

Paola Modesti, Venezia
“EL TEMPIO DI SOVRA”: NOTE SULLA
 STORIA E SUL SIGNIFICATO DEL
 CORONAMENTO MISTILINEO
 NELL’ARCHITETTURA VENEZIANA

L’impiego del coronamento mistilineo nell’architettura veneziana è un fenomeno rilevato nella storiografia architettonica locale sin dall’Ottocento, da Pietro Selvatico e Pietro Paoletti, ma non ancora indagato in maniera puntuale e rispetto agli studi di carattere generale disponibili su questo tipo di fastigio.¹

L’arco composto da una linea concava inferiore raccordata a una convessa superiore tramite un tratto verticale, definito “mistilineo” da Paoletti, fu studiato all’inizio del Novecento da Marcel Reymond come una peculiare forma artistica di cui era possibile stabilire esattamente la data di nascita e di estinzione.² Reymond contestò

¹ Cf. Pietro SELVATICO, *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia dal Medio Evo sino ai nostri giorni*, Venezia 1847, pp. 135, 138, 142, 147; Pietro PAOLETTI, *L’architettura e la scultura del Rinascimento a Venezia*, Venezia 1893, pp. 31, 38 n. 1, 49, 55, 75; Herbert DELLWING, *Die Kirchenbaukunst des späten Mittelalters in Venetien*, Worms 1990, pp. 128–129 e *passim*; Wolfgang WOLTERS, in: Norbert HUSE – Wolfgang WOLTERS, *The Art of Renaissance Venice. Architecture, Sculpture, and Painting, 1460–1590*, Chicago – London 1990, pp. 72–73; Antonio IACOBINI, *L’architettura religiosa, Storia di Venezia. Temi. L’arte* (ed. Rodolfo Pallucchini), I, Roma 1994, pp. 185–235, in particolare pp. 198, 226; Ennio CONCINA, *Dal Medioevo al primo Rinascimento: l’architettura, Storia di Venezia dalle origini alla caduta della Serenissima. Il Rinascimento società ed economia* (edd. Alberto Tenenti – Ugo Tucci), V, Roma 1996, pp. 165–306, in particolare pp. 172–173. Vedi ora anche Id., *Tempo novo. Venezia e il Quattrocento*, Venezia 2006 (volume apparso dopo la consegna del presente testo per la stampa), pp. 241–242. Il coronamento mistilineo è uno dei temi di un progetto di ricerca sull’architettura ecclesiastica veneziana precedente la controriforma a cui mi sono dedicata durante un magnifico soggiorno presso il Center for Advanced Study in the Visual Arts (CASVA) della National Gallery of Art di Washington come Samuel H. Kress Senior Fellow 2005–2006. Ringrazio Samo Štefanac per avermi offerto l’opportunità di anticipare alcuni esiti del mio lavoro in questa rivista e per l’indicazione di edifici e aspetti inizialmente ignorati. Sono anche grata ad Andrea Guerra, Debra Pincus e Lucio Riccetti per avermi aiutato con le loro osservazioni nello studio e nella stesura di queste note.

² Marcel REYMOND, *L’arc mixtiligne florentin*, *Rivista d’arte*, I, 1904, pp. 245–259.



1. Porta del Tesoro, Venezia, San Marco

l'opinione dello studioso veneziano, secondo cui il motivo aveva un'origine locale. Egli osservò che l'arco mistilineo era stato impiegato a Firenze nella cosiddetta "Porta d'Oro" della chiesa di Orsanmichele nel 1408, tre anni prima della sua comparsa a Venezia sulla tomba di Agnese e Orsola Venier nei Santi Giovanni e Paolo, ritenne il fastigio della tomba Venier un "embrione" o una "maldestra imitazione" dell'arco mistilineo fiorentino (di cui ricostruì la discendenza), ed evidenziò i caratteri fiorentini delle opere veneziane che lo inclusero successivamente: l'altare della Cappella dei Mascioli in San Marco e la Porta della Carta.

Qualche decennio dopo ritornò sull'argomento Georg Weise.³ Lo studioso tedesco inquadrò gli esempi veneziani isolati da Raymond sullo sfondo del ricco repertorio decorativo locale ed evitò le strettoie della questione della priorità fra Firenze e Venezia rintracciando le

³ Georg WEISE, Gli archi mistilinei di provenienza islamica nell'architettura gotica italiana e spagnola, *Rivista d'arte*, s. II, a. XIII, 1941, pp. 1-18.

origini del motivo nell'arte trecentesca italiana, in particolare nelle cornici dei polittici e nella pittura. In queste note mi riallaccio all'importante contributo di Weise introducendo nella discussione opere e testimonianze che consentono di individuare due genealogie veneziane del coronamento mistilineo e di formulare osservazioni e domande sul suo significato – un aspetto rimasto nell'ombra della definizione del motivo come “gotico” o come manifestazione di un “gusto locale per il movimento delle linee e per le curve inflesse”.⁴

