

ME. VE.

La Serenissima via mare

A cura di Valentina Baradel e Cristina Guarnieri

PADOVA
UP

PADOVA UNIVERSITY PRESS

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

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 Ordelafo 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 orafo 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 Steffano 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-Civildale 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 delli 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 aquileiensi 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 lignea, 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 Juvarriane 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 Pizzolongò, 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 Caburlotto 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 *Descrizione* di Nicolò Manzuoli (*Nova Descrizione 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. FRŠKOVIC, 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 jadransko 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. 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 Erasmo, 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 *Singidunum* (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 Christofero 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 Arbenisium* 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. È 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.



Fig. 32 (Murat) – Maestro dell’Incoronazione di Washington 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 di Washington 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, *Pala feriale*. 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, Deesis 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.

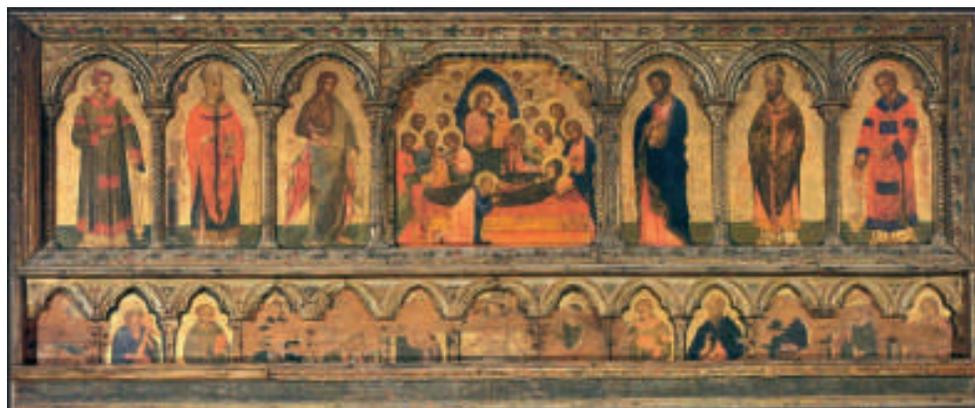


Fig. 6 (Guarnieri) – Maestro della Dormitio Virginis di Murano, *Pala feriale dipinta con Dormitio Virginis e sei santi a figura intera; Imago pietatis e dodici santi a mezzo busto* (predella). Murano, chiesa dei Santi Maria e Donato, 1370 ca.



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 Sarcatorio, 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*. Trieste, Civico Museo Sartorio, 1355 (recto) (© 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*. Trieste, Civico Museo Sartorio, 1355 (visione laterale).



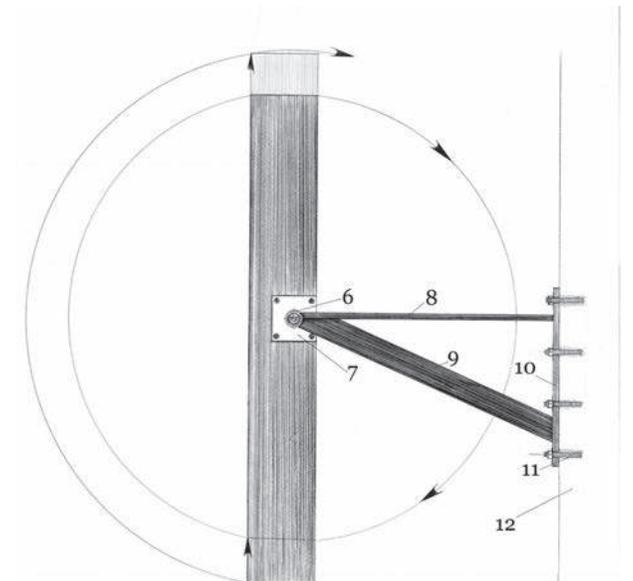
Fig. 3 (Pizzolongo) – Paolo Veneziano, *Pala ribaltabile dipinta e scolpita con Madonna col Bambino, santa Maria Maddalena, san Nicola, san Marco, san Giovanni battista, san Giovanni evangelista, san Biagio, sant'Antonio abate, santa Caterina*. Trieste, Civico Museo Sartorio, 1355 (verso).



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*. Trieste, Civico Museo Sartorio, 1355 (visione dello spessore destro con foro e placca metallica).



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*. Trieste, Civico Museo Sartorio, 1355 (visione dello spessore sinistro con foro e impronta della placca metallica).



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