

*estratto da*

«TRIVULZIANA»

PUBBLICAZIONI DELLA FONDAZIONE TRIVULZIO

V

# ALDÈBARAN II STORIA DELL'ARTE

*a cura di*

SERGIO MARINELLI

2014

ISBN 978-88-96162-98-9

scripta  
edizioni

# ALLE ORIGINI DEL POLITTICO VENEZIANO: IL MOTIVO A CONCHIGLIA

*Devis Valenti*

La storia della genesi e dell'evoluzione del polittico veneziano<sup>1</sup> emerge per i suoi tratti del tutto singolari, nonostante essa appaia ancora abbastanza oscura sia per le gravi lacune documentarie che per le esigue attestazioni, per lo più frammentarie, di una produzione pittorica che trovava senza dubbio in Venezia uno dei centri più prolifici della penisola italiana nel corso del XIV secolo<sup>2</sup>. Il dossale multipartito, le cui origini nella città lagunare sono da collocare attorno al

<sup>1</sup> A questo proposito si vedano in particolar modo alcuni recenti contributi di Andrea de Marchi e Cristina Guarnieri: A. DE MARCHI, *Polyptyques vénitiens. Anamnèse d'une identité méconnue*, in *Autour de Lorenzo Vénézien. Fragments de polyptyques vénitiens du XIV<sup>e</sup> siècle*, catalogo della mostra (Tours, 22 ottobre 2005-23 gennaio 2006), Cinisello Balsamo 2005, pp. 12-43; 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 e V.M. SCHMIDT, Turnhout 2009, pp. 57-86; A. DE MARCHI, *La pala d'altare. Dal paliotto al polittico gotico*, dispense del corso tenuto nell'a.a. 2008-2009), Firenze 2009, in part. pp. 105-116; C. GUARNIERI, *Lorenzo Vénézien*, Milano 2006, in part. pp. 73-96. Per questioni più generali: D. VALENTI, *Le immagini multiple dell'altare: dagli antependia ai politici. Tipologie compositive dall'Alto Medioevo all'età gotica*, Padova 2012. Vedi anche: C. SCHMIDT AR-CANGELI, *L'eredità di Costantinopoli: appunti per una tipologia delle ancone veneziane nella prima metà del Trecento*, in *Il Trecento adriatico. Paolo Vénézien e la pittura tra Oriente e Occidente*, catalogo della mostra (Rimini, 19 agosto-29 dicembre 2002), a cura di F. FLORES D'ARCAIS, G. GENTILI, Cinisello Balsamo 2002, pp. 97-103.

<sup>2</sup> "En dehors de la Toscane, aucune ville italienne ne peut prétendre avoir produit au XIV<sup>e</sup> siècle des tableaux sur bois comparables, par leur quantité et par leur niveau standard d'exécution, à ceux de Venise" (DE MARCHI, *Polyptyques vénitiens*, cit. p. 19). De Marchi inoltre ricorda che a Bologna, uno dei centri culturali e artistici più importanti della Penisola, in un documento del 1382, in relazione alla committenza di una tavola d'altare, i notai esprimono la loro preferenza, in alternativa a un pittore locale, per un artista di Venezia "ubi dicitur et creditur esse magna ars de talibus tabulis et figuris". (P. MOLMENTI, *La storia di Venezia nella vita privata*, Bergamo 1905, p. 385).

terzo decennio<sup>3</sup>, è il risultato della collaborazione perfettamente equilibrata tra il pittore e l'intagliatore delle cornici, in quanto il loro lavoro spesso appare il frutto di un progetto unitario in cui le due componenti si fondono con totale coerenza<sup>4</sup>. È proprio il ruolo degli incorniciatori, almeno paritetico, se non, in alcuni casi dominante, a costituire un fondamentale elemento di distinzione tra il polittico veneziano e quello centro-italiano. Innanzitutto per la differente struttura della carpenteria rispetto ai modelli della Toscana ove la forma "polittico" è costituita da una serie di tavole inchiodate alle traverse retrostanti, poggianti sulla predella costituita da un cassone indipendente e sorrette dai pilastri laterali<sup>5</sup>. In area

<sup>3</sup> GUARNIERI, *Lorenzo Veneziano*, cit., p. 73.

<sup>4</sup> A.M. SCHULZ, *La scultura lignea in area lagunare dalla metà del Trecento alla metà del Cinquecento*, in *Con il legno e con l'oro. La Venezia artigiana degli intagliatori, battiloro e doratori*, a cura di G. CANNIATO, Sommacampagna 2009, pp. 45-65: "Nel corso di questi due secoli [1350-1550] gli intagliatori in legno vivevano e operavano a stretto contatto con i pittori nelle due adiacenti parrocchie di San Lio e Santa Maria Formosa [...]. Altri intagliatori, naturalmente, sono documentati un po' in tutte le parrocchie veneziane, ma sembrerebbe comunque che preferissero vivere e operare sia in contiguità con i pittori, sia nelle vicinanze dei magazzini e "terreni da legname" concentrati nell'area della Barbaria de le Tole, ubicata fra il campo dei Santi Giovanni e Paolo e il rio di Santa Giustina" (pp. 45-46). E ancora: "I pittori avevano bisogno dell'intervento dell'intagliatore per realizzare le cornici e, talvolta, lo ingaggiavano per la predisposizione dei pannelli e delle intelaiature di sostegno. Michele di Giambono collaborò con Francesco Moronzone e Paolo di Amedeo; le elaborate cornici delle pale d'altare di Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna furono fatte da Lodovico da Forlì e Cristoforo Giandosi, ciascuno dei quali ne realizzò tre, mentre Gasparino Moronzone ne fece una" (pp. 47-48). A.M. SCHULZ, *Woodcarving and Woodcarvers in Venice, 1350-1550*, Firenze 2011, in part. pp. 11-64.

<sup>5</sup> Per l'evoluzione e la conformazione del polittico toscano vedi: H. HAGER, *Die Anfänge des italienischen Altarbildes: Untersuchungen zum Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretabels*, Monaco 1962; A. PREISER, *Das Entstehen und die Entwicklung der Predella in der italienischen Malerei*, Hildesheim-New York 1973; C. GARDNER VON TEUFFEL, *The buttressed altarpiece: A forgotten aspect of Tuscan fourteenth century altarpiece design*, "Jahrbuch der Berliner Museen", 21, 1979, pp. 21-65; C. GARDNER VON TEUFFEL, *From Polyptych to Pala: some structural considerations*, in *La pittura nel XIV e XV secolo. Il contributo dell'analisi tecnica alla storia dell'arte*, Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte - CIHA (Bologna, 10-18 settembre 1979), III, a cura di H.W. VAN OS e J.R.J. VAN ASPEREN DE BOER, Bologna 1983, pp. 323-344; *Sieneese Altarpieces, 1215-1460. Form, Content, Function*, I, a cura di H.W. VAN OS, Groningen 1984; M. BOSKOVITS, *Appunti per una storia della tavola d'altare: le origini*, "Arte Cristiana", 80, 1992, pp. 422-438; differenti contributi in *Italian Altarpieces 1250-1550. Function and Design*, International symposium (Firenze, giugno 1988), a cura di E. BOORSOOK e F. SUPERBI GIOFFREDI, Oxford 1994; C. MERZENICH, *Carpentry and Painting in Florentine Altarpieces of the First Half of the 15th Century*, "Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome", 55, 1996, pp. 111-148; C. MERZENICH, *Dorature e policromie delle parti architettoniche nelle tavole d'altare toscane fra Trecento e Quattrocento*, "Kermes. Arte e tecnica del restauro", 9, 1996, pp. 51-71; vari contributi



1. Paolo Veneziano, *Polittico di Santa Chiara*, Venezia, Gallerie dell'Accademia

veneta, invece, la predella, quando presente, è collocata davanti le tavole del registro principale e il registro superiore è composto da assi orizzontali; inoltre per consentire una maggiore elasticità alla struttura lignea, in conseguenza delle variazioni igrometriche particolarmente sensibili nella laguna veneziana, la cornice è strutturata in modo da formare una sorta di impalcatura entro cui alle tavole dipinte è concessa una maggiore mobilità in caso di mutazioni ambientali<sup>6</sup>.

in *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*, Proceedings of the symposium (Firenze, 5-6 giugno 1998; Washington, 16 ottobre 1998), a cura di V.M. SCHMIDT, Washington-New Haven 2002; V.M. SCHMIDT, *Tipologie e funzioni della pittura senese su tavola*, in *Duccio. Siena tra tradizione bizantina e mondo gotico*, a cura di A. BAGNOLI, R. BARTALINI, L. BELLOSI e M. LACLOTTE, Cinisello Balsamo 2003, pp. 531-569; A. DE MARCHI, *La tavola d'altare*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Trecento*, a cura di M. SEIDEL, Firenze 2005, pp. 15-44; V.M. SCHMIDT, *Tavole dipinte. Tipologie, destinazioni e funzioni (secoli XII-XIV)*, in *L'arte medievale nel contesto 300-1300. Funzioni, iconografia, tecniche*, a cura di P. PIVA, Milano 2006, pp. 205-244; K. KRUGER, *Von der Pala zum Polyptychon. Das Altarbild als Medium religiöser Kommunikation*, in *Fantasie und Handwerk. Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco*, a cura di W.-D. LOHR e S. WEPPELMANN, Berlino-Monaco 2008, pp. 179-199; DE MARCHI, *La pala d'altare*, cit., pp. 65-76; VALENTI, *Le immagini multiple*, cit., pp. 223-292.

<sup>6</sup> E. RAVAUD, *Contribution des examens radiographiques à la reconstitution de retables vénitiens du XIV<sup>e</sup> siècle*, in *Autour de Lorenzo Veneziano. Fragments de polyptyques vénitiens du XIV<sup>e</sup> siècle*, catalogo della

Un ulteriore elemento di distinzione, in parte conseguente alla diversa concezione della cornice, è costituito dal carattere fortemente esornativo della “macchina” lignea veneziana ove l’elaborazione e la quantità dei motivi intagliati, sin dalle prime fasi attestate del polittico veneziano, risultano stupefacenti e, per certi versi, anche anomale rispetto all’impostazione prevalentemente “architettonica” che sta alla base della forma del dossale multipartito. Tale esuberanza decorativa delle cornici, in certi casi più spiccata che in altri, somma diverse tecniche (l’intaglio vero e proprio, la pastiglia, la doratura e la dipintura) e concorre a sottolineare l’impostazione gerarchica che è tipica dei polittici, separando o unificando i temi narrativi e le rappresentazioni teofaniche dell’insieme.