Si può concordare con Weise che l'arco mistilineo sia una derivazione dell'arco inflesso islamico. La storia affascinante di questo arco, ricostruita successivamente, sembra condurre direttamente a Venezia. Apparso in India – inizialmente concepito in edifici lignei e, dal primo secolo a.C., impiegato nei santuari rupestri – l'arco inflesso diventò comune nel Lontano Oriente come motivo buddista a coronamento di soglie e di nicchie con figure sacre, si propagò nel mondo islamico e raggiunse infine l'occidente cristiano nel tredicesimo secolo.⁵ Riprodotto occasionalmente nel periodo pre-romanico in codici, dittici e reliquiari, può essere stato introdotto nell'architettura occidentale proprio a Venezia, nella decorazione duecentesca della chiesa di San Marco.⁶ L'arco inflesso è l'apice di un arco lobato nelle lunette sopra la Porta del Tesoro dentro la chiesa, probabilmente eseguita subito dopo il 1231 (fig. 1), sulla Porta dei Fiori, l'ingresso sul fianco nord dell'edificio (citato da Weise) e su quella di San Giovanni Evan-

⁴ Cf. PAOLETTI 1893, cit. n. 1, p. 49 (da cui è tratta la citazione); IACOBINI 1994, cit. n.1, p. 198.

⁵ La storia dell' “arc en accolade oriental” è stata ricostruita per la prima volta da Jurgis BALTRUŠAITIS nell'ultimo capitolo del suo libro *Le Moyen Age fantastique: antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris 1955, pp. 263–280. Lo studioso riteneva che il primo esempio europeo si trovasse nella decorazione della Hardingstone Cross, la croce commemorativa fatta erigere nel 1291 da Edoardo I a Hardingstone (Nottinghamshire), una delle stazioni nella processione funebre della moglie Eleonora di Castiglia da Harby a Westminster.

⁶ Cf. Jean BONY, *The English Decorated Style*, Ithaca (New York) 1979, p. 24; Fulvio ZULIANI, Conservazione e innovazione nel lessico architettonico veneziano del XIII e XIV secolo, *L'architettura gotica veneziana* (atti del convegno, Venezia, 27–29. 11. 1996, edd. Francesco Valcanover – Wolfgang Wolters), Venezia 2000, pp. 29–34, in particolare pp. 32–33, il quale ha rintracciato precedenti di arco inflesso nel mosaico pavimentale dei Santi Maria e Donato a Murano (con qualche dubbio per via di restauri



2. Pala d'Oro, Venezia, San Marco

gelista, all'interno, nel transetto nord verso l'atrio.⁷ Nelle lunette degli arconi laterali della facciata principale si trovano invece archi rialzati e inflessi (nella Porta di Sant'Alipio in associazione a transenne di finestre vicine all'arte fatimita).⁸ Poiché la chiesa custodiva le spoglie di san Marco, martirizzato e originariamente sepolto ad Alessandria, la

ottocenteschi) e negli affreschi della cripta di Aquileia; Juergen SCHULZ, *The New Palaces of Medieval Venice*, University Park (PA) 2004, pp. 49–50, che ha anche considerato la probabilità di una iniziale comparsa a Venezia del motivo nelle formelle affisse all'esterno dei palazzi.

⁷ La datazione di queste lunette, come quella degli archi inflessi di cui si tratta di seguito, non è su base documentaria, ma stilistica, ed è dibattuta dagli studiosi. Cf. Otto DEMUS, *The Church of San Marco in Venice: history, architecture, sculpture*, Washington 1960, pp. 104–105, 144–145; SCHULZ 2004, cit. n. 6, p. 50, n. 22.

⁸ Mancano elementi sia per sostenere che per rifiutare l'ipotesi che questi archi inflessi siano serviti a distinguere dall'insieme della facciata un edificio a tre porte con riferimento ai Santi Apostoli di Costantinopoli, proposta da Deborah HOWARD, *Venice and the East*, New Haven – London 2000, pp. 105, 108.



