Frühe Italienische Malerei*, a cura di M. Boskovits, G. Mann, Berlino 1988, pp. 137-140.

⁶³ Cfr. *supra* nota 36.

⁶⁴ Cfr. *Historia translationis reliquiarum sancti Nicolai Littorensis*, Venezia, Biblioteca del Museo Correr, ms. Correr 63, 1442-1492, c. 20r; *Documento sulla traslazione delle reliquie di San Nicola vescovo di Mira, di San Niccolò I e di San Teodoro martire nella chiesa di San Nicolò del Lido*, Venezia, Biblioteca del Museo Correr, ms. Correr 400, 1634. Per un inquadramento storico generale, si veda inoltre C. CAMPANA, *La tradizione veneziana della "Translatio sancti Nicolai" nel primo volgarizzamento italiano a stampa della "Legenda aurea" di Jacopo da Varazze*, «Miscellanea Marciana», 1992-1994, 7-9, pp. 103-122.

⁶⁵ P.A. ZINO, *Memoria sul restauro dell'urna contenente le reliquie dei santi Nicola di Myra, Nicolò I e Teodoro martire avvenuta nel 1743*, Venezia, Biblioteca del Museo Correr, ms. Correr 401, sec.

luoghi di sepoltura dei santi, secondo modalità che oggi non è possibile immaginare né ricostruire. Piace, in particolare, il riferimento agli angeli, che forse reggevano turiboli, e che affiancavano la figura del santo; gli stessi personaggi celesti si osservano pure nella tavola oggi isolata, ma un tempo legata alla cassa reliquiario del beato Leone Bembo, di cui costituiva la fronte o il coperchio, dove il ritratto del beato a figura intera è appunto affiancato da angioletti impegnati a reggere turiboli (figg. 32-33), forse un riferimento visivo a pratiche che realmente si svolgevano attorno a reliquie e corpi santi.

Tornando ora alle monache dei Santi Biagio e Cataldo, va detto che la manovra propagandistica si situa in un ben preciso momento storico: negli stessi anni, infatti, Venezia promuoveva fortemente il culto dei corpi santi locali, favorendo l'afflusso di pellegrini che sostavano in città in attesa di imbarcarsi verso la Terrasanta. La rinnovata attenzione per i sacri resti e l'intensificata devozione stimolarono la produzione di dense raccolte agiografiche locali, fra cui spiccano le *Legendae de sanctis* scritte dal domenicano Pietro Calò, nato a Chioggia e vissuto a lungo presso il convento dei Santi Giovanni e Paolo, morto a Cividale nel 1348, a cui seguì, a breve distanza di tempo, il *Catalogus Sanctorum et eorum gestorum* del sacerdote secolare Pietro Natali, iniziato nel 1369 allorché egli era parroco ai Santi Apostoli e concluso nel 1372 quando era vescovo di Jesolo⁶⁶. Si andava diffondendo, in sostanza, una nuova consapevolezza dell'importanza dei tesori sacri della città, accompagnata da una rinnovata attenzione per la loro storia entro il più vasto contesto cittadino.

Di più: le eredi della beata Giuliana si trovavano a fronteggiare la rivalità delle altre fondazioni benedettine femminili a Venezia, che vantavano prestigiose reliquie. San Lorenzo contava, fra gli altri, i corpi del martire Paolo patriarca di Costantinopoli, di san Ligorio martire, e del già menzionato Leone Bembo⁶⁷; San Zaccaria, di fondazione dogale, meta di processioni e sede di celebrazioni altamente scenografiche, si fregiava invece di possedere i corpi dei santi Zaccaria, Tarasio, Gregorio, Teodoro, Sabina, oltre ad un numero altissimo di reliquie⁶⁸. A

XVIII, cc. 8r-9r.

⁶⁶ Su queste opere si veda S. TRAMONTIN, *Breve storia dell'agiografia veneziana*, in *Culto dei Santi a Venezia*, a cura di S. Tramontin, A. Niero, G. Musolino, C. Candiani, Studium cattolico veneziano, Venezia 1965, pp. 19-40: 19-22.

⁶⁷ Cfr. A. KREKIC, *La tavola del Beato Leone Bembo di Paolo Veneziano e la sua copia tardo-quattrocentesca: tipologia e funzioni*, «Arte in Friuli. Arte a Trieste», 2005, 24, pp. 147-60.

⁶⁸ La bibliografia sulla cappella di San Tarasio è piuttosto estesa; si vedano almeno: B. AIKEMA, *La Cappella d'oro di San Zaccaria: arte, religione e politica nella Venezia del doge Foscari*, «Arte Veneta», 2000, 57, pp. 23-41; G. RADKE, *Nuns and Their Art: the Case of San Zaccaria in Renaissance Venice*, «Renaissance Quarterly», 2001, 54, pp. 430-459; ID., *Relics and Identity at the Convent of San Zaccaria in Renaissance Venice*, in *Images, Relics and Devotional Practices in Medieval and Renaissance Italy*, a cura di S.J. Cornelison, S. Montgomery, ACMRS, Tampe 2006, 173-191; DE MARCHI, *La postérité*, cit., pp. 68-72; ID., *La pala d'altare*, cit., pp. 112-113.

differenza delle fondazioni ora citate, tuttavia, le monache benedettine dei Santi Biagio e Cataldo potevano vantare un rapporto diretto con la beata il cui corpo era lì venerato, essendo stata Giuliana non solo fondatrice, per volere divino, del monastero, ma pure sua prima badessa. Un legame dunque assai stretto, esclusivo, intimo, fra la beata e la chiesa che ne conservava il corpo, e che ne monopolizzava totalmente il culto. In un momento in cui le più importanti reliquie venivano da lontano, molte giunte a Venezia come bottino di guerra, le monache potevano gloriarsi di possedere il corpo di una beata tutta veneziana; non stupisce, allora, che il dipinto di Francesco da Venezia insista non solo sul rapporto diretto fra la beata e le consorelle, ma pure sui miracoli operati da Giuliana in favore dei veneziani. Se il primo episodio mostrava infatti la beata ricevere l'ordine di san Biagio e la sua ufficiale investitura come prima badessa, nei successivi Giuliana si prodiga in favore delle consorelle, o intercede presso le più alte gerarchie celesti pregando per loro. Per parte loro, le monache partecipano numerose a tutti gli eventi, offrendo l'immagine di una comunità compatta e armoniosa. L'intera esistenza della beata è condensata nei pochi anni vissuti a Venezia (totalmente assenti, infatti, quelli precedenti), ed essa è presentata non come individuo che agisce e vive in autonomia, ma come membro e guida spirituale di una folta comunità che l'accompagna sempre. Infine, tre monache presenziano all'ostensione della salma incorrotta, vegliando – in piedi e in posizione privilegiata – sui sacri resti, laddove le fedeli laiche sono relegate in posizione marginale e costrette ad inginocchiarsi. Al contempo, la loro presenza in quel particolare episodio sembra manifestare il controllo esercitato dalle monache sulle pratiche liturgiche e le consuetudini pietistiche relative alla venerazione dei sacri resti e al culto della beata.

In conclusione, in anni recenti si è andata sempre più precisando l'idea di un medioevo strutturato come un *immersive environment* multisensoriale⁶⁹, dove le *performances* liturgiche e rituali, agendo in sinergia con le opere, attivavano stimoli sensoriali diversi, innescando nei fedeli reazioni empatiche o contemplative, e orientandone la risposta devozionale⁷⁰. Le opere venivano esperite in ambienti

⁶⁹ Cfr. M. BAGNOLI, *The Materiality of Sensation in the Art of the Late Middle Ages*, in *Knowing Bodies, Passionate Souls: Sense Perception in Byzantium*, a cura di S.A. Harvey, M. Mullet, Dumbarton Oaks Research Library and Collections, Washington 2017, pp. 31-63; Z. MURAT, *Contextualizing alabasters in their immersive environment. The 'ancona d'allabastro di diverse figure' of the Novalesa abbey: meaning and function*, in *English Alabaster Carvings and their Cultural Contexts*, a cura di Z. Murat, Boydell and Brewer, Woodbridge 2019, pp. 127-149.

⁷⁰ E. PALAZZO, *Art, Liturgy and the Five Senses in the Early Middle Ages*, «Viator», 2010, 41, pp. 25-56; Id., *La dimension sonore de la liturgie dans l'Antiquité chrétienne et au Moyen Âge*, in *Archéologie du son. Les dispositifs de pots acoustiques dans les édifices anciens*, a cura di B. Palazzo-Bertholon, J.C. Valière, Société française d'archéologie, Parigi 2012, pp. 51-58; *Le cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge*, a cura di E. Palazzo, Éditions du Cerf, Parigi 2014.

intrisi di aromi, animati da suoni diversi – le parole dei predicatori, i canti dei cori, i rintocchi delle campane –, accesi dalla luce naturale e da quella mutevole e guizzante delle candele. Le opere stesse non erano oggetti statici e immutabili, creati per una percezione univoca, ma veri e propri *performing objects*: si muovevano nello spazio⁷¹, cambiavano forma e funzione⁷², potevano essere manipolate, maneggiandole oppure venendo aperte e chiuse, toccate ritualmente⁷³, perfino bacciate⁷⁴; potevano emanare fragranze o addirittura sostanze, arrivando talvolta a sanguinare⁷⁵.

In tale contesto, la cassa reliquiario della beata Giuliana e gli altri analoghi esemplari qui discussi si offrono quale caso studio esemplare. Esse consentivano infatti un contatto diretto e non unicamente visivo fra i devoti e le reliquie; la loro *agency* era attivata dalla contemporanea sollecitazione di sensi diversi, mentre l'azione scenica e la *performance* liturgica preparavano i fedeli ad accogliere il messaggio devozionale trasmesso dai sacri resti⁷⁶.

⁷¹ Cfr. *Meaning in Motion. The Semantics of Movement in Medieval art*, a cura di N. Zchomelidse, G. Freni, Princeton University Press, Princeton 2011; J.E. JUNG, *The Kinetics of Gothic Sculpture: Movement and Apprehension in the South Transept of Strasbourg Cathedral and the Chartreuse de Champmol in Dijon*, in *Mobile Eyes. Peripatetisches Sehen in den Bildkulturen der Vormoderne*, a cura di D. Ganz, S. Neuner, Fink, Paderborn 2013, pp. 133-173; EAD., *Moving Viewers, Moving Pictures: The Portal as Montage on the Strasbourg South Transept*, in *Mouvement. Bewegung: über die dynamischen Potenziale der Kunst*, a cura di A. Beyer, G. Cassegrain, Deutscher Kunstverlag, Berlino 2015, pp. 23-43; EAD., *Moving Picture on the Gothic Choir Screen*, in *The Art and Science of the Church Screen in Medieval Europe*, a cura di S. Bucklow, R. Marks, L. Wrapson, Boydell and Brewer, Woodbridge 2017, pp. 176-194.

⁷² Rimando al mio MURAT, *Rappresentare la 'Natura Incorrotta'*, cit.

⁷³ J.E. JUNG, *The Tactile and the Visionary: Notes on the Place of Sculpture in the Medieval Religious Imagination*, in *Looking Beyond: Visions, Dreams and Insights in Medieval Art and History*, Princeton University Press, Princeton 2010, pp. 203-240.

⁷⁴ La pratica di baciare le opere è testimoniata non solo per i dipinti destinati alla devozione domestica, individuale, ma anche per le bambole sacre donate alle giovani fedeli; documenti dell'epoca affermano che le statue erano talvolta cosparse di un leggero strato di sostanza zuccherina, affinché le giovani devote, baciandole, potessero assaporare la dolcezza di Cristo. F. POSSET, "Christi Dulcedo", cit.; FULTON, "Taste and See That the Lord Is Sweet", cit.

⁷⁵ È il caso, ad esempio, del Crocifisso miracoloso della basilica di San Marco a Venezia, visto sanguinare dal pellegrino Sante Brasca: MUNK, *The Art of Relic Cults*, cit., p. 81.

⁷⁶ Sul concetto di *agency* dell'arte, il riferimento fondamentale è A. GELL, *Art and Agency: an Anthropological Theory*, Oxford University Press, Oxford 1998, a cui bisogna aggiungere il più recente B. LATOUR, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford University Press, Oxford 2005. Si veda inoltre *The Agency of Things in Medieval and Early Modern Art. Materials, Power and Manipulation*, a cura di G. Jurkowlanec, I. Matyjaszkiewicz, Z. Sarnecka, Routledge, Londra 2018.

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

CRISTINA GUARNIERI

Fin dall'inizio del XIV secolo si diffonde a Venezia una particolare tipologia di pale dipinte strettamente legate alla presenza di reliquie dei santi e funzionali alla loro ostensione durante le maggiori festività liturgiche. La comprensione della reale funzione di questi manufatti, che in relazione al loro meccanismo di movimentazione chiameremo "pale ribaltabili", permette di scardinare la diffusa opinione che si tratti di più tradizionali e inamovibili polittici o dossali, legati al culto di uno o più santi cui era in genere intitolato l'altare di destinazione, che poteva essere l'altare maggiore o un altare di una cappella secondaria. Tali pale, invece, costituivano di norma l'arredo più importante dell'intero edificio e il centro focale della devozione dei fedeli, si trovavano soprattutto in chiese cattedrali e nella maggior parte dei casi ne adornavano l'altare maggiore, in cui erano riposte le sacre spoglie dei santi titolari della chiesa. Come veri *performing objects*¹, esse venivano movimentate e interagivano con lo spazio circostante, in un contesto rituale accuratamente predisposto per suscitare lo stupore e la devozione del riguardante, che veniva catturato dalla teatralizzazione dello svelamento delle sacre spoglie².

¹ Il termine è utilizzato da 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: 81, in relazione alla Croce vista sanguinare dal pellegrino Santo Brasca nella basilica di San Marco a Venezia. Zuleika Murat ha proposto di estenderne l'uso alle casse reliquiario veneziane: cfr. Z. MURAT, *Rappresentare la 'Natura Incorrotta': casse reliquiario e corpi santi a Venezia fra XIII e XIV secolo*, in *Rappresentazioni della natura nel Medioevo*, a cura di G. Catapano, O. Grassi, Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2019, («Micrologus Library», 94), 221-239: 223. Vedi inoltre il saggio della stessa autrice nel presente volume.

² A. DE MARCHI, *La postérité du devant-d'autel à Venise. Retables orfèvres et retables peints*, in *The Altar and its Environment, 1150-1400*, a cura di J.E.A. Kroesen and V.M. Schmidt, Brepols Publishers, Turnhout 2009 («Studies in the visual cultures of the Middle Ages», 4), pp. 57-86. Id., *La pala d'altare. Dal paliotto al polittico gotico*, Art & Libri, Firenze 2009, pp. 114-115. Un'altra tipologia di manufatti assai simile nella fattura e nelle funzioni è quella delle casse lignee dei santi, di cui sussistono in ambito lagunare alcuni interessanti esemplari. Essi tuttavia presentano caratteri-

L'origine di questi complessi è senza dubbio lagunare: tutte le pale ribaltabili finora rinvenute sono infatti in qualche modo legate a Venezia e diffuse nei territori di sua competenza, in particolare lungo le due sponde dell'Adriatico. Un illustre esemplare, anche se verosimilmente non il primo, è costituito dalla cosiddetta Coperta della Pala d'Oro nella basilica di San Marco, realizzata da Paolo Veneziano e dai figli Luca e Giovanni tra 1343 e 1345 (fig. 1). Questo dipinto, costituito da due tavole rettangolari della misura di 58 x 322 cm in origine incorniciate e incernierate, era strettamente connesso al più prezioso manufatto d'oreficeria collocato sull'altar maggiore, coprendolo nei giorni feriali³. Esso raffigura, nel registro superiore, l'*Imago pietatis tra la Vergine e san Giovanni evangelista*, i *santi Giorgio e Marco* a sinistra, e *Pietro e Nicola* a destra. Sotto si svolgono invece sette *Storie della vita di san Marco*, con al centro il *Martirio* del santo, che si colloca simbolicamente in asse con l'*Imago pietatis Christi*. Nel corso delle maggiori festività, il complesso manufatto che copriva la parte inferiore e più antica della Pala d'Oro, ossia l'*antependium* di Ordelauffo Falier, si ripiegava due volte verso l'alto con l'aiuto di argani e mulinelli, spariva sul retro della struttura e lasciava in vista il manufatto orafico con l'*aurifrisium* superiore che, con il suo splendore di metalli, smalti e gemme, diveniva il prezioso segnacolo del corpo di san Marco evangelista, conservato nella *confessio* sotto l'altar maggiore⁴ (fig. 2a-d).

Come nel caso della Coperta della Pala d'Oro, in genere tali pale si articolavano su due registri orizzontali, anche se, come vedremo, vi erano forse anche esemplari a registro unico. Un semplice congegno assicurava il rovesciamento di una delle ante, in genere quella superiore verso il basso, così

stiche diverse, poiché la loro forma è meno allungata e più larga, con dimensioni pari a quelle di un defunto, circa 170 cm. Per le casse con i corpi santi, il cui coperchio o la cui fronte venivano anch'essi rispettivamente alzati o ribassati in funzione rituale, cfr. X. BARRAL I ALTET, *Dissimuler la sainteté dans l'obscurité de la tombe et provoquer sa visualisation. À propos du coffre gothique en bois peint de la bienheureuse Giuliana de Venise*, in *L'église, lieu de performances. In locis competentibus*, a cura di S.-D. Daussy, Picard, Paris 2016, pp. 225-244.

³ G. FIOCCO, *Le Pale feriali*, in *Il Tesoro di San Marco. La Pala d'Oro*, a cura di H.R. Hahnloser, Sansoni, Firenze 1965, pp. 113-123: 115-119; M. MURARO, *Paolo da Venezia*, Istituto Editoriale Italiano, Milano 1969, pp. 54-56, 143.

⁴ Per il funzionamento del meccanismo di disvelamento della Pala d'Oro attraverso un sistema di argani che aprivano e richiudevano su se stessa la pala feriale di Paolo Veneziano, cfr. DE MARCHI, *La pala d'altare*, cit., pp. 115-116. Al complesso meccanismo accenna anche F. SANSOVINO, *Venezia città nobilissima et singolare*, con le aggiunte di G. Martinioni; indice analitico a cura di L. Moretti, 2 voll., Filippi Editore, Venezia 1968, (ripr. facs. dell'ed. Appresso Stefano Curti, Venetia 1663), I, p. 100: «... e la qual coperta insieme con la palla s'apre in due parti da mezzo in su con un molinello a mano posto dietro l'altare». Vedi inoltre FIOCCO, *Le Pale feriali*, cit., pp. 115-116. Ringrazio Paolo Vedovetto, assegnista di ricerca presso il Dipartimento dei Beni culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica dell'Università di Padova, che è riuscito a visualizzare graficamente, con una sequenza di quattro *frames*, il movimento di chiusura della Pala Feriale e il concomitante scoprimento della retrostante Pala d'Oro.

da permettere l'esposizione del retro delle tavole stesse e della sacra teca ivi conservata con le reliquie del santo. Tali manufatti, pertanto, erano spesso figurati sia sul *recto* che sul *verso*, almeno per la parte ribaltabile, mostrando, nel momento culminante dello svelamento rituale, le immagini con le figure dei santi venerati localmente, tra cui non mancava, al centro o ai lati – ma sempre in posizione preminente – il santo titolare della chiesa, le cui spoglie si conservavano in corrispondenza dell'altare maggiore.

Le pale conservate possono essere dipinte oppure a intaglio ligneo, ma non mancano gli esemplari misti, ossia con parti dipinte e parti a rilievo. Spesso di tali complessi sopravvive una sola delle due ante, così che non è semplice distinguerli dai più tradizionali dossali rettilinei, collocati in maniera fissa sopra l'altare e non connessi con il rito fondamentale dell'ostentazione delle reliquie. Le ante di una pala ribaltabile, tuttavia, presentano in genere caratteristiche peculiari che ci permettono di riconoscerle, come ad esempio la loro configurazione rettilinea, bassa e allungata, che prevede per lo più il raccordo con un secondo registro, la presenza di dipinti sul retro o di impronte dell'originario collocamento di sagome lignee, o infine i segni di cerniere lungo i profili superiore o inferiore della cornice.

All'interno dell'articolata bottega di Paolo Veneziano, di cui facevano parte anche il padre Martino, il fratello Marco e i figli Luca, Giovanni e Marco, tutti pittori, tale tipologia di prodotti fu ampiamente trattata, con esiti particolarmente interessanti. Tra le prime opere riferibili all'attività della bottega paolesca, vi è la pala della cattedrale di San Giusto a Trieste⁵, collocabile circa negli anni trenta del Trecento e attribuibile per via stilistica al Maestro dell'Incoronazione della Vergine del 1324, forse identificabile con il padre o il fratello di Paolo Veneziano (fig. 3a-b).

Si tratta di una tavola di forma allungata che misura 57 x 236 x 9 cm e che presenta, entro arcate trilobate inflesse rette da colonnine tortili, la *Crocifissione tra la Vergine e san Giovanni* affiancata da sei santi: *Bartolomeo, Nicola, Pietro* a sinistra, *Andrea, Giacomo, Tommaso*, a destra. Nei pennacchi degli archi compaiono altri sei santi a mezzo busto: *Ermacora, Fortunato, Lorenzo,*

⁵ S. BAGNAROL, *Due tavole veneziane del primo Trecento in San Giusto a Trieste*, «Arte Veneta», 2004 (ma 2006), 61, pp. 6-27; E. COZZI, *Le arti a Trieste nel Trecento. Un'introduzione*, in *Medioevo a Trieste. Istituzioni, arte, società nel Trecento*, Atti del Convegno (Trieste, 22-24 novembre 2007), a cura di P. Cammarosano, Viella, Roma 2009, pp. 29-60: 35; F. FLORES D'ARCAIS, *Il Trittico di Santa Chiara e la pittura a tempera su tavola del Trecento a Trieste*, in *Medioevo a Trieste*, cit., pp. 353-377: 356-359; A. KREKIC, M. MESSINA, *Pittura a Trieste fra Duecento e Trecento*, in *Medioevo a Trieste. Istituzioni, arte, società nel Trecento*, Catalogo della mostra (Trieste, Civico Museo del Castello di San Giusto, 30 luglio 2008-25 gennaio 2009), a cura di P. Cammarosano, A. Dugulin, B. Cuderi, coordinamento generale e scientifico di mostra e catalogo M. Messina, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano 2008, pp. 160-161.

Vincenzo, Stefano, Canziano. Nei pennacchi centrali, invece, vi sono due angeli reggenti due globi crociati.

Sul retro la pala è priva di figurazioni, mentre sono visibili tre rinforzi ortogonali in legno e sei cerniere metalliche. Due di queste terminano sullo spessore inferiore della cornice nella parte anteriore con alcune bandelle metalliche che dovevano innestarsi nei perni delle cerniere di una seconda anta, permettendone la movimentazione. Sullo spessore si nota inoltre la presenza di tre fori identici per parte, che forse costituivano l'alloggiamento di una placca metallica con anelli, utile per agganciare in alto l'anta mobile quando il complesso era aperto.

Forse le immagini sul retro sono andate perdute col tempo, a meno che esse non si trovassero sul retro dell'anta inferiore, che doveva quindi piegarsi verso l'alto (ma sarebbe un caso assai raro, se si esclude il doppio rovesciamento del modello per eccellenza, ossia la pala feriale di San Marco)⁶. Ad ogni modo, sul retro del registro mobile della pala, concepita verosimilmente per l'altare del catino absidale dell'antico sacello martiriale del santo⁷, doveva senza dubbio trovarsi la figura di *san Giusto*, che risultava pertanto visibile nel momento dell'adorazione, nel corso delle festività maggiori, delle sue reliquie, conservate in una preziosa capsella in lamina d'argento sbalzata decorata con girali di vite e grappoli d'uva, oggi conservata nel Tesoro della cattedrale e rinvenuta nel 1624 dal vescovo Rinaldo Scarlicchio sotto l'altare del santo⁸.

⁶ In realtà sembra che la tavola dipinta della chiesa di San Donato a Murano, ancora oggi esistente sull'altar maggiore e in origine contropala di una pala orafa fusa dopo il 1699, di cui si parlerà più avanti nel testo (per la quale cfr. C. GUARNIERI, *Problemi di attribuzione e classificazione tipologica nella pittura veneziana del Trecento, a partire da tre tavole della collezione Crespi*, in *I fondi Oro della Collezione Alberto Crespi al Museo Diocesano: questioni iconografiche e attributive*, Atti della Giornata di Studi (Milano, 11 ottobre 2004), a cura del Museo Diocesano di Milano, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano 2009 («biblioteca d'arte», 18), pp. 24-47: 30-33), si girasse verso l'alto, dal momento che il vescovo Grimani, nella sua visita pastorale del 25 novembre 1591, si lamentava dello spazio indecoroso che rimaneva tra la mensa e la pala orafa una volta che veniva chiusa, restando sospesa e incastonata tra le colonne marmoree del ciborio: «*Quoniam inter altare et dictam iconam, cum clauditur, remanet aliquot spacii, indecentem reddens aspectum, ideo mandavit fieri gradum ligneum, qui altari et ipsi iconae adhaereat presbiterii marmorei colonis, amovibilem tamen ut ipsum spaccium factum cooperiat, qui amoveatur quando ipsa icona, diebus solemnibus, aperta tenetur, quia, cum illa aperitur, spaccium illud satis adimpletur*». Cfr. A. NIERO, *Notizie d'archivio sulle pale di argento delle lagune venete*, «Studi veneziani», n.s. II, 1978, pp. 257-291: 282-284.

⁷ In una foto di inizi Novecento pubblicata da E. Cozzi, *La fortuna iconografica di San Giusto nella produzione artistica medievale*, in *San Giusto e la tradizione martiriale tergestina*, Atti del Convegno internazionale (Trieste, 11-12 novembre 2004), a cura di G. Cuscito, Editreg Srl, Trieste 2005 («Antichità altoadriatiche», LX), pp. 269-310: 294, fig. 20, la pala si trovava ancora sopra l'altare ottocentesco del sacello di San Giusto.

⁸ V. SCUSSA, *Storia cronografica di Trieste dalla sua origine sino all'anno 1695*, C. Coen Editore, Trieste 1863, p. 126; G. CUSCITO, *Il Tesoro di San Giusto*, «Atti dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste», VI, 1969-1970, pp. 177-196: 183-185. L. CRUSVAR, *I reliquiari dei martiri triestini*, in *La tradizione martiriale tergestina. Storia, culto, arte*, a cura di V. Cian, G. Cuscito, Edizioni Vita

Quivi esse furono traslate e deposte in un antico altare litico dal vescovo Rodolfo Pedrazzani nel 1304, in occasione della consacrazione al martire di un altare di legno, come ricorda Luigi de Jenner in una sua minuziosa descrizione⁹, e nel quadro della radicale ristrutturazione architettonica e della ridefinizione degli spazi liturgici all'interno della basilica trecentesca¹⁰.

Diversi manufatti simili ci aiutano a capire quale dovesse essere la conformazione e l'originario funzionamento della pala di San Giusto. Il primo è costituito dalla pala interamente intagliata e dorata, realizzata per l'altare maggiore del Duomo di Treviso, dedicato ai santi martiri Teonisto, Tabra e Tabrata, databile al 1360 circa e oggi conservata nell'annesso Museo¹¹ (fig. 4). Essa, da intendersi quale surrogato di una più preziosa pala orafa, è composta da due tavole orizzontali e rappresenta il *Giudizio finale* con la *Deesis* e il corteo degli *Apostoli*, mentre agli estremi vi sono la *Mater Ecclesia* e il *Seno di Abramo* nel registro superiore, e due *Storie di san Pietro* – la *Chiamata* e il *Martirio* – in quello inferiore, in onore del primo degli apostoli cui la chiesa è dedicata. Una cerniera metallica consentiva all'anta superiore di abbassarsi e di mostrare le reliquie dei martiri altinati, conservate in cattedrale¹².