Questa “qualité sculpturale”<sup>7</sup> rappresenta in effetti una delle più vistose caratteristiche distintive del polittico lagunare, ove i motivi esornativi, non sempre di origine architettonica, raggiungono un’elaborazione di alto livello, ma anche una definizione chiaroscurale determinata dalla variata profondità dell’intaglio, nonché dai differenti piani in cui possono essere collocate le tavole dipinte<sup>8</sup>. La vivace creatività di questi artigiani si deve anche al fatto che a Venezia la corporazione degli scultori del legno era distinta da quella degli scultori della pietra<sup>9</sup>, la qual cosa consentiva un maggiore grado di specializzazione, ma anche

mostra (Tours, 22 ottobre 2005-23 gennaio 2006), Cinisello Balsamo 2005, pp. 45-55. La distinzione netta tra un modello toscano ed uno veneziano non è sempre possibile, soprattutto con l’evoluzione del retablo di area lagunare, dove gli influssi centro-italiani in alcuni casi appaiono più consistenti. Ad esempio nel *Polittico Lion* di Lorenzo Veneziano ove la struttura “del tutto anomala all’interno dello scenario veneziano, rappresenta una risposta matura e aggiornata alle imponenti ancone contraffortate di ambito toscano” (GUARNIERI, *Lorenzo Veneziano*, cit., p. 83).

<sup>7</sup> DE MARCHI, *La postérité du devant-d'autel à Venise*, cit., p. 62.

<sup>8</sup> La posizione arretrata della tavola centrale in certuni polittici ne enfatizza l’importanza, creando una struttura a “nicchia”, che accentua gli effetti di luce e ombra; in questo modo la successione dei piani diventa una componente fondamentale, in un’ottica, appunto, prevalentemente scultorea.

<sup>9</sup> SCHULZ, *La scultura lignea*, cit.: “L’unica specializzazione lavorativa che risulta assente nelle vite degli intagliatori veneziani è quella degli intagliatori in pietra; mentre a Firenze o Siena numerosi scultori lavoravano contestualmente su supporti diversi, quelli veneziani sembrerebbero invece rigorosamente limitarsi all’impiego di un unico materiale” (p. 49). Gli intagliatori veneziani rientravano nell’arte dei “marangoni da case” la cui *mariegola* fu approvata nel 1271. Gli intagliatori “si occupavano di intagliare modanature, cornici, rilievi e figure e i compiti che richiedevano *sia lavoro de quarò* che *lavoro de intaio* erano ripartite in distinti contratti fra *marangoni da case* e intagliatori. Al contrario, i contratti per soffitti, panchine, sedili o stalli di cori decorati a intaglio erano assunti interamente da intagliatori benché richiedessero consistenti interventi di carpenteria” (p. 52). Vedi anche: G. CANIATO, *Intagliatori, doratori e battiloro a Venezia dal tardo medioevo ai giorni nostri*, in *Con il legno e con l’oro. La Venezia artigiana degli intagliatori, battiloro e doratori*, a cura di G. CANIATO, Sommacampagna 2009, pp. 11-41.



2. *Cattedra di Massimiano* (part.), Ravenna, Musco Arcivescovile

lo sviluppo di repertori decorativi in parte differenziati. Oltre alla complessità dell'intaglio delle cornici contribuisce alla specificità del polittico veneziano anche il largo impiego della policromia, che accentua il carattere tridimensionale delle opere, in un dialogo interessantissimo tra le tecniche artistiche della scultura e della pittura. Ma un ulteriore elemento di caratterizzazione delle cornici è senza dubbio dovuto alla molteplicità delle influenze che associano in un perfetto connubio motivi della tradizione gotica con altri provenienti dal repertorio della scultura bizantina e veneziana del XIII secolo. Tale aspetto, già correttamente sottolineato da De Marchi<sup>10</sup>, merita un ulteriore approfondimento per la sua peculiarità. Questa fase della plastica veneziana si distingue per la sua matrice estremamente colta ove il citazionismo o l'imitazione fedele di modelli antichi rappresentano due componenti di assoluta centralità<sup>11</sup>. I riferimenti culturali

<sup>10</sup> "Les sculpteurs sur bois vénitiens pouvaient puiser dans le vaste répertoire formel du classicisme lagunaire du XIIIe siècle, favorisé par les spoliations massives de la quatrième croisade (1204) dont on trouve un exemple sur les bas-reliefs et les frises sculptées du chantier de San Marco" (DE MARCHI, *Polyptyques vénitiens*, cit. p. 19).

<sup>11</sup> O. DEMUS, *Frühmittelalterliche Reminiszenzen in San Marco, Venedig*, in *Atti del II Congresso Internazionale di Studi sull'Alto Medioevo*, Spoleto 1953, pp. 181-187; O. DEMUS, *Oriente e Occidente nell'arte veneziana del Duecento*, in *La civiltà veneziana del secolo di Marco Polo*, Firenze 1955, pp. 109-126; O. DEMUS, *A renascence of early Christian art in the thirteenth century Venice*, in *Late classical and mediaeval studies in honor of Albert Mathias Friend, Jr.*, a cura di K. WEITZMANN, Princeton 1955, pp. 348-361; E. COCHE DE LA FERTÉ, *Deux camées de Bourges et de Munich*,

sono molteplici, dalla coeva scultura bizantina (per la quale il reimpiego e la rilavorazione rappresentano una prassi ormai consolidata nella città lagunare)<sup>12</sup>, ai marmi paleocristiani, fino ai manufatti artistici islamici<sup>13</sup>, in una commistione che convive con gli interventi degli scultori romanici e le prime attestazioni gotiche in città. Un simile contesto culturale, la cui espressione più lampante si ritrova nella basilica di San Marco, ove queste componenti raggiunsero una compiuta sintesi, contrassegnò profondamente il gusto estetico in laguna. Esso dovette sicuramente influire anche sull'attività degli artigiani del legno se la persistenza degli influssi di questa produzione resta visibile ancora in parte nella decorazione delle cornici dei polittici veneziani del secolo successivo, quando ormai l'ornato gotico appare il linguaggio predominante.

Uno dei primi esempi di polittico veneziano, forse il più antico giunto a noi in forma quasi completa<sup>14</sup>, è il *Polittico di Santa Chiara* di Paolo Veneziano (fig. 1),

*le doge Ranieri Zeno et la Renaissance paléochrétienne à Venise au XIIIe siècle*, "Gazette des Beaux Arts", 55, 1960, pp. 258-280; L. COCCHETTI PRATESI, *Contributi alla scultura veneziana del Duecento III, La corrente bizantineggiante*, in "Commentari", 12, 1961, pp. 3-21; O. DEMUS, *Bisanzio e la scultura del Duecento a Venezia*, in *Venezia e l'Oriente fra tardo medioevo e Rinascimento*, a cura di A. PERTUSI, Firenze 1966, pp. 141-155; R. POLACCO, *San Marco e le sue sculture nel Duecento*, in *Interpretazioni veneziane. Studi di storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro*, Venezia 1984, pp. 59-75; M. MURARO, *La vita nelle pietre. Sculture marciane e civiltà veneziana del Duecento*, Venezia 1985; H.M. HERZOG, *Untersuchungen zur Plastik der venezianischen "Protorenaissance"*, Monaco 1986; R. POLACCO, *San Marco. La basilica d'oro*, Milano 1991, in part. pp. 83-135; F. ZULIANI, *Il cantiere di San Marco e la cultura figurativa veneziana fino al sec. XIII*, in *Storia di Venezia. Temi, L'arte*, a cura di R. PALLUCCHINI, Roma 1994, pp. 21-144; D. PINCUS, *The tombs of the Doges of Venice*, Cambridge 2000.

<sup>12</sup> Sulla pratica del reimpiego e della rilavorazione di marmi bizantini a Venezia e in Veneto si vedano inoltre alcuni studi di Claudia Barsanti: C. BARSANTI, *Venezia e Costantinopoli. Capitelli di reimpiego nelle dimore lagunari del Duecento*, in *Hadriatica. Attorno a Venezia e al medioevo tra arti, storia e storiografia. Scritti in onore di Wladimiro Dorigo*, a cura di E. CONCINA, G. TROVABENE, M. AGAZZI, Padova 2002, pp. 59-69; C. BARSANTI, *I "Catini d'oro" di Padova. Spoglie costantinopolitane di VI secolo*, in *Florilegium artium. Scritti in memoria di Renato Polacco*, a cura di G. TROVABENE, Padova 2006, pp. 37-48; C. BARSANTI, M. PILUTTI NAMER, *Da Costantinopoli a Venezia: nuove spoglie della chiesa di S. Polieucto. Nota preliminare*, in "Nea Rhome", 6, 2009 (Exemplon. Studi in onore di Irmgard Hutter, I), pp. 133-156.

<sup>13</sup> T.E.A. DALE, *Cultural hybridity in medieval Venice. Reinventing the East at San Marco after the fourth Crusade*, in *San Marco, Byzantium, and the myths of Venice*, a cura di H. MAGUIRE, R.S. NELSON, Washington DC 2010, pp. 151-191.

<sup>14</sup> Manca la tavola centrale del registro superiore la cui iconografia è ignota (non può trattarsi della *Crocefissione*, come in molti polittici, dal momento che questo episodio è già presente in una scena laterale).