3. San Marco, Venezia, dettaglio della facciata

ripresa di questa forma esotica, tratta dal repertorio decorativo islamico, è apparsa significativa: avrebbe richiamato la storia del santo e indicato l'edificio come il suo "autentico" sacrario.⁹ Non va comunque escluso che nella scelta degli archi inflessi siano stati tenuti presenti i reliquiari, considerati i diversi aspetti che la basilica marciana condi-

⁹ Come è stato osservato a partire da DEMUS 1960, cit. n. 7, p. 104–105, sostanzialmente recentemente da Rosamond E. MACK, *Bazaar to Piazza*, Berkeley – Los Angeles – London 2002, pp. 9–10, e nel frattempo contestato da Giovanni LORENZONI, Sui problematici rapporti tra l'architettura veneziana e quella islamica, *Arte veneziana e arte islamica* (atti del convegno, Venezia 9.–12. 12. 1986, ed. Ernst J. Grube), Venezia 1989, pp. 101–110, in particolare p. 103. I profili articolati dei timpani delle porte del Tesoro, dei Fiori e di San Giovanni, la loro composizione a strati successivi e la decorazione a tralcio possono anche richiamare gli archi rappresentati nei *mihrab*, con cui s'intende non tanto la nicchia nella parete di una moschea orientata verso la Mecca (*qibla*) quanto gli oggetti a cui era affidato il compito di indicare la santità associata a un luogo o a una persona, spesso appartenenti a santuari e mausolei. Su di essi vedi Nuha N. N. KHOURY, *The Mihrab Image: Commemorative Themes in Medieval*

vide con questi oggetti, rivestiti dei più preziosi materiali, spesso in forma di edifici ed espressivi del loro contenuto.¹⁰

Non appena adottato in San Marco, l'arco inflesso entrò a far parte del patrimonio formale della città, decorando le *domus magnae* delle famiglie eminenti.¹¹ Fu poi ripreso nella massima impresa artistica promossa dal doge Dandolo all'interno della cappella ducale, il rinnovamento della Pala d'Oro, compiuto da Giampaolo Boninsegna fra il 1342 e il 1345, dove incornicia gli smalti di tre registri (fig. 2).¹² Queste cuspidi inflesse sono state singolarmente trascurate nella storia del coronamento mistilineo, nonostante sia verosimile che la preziosissima montatura della Pala sia stata d'ispirazione per le cornici dei polittici veneziani. Viene anche da chiedersi se i fastigi degli archi nel registro superiore non abbiano influito sulla scelta, nei decenni successivi, del nuovo coronamento di San Marco (fig. 3). Questo fu anche arricchito con pinnacoli e sculture stilisticamente aggiornati, simili alle elaborate decorazioni dei polittici prodotti dalle botteghe veneziane nei decenni precedenti (ma anche in grado di ristabilire la supremazia visiva dell'edificio nel paesaggio urbano).¹³

Islamic Architecture, *Muqarnas*, 9, 1992, pp. 11–28. I *mihrab* sono stati valutati in relazione alla decorazione che inquadra le polifore dei palazzi veneziani da HOWARD 2000, cit. n. 8, pp. 155–159.

¹⁰ Per un'introduzione ai reliquiari, vedi la voce di Victor H. ELBERN, Reliquiario, *Enciclopedia dell'arte medievale*, IX, Roma 1998, pp. 892–911.

¹¹ Edoardo ARSLAN, *Venezia gotica. L'architettura civile*, Milano 1986, pp. 28–29 e *passim* per un vasto repertorio di immagini; SCHULZ 2004, cit. n. 6, pp. 49–50.

¹² Tra le pubblicazioni sulla Pala vedi *La Pala d'Oro* (edd. Hans Robert Hahnloser – Renato Polacco), Venezia 1994, e i contributi di Elisabeth TABURET-DELAHAYE, Renato POLACCO ed Erich STEINGRÄBER, *Storia dell'arte marciana: sculture, tesoro, arazzi* (atti del convegno, Venezia, 11–14. 1994, ed. Renato Polacco), Venezia 1997, pp. 352–386. Sulle imprese artistiche promosse da Andrea Dandolo in San Marco vedi Debra PINCUS, Andrea Dandolo (1343–1354) and Visible History: The San Marco Projects, in: *Art and Politics in Late Medieval and Early Renaissance Italy: 1250–1500* (ed. Charles M. Rosenberg), Notre Dame – London 1990, pp. 191–206.

¹³ Il coronamento di San Marco si ritiene eseguito fra il 1384 e il terzo decennio del Quattrocento: cf. Laura CAVAZZINI, Niccolò di Pietro Lamberti a Venezia, *Prospettiva*, 66, 1992, pp. 10–26; Giulia Rossi SCARPA, La scultura nei secoli XIV e XV, *San Marco. La basilica d'Oro*, Milano 1994, pp. 161–186, in particolare pp. 173–180.