Nuova, Trieste 1992, pp. 295-322; G. CUSCITO, in *Ori e tesori d'Europa. Mille anni di oreficeria nel Friuli-Venezia Giulia*, Catalogo della mostra (Villa Manin di Passariano, Codroipo, Udine, 20 giugno-15 novembre 1992), a cura di G. Bergamini, Electa, Milano 1992, pp. 42-43, n. I.16; L. CRUSVAR, in *Patriarchi. Quindici secoli di civiltà fra l'Adriatico e l'Europa centrale*, catalogo della mostra (Aquileia, Museo del Patriarcato-Civiale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale di Palazzo de Nordis, 3 luglio-10 dicembre 2000), a cura di S. Tavano, G. Bergamini, Skira, Ginevra-Milano 2000, pp. 63-64, n. IV.22; A. KREKIC, in *Medioevo a Trieste*, Catalogo della mostra, cit., p. 178, n. 24.1.

⁹ L. DE JENNER, *Chiese di Trieste*, parte I, p. 47, ms. presso la Biblioteca civica di Trieste; A. MESSINA, *Il riuso di sarcofagi romani per le reliquie dei martiri della tradizione tergestina*, in *San Giusto e la tradizione martiriale*, cit., pp. 185-195.

¹⁰ G. CUSCITO, *Il VII centenario della basilica di S. Giusto*, «Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria», n.s., LI-2 (CIII-2 della Raccolta), 2003, pp. 707-751; ID., *La basilica martiriale di Trieste. Le voci autentiche della sancta ecclesia tergestina*, in *San Giusto e la tradizione martiriale*, cit., pp. 215-238.

¹¹ A. BIGOLIN, in *Restituzioni '94: opere restaurate*, Catalogo della mostra (Vicenza, Palazzo Leoni Montanari, 17 settembre-31 ottobre 1994), a cura di F. Rigon, Banco Ambrosiano Veneto, Vicenza 1994, pp. 42-45; L. SARTOR, *Andrea e Caterino Moranzone e il Friuli Venezia Giulia*, in *Artisti in viaggio, 1300-1450. Presenze foreste in Friuli Venezia Giulia*, a cura di M.P. Frattolin, Forum, Udine 2003, pp. 93-120: 102-103; M. COLLARETA, *L'oreficeria*, in *Medioevo a Trieste*, Atti del convegno, cit., pp. 405-409: 408-409. A. MARKHAM SCHULZ, *Woodcarving and Woodcarvers in Venice, 1350-1550*, Centro Di, Firenze 2011, p. 44.

¹² N.A. LICINI, *L'esistenza dei sacri corpi degli Santi Teonisto, Tabra e Tabrata martiri e di S. Liberale confessore etc.*, Baseggio, Venezia 1767; L. PESCE, *La chiesa di Treviso nel primo Quattrocento*, I, Herder Editrice e Libreria, Roma 1987 («Italia sacra. Studi e documenti di storia ecclesiastica», 37), pp. 32, 83; S. TRAMONTIN, *Le origini del cristianesimo a Treviso*, in *Storia di Treviso. I. Le origini*, a cura di E. Brunetta, Marsilio Editori, Venezia 1989, pp. 311-356: 322, 329, 331, 333-335; G. FEDALTO, *Dalle origini alla dominazione veneziana (1388)*, in *Diocesi di Treviso*, a cura di L. Pesce, Gregoriana Libreria Editrice, Padova 1994 («Storia religiosa del Veneto», 4), pp. 17-60: 21, 23-24; L. PESCE, *Nell'ambito della Serenissima*, in *Diocesi di Treviso*, cit.

Il secondo esempio è la pala mista, dipinta e ad intaglio ligneo, della chiesa di Santa Maria Assunta di Malamocco collocabile negli anni trenta del Quattrocento¹³, che presenta sul retro delle cerniere per la movimentazione delle ante del tutto analoghe a quelle dell'opera triestina (fig. 5). Sulla parte anteriore della pala sono rappresentati su due livelli le immagini a rilievo della *Dormitio Virginis* e della *Maiestas Domini* tra dodici *santi*, mentre sul retro della tavola superiore si scorgono due anelli metallici, che probabilmente servivano per fissare il registro superiore in alto quando il complesso rimaneva aperto. Sul retro si conservano in maniera frammentaria delle figure a mezzo busto di santi dipinti a rovescio e visibili nel momento in cui l'anta superiore veniva ripiegata verso il basso. Erede dell'antica cattedrale di Metamauco, sede di diocesi prima che questa fosse trasferita a Chioggia nel XII secolo, la chiesa dedicata all'Assunta conserva le reliquie dei santi martiri aquileiesi Felice e Fortunato. Uno dei due santi di cui ancora si vede la sagoma è infatti contrassegnato dall'iscrizione S(anctus) FORT(unatus), mentre dell'altro si scorgono solo le lettere S (...) LIS, che potrebbero corrispondere alla scritta esegetica S(anctus) (Vita) LIS¹⁴, santo titolare della vicina chiesa di Poveglia¹⁵.

Non si esclude, tuttavia, che il dipinto di San Giusto costituisse, per contro, insieme all'eventuale anta mancante, la contropala di una pala orafa, con lamine sbalzate d'oro o d'argento¹⁶, una tipologia di manufatti quest'ultima anch'essa ampiamente diffusa in area lagunare grazie alla presenza di un illustre prototipo qual era per l'appunto la Pala d'Oro. Sulla diffusione a Venezia di tali oggetti d'oreficeria ci informa Marin Sanudo il Giovane che, all'inizio del Cinquecento, nel *De origine, situ et magistratibus urbis venetae, ovvero La città di Venezia*, elenca le principali reliquie venerate in laguna e con esse un cospicuo numero di pale d'oro¹⁷. Quest'ultime venivano di norma coperte e protette da pale dipinte feriali e mostrate alla vista dei fedeli solo nei giorni delle maggiori festività liturgiche¹⁸. Tuttavia, se escludiamo l'illustre modello

¹³ G. MARIACHER, *Paliotti lignei Veneziani*, «Emporium», LVIII, 1952, 4, pp. 161-166: 162-164; SARTOR, *Andrea e Caterino Moranzone*, cit., pp. 102-104; E. MERKEL, *Antependi e pale d'argento in area veneziana e adriatica*, in *Oreficeria sacra a Venezia e nel Veneto. Un dialogo tra le arti figurative*, a cura di L. Caselli, E. Merkel, Canova, Treviso 2007, pp. 103-129: 127; MARKHAM SCHULZ, *Woodcarving and Woodcarvers*, cit., p. 44.

¹⁴ D. MILANI VIANELLO, *La comunità di Malamocco tra Sei e Settecento*, «Studi Veneziani», n.s. XXXII, 1996 (ma 1997), pp. 186-210: 186-187.

¹⁵ MARIACHER, *Paliotti lignei*, cit., p. 162.

¹⁶ Forse vi era una pala orafa più antica rispetto all'altare d'argento realizzato nel 1624 in seguito al ritrovamento della cassetta reliquiario del santo, successivamente venduto e sostituito dal vescovo Giovanni Francesco Müller attorno al 1710-1720 con uno di marmo. Cfr. nota 8.

¹⁷ M. SANUDO, *De origine, situ et magistratibus urbis venetae, ovvero La città di Venezia (1493-1530)*, ed. critica di A. Caracciolo Aricò, Cisalpino-La goliardica, Milano 1980, pp. 53, 168.

¹⁸ A. NIERO, *Le pale d'argento*, in *Venezia e Bisanzio*, Catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Du-

marciano, non ci sono pervenuti esemplari di pale orafe che conservano la loro distinta contropala dipinta o, viceversa, tavole dipinte di cui conosciamo la relativa pala orafa. Le fonti comunque, soprattutto le visite pastorali, sono abbastanza chiare su questo punto e ci consentono di postulare la presenza dell'una o dell'altra nei diversi casi sopravvissuti. Un esempio è costituito dalla tavola dipinta rettangolare di un pittore del seguito di Lorenzo Veneziano, il Maestro della Dormitio Virginis di Murano, destinata alla chiesa dei Santi Maria e Donato dell'importante isola lagunare e databile al 1370 circa¹⁹ (fig. 6). Essa raffigura per l'appunto la *Dormitio Virginis* al centro e sei *santi* a figura intera ai lati, mentre nella predella vi è l'*Imago pietatis* affiancata da dodici *santi* a mezzo busto. Si trattava di una pala feriale che proteggeva una perduta pala d'argento dorata che presentava l'iconografia, strettamente correlata, dell'*Assunzione della Vergine*, come ci informa una visita pastorale del 1683²⁰: «*Altera laminis argenteis deaurata consita, que claudi et aperiri potest, cum imaginibus Beatissime Virginis in Celum Assumptae, aliorumque plurimorum Sanctorum. Altera lignea ibidem picta cum sacris imaginibus que diebus ferialibus, et minoribus festivitibus, sicut prior argentea maioribus solemnitatibus inservit*»²¹.

Ma tornando alle pale lignee ribaltabili licenziate dalla bottega di Paolo, un altro caso particolarmente interessante è costituito dalla grande tavola oggi conservata al Museo Civico Sartorio di Trieste, in origine destinata alla chiesa di San Giorgio a Pirano d'Istria (Piran), datata 1355²² (fig. 7). L'opera ha una

cale, 8 giugno-30 settembre 1974), saggio introduttivo di S. Bettini, Electa, Milano 1974, n. 55; Id., *Notizie di archivio*, cit., pp. 257-291.

¹⁹ NIERO, *Notizie d'archivio*, cit., pp. 282-284; MERKEL, *Antependi e pale d'argento*, cit., pp. 103-129; C. GUARNIERI, *Per un corpus della pittura veneziana del Trecento al tempo di Lorenzo*, «Saggi e Memorie di storia dell'arte», 2006 (ma 2008), 30, pp. 1-131: 7-8; 41-42.

²⁰ NIERO, *Notizie di archivio*, cit., pp. 282-284.

²¹ Antonio Niero cita anche molti altri casi, ora perduti, di pale orafe in laguna, tutte in origine verosimilmente dotate di coperte lignee dipinte, come ad esempio la pala di San Pietro in Castello del 1408, che «si chiude continuamente et s'apre solo nei giorni delle festività principali» (visita pastorale del 1591), o «vien tenuta serrata, che non si apre [se non] nei giorni solenni» (visita pastorale del 1609): NIERO, *Notizie di archivio*, cit., pp. 260-261. Altri due casi interessanti sono la pala ad intaglio ligneo interamente dorata e policromata dell'altare maggiore di Santa Maria Assunta a Gemona, commissionata ad Andrea Moranzon nel 1391, che doveva essere coperta da una pala feriale dipinta con quattro o cinque santi in piedi («*ponendam ante dictam anchonam pro defensione et tegimine dicte anchone*») e quella già nella chiesa del Corpus Domini a Venezia e ora al Museo Correr, realizzata invece poco più tardi dal figlio di Andrea, Caterino Moranzone, insieme al pittore Bartolomeo di Paolo. Cfr. MARIACHER, *Paliotti lignei*, cit., pp. 161-162; SARTOR, *Andrea e Caterino Moranzone*, cit., pp. 95-107; A. MARKHAM SCHULZ, *La pala d'altare del Corpus Domini di Caterino Moranzone presso il Museo Correr: storia, significato e stile*, in *I ritratti in miniatura delle collezioni dei Musei Civici Veneziani*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», s. III, 2007, 2, pp. 95-107; DE MARCHI, *La pala d'altare*, cit., p. 107.

²² La pala fu rinvenuta da Caprin (G. CAPRIN, *L'Istria Nobilissima*, II, F.H. Schimpff, Trieste 1907,

forma rettangolare allungata ed è composta da nove scomparti suddivisi da colonnine tortili che sorreggono archetti ogivali. Nel pannello centrale è raffigurata la *Madonna col Bambino* seduta su un ampio trono marmoreo, mentre nei pannelli laterali a sinistra si trovano *Maria Maddalena, san Nicola, san Marco* e *san Giovanni battista; san Giovanni evangelista, san Biagio, sant'Antonio abate, santa Caterina*, a destra. Sul retro della tavola rimangono le impronte in gesso capovolte di altri otto *santi* sotto arcate che si stagliano sul fondo dorato da cui emerge in più punti il bolo rosso, con ogni probabilità in origine non dipinti, ma realizzati a basso rilievo e addossati al supporto ligneo, e in seguito asportati e perduti. Rimane inoltre l'impronta di una carpenteria del tutto simile a quella del lato principale. Si trattava presumibilmente, vista la destinazione, di santi legati alla diocesi di Capodistria e alla chiesa di Pirano, come potevano essere, per esempio, i santi Cosma e Damiano, san Cristoforo, san Martino, sant'Elena e santa Lucia, oppure i santi Quirico e Giulitta, a cui erano intitolati alcuni degli altari nella collegiata al tempo della visita di Agostino Valier²³. L'immagine centrale non rappresentava, come è stato ipotizzato, un'altra *Madonna col Bambino*, ma piuttosto, a giudicare dall'impronta ancora visibile, un *san Giorgio e il drago*, patrono della città di Pirano. La presenza della figura del santo titolare dimostra in maniera inequivocabile la sua originaria provenienza dalla chiesa cattedrale, di recente messa in dubbio a favore invece di una sua antica collocazione in Battistero, per la presenza

p. 58) in una stanza laterale della sacrestia della chiesa collegiata di San Giorgio a Pirano, dove ancora si trovava nel 1935, quando venne redatto l'*Inventario* delle opere d'arte della provincia di Pola da parte di Antonino Santangelo (A. SANTANGELO, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia: Provincia di Pola*, Ministero dell'Educazione Nazionale, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, La Libreria dello Stato, Roma 1935, p. 149). Lo spostamento in sacrestia fu verosimilmente determinato dalle modifiche e ristrutturazioni intervenute a seguito del rinnovamento dell'edificio antico e dell'inaugurazione della nuova fabbrica a navata unica nel 1637. Nel 1940, durante il secondo conflitto mondiale, come molte altre opere del territorio istriano, la pala fu rimossa dalla sacrestia della chiesa e per ragioni di sicurezza ricoverata in Friuli e poi dal 1948 a Roma, dapprima presso il Museo Nazionale Romano, dove avvenne un sopralluogo da parte dei funzionari della Soprintendenza il 22 dicembre 1970, e in seguito alla Soprintendenza alle Gallerie del Lazio con sede a Palazzo Venezia, nel luglio del 1972. Conservata all'interno di una cassa, fu oggetto di un ulteriore sopralluogo nel 1990, che ne verificò lo stato conservativo sostanzialmente buono. L'opera fu però resa visibile solo in occasione dell'esposizione dedicata a Paolo Veneziano tenutasi a Rimini nel 2002, prima della quale essa fu oggetto di un intervento di restauro che ne consentì il quasi completo recupero. In seguito venne esposta alla mostra *Histria. Opere d'arte restaurate: da Paolo Veneziano a Tiepolo*, allestita al Civico Museo Revoltella di Trieste, a cura di Francesca Castellani e Paolo Casadio nel 2005. Dopo la chiusura della mostra nel 2006, in attesa della definitiva collocazione nella nuova sede statale della Galleria Nazionale d'Arte Antica nelle scuderie del Castello di Miramare, l'opera è stata temporaneamente data in consegna al Comune di Trieste che ne ha fissato la collocazione al Museo Civico Sartorio, dapprima nel sotterraneo e ora in un nuovo allestimento, inaugurato nel 2013, al pianterreno.

²³ L. PARENTIN, *La visita a Capodistria di Agostino Valier*, «Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria», n.s. 45, 1997, 97, pp. 246-345.

di *san Giovanni battista*²⁴, figura invero immancabile a fianco della Vergine in tutti i polittici veneziani.

L'opera era dunque un'interessante pala ribaltabile mista, per metà dipinta e per metà intagliata²⁵. Un problema, tuttavia, è costituito dalla presenza nella stessa chiesa di un'altra tavola raffigurante la *Crocifissione* e attribuibile allo stesso Paolo Veneziano che, nel momento in cui fu rinvenuta in sacrestia, si trovava collocata sopra la grande pala, quasi a costituirne una possibile cimasa. La pertinenza di questo dipinto con l'opera maggiore è stata alternativamente affermata o negata dalla critica. Oggi, purtroppo, non è più possibile verificare se lungo il profilo superiore della pala vi fossero dei fori per l'innesto, al centro o agli estremi, di ulteriori pannelli dipinti, dal momento che, come precisa la scheda tecnica di Luisa Morozzi²⁶, la tavola è stata resecata in alto e in seguito ricoperta con un listello ligneo moderno. Non si esclude, tuttavia, che l'opera fosse stata, a breve distanza di tempo, rimodulata come pala fissa e ripensata a due registri (non mancano in area lagunare esempi di grandi tavole orizzontali dotate nel registro superiore di un'immagine della *Crocifissione* spesso affiancata ai lati da due tavolette in genere raffiguranti l'*Annunciazione*, come nel caso ad esempio del polittico di Piove di Sacco, di ambito paolesco, oggi conservato al Museo Diocesano di Padova²⁷), ovvero che il manufatto presentasse un registro mobile e uno, invece, costituito da elementi fissi. Si può argomentare una struttura simile per un'opera di Jacobello del Fiore, la pala d'altare con *Storie dei santi Pietro e Paolo* destinata alla chiesa parrocchiale suburbana di San Pietro in Penna a Fermo²⁸, di cui ho avuto modo di occuparmi qualche anno fa in relazione ad uno studio sulla pala

²⁴ L. MOROZZI, in *Histria. Opere d'arte restaurate: da Paolo Veneziano a Tiepolo*, Catalogo della mostra (Trieste, Civico Museo Revoltella, 23 giugno-6 gennaio 2006), a cura di F. Castellani, P. Casadio, Electa, Milano 2005, pp. 100-105: 100.

²⁵ La parte in rilievo poteva presentare una configurazione assai simile – salvo mantenere un andamento rettilineo – a un manufatto poco noto, ma di grande interesse per un'indagine, ancora tutta da condurre, sulla scultura lignea veneziana del XIV secolo: si tratta del polittico di Traù (Trogir) conservato presso la chiesa delle monache benedettine di San Nicola, che appare come una traduzione scultorea di un contemporaneo polittico dipinto uscito dalla bottega di Paolo, la cui datazione può essere collocata nel sesto o settimo decennio del Trecento. Cfr. J. BELAMARIĆ, *Gotička kultura u Dalmaciji. Razvoj slikarstva između XIII. i XV. Stoljeća*, in *Studije iz starije umjetnosti na jadrano*, sv. II., Književni krug, Split 2012, p. 240.

²⁶ MOROZZI, in *Histria*, cit., p. 104.

²⁷ Cfr. R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Trecento*, Istituto per la collaborazione culturale, Venezia-Roma 1964, fig. 191.

²⁸ Dodici tavole del complesso sono attualmente custodite a Denver (Colorado), Denver Art Museum, inv. 1951.84.1-4. Esse sono inserite in quattro cornici moderne, divise in gruppi di tre. Se si fa eccezione per i pannelli con *san Paolo* e *san Pietro*, in origine cuspidati e poi integrati per adattarli alla forma rettangolare, che sono più piccoli (rispettivamente cm 60,3 x 37 e cm 61 x 37), gli altri dipinti misurano cm 62 x 46.

ribaltabile con *Storie di santa Lucia* realizzata dallo stesso pittore veneziano per l'omonima chiesa fermana, a cui rimando per un'ulteriore disamina di tale tipologia di manufatti, incentrati sulle storie della vita dei santi (e dunque con carattere narrativo) e riferibili piuttosto alla sponda occidentale dell'Adriatico e alla terraferma veneta, e tra i quali figura anche l'importante pala ribaltabile destinata all'altare di San Sebastiano in cattedrale a Padova, dipinta dal pittore veneziano Nicoletto Semitecolo²⁹.

Alcune indagini più approfondite – in particolare una radiografia, che metta in luce la presenza di eventuali elementi metallici, quali chiodi, ganci o cerniere – potrebbero dirimere la questione. Non si esclude, comunque, che l'opera fosse costituita fin dall'origine da un'unica tavola, viste anche le notevoli dimensioni (82 x 247 cm). Su uno degli spessori laterali, infatti, si nota la presenza di una placca metallica (cui ne corrispondeva un'altra dalla parte opposta andata perduta) con al centro un ampio foro³⁰. Si può allora ipotizzare che la pala si movimentasse girandosi su se stessa attorno ad un'asse lineare, invece che sollevarsi o abbassarsi attraverso un sistema di argani o mulinelli simile a quello della Pala d'Oro. Così concepita, tuttavia, essa si slegherebbe dal rituale dell'ostentazione della teca con le reliquie, che poteva collocarsi in una nicchia dietro il manufatto. I preziosi resti del corpo del santo potevano allora essere conservati stabilmente nella *confessio* sotto l'altar maggiore o, in alternativa, essere trasportati processionalmente e quindi deposti sopra la mensa, soprattutto durante la festa del santo patrono o nelle celebrazioni più solenni, come Natale e Pasqua, così che alla pala restava la funzione di segnar-

²⁹ G. ROSSI SCARPA, *Nicoletto Semitecolo nel Duomo di Padova*, in R. POLACCO, E. MARTINI, *Dipinti veneti. Collezione Luciano Sorlini*, Gruppo Grafico Ricordi, Carzago di Calvagese della Riviera 2000, p. 388, nota 12; C. GUARNIERI, *La pala ribaltabile di Nicoletto Semitecolo per l'altare di san Sebastiano nella cattedrale di Padova*, in *La cattedrale di Padova nel Medioevo europeo*, atti del convegno internazionale (Padova, Palazzo del Bo-Archivio antico, 7-8 ottobre 2009), a cura di G. Valenzano, in corso di stampa. Più di recente, sono state redatte sui dipinti di Semitecolo le seguenti schede: C. CAVALLI, in *Gesù: il corpo, il volto nell'arte*, catalogo della mostra (Torino, Scuderie Juarriane della Reggia), a cura di T. Verdon, Cinisello Balsamo 2010, pp. 273-274, cat. 5.10; A. NANTE, in *Guariento e la Padova carrarese*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà), a cura di D. Banzato, F. Flores D'Arcais, A.M. Spiazzi, Venezia 2011, pp. 198-205, cat. 34. Vedi inoltre C. GUARNIERI, *Una pala ribaltabile per l'esposizione delle reliquie: le Storie di Santa Lucia di Jacobello del Fiore a Fermo*, «Arte Veneta», 73, 2016 (2017), pp. 8-35: 23-24.

³⁰ Desidero ringraziare Angelo Pizzolongo, funzionario restauratore del Polo Museale del Friuli Venezia Giulia, che ha effettuato con me il sopralluogo presso il Museo Civico Sartorio di Trieste e che mi ha fatto notare la presenza dei fori sugli spessori laterali dell'opera. La sua scheda tecnica pubblicata a seguito di questo saggio presenta un'ipotesi di rifunzionalizzazione del meccanismo di rotazione della pala sul suo asse orizzontale, tramite una struttura di sostegno da realizzare in Museo, così che il visitatore possa osservarne il retro senza recare danni alla struttura. La mia gratitudine va inoltre alla dott.ssa Lorenza Resciniti del Civico Museo Sartorio di Trieste, al dott. Luca Caburlo e alla dott.ssa Rossella Fabiani del Polo Museale del Friuli Venezia Giulia, che nel maggio del 2018 hanno permesso lo smontaggio dell'opera dalla parete.

ne e amplificarne, tramite l'immagine del santo venerato o la narrazione delle storie della sua vita, il valore sacrale o taumaturgico³¹.

Infine, un terzo esempio è la pala di Arbe (Rab)³², oggi conservata presso il Museo di Santa Giustina, ma concepita per la cattedrale dell'Assunzione della Beata Vergine Maria³³ (fig. 8). Essa raffigura infatti la *Crocifissione tra i santi Stratonico, Ermolao, Matteo, Cristoforo, Tecla e Abbondio*³⁴ ed è databile tra il 1350 e il 1360³⁵ (fig. 9a-b). Come nel caso di Pirano, anche questa tavola, secondo quanto scrive Miljenko Domijan nel catalogo della mostra di Zagabria su Paolo Veneziano del 2004³⁶ e secondo quanto mi comunica Joško Belamarić³⁷, presenta delle sagome in gesso sul retro, probabilmente gli alloggiamenti di ulteriori figure realizzate a bassorilievo. La parte dipinta oggi conservata, a differenza della pala realizzata per Pirano, costituiva verosimilmente, con il suo corteo di santi locali, la parte posteriore del complesso, mentre la parte anteriore, quella "feriale", era invece intagliata e recava al centro la *Madonna*

³¹ Nella *Descrittione* di Nicolò Manzuoli (*Nova Descrittione della provincia dell'Istria*, Appresso Giorgio Bizzardo, Venezia 1611, pp. 30-33), si elencano le reliquie conservate nella chiesa di San Giorgio: parte del corpo di san Massimiliano vescovo, una parte della mascella della testa di san Giorgio conservata in una testa d'argento, una parte dello stinco dello stesso santo posto in una gamba d'argento, tutta la mascella di santo Stefano posta in una mascella d'argento, un osso del braccio di san Leone papa, un dente di san Martino vescovo, un osso della schiena di sant'Eusebio, ossa dei santi Innocenti, ossa di sant'Orsola e delle sante Vergini, ossa dei Quaranta martiri, un frammento del legno della vera Croce, un frammento del velo della Madonna, e infine alcune reliquie di san Pellegrino martire.

³² R. VAN MARLE, *The Development of Italian Schools of Painting*, IV, Martinus Nijhoff, The Hague 1924, p. 95; E. SANDBERG VAVALÀ, *Maestro Paolo Veneziano*, «The Burlington Magazine», LVII, 1930, pp. 160-183: 177; G. FIOCCO, *Le primizie di maestro Paolo Veneziano*, «Dedalo», XI, 1930, pp. 877-894: 890; S. BETTINI, *Una tavola di maestro Paolo Veneziano ad Atene*, «Bollettino d'Arte», V, 1936, pp. 225-231: 225-227; V. ZLAMALIK, in *Paolo Veneziano i njegov krug*, Zagabria 1967, p. 44; MURARO, *Paolo da Venezia*, cit., pp. 68, 103-104; I. FISKOVIĆ, in *Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano 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, Milano 2002, pp. 164-165.

³³ Secondo MURARO, *Paolo Veneziano*, cit., p. 103, e M. DOMIJAN, in *Stoljeće gotike na jadranskoj slikarstvu 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 Klovičevi dvori, 19.X.-28.XI. 2004), a cura di J. Belamarić, Z. Demori Staničić, B. Rauter Plančić, Galerija Klovičevi dvori, Zagabria 2004, pp. 82-85: 82, l'opera proverrebbe dalla chiesa francescana di San Giovanni Evangelista.

³⁴ Iscrizioni: I.N.R.I., sulla tabella della croce nel pannello centrale; S(anctus)/STRATO/NICUS; S(anctus)/ERMO/LAUS; S(anctus)/MATEUS/EV(an)G(elista); S(anctus)/CHR(ist)OFO/RUS; S(anctus)/TECHLA; S(anctus)/(A)BONDUS, su ciascuno dei pannelli laterali ai lati dei santi.

³⁵ MURARO, *Paolo da Venezia*, cit., p. 104.

³⁶ DOMIJAN, *Stoljeće gotike*, cit., pp. 82-85.

³⁷ Ringrazio sentitamente lo studioso per avermi inviato la relazione del restauro effettuato nel corso degli anni sessanta del secolo scorso e alcune vecchie foto del retro dell'opera scattate in quell'occasione.

col Bambino e ai lati una serie di santi più antichi e canonici raffigurati in numero pari a quelli dipinti.