3. Scultura dalla facciata nord di San Marco, Venezia, Museo di San Marco

4. Scultura dell'atrio, Venezia, San Marco

opera conservata alle Gallerie dell'Accademia e proveniente dall'omonima chiesa<sup>15</sup>. Il dipinto costituisce un *unicum* eccezionale per vari aspetti: la composizione narrativa (l'associazione di storie evangeliche e francescane intercalate fra loro), la già precoce caratterizzazione veneziana della struttura lignea, la complessità dell'apparato decorativo delle cornici. La constatazione che questo polittico rappresenta l'esito di sperimentazioni avviate a partire dai decenni immediatamente precedenti non fa che accentuare la gravità della perdita delle strutture multipartite più antiche ai fini di una migliore tracciatura evolutiva dei dossali in ambito veneziano. L'opera di Paolo, comunque, presenta tutti i caratteri distintivi del polittico lagunare, ovvero l'impalcatura lignea indipendente dalle tavole dipinte, la struttura a "gradone", l'ornato "scultoreo" delle cornici. Già in passato si è voluto accostare, in un parallelo suggestivo, il

<sup>15</sup> E. SANDBERG VAVALÀ, *Maestro Paolo Veneziano*, "The Burlington Magazine", 57, 1930, pp. 160-183, in part. p. 177; R. LONGHI, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze 1946, p. 45; R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia, Roma 1964, pp. 45-46; M. MURARO, *Paolo da Venezia*, Milano 1969, pp. 147-148; G. NEPI SCIRÉ, F. VALCANOVER, *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Milano 1985, p. 146; M. LUCCO, *Pittura del Trecento a Venezia*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. CASTELNUOVO, Milano 1986, p. 182; F. D'ARCAIS, *Venezia*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, a cura di M. LUCCO, Milano 1992, p. 40; F. PEDROCCO, *Paolo Veneziano*, Milano 2003, pp. 150-153; DE MARCHI, *Polyptyques vénitiens*, cit., p. 24; VALENTI, *Le immagini multiple*, cit., pp. 372-373, 510-517.



politico al modello della *Pala d'oro*<sup>16</sup> che così grande influenza ebbe in tutto l'alto Adriatico nella definizione delle forme dei dossali, sia metallici che lignei<sup>17</sup>. Sicuramente, se non nell'impostazione generale, almeno nell'idea della preziosità quasi orafa, nell'accostamento tra la bicromia oro-blu che pare riprendere l'accostamento oro-smalto della pala marciana, si può parlare di affinità, anche se una datazione precoce del politico paolESCO l'anticiperebbe rispetto alla versione definitiva, quella gotica voluta da Andrea Dandolo, della *Pala d'oro*. Ad ogni modo alcune attinenze tra le due opere sono evidenti, quali la successione delle scene narrative entro arcate (in un caso i grandi smalti del coronamento superiore, nell'altro le storie evangeliche laterali), le cornici fitomorfe a rilievo sullo sfondo blu, la ricorrente perlinatura della *Pala d'Oro* che trova un corrispettivo nel motivo a tondini lungo le archeggiature e nei raggi della conchiglia. Accanto a queste analogie se ne aggiungono altre ove pare di cogliere dei riferimenti anche alla tradizione della scultura lapidea<sup>18</sup>, in particolare quella marciana, ad esempio nelle cornici dentate<sup>19</sup> e

<sup>16</sup> L'influenza della *Pala d'oro* sui dossali veneziani è sostenuta ad esempio in: *Sieneſe Altarpieces, 1215-1460*, cit., p. 75; A. CHASTEL, *Storia della pala d'altare nel Rinascimento italiano*, Milano 2006, p. 91: "La pala d'altare, sovraccarica di pizzi e spirali, dal fondo d'oro scintillante, e pur sempre un sottoprodotto della Pala d'oro. Il politico dell'Incoronazione della Vergine di Paolo Veneziano (1354-1358, Gallerie dell'Accademia, Venezia) denota uno stile trecentesco di forte impronta bizantina"; DE MARCHI, *La postérité du devant-d'autel à Venise*, cit., p. 57: "La volonté déclarée d'imiter la Pala d'Oro de Saint-Marc, archétype d'infinies variations formelles et typologiques, se fit ressentir sous des formes assez variées. Le modèle ne fut jamais servilement copié, ce qui a vrai dire n'aurait guère été possible. Son importance insigne conditionna tout le développement du polyptyque gothique à Venise, ville qui fut bientôt le plus important centre de production et d'exportation de peinture sur bois d'Italie, après Florence et Sienne".

<sup>17</sup> A. NIERO, *La pala d'argento di Torcello*, "Bollettino dei Musei Civici veneziani", 3-4, 1971, pp. 26-44; A. NIERO, *Notizie d'archivio sulle pale di argento delle lagune venete*, "Studi veneziani", II, 1978, pp. 257-291; A. NIERO, *Censimento delle pale nell'area lagunare*, in *La Pala d'oro*, a cura di H.R. HAHN-LOSER, R. POLACCO Venezia 1994, pp. 185-189; DE MARCHI, *La postérité du devant-d'autel à Venise*, cit.; N. JAKŠIĆ, *La pala aurea di Cattaro*, in *Le plaisir de l'art du Moyen Age. Commande, production et réception de l'oeuvre d'art. Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, Parigi 2012, pp. 237-243. Sul significato e la funzione liturgica si veda anche: M. AGAZZI, *Intorno alle pale marciane*, in *Venezia, arti e storia. Studi in onore di Renato Polacco*, a cura di L. Caselli, J. Scarpa e G. Trovabene, Venezia 2005, pp. 17-22.

<sup>18</sup> Per una classificazione delle cornici lapidee veneziane tra l'XI e il XIV secolo si veda: W. DORIGO, *Venezia romanica. La formazione della città medioevale fino all'età gotica*, Venezia 2003, I, pp. 441-511.

<sup>19</sup> Questo tipo di cornice è molto frequente, non solo a Venezia, in un arco cronologico piuttosto ampio. Nella basilica marciana, ad esempio, si ritrova sull'abaco dei capitelli dell'abside, lun-



5. *Traditio legis*, Cappella delle reliquie, Venezia, San Marco

a doppia dentatura<sup>20</sup>, nelle rosette poste tra le arcate laterali<sup>21</sup> e, ancora di più, nel conchiglione scolpito al di sopra della tavola centrale con l'*Incoronazione della Vergine*<sup>22</sup>. Tra l'altro, il ruolo delle cornici rappresenta un forte elemento

go il bordo esterno delle lastre e sulle cornici marcapiano delle facciate, negli archetti portali maggiore e nei cornicioni dell'atrio, nei cornicioni di alcune cupole, sul lato superiore di alcune cornici marcapiano dell'interno, ecc.

<sup>20</sup> Questa tipologia in scultura è più rara della precedente; è però possibile rintracciarla in San Marco, in genere in elementi scultorei più tardi (e spesso con funzione di incorniciatura di riquadri isolati), ad esempio, in alcuni lunettoni sulle facciate, in alcune cornici dell'atrio, sugli archetti del portale della cappella Zen, ecc. E. RUSSO, *Sulla decorazione scultorea del San Marco contariniano*, in *Storia dell'arte marciana: sculture, tesoro, avanzi*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia 11-14 ottobre 1994), a cura di R. POLACCO, Venezia 1997, pp. 152-163; "nella risistemazione del XIII secolo si fece larghissimo uso delle cornici a doppia dentatura, già incontrate nel ciborio di Parenzo del 1277 e attorno al frammento nastroforme collocato nel XIII secolo sopra il rilievo della Vittoria. Ora a San Marco la doppia dentatura non appare quasi mai (soltanto nell'emiciclo del portale centrale d'accesso in chiesa dal narthex e ai suoi lati nella parete frontale del narthex, in basso dietro le colonne) nei lavori contariniani, mentre rappresenta una costante – e con caratteristiche tecniche ben precise – per quelli successivi alla presa di Costantinopoli, da sola o congiunta con la cornice ad astragali" (p. 134).

<sup>21</sup> Tale motivo trova analogie in quello lungo i prospetti di Palazzo Ducale, ma anche nella tomba di Simone Dandolo ai Frari (W. WOLTERS, *La scultura veneziana gotica (1300-1460)*, Venezia 1976, cat. 86).

<sup>22</sup> Il settore centrale con nicchia e coronamento a conchiglia (con la *Vergine in trono*) e scene narrative ai lati è ad esempio sulla tomba del doge Andrea Dandolo nel battistero di San Marco (WOLTERS, *La scultura veneziana gotica*, cit., cat. 80; PINCUS, *The tombs of the Doges*, cit., pp. 140-145).

di demarcazione visiva, come si evince dal ruolo del grande fregio fogliaceo che isola la struttura principale a “gradone”, separandola dal resto, così come la cornice verticale a doppia dentatura che segrega ulteriormente la tavola centrale da quelle laterali<sup>23</sup>. Si crea cioè una gerarchia di motivi ornamentali che accentua la gerarchia delle immagini, a discapito di una coerenza architettonica che è negata anche dall’assenza di un rapporto ritmico tra i vari registri. Si osservi infatti l’assenza di una connessione geometrico-ritmica tra i registri laterali inferiori che vedono la successione di due arcate narrative e il registro sommitale in cui si susseguono cinque partizioni; in quest’ultimo, tra l’altro, le tre archeggiature maggiori sono disposte in modo asimmetrico rispetto alle due sottostanti, in quanto quella centrale non occupa nemmeno una posizione assiale rispetto a quelle inferiori. Si tratta, cioè, evidentemente, di una concezione impensabile per un polittico toscano dove tra i registri vige in genere un rapporto 1:1 o 1:2<sup>24</sup>. Non credo, ad ogni modo, che tale tipologia di composizione vada letta semplicemente come una forma di polittico “immaturato” o “non concluso”, assumendo come unico modello di riferimento quello fiorentino o senese, ma piuttosto come il risultato di un processo produttivo come quello veneziano in cui il ruolo degli intagliatori è molto rilevante e, dunque, il repertorio decorativo e l’organizzazione strutturale risentono ancora della tradizione artigianale di tali botteghe, ove gli influssi sembrano essere a volte molto eterogenei, in quanto agli stimoli ornamentali di natura più propriamente gotica si sommano quelli di ascendenza ancora “classica” e bizantina. In particolare è proprio la presenza del motivo a conchiglia che, più di altri, definisce in modo peculiare la versione veneziana del polittico. Si tratta di un elemento di enfaticizzazione che trova le sue radici già nella cultura antica e paleocristiana ove esso è in genere posto al di sopra del personaggio da celebrare, spesso in un contesto architettonico ove la valva occupa la conca di una nicchia. Tale elemento naturalistico nelle fasi più antiche è collegato agli episodi mitologici di ambito marino (come attributo, ad esempio, di Venere) e, nelle iconografie cristiane, al ruolo purificatore e salvifico dell’acqua battesimale<sup>25</sup>. Col tempo esso assume in prevalenza una funzione glorificante,

<sup>23</sup> Tale modalità di isolare la figura centrale si ritrova curiosamente anche sul sarcofago del Beato Jacopo Salomone (dalla chiesa di San Domenico di Forlì), opera di uno scultore veneziano databile al 1340: sui due lati principali, la *Vergine* e il *Cristo in trono* posti entro una nicchia arcuata, sono delimitati sui due lati da una cornice verticale a doppia dentatura, molto simile a quella del polittico di Paolo. Vedi WOLTERS, *La scultura veneziana gotica*, cit., I, cat. 33, p. 164, II, figg. 101-108.