Nel frattempo – come ha mostrato Weise – archi mistilinei di diversi profili si erano diffusi a Venezia e altrove nella carpenteria e nella pittura, dove sembrano avere avuto una funzione glorificante soprattutto come ornamenti di troni e baldacchini (di fatto, secondo la “vocazione” della forma emersa sin dai suoi esordi nell’arte orientale). Linee inflesse furono variamente combinate con quelle convesse, concave e rettilinee, dando vita a un processo di rielaborazione da cui sarebbe prevalso l’arco mistilineo introdotto nell’architettura all’inizio del Quattrocento a Firenze e a Venezia, a opera di scultori-architetti.¹⁴

A Lorenzo Ghiberti viene ancora oggi riconosciuto il merito di avere trasposto il motivo dalla carpenteria all’architettura, nella decorazione delle finestre della tribuna di Santa Maria del Fiore nel 1407 e, tre anni dopo, nel portale nord-occidentale di Orsanmichele a Firenze.¹⁵ Secondo la discendenza fiorentina ricostruita da Reymond, dopo Ghiberti il motivo fu ripreso da Michelozzo come fastigio della tomba del cardinal Brancacci in Sant’Angelo a Nilo a Napoli (disegnata nel 1427 con la partecipazione di Donatello) e del portale della chiesa di Sant’Agostino a Montepulciano (opera attribuita, 1430–36 ca), da Bernardo Rossellino come cornice del rilievo con la *Madonna del manto* nella facciata del Palazzo della Fraternità della Misericordia ad Arezzo (1433), e da Domenico Gagini sulle cinque lunette sopra la facciata della cappella di San Giovanni Battista nel duomo di Genova (iniziata nel 1448) – opere in cui è evidente la proposta di forme *all’antica*.¹⁶ Come vedremo, la

¹⁴ WEISE 1941, cit. n. 3. Per quanto ne sappia, gli studiosi non si sono più soffermati sull’arco mistilineo nell’arte italiana tre-quattrocentesca. Andrea DE MARCHI, *Polyptyque vénitiens. Anamnèse d’une identité méconnue. Autour de Lorenzo Veneziano: fragments de polyptyques vénitiens du XIV^e siècle* (catalogo della mostra, Tours, Musée des Beaux-Arts, 22. 10. 2005–23. 1. 2006), Cinisello Balsamo (Milano) 2005, pp. 13–43, ritiene che l’arco trilobo con raccordi ad angolo retto che racchiude l’*Incoronazione della Vergine*, datata 1324, presso la National Gallery of Art di Washington, preluda ai successivi archi mistilinei (p. 22).

¹⁵ Cf. Diane FINIELLO ZERVAS, Lorenzo Monaco, Lorenzo Ghiberti, and Orsanmichele: Part I, *The Burlington Magazine*, CXXXIII, 1064, 1991, pp. 748–759, in particolare p. 756, con bibliografia precedente, e Ead., *Orsanmichele a Firenze*, Modena 1996, p. 190.

¹⁶ REYMOND 1904, cit. n. 2; sulla tomba Brancacci e sulla facciata di Sant’Agostino cf. Ronald W. LIGHTBOWN, *Donatello & Michelozzo: an artistic partnership and its patrons in the early Renaissance*, London 1980, pp.

RAZPRAVE IN ČLANKI



4. Tomba del doge Michele Morosini, Venezia, Santi Giovanni e Paolo



5. Tomba di Agnese e Orsola Venier, Venezia, Santi Giovanni e Paolo

storia veneziana del coronamento mistilineo può essersi facilmente intrecciata con quella fiorentina come sostenuto da Reymond, ma è anche possibile sostanziare ulteriormente la tesi di Weise secondo cui la forma ebbe un'origine indipendente nella città lagunare. Esiste infatti un'opera veneziana in cui si può riconoscere il transitto dell'arco mistilineo dalla pittura all'architettura e che costituisce un plausibile precedente per il fastigio della tomba di Agnese e Orsola Venier nei Santi Giovanni e Paolo: la tomba ducale di Michele Morosini nel presbitero della stessa

52–127, 225–226; Miranda FERRARA – Francesco QUINTERIO, *Michelozzo di Bartolomeo*, Firenze 1984, pp. 157–160, 198–200. Sulla facciata della Fraternità ad Arezzo vedi Anne MARKHAM SCHULZ, *The Sculpture of Bernardo Rossellino and his Workshop*, Princeton (NJ) 1977, pp. 17–19 e Massimo BULGARELLI, La cappella Cardini a Pescia, in: Massimo BULGARELLI – Matteo CERIANA, *All'ombra delle volte*, Milano 1996, pp. 12–102, in particolare pp. 74–75 e nn. a p. 100. Sulla cappella di San Giovanni Battista a Genova, vedi Hanno-Walter KRUFF, La cappella di San Giovanni Battista nel duomo di Genova, *Antichità viva*, a. IX, 4, 1970, pp. 33–50.