La prima figura a sinistra rappresenta *san Stratonico*, giovane santo vestito alla moda, con tunica verde, manicottoli di ermellino e mantello rosso con risvolti azzurri ricamati d'oro; reca nella mano destra la palma del martirio, mentre con la sinistra indica la croce³⁸. Accanto a lui vi è *sant'Ermolao*, in vesti vescovili, mentre benedice con la mano destra e regge il pastorale con la sinistra (fig. 10). Il culto di sant'Ermolao, sacerdote della chiesa di Nicomedia, così come d'altra parte quello di Stratonico, è assai raro. Di sant'Ermolao si conservano alcune reliquie nella chiesa veneziana di San Simeone Grande³⁹, e la sua raffigurazione si giustifica con la presenza nella cattedrale arbense del reliquiario della testa del santo, che fu decapitato per ordine di Massimiano nel 305. Nell'isola di Arbe, inoltre, fin dal XIII secolo è ricordata la famiglia de Hermolais, un membro della quale, il vescovo *Franciscus Georgius de Hermolais*, documentato tra il 1329 e il 1363, potrebbe essere il committente dell'opera⁴⁰. Segue l'*evangelista Matteo*, con i consueti tratti fisionomici – capelli e barba lunga bianca – mentre indica il crocefisso e regge con la mano il vangelo: a Matteo, che più degli altri evangelisti narra i fatti della Passione, è anche intitolata una chiesa nell'isola di Arbe. Al centro vi è la scena della *Crocifissione*: attorno alla figura morente di Cristo volano due angeli oranti e piangenti, dalle lunghe ali e le vesti lumeggiate d'oro, mentre, ai suoi piedi, si prostra dolorosa la figura della Maddalena. Ai lati vi sono la Vergine sorretta da due pie donne, san Giovanni che porta la mano al petto e il centurione che indica il Cristo (fig. 9a). A destra dell'immagine centrale sono rappresentati *san Cristoforo*, patrono dell'isola di Arbe, di cui anche si conserva il cranio in sacrestia in una teca d'argento (figg. 12-13) e, dopo di lui, *santa Tecla*, martire aquileiese, i cui resti, insieme a quelli di Eufemia, Dorotea ed Erasma, furono contesi tra Aquileia e Grado, al tempo dello scisma patriarcale (568)⁴¹. Secondo l'*Inventario delli beni della chiesa chatedrale di Arbe fatto alli 24 aprile 1579*, stilato in occasione della visita di Agostino Valier⁴², nella chiesa si conser-

³⁸ San Stratonico, giovane martire, morì per annegamento all'inizio del IV secolo insieme a Ermilo a *Sigidunum* (Belgrado) sotto il regno di Licinio: vedi R. BRATOŽ, *Il martirio per annegamento nella persecuzione diocleziana*, in *San Giusto e la tradizione martiriale*, cit., pp. 111-146: 135.

³⁹ F. CORNER, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia e Torcello*, introduzione di U. Stefanutti, Arnaldo Forni editore, Sala Bolognese 1990, p. 384.

⁴⁰ L'ipotesi è formulata da MURARO, *Paolo da Venezia*, cit., pp. 103-104.

⁴¹ Si veda F. BENUCCI, M. CALZONE, *Sant'Eufemia di Calcedonia: migrazioni e ideologizzazioni del culto, produzione di sosia, genesi di luoghi sacri*, in *Spazi e luoghi sacri. Espressioni ed esperienze di vissuto religioso*, a cura di L. Carnevale, Edipuglia srl, Bari-S. Spirito 2017 («Biblioteca tardoantica», 11), pp. 195-210: 198-199, con bibliografia precedente.

⁴² *Inventario delli beni della chiesa chatedrale di Arbe fatto alli 24 aprile 1579*: «[...] una testa di Santo Christoforo d'argento, [...] una testa di San Abunchio d'argento, una testa di San Ermolao

vano, oltre alle teste di Ermolao e Cristoforo, alcune reliquie di santa Tecla e sant'Abbondio. Questi è rappresentato come giovane martire romano, che reca in mano la palma del martirio, morto insieme a Ireneo per annegamento a Roma, probabilmente sotto l'imperatore Valeriano⁴³ (fig. 11).

Attualmente la tavola misura cm 70 x 200, ma in origine presentava senza dubbio una lunghezza maggiore, pari agli esemplari già considerati, come si evince osservandone i lati e la cornice, che sono stati decurtati. Alle estremità vi erano verosimilmente altri due pannelli, forse asportati perché molto rovinati o perché confluiti nel mercato antiquariale. Inoltre, le tavole di *sant'Abbondio* e di *san Stratonico*, furono tagliate a metà e posizionate al di sotto dei due scomparti con *sant'Ermolao* e *santa Tecla*, ottenendo un nuovo complesso devozionale con al centro una moderna figura di *Madonna col Bambino*. Con il restauro del 1967 fu ripristinata l'integrità delle due tavole e dell'intero complesso, che riacquistò quindi il suo valore di specifico segnacolo delle reliquie.

Lo studio finora condotto su questa così peculiare tipologia di manufatti consente, da una parte, di vedere con occhi diversi le numerose tavole veneziane di formato rettangolare, di cui sarà da comprendere più a fondo la specifica funzione, ossia quali dossali o *antependia* collocati sopra o davanti la mensa d'altare, ovvero, più facilmente, quali manufatti mobili e visibili *recto-verso*, legati o meno ad un altro oggetto di oreficeria contenente le reliquie del santo titolare della chiesa. Per rimanere nella bottega di Paolo Veneziano, andrebbe forse riconsiderato, quale possibile *verso* di una pala ribaltabile, il cosiddetto dossale della chiesa di San Marcuola, ossia dei protomartiri aquileiesi Ermagora e Fortunato, oggi collocato davanti alla mensa d'altare, raffigurante la *Crocifissione* tra *santi* e assegnabile alla mano del Maestro dell'Incoronazione della Vergine del 1324⁴⁴. Un altro dipinto interessante da indagare è la pala a fondo rosso di Sant'Andrea di Traù (Trogir), oggi conservata nella Collezione d'Arte Sacra della cattedrale di San Lorenzo, ma proveniente dalla chiesa di Sant'Andrea nella vicina isola di Ciovo⁴⁵. Dipinta con le figure di *sant'Andrea* al centro, e i *santi Luca, Pietro, Matteo e Bartolomeo* ai lati, essa

d'argento, un braccio di Santa Tecla d'argento con alquante pietre false [...]».

⁴³ BRATOŽ, *Il martirio per annegamento*, cit., p. 122. Si veda inoltre il *Catalogus Reliquiarum Arbensium* pubblicato da D. FARLATI, *Illyrici sacri. Tomus quintus. Ecclesia Jadertina cum suffraganeis, et ecclesia Zagrabiensis*, Apud Sebastianum Coleti, Venetiis 1775, pp. 271-272, dove viene ricordata la reliquia con il capo di sant'Abbondio. Cfr. anche il saggio di Saša Potočnjak in questo stesso volume, in particolare p. 89, nota 15.

⁴⁴ C. GUARNIERI, *Il passaggio tra due generazioni: dal Maestro dell'Incoronazione a Paolo Veneziano*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto*, Atti del Seminario di specializzazione promosso dall'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti e dall'École du Louvre (Venezia, 9-18 settembre 2002), a cura di G. Valenzano, F. Toniolo, Venezia 2007 («Studi di Arte Veneta», 14), pp. 153-201: 161.

⁴⁵ A. DE MARCHI, in *Il Trecento adriatico*, cit., pp. 198-199; Z. DEMORI STANIČIĆ, in *Stoljeće gotike na jadrano*, cit., pp. 76-77.

presenta un piccolo rialzo in corrispondenza della figura del santo titolare, una circostanza, quest'ultima, che sembrerebbe suggerire una funzione come pala d'altare fissa in forma di dossale. Tuttavia, una vecchia foto pubblicata da Karaman nel 1933⁴⁶, dove si vede come l'opera fosse provvista di una cornice falsa che mascherava il margine superiore rialzato, ci fornisce un'idea di come potesse presentarsi anche *ab antiquo*, inserendosi in una struttura che, pur mantenendo le dimensioni maggiori del santo centrale, ne rettificava il profilo superiore⁴⁷.

Infine, assai intrigante è la grande pala, cui oggi – tramite il rifacimento della carpenteria e l'inserimento di una statua lignea quattrocentesca raffigurante la *Madonna col Bambino* posta sopra un piedistallo – è stata data la forma di polittico, del Museum of Fine Arts Shalva Amiranashvili di Tbilisi in Georgia⁴⁸. L'opera, in drammatiche condizioni di conservazione, presenta attualmente otto figure di santi ai lati, tra i quali, tuttavia, compaiono anche *sant'Antonio*, *san Francesco* e *santa Chiara*, che ci indicano inequivocabilmente

⁴⁶ L. KARAMAN, *Umjletnost u Dalmacij XV i XVI vijek*, Izd. matica hrvatske, Zagreb 1933, p. 152, tav. 82.

⁴⁷ Vi sono inoltre altri complessi paoleschi che meriterebbero uno studio più attento in relazione alla loro originaria funzione: uno di questi è quello di cui facevano parte i due pannelli con *Storie di san Nicola (Natività e primo miracolo di san Nicola e Elemosina di san Nicola)*, oggi conservati alla Galleria degli Uffizi a Firenze, Collezione Contini Bonacossi, e provenienti dalla vendita Achillito Chiesa di New York del 1925. Cfr. MURARO, *Paolo da Venezia*, cit., pp. 116-117; C. GUARNIERI, *Paolo Veneziano: Natività e primo miracolo di san Nicola*, in *San Nicola. Splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente*, catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, 7 dicembre-6 maggio 2007), a cura di M. Bacci, Skira, Milano 2006, pp. 329-330, cat. VI.8. Le loro ragguardevoli dimensioni (74,5 x 54,5 cm) suggeriscono l'ipotesi che essi fossero gli elementi di un dossale o di un polittico di tipo agiografico, avente al centro la figura stante del santo e a lato storie della sua vita, come nel caso ad esempio del *Polittico di Santa Lucia* oggi conservato nel Palazzo Vescovile di Veglia (Krk), per cui vedi MURARO, *Paolo da Venezia*, cit., fig. 12, e il saggio in questo volume di Valentina Baradel. Tuttavia non possiamo escludere che essi potessero disporsi, insieme ad altri dipinti perduti, su un unico registro e comporre l'anta inferiore di una pala ribaltabile simile a quella marciata, anche se di dimensioni maggiori. Rodolfo Pallucchini (*La pittura veneziana*, cit., pp. 39-40) collegava la commissione dell'opera ad un documento del 20 gennaio 1346 (dunque 1347 *more veneto*), in cui si afferma che furono assegnati 20 ducati d'oro a «*magistro Paulo pentore sancti Luce pro pentura unius anchone facte in ecclesia sancti Nicolai de Palacio*». Tuttavia, sia la cifra pagata, che pare più adatta ad un'opera più contenuta, sia le dimensioni, che dovettero essere veramente ingenti, sembrerebbero escludere la destinazione ad una cappella di palazzo. A ciò si aggiungano la possibilità, richiamata anche da Muraro (*Paolo da Venezia*, cit., p. 88), che l'ancona marciata sia andata perduta nel corso dell'incendio che devastò Palazzo Ducale nel 1483, nonché l'osservazione dei caratteri stilistici dei due pannelli Contini Bonacossi, che suggeriscono una retrodatazione dell'opera al 1340 circa. E' suggestivo immaginare che l'originario grandioso complesso con le *Storie di san Nicola* costituisse parte del perduto allestimento dell'altare della chiesa di San Nicolò del Lido, ove si conservavano, insieme a quelle di san Teodoro, le reliquie del santo vescovo, ivi traslate nel 1286. Su questo argomento vedi anche il saggio pubblicato in questa sede di Zuleika Murat, in particolare p. 35, nota 64.

⁴⁸ PALLUCCHINI, *La pittura veneziana*, cit., p. 33, figg. 86-89; MURARO, *Paolo da Venezia*, cit., p. 138, tavv. 31-32.

una sua originaria collocazione in un contesto francescano. Si pone allora la questione se anche le chiese mendicanti potessero essere provviste di tale particolare tipologia di manufatti destinati al rito dell'ostensione delle reliquie, laddove per contro, a partire dall'inizio del Trecento, vi erano collocati fastosi – ma inamovibili – polittici d'altare⁴⁹. Allo stato attuale degli studi, destinatarie privilegiate delle pale ribaltabili risultano essere soprattutto le chiese cattedrali, che custodivano gelosamente, in teche preziose, le reliquie del santo o dei santi patroni. Quest'ultime divenivano il fulcro della devozione dell'intera comunità cittadina che, partecipando al sacro rito dell'ostensione, affermava le sue origini cristiane e insieme ritrovava il suo profondo sentimento civico.

⁴⁹ Per un inquadramento generale sulla diffusione dei polittici sugli altari maggiori delle chiese mendicanti, con particolare riferimento ai domenicani, cfr. J. CANNON, *Religious poverty, visual riches. Art in the Dominican churches of central Italy in the thirteenth and fourteenth centuries*, Yale Univ. Press, New Haven 2013.

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

ANGELO PIZZOLONGO

Dimensioni: 240 cm (L) x 82 cm (H) x 10,5 cm (sp)

L'opportunità di visionare in dettaglio la pala di Paolo Veneziano, conservata presso il Museo Civico Sartorio di Trieste, fu finalizzata a prendere in esame il dispositivo, ormai ridotto a pochi elementi residui, realizzato sul supporto: un meccanismo che doveva consentirne la rotazione sul suo asse orizzontale, con lo scopo di renderne visibile il verso (figg. 1-3).

Descrizione dello stato di fatto

L'opera si presenta con una cornice di legno, intagliata con motivi a torciglioni, per la maggior parte non originale, applicata nel secolo scorso. È evidente che la tavola abbia subito delle resecazioni di parti, soprattutto sul lato destro. Non è stato possibile rimuovere la cornice, operazione che sarebbe stata utile a verificare lo stato di conservazione delle superfici dipinte e leggere le informazioni lasciate dalle decurtazioni per formulare ipotesi sul meccanismo originale pensato per la rotazione della struttura.

È presente, al centro dei lati verticali della tavola, una piastra di ferro forata al centro, coassiale al foro praticato nella tavola (fig. 4) originariamente concepita per consentire a due perni di essere fissati su una struttura fissa, che poteva essere stata realizzata in legno o in pietra, quale supporto e contenitore delle reliquie. Infatti sul lato opposto vi era la corrispondente piastra, andata perduta (fig. 5), di cui rimane a traccia la sede ricavata nel legno per il suo alloggiamento. La piastra superstite è fissata alla tavola tramite quattro chiodi. Un particolare intrigante è il fatto che le piastre non erano inserite al centro del fianco bensì a circa 7 cm verso l'alto, il che consentiva alla tavola, una volta ruotata sul recto, di sopraelevarsi della stessa misura.

Tale accorgimento, sicuramente non casuale, probabilmente permetteva al dipinto di allinearsi con una cornice lignea, forse intagliata e forse anche dorata, che la bloccava in posizione e ne favoriva il ritorno alla posizione originaria grazie al peso maggiore della zona superiore della tavola e dell'eccentricità del moto di rotazione.

Per far piena luce sui dispositivi meccanici funzionali alla rotazione della tavola e leggere in profondità la struttura della tavola sarebbe auspicabile un'indagine radiografica con raggi X. In tal modo si evidenzerebbero tutti gli elementi in ferro ancora presenti, occultati da stuccature o aggiunte.

L'attenzione degli storici dell'arte verso quest'opera, anche in relazione ai suoi tecnicismi scenotecnici, non ancora del tutto chiari nel loro funzionamento, ha fatto sì che la Direttrice dei Musei Civici di Trieste, nel sopralluogo del 23 maggio 2018, mi invitasse a proporre una soluzione espositiva per la tavola che ne permettesse la visione sia del recto che del verso, ripristinandone la rotazione con una soluzione il più possibile vicina all'originale.

Così si eviterebbero sollecitazioni dannose agli strati pittorici e alle dorature negli spostamenti indispensabili per osservarla da entrambi i lati, anche in relazione al peso della tavola, stimato in oltre 60 kg.

La possibilità di visionare costantemente i due dipinti permetterebbe anche un monitoraggio costante del loro stato di conservazione e la possibilità di eseguire molto agevolmente interventi manutentivi o di restauro poiché la tavola potrà essere bloccata orizzontalmente.

Proposta di progetto

Si propone di integrare la piastra di ferro andata perduta con un'altra delle stesse caratteristiche di spessore, ma realizzata in acciaio inox e fissata con viti a legno a testa svasata che andranno a inserirsi nei fori dei chiodi originali (figg. 6-7).

Due supporti a mensola fissati saldamente alla parete di fondo sorreggeranno la tavola. Tale struttura sarà realizzata in acciaio inox con profilati di sezione 40 mm x 10 mm, saldati tra loro, che convergeranno ad un vertice in cui sarà saldato un tubo in inox filettato internamente con passo 20 MA nel quale verrà avvitato un bullone, sempre in acciaio inox, munito di testa a brugola delle dimensioni di 100 x 20 MA. Il bullone costituirà il perno da avvitare al tubo filettato che andrà a sua volta a inserirsi gradualmente nel foro della piastra fino a serrarsi saldamente contro il tubo che lo racchiude. Per consentire un inserimento fluido del bullone nella piastra di ferro, lo si tornerà, asportandone la filettatura per una lunghezza di circa 5 cm. Così si costituirà il perno di rotazione della tavola con la stessa sezione del foro originale.

Legenda al progetto di costruzione:

1. Chiodi originali in ferro. Per fissare la piastra ricostruita si utilizzeranno viti a legno in acciaio inox a testa svasata.
2. Piastra di ferro originale inserita sul fianco sinistro della tavola, incassata nel legno, delle dimensioni di 8 cm x 8 cm.
3. Bullone in acciaio inox con testa a brugola 100 x 20 MA con la parte terminale tornita per essere inserita nel foro della piastra in ferro originale.
4. Tubo d'acciaio inox di spessore adeguato con filettatura interna 20 MA.
5. Foro originale presente nella tavola che si intende ripristinare portandolo a 2 cm di diametro.
6. Testa del bullone a brugola.
7. Piastra di ferro originale. La piastra mancante sarà realizzata con le medesime caratteristiche di quella originale, con lo stesso spessore e i fori passanti dovranno collimare con quelli lasciati dai chiodi originali.
8. Mensola in acciaio inox realizzata con profilato 40 x 10 mm.
9. Saetta in acciaio inox realizzata con profilato 40 x 10 mm.
10. Asta verticale in acciaio inox di fissaggio al muro realizzata con profilato 40 x 10 mm.
11. Barre filettate di fissaggio al muro di sezione di 8 mm, passo MA, fissate al supporto murario per mezzo di resina bicomponente e dadi autobloccanti.
12. Supporto murario.

**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 conquistati².

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 fortuali 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 imposte³. 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 costieri⁵, 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 trecentoseptantasette 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 XIII^e au XV^e 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. Sopracasà, 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 XV^e 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 pubblici⁶; ancora, in quei toponimi e oronimi che tramandano l'attecchimento del culto del patrono della Repubblica in quelle zone⁷; 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 li venerati⁸.

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 governo⁹, 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 dividerne e emularne i culti e le pratiche performative in chiave non solamente religiosa, ma anche identitaria¹⁰.

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 ikonografsko-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 accompagna¹², si trova alla base del trono su cui siede la Vergine col Figliolletto 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 presbitero della cattedrale di Sant'Anastasia a Zara (Zadar), un chiaro riferimento alla pergola masegnesa 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, registi 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 izložba 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 documentato. Quaderni», 6), p. 73 (con ricostruzione grafica di E. Kovačević); G. ERICANI, *I Moranzon veneziani e la cultura 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 gravidanza simbolica della pergola marziana 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(OM)N(US) VULCIA(NUS) BELGARÇONE CIVIS YADRIENSIS. MCCCLXXXIII. NICHOLA(US) FILIUS M(AG)ISTRI 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.

fisso¹⁴: 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 artistico¹⁵ e le scelte della committenza¹⁶ 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 committenza¹⁷, 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 irripetibili. 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 ragu-seo” 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 lavoro¹⁹, 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 città²⁰. 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 momento²¹.

D'altra parte, intimamente connesso a questo aspetto è quello dell'intero svolgimento dell'affidamento del lavoro "a distanza", ovvero quali fossero i tratti 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 Humfrey²², 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. XXXXVIII; 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 concittadini²³.

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 fa²⁴, 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 intrattene 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'oltrespon-da*, in *Histria. Opere d'arte restaurate: da Paolo Veneziano a Tiepolo*, Catalogo della mostra (Trie-Ste, 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 Talia 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 ivissimus. Eramus etiam in Carnero, qui est periculosissimus maris gulphus, et impetuosisime 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 legname²⁷ – 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 Serenissima²⁸.

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 *Frater 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 Trecento³⁰.

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 odierna³².

Coloro che si avventurassero alla scoperta del contesto originario del dipinto, sarebbero colti da sorpresa nel constatare non solo l'isolamento del luogo³³, 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 Veglia³⁴, 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 Ostojčić³⁶. 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 pergula³⁷ – 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. OSTOJČIĆ, *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. ČIKOVIĆ, *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 OSTOJČIĆ, *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 Štefanić³⁸, 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 Ciković³⁹. 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. Štefanić⁴⁰ 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 Vežić⁴¹ 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'opera⁴², 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 Farlati⁴³. 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 antichi⁴⁴: 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 Trecento⁴⁵: un esempio è fornito dal monastero di San Cipriano a Murano, tra le cui dipendenze Corner ricordava quattro chiese proprio nell'isola di Veglia⁴⁶.

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 fronte lapedi nelle pareti della chiesa esistono, rillear 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 Usocochi]». 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. Manfrè, 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. Impe-roché 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. OSTOJIC, *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'abbazia⁴⁷. 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 iconografico⁴⁸: 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 pittore⁴⁹.

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 Munk⁵⁰, 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 jadrano 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 Klovičevi dvori, 19.X.-28.XI. 2004), a cura di J. Belamarić, Z. Demori Staničić, B. Rauter Plančić, Galerija Klovičevi 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 Piasan 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 chiesa⁵¹.

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 Gaudenzio⁵³, 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. ČIKOVIĆ, *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 (ČIKOVIĆ, *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), oltretutto 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, gialla⁵⁶ – 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 noi⁵⁷.

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 Bonjohannes⁵⁸, 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 (*Iparművészeti 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 Embroidered 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 Trecento⁵⁹.

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 Ducale⁶⁰, 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 Muraro⁶², 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'*antependium*

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 apparati⁶⁴.

La superba realizzazione, che consta di una base di seta rossa – in linea con le altre opere a ricamo realizzate a Venezia nel XIV secolo⁶⁵ – 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 Banić⁶⁶, 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 semicirculari – delle quali la maggiore impreziosita da una sontuosa pala lignea⁶⁷ (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 capitolina⁶⁸.

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. ČIKOVIĆ, *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 ČIKOVIĆ, *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 Kirinčić⁶⁹. 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 Quattrocento⁷⁰. 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 Moranzone⁷¹ – 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. ANSELMINI, *Jacobello del Fiore, o della pittura a Venezia tra il neogiotismo 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 tenore⁷² (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 bottega⁷³: 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. ČIKOVIĆ, *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 Carrara 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.

The choir stalls of the north Adriatic under the Venetian influence*

BARBARA ŠPANJOL-PANDELO

The Republic of Venice had a great impact on the political, economic, social and cultural history of the East Adriatic and many archival documents, works of art and literature witness the importance of Venetian influence. Even before the year 1409, when Ladislaus, king of Hungary and Croatia, sold Hungarian rights on Dalmatia to Venice, exchange at every level between the East Adriatic coast and *Serenissima* was present. Venetians bought the rights to rule on Zadar, Novigrad, Vrana and the island of Pag in 1409, and by the year 1420 most of the other Dalmatian communes were under the Venetian control. Among many others, the communes of the Quarner Bay islands, Rab and Cres, also acknowledged the power of Venice¹. Therefore, during the first half of the 15th century the Venetian influence rapidly increased on the East Adriatic coast. The artistic exchange was particularly intense, and the influence is still visible in various works of art from different periods. The aim of this paper is to point out the interchange during the first half of the 15th century on the Quarner bay, with special attention to the production of wooden choir stalls preserved in two churches on the islands of Rab and Cres emphasizing the ties with the style promoted by the workshop of the Venetian woodcarver Matteo Moronzon².

Woodcarvers from the Venetian family Moronzon were active in the areas of the present-day Italy and Croatia from the last quarter of the 14th century

¹ L. ČORALIĆ, *Venecija-Kraljica mora s lagunarnih sprudova: povijest Mletačke Republike*, Meridijani, Samobor 2004, pp. 66-67; ID., *U okrilju Privrede-Mletačka Republika i hrvatski Jadran*, «Povijesni prilozi», 2009, 37, pp. 11-40.

² Islands of Cres and Rab are part of the North Adriatic archipelago, namely Croatian Quarner bay.

*This work has been supported by the Croatian Science Foundation under the project UIP-2017-05-6356 *Ars lignea: drvorezbarska umjetnička baština sjevernog Jadrana od 1300. do 1600. godine* and co-funded by Regione del Veneto under the project *La Serenissima via mare: arte e cultura tra le due sponde dell'Adriatico*.

to the first decades of the 16th century. In numerous written sources a total of thirteen male family members are indicated as woodcarvers and even though most of them are recorded in Venice, some of them are registered as inhabitants of Verona, Zadar, Ferrara and Udine. They signed for and created many works of art in the area of the present-day Italy as well as along the East Adriatic coast. They were at their most active during the first half of the 15th century, leaving a distinct mark on Venetian art as well as on the art of the Croatian side of the Adriatic³.

The most active member of the family on the East Adriatic coast was Matteo Moronzon⁴. In the archival documents that are known today he was mentioned for the first time in 1407 when he was indicated as a woodcarver: «*Ser Matheus q. magri Andree Intaiator*»⁵. On July 23, 1418 he was mentioned for the first time in Zadar where he signed the contract as «*incisor lignaminis et civis venetus*»⁶. He undertook the commission of furnishing carved choir stalls for the cathedral of St. Anastasia in Zadar. Afterwards, he was mentioned several times in various documents: he appeared as a witness on September 13, 1421; he was given the commission to make a tabernacle for sixty ducats on July 9, 1422⁷ and he was appointed as proxy of the painter Meneghello da Venezia on August 3, 1424⁸.

On May 21, 1426 another important commission for the Zadar cathedral was made for the agreed price of two hundred and twenty-five ducats. Matteo contracted with the archbishop of Zadar, Biagio Molin (*Blaxio Molino*), and agreed to carve a ten-feet high Crucifix with the four Evangelists, the Annunciation and God the Father above. Furthermore, statues of Virgin Mary, John the Evangelist and the twelve Apostles had to be in full length and positioned at the sides of the cross⁹. In 1431, according to another document, the statues were painted, gilded and ornamented by the painter Giovanni di Pietro da Milano for four hundred ducats¹⁰.

³ A. MARKHAM SCHULZ, *Woodcarving and Woodcarvers in Venice, 1350-1550*, Centro Di, Firenze 2011, pp. 11-247; B. ŠPANJOL-PANDELO, *Umjetnička djelatnost drvorezbara iz porodice Moronzon*, PhD thesis, supervisor Emil Hilje, University of Zadar, 2014, p. 476.

⁴ Matteo Moronzon was one of the four sons of the Venetian woodcarver Andrea Moronzon. Andrea was active between 1367 and 1398 while his sons Lorenzo, Caterino, Antonio and Matteo worked in Venice during the first half of the 15th century. So far, it is known that only Matteo left Venice and formed his workshop in Zadar.

⁵ MARKHAM SCHULZ, *Woodcarving and Woodcarvers*, cit., p. 149.