<sup>24</sup> VALENTI, *Le immagini multiple dell’altare*, cit., pp. 234-252.

<sup>25</sup> Vedi ad esempio i capitoli introduttivi in P. CASTELLI, *Dalla conchiglia di Venere alla conchiglia di*



6. Paolo Veneziano, *Polittico di San Giacomo Maggiore*, Bologna, San Giacomo Maggiore

non solo in contesti profani, ma anche cristiani, ove santi e profeti sono collocati all'interno di strutture architettoniche, isolate o in successione, sormontate dalla conchiglia (fig. 2)<sup>26</sup>. Questa impronta "classicistica" è frequente anche nella

*sant'Iacopo. La metamorfosi di un simbolo*, in *Actas del Congreso de Estudios Jacobeos*, Santiago de Compostela 4-6 novembre 1993, Santiago de Compostela 1995, pp. 109-125; M.C.A. GORRA, *La conchiglia in araldica. Dal simbolo arcaico all'emblema di Santiago di Compostela*, Pomigliano d'Arco, 2010.

<sup>26</sup> In realtà in epoca paleocristiana il motivo della conchiglia si trova anche in contesti aniconici, come sui sarcofagi, sugli altari, sugli amboni e sui plutei ravennati di carattere simbolico, sempre all'interno di iconografie pseudo-architettoniche, a sormontare croci, palme e cantari: ad esempio nei sarcofagi a sei nicchie e "a tre e quattro nicchie" di Sant'Apollinare in Classe, a sei nicchie del Museo Arcivescovile, di Onorio nel Mausoleo di Galla Placidia (vedi G. VALENTI ZUCCHINI, M. BUCCI, *I sarcofagi a figure e a carattere simbolico. "Corpus" della scultura paleocristiana ed altomedioevale di Ravenna*, diretto da G. BOVINI, II, Roma 1968, nn. 28, 29, 30, 31), nonché sugli altari frammentari di San Francesco, Sant'Apollinare in Classe, San Giovanni Evangelista, del Museo Nazionale, sull'ambone dello Spirito Santo (vedi P. ANGIOLINI MARTINELLI, *Altari, amboni, cibori, plutei con figure di animali e con intrecci, transenne e frammenti vari. "Corpus" della scultura paleocristiana, bizantina e altomedioevale di Ra-*

scultura veneziana del XIII secolo, nella quale, come si è detto, la suggestione di manufatti antichi è una componente fondamentale, soprattutto nell'ambito della decorazione marciana. Il motivo a conchiglia, nello specifico, ricorre spesso in sculture sicuramente medievali, ma anche in altre la cui datazione oscilla tra l'età paleocristiana e il Duecento, a riprova del carattere arcaizzante di tale produzione artistica medievale. Tra queste ultime si ricordano le colonne del ciborio<sup>27</sup>, sulle quali la narrazione è scandita su diversi registri da arcate sorrette da colonne. Qui la conchiglia costituisce un semplice riempitivo sommitale delle nicchie, a volte coerentemente alla sua funzione enfatizzante, quando essa incornicia il volto di un personaggio isolato, in altri casi in modo incongruente, quando sovrasta concitate scene narrative che debordano gli spazi angusti delimitati dalle colonnine. Più lineare è invece la sua ricorrenza sull'architrave del portale di Sant'Alipio, risultato di un probabile montaggio di pezzi paleocristiani rilavorati nel XIII secolo<sup>28</sup>, dove la valva esalta uno o più santi a figura intera.

*venna*, diretto da G. BOVINI, Roma 1968, nn. 6, 7, 8, 12, 18). Questi modelli aniconici trovano delle repliche medievali proprio in due plutei dei matronei di San Marco a Venezia (F. ZULIANI, *I marmi di San Marco. Uno studio ed un catalogo della scultura ornamentale marciana fino all'XI secolo*, Milano s.d., nn. 33 e 34). Le conchiglie al di sopra dei personaggi sacri si trovano invece nei sarcofagi ravennati del vescovo Liberio III in San Francesco, di San Barbaziano della cattedrale (VALENTI ZUCCHINI, BUCCI, *I sarcofagi a figure e a carattere simbolico*, cit., nn. 8, 9, 17).

<sup>27</sup> A.P. ZORZI, *Colonne storiatoe che sostengono il ciborio dell'altare maggiore*, in *La Basilica di San Marco in Venezia illustrata nella storia e nell'arte da scrittori veneziani sotto la direzione di C. Boito*, Venezia, edizione Ongania, 1888-92, pp. 281-298; E. WEIGAND, *Zur Datierung der Ciboriumssäule von S. Marco in Venedig*, in *Archeologia e storia dell'arte, liturgia e musica, cronaca del congresso*, atti del V Congresso Internazionale di Studi Bizantini, Roma 20-26 settembre 1936, Roma 1940, pp. 440-451; E. LUCCHESI PALLI, *Die Passions- und Endszenen Christi auf der Ciboriumssäule von San Marco in Venedig*, Praga 1942; R. POLACCO, *Le colonne del ciborio di San Marco*, "Venezia arti", 1, 1987, pp. 32-38; ZULIANI, *Il cantiere di San Marco*, cit., pp. 85-87; T. WEIGEL, *Le colonne del ciborio dell'altare maggiore di San Marco a Venezia. Nuovi argomenti a favore di una datazione in epoca protobizantina*, Venezia 2000; R. POLACCO, *Altre note sulle quattro colonne del ciborio di San Marco a Venezia*, "Arte Documento", 17/19, 2003, pp. 134-137; T. WEIGEL, *Frühbyzantinische Spolien oder mittelalterliche Adaptationen? Abermals zur Kontroverse um die Säulen des Hauptaltarciboriums von San Marco in Venedig*, "Das Münster", 60, 2007, pp. 10-22.

<sup>28</sup> M. GOSEBRUCH, *Zur spätantiken Entstehung der Skulpturen an der Porta di Santi'Alipio von San Marco in Venedig*, in *Intuition und Darstellung. Festschrift für Erich Hubala*, a cura di F. BÜTNER, C. LENZ, Monaco 1985, pp. 15-20; ZULIANI, *Il cantiere di San Marco*, cit., p. 87; DALE, *Cultural hybridity in medieval Venice*, cit.



7. Paolo Veneziano, *Politico di San Severino*, San Severino Marche, Pinacoteca Civica

Il motivo architettonico con colonne sorreggenti arco e conchiglia ricorre anche in una lastra di marmo raffigurante *due cervi sotto gli alberi* (fig. 3)<sup>29</sup>. L'opera, oggi conservata nel Museo di San Marco, proviene dalla facciata nord della basilica e appartiene ad un gruppo di rilievi che esemplifica in modo perfetto il carattere colto ed eclettico della scultura veneziana del Duecento<sup>30</sup>. In particolare quella con i due cervi recupera un modello paleocristiano ben preciso che presenta la

<sup>29</sup> *Die Skulpturen von San Marco in Venedig. Die figürlichen Skulpturen der Außenfassaden bis zum 14. Jahrhundert*, a cura di W. WOLTERS, Berlino 1979, Kat. 11); *Le sculture esterne di San Marco*, Milano 1995, pp. 36-37 (scheda di G. TIGLER); *Il Museo di San Marco*, a cura di I. FAVARETTO, M. DA VILLA URBANI, Venezia 2003, n. 26, p. 197.

<sup>30</sup> Ad un unico insieme sono in genere connesse le lastre provenienti dalla facciata nord che rappresentano il *Cristo in trono* e gli *Evangelisti* (R. POLACCO, *I bassorilievi marmorei duecenteschi raffiguranti il Cristo e gli evangelisti murati sulla facciata settentrionale della basilica di S. Marco*, "Arte Veneta", 32, 1978, pp. 10-17; *Die Skulpturen von San Marco*, cit., Kat. 18-22; *Le sculture esterne*, cit., nn. 25-29; *Il Museo di San Marco*, cit., nn. 22-27, p. 197). Al medesimo ambito culturale e cronologico sono da ricollegare altri rilievi tra cui l'*Ercole con la cerva di Cerynea* e l'*idra di Lerna*, ispirato al *pendant* tardo-antico con l'*Ercole e il cinghiale d'Erimanto* (*Die Skulpturen von San Marco*, cit., Kat. 74, 69; *Le sculture esterne*, cit., n. 91 e 85).

struttura architettonica ad arco conchigliato al di sopra di iconografie simboliche. La possibile fonte è stata identificata da Brandenburg che ha evidenziato una connessione tra questo rilievo e quello con il *trono dell'Etimasia e due agnelli*, nel Bode Museum di Berlino, forse anch'esso proveniente da Venezia<sup>31</sup>. Si tratta di una scultura realizzata a Costantinopoli attorno all'anno 400 e plausibilmente giunta nella città lagunare in seguito alla Quarta Crociata (1204). Oggetti come questo dovettero rappresentare uno degli stimoli più fervidi per la decorazione della basilica dogale, in un processo che determinò l'accostamento di pezzi originali ad altri di imitazione. Al medesimo gruppo appartiene una lastra collocata nel chiostro di Sant'Apollonia, priva di rilievo al di sotto dell'arco, che Brandenburg ritenne un'opera paleocristiana, analoga a quella berlinese. Recentemente, attraverso lo studio dei documenti d'archivio, si è scoperto che prima dei restauri ottocenteschi (1844-51) essa serviva da tabernacolo per la *Madonna orante* (XII secolo?) che è ancora oggi murata nella facciata settentrionale di San Marco e che in quell'occasione fu applicata su un'altra lastra a decorazione architettonica conchigliata, realizzata *ad hoc* per sostituire quella originale ormai degradata<sup>32</sup>. Lo stesso gusto classicistico, che recupera anche gli ornati antichi (come quelli delle cornici a ovuli e astragali), è riproposto lungo l'estradosso dei due archivolti conchigliati inseriti nella muratura interna dell'atrio ovest (fig. 4)<sup>33</sup>. La conchiglia è presente in una forma monumentale anche sul rilievo con *Cristo tra gli apostoli* che si trova nella cappella delle reliquie (fig. 5)<sup>34</sup>. Si tratta di una

<sup>31</sup> H. BRANDENBURG, *Ein frühchristliches Relief in Berlin*, "Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung", 79, 1972, pp. 123-154; *Konstantinopel: scultura bizantina dai musei di Berlino*, catalogo della mostra, Ravenna 15 aprile-17 settembre 2000, Roma 2000, n. 5, pp. 46-47.