chiesa, databile agli anni successivi alla morte del doge nel 1382.¹⁷ L'arcosolio con il sarcofago fa parte di un edificio paradisiaco dipinto sulla parete retrostante: un grandioso arcone trilobo, abitato da angeli, culminante con un arco acuto sormontato da un fastigio mistilineo (fig. 4). Il fastigio, che include un elemento circolare ed è affiancato da pinnacoli, è analogo a quello replicato nelle cornici delle pale d'altare e a quello della tomba Venier (fig. 5).¹⁸

L'imponente struttura architettonica dipinta della tomba Morosini ha richiamato, in generale, gli affreschi di Guariento e di Altichiero da Zevio.¹⁹ Ciò vale anche per il fastigio mistilineo. Censendo le varianti di archi a ogiva nella pittura italiana, Weise ha individuato l'arco inflesso sovrapposto a linee concave sul trono della Vergine raffigurato da Altichiero nell'oratorio di San Giorgio presso la basilica del Santo a Padova.²⁰ Negli affreschi dello stesso oratorio, compiuti prima del 1379, si trova anche un vero e proprio coronamento mistilineo, nei timpani del portico del tempio pagano che vacilla nell'episodio in cui san Giorgio abbatte gli idoli (fig. 6). Il fastigio, con pinnacoli laterali e provvisto di clipeo, è sovrapposto a un arco rialzato che a sua volta circoscrive un arco trilobo.²¹ Il tempio "antico" immaginato da Altichiero

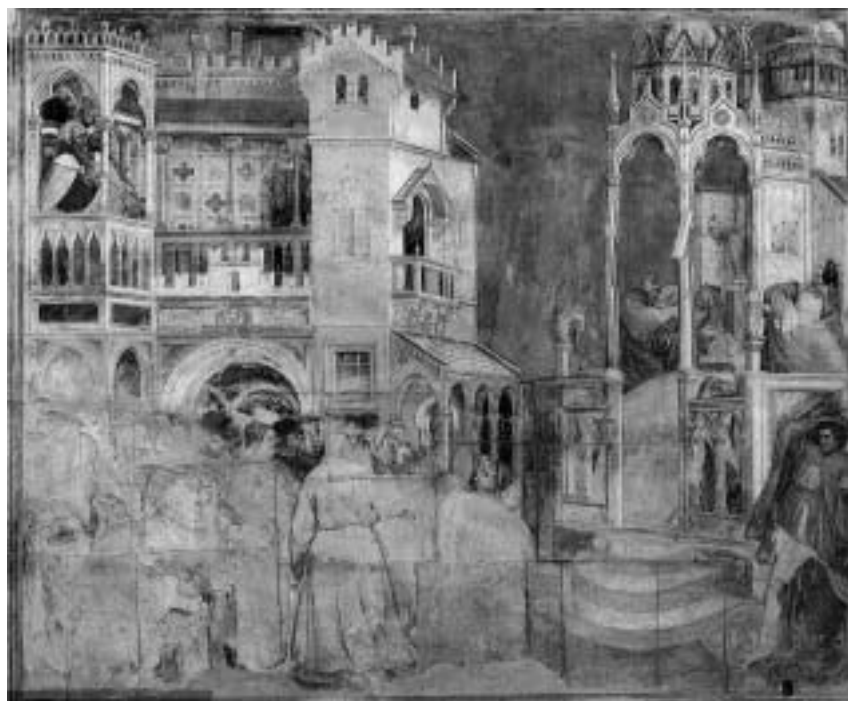
¹⁷ Wolfgang WOLTERS, *La scultura veneziana gotica (1300-1460)*, I, Venezia 1976, pp. 57-58, 205-206, n. cat. 121, il quale non ha considerato la pittura murale retrostante, restaurata successivamente, per cui vedi Sandro SPONZA, Il restauro del monumento al doge Michele Morosini, in: *L'architettura gotica veneziana*, cit. n. 4, pp. 211-217. Sulla tomba Morosini vedi anche Debra PINCUS, *The Tombs of the Doges of Venice*, Cambridge (UK) - New York 2000, pp. 158-160; Tiziana FRANCO, *Michele Giambono e il monumento a Cortesia da Sarego in Santa Anastasia a Verona*, Venezia 1998, p. 73, n. 4.

¹⁸ Sulla tomba Venier, vedi WOLTERS 1976, cit. n. 17, pp. 77-78, 231-232, n. cat. 160. Nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo il fastigio mistilineo fu anche riproposto verso il 1450 come decorazione delle finestre della cappella Storlato (cf. PAOLETTI 1983, cit. n. 1, p. 49; Franca ZAVA BOCCAZZI, *La basilica dei Santi Giovanni e Paolo in Venezia*, Venezia 1965, p. 28).

¹⁹ Cf. Francesca FLORES D'ARCAIS, La pittura, *Storia di Venezia. Temi. L'arte*, I, pp. 237-303, in particolare pp. 298-299.