⁶ C. FISKOVIĆ, *Zadarski sredovječni majstori*, Matica hrvatska, Split 1959, p. 174; I. PETRICIOLI, *Umjetnička obrada drveta u Zadru u doba gotike*, Društvo historičara umjetnosti Hrvatske, Zagreb 1972, p. 121.

⁷ PETRICIOLI, *Umjetnička obrada*, cit., p. 122. The tabernacle is not preserved.

⁸ MARKHAM SCHULZ, *Woodcarving and Woodcarvers*, cit., pp. 149-150.

⁹ The statues had to be positioned on the choir beam in the cathedral of Zadar and Matteo had to carve them according to his drawing shown to the commissioner.

¹⁰ FISKOVIĆ, *Zadarski*, cit., p. 174; PETRICIOLI, *Umjetnička obrada*, cit., p. 121.

In 1433 Matteo and his brother Lorenzo made mutual quittances for the division of the inheritance from their father in Venice, but the same year Matteo and the painter Giovanni di Pietro were witnesses to a document in Zadar. Therefore, it can be assumed that Matteo's residence was in Zadar¹¹, from where he occasionally visited Venice. Namely, in September 1421¹² Matteo was referred to as «*magister Matheus moronçonus incisor lignaminis de Venetiis ad presens habitator Jadre*» and a similar statement was used on April 13, 1434¹³. However, when he was mentioned with his son Francesco in September 1443, Matteo was an inhabitant of the parish of S. Basso in Venice, so it can be assumed that he and his family had moved back from Zadar to Venice¹⁴.

The present known documents lead to the conclusion that Matteo worked in Zadar for at least twenty years. Also, because of certain unfinished business, he probably returned occasionally to Zadar where he was mentioned for the last time as a witness in 1451¹⁵. In June 1462 Matteo was still alive since his son Francesco was mentioned as «*ser Francisco morenzano ser mathei intaiator*», whereas in October of the same year his son was indicated as «*Franciscus quondam magistri Mathei*»¹⁶.

The works of art made by Matteo and his workshop still preserved in Zadar are choir stalls ordered for the presbytery of the cathedral of S. Anastasia in 1418 and the Crucifix with ten Apostles made for the choir beam of the same cathedral in 1426. Choir stalls were mentioned in various texts from the end of the 19th century to the first half of the 20th century¹⁷. At that time, most authors

¹¹ Matteo bought and sold real estates in Zadar, which is also one of the proofs that he lived there with his family. On May 3, 1437, he bought one dilapidated house with terrain in contrata S. Anastasia in Zadar for *tre lire*. On October 18, 1439, the purchase of the house was cancelled by his son Francesco, with the consent of Matteo's wife Franceschina. In October 1438, he sold a terrain in the same area for *quaranta lire* at an auction. See: G. PRAGA, *Documenti per la storia dell'arte a Zara dal medioevo al Settecento*, trascrizione, registri e note a cura di M. Walcher, Edizioni Italo Svevo, Trieste 2005, («Studi e ricerche d'arte veneta in Istria e Dalmazia», 4), pp. 219, 239.

¹² FISKOVIĆ, *Zadarski*, cit., p. 175, n. 459; PETRICIOLI, *Umjetnička obrada*, cit., p. 54, n. 8.

¹³ PETRICIOLI, *Umjetnička obrada*, cit., p. 72, n. 21.

¹⁴ MARKHAM SCHULZ, *Woodcarving and Woodcarvers*, cit., pp. 149-150.

¹⁵ FISKOVIĆ, *Zadarski*, cit., pp. 81, 176; PETRICIOLI, *Umjetnička obrada*, cit., p. 72.

¹⁶ MARKHAM SCHULZ, *Woodcarving and Woodcarvers*, cit., p. 150.

¹⁷ C.F. BIANCHI, *Zara cristiana*, Tipografia Woditzka, Zara 1877, pp. 114-115; T.G. JACKSON, *Dalmatia, the Quarnero and Istria, with Cetigne in Montenegro and the island of Grado*, I-III, Clarendon Press, Oxford 1887, pp. 274-275; G. SABALICH, *Guida archeologica di Zara*, Tipografia Woditzka, Zara 1897, pp. 47-48; Ć.M. IVEKOVIĆ, *Dalmatiens Architektur und Plastik*, III, A. Schroll & Co., Wien 1910, pp. 143, 144; A. DUDAN, *La Dalmazia nell'arte Italiana*, I, *Dalla preistoria all'anno 1450*, Libraire Trèves, Milano 1921, p. 161; G. BERSA, *Guida storico-artistica di Zara*, Il Parnaso Editrice, Trieste 1926, pp. 37, 52, 69; Ć.M. IVEKOVIĆ, *Bau-und Kunstdenkmale in Dalmatiens*, I, *Zara*, Verlag von Anton Schroll & Co., Wien 1927, T 7, pp. 16, 17, 18; C. CECHELLI, *Zara, catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia*, Libreria dello Stato, Roma 1932, pp. 31-32; C. FISKOVIĆ, *Drvena gotička skulptura u Trogiru*, «Rad JAZU», 1942, 275, p. 115; I. PETRICIOLI, *Zadarske slike i skulpture od IX.*

noticed their stylistic connections with the medieval Venetian art but the name of the woodcarver was revealed only after the publication of a document by the Croatian art historian Cvito Fisković in 1959. The transcript of the document's full text was issued by Ivo Petricioli in 1972¹⁸.

On July 23, 1418 Matteo as an «*incisor lignaminum et civis Venetiarum*» signed an agreement with the representatives of the cathedral of St. Anastasia in Zadar, the archbishop of Zadar Luca Turriani of Fermo and Thomas de Petrizo, nobleman of Zadar and procurator of the cathedral. Matteo made a commitment of furnishing the choir stalls for the cathedral. The stalls were to follow the model («*secundum exemplum*») given to the archbishop by Matteo and were to be finished within eighteen months counting from October 1st, 1418.

Decorated stalls had to have two rows of seats for as many seats as the presbytery could host on both north and south sides. The rear row had to be upper and the front one lower. They agreed that for each large seat Matteo would be paid sixteen ducats. The small seats, where there were any, were to be included in the price of the large ones. A prominent seat for the archbishop was to be made as well, at the same price. The fee was to be paid in three instalments – one at the beginning of the work, another in the middle of it and the third at its conclusion. Furthermore, it was agreed that Matteo and his family could use the canons' house as a residence.

Rather large choir stalls were ordered because of the importance of the Zadar cathedral chapter and numerous canons. Today forty-six stalls are preserved, even though there were probably more cells carved¹⁹ (figs. 1a-b). Both the north and the south wings have two rows of seats almost identically constructed in the form of cells. Every upper seat is isolated by two stall-dividers decorated by vegetal motifs. Also, every cell has a moveable seat and a semi-circular armrest. The front part of the cell is decorated with twisted columns that end with a flower and a pinecone. The archbishop's seat in the north and the count's seat in the south are bigger and more richly decorated compared with the rest of the choir stalls. The furnishing of choir stalls lasted longer than agreed, probably until 1450. Namely, except for the coat of arms of the archbishop Luca of Fermo, the coats of arms of his successors, Biagio Molin, Lorenzo Venier and Maffeo Valaresso are carved on the stalls²⁰.

do XV. st., Katalog izložbe, Odbor za proslavu 10 godišnjice oslobođenja Zadra, Zadar 1954, pp. 8, 13.

¹⁸ See note 6.

¹⁹ Choir stalls today have twenty lower seats and twenty-six upper seats, but each end has parts that most probably lost their cells, while the backrests are preserved. It can be assumed that at least fifty-four choir stall cells were carved. Therefore, if we take into account that the average price was sixteen ducats, the final price of the preserved choir stalls could be estimated at five hundred and forty-four ducats, which is an enviable sum of money.

²⁰ Luca of Fermo was the archbishop of Zadar from 1400 until 1420. His successor was the Vene-

Since the projects such as carving the choir stalls required quite a long time, it can be assumed that Matteo started a well-organized woodcarver workshop in Zadar and ran it most probably from 1418 until about 1440 when he almost certainly returned to Venice. Thorough insights into the decorative elements, as well as several previously mentioned coats of arms of different archbishops on the Zadar choir stalls, confirm this assumption. However, since the decorative elements are rather uniform with no many variants in carving, the hypothesis that Matteo did not have many assistants and apprentices who participated in the production of the choir stalls in Zadar is rather plausible.

Without doubt, his workshop was certainly very active, since some orders in Zadar were confirmed by documents²¹. However, there are some works that show similarities with Matteo's documented woodcarvings and some of the most prominent are the choir stalls in the former cathedral, nowadays the parish church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary in Rab. Even though there are great differences in quality between these two examples, it is obvious that the choir stalls in Rab and Zadar were created on the basis of the same concept.

The thorough comparative analysis of the choir stalls in Zadar with the ones in Rab shows that the woodcarver followed the same model²² (figs. 2a-2a-b). Choir stalls in Rab have two rows of north and south wings and the cell scheme is almost the same as in Zadar. Cells of the upper rows are isolated by two stall-dividers, with moveable seats, semi-circular armrests, twisted columns, and topped as well with semi-circular shells and trilobites surrounded by leaves. Decorative motifs in the lower row are different, but the basic concept is repeated. Both examples show numerous similarities, but also differences in modelling and details selection. The backrests of the upper row are divided and decorated in the same way, with almost identical choice of decorative flowers and leaves.

On the other hand, the bishop's seat in Rab is one part of the whole with noticeable correspondences to the quality of the choir stalls in Zadar (figs. 3-

tian Biagio Molin until 1427 and he was followed by the Venetian Lorenzo Venier, who was the archbishop until 1449. Coats of arms of all three archbishops were carved on the choir stalls in the cathedral. The decorative elements are very similar and are repeated on other parts of the stalls, so it can be assumed that the same woodcarvers worked there in the period from 1418 until 1449. That coincides with the activities of Matteo Moronzon recorded in documents.

²¹ Apart from the choir stalls preserved in the presbytery, another documented example partially preserved are the sculptures from the choir beam of the cathedral. Sculptures mentioned in the document of 1426, a Crucifix and ten Apostles, were found in the cathedral and in the church of St. Chrysogonus. Today they are part of the exhibition *Stalna izložba crkvene umjetnosti* (Permanent Exhibition of Church Art) in Zadar. Some documented works of art are preserved, while most of them are not.

²² B. ŠPANJOL-PANDELO, *Prilog poznavanju djelovanja Mateja Andrijina Moronzona*, «Ars Adriatica», 2016, 6, pp. 103-120.

4). The seat has two different stall-dividers, both present in Zadar. Namely, in Zadar on both wings dividers of the upper rows alternate two types. One group has the middle and the upper circle connected by leaves forming a bud with a pinecone. In the second group the middle and upper circles are connected by a curly leaf. In Rab, the left stall-divider of the bishop's seat is like the ones in the first group from Zadar, while the right one is like the ones in the second group. The dividers of the bishop's seat correspond to the ones in Zadar not only for the scheme, but also for the quality of carving, especially in the way of handling the chisel while carving. The correspondence can be seen also in the stall-dividers and in the twisted columns. The bishop's seat, as the place for the most prominent member of the diocese, has been highlighted in relation to the rest of the choir stalls. Probably because of that importance it was made by the most skilful carver who worked at his best. Since a significant number of decorative elements match with the carvings in the choir stalls in Zadar, it can be considered a work of Matteo Moronzon. This possibility is emphasized by the fact that a monogram was carved on the front of the north wing (fig. 5). Based on the analysis and a careful reading, the monogram can be divided into two parts. The upper part is undoubtedly the symbol of the name Matteo (*Matheus*). In relation to the lower part it is almost half higher. Between the two horizontal lines of the letter E a small letter D was carved and in that way the conjunction ED was formed. Therefore, the lower part of the monogram was probably the symbol of Matteo's assistant. However, this lower part could be read in different ways, as ANT, or AVU, or ANVT, so there is still no answer to the question about what the name of Matteo's assistant was. However, it is obvious that two masters had signed the choir stalls. On the other side, on the south front wing the year 1445 was carved, so most probably it was the year when the work was completed.

Even though so far there is no documented confirmation of the author of the choir stalls in Rab, and for a long time scholars used to consider them as the work of an anonymous Venetian woodcarver who was under the great influence of Matteo Moronzon, a detailed comparative analysis of choir stalls in Zadar and Rab led to the conclusion that Matteo was the chief designer of both works of art. His Venetian origin and artistic formation have been proved not only in the overall design but also in the carved details that show the famous *gotico fiorito* concept.

On the East Adriatic coast another example of choir stalls that represent Venetian artistic language is preserved in the church of the Franciscan monastery in the town of Cres. Unfortunately, even though many authors mentioned the

choir stalls in Cres, not many facts about them can be found in literature²³. It is obvious that the choir stalls were rearranged and some of their parts, especially the upper zone, are missing. However, the carvings show similarities with the examples of Zadar and Rab.

The choir stalls are situated in the rectangular presbytery of the church (figs. 6a-b). Two wings with one row of seats have six cells separated by stall-dividers decorated by vegetal motifs. Each cell has twisted columns with rectangular capitals and a pinecone on the top, while the front part of the first north rectangular column is decorated with the coat of arms with three dolphins²⁴ (figs. 7a-b).

The most interesting parts of the stalls in Cres are the front figures modelled on both front stall-dividers²⁵. The saint on the south represents *St. Jerome*, regarded as the protector of the Franciscan province of Dalmatia²⁶ (fig. 8). He holds the model of a church in his left hand and a book in the right²⁷. The saint is dressed in a long dress with a mantle and his head is covered by

²³ F. HAMILTON JACKSON, *The shores of Adriatic, the Austrian side: the Küstenlande, Istria and Dalmatia*, Hazell, Watson and Viney, London 1908, p. 186; S. MITIS, *La partecipazione di Cherso-Ossero alla civiltà italiana*, «Archeografo Triestino», ser. III, 1927-1928, 14, p. 87; A. SANTANGELO, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia: Provincia di Pola*, Ministero dell'Educazione Nazionale, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, La Libreria dello Stato, Roma 1935, pp. 82-83; A. ORLINI, *Chiesa e convento di S. Francesco a Cherso della prima epoca francescana dei Frati Minori Conventuali: e due suoi grandi figli*, Edizioni messaggero, Padova 1966, p. 22; J. ČUS-RUKONJIĆ, *Heraldički Cres*, Narodno sveučilište, Mali Lošinj 1989, katalog br. 24; J. VLAHOVIĆ, *Odlomci iz povijesti grada Cresa*, Zagreb, Vlastita naklada, 1995, pp. 20-21; B. FUČIĆ, *Apsyrtydes*, Turistička zajednica Mali Lošinj, Mali Lošinj 1990, p. 48; N. BERTONI, S. CREN, *Il restauro del coro ligneo della chiesa conventuale di Sant'Anna a Capodistria*, «Atti e memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria», LII, 2005, 2, pp. 421-440: 426-427; J. GUDELJ, *Cres, Samostan Sv. Frane - Arhitektura i umjetnička baština*, in *Veličina malenih, povijest i kulturna baština Hrvatske provincije sv. Jeronima franjevača konventualaca*, a cura di M. Pelc, Denona, Zagreb 2010, pp. 194-195, 197; ŠPANJOL-PANDELO, *Umjetnička djelatnost*, cit., p. 178.

²⁴ Most probably that is the representation of the coat of arms of the Venetian family Dolfin. The Dolphins were a Venetian noble family and one of their most prominent figures was the doge Giovanni Dolfin (ca. 1303-1361), who ruled from 1356. Afterwards many members of the family had important roles in the Upper Adriatic, especially during the first half of the 15th century. In Cres, one of the Venetian counts was Giacomo Dolfin, who governed from 1437 until 1439. See: S. MITIS, *Cherso e Ossero sotto la Serenissima*, «Atti e memorie della Società istriana di archeologia e storia patria», 1932, 49, p. 77; E. IMAMOVIĆ, *Otoci Cres i Lošinj od srednjeg vijeka do konca XVIII stoljeća*, «Otočni vjesnik», 1987, p. 51.

²⁵ The figural representations on the front stall-dividers are not part of the Zadar choir stalls. However, in Rab the scene of *Annunciation* is carved. The angel Gabriel is carved on the North front stall divider, while St. Mary is on the South front.

²⁶ Since 1393 the Franciscan province in nowadays Croatia was called The Province of Dalmatia and St. Jerome was proclaimed his protector. Since 1398 Franciscan province of Dalmatia has been divided into four custodies and monastery in Cres became part of the Rab Custody, together with the monasteries of Krk and Rab.

²⁷ The book in his hand most probably represents the Bible, since St. Jerome is being best known for its translation of the Bible into Latin (the Vulgate).

the characteristic cardinal hat. Iconography of St. Jerome coincides with the depictions of the same saint on numerous paintings and sculptures preserved on the East Adriatic coast, especially of Venetian origin²⁸. Next to St. Jerome's feet, a little figure representing a Franciscan friar is carved. Both figures, St. Jerome and the friar, confirm that the choir stalls were commissioned for Franciscans and not for Benedictines in Osor²⁹, as Josip Vlahović presumed³⁰.

The north wing figure has two attributes – a stick in one hand and a roll in the other (fig. 9). The stick is emphasized by two knots, the most common symbol of St. James the apostle-the pilgrim³¹. Usually a verse from the Apostles Creed testifying the Incarnation of Christ was written on a roll in the saint's hand. Even though there is no inscription on the Cres example, both attributes confirm the assumption that St. James was represented here³².

Comparative analysis of saints in Cres with the figures of Rab's *Annunciation* leads to the conclusion that there are many similarities in carving (figs. 10-11). Emphasized cheekbones, noses and chins, sharp chisel movements that underline faces and clothes design indicate that the woodcarvers were of the same Venetian origin. Furthermore, similarities with the prophets' figures on the choir stalls in the Zadar cathedral are also noticeable. In addition, the modelling of the statue St. James in Cres resembles the modeling of the statue of St. James the younger by Matteo Moronzon in the choir beam of the Zadar cathedral. Their faces, the modelling and folding of the drapery, the emphasized chisel strokes on the clothes creases are very similar even though the Cres saint is a relief and the Zadar example is a full-scale statue. The front stall-dividers in the Zadar cathedral are carved with vegetal motifs, however the examples of Rab, Cres, as well as Franciscan choir stalls in Zadar, Poreč and Koper are emphasized by the figural representations³³. All examples demonstrate the

²⁸ In Dalmatia and Istria St. Jerome is most usually dressed as a cardinal, with a red cape and a red flat-top cardinal's hat. He holds a maquette of a church in one hand and a book in the other. There are many examples of 15th century paintings of Venetian origin depicting this iconography of St. Jerome.

²⁹ On the island of Cres medieval communes were Osor, Cres, Lubenice and Beli. See: T. SUŠANJ PROTIĆ, *O urbanizmu Osora nakon 1450. godine*, «Ars Adriatica», 2015, 5, pp. 95-114.

³⁰ VLAHOVIĆ, *Odlomci iz povijesti grada Cresa*, cit., p. 21.

³¹ Numerous similar representations of St. James can be found on Venetian paintings of the 15th century.

³² Venetian count Giacomo Dolfin was in Cres from 1437 until 1439, so the possibility that he was one of the commissioners, or the donor, of the choir stall must be thoroughly researched. Coat of arms with dolphins could be his mark. Furthermore, the coat of arms is represented next to the stall-divider representing St. James which is his patron since his name was Giacomo, ie. James.

³³ Choir stalls in the Franciscan monastery in Zadar were made by Giovanni di Jacopo from Borgo San Sepolcro by the end of the 14th century, while choir stalls in the Euphrasian basilica in Poreč and in the church of St. Anne in Koper are dated back to the 15th century.

considerable Venetian influence in an overall construction but also in carving details. Therefore, it can be assumed that the choir stalls front figures were common for the Venetian woodcarving workshops active from the end of the 14th century onwards, especially during the 15th century.

Choir stalls in Rab and Cres have in common the way of carving geometrical details (figs. 12a-b, 13a-c). The use of geometrical decorative elements, especially the geometric shape of the circle, is present on both examples. All the sixteen upper cells in Rab have various aperture motifs very similar to the decorative programme of the backrest motifs in Cres. The formal stylistic characteristics of the choir stalls in Cres lead to the conclusion that they were made during the first half of the 15th century. Not only the carved details of the stall backs and stall dividers, but also the way that figures are modelled, connect them to the choir stalls in cathedrals of Zadar and Rab.

To conclude, evidence shows a remarkable Venetian influence on art. After regaining control over Dalmatia in 1409, the Venetians ruled over the region for four century. The eastern Adriatic was under the rule of a general Venetian *providur*, who had more powers than *podestà* and *capitani* sent from Venice to Dalmatia as rulers who represented Venetian authorities in Dalmatian cities. However, they have also had a wide range of power and were mainly responsible for the entire administrative life of the commune and its surroundings, but sometimes they also had military powers. The Venetian route toward the east was enforced by the strong commercial, political and social ties established by the Venetian governors on the Dalmatian region. Therefore, it is not unusual that the connections between Zadar, Rab and Cres, communes under Venetian rule during the first half of the 15th century, led to the exchange of the artistic masters and ideas. Consequently, Venetian influence must be regarded not only in the historical development of events but also in the context of a very vivid workshop, such as that of the Venetian woodcarver Matteo Moronzon, who lived and worked in Zadar. This exchange enabled Matteo to lead the most prominent workshop in Zadar for more than twenty years as a manager, a designer, a craftsman and an artist at the same time, and to spread the Venetian influence in that area. Finally, at this stage of the research it could be assumed that the choir stalls in Cres were carved during the first half of the 15th century, the period when both choir stalls in Zadar and Rab were carved too. Also, it can be assumed that they were made at the woodcarving workshop of Matteo Moronzon or at a workshop that was under the strong influence of his work.

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

SAŠA POTOČNJAK

Le connessioni storiche croate-veneziane possono farsi risalire già all'alto Medioevo¹. L'isola di Arbe (Rab) rimase nella sfera di interesse di Venezia in maniera continuativa fino alla fine del XVIII secolo. Durante l'invasione marittima dell'Adriatico, insieme agli abitanti di Veglia (Krk) e di Ossero (Osor), gli Arbiani giurarono fedeltà al doge veneziano Pietro II Orseolo (961-1009)². Questo "giuramento di fedeltà" ha anche ricevuto la sua espressione simbolica nella cerimonia del "matrimonio con il mare" – *Sposalizio del Mar* – una sorta di spettacolo politico rappresentativo della potenza veneziana sull'Adriatico³.

Il giuramento del vescovo di Arbe al doge veneziano Pietro II Orseolo a Zara (Zadar), venne registrato dal segretario e cronista del doge Giovanni Diacono (Giovanni da Venezia) nel *Chronicon Venetum (Istoria Veneticorum, Cronaca Veneziana)*⁴. Nel contesto di questa cerimonia politica, è di grande importanza per la storia letteraria il dato che il vescovo di Arbe si fosse impegnato a celebrare il

¹ L. ČORALIĆ, *U gradu Svetog Marka. Povijest hrvatske zajednice u Mlecima*, Golden marketing, Zagreb 2001, pp. 68-74.

² M. LEVAK, *Istra i Kvarner u ranome srednjem vijeku*, in *Nova zraka u europskom svjetlu. Hrvatske zemlje u ranome srednjem vijeku (oko 550-oko 1150)*, a cura di Z. Nikolić Jakus, Matica hrvatska, Zagreb 2015, p. 407; ČORALIĆ, *U gradu*, cit.; F. RAČKI, *Documenta historiae chroaticae periodum antiquam, Monumenta spectantia historiam Slavorum Meridionalium*, VII, Academia scientiarum et artium Slavorum Meridionalium, Zagrabiae 1877, pp. 425-426.

³ Secondo ČORALIĆ, *U gradu*, cit., p. 71.

⁴ A proposito di questo manoscritto veneziano, la tradizione e l'autorialità, si veda M. IVANIŠEVIĆ, *Otok hrvatskoga vladara*, «Tusculum», 1, 2008, pp. 109-124.

* La ricerca per questo saggio è stata finanziata dal progetto della Fondazione scientifica croata: *Ars lignea: patrimonio artistico di scultura in legno dell'Adriatico settentrionale dal 1300 al 1600* (UIP-2017-05-6356) e dal progetto finanziato dall'Università di Fiume: *FRANKOSTRUKCIJA: Esplorazione e ricostruzione del circolo letterario-storico e culturale della zona alpino-adriatica nella prima età moderna, nel contesto delle attività della nobile famiglia dei Frangipane* (n. 18.05.2.2.02).

nome del doge dopo l'enunciazione degli imperatori bizantini nelle laude che si cantavano durante le feste della chiesa⁵:

[...] *inter quos Veclensis et Arbensis episcopi cum earum civitatum prioribus adfuerunt, et pari voto supra sacra evangelistarium dicta iuraverunt quo iuxta illorum scire et posce deinceps domni Petri ducis fidem observare debuissent; insuper episcopi eisdem sacris confirmaverunt quo feriatis diebus, quibus laudis pompam in aecclesia depromere solebant, istius principis nomen post imperatorum laudis preconiiis glorificarent⁶.*

Per l'isola di Arbe è un periodo di prosperità economica e patrimoniale⁷, come dimostra il fatto che il vescovo Madius⁸ nel 1018 si impegnasse a pagare un tributo annuale in oro e seta al doge veneziano Ottone Orseolo (993-1032) e ai suoi successori⁹, a nome di tutta la comunità: «*libras de sete serica decem. [...] Ego Maius episcopus manu mea scripsi*»¹⁰.

Nell'XI secolo la vita della chiesa di Arbe, guidata dal vescovo e dal clero, si formò come una *vita communis*, e tra l'XI e il XII secolo possono farsi risalire le origini del *Capitulum Arbensis*¹¹. Dal XII secolo, con il vescovo, a capo della comunità di Arbe era il governatore veneziano o il conte (*comes*)¹².

L'isola di Arbe fu riconosciuta sotto il dominio veneziano, al punto che il re Zvonimir nel secondo decennio del XII secolo invitò il principe Sergio a restituire l'isola, ma senza successo. Presto, altre isole caddero sotto il dominio veneziano¹³. Questo episodio è stato registrato in un racconto agiografico chiamato *Historias miraculorum s. Christophori tres victorias descriptas*, la cui redazione finale è stata formulata nel 1308 dal vescovo Georgius de Hermolais. Per intercessione di san Cristoforo e con l'aiuto delle galee veneziane gli Arbiani respin-

⁵ S. ANTOLJAK, *Izvori i literatura o prošlosti otoka Raba od ranoga srednjeg vijeka do godine 1797*, Filozofski fakultet Zadar, Zavod za povijesne znanosti i klasičku filologiju, Skupština općine Rab, SIZ za kulturu, Zadar-Rab 1986, p. 3.

⁶ *La Cronaca Veneziana del Diacono Giovanni (Chronicon Venetum). Cronache Veneziane antichissime*, a cura di G. Monticolo, I, Roma, 1890, p. 157 («Fonti per la Storia d'Italia. Istituto storico Italiano», scrittori-secoli X-XI).

⁷ D. MLACOVIĆ, *Gradani plemići. Pad i uspon rapskog plemstva*, Leykam international, Zagreb 2008, p. 179; N. BUDAČ, *Neki elementi demografsko-ekonomskog razvoja i prostorne organizacije otoka Raba od XI. do kraja XIII. stoljeća*, in *Rapski zbornik*, JAZU/Skupština općine Rab, Zagreb 1987, pp. 193-198.

⁸ MLACOVIĆ, *Gradani plemići*, cit., p. 180.

⁹ Dopo il 1026, il potere veneziano fu preservato solo nelle città dell'Adriatico settentrionale, Ossero, Veglia e Arbe. Cfr. ČORALIĆ, *U gradu*, cit., p. 71.

¹⁰ D. FARLATI, *Illyrici sacri. Tomus quintus. Ecclesia Jadertina cum suffraganeis, et ecclesia Zagrabiensis*, Apud Sebastianum Coleti, Venetiis 1775, pp. 226-227.