<sup>32</sup> *Die Skulpturen von San Marco*, cit., Kat. 12; *Le sculture esterne*, cit., p. 37 (scheda di G. TIGLER). Le nuove scoperte sulla vicenda della sostituzione si trovano in: A. FUMO, *La Madonna dalle mani forate della facciata nord* e in E. VIO, *Il restauro dei rilievi marmorei*, "Quaderni della Procuratoria", 2, 2007, pp. 59-63 e 68-75.

<sup>33</sup> RUSSO, *Sulla decorazione scultorea*, cit., pp. 134-135. Lo studioso data questi due elementi (figg. 4-5) ad un intervento duecentesco, notando un divario stilistico tra questi e la cornice orizzontale sottostante.

<sup>34</sup> Si tratta di una lastra che doveva avere, insieme a quella soprastante con due angeli che sorreggono il clipeo con il Cristo in trono, una funzione originaria di fronte d'altare. Entrambe le sculture furono reimpiagate nella cappella delle reliquie al momento del suo riallestimento nel 1530. Vedi: H.V.D. GABELENTZ, *Mittelalterliche Plastik in Venedig*, Lipsia 1903, p. 146; DEMUS, *Frühmittelalterliche Reminiszenzen*, cit., p. 186; DEMUS, *Oriente e Occidente*, cit., p. 122; DEMUS, *A renaissance of early Christian*, cit., p. 351-352; COCHE DE LA FERTÉ, *Deux camées*, cit., p. 270; O. DEMUS, *The*



8. Lorenzo Veneziano, *Polittico Lion*, Venezia, Gallerie dell'Accademia

scultura dalle misure imponenti (cm 121x73) in cui solamente la figura centrale di Cristo è racchiusa all'interno di una struttura architettonica formata da due colonne che sorreggono un arco con conchiglia. I due gruppi laterali degli apostoli sono invece rappresentati entro uno spazio unico chiuso esternamente da una colonna e da un architrave con fregio a fascio. La datazione del rilievo è stata a lungo dibattuta, seppure ormai la critica pare accettare una realizzazione nel Duecento oppure una rilavorazione di un originale paleocristiano con un adattamento iconografico alle esigenze veneziane nel XIII secolo<sup>35</sup>. Infatti lo

*Church of San Marco in Venice*, Washington 1960, p. 171; MURARO, *La vita nelle pietre*, cit., p. 32; HERZOG, *Untersuchungen zur Plastik*, cit., 124 e segg; H. KAISER-MINN, *I due rilievi di marmo nel Tesoro di San Marco: nuove fotografie, nuovi aspetti*, in *Storia dell'arte marciana: sculture, tesoro, arazzi*, atti del Convegno internazionale di studi (Venezia, 11-14 ottobre 1994), a cura di R. POLACCO, Venezia 1997, pp. 278-288.

<sup>35</sup> Il personaggio alla destra di Cristo non andrebbe letto come Paolo nell'atto di ricevere il rotolo, ma piuttosto come Marco che presenta il suo vangelo. Kaiser-Minn distingue le parti originali del rilievo che data all'epoca teodosiana dalle integrazioni e dai settori riscolpiti. Tra questi ultimi rientra anche la conchiglia che, dunque, sarebbe ad ogni modo il frutto di un'operazione medievale, forse da datare proprio al XIII secolo, in linea con gli altri rilievi marciani che presentano un elemento analogo. La studiosa afferma però: "conchiglia e nimbo a croce sono lavori in stucco di-



stato attuale del manufatto è con ogni evidenza il frutto di restauri, rilavorazioni, manomissioni che sono anche il risultato di cambiamenti d'uso. Di particolare interesse per il nostro discorso appare inoltre la doratura, sicuramente applicata, almeno in parte, già prima della sua definitiva collocazione cinquecentesca. Essa è stesa abbondantemente sui nimbi, sulle vesti, sulle basi e sui capitelli delle colonne, nonché lungo il bordo esterno. L'oro è presente inoltre, associato al colore blu, anche sul prospetto ondulato e sui raggi della conca, sottolineando in modo inequivocabile l'importanza dell'elemento centrale della conchiglia, preannunciando in un certo senso l'enfasi che essa rivestirà anche nella tradizione dei polittici veneziani. Un ulteriore elemento di affinità, almeno rispetto a certe cornici come quella del polittico paolESCO di Santa Chiara, è l'utilizzo del motivo a doppia dentatura che serra la scena del rilievo lapideo di San Marco, così come chiude sui due lati la tavola principale dell'*Incoronazione della Vergine* nel dipinto delle Gallerie dell'Accademia.

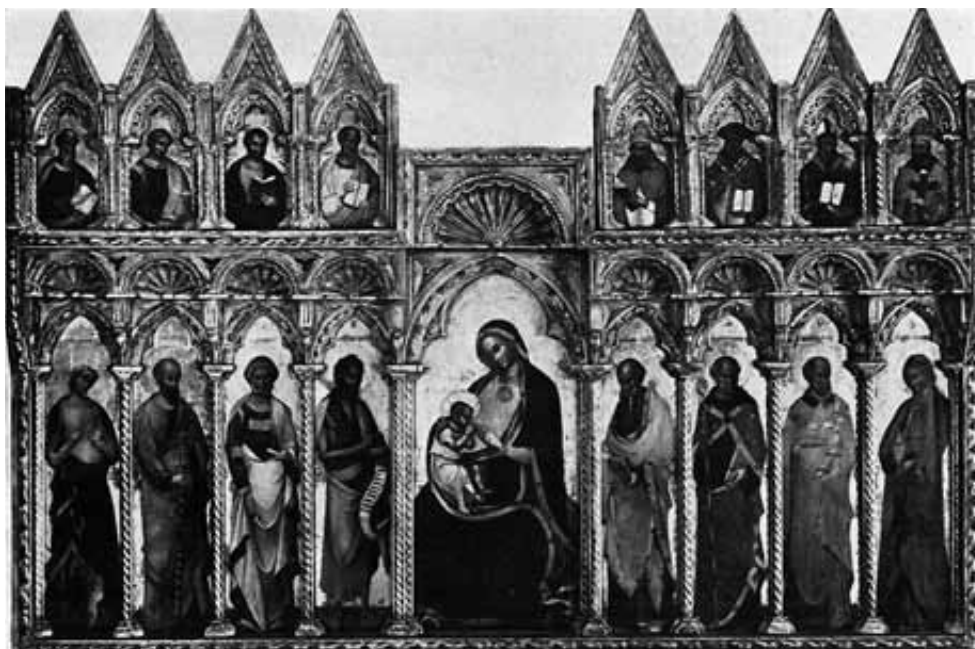
È dunque evidente che nel corso del XIII secolo il motivo a valva entro arcata costituiva un modulo decorativo di grande ricorrenza nel cantiere marciano, sia in manufatti antichi che contemporanei, sia in contesti di reimpiego che nelle creazioni appositamente progettate. Di esso esistono anche versioni pittoriche, come ad esempio nella precoce tavola eponima del Maestro dell'*Incoronazione della National Gallery of Art di Washington* (1324)<sup>36</sup>, ove lo schienale del trono, al di sopra del drappo sorretto dagli angeli, mostra una conchiglia profondamente incavata.

Se l'elemento decorativo della conchiglia nel caso del *Polittico di Santa Chiara*, compare isolato, per quanto perfettamente integrato nel sistema della cornice, e in forma monumentale, in episodi più tardi diviene più frequente, come nel *Polittico di San Giacomo Maggiore* di Bologna (fig. 6)<sup>37</sup>. Qui esso è ripetuto al di sopra non solo della tavola principale (non figurata, con funzione di reliquiario

pinto, anch'essi aggiunti probabilmente nel 1530" (p. 280), senza motivare o precisare ulteriormente. Se anche l'attuale stuccatura fosse effettivamente databile al XVI secolo, sicuramente andrebbe considerata come un'imitazione del motivo medievale preesistente.

<sup>36</sup> Si rimanda per la complessa letteratura scientifica relativa all'inquadramento storico e artistico di questo notevole pittore all'interessante saggio di C. GUARNIERI, *Il passaggio tra due generazioni: dal Maestro dell'Incoronazione a Paolo Veneziano*, in *Il secolo di Giotto*, a cura di G. VALENZANO, F. TONIOLO, Venezia 2007, pp. 153-202, in part. pp. 153-157.

<sup>37</sup> SANDBERG VAVALÀ, *Maestro Paolo Veneziano*, cit., p. 165; PALLUCCHINI, *La pittura veneziana*, cit., p. 41; MURARO, *Paolo da Venezia*, cit.; LUCCO, *Pittura del Trecento*, cit., p. 182; D'ARCAIS, *Venezia*, cit., p. 39; PEDROCCO, *Paolo Veneziano*, cit., pp. 184-187; DE MARCHI, *Polyptyques vénitiens*, cit., pp. 26-27; RAVAUD, *Contribution des examens radiographiques*, cit., pp. 45-51.