²⁰ WEISE 1941, cit. n. 3, p. 11. Altichiero decorò con fastigi con archi mistilinei anche l'elaborato baldacchino della Vergine nella cappella Cavalli in Sant'Anastasia a Verona, probabilmente precedente l'affresco padovano (cf. Enrica Cozzi, Verona, *La pittura nel Veneto. Il Trecento* (ed. Mauro Lucco), II, Milano 1992, pp. 303-379, in particolare pp. 348-349).

²¹ Cf. Anna Maria SPIAZZI, Padova, *La pittura nel Veneto. Il Trecento* 1992, cit. n. 20, I, pp. 88-177, in particolare p. 153.



6. Altichiero da Zevio, *San Giorgio fa crollare gli idoli*, Padova, Oratorio di San Giorgio presso la basilica del Santo

nel contesto dell'umanesimo padovano può essere anche ritenuto un antenato del Tempio di Gerusalemme raffigurato alcuni decenni più tardi da Giambono nel mosaico con la *Presentazione della Vergine* nella Cappella dei Mascoli in San Marco (fig. 7).²² Giambono aggiornò l'architettura a suo tempo colta e innovativa di Altichiero dipingendo decorazioni e colonne con capitelli "all'antica" insieme a novità tratte dall'architettura veneziana coeva, con chiari riferimenti a Palazzo Ducale.

²² Sul mosaico, a cui si stava lavorando nel 1449, cf. Giulia Rossi SCARPA, I mosaici della Cappella dei Mascoli, *San Marco. La basilica d'oro* 1991, cit. n. 13, pp. 287-315, in particolare pp. 294, 296, dove la studiosa ha accostato al Tempio della Presentazione l'edificio, pure provvisto di coronamento mistilineo, raffigurato in un disegno attribuito a Pisanello (Milano, Biblioteca Ambrosiana, F. 214 inf. 10). Un coronamento costituito da un arco inflesso direttamente raccordato a settori circolari si trova nell'edificio dell'angelo annunziante dipinto da Giambono nel monumento a Cortesia da Sarego in Sant'Anastasia a Verona, su cui vedi FRANCO 1998, cit. n. 22.



7. Michele Giambono, *Presentazione della Vergine al Tempio*, Venezia, San Marco, cappella dei Mascoli

Il coronamento mistilineo del portico è infatti posto sopra un arco con trafori, il cui disegno riprende quello della loggia del Palazzo e richiama, anche per il coronamento, la Porta della Carta, l'entrata cerimoniale realizzata negli anni precedenti (fig. 8).

La Porta della Carta era stata commissionata nel 1438 a Giovanni e Bartolomeo Bon e firmata da quest'ultimo.²³ La sua cuspidale mistilinea, che include un clipeo (con il busto di San Marco) ed è decorata con fogliame abitato (da angeli), può essere dunque inserita nella genealogia veneta qui delineata. A questo proposito è significati-

²³ Cf., tra gli altri, WOLTERS 1976, cit. n. 17, pp. 122-123, 281-284, n. cat. 240; Id., Ipotesi su Bartolomeo Bon architetto, *L'architettura gotica veneziana* 2000, cit. n. 6, pp. 273-280, in particolare pp. 273-274; Serena ROMANO, La porta della carta, storia e critica, in: *La Porta della Carta. I restauri* (catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Ducale, maggio - luglio 1979, ed. Ead.), Venezia 1979, pp. 9-21.



8. Bartolomeo Bon, Porta della Carta, Venezia

vo che in un documento del 1442, relativo alla consegna del “straforo” e di altri elementi della parte superiore della Porta, il fastigio sia stato indicato come “el tempio di sovra”.²⁴ Ci sono però indizi per ritenere che la tradizione locale del motivo sia stata anche rinvigorita dai contatti con artisti toscani attivi o di passaggio in quegli anni a Venezia (tra i quali anche Michelozzo).²⁵ Può non essere stato casuale che le figure dentro le nicchie sormontate da fastigi mistilinei dell’altare in pietra nella Cappella dei Mascoli in San Marco, eseguito all’inizio del decennio precedente, presuppongano la conoscenza dei rilievi ghibertiani della prima porta del Battistero di Firenze.²⁶ Anche per le statue della Porta della Carta è stata suggerita una provenienza toscana.²⁷ Inoltre fra il 1432 e il 1435 lo scultore fiorentino Nanni di Bartolo, attestato a Venezia nel 1424 e attivo nel Veneto negli anni seguenti, aveva compiuto il portale della chiesa di San Nicolò a Tolentino, culminante con un arco mistilineo.²⁸ Questo arco costituisce la cornice di un rilievo, come avviene nella già citata facciata del Palazzo della Fraternità ad Arezzo,