¹¹ A. GULIN, *Hrvatski srednjovjekovni kaptoli. Loca credibilia Dalmacije, Hrvatskog primorja, Kvarnerskih otoka i Istre*, HAZU, Zagreb 2008, pp. 330-331.

¹² LEVAK, *Istra i Kvarner*, cit., p. 410.

¹³ *Ibidem*.

sero con successo l'attacco di Sergio nella baia di Supetarska Draga, che era in possesso dei benedettini del monastero di San Pietro (fig. 1).

L'agiografia di san Cristoforo di Arbe consiste di tre parti che corrispondono ai tre miracoli *post mortem* del santo, quando egli (attraverso il sacro cranio) salvò Arbe e gli Arbiani per tre volte dagli assalitori, verso la fine dell'XI secolo. Il suo culto sull'isola si diffuse dopo il trasferimento delle sacre reliquie nella comunità di Arbe, ed è molto probabile che la sua introduzione (attorno al 1000) fosse motivata da ragioni socio-politiche¹⁴.

L'importanza delle reliquie nella comunità medievale di Arbe non era soltanto l'espressione generale della devozione e adorazione di un santo, a causa del suo martirio o di atti miracolosi durante la vita, ma aveva un valore molto specifico, altamente locale-politico. Il potere e l'identità della comunità d'Arbe erano rappresentati dal tipo e dal numero delle reliquie che erano custodite nella Santuaria del Duomo dell'Assunzione della Beata Vergine Maria¹⁵.

Numerose reliquie sacre, come anche i titolari delle chiese medievali sull'isola di Arbe¹⁶, indicano che la comunità arbiana aveva un sistema agiografico e agiotopografico estremamente complesso, che funzionava in genere nella seguente sequenza: il titolare (nome del santo) – la cappella – la confraternita – la reliquia – la scultura – la festa e la processione – il testo agiografico-narrativo (*passio, acta, lectio*). I culti che si riscontrano più spesso sono quelli tributati alla Vergine Maria e san Cristoforo, mentre altri santi (apostoli, evangelisti, martiri) sono ugualmente rappresentati nelle cappelle titolari e nelle confraternite, attraverso le icone e le sculture in legno.

Una parte dei santi di Arbe è di provenienza bizantina (per esempio san Cristoforo), seguono i santi dall'Italia meridionale (per esempio san Barbato o san Bartolomeo), ma anche dall'Italia nord-orientale (santa Eufemia, santa Marina martire veneziana o santa Tecla martire aquileiese). Ancora, di origine franca è il culto di san Leonardo¹⁷.

¹⁴ Mlačović, *Gradani plemići*, cit., pp. 190-193; M. Kunčić, Z. Ladić, *Rabljani u tisućugo-dišnjem zaštitničkom okrilju sv. Kristofora*, «Hrvatska revija», 3/2, 2003, pp. 85-89.

¹⁵ Il catalogo delle reliquie (*Catalogus Reliquiarum Arbensium*) della Santuaria è stato pubblicato da Farlati, *Illyrici sacri*, cit., pp. 271-272: «*Caput S. Christophori, Caput S. Abundii, Caput S. Ananiae, Caput S. Azariae, Caput S. Hermolai, Brachium S. Theclae, Brachium S. Saturnini M., Spina Coronae Christi Domini nostri, Costula S. Marini civis Arbensis, Dens S. Apolloniae M., Reliquia S. Victoriae M., Multa ossa SS. Innocentium, De liquore emanato a Corpore S. Andreae, De sepulchro Domini, De transfiguratione Montis Thabor, De sepulchro Nicodemi, De lapide, in quo fixa fuit Crux Domini, De sepulchro Mariae, De Ligno domini, De micis panis de caena Domini, De lapide, in quo sedit, cum jejunasset 40. diebus, De tabula, quam dedit Deus in manu Moysis, De Virga Moysis, De cunabulo, in quo jacuit, de pannis, in quibus involutus fuit*». Si veda anche il Ms. 504, *Documenti della Santuaria di Arbe 1018-1292*, inv. 20990, Ms. 504, Znanstvena knjižnica u Zadru.

¹⁶ Per l'elenco delle cappelle medievali della Mensa Capitolare si veda in Archi. Capituli, Arbi. Liber XV, Archivio dell'ex Capitolo di Arbe, Arbe.

¹⁷ «*Anno domini nostri Jesu Christi M. C. septuagesimo nono, indictione VII. [1177-1178] Tempo-*

Lo studio delle fonti agiografiche arbiane è appena agli inizi, per cui, al momento, anche nella tradizione manoscritta i culti della Vergine e di san Cristoforo sono predominanti. Tuttavia, non è da escludere che esistessero un *legendarium*¹⁸ e ovviamente un santorale con i servizi delle feste di ciascun santo (*de sanctis*) e, probabilmente, anche un codice agiografico più ampio come un martirologio (*passionale*) (fig. 2).

Negli archivi della ex Diocesi di Arbe esistono diversi frammenti che sono inseriti in diversi codici del basso Medioevo. I suddetti frammenti servivano principalmente come rappezzi del dorso e dei fogli dei codici, trattandosi di materiale più vecchio di un paio di secoli e probabilmente caduto in disuso. Questi frammenti possono essere classificati in tre gruppi, a seconda dell'ortografia e del linguaggio nel quale sono scritti.

Il primo gruppo comprende i frammenti cronologicamente più recenti, scritti nella lingua slava ecclesiastica croata e nel glagolitico croato (quadrato). Probabilmente questi appartenevano al *Messale glagolitico no. 114* (XIV secolo)¹⁹ e sono stati estratti dalla copertina del libro di commento della Bibbia di Cornelius (*Commentarius in Ecclesiasticum ad Cornelii a Lapide*, apud Martinum Nutium, 1634) (figg. 3a-b).

Nel secondo gruppo, è possibile includere alcuni frammenti scritti in latino e beneventana che appartengono ad un *Evangelistario* vergato su pergamena²⁰. I ricercatori non ne hanno ancora accettato all'unanimità la datazione, per cui questo *Evangelistario* è dato da alcuni (Badurina, Hršak-Flajšman) alla seconda

*re quidem Sebastiani Ziani ducis Venetiarum, Dalmatie atque Croatiae, Andreas episcopus Arben-
sis quesivit et interrogavit duodecim homines, qui ad ecclesiam sancti Leonardi iurauerunt (...)*». T. SMİČIKLAS, *Codex diplomaticus Regni Croatiae, Dalmatiae et Slavoniae*, II, *Listine XII. vijeka* (1101-1200), JAZU, Zagreb 1904, p. 151. L'influenza dell'Occidente è confermata da monumenti epigrafici scritti in beneventana e minuscola carolina. MLACOVIĆ, *Gradani plemići*, cit., pp. 184-190. Si veda anche *Imperial Spheres and the Adriatic. Byzantium, the Carolingians and the Treaty of Aachen (812)*, a cura di M. Ančić, J. Shepard, T. Vedriš, Routledge, New York 2018.

¹⁸ Nell'inventario (1475) delle abbazie benedettine di San Pietro a Supetarska Draga e di Santo Stefano a Barbat è scritto: «uno legendario de litera beneventana, [...] uno lectional de lettera beneventana in la qual si cantan evangeli e pistole.» Thoma de Stantiis, notaio (1448-1491). *Acta de Stantiis*, fol. 690, HR-DAZD-28/SI - 1, Državni arhiv u Zadru, Zadar.

¹⁹ *Messale glagolitico no. 114* (copia), Archi. Capituli Arbi. Archivio dell'ex Capitolo di Arbe, Arbe; A. BADURINA, *Illuminirani rukopisi u Hrvatskoj*, Kršćanska sadašnjost-Institut za povijest umjetnosti, Zagreb 1995, p. 88.

²⁰ *Evangelistarium*, Archi. Capituli Arbi, Archivio dell'ex Capitolo di Arbe, Arbe; H. FOLNESICS, *Die illuminierten Handschriften in Dalmatien*, Verlag von Karl W. Hiersemann, Leipzig 1917, p. 159, n. 74. Per la descrizione si veda A. BADURINA, *Fragmenti iluminiranog evanđelistara iz kraja XI stoljeća u Rabu*, «Peristil», 1965-1966, 8-9; R. VOJVODA, *Illuminacija Trogirskoga evanđelistara-raskoš i konzervativnost dalmatinskoga sitnoslikarstva benediktinske tradicije in Raukarov zbornik, zbornik u čast Tomislava Raukara*, a cura di N. Budak, FF Press, Zagreb 2005, pp. 187-208.

metà dell'XI secolo²¹, da altri alla fine del XII (Folnesics, Elba, Lowe)²², mentre negli ultimi studi si arriva a datarlo anche al XIII secolo (Brown, Vojvoda)²³. Si tratta dei frammenti beneventani di Arbe più conosciuti e maggiormente studiati. Erano usati come cuciture dei gradualia: il *Graduale de tempore et de sanctis No. 10*, datato tra il XIV e il XV secolo, e il *Graduale de tempore n. 3*²⁴ del XV secolo. Entrambi i gradualia ora sono conservati negli archivi dell'ex Capitolo di Arbe. Alcuni frammenti si trovano tuttora all'interno del *Graduale n. 3*, mentre la maggior parte di essi è stata separata e restaurata²⁵ (fig. 4).

Non è stato ancora possibile determinare con precisione da quale *scriptorium* provenisse l'*Evangelistario*. Badurina ritiene che, se ne prendiamo in considerazione l'età e alcuni tratti paleografici, esso venne realizzato sull'isola ed è molto probabile che appartenesse al convento femminile benedettino di San Giovanni Evangelista²⁶. L'attività delle monache di San Giovanni Evangelista è scarsamente conosciuta, soprattutto per l'assenza di fonti scritte, che si sono preservate solo parzialmente tra l'XI e il XII secolo. Questa comunità femminile benedettina si trasferì nel monastero di Sant'Andrea Apostolo nel 1287, quando il loro monastero fu rilevato dall'ordine dei francescani²⁷.

Nel terzo gruppo dei frammenti, è possibile includere frammenti scritti in latino, però con la minuscola carolina. Questi frammenti sono stati usati per rinforzare il dorso e come cuciture di un codice, che oggi è smembrato, contenente il calendario dei santi dell'ordine francescano. Il primo studioso che li ha presi in considerazione, Badurina, utilizzando il metodo indiretto e basandosi su caratteristiche paleografiche, li datava all'XI secolo²⁸. Durante il processo di restauro, sono state rinvenute complessivamente quindici strisce scritte fronte-retro, tagliate orizzontalmente dal codice originale, molto più vecchio e finora sconosciuto. Sono di dimensioni differenti, a seconda del grado di conservazione, ma le loro dimensioni originali erano 250x40 mm. È stata tradotta la fogliazione

²¹ BADURINA, *Frammenti*, cit.; V. HRŠAK-FLAJŠMAN, *Restauriranje fragmenata jednog iluminiranog Evangelistara iz kraja XI stoljeća*, «Ljetopis Jugoslavenske akademije», 1966, 73, pp. 491-494.

²² FOLNESICS, *Die illuminierten*, cit.; E. ELBA, *La decorazione dei codici in beneventana della Dalmazia tra XI e XIII secolo*, «Segno e testo», 2006, 4, pp. 107-147; E.A. LOWE, *The Beneventan script. A history of the south Italian minuscule*, Clarendon Press, Oxford 1914.

²³ V. BROWN, *A second New List of Beneventan Manuscripts*, «Medieval studies», 1988, 50, pp. 584-625; 611; R. VOJVODA, *Dalmatian illuminated manuscripts written in beneventana script and benedictine scriptoria in Zadar, Dubrovnik and Trogir*, PhD Dissertation in Medieval Studies (Supervisor: Béla Zsolt Szakács), Department of Medieval Studies CEU, Budapest 2011, pp. 196-201.

²⁴ Archi. Capituli Arbi n. 10 e n. 3., Archivio dell'ex Capitolo di Arbe, Arbe; BADURINA, *Iluminirani rukopisi*, cit., n. 113 e n. 116.

²⁵ Per il restauro si veda HRŠAK-FLAJŠMAN, *Restauriranje fragmenata*, cit.

²⁶ BADURINA, *Frammenti*, cit., pp. 9-11.

²⁷ MLACOVIĆ, *Gradani plemići*, cit., p. 183 (si veda anche la nota n. 463).

²⁸ BADURINA, *Frammenti*, cit., p. 5; ID., *Iluminirani rukopisi*, cit., p. 88.

di sei passi, utilizzando la matita nell'angolo destro. Queste strisce (1a-1f fol.r) compongono probabilmente appena la prima metà del *folio recto*.

L'esistenza di questi frammenti appartenenti all'XI secolo scritti in minuscola carolina è passata quasi inosservata. Badurina ha fornito una descrizione basilare del manoscritto, ritenendo che il contenuto riguardasse le vicende di alcuni martiri risalenti ai primi secoli del cristianesimo, ovvero gli *Acta martyrum*. Lo studioso ritiene, inoltre, che, dato lo schema generale di simili *Acta*, il manoscritto fosse probabilmente strutturato in una breve biografia del martire, seguita dal processo di condanna e dalle diverse torture, concludendosi con la morte del martire. Il tutto si sarebbe svolto ai tempi dell'imperatore Diocleziano (III-IV secolo): «*Za sada se nemože ustanoviti kojih to sve. Tek na jednom mjestu se može razaznati razgovor izmedju Petra i Nerona, na f 253, 254, 292. Na f 211 nalazi se ime Paulinus clarissimus. Da li su to samo Acta Petri, ili svih mučenika, za sada nije moguće ustanoviti, dok se fragmenti ne oslobode iz Graduala*»²⁹ (traduzione: «Per adesso non si può concludere con certezza quali fossero tutti i martiri. Un passo narra il discorso tra Pietro e Nerone, f. 253, 254, 292, mentre f. 211 contiene il nome di *Paulinus clarissimus*. Sono questi gli *Acta Petri*, oppure il processo a tutti i martiri? Al momento non è possibile specificarlo, finché non si liberano i rimanenti frammenti dal *Graduale*.») (fig. 5a-d).

Basandosi sull'analisi del contenuto testuale e sui metodi digitali è possibile affermare che la prima parte ricostruita di questo manoscritto, scritta in minuscola carolina, corrisponde alla *Passio sancti Erasmi martyris*³⁰. Il manoscritto inizia con un'iniziale *F* miniata: [*Facta est persecutio christianorum a Dioclitiano imperatore ut si quis...*] (BHL I [2578]). Nonostante la prima metà del fol. 1r (1a-1f) sia sostanzialmente danneggiata, è possibile dedurre lo svolgimento della passione fino al fol. 1v quinta colonna destra³¹, che rappresenta quasi la metà della passione di questo martire, che probabilmente si svolgeva su due fogli complessivi (figg. 6a-b):

²⁹ A. BADURINA, Scheda di inventario, soggetto: *Fragments illuminiranog rukopisa*. Archivio dell'ex Capitolo diArbe, Arbe.

³⁰ B. MOMBRIUS, *Sanctuarium seu Vitae sanctorum. Novam hanc editionem curaverunt duo monachi Solesmenses*, Tomus primus, apud A. Fontemoing editorem, Parisiis 1910, pp. 485-486; JACOBI A VORAGINE, *Legenda aurea, vulgo historia lombardica dicta*, red. Dr. Th. Graesse, impensis librariae arnoldianae, Dresdae&Lipsiae MDCCCXLVI, *De sancto Erasmo*, cap. CXCIX (196), pp. 890-894.

³¹ MOMBRIUS, *Sanctuarium*, p. 486.

v

| | Frammento n. 5 (colonna sinistra) | (colonna destra) |
|---|--|--|
| 1 | tuis ne dicant gentes ubi est d(eu)s eoru(m) | est de sp(irit)us(an)c(t)o ex Maria U[e]rgine recipies |
| 2 | Et ecce subito carcer illuxit: et flagrauit | filium tuum saluum. Multa enim turba |
| 3 | quasi fuisset aromatib(us) plenus ³² sed et | p(o)p(u)li mirabantur haec uerba Anasta- |
| 4 | [.....] | sus dixit: [Et tu potes filium] |

Finora la presenza di sant'Erasmus non era stata segnalata nel sistema agiografico e agiotopografico di Arbe, nonostante il suo culto riveli tutte le caratteristiche adatte alle esigenze di una comunità commerciale e marittima com'era quella arbense³³.

I rimanenti nove frammenti non sono stati ancora ricostruiti. Basandosi sul contenuto e sull'analisi paleografica, possiamo affermare che il testo coincide con l'apocrifo medievale della *Passio sanctorum apostolorum Petri et Pauli*, che la tradizione attribuisce allo Pseudo-Marcello (figg. 7a-c, 7d):

r

| | Frammento n. 1 (colonna sinistra) ³⁴ | (colonna destra) ³⁵ |
|---|--|--|
| 1 | hominibus impedire ³⁶ . Simon dixit: | et impetum fecerunt in Petru(m). Petrus uero |
| 2 | Miror ³⁷ imperator bone, ³⁸ hunc te alicuius | extendens manus in oratione(m), ostendit |
| 3 | momenti existimare, hominem inperitum, | canibus eum quem benedixerat panem; |
| 4 | piscatorem, mendacissimum, et nec in | quem ut uiderunt canes subito nusquam |
| 5 | uerbo nec in genere aliqua ³⁹ p(rae)ditu(m) po | conparuerunt. Tunc Petrus dixit ad Ne |
| 6 | [testate] ... | [ronem] |

³² *aromatibus plenus* [...]. *Ibidem*.

³³ Per le varie fonti agiografiche della *Passio di sant'Erasmus* si veda A. VELLA, *Formia. S. Erasmo. Ecclesia, in Fana, templa, delubra. Corpus dei luoghi di culto dell'Italia antica (FTD)*, 4, Regio I: Fondi, Formia, Minturno, Ponza, a cura di C. Ferrante, J.-C. Lacam, D. Quadrino, Collège de France, Parigi 2016, pp. 60-66 (<https://books.openedition.org/cdf/4255>); *Saints as intercessors between the wealthy and the divine. Art and hagiography among the medieval merchant classes*, a cura di E. Kekkey, C. Turner Camp, Routledge, New York 2019. Si veda anche il manoscritto in minuscola carolina *Pasionale MR 164*, Metropolitana (knjižnica Zagrebačke nadbiskupije), Zagreb (L. KREŠIĆ, *Metropolitanski Pasionale MR 164 i bazilika Sant'Apollinare Nuovo u Raveni: sadržajna analiza i Heinzerova metoda selekcije svetačkog imena*, «Croatica Christiana Periodica», 76, 2015, pp. 11-25).

³⁴ *Acta Apostolorum Apocrypha Post Constantinum Tischendorf*, a cura di R.A. Lipsius, M. Bennet, Hermann Mendelsohn, Lipsia 1891, p. 139: sect. 22¹²-23¹⁶.

³⁵ Ivi, p. 143, sect. 27⁸-27¹¹.

³⁶ *Inpedire* [...]. Ivi, p. 139.

³⁷ *Miror te*, [...]. *Ibidem*, p. 139., sect. 23¹³.

³⁸ *bone imperator* [...]. Ivi, [...] *imperator bone* si veda in ABDU.

³⁹ *in genere nec in aliqua* [...]. Ivi, p. 139, sect. 23¹⁵.

| | |
|---|---|
| <p>Frammento n. 2 (colonna sinistra)⁴⁰</p> <p>1</p> <p>2 in eo est qui cordis rimatur arcana.</p> <p>3 dicat [nunc mihi qui]d cogito uel q(ui)d</p> | <p>(colonna destra)⁴¹</p> <p>[.....]</p> <p>hoc erat ei⁴² contrarium me ergo ut eua deret didicit om[...] hoc namque scias quia⁴³</p> |
| <p>Frammento n. 3 (colonna sinistra)⁴⁴</p> <p>1 quia h(a)ec Symon⁴⁶ ignorat, qui [et mortuam⁴⁷]</p> <p>2 suscitauit et se ipsum decollatum</p> <p>3 post diem tertium repr(a)esentauit</p> <p>4 [et quicquid dixit ut] faceret fecit</p> <p>5 Sed⁵⁰ cora(m) me non fecit. Nero dixit: Sed</p> <p>6 [.....] fecit, nam</p> | <p>(colonna destra)⁴⁵</p> <p>[...]rati[onem] [.....]</p> <p>Et modo quid⁴⁸ moraris [et] non ostendis te d(eu)m (es)se, ut isti puniantur. Symon⁴⁹ dix(it): Iube mihi turrim [altam fabricare ex lignis, et] Ascendam super eam, et uocabo ang(e)los meos et pr(a)ecipiam eis [ut cunctis] uidentibus</p> |
| <p>Frammento n. 4 (colonna sinistra)⁵¹</p> <p>7 [et an]g(e)los iussit ad se uenire, et uener(unt)</p> <p>8 [...] dixit.⁵³ Petrus dixit: Ergo si q(uo)d</p> <p>9 maximum est fecit, quare quo(d) minus</p> <p>10 [e]st non fecit. Dicat quid cogitaueri(m)</p> <p>11 et quid fecerim. Nero dixit: Quid</p> | <p>(colonna destra)⁵²</p> <p>in c(a)elum perferant me ad patrem me(um) hoc isti dum facere non potuerint, [probabis] eos homines esse inperitos. Ne[ro] [.....] [.....] Audisti Petre, quod Sym[on]⁵⁴ Ex hoc apparebit quantam uir[tutem]</p> |
| <p>v</p> <p>Frammento n. 1 (colonna sinistra)⁵⁵</p> <p>1 [.....] [regi dicere]</p> | <p>(colonna destra)⁵⁶</p> |

⁴⁰ Ivi, p. 141, sect. 24¹-24².

⁴¹ Ivi, p. 143, sect. 28¹⁸-28¹⁹.

⁴² *hoc eis erat contrarium [...]. Ibidem.*

⁴³ *Ibidem*, si veda nota n. 19.

⁴⁴ Ivi, p. 141, sect. 25⁹-25¹³.

⁴⁵ Ivi, p. 145, sect. 29⁴-30⁹.

⁴⁶ *Simon [...]. Ibidem.*

⁴⁷ *mortuum [...]. Ibidem.*

⁴⁸ *Et quid modo [...]. Ibidem.*

⁴⁹ *Simon [...]. Ibidem.*

⁵⁰ *Petrus dixit: Sed coram me [...]. Ibidem.*

⁵¹ Ivi, p. 141, sect. 25¹³-25¹⁶.

⁵² Ivi, p. 145, sect. 30⁹-30¹².

⁵³ Mancante in *Acta Apostolorum Apocrypha*, cit.

⁵⁴ *Simon dixit [...]. Ibidem*, p. 145.

⁵⁵ Ivi, p. 147, sect. 32¹⁵-32¹⁹.

⁵⁶ Ivi, p. 151, sect. 37¹³-37¹⁶.

| | | |
|---|--|--|
| 2 | ne se ipsum detegeret qui iussus fuerat | diligere uiros suos et timere eos quasi |
| 3 | hoc in abditis perpetrare, hinc ergo dice | d(omi)nos. Docui uiros fidem seruare coniu |
| 4 | bat Symon ⁵⁷ , se die tertia resurrexisse | gibus, sicut illi sibi seruare pudorem |
| 5 | [quia caput et membra] berbicus tulerat | [.....] uolunt, quod enim punit |
| 6 | [sanguis uero] ibidem congelauerat et ter[tia] | [.....] [uxore] adultera, hoc punit |

Frammento n. 2
(colonna sinistra)⁵⁸

(colonna destra)

| | |
|---|--|
| 1 | [.....] doctrinam [puto enim] |
| 2 | [.....] sapientiam, nec uirtutem |
| 3 | [.....] posse perficere. Paulus [...] Putas me |

[.....]
[.....]

Frammento n. 3
(colonna sinistra)⁵⁹

(colonna destra)⁶⁰

| | | |
|---|---|--|
| 1 | diaboli peritiam hominibus persuadet | dictis eius. Nam cum perse[cutor] |
| 2 | et mul[ta mala facit] per nichromantiam ⁶¹ | [...] legis (Christi), uox eum de caelo uoca |
| 3 | et cetera [mala], si quia sunt apud homines | uit et docuit ueritatem, quia non |
| 4 | [et sic multos] incautos seducit ad te(m)pta | erat per inuidiam. [inimicus fidei] |
| 5 | [.....] Ego autem ue[rbum] | n(ost)r(a)e sed per ignorantiam. [...] |

Frammento n. 4
(colonna sinistra)⁶²

(colonna destra)⁶³

| | | |
|---|---|---|
| 1 | diaboli quod per hunc hominem diffundi | fuerunt et p(s)eudoap(os)t(oli), fuerunt |
| 2 | [uideo], gemitib(us) cordis mei ago cum sp(irit) u s(an)c(t)o, | et p(s)eudoprop(he)t(a)e, qui contra sacros |
| 3 | [ut cito] possit ostendi quid sit. Nam quan | apices uenientes euacuare stud[uerunt] |
| 4 | [tum se ex]altari putat ad caelos, tantum | ueritatem. Et contra hos necesse |
| 5 | [demerget]ur in infernis inferiorib(us), ubi | erat agere hunc uirum, qui ex in[fantia] |

Tali testi erano comuni nell'agiografia medievale tanto occidentale che orientale. Dimostrano che la maggior parte dei manoscritti contengono una delle qualsiasi varianti della passione apostolica dei santi Pietro e Paolo. I più conosciuti sono la redazione latina *Passio* (CANT 193.1 / BHL II 6657-6659 =

⁵⁷ Simon [...]. *Ibidem*.

⁵⁸ Ivi, p. 149, sect. 33⁴-33⁶.

⁵⁹ Ivi, p. 149, sect. 34¹⁴-35¹⁸.

⁶⁰ Ivi, p. 153, sect. 39¹²-39¹⁴.

⁶¹ *nicromantiam* [...]. *Ibidem*.

⁶² Ivi, p. 149, sect. 35¹⁸-35²¹.

⁶³ Ivi, p. 153, sect. 39¹⁴-39¹⁸.

AaI, 118-222), ed il greco *Acta* cioè *Πράξεις* (CANT 193.2 / BHG II 1490-91 = AaI, 178-222), in molte varietà, e anche nella variante dell'antico slavo ecclesiastico⁶⁴.

I frammenti arbiani sono una variante della passione apocrifa del Nuovo Testamento riguardante gli apostoli Pietro e Paolo, come anche Simon Mago, che in genere coincide con la variante pubblicata da Lipsius (AaI, 118-222)⁶⁵ e da Eastman⁶⁶, appartenente alla redazione BHL II 6657-6659 *Passio SS. Petri et Pauli auct. Pseudo-Marcello*.

Sull'ultimo frammento conservato, la scritta *Paulinus clarissimus* non corrisponde a nessuna delle già nominate passioni e lezioni santorali (al di del 2 giugno e al di del 29 giugno). Si tratta di una lezione particolare che risale al di del 2 luglio (BHL II 6947: *in via Aurelia*), più esattamente una variante del manoscritto *Passio sanctorum Processi et Martiniani*⁶⁷.

Tenendo presente che i frammenti rappresentano testi dell'agiografia latina differenti⁶⁸, è possibile presumere che si trattasse di più fogli specifici forse appartenenti ad un codice maggiore scritto in carolina e risalente all'XI secolo. Potrebbe trattarsi di un martirologio (*passionale*); cioè una collezione di passioni che poteva essere preparata per una lettura pubblica e probabilmente anche per una lettura privata.

Inoltre, il passo in cui l'apostolo Pietro discute con Simon Mago davanti a Nerone, rappresenta un campione illustrativo dei motivi apocrifi del Nuovo Testamento che a quell'epoca era estremamente popolare nella letteratura medioevale (si veda per esempio la *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze) e sopra-

⁶⁴ A. DE SANTOS OTERO, *Later Acts of Apostles*, in *New Testament Apocrypha*, II, *Writings relating to the Apostles; Apocalypses and related subjects*, Revised Edition of the Collection initiated by Edgar Hennecke, edited by Wilhelm Schneemelcher. Engl. transl. edited by R. McL. Wilson. James Clarke & Co, Cambridge-WJK Westminster John Knox Press, Louisville (Kentucky) 2003, pp. 439-442.