9. Lorenzo Veneziano, *Polittico di San Giovanni Evangelista*, Lecce, Museo Provinciale

della Vera Croce), ma anche dei santi a mezzo busto del registro superiore, sotto le cuspidi di coronamento. Ad ogni modo la cornice, meno connotata dal punto di vista scultoreo, configura l'ettittico bolognese in maniera più conforme ai modelli toscani, almeno nel rapporto regolare tra i registri: ad ogni santo a figura intera del livello principale corrisponde un santo a mezzo busto sia nella predella che nel fregio superiore<sup>38</sup>. Tuttavia, nel suo insieme, questo polittico appare meno organico dal punto di vista compositivo rispetto agli esempi toscani, dal momento che la *facies* architettonica dell'impalcatura lignea, evidenziata dalle mensole fogliate del registro superiore e da quelle del fregio intermedio con fiori quadripetali incavati, è contraddetta da elementi "anti-architettonici" come la decorazione fitomorfa lungo le esili semicolonnine del registro principale che compromette l'effetto illusionistico di una struttura imitante un edificio, ma anche dalla grande conchiglia centrale che, al contrario di quelle più piccole del livello superiore, non si integra con un contesto pseudo-architettonico. Allo

<sup>38</sup> L'eccezione è costituita dall'asse centrale ove questo rapporto non è in genere rispettato.

stesso tempo perde però vigore anche l'impianto a "gradone" che infatti non mantiene in questo caso il suo carattere di forte individualità per la scomparsa della cornice di contorno.

Nel maturo polittico smembrato di San Severino Marche (fig. 7)<sup>39</sup>, a cui mancano le tavole centrali dei due registri, Paolo, reiterando il modello ormai consolidato e prevalente delle figure intere dei santi ai lati del riquadro principale (in genere l'*Incoronazione della Vergine* o la *Madonna in trono*), ripropone sistematicamente anche il motivo a conchiglia sopra ognuno di essi. È molto plausibile che esso fosse ripreso con dimensioni maggiori anche al di sopra della tavola centrale, ormai identificata, quasi unanimemente, con l'*Incoronazione della Vergine* della National Gallery of Art di Washington (datata 1358 e firmata da Paolo e dal figlio Giovanni)<sup>40</sup>. Al contrario dell'ettittico bolognese, però, le conchiglie sono abbassate al livello del primo registro ove formano un fregio continuo che separa nettamente questo livello da quello superiore, sormontato semplicemente dalle cuspidi. A questo punto è intuibile immaginare che, essendo stato il conchiglione centrale più rialzato, questo motivo ornamentale, in tutto il suo sviluppo, rappresentasse in origine l'elemento di separazione della struttura a "gradone". Nonostante il ruolo di disturbo delle conchiglie all'interno dell'impianto architettonico generale, è mantenuto il rapporto ritmico coerente 1:1 tra i due registri superstiti.

Come nei lavori di Paolo e della sua cerchia<sup>41</sup> si ritrova più volte l'elemento intagliato della conchiglia, così anche nel maestro veneziano più rilevante della

<sup>39</sup> SANDBERG VAVALÀ, *Maestro Paolo Veneziano*, cit., p. 171; *Mostra della pittura veneta nelle Marche*, catalogo della mostra (Ancona, 5 agosto-30 settembre 1950), a cura di P. ZAMPETTI, Bergamo 1950, n. 2, pp. 13-14; R. PALLUCCHINI, *Commento alla mostra d'Ancona*, "Arte Veneta", 4, 1950, pp. 7-32, in part. pp. 8-10; PALLUCCHINI, *La pittura veneziana*, cit., pp. 51-53; MURARO, *Paolo da Venezia*, cit., pp. 125-136; H. KIEL, *Das Polyptychon von Paolo und Giovanni Veneziano in Sanseverino Marche*, "Pantheon", 35, 1977, pp. 105-108; A. DE MARCHI, *Una tavola nella Narodna Galerija di Ljubljana e una proposta per Marco di Paolo Veneziano*, in *Il gotico in Slovenia. La formazione dello spazio culturale tra le Alpi, la Pannonia e l'Adriatico*, atti del convegno internazionale di studi (Ljubljana 20-22 settembre 1994), Ljubljana 1994, pp. 241-256, in part. p. 243; A. MARCHI, *Trecento veneziano nelle terre adriatiche marchigiane*, in *Pittura veneta nelle Marche*, a cura di V. CURZI, Cinisello Balsamo 2000, pp. 29-51, in part. pp. 35-38; *Il Trecento adriatico*, cit., n. 31, pp. 166-167 (scheda di A. MARCHI).

<sup>40</sup> KIEL, *Das Polyptychon*, cit., ove si ricollega per la prima volta l'*Incoronazione* di Washington alle tavole marchigiane.

<sup>41</sup> Cristina Guarnieri ha attribuito al Maestro della Dormitio Virginis di Murano il crocefisso tra la Vergine e san Giovanni della chiesa di Sant'Andrea Apostolo di Cadoneghe. I due dolenti, raffigurati in tavole separate presentano un coronamento a conchiglia: C. GUARNIERI, *Per un corpus della pittura veneziana del Trecento al tempo di Lorenzo*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", 30, 2007, pp. 1-131, in part. pp. 41-42, fig. 54.



10. Lorenzo Veneziano, *Polittico della Celestia*, Milano, Pinacoteca di Brera

seconda metà del Trecento, ovvero Lorenzo, questo motivo ricorre con una certa frequenza, seppure la progressiva diversificazione e complicazione del modello di polittico “alla veneziana” emarginino la conchiglia a comprimario all’interno del ricco repertorio decorativo che si sviluppa nelle botteghe di intagliatori che collaborarono con Lorenzo.

L’esito più alto di questa produzione è sicuramente il *Polittico Lion* (fig. 8)<sup>42</sup>, conservato in uno stato quasi integro<sup>43</sup> alle Gallerie dell’Accademia di Venezia e proveniente dalla chiesa di Sant’Antonio Abate di Castello. Questo capolavoro,

<sup>42</sup> LONGHI, *Viatico per cinque secoli*, cit., p. 42; PALLUCCHINI, *La pittura veneziana*, cit., pp. 167-171; LUCCO, *Pittura del Trecento*, cit., pp. 182-183; D’ARCAIS, *Venezia*, cit., pp. 56-57; DE MARCHI, *Una tavola nella Narodna Galeria*, cit., p. 243; GUARNIERI, *Le polyptyque pour l’église*, cit., pp. 63-65; GUARNIERI, *Lorenzo Veneziano*, cit., pp. 180-181.

<sup>43</sup> Mancano i pinnacoli e la tavola centrale del registro superiore, rimpiazzata con il *Dio Padre* di Benedetto Diana agli inizi del Novecento.

datato da un'iscrizione al 1357, consente una riflessione ulteriore in merito al processo di diversificazione dei motivi ornamentali delle cornici. Il valore effettivo del lavoro di carpenteria e di intaglio del legno è inoltre ulteriormente sottolineato dal fatto che in questo caso la cornice porta la firma dell'autore, Zanino<sup>44</sup>. Il processo di complicazione della forma "politico", oltre all'aggiunta di un numero elevato di tavole, comporta anche l'accrescimento del repertorio decorativo delle strutture di supporto. La componente architettonica, con i sei pilastri e la successione delle bifore, è qui notevolmente accentuata, lasciando intuire un'influenza accresciuta da parte dei modelli toscani; di conseguenza la componente scultorea si lega indissolubilmente a questa visione architettonica d'insieme, mentre gli elementi ornamentali più tradizionalmente veneziani, come il motivo a conchiglia, sono ridotti o emarginati. In questo politico infatti esso è riservato alle otto figure di santi laterali del registro principale e, più in piccolo, ai due livelli inferiori delle nicchie dei sei pilastri<sup>45</sup>. Nel registro superiore, invece, così come in corrispondenza della tavola principale, la conchiglia è assente. Non si tratta comunque di un processo lineare poiché questo elemento decorativo torna in manufatti più tardi.

Un maggiore risalto di tale decorazione è infatti identificabile nel *Politico di San Giovanni Evangelista*, realizzato peraltro con l'aiuto di un collaboratore di Lorenzo (fig. 9)<sup>46</sup>. Esso è oggi conservato nel Museo Provinciale di Lecce, ma proviene dal monastero benedettino di San Giovanni Evangelista della medesima città ed è stato datato da Cristina Guarnieri attorno agli anni 1366-68, ovvero tra il politico Proti di Vicenza (1366) e quello per l'altare maggiore della chiesa di San Giacomo Maggiore a Bologna (1368). Nel dossale leccese le conchiglie sono reiterate al di sopra di tutti i santi a figura intera del registro principale, come di consueto superiormente agli archetti trilobati, così come anche a coronamento del "gradone", al di sopra della tavola centrale con la *Vergine e il Bambino*. Il politico, se la datazione riportata da Guarnieri è corretta, testimonia una discontinuità

<sup>44</sup> Iscrizione nella tabella: MCCCLVII / HEC TABELLA F(A)C(T)A FUIT ET HIC / AFFISSA P(ER) / LAURE(N)CIUM / PICTOREM / ET ÇANINUM SC/ULTOREM [...].

<sup>45</sup> Le seminicchie angolari si ritrovano anche nella scultura lapidea di età gotica: ad esempio sui sarcofagi, nelle tombe di Ubertino e Jacopo da Carrara (chiesa degli Eremitani, Padova), di Rainiero degli Arsendi (chiesa di Sant'Antonio, Padova), di Giovanni della Scala (chiesa di Santa Maria Antiqua, Verona), di Filippo Guantieri (chiesa di Santa Maria della Scala, Verona), vedi WOLTERS, *La scultura veneziana gotica*, cit., cat. nn. 40, 41, 83, 84, 708. Le nicchie con conchiglia su più registri sono sulla tomba di Michele Morosini nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia (WOLTERS, *La scultura veneziana gotica*, cit., I, cat. n. 121).

<sup>46</sup> PALLUCCHINI, *La pittura veneziana*, cit., pp. 200-207; MURARO, *Paolo da Venezia*, cit., p. 119; *Il Trecento adriatico*, cit., n. 54, pp. 208-209; GUARNIERI, *Lorenzo Veneziano*, cit., pp. 202-204.