²⁴ “... che le zime dei pilieri di sovra et quelli tre anzoli che tien el mezo sam Marcho e intorno el tempio di sovra volemo darveli fati complidi da mo insino mexi tre, e da tre mexi indietro infino a do mexi volemo darvene fato complido el straforo che achaze entro l’arco de la dita porta et le altre figure ...” (secondo la trascrizione di Giambattista LORENZI, *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia, ovvero serie di atti pubblici dal 1253 al 1797 che variamente lo riguardano ... Dal 1253 al 1600*, I, Venezia 1868, p. 70, doc. 162 (con l’indicazione archivistica *Collegio dei Provveditori al Sal.*, vol. 3, 1411–1520, c. 84); WOLTERS 1976, cit. n. 17, p. 282.

²⁵ Cf. Antonio FOSCARI, Michelozzo, Donatello e la Signoria di Venezia, in: *Michelozzo Scultore e Architetto (1396–1472)* (atti del convegno, Firenze e San Piero a Sieve, 2–5 ottobre 1996, ed. Gabriele Morolli), pp. 61–65, in particolare pp. 62–63, dove lo studioso sembra addirittura propenso a ritenere che siano state le opere veneziane a ispirare il portale di Sant’Agostino a Montepulciano e quello di San Nicolò a Tolentino (per cui vedi *infra*).

²⁶ In realtà, le tre figure costrette nello spazio ridotto delle nicchie suggeriscono che lo scultore ghibertiano si sia limitato a fornire le statue. Cf. WOLTERS 1976, cit. n. 17, pp. 277–278, n. cat. 235, che ritiene la struttura dell’altare opera di un veneziano; per una scheda recente vedi Joachim POESCHKE, *Die Skulptur des Mittelalters in Italien*, II, München 1998–2000, pp. 201–203, n. cat. 268.

²⁷ WOLTERS 2002, cit. n. 23, p. 274.

²⁸ Cf. WOLTERS 1976, cit. n. 17, pp. 90–93, 267–28; Francesca PETRUCCI, Nanni [Giovanni] di Bartolo [il Rosso], *The Dictionary of Art*, 22, London

ma le sue proporzioni sono più slanciate, vicine a quelle del successivo coronamento della Porta della Carta.

Si è detto che quest'ultimo fastigio fu definito "tempio" ed era popolato da figure sacre. Il carattere sacro della Porta della Carta nel suo insieme è attestato dal fatto che fu presa a modello per il portale di una chiesa, San Francesco alle Scale, compiuto nel sesto decennio del Quattrocento da Giorgio da Sebenico, scultore-architetto dalmata attivo a Venezia nel 1441, quando fu nominato "protomagister" del duomo di Sebenico (Šibenik).²⁹ Va però tenuto presente – come ha osservato Weise – che il fastigio della Porta della Carta era visto in associazione alla merlatura in pietra del Palazzo.³⁰ E va considerato che il

1996, pp. 462–464; Anne MARKHAM SCHULZ, Nanni di Bartolo e il portale di San Nicola a Tolentino, *Nanni di Bartolo e il portale di San Nicola a Tolentino* (ed. Ead.), Firenze 1997, pp. 21–80, in particolare pp. 60–80. Un analogo impiego dell'arco mistilineo si trova anche sul portale della chiesa di Santo Stefano a Belluno, di incerta datazione, su cui vedi la scheda di Anna Maria SPIAZZI, in: *Pisanello. I luoghi del gotico internazionale nel Veneto* (catalogo della mostra, Verona, Museo di Castelvecchio, 8. 9.–8. 12. 1996, ed. Filippa Maria Aliberti Gaudioso), Milano 1996, p. 260.

²⁹ Tratto dall'architettura sacra, e in particolare ispirato ai tabernacoli nel presbiterio di San Marco, era già stato il balcone del Palazzo Ducale verso il molo, compiuto all'inizio del Quattrocento dai fratelli delle Masegne (cf. WOLTERS 1976, cit. n. 17, pp. 220–221), a cui Giorgio da Sebenico si riferì per la parte superiore dello stesso portale di San Francesco alle Scale, come ha osservato Samo ŠTEFANAC, Giorgio da Sebenico, Niccolò di Giovanni Fiorentino, Giovanni Dalmata: tre protagonisti del Quattrocento dalmata nelle Marche, *Emilia e Marche nel Rinascimento. L'identità visiva della "Periferia"* (ed. Giancarla Periti), Azzano San Paolo (BG) 2005, pp. 39–69, in particolare p. 45. Per sintesi aggiornate sulla figura e l'opera di Giorgio da Sebenico vedi Ileana CHIAPPINI DI SORIO, Giorgio da Sebenico, *Scultura nelle Marche* (ed. Pietro Zampetti), Firenze 1993, pp. 257–268, con bibliografia a p. 506; Stanko KOKOLE, Giorgio da Sebenico [Georgius Matthei Dalmaticus; Giorgio di Matteo; Giorgio Orsini; Juraj Matejev Dalmatinac], *The Dictionary of Art*, 12, London 1996, pp. 665–668. Su San Francesco alle Scale, cf. anche Fabio MARIANO, Giorgio di Matteo da Sebenico in Ancona, *Marche e Dalmazia tra umanesimo e barocco* (atti del convegno, Ancona, Osimo, 13–15 maggio 1988, edd. Sante Graciotti et al., Reggio Emilia 1993, pp. 61–84, in particolare pp. 67–71). Su Giorgio da Sebenico e la bottega Bon, cf. anche Anne MARKHAM SCHULZ, Giorgio da Sebenico and the Workshop of Giovanni Bon, *Radovi Instituta sa povijest umjetnosti*, 3–6, 1979–1982, pp. 77–92 (atti del convegno per il quinto centenario della morte).