⁶⁵ Differenze sono notate nella trascrizione. Per le varianti dei manoscritti si veda *Acta Apostolorum*, cit.

⁶⁶ *The Ancient Martyrdom Accounts of Peter and Paul*, Translated with an Introduction and Notes by D.L. Eastman, SBL Press, Atlanta 2015. (Part 3. *Joint Martyrdom Accounts of Peter and Paul: Pseudo-Marcellus, Passion of the Holy Apostles Peter and Paul*, 221. CANT 193.1 / BHL 6657-6659 i CANT 193.2 / BHG 1490-1491). M. ERBETTA, trans. *Gli Atti di Pietro e Paolo dello Ps. Marcello*, II, pp. 194-198, coincide con la versione latina BHL II, 6667 (AaI, 223-234) (si veda DE SANTOS OTERO, *Later Acts of Apostles*, cit., p. 443).

⁶⁷ Si veda anche H.W. TAJRA, *Martyrdom of St. Paul. Historical and Judicial Context, Traditions, and Legends*, WIPF STOCK, Eugene (Oregon) 2010, p. 100. I frammenti arbiani non corrispondono completamente alla variante in MOMBRIUS, *Sanctuarium*, Tomus II, pp. 403-404.

⁶⁸ Si veda anche I. PETROVIĆ, *Salonitansko-splitska hagiografska baština u svjetlu mediteranske kasnoantičke i ranosrednjovjekovne hagiografije*, in *Splitska hagiografska baština: povijest, legenda, tekst*, a cura di J. Belamarić, B. Lučin, M. Trogrlić e J. Vrandečić. Književni krug Split-Odsjek za povijest Filozofskoga fakulteta u Splitu, Split 2014, p. 30.

tutto nella storia dell'arte⁶⁹ (per esempio i mosaici del XII secolo che mostrano il martirio degli apostoli nella basilica di San Marco a Venezia).

In conclusione, la tradizione agiografica-manoscritta di Arbe, nonostante sia per ora ancora poco indagata, dimostra di eguagliare lo svolgimento dell'agiografia letteraria europea, rivelandosi una fonte meritevole di futura ricerca.

⁶⁹ A. FERREIRO, *Artistic Representations of Simon Magus and Simon Peter in the Princeton Index of Christian Art: With Up-to-Date Inventory and Bibliography*, in *Simon Magus in Patristic, Medieval And Early Modern Traditions*, Brill, Leida-Boston 2005, («Studies in the history of Christian traditions», 125), pp. 307-336.

Indice dei nomi

- Abbondio, santo, 51 e n
Aikema, Bernard, 36n
Alberto di Montericco, 20 e n
Alberto di Santo Spirito, 20 e n
Alessandro di Antonio, 26n
Alisi, Antonio, 64n
Andrea, santo, 70
Angenendt, Arnold, 21n
Angiò Durazzo, Ladislao d', 57n, 77
Anselmi, Valentino, 35n, 74n
Antoljak, Stjepan, 88n
Arbel, Benjamin, 30n
Arcoleo, Antonio, 19-20, 25n, 30 e n, 32-33
Azone, priore, 20
- Bacci, Michele, 23n
Badurina, Anđelko, 90-92
Baggio, Luca, 25 e n
Bagnarol, Serena, 41n
Bagnoli, Martina, 37n
Banić, Silvija, 29n, 71n, 73 e n
Baradel, Valentina, 61n, 63n
Barbato, santo, 89
Barral i Altet, Xavier, 18n, 24 e n, 40n
Bartolomeo di Paolo, 45n
Bartolomeo, santo, 89
Belamarić, Joško, 47n, 49, 59n, 61n
Belgarzone, Vulciano, 60
Belludi, Luca, beato, 25
Bembo, Leone, beato, 29n, 36
Benucci, Franco, 50n
Benyovsky Latin, Irena, 58n, 59n
- Bersa, Giuseppe, 79n
Bertaldi, Giacomo, 67
Bertoni, Nadia, 83n
Bettini, Sergio, 23n, 49n
Biagio, santo, 20, 22, 23, 37
Bianchi, Carlo Federico, 79n
Bigolin, Antonio, 43n
Boldrini, Leonardo, 26n
Bon, famiglia, 65n
Bonjohannes, vescovo, 67, 71
Boskovits, Miklós, 35n
Bossetto, Fabio, 24n
Bradanović, Marijan, 64n, 66n
Brasca, Sante, 18n, 38n, 39n
Brasca, Santo, v. Brasca, Sante
Bratož, Rajko, 50n, 51n
Brown, Virginia, 91 e n
Brunacci, Giovanni, 20n
Budak, Neven, 58n, 88n
Buora, Giovanni, 29n
- Calò, Pietro, 36
Calzone, Matteo, 50n
Campana, Carlo, 35n
Campsà, Paolo, 73n
Cannon, Joanna, 53n
Čapeta Rakić, Ivana, 59n
Caprin, Giuseppe, 45n
Carraro, Silvia, 19n, 21n
Casadio, Paolo, 46n
Castellani, Francesca, 46n
Cataldo, santo, 23, 34

- Caterino, pittore, 60
 Cavalcaselle, Giovanni Battista, 23n
 Cavalli, Carlo, 48n
 Cecchelli, Carlo, 79n
 Chiari Moretto Wiel, Maria Agnese, 26n
 Christiansen, Keith, 75n
 Ciković, Danijel, 27n, 31n, 66n, 67n, 70n, 72, 73n, 75n
 Collalto, famiglia, 34
 Collareta, Marco, 43n
 Contarini, Antonio, 22
 Cooper, Donal, 61n
 Čoralić, Lovorka, 77n, 87n, 88n
 Cornelii à Lapide, Cornelius, 90
 Cornelius, v. Cornelii à Lapide, Cornelius
 Corner, Flaminio, 19-23, 27n, 29- 33, 50n, 68 e n
 Cosma, santo, 46
 Costadoni, Anselmo, 27n
 Costantino, santo, 28
 Cozzi, Enrica, 41n, 42n, 65n, 69n, 72n, 75ncre
 Cren, Stéphane, 83n
 Cristoforo, santo, 46, 51, 88-90
 Crowe, Joseph Archer, 23n
 Crusvar, Luisa, 42n, 43n
 Čus-Rukonjić, Jasminka, 83n
 Cuscito, Giuseppe, 42n, 43n

 Dale, Thomas A., 35n
 Damiano, santo, 46
 Dandolo, Francesco, 72
 Davis, Robert C., 19n
 De Marchi, Andrea, 18n, 30n, 31 e n, 35n, 36n, 39n, 40n, 45n, 51n, 60n, 61n, 62n
 De Marchi, Laura, 30n
 Del Fiore, Jacobello, 47, 61n, 64, 74
 Demori Staničić, Zoraida, 51n
 Diacono, Giovanni, 87
 Diocleziano, imperatore, 92
 Doimo (Dujam), conte di Veglia, 64
 Dolfin, Giacomo, 83n, 84n
 Dolfin, Giovanni, 83n
 Dolfin, famiglia, 83n

 Domijan, Miljenko, 49 e n
 Donato, pittore, 60
 Dorigo, Wladimiro, 23n
 Dorotea, santa, 50
 Dudan, Alessandro, 79n

 Eastman, David L., 96 e n
 Elba, Emanuela, 91 e n
 Elena, santa, 26, 28, 29n, 46
 Erasma, santa, 50
 Erasmo, santo, 29
 Erbetta, Mario, 96n
 Ericani, Giuliana, 60n
 Ermilo, santo, 50n
 Ermolao, santo, 51
 Erode, re, 26
 Este, Beatrice d', beata, 20 e n
 Eufemia, santa, 50, 89
 Eusebio, santo, 49n

 Fabri, Felix, 63
 Falier, Ordellafo, 40
 Farlati, Daniele, 51n, 64n, 67 e n, 70n, 88n, 89n
 Fassera, Mario L. Paolo, 33n
 Favaro, Elena, 62n
 Fedalto, Giorgio, 43n
 Felice, santo, 44
 Ferreiro, Alberto, 97n
 Fiocco, Giuseppe, 40n, 49n
 Fiorentin, Anna Maria, 64n, 66n
 Fisković, Cvito, 78n, 79n, 80
 Fisković, Igor, 49n, 69n, 70n
 Flores d'Arcais, Francesca, 23n
 Folena, Gianfranco, 20n
 Folnesics, Hans, 90n, 91 e n
 Fortunato, santo, 44, 51
 Forzató, Giordano, 20
 Fosca, santa, 28
 Fossaluzza, Giorgio, 23n
 Franceschina, moglie di Matteo
 Moranzone, 79n
 Francesco, figlio di Matteo Moranzone, 79 e n

- Francesco da Venezia, 27, 31, 37
 Francesco di ser Rattoli, 63n
 Franco, Tiziana, 61n, 62n
 Frangipane, famiglia, 64 e n, 65n
 Frescobaldi, Lionardo, 26n
 Fučić, Branko, 66n, 83n
 Fulton, Rachel, 21n, 38n
- Galifi, Irene, 26n
 Gallo, Rodolfo, 22n, 26n, 35n
 Gamulin, Grgo, 74, 75n
 Gaudenzio, santo, 27, 29n, 31, 70
 Gell, Alfred, 38n
 Gentile, legato papale, 67
 Giacomo, santo, 84 e n
 Giambono, Michele, 62n
 Giorgio, santo, 49n
 Giovanni battista, santo, 70 e n, 71
 Giovanni evangelista, santo, 50, 71, 74
 Giovanni da Venezia v. Diacono,
 Giovanni
 Giovanni di Jacopo, 84n
 Giovanni di Pietro, 60n, 78, 79
 Giovanni Elemosinario, santo, 26
 Giovanni II, vescovo, 72
 Giovanni, figlio di Paolo Veneziano, 40, 41,
 65
 Girolamo, santo, 83-84
 Giulitta, santa, 46
 Giuliana, beata, 17-22, 24-25, 27-34, 36-38
 Goffen, Rona, 72n
 Graciotti, Sante, 63n
 Gregorio, santo, 36
 Grimani, Antonio, 22, 42n
 Guarnieri, Cristina, 32n, 42n, 45n, 48n,
 51n, 52n, 72n
 Gudelj, Jasenka, 83n
 Guerzi, Chiara, 23n, 24n
 Gulin, Ante, 88n
- Hahn, Cynthia J., 69n
 Hamilton Jackson, Frederick, 83n
 Hermolais, de, famiglia, 50
 Hermolais, Francesco Giorgio de, 50, 88
- Hermolais, Franciscus Georgius, de, vd.
 Hermolais, Francesco Giorgio de
 Hršak-Flajšman, Vera, 90, 91n
 Humfrey, Peter, 62 e n
- Imamović, Enver, 83n
 Innocenti, santi, 26, 49n
 Ireneo, santo, 51
 Ivanišević, Milan, 87n
 Iveković, Ćiril Metod, 79n
- Jackson, Thomas Graham, 79n
 Jacobi a Voragine, v. Jacopo da Varazze
 Jacopo da Varazze, 92n, 96
 James, saint, v. Giacomo, santo
 Jazbec Tomaić, Iva, 72n
 Jenner, Luigi de, 43 e n
 Jerome, saint, v. Girolamo, santo
 Joannes, intagliatore, 61n
 Jung, Jacqueline E., 38n
 Jurković, Miljenko, 58n
- Kaftal, George, 70n
 Karaman, Ljubo, 52 e n
 Kern-Stähler, Annette, 21n
 King, Donald, 71n
 Kirinčić, famiglia, 74
 Kovačević, Edo, 60n
 Krasić, Stjepan, 60n
 Krekic, Anna, 36n, 41n, 43n
 Krekić, Bariša, 57n
 Krešić, Lucija, 93n
 Kudiš Burić, Nina, 73n
 Kunčić, Meri, 89n
- Ladić, Zoran, 89n
 Ladislaus, v. Angiò Durazzo, Ladislao d'
 Lanzi, Luigi, 23n
 Latour, Bruno, 38n
 Leonardo, santo, 89
 Leone, santo, 49n
 Levak, Maurizio, 87n, 88n
 Licini, Niccolò Antonio, 28n, 43n
 Licinio, imperatore, 50

- Ligorio, santo, 36
 Lipsius, Richard Adelbert, 96
 Lorenzo da Venezia, 75n
 Lorenzo Veneziano, 45
 Lowe, Elias Avery, 91 e n
 Luca, figlio di Paolo Veneziano, 40, 41, 65
 Lucia, santa, 46, 69, 70n
 Luigi il Grande, re d'Ungheria, 57n
- Macario, santo, 70n
 Madius, vescovo, 88
 Maestro dell'Incoronazione della Vergine del 1324, 41, 51
 Maestro della Dormitio Virginis di Murano, 45
 Manzuoli, Nicolò, 49n
 Marco, figlio di Paolo Veneziano, 41, 65
 Marco, fratello di Paolo Veneziano, 41
 Marco, santo, 28, 40, 70n
 Mariacher, Giovanni, 44n, 45n
 Marina, santa, 29n, 89
 Marinković, Ana, 60n, 71n
 Mariota de Solario, *domina*, 19
 Mariucci, Francesco, 24n, 27n
 Markham Schulz, Anne, 26n, 43n, 44n, 45n, 78n, 79n
 Marković, Predrag, 65n
 Marle, Raimond van, 49n
 Martini, Egidio, 48n
 Martino V, 64n
 Martino, padre di Paolo Veneziano, 41
 Martino, santo, 46, 49n
 Marušić, Matko Matija, 60n
 Mason, Stefania, 63n
 Massacesi, Fabio, 35n
 Massimiano, imperatore, 50
 Massimiliano, santo, 49n
 Matteo, evangelista, 50
 McCluskey, Karen, 21n
 Menabuoi, Giusto de', 24
 Meneghello da Venezia, 78
 Merkel, Ettore, 44n, 45n
 Messina, Aldo, 43n
 Messina, Michela, 41n
- Michele di Matteo, 35n
 Milani Vianello, Daniela, 44n
 Minardi, Mauro, 62n, 63n
 Minazzato, Marta, 29n
 Mitis, Silvio, 83n
 Mittarelli, Johanne Benedicto, 27n
 Mlacović, Dušan, 88n, 89n, 90n, 91n
 Modesti, Paola, 33n, 60n
 Molin, Biagio, 78, 80, 81n
 Mombritius, Boninus, v. Mombrizio, Bonino
 Mombrizio, Bonino, 92n, 96n
 Mondini, Francesco, 17n, 22n, 28n, 32n
 Monticolo, Giovanni, 61n
 Moranzon, v. Moranzone
 Moranzone, Andrea, 45n, 62n, 78n
 Moranzone, Antonio, 78n
 Moranzone, Caterino, 45n, 74, 78n
 Moranzone, Gaspare, 25n
 Moranzone, Lorenzo, 78n, 79
 Moranzone, Matteo, 60n, 77-82, 84-85
 Moronzon, v. Moranzone
 Morosini, Angiola, 22
 Morozzi, Luisa, 47n
 Morvan, Haude, 61n
 Moschini Marconi, Sandra, 18n, 23n
 Müller, Giovanni Francesco, 44n
 Munk, Ana, 17n, 38n, 39n, 69 e n
 Muraro, Michelangelo, 40n, 49n, 50n, 52n, 70n, 72n
 Murat, Zuleika, 18n, 26n, 27n, 37n, 38n, 39n
 Musolino, Giovanni, 21n, 22n, 70n
- Nante, Andrea, 48n
 Natali, Pietro, 36
 Nerone, imperatore, 92, 96
 Nicolò da Poggibonsi, 25n
 Nicolò di Pietro, 60, 62n
 Nicolò, santo, 28, 35
 Niero, Antonio, 30n, 42n, 44n, 45n
 Novello Terranova, Caterina, 26n
 Odorico, beato, 31
 Onofri, Fedele, 26 e n

- Orlando, Ermanno, 57n
 Orlini, Alfonso, 83n
 Orseolo, Ottone, 88
 Orseolo, Pietro II, 87
 Ostojić, Ivan, 66 e n, 68
- Palazzo, Eric, 37n
 Pallucchini, Rodolfo, 23n, 31 e n, 47n, 52n, 70n
 Paoletti, Pietro, 74n
 Paolo di Amadeo, 62n
 Paolo Veneziano, 34 e n, 40 e n, 41, 45, 46n, 47 e n, 49, 51, 54, 59n, 61n, 64, 66, 68 e n, 69, 71, 72-73
 Paolo, patriarca di Costantinopoli, 36n
 Paolo, santo, 95-96
 Parentin, Luigi, 46n
 Pazzi, Pietro, 22n
 Pederin, Ivan, 58 e n
 Pedrazzani, Rodolfo, 43
 Pedrocco, Filippo, 72n
 Pellegrino, santo, 49n
 Pesce, Luigi, 43n
 Petricioli, Ivo, 60n, 78n, 79n, 80
 Petrović, Ivanka, 96n
 Pietro di Nicolò, 60
 Pietro, santo, 92, 95-96
 Pilo, Giuseppe Maria, 60n
 Polacco, Renato, 48n
 Posset, Franz, 21n, 38n
 Praga, Giuseppe, 60n, 61n, 79n
 Pseudo-Marcello, 93
 Quaranta martiri, 49n
- Quirico, santo, 46
 Quirino, santo, 29, 70 e n
 Quirizio da Murano, 75n
- Rački, Franjo, 87n
 Radke, Gary, 36n
 Raukar, Tomislav, 58n
 Rauter Plančić, Biserka, 75n
 Riccioni, Stefano, 62n
 Rigon, Antonio, 19n, 20n
- Rizzi, Alberto, 59n
 Roch, Martin, 21n
 Romano, Ezzelino II da, 20
 Romualdo, santo, 70
 Rossi Scarpa, Giulia, 48n
- Sabalich, Giuseppe, 79n
 Sabina, santa, 36
 Sandberg Vavalà, Evelyn, 49n
 Sanmicheli, Michele, 22
 Sansovino, Francesco, 40n
 Santangelo, Antonino, 46n, 83n
 Santos Otero, Aurelio de, 96n
 Sanudo, Marin il Giovane, 44 e n
 Sartor, Lucia, 26n, 43n, 44n, 45n, 62n, 74n
 Scarlicchio, Rinaldo, 42
 Schmitt, Oliver Jens, 58n
 Sciré Nepi, Giovanna, 27n
 Scussa, Vincenzo, 42n
 Secondo, santo, 26 e n, 29, 31
 Semi, Francesco, 59n
 Semitecolo, Nicoletto, 48 e n
 Sergio, principe, 88-89
 Simon Mago, 96
 Šipić, Igor, 70n
 Smičiklas, Tadija, 90n
 Španjol-Pandelò, Barbara, 78n, 81n, 83n
 Spaziani, Alessandro, 26 e n, 31n
 Štefanić, Vjekoslav, 67 e n, 70n
 Stefano David, vescovo, 67
 Stefano, santo, 49n
 Stratonico, santo, 50 e n
 Stucky, Giovanni, 18
 Sušanjan Protić, Tea, 84n
- Tabra, santo, 43
 Tabrata, santo, 43
 Tagliapietra, Contessa, beata, 27
 Tajra, Harry W., 96n,
 Tarasio, santo, 36
 Tecla, santa, 51, 89
 Tedesco, Leonardo, 26n
 Teodoro, santo, 35, 36, 52n
 Teofrido di Echternach, 21n

Teonisto, santo, 43
Thomas de Petrizo, 80
Toesca, Pietro, 23n
Toma I, vescovo, 67
Tomasi, Michele, 31n
Tramontin, Silvio, 36n, 43n
Trevisano, Angelo, 22
Trojani, Giuseppe, vedi Corner, Flaminio
Turriani, Luca, 80 e n

Valaresso, Maffeo, 80
Valeriano, imperatore, 51
Valier, Agostino, 46, 50
Vassilich, Giuseppe, 64n
Vedovetto, Paolo, 40n
Vella, Alessandro, 93n
Venier, Lorenzo, 80, 81n
Vežić, Pavuša, 66n, 67 e n
Vlahović, Josip, 83n, 84 e n
Vojvoda, Rozana, 90n, 91 e n

Walcher, Maria, 64n

Zaccaria, santo, 36
Zangirolami, Cesare, 18n
Zanino di Pietro, 61n, 62n, 63n
Zanoner, M., 19n, 20n
Zino, Pietro Aurelio, 35n
Zlamalik, Vinko, 49n
Zucchetta, Emanuela, 26n
Zucchi, Stefano, 70n
Žuvičić, famiglia, 74
Zvonimir, re, 66 e n, 88

Indice dei luoghi

- Aquileia, 50
Arbe, 50, 57, 72, 78, 82-85, 87-89, 93, 97
- cattedrale dell'Assunzione della Beata Vergine Maria, 49, 81
- chiesa e monastero di San Giovanni Evangelista, 91
- chiesa e monastero di Sant'Andrea Apostolo, 91
- Museo di Santa Giustina, 49
- Barbat, abbazia di Santo Stefano, 90n
Baška, v. Bescanuova
Belgrado, 50n
Beli, 84n
Bergamo, Accademia Carrara, 75n
Bescanuova, 34, 65
- chiesa di San Giovanni Battista, 70n
- chiesa di Sant'Andrea, 70n
Budapest, 29
- Museo di Arte Applicata, 71n
- Capo Promontore, 63
Capodistria, 46, 65, 84
- chiesa di Sant'Anna, 84n
- Museo di Storia e Arte, 65n
Cassione
- chiesa e monastero di Santa Maria, 66n
Castelmuschio
- chiesa dell'Assunzione della Vergine, 73
- chiesa e monastero di San Nicolò, 66n
Cherso, 57, 63, 77, 83-85
- chiesa e convento di San Francesco, 82
- Chioggia, 36, 44
Ciovo, chiesa di Sant'Andrea, 51
Cividale del Friuli, 36
Cres, v. Cherso
Curzola, 57, 58n
- Denver, Denver Art Museum, 47n
Dobrigno, 64, 71n, 72
Dobrinj, v. Dobrigno
- Fermo, chiesa di San Pietro in Penna, 47
Ferrara, 78
- chiesa di Sant'Antonio in Polesine, 24
Firenze, Galleria degli Uffizi, 52n, 72n
Fiume, 63
- Gemola, 19-20
Gemona del Friuli, duomo di Santa Maria Assunta, 45n, 62n
Grado, 19, 50
Gubbio, 24n
- Jesolo, 36
Jurandvor, 70
- chiesa e monastero di Santa Lucia, 34, 65
- Kamenjak, v. Capo Promontore
Koper, v. Capodistria
Košljun, v. Cassione
Korčula, v. Curzola
Krk, v. Veglia
Kvarner, v. Quarnaro

- Londra, Victoria and Albert Museum, 64
 Lošinj, v. Lussino
 Lubenice, 84n
 Lussino, 63
- Malamocco, chiesa di Santa Maria
 Assunta, 44
 Modena, Biblioteca Estense, 20n
 Mombaroccio, eremo del Beato Sante, 63n
 Montericco, monastero di San Giovanni
 Evangelista, 20
 Murano
 - chiesa dei Santi Maria e Donato, 25-26,
 42n, 45
 - monastero di San Cipriano, 68
- Nicomedia, 50
 Nin, v. Nona
 Nona, 57
 Novigrad, 77
- Omišalj, v. Castelmuschio
 Osor, v. Ossero
 Ossero, 29n, 31, 57, 70, 87, 88n
 - Collezione di Arte Sacra della
 Cattedrale, 27
- Padova
 - basilica del Santo, 24
 - cattedrale di Santa Maria Assunta, 48
 - monastero di San Benedetto, 20
 - Museo Diocesano di Arte Sacra, 47
 Pag, 77
 Parenzo, 84
 - basilica Eufraiana, 84n
 Piove di Sacco, 47
 Pirano d'Istria, 46, 49, 72
 - chiesa di San Giorgio, 45, 46n
 Pola, 46, 63
 Poreč, v. Parenzo
 Portogruaro, 62n
 Poveglia, 44
 Pula, v. Pola
- Quarnaro, 63
- Rab, v. Arbe
 Rimini, 46n
 Rijeka, v. Fiume
 Roma, 51
 Roma, Museo Nazionale Romano, 46n
 Roma, Palazzo Venezia, 46n
 Rovigo, Accademia dei Concordi, 75n
- San Daniele del Friuli, 62n
 San Pietroburgo, Museo dell'Hermitage,
 31, 32
 Sebenico, 57
 Segna, 65n
 Senj, v. Segna
 Šibenik, v. Sebenico
 Singidunum, vd. Belgrado
 Sisak, v. Siscia
 Siscia, 70
 Spalato, 57, 59n
 Split, v. Spalato
 Supetarska Draga, 89
 - abbazia di San Pietro, 90n
- Tbilisi, Museum of Fine Arts Shalva
 Amiranashvili, 52
 Torcello, 22, 27
 - Museo, 27
 Traù, 57
 - cattedrale di San Lorenzo, 59n
 - chiesa e monastero di San Nicola, 47n
 - chiesa di Sant'Andrea, 51
 - Collezione d'Arte Sacra della cattedrale,
 51
 Treviso
 - duomo, 43
 - Museo Diocesano, 43
 Trieste
 - Castello di Miramare, Galleria
 Nazionale d'Arte Antica, 46n
 - cattedrale di San Giusto, 41, 42n, 43, 44
 - Civico Museo Revoltella, 46n
 - Tesoro della cattedrale, 42

Trogir, v. Traù
Udine, 78

Veglia, città e isola, 34, 63-64, 65n, 67, 69-72, 73, 75, 87, 88n

- cattedrale dell'Assunzione della Beata Vergine Maria
- Cancelleria e Palazzo Vescovile, 52n, 64n, 65
- chiesa e monastero di San Lorenzo, 66n
- chiesa e monastero di San Michele e San Giovanni, 66n

Venezia¹

- basilica di San Marco, 18n, 29, 38n, 39n, 40, 97
- Biblioteca del Museo Correr, 17, 35
- cattedrale di San Pietro in Catsello, 45n
- chiesa dei Santi Apostoli, 36
- chiesa dei Santi Biagio e Cataldo, 17, 18, 36, 37
- chiesa del Corpus Domini, 45n
- chiesa della Madonna dell'Orto, 25
- chiesa di San Giovanni in Bragora, 26, 35
- chiesa di San Marcuola, 51
- chiesa di San Nicolò del Lido, 35, 52n
- chiesa di San Nicolò in Palazzo Ducale, 72
- chiesa di San Simeone Grande, 50
- chiesa di San Vito, 27
- chiesa di Sant'Elena, 34
- chiesa di Sant'Eufemia, 18n
- chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, 36
- chiesa e monastero di San Lorenzo, 36
- chiesa e monastero di San Zaccaria, 33n, 34, 36
- Gallerie dell'Accademia, 35, 60
- Museo Correr, 18, 26n, 45n
- Palazzo Ducale, 52n
- Palazzo Ducale, sede del Magistrato del Proprio, 74n

- Palazzo Ducale, Sala del Maggior Consiglio, 74n

- Palazzo Ducale, Sala dell'Avogaria di Comun, 74n

Verona, 78

- monastero di Santo Spirito, 20

Vienna, 65, 75n

Vrana, 77

Zagabria, 49

- Istituto Centrale Croato di Restauro (Hrvatski Restauratorski Zavod), 65n

Zadar, v. Zara

Zara, 57 e n, 58n, 61, 65n, 68n, 77-85, 87

- cattedrale di Sant'Anastasia, 60n, 78 e n, 79, 80, 81n, 84
- chiesa di San Platone, 60
- chiesa e monastero di San Crisogono, 29n, 71n, 73, 81n
- chiesa e monastero di Santa Maria, 29n, 71n
- Esposizione Permanente d'Arte Sacra, 60n, 81n

¹ Considerata la ricorrenza del toponimo Venezia nel volume, si è optato per la sola indicizzazione dei singoli luoghi all'interno della città.