11. Jacobello di Bonomo, *Polittico di Santarcangelo*, Santarcangelo di Romagna, Municipio

nelle tipologie delle cornici, una capacità delle botteghe di intagliatori di variare il repertorio decorativo, nella serie di dossali monumentali. Il ruolo distintivo della cornice è in questo caso significativamente intuibile per il fatto che la composizione delle tavole dei polittici di Vicenza e Lecce è sostanzialmente simile (anche se nel secondo è prevista una tavola in più per lato, mancano la predella e la tavola centrale del registro superiore, mentre le cuspidi furono rifatte nel 1934): è il lavoro di carpenteria ad attribuire caratteri chiaramente diversificati ai due manufatti. Purtroppo non è possibile rilevare la presenza del motivo a conchiglia nel già citato polittico per San Giacomo Maggiore di Bologna<sup>47</sup>, per

<sup>47</sup> C. GUARNIERI, *Le polyptyque pour l'église de San Giacomo de Bologne dans l'oeuvre de Lorenzo Veneziano*, in *Autour de Lorenzo Veneziano. Fragments de polyptyques vénitiens du XIV<sup>e</sup> siècle*,

lo smembramento e la perdita di molte sue parti; fatto assai deplorabile per le dimensioni cospicue che l'insieme della struttura doveva assumere. Di tutt'altro tenore è il *Polittico della Celestia* (fig. 10), dipinto per l'omonimo monastero, in cui la struttura multipartita è concepita per un contesto più intimo, forse per una destinazione devozionale semi-privata, date le sue dimensioni ridotte (cm 112x127)<sup>48</sup>. Anche qui ritorna in modo sistematico il coronamento a conchiglia, reiterato cinque volte al di sopra della tavola centrale con la *Madonna e il Bambino* e di quelle laterali con i santi a figura intera disposti su due registri<sup>49</sup>, attestando di fatto la persistenza di un elemento decorativo tradizionale.

La continuità del motivo è provata dalla sua ricorrenza anche nei polittici dipinti da pittori della cerchia di Lorenzo, in particolare in quello ben conservato di Jacobello di Bonomo per la chiesa dei Minori di Santarcangelo di Romagna (1385), ora nel locale Municipio (fig. 11)<sup>50</sup>. In questo caso le conchiglie sormontano ogni singola partitura, su entrambi i registri, ma con alcune varianti che spezzano la monotonia del motivo: la valva centrale è attraversata da un listello perlinato concentrico che crea di fatto una conchiglia interna inclusa in una più vasta, mentre quelle sommitali assumono una forma ogivale, accentuando la spinta ascensionale dei pinnacoli. Nonostante l'esuberante decorativismo floreale e fogliaceo della cornice, la composizione del polittico è ancora in gran parte tradizionale, con il fregio fitomorfo che separa ancora una volta la struttura a "gradone" del registro principale da quello superiore. Una concezione analoga è riscontrabile anche nel polittico della cattedrale di San Vito a Praga, attribuito allo stesso Jacobello di Bonomo o a Giovanni da Bologna, per quanto la conchiglia sia ripetuta solo nel registro principale<sup>51</sup>.

catalogo della mostra (Tours, 22 ottobre 2005-23 gennaio 2006), Cinisello Balsamo 2005, pp. 57-81.

<sup>48</sup> PALLUCCHINI, *La pittura veneziana*, cit., p. 178; *Il Trecento adriatico*, cit., n. 53, pp. 206-207; GUARNIERI, *Lorenzo Veneziano*, cit., pp. 213-215. A un contesto privato è riconducibile il trittichetto con la *Madonna dell'Umiltà, l'Annunciazione e otto santi* (collezione privata milanese) in cui la scena centrale è sormontata da una conchiglietta inscritta nella cuspidale. L'opera, tradizionalmente attribuita a Lorenzo, è stata ricondotta da Cristina Guarnieri alla personalità anonima del Maestro del Crocifisso di Pesaro (GUARNIERI, *Per un corpus*, cit., p. 40, fig. 88).

<sup>49</sup> La cornice non è totalmente originaria avendo probabilmente subito delle integrazioni durante il XIX secolo.

<sup>50</sup> D'ARCAIS, *Venezia*, cit., p. 74; F. FLORES D'ARCAIS, *La pittura*, in *Storia di Venezia. Temi, L'arte*, a cura di R. PALLUCCHINI, Roma 1994, pp. 237-303; DE MARCHI, *Polyptyques vénitiens*, cit., p. 25; RAVAUD, *Contribution des examens radiographiques*, cit., pp. 50-52.

<sup>51</sup> L. PUPPI, *Contributi a Jacobello di Bonomo*, "Arte Veneta", 16, 1962, pp. 19-30; D'ARCAIS, *Venezia*,



12. Jacobello del Fiore, *Polittico della Beata Michelina*, Pesaro, Museo Civico

Quest'ultimo artista ci porta a riflettere sui legami artistici esistenti tra Venezia e l'Emilia e sull'influenza che il modello del polittico veneziano possa avere avuto in area padana. La biografia, benché molto sfuggente, del pittore attesta la sua attività tra Venezia e Treviso dal 1377 al 1389<sup>52</sup>. Suo contemporaneo è Simone di Filippo, detto "dei Crocefissi", documentato tra il 1355 e il 1399, pittore della cerchia di Vitale. Il *Polittico dell'Incoronazione della Vergine* (1385-1390) della Pinacoteca Nazionale di Bologna<sup>53</sup>, oltre ad un'associazione iconografica di impronta veneziana con l'*Incoronazione* nella tavola principale e la *Crocefissione* soprastante, ripropone il motivo del coronamento a conchiglia sui santi laterali del registro

cit., p. 77. Più recentemente Cristina Guarnieri ha proposto un'attribuzione a Giovanni da Bologna: GUARNIERI, *Per un corpus*, cit., p. 33.

<sup>52</sup> Vedi GUARNIERI, *Per un corpus*, cit., pp. 31-33.

<sup>53</sup> W. ARSLAN, *Note su Simone di Filippo, pittore bolognese del Trecento*, "Il Comune di Bologna", gennaio, 1930, pp. 15-20; F. ARCANGELI, *Pittura bolognese del '300. Scritti di Francesco Arcangeli*, a cura di PG. CASTAGNOLI, A. CONTI, M. FERRETTI, Bologna 1978, p. 186 (scheda di M. FERRETTI); R. GIBBS, *Bolognese Trecento Painting*, "The Burlington Magazine", 120, 1978, pp. 237-238; M. MEDICA, *Quattro tavole di Simone dei Crocefissi alla Compagnia dei Lombardi: un'ipotesi per la loro provenienza*, in *La Compagnia dei Lombardi in Bologna. Contributi per una storia di otto secoli*, Bologna 1992, pp. 71-76, in part. p. 71; *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale. 1. Dal Duecento a Francesco Francia*, a cura di J. BENTINI, G.P. CAMMAROTA, D. SCAGLIETTI KELESCIAN, Venezia 2004, n. 41, pp. 146-148 (scheda di F. LOLLINI).



principale, per quanto la qualità generale dell'intaglio della cornice appaia inferiore rispetto alla maggior parte dei polittici veneziani.

Ancora agli inizi del XV secolo a Venezia, pur in un verosimile processo di marginalizzazione, il motivo a valva è individuabile ancora in alcuni manufatti di qualche rilevanza. In particolare nel mutilo *Polittico della Beata Michelina*, oggi nel Museo Civico di Pesaro, dipinto da Jacobello del Fiore (fig. 12)<sup>54</sup>, la conchiglia sovrasta le sei tavole dipinte con santi ai lati del comparto centrale, occupato da una scultura lignea. Quest'ultima non presenta una copertura a valva, anche se, come già in esempi più antichi, lungo la curvatura dell'arco ogivale si trova una cornice a listelli binati che costituisce un residuo dell'originaria decorazione a conchiglia e una variante sintetica della medesima<sup>55</sup>. Curioso è ad esempio il fatto che, quando il motivo è assente nella struttura lignea, si possa ritrovare in forma pittorica, con la medesima alternanza di blu e oro, nella tavola centrale, come è il caso del polittico di Jacobello del Fiore per la chiesa di Sant'Agostino di Teramo, ora custodito in cattedrale<sup>56</sup>. Il grande trono su cui siedono Cristo e la Vergine si conclude, al di sopra dello schienale, con una conchiglia e un pinnacolo che riproducono la medesima decorazione in legno delle cuspidi dei polittici veneziani (fig. 13)<sup>57</sup>. Si tratta cioè di un motivo dipinto che rappresenta un

<sup>54</sup> K. CHRISTIANSEN, *La pittura a Venezia e nel Veneto nel primo Quattrocento*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, I, a cura di F. ZERI, Milano 1987, p. 122; M. LUCCO, *Venezia, 1400-1430*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, I, a cura di M. LUCCO, Milano 1989, p. 19; T. FRANCO, scheda n. 76, in *Fioritura tardogotica nelle Marche*, catalogo della mostra (Urbino 25 luglio-25 ottobre 1998), a cura di P. DAL POGGETTO, Milano 1998, pp. 214-215. Il dipinto è stato identificato da Christiansen con quello visto dal Lanzi firmato e datato al 1409. Questa ipotesi è stata accettata da Lucco, ma messa in discussione da Franco che ritiene comunque plausibile una datazione coeva. L'anno precedente (cioè il 1408, se l'ipotesi di Christiansen è corretta) Jacobello realizzò per la chiesa parrocchiale di Casteldimezzo presso Pesaro un crocifisso in collaborazione con l'intagliatore Antonio di Bonvesin (forse il medesimo autore della cornice del polittico della Beata Michelina, come suggerito in I. CHIAPPINI DI SORIO, *Appunti per la storia dell'arte veneta: Jacobello ed Ercole del Fiore*, "Arte Documento", 3, 1989, pp. 58-71).

<sup>55</sup> Ad esempio nella tavola centrale del *Polittico Proti* di Vicenza di Lorenzo Veneziano (GUARNIERI, *Lorenzo Veneziano*, cit., pp. 190-192).

<sup>56</sup> R. TORLONTANO, *La pittura in Abruzzo nel Quattrocento*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, II, a cura di F. ZERI, Milano 1986, p. 439; LUCCO, *Venezia, 1400-1430*, cit., p. 16; M. CALÌ, *Il polittico di Jacobello del Fiore: ex chiesa di Sant'Agostino*, in *Teramo e la valle del Tordino*, a cura di L. FRANCHI DELL'ORTO, F. ACETO, Teramo 2006, pp. 463-468.

<sup>57</sup> Cfr. ad esempio questa terminazione con quelle del polittico di Jacobello di Bonomo di Santarcangelo. Una struttura simile a quella del polittico di Teramo, ma in forma più rudimentale, è nella tavola con *L'Incoronazione della Vergine* di Nicolò di Pietro, conservata presso l'Accademia



13. Jacobello del Fiore, *Polittico di Sant'Agostino* (part.), Teramo, Duomo



14. Leonardo Scalamanzo e Marco da Vicenza, coro ligneo, Venezia, Santo Stefano

elemento architettonico in pietra ispirato a sua volta dai modelli lignei dei dossali multipartiti, in un rimando interessante tra tecniche artistiche differenti.

La permeabilità dei motivi decorativi intagliati attraverso oggetti con funzionalità differenti, effetto di consuetudini di lavoro e modelli duraturi nel tempo, si manifesta nella reiterazione seriale del motivo a conchiglia in manufatti di diversa natura nel XIV secolo, ma anche nel XV, a Venezia o nei territori limitrofi. A questo proposito si può ricordare la trave di soffitto trecentesco proveniente dalla “casa del Mostro” (via Savonarola) di Padova, ove il conchiglione è goticizzato

dei Concordi di Rovigo (LUCCO, *Venezia, 1400-1430*, cit., p. 27). Si tratta tutto sommato di strutture che rappresentano uno sviluppo della conchiglia, più semplice, posta sul trono dell’*Incoronazione della Vergine* del 1324 di Washington.

attraverso il suo inserimento entro un arco inflesso<sup>58</sup>. Il motivo, reiterato per tutta la lunghezza del legno, era valorizzato in origine dalla cromia rossa e azzurra e dalla doratura, come nelle coeve cornici dei polittici veneziani.

La prassi della decorazione a conchiglia, dipinta in oro e blu, mantiene a Venezia un'evidente continuità anche nella seconda metà del XV secolo, seppure in strutture molto più complesse, come nei cori lignei della chiesa dei Frari (opera di Marco Cozzi e della sua bottega, 1468)<sup>59</sup> e in quella di Santo Stefano (opera di Leonardo Scalamanzo e di Marco da Vicenza, 1474-88, fig. 14)<sup>60</sup>. Qui, ovviamente, data la funzione di coronamento degli scranni, l'elemento ornamentale acquista una profondità maggiore, oltre a variazioni che ne complicano la forma<sup>61</sup>. Inoltre, nel caso di Santo Stefano, va evidenziato l'impianto arcaizzante anche degli schienali, la cui composizione riprende, in verticale, quella dei plutei bizantini con le losanghe inscritte nella specchiatura rettangolare e il fiorone centrale qui assimilato ad un rosone<sup>62</sup>.

La presenza della conchiglia nei polittici, comunque, continua anche nel maturo Quattrocento, fin quando almeno perdura la versione gotica del polittico, prima della progressiva affermazione dei modelli rinascimentali. È il caso eclatante della cappella di San Tarasio in San Zaccaria<sup>63</sup> a Venezia dove, in un'epoca

<sup>58</sup> La trave è in legno di quercia e misura cm 30x580x18. È conservata oggi presso il Museo d'Arte Medievale e Moderna (Musei Civici) di Padova (inv. 215). Vedi *Musei Civici di Padova. Museo d'Arte. Arti applicate e decorative*, a cura di F. PELLEGRINI, Milano 2004, p. 46; *Guariento e la Padova carrarese. Padova carrarese*, catalogo della mostra (Padova, 16 aprile-31 luglio 2011), a cura di G. BALDISSIN MOLLI, Venezia 2011, n. 79, p. 151. Vedi anche, per un inquadramento storico dell'attività degli intagliatori del legno a Padova, il saggio di G. BALDISSIN MOLLI, *Marangoni, carpentieri, falegnami, intarsiatori*, in *Botteghe artigiane dal Medioevo all'età moderna. Arti applicate e mestieri a Padova*, a cura di G. BALDISSIN MOLLI, Padova 2000 (in particolare pp. 157-159).

<sup>59</sup> SCHULZ, *Woodcarving and Woodcarvers*, cit., cat. n. 10.

<sup>60</sup> A.M. SCHULZ, *The Choirstalls in the Venetian Church of S. Stefano and Related Works by Leonardo Scalamanzo*, "The Burlington Magazine", 150, 2008, pp. 656-663.

<sup>61</sup> Anche nei polittici, tra l'altro, nel corso del XV secolo, la forma della conchiglia tende a variare, dal momento che essa perde progressivamente il suo carattere mimetico, adeguandosi alla forma allungata delle cornici e assumendo una terminazione inflessa la cui connotazione gotica è accentuata.

<sup>62</sup> Si tratta di una tipologia molto frequente nella scultura di epoca mediobizantina di cui esistono diversi esemplari anche in San Marco (vedi i pezzi nn. 39, 40, 72, 77, 78 in ZULIANI, *I marmi di San Marco*, cit.).

<sup>63</sup> È interessante osservare come, anche nelle nuove evoluzioni dell'architettura rinascimentale, l'elemento decorativo a conchiglia, anche vuoto, continui a rappresentare un *leit motiv* nel rivestimento marmoreo degli edifici veneziani; sulla stessa facciata della chiesa di San Zaccaria è ripe-

piuttosto avanzata, i tre polittici tardogotici, realizzati negli anni Quaranta del XV secolo da Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna<sup>64</sup>, proseguono la tradizione dell'elemento conchigliato a coronamento delle tavole dipinte (fig. 15). In particolare, nell'esemplare più grande dell'altare centrale, che presenta la componente pittorica perfettamente fusa con quella scultorea di Ludovico da Forlì, malgrado il rimaneggiamento del XIX secolo nel registro principale, spicca la teoria di valve blu e dorate sulla sommità dei due registri. Questo gruppo di opere rappresenta un esempio particolarmente significativo poiché evidenzia, in un contesto di elevata committenza (il monastero femminile di San Zaccaria accoglieva le esponenti del più elevato patriziato veneziano) il valore della tradizione, sia nell'incastonatura della più antica pala dorata all'interno del polittico centrale<sup>65</sup>, sia nel mantenimento, seppure all'interno di una lussuosa struttura lignea che tende a superare gli schemi limitanti del polittico "alla veneziana", di un elemento caratterizzante la carpenteria lagunare quale è il motivo a conchiglia.

Pochi anni dopo (1445 o anni Cinquanta del XV secolo) esso si presenta anche nel polittico di ambito squarcionesco in Santa Maria in Castello di Arzignano<sup>66</sup>, ripetuto su ciascuna delle figure laterali del registro principale, probabilmente uno degli esemplari più tardi. Quando infatti, con lo sviluppo delle nuove forme dei polittici rinascimentali, furono esclusi progressivamente i decori ingombranti della carpenteria e fu poi gradualmente privilegiata la pala unificata a discapito di quella multipartita, si determinò la dissoluzione delle

tutto lungo il secondo registro. Vedi: *La facciata di San Zaccaria a Venezia*, a cura di B. AIKEMA, E. ZUCCHETTA, Saonara 2010.

<sup>64</sup> A. PALLUCCHINI, *I Vivarini (Antonio, Bartolomeo, Alvise)*, Venezia s.d., pp. 16-17; E. MERKEL, *Venezia, 1430-1450*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, I, a cura di M. LUCCO, Milano 1989, p. 72; B. AIKEMA, *La Cappella d'oro di San Zaccaria. Arte, religione e politica nella Venezia del doge Foscari*, "Arte Veneta", 57, 2000, pp. 22-41.

<sup>65</sup> DE MARCHI, *La postérité du devant-d'autel à Venise*, cit., pp. 68-72. Tale struttura metallica risulta oggi perduta e integrata dal restauro ottocentesco.

<sup>66</sup> Dopo Mantegna. *Arte a Padova e nel territorio nei secoli XV e XVI*, catalogo della mostra (Padova, 26 giugno-14 novembre 1976), Milano 1976, pp. 20-21 (scheda di I. FURLAN); M. BOSKOVITS, *Una ricerca su Francesco Squarçione*, "Paragone", 325, 1977, pp. 47-49; M. LUCCO, *La pittura del secondo Quattrocento nel Veneto occidentale*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, I, a cura di F. ZERI, Milano 1986, pp. 151-152; C. RIGONI, *Il polittico di Arzignano: presenze squarcionesche nel territorio vicentino*, in *Francesco Squarçione «pictorum gymnasiarcha singularis»*, atti delle giornate di studio (Padova, 10-11 febbraio 1998), a cura di A. DE NICOLÒ SALMAZO, Padova 1999, pp. 89-99.



15. Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna, *Polittico del Corpo di Cristo*, cappella di San Tarasio, Venezia, San Zaccaria

incorniciature interne e il predominio della pittura sull'intaglio del legno (e la conseguente perdita del racconto orchestrale e gerarchico) a cui fu relegato un ruolo del tutto marginale<sup>67</sup>.

Il motivo decorativo della conchiglia, dunque, così caratterizzante il polittico "alla veneziana", è l'erede di una lunga tradizione iconografica, dalle cui origini, in età ellenistico-romana, ma poi anche in quella paleocristiana, aveva un ruolo di glorificazione e divinizzazione entro uno spazio concluso, a edicola. Questo modulo decorativo nei manufatti di carpenteria divenne poi un elemento seriale, spogliato progressivamente del suo significato d'origine, tanto che la conchiglia perse anche la sua caratterizzazione naturalistica. Nella pala rinascimentale di tradizione veneziana l'ambientazione enfatica "a nicchia" fu risolta su un piano eminentemente pittorico, con l'inserimento dei personaggi entro un'abside (nel caso parallelo della *Pala Montefeltro* di Piero della Francesca, ad esempio, è mantenuto il riferimento alla valva nel catino). Il fatto che spesso questo sfondo architettonico sia decorato da mosaici, che riproducono letteralmente o si ispirano a quelli marziani, può essere considerato un ulteriore indizio della sensibilità veneta per i valori della tradizione, del legame con il passato e dell'identità collettiva della città.

<sup>67</sup> Vedi J. BURCKHARDT, *Das Altarbild. Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien*, Basilea 1898, ripubblicato in ID., *Pale d'altare del Rinascimento*, a cura di P. HUMFREY, Firenze 1988; A. DE MARCHI, *La pala d'altare. Dal polittico alla pala quadra*, dispense del corso tenuto nell'a.a. 2011-2012, Firenze 2012.