Crediti fotografici

MURAT Figg. 1, 2, 5, 6, 8, 9, 10, 25, 27: 2019 © Archivio Fotografico – Fondazione Musei Civici di Venezia. Figg. 12, 29: © The State Hermitage Museum (photo by Pavel Demidov). Fig. 13, 15: 2019 © Biblioteca Correr – Fondazione Musei Civici di Venezia. Fig. 28: © Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte, Fondo Pallucchini. Fig. 32: © Archivio fotografico G.A.VE – su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali – Gallerie dell'Accademia di Venezia.

GUARNIERI Figg. 2a-d: © Paolo Vedovetto 2019. Figg. 7a-b: © Polo museale del Friuli Venezia Giulia. Trieste, Civico Museo Sartorio – l'immagine è pubblicata su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali, Polo Museale del Friuli Venezia Giulia e ne è vietata la riproduzione con qualsiasi mezzo. Fig. 9b: © Croatian Conservation Institute Photo Archive.

PIZZOLONGO Fig. 1: © Polo museale del Friuli Venezia Giulia. Trieste, Civico Museo Sartorio – l'immagine è pubblicata su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali, Polo Museale del Friuli Venezia Giulia e ne è vietata la riproduzione con qualsiasi mezzo.

BARADEL Fig. 1: © Archivio fotografico G.A.VE – su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali – Gallerie dell'Accademia di Venezia. Figg. 5, 20, 21: © Valentina Baradel. Figg. 9, 10: © Damir Tulić. Figg. 12, 13: © Croatian Conservation Institute Photo Archive. Figg. 14, 15: © Victoria and Albert Museum, London. Fig. 16: © Victoria and Albert Museum, London (foto: Iva Jazbec Tomaić 2016). Figg. 22, 23, 24: © Damir Tulić. Fig. 25: © Musei Civici di Pesaro – l'immagine è pubblicata su gentile concessione del Comune di Pesaro/Servizio Politiche culturali e governance del territorio e ne è vietata la riproduzione con qualsiasi mezzo (foto: Riccardo Garzarelli).

ŠPANJOL-PANDELO Figg. 1, 2, 10, 11: © Croatian Conservation Institute Photo Archive (photo by Ljubo Gamulin). Figg. 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 12, 13: © Barbara Španjol-Pandelo.

POTOČNJAK Fig. 1: © Monastero di San Bernardino in Kampo (foto: Saša Potočnjak) Fig. 2: © Archivio di Stato di Zara (HR-DAZD) Figg. 3a-b, 4, 5a-d, 6a-b, 7a-d: © Archivio dell'ex Capitolo di Arbe (foto: Saša Potočnjak).



Fig. 1 (Murat) – *Cassa reliquiario della beata Giuliana di Collalto*, fronte. Venezia, Museo Correr.



Fig. 2 (Murat) – *Cassa reliquiario della beata Giuliana di Collalto*, retro. Venezia, Museo Correr.

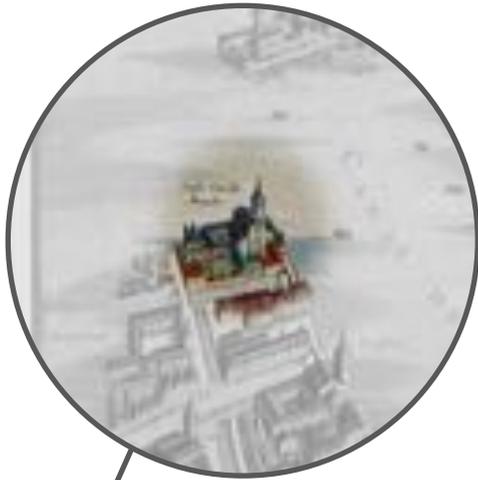


Fig. 3 (Murat) – Pieter Mortier, *Veduta di Venezia*, intero e particolare. Amsterdam, 1704.



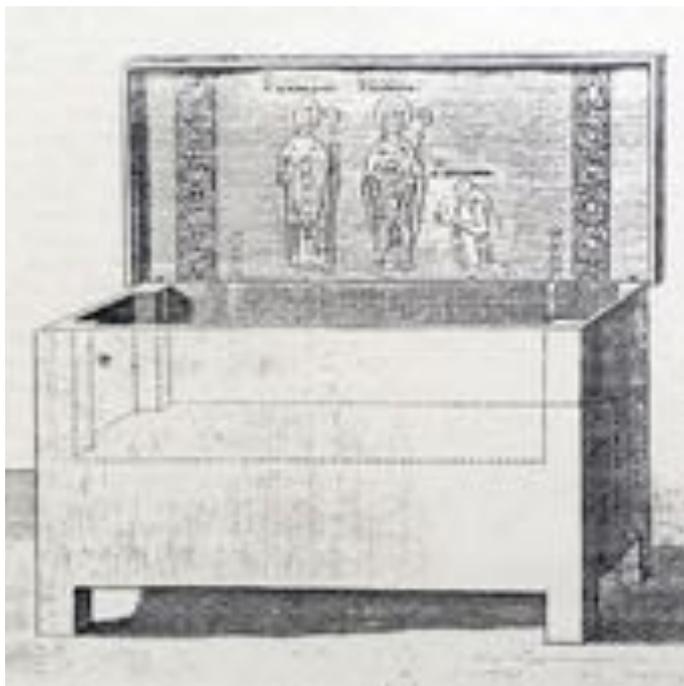


Fig. 4 (Murat) – *Cassa della beata Giuliana di Collalto*. Incisione da F. Corner, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia e di Torcello*, II, nella Stamperia del Seminario, Padova MDCCLVIII, p. 528.



Fig. 5 (Murat) – *Cassa reliquiario della beata Giuliana di Collalto*. Venezia, Museo Correr.



Fig. 6 (Murat) – *Cassa reliquiario della beata Giuliana di Collalto*, particolare. Venezia, Museo Correr.

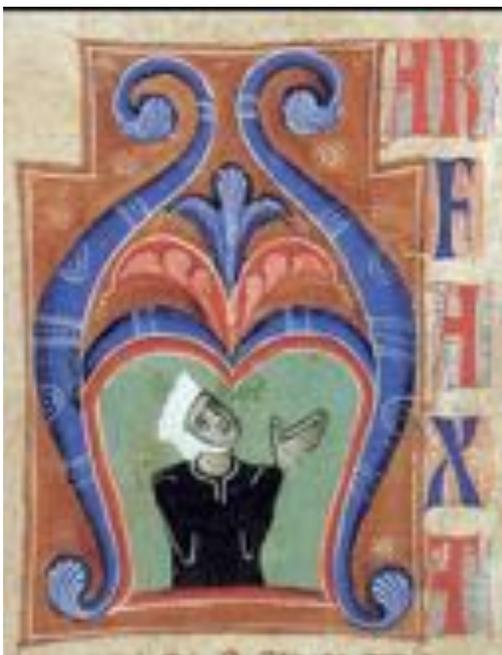


Fig. 7 (Murat) – *Iniziale miniata*. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Bibbia atlantica ms. Lat. I, 3 = 2110, f. 257r.



Fig. 8 (Murat) – *Cassa reliquiario della beata Giuliana di Collalto*, particolare. Venezia, Museo Correr.



Fig. 9 (Murat) – *Cassa reliquiario della beata Giuliana di Collalto*, particolare. Venezia, Museo Correr.



Fig. 10 (Murat) – *Cassa reliquiario della beata Giuliana di Collalto*, particolare. Venezia, Museo Correr.



Fig. 11 (Murat) – *Fascia ornamentale*. Ferrara, chiesa di Sant'Antonio in Polesine.



Fig. 12 (Murat) – Francesco da Venezia, *Storie della vita della beata Giuliana di Collalto*, particolare. San Pietroburgo, Museo dell'Hermitage.



Fig. 13 (Murat) – *Cassa reliquiario di san Secondo*. Disegno da A. Spaziani, *Vita e martirio di S. Secondo, il di cui corpo si venera nell'isola di questo nome vicina a Venezia*, Venezia, Biblioteca del Museo Correr, cod. Cicogna n. 2833.



Fig. 14 (Murat) – Leonardo Tedesco, Leonardo Boldrini e Alessandro di Antonio da Caravaggio, *Fronte della cassa reliquiario di san Giovanni Elemosinario*. Venezia, chiesa di San Giovanni in Bragora, cappella di San Giovanni Elemosinario.



Fig. 15 (Murat) – *Fronte della cassa reliquiario di san Giovanni Elemosinario*. Disegno da J. Grevembroch, *Monumenta Veneta*, II, Venezia, Biblioteca del Museo Correr, MS Gradenigo-Dolfen 208, 1754, f. 52.

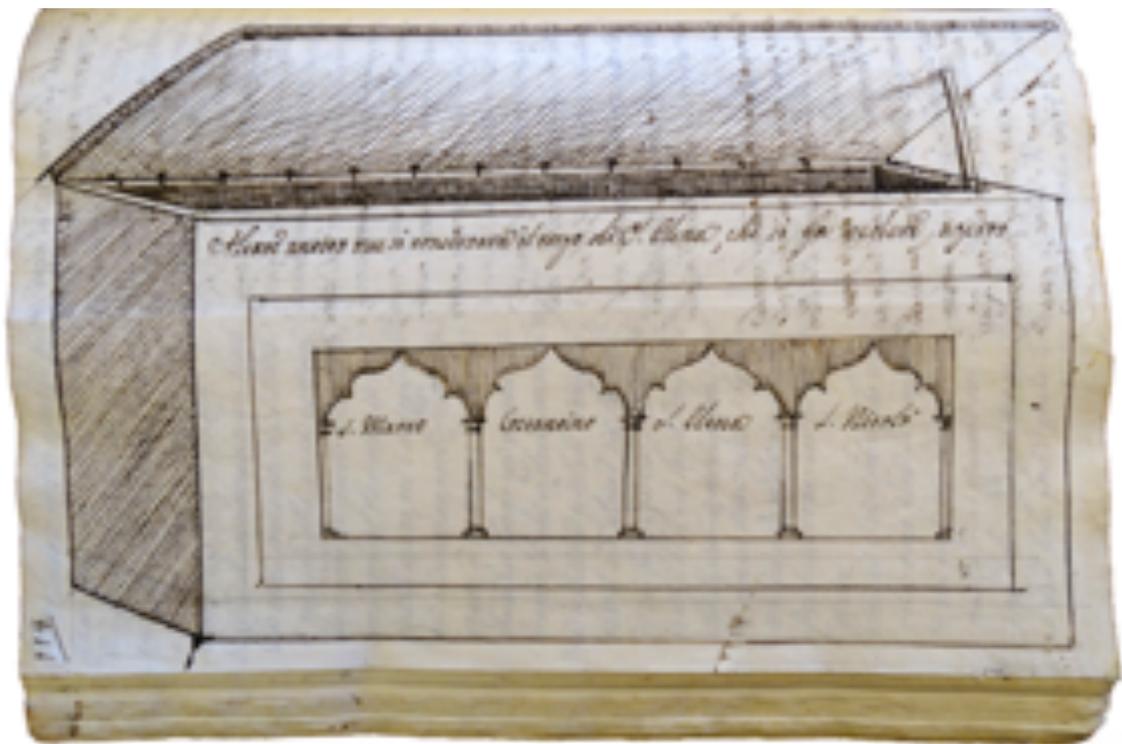


Fig. 16 (Murat) – *Cassa reliquiario di sant'Elena*. Disegno da *Cose spettanti al Monastero di Sant'Elena*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. it., CI VII, Nr. 1676 (9037), f. 118.



Fig. 17 (Murat) – *Cassa reliquiario di sant'Elena*. Disegno da *Cose spettanti al Monastero di Sant'Elena*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. it., CI VII, Nr. 1676 (9037), f. 119.



Fig. 18 (Murat) – Francesco da Venezia, *Cassa reliquiario di san Gaudenzio*. Ossero (Osor), Collezione di Arte Sacra della Cattedrale.



Fig. 19 (Murat) – Francesco da Venezia, *Cassa reliquiario di san Gaudenzio*, particolare. Ossero (Osor), Collezione di Arte Sacra della Cattedrale.

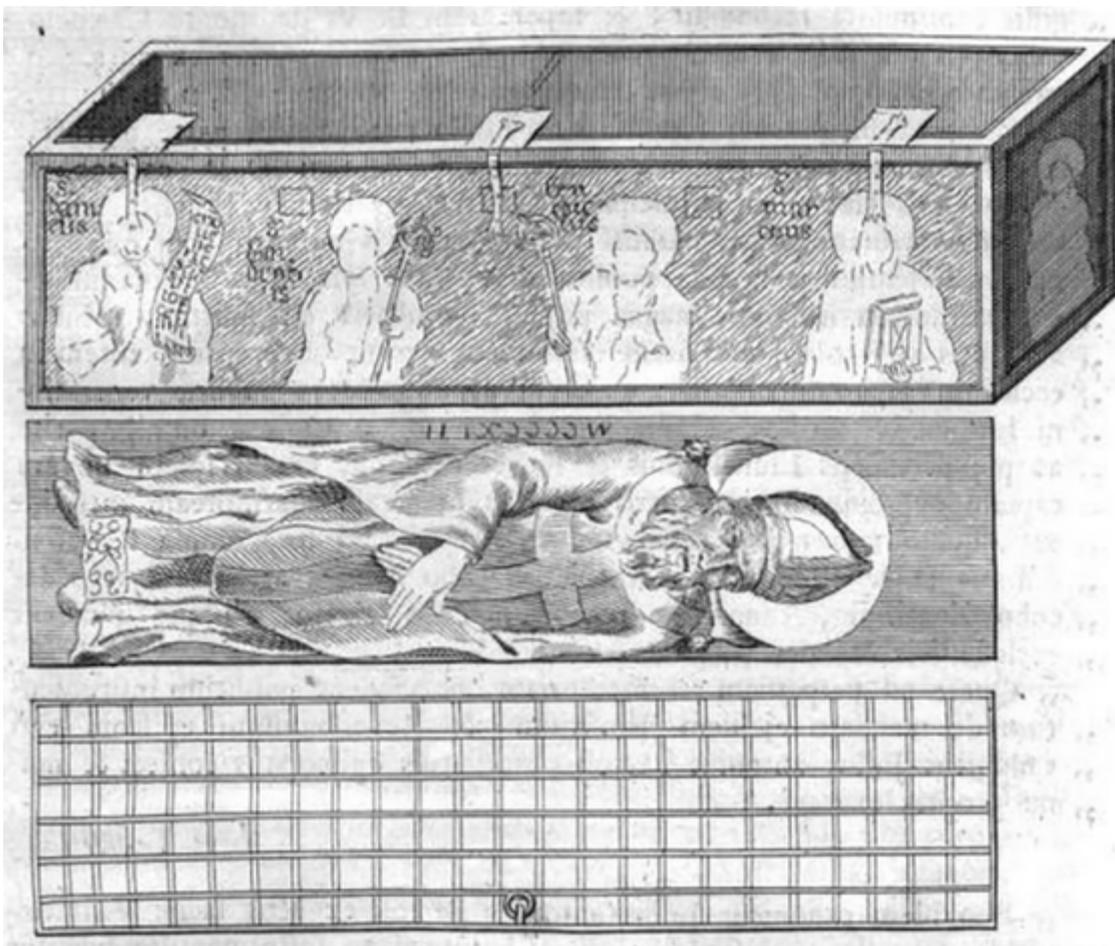


Fig. 20 (Murat) – *Cassa reliquiario di san Gaudenzio*. Incisione da J. B. Mittarelli, A. Costadoni, *Annales Camaldulenses Ordinis Sancti Benedicti*, IV, Apud Jo. Baptistam Pasquali, Venetiis 1759, p. 92.



Fig. 21 (Murat) – *Coperchio della cassa reliquiario di santa Fosca*. Torcello, Museo della Cattedrale.



Fig. 22 (Murat) – Ricamatori veneziani su disegno del Maestro dell’Incoronazione della Vergine del 1324, *Madonna col Bambino in trono tra i santi Giovanni Battista e Giovanni evangelista*. Zara (Zadar), convento di Santa Maria, Esposizione Permanente d’Arte Sacra.



Fig. 23 (Murat) – Ricamatori veneziani, *Madonna col Bambino in trono tra i santi Crisogono e Benedetto*. Budapest, Museo di Arti Applicate.

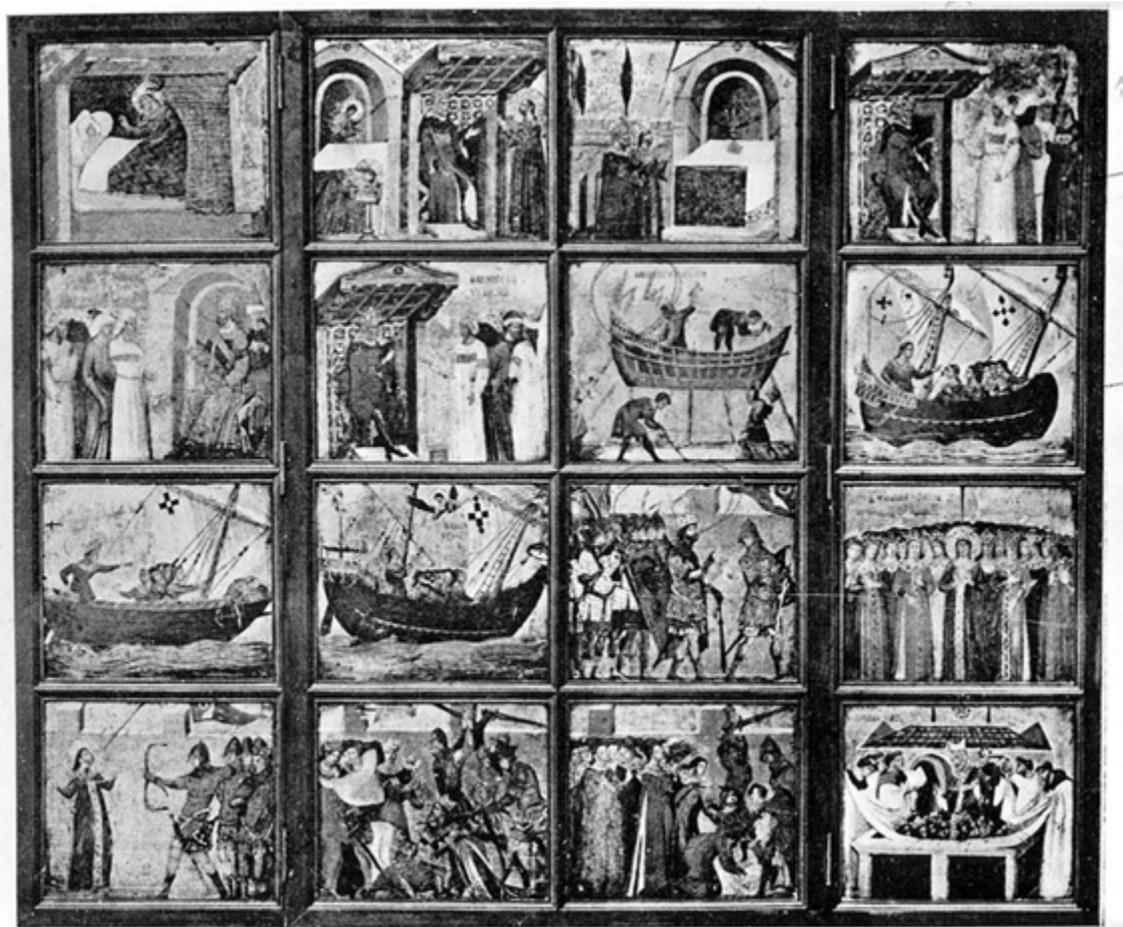


Fig. 24 (Murat) – Bottega del Maestro dell’Incoronazione della Vergine del 1324, *Storie di sant’Orsola*. Ubicazione sconosciuta.



Fig. 25 (Murat) – *Cassa reliquiario della beata Giuliana di Collalto*. Venezia, Museo Correr.

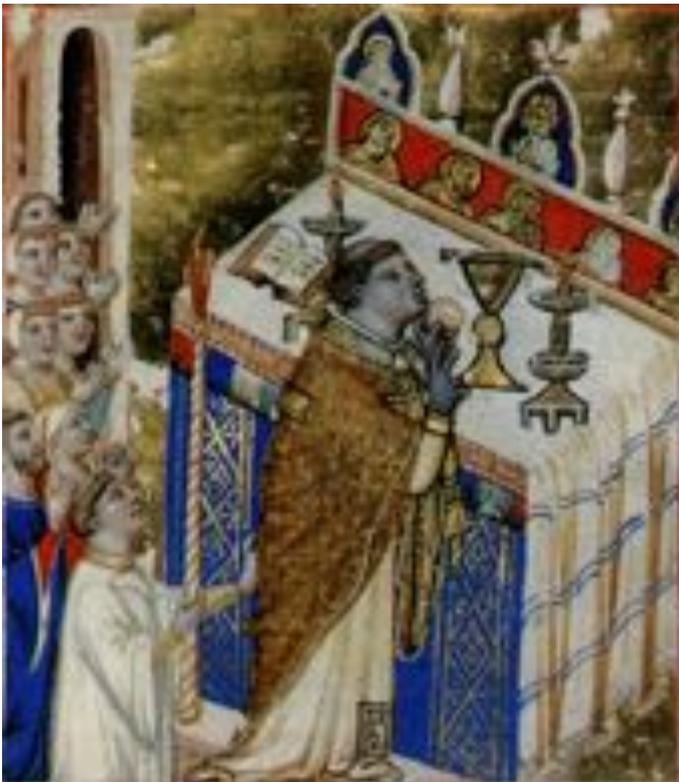


Fig. 26 (Murat) – *Iniziale miniata*. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Bibbia atlantica, ms. Lat. III, 111=2116, f. 116r.



Fig. 27 (Murat) – *Cassa reliquiario della beata Giuliana di Collalto*, particolare. Venezia, Museo Correr.



Fig. 28 (Murat) – Francesco da Venezia, *La beata Giuliana di Collalto*. Collezione privata.

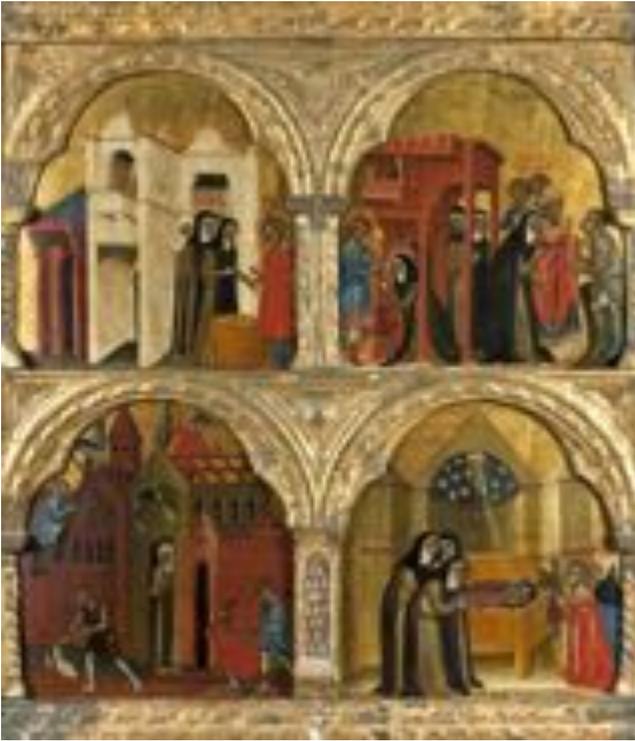


Fig. 29 (Murat) – Francesco da Venezia, *Storie della vita della beata Giuliana di Collalto*. San Pietroburgo, Museo dell'Hermitage.



Fig. 30 (Murat) – *La Beata Giuliana Contessa di Collalto*. Incisione.



Fig. 31 (Murat) – Michele di Matteo, *Polittico di sant'Elena*. Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Fig. 32 (Murat) – Maestro dell’Incoronazione della Vergine del 1324, *Il beato Leone Bembo e quattro miracoli post mortem*. Dignano d’Istria (Vodnjan), Collezione di Arte Sacra.



Fig. 33 (Murat) – Maestro dell’Incoronazione della Vergine del 1324, *Il beato Leone Bembo e quattro miracoli post mortem*, particolare. Dignano d’Istria (Vodnjan), Collezione di Arte Sacra.



Fig. 1 (Guarnieri) – Paolo Veneziano, *Palaferiale*. Venezia, Museo di San Marco, 1343-1345.



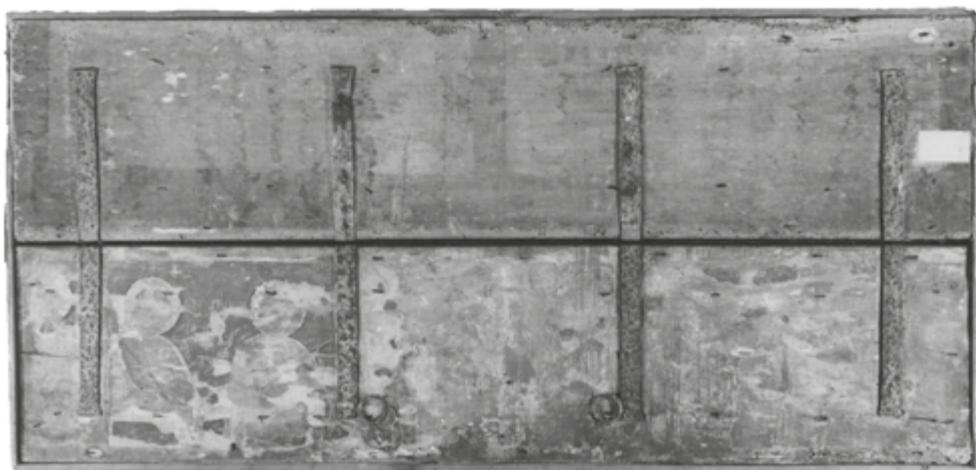
Figg. 2a-d (Guarnieri) – Meccanismo di apertura della *Pala feriale* e svelamento della *Pala d'Oro*. Venezia, già sull'altare maggiore della basilica di San Marco (ricostruzione grafica © Paolo Vedovetto 2019).



Figg. 3a-b (Guarnieri) – Maestro dell’Incoronazione della Vergine del 1324, *Anta di pala ribaltabile con la Crocifissione tra la Vergine e san Giovanni evangelista e san Bartolomeo, san Nicola, san Pietro, sant’Andrea, san Giacomo, san Tommaso* (recto e verso). Trieste, cattedrale di San Giusto, 1330 ca.



Fig. 4 (Guarnieri) – Intagliatore veneziano, *Pala ribaltabile ad intaglio ligneo con Giudizio finale, Desis e corteo degli Apostoli, Mater Ecclesia e Seno di Abramo, Storie di san Pietro (Chiamata e Martirio)*. Treviso, Museo Diocesano, 1360 ca.



Figg. 5a-b (Guarnieri) – Intagliatore veneziano, *Pala ribaltabile ad intaglio ligneo con Maestas Domini, Dormitio Virginis e dodici santi* (recto); frammenti di santi dipinti a mezzo busto (verso). Malamocco, chiesa di Santa Maria Assunta, 1430 ca.

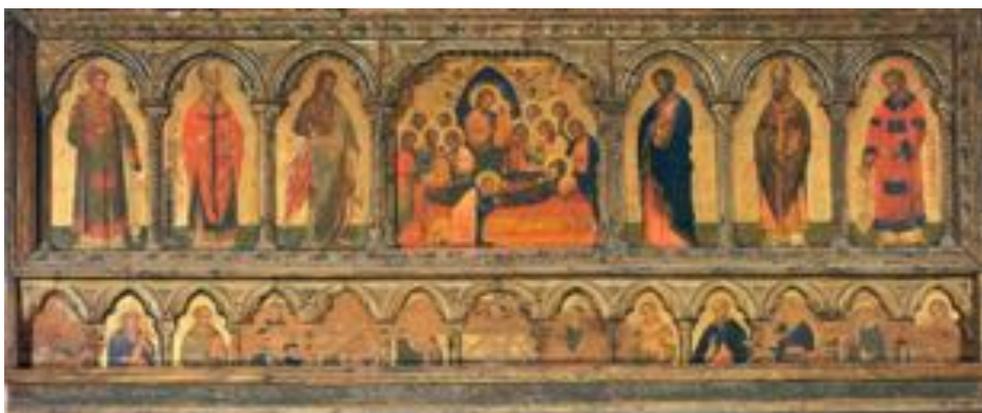


Fig. 6 (Guarnieri) – Maestro della Dormitio Virginis di Murano, *Pala feriale dipinta con Dormitio Virginis e sei santi a figura intera; Imago pietatis e dodici santi a mezzo busto* (predella). Murano, chiesa dei Santi Maria e Donato, 1370 ca.



Figg. 7a-b (Guarnieri) – Paolo Veneziano, *Pala ribaltabile dipinta e scolpita con Madonna col Bambino, santa Maria Maddalena, san Nicola, san Marco, san Giovanni battista, san Giovanni evangelista, san Biagio, sant’Antonio abate, santa Caterina* (recto); *impronte di bassorilievi lignei con san Giorgio e il drago e otto santi* (verso). Trieste, Civico Museo Sartorio, 1355 (© Polo museale del Friuli Venezia Giulia).



Fig. 8 (Guarnieri) – Arbe (Rab), cattedrale dell'Assunzione della Beata Vergine Maria, facciata.



Figg. 9a-b (Guarnieri) – Paolo Veneziano, *Pala ribaltabile dipinta e scolpita con Crocifissione, san Stratonico, sant'Ermolao, san Matteo, san Cristoforo, santa Tecla e sant'Abbondio* (recto); *impronte di bassorilievi lignei con la Madonna col Bambino e sei santi* (verso). Arbe (Rab), Museo di Santa Giustina, 1360 ca.



Fig. 10 (Guarnieri) – Paolo Veneziano, *Pala ribaltabile dipinta e scolpita con Crocifissione, san Stratonico, sant’Ermolao, san Matteo, san Cristoforo, santa Tecla e sant’Abbondio*, particolare. Arbe (Rab), Museo di Santa Giustina, 1360 ca.



Fig. 11 (Guarnieri) – Paolo Veneziano, *Pala ribaltabile dipinta e scolpita con Crocifissione, san Stratonico, sant’Ermolao, san Matteo, san Cristoforo, santa Tecla e sant’Abbondio*, particolare. Arbe (Rab), Museo di Santa Giustina, 1360 ca.



Fig. 12 (Guarnieri) – *Urna con il cranio di san Cristoforo*, Arbe (Rab), cattedrale dell'Assunzione della Beata Vergine Maria.

Fig. 13 (Guarnieri) – *Urna con il cranio di san Cristoforo*, Arbe (Rab), cattedrale dell'Assunzione della Beata Vergine Maria.



Fig. 14 (Guarnieri) – Paolo Veneziano, *Polittico con rilievo ligneo di Madonna con Bambino e santa Caterina, sant'Antonio, san Francesco, san Giovanni battista, san Bartolomeo, san Ludovico, santa Chiara e sant'Agnese*. Tbilisi (Georgia), Museum of Fine Arts Shalva Amiranashvili, 1330-1340 ca.

Fig. 1 (Pizzolongo) – Paolo Veneziano, *Pala ribaltabile dipinta e scolpita con Madonna col Bambino, santa Maria Maddalena, san Nicola, san Marco, san Giovanni battista, san Giovanni evangelista, san Biagio, sant'Antonio abate, santa Caterina* (recto). Trieste, Civico Museo Sartorio, 1355 (© Polo museale del Friuli Venezia Giulia).





Fig. 2 (Pizzolongo) – Paolo Veneziano, *Pala ribaltabile dipinta e scolpita con Madonna col Bambino, santa Maria Maddalena, san Nicola, san Marco, san Giovanni battista, san Giovanni evangelista, san Biagio, sant'Antonio abate, santa Caterina* (visione laterale). Trieste, Civico Museo Sartorio, 1355.



Fig. 3 (Pizzolongo) – Paolo Veneziano, *Pala ribaltabile dipinta e scolpita con Madonna col Bambino, santa Maria Maddalena, san Nicola, san Marco, san Giovanni battista, san Giovanni evangelista, san Biagio, sant'Antonio abate, santa Caterina* (verso). Trieste, Civico Museo Sartorio, 1355.

Fig. 4 (Pizzolongo) – Paolo Veneziano, *Pala ribaltabile dipinta e scolpita con Madonna col Bambino, santa Maria Maddalena, san Nicola, san Marco, san Giovanni battista, san Giovanni evangelista, san Biagio, sant'Antonio abate, santa Caterina* (visione dello spessore destro con foro e placca metallica). Trieste, Civico Museo Sartorio, 1355.



Fig. 5 (Pizzolongo) – Paolo Veneziano, *Pala ribaltabile dipinta e scolpita con Madonna col Bambino, santa Maria Maddalena, san Nicola, san Marco, san Giovanni battista, san Giovanni evangelista, san Biagio, sant'Antonio abate, santa Caterina* (visione dello spessore sinistro con foro e impronta della placca metallica). Trieste, Civico Museo Sartorio, 1355.





Figg. 6-7 (Pizzolongo) – Progetto di costruzione del supporto di sostegno.



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.



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 pergola 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.

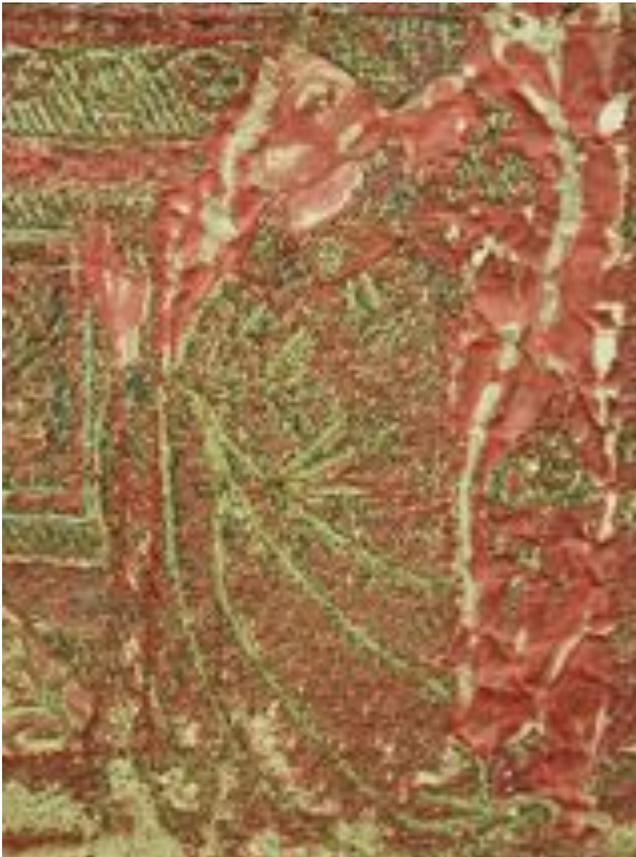


Fig. 15 (Baradel) – Ricamatori veneziani su disegno di Paolo Veneziano, *Incoronazione della Vergine e santi*, particolare. Londra, Victoria and Albert Museum, 1350-1360 ca.

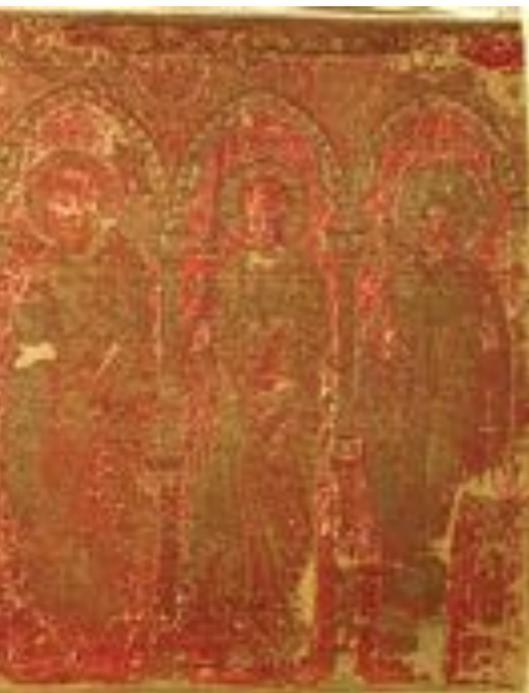


Fig. 16 (Baradel) – Ricamatori veneziani su disegno di Paolo Veneziano, *Incoronazione della Vergine e santi*, particolare. Londra, Victoria and Albert Museum, 1350-1360 ca.

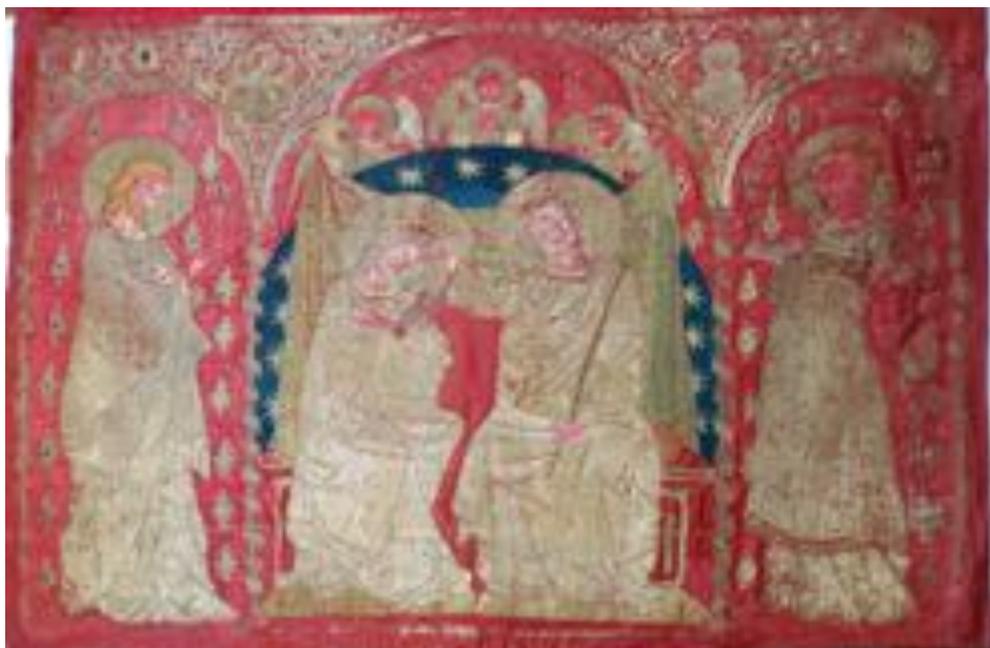


Fig. 17 (Baradel) – Ricamatori veneziani su disegno di un seguace di Paolo Veneziano, *Incoronazione della Vergine tra i santi Giacomo e Stefano*. Dobrigno (Dobrinj), parrocchiale di Santo Stefano, 1360-1370 ca.

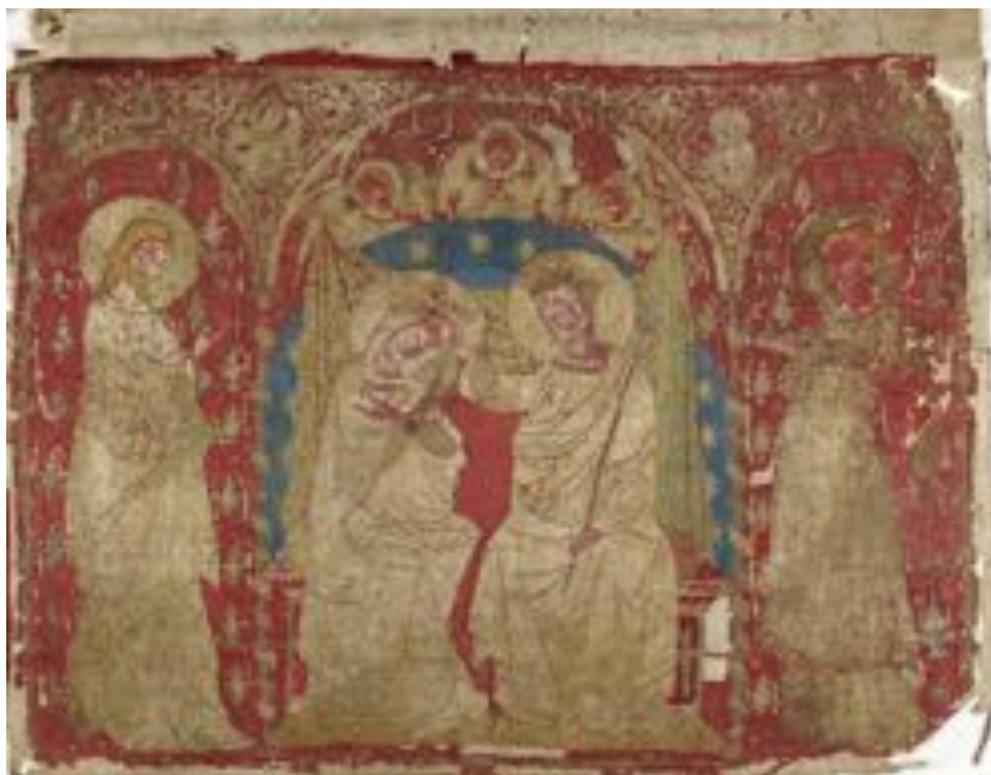


Fig. 18 (Baradel) – Ricamatori veneziani su disegno di un seguace di Paolo Veneziano, *Incoronazione della Vergine tra i santi Giacomo e Stefano*, prima del restauro. Dobrigno (Dobrinj), chiesa di Santo Stefano, 1360-1370 ca.



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.





Figs. 1a-b (Španjol-Pandelo) – Matteo Moronzon and workshop, *Choir stalls*. Zadar, cathedral of St. Anastasia, 1418.



Figs. 2a-b (Španjol-Pandelo) – Matteo Moronzon and workshop, *Choir stalls*. Rab, church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary, 1445.



Fig. 3 (Španjol-Pandelo) – Matteo Moronzon and workshop, *Bishop's seat*. Rab, church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary, 1445.



Fig. 4 (Španjol-Pandelo) – Matteo Moronzon and workshop, *Choir stalls*, detail of the stall-dividers. Zadar, cathedral of St. Anastasia, 1418.



Fig. 5 (Španjol-Pandelo) – Matteo Moronzon and workshop, *Choir stalls*, detail of the monogram. Rab, church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary, 1445.



Figs. 6a-b (Španjol-Pandelo) – Matteo Moronzon and workshop, *Choir stalls*. Cres, Franciscan church, first half of the 15th century.



Fig. 7a-b (Španjol-Pandelo) – Matteo Moronzon and workshop, *Choir stalls*, detail of the seat with the coat of arms and detail of the coat of arms. Cres, Franciscan church, first half of the 15th century.



Fig. 8 (Španjol-Pandelo) – Matteo Moronzon and workshop, *Choir stalls*, detail with *St. Jerome*. Cres, Franciscan church, first half of the 15th century.



Fig. 9 (Španjol-Pandelo) – Matteo Moronzon and workshop, *Choir stalls*, detail with *St. James*. Cres, Franciscan church, first half of the 15th century.



Fig. 10 (Španjol-Pandelo) – Matteo Moronzon and workshop, *Choir stalls*, detail with *St. Gabriel*. Rab, church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary, 1445.

Fig. 11 (Španjol-Pandelo) – Matteo Moronzon and workshop, *Choir stalls*, detail with the *Virgin Mary*. Rab, church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary, 1445.



Figs. 12a-b (Španjol-Pandelo) – Matteo Moronzon and workshop, *Choir stalls*, details. Cres, Franciscan church, first half of the 15th century.



Figs. 13a-c (Španjol-Pandelo) – Matteo Moronzon and workshop, *Choir stalls*, details. Rab, church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary, 1445.

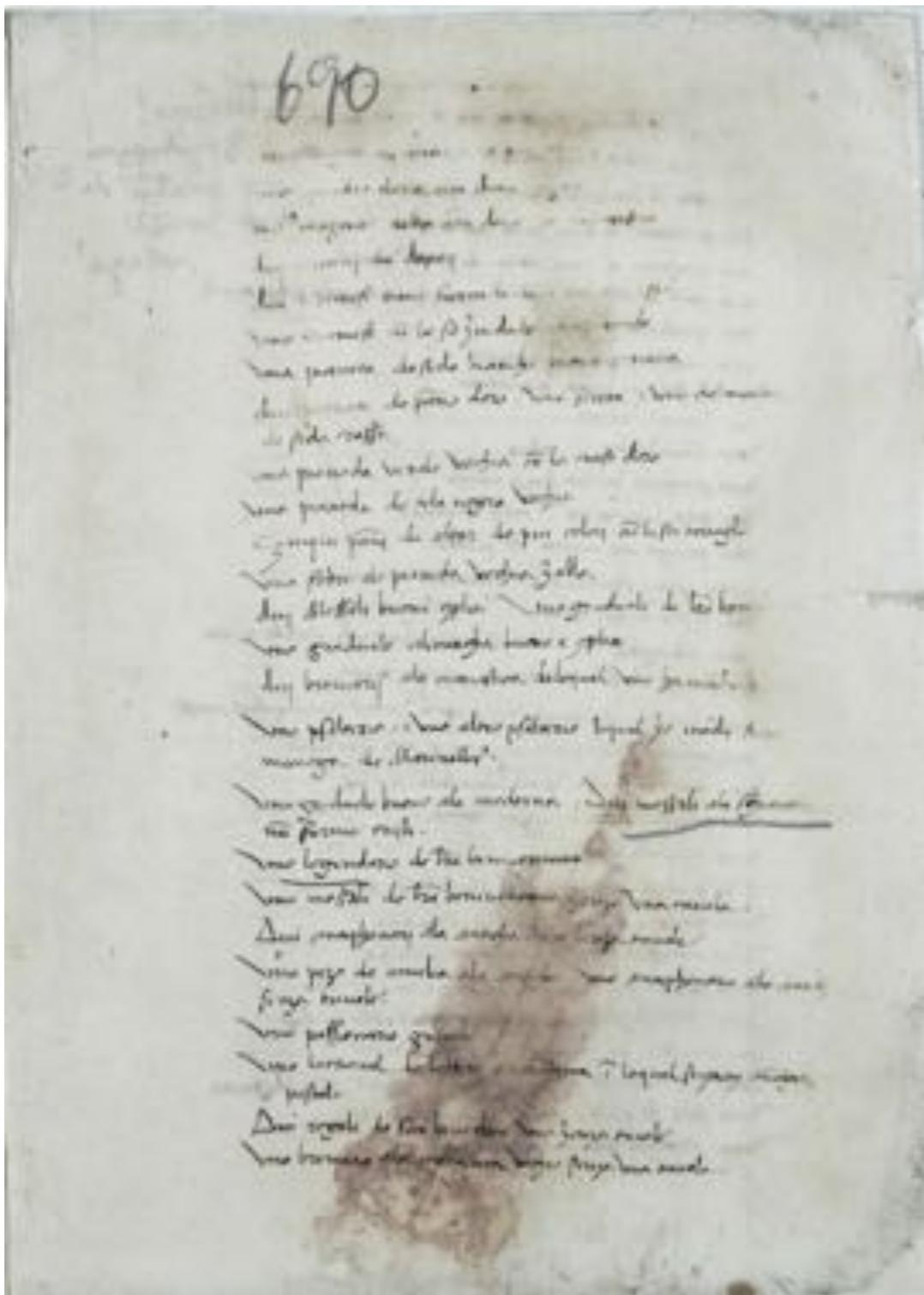
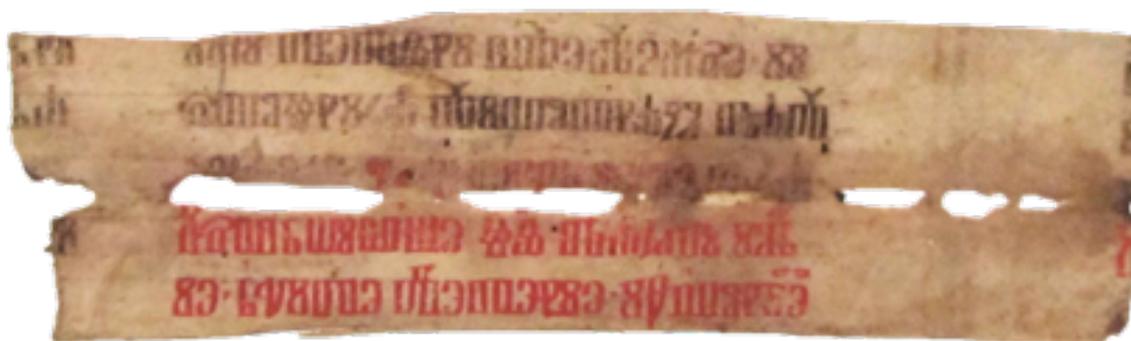


Fig. 2 (Potočnjak) – Thoma de Stantiis, notaio (1448-1491), *Inventario dell'abbazia benedettina di San Pietro a Supetarska Draga e di Santo Stefano a Barbat*, che riporta: «uno leggendario de litera beneventana, [...] uno lectional de lettera beneventana in la qual si cantan evangeli e pistole». Zara (Zadar), Državni arhiv u Zadru, HR-DAZD-28/SI-1, Acta de Stantiis, fol. 690, 1475.



Figg. 3a-b (Potočnjak) – *Messale glagolitico no. 114*, resti di frammenti nella scrittura glagolitica e nella lingua slava ecclesiastica croata. Arbe (Rab), Archivio dell'ex Capitolo di Arbe, Archi. Capituli Arbi, fol. 1v., XIV secolo.



Fig. 4 (Potočnjak) – *Graduale de tempore n. 3*, frammento scritto in latino e beneventana, ancora inserito nel codice. Arbe (Rab), Archivio dell'ex Capitolo di Arbe, Archi. Capituli Arbi n. 3, XV secolo.



Fig. 6a (Potočnjak) – *Passio sancti Erasmi martyris*, il manoscritto principia con l'iniziale miniata *F: Facta est persecutio christianorum a Dioclitiano imperatore ut si quis [...]*. Arbe (Rab), Archivio dell'ex Capitolo di Arbe, Archi. Capituli Arbi, fol. 1r (1a-1f), XI secolo (?).

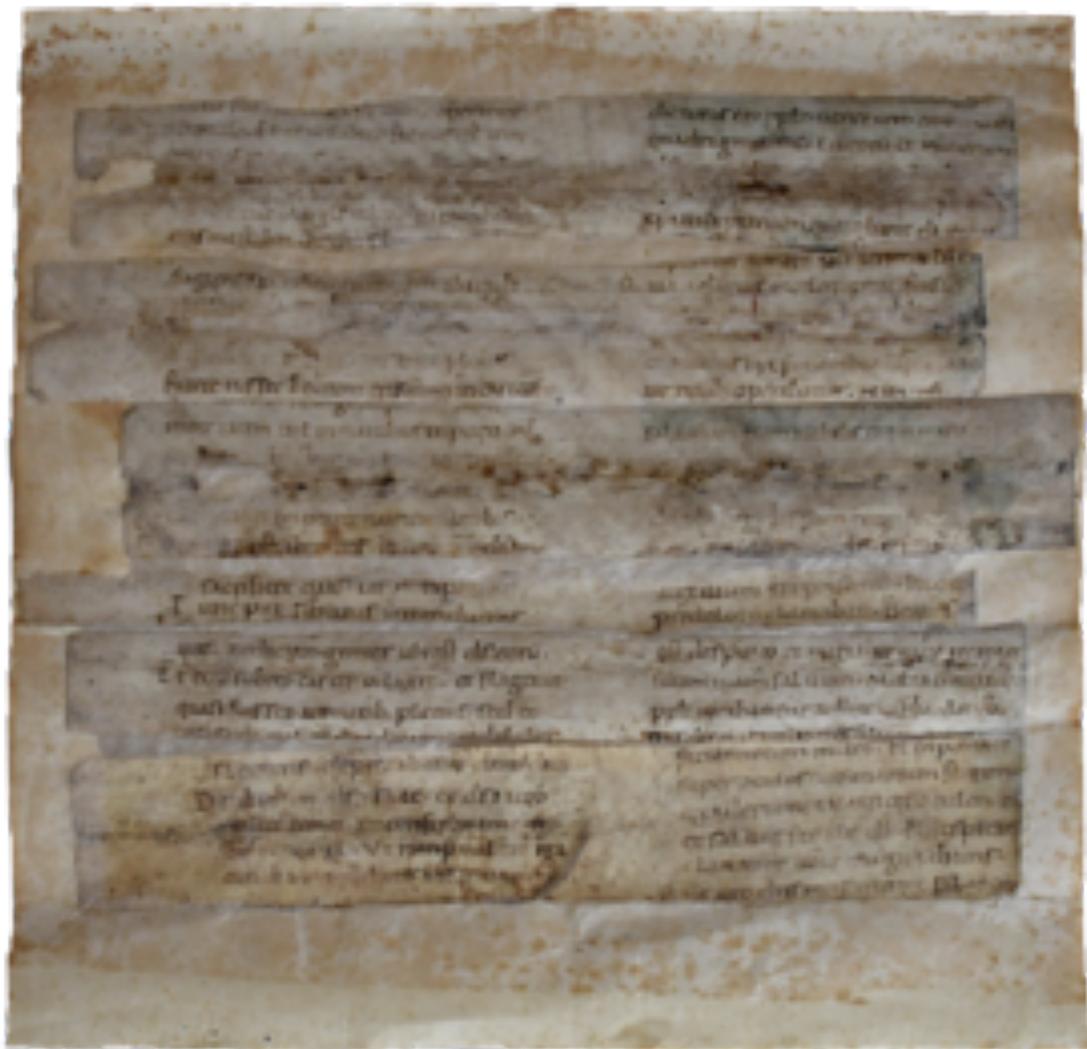


Fig. 6b (Potočnjak) – *Passio sancti Erasmi martyris*, il manoscritto principia con l’iniziale miniata *F*: *Facta est persecutio christianorum a Dioclitiano imperatore ut si quis [...]*. Arbe (Rab), Archivio dell’ex Capitolo di Arbe, Archi. Capituli Arbi, fol. 1r (1a-1f), XI secolo (?).

Per tutto il corso del Medioevo, ma soprattutto a partire dai secoli XIV-XV, la Serenissima ha intrattenuto costanti rapporti con la sponda opposta dell'Adriatico. L'influenza della città veneta in queste regioni non si attuò solamente tramite la politica e la mercatura, ma su un più vasto piano sociale, culturale e artistico. I saggi contenuti nel presente volume indagano in particolare i legami che Venezia instaurò con il Quarnaro, la regione più settentrionale dell'arcipelago dalmata: le testimonianze culturali e materiali, dalle opere d'arte su tavola, ai preziosi ricami intessuti di fili d'oro e d'argento, ai pregiati prodotti dell'intaglio ligneo, che qui giungevano dalla laguna, non miravano solo ad abbellire gli altari degli edifici sacri affascinando i fedeli e accompagnandone il sentimento religioso, ma costituivano anche un fenomeno identitario e un'orgogliosa esibizione di ricchezza, oltre che un omaggio alla Serenissima, per quanti avessero potuto fregiarsi della loro presenza nelle chiese delle proprie città.

978-88-6938-177-5



9 788869 381775

25,00 €