³⁰ WEISE 1941, cit. n. 3, p. 2.

profilo mistilineo appare ancora oggi nella merlatura di un edificio privato, la corte degli Amadi presso Santa Maria dei Miracoli, e nel coronamento del portale di un forno pubblico per la produzione di gallette lungo Riva degli Schiavoni.³¹ In questi ultimi esempi la forma può avere perso ogni connotazione religiosa, forse limitandosi a evocare, insieme all'arco inflesso, le relazioni commerciali e culturali veneziane con l'Oriente e il mondo islamico.³²

Ma il motivo mistilineo caratterizzò a Venezia anche l'aspetto di numerose chiese. Anche in questo caso è possibile indicare un precedente locale trecentesco: l'altare ligneo nell'oratorio della Scuola del Volto Santo presso la chiesa di Santa Maria dei Servi, distrutto nel 1766, ma raffigurato in un disegno di Giovanni Grevembroch (fig. 9). L'altare, forse scolpito fra il 1369 e il 1376 (gli anni, rispettivamente, della ricostituzione della confraternita e della consacrazione dell'oratorio),³³ doveva occupare l'intera altezza della parete: una copia del

³¹ PAOLETTI 1893, cit. n. 1, pp. 30–31, figg. 39–40; per il forno, cf. da ultimo, con bibliografia, HOWARD 2000, cit. n. 8, p. 128, fig. 151. La veduta di Venezia di Jacopo de Barbari registra altre merlature oggi non più esistenti. Cf. anche la celebre *Processione in piazza San Marco* di Gentile Bellini (Gallerie dell'Accademia) per un'accurata riproduzione di quelle sugli edifici costruiti lungo la piazza dalla seconda metà del dodicesimo secolo.

³² Sulle merlature veneziane cf. SCHULZ 2004, cit. n. 6, pp. 70–72, il quale contesta l'opinione di HOWARD 2000, cit. n. 8, pp. 128, 153, 164, 178, che esse rappresentino un riferimento all'architettura del Vicino Oriente. Archi inflessi compaiono nella porta (accanto a una merlatura che richiama quella di Palazzo Ducale) e in una torre nel dipinto con il *Ricevimento degli ambasciatori a Damasco* del Louvre, eseguito fra il 1488 e il 1499, in cui è riconosciuta la volontà di riprodurre realisticamente la città e il mondo islamico, e in una torre accanto a una probabile copia della porta Bāb al-Futūh al Cairo nel telero con *San Giorgio che lotta con il drago* dipinto da Carpaccio per la Scuola di San Giorgio degli Schiavoni (cf. Julian RABI, *Venice, Dürer, and the oriental mode*, Totowa, NJ 1982., pp. 55–65, 76–77). I due dipinti sono stati considerati anche da Ennio CONCINA, *Dell'arabico. A Venezia tra Rinascimento e Oriente*, Venezia 1994, p. 84, in relazione alla ripresa cinquecentesca dell'arco inflesso nella facciata di Ca' Zen. Sulle "versioni" veneziane dell'Oriente, vedi anche Patricia FORTINI BROWN, *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio*, New Haven – London 1988, pp. 196–216. Cf. infine MACK 2002, cit. n. 9, pp. 161–163, sui dipinti veneziani, e anche pp. 9–12, 19–22 sulla "cosmopolitan Mediterranean architectural imagery" di Venezia e sulle relazioni veneziane con l'Oriente.

³³ Cf. Luca MOLÀ, *La comunità dei Lucchesi a Venezia. Immigrazione e industria della seta nel tardo medioevo*, Venezia 1994, pp. 90–100. Il disegno di Grevembroch (Venezia, Biblioteca del Museo Correr, Cod. Gradenigo-

RAZPRAVE IN ČLANKI



9. Altare del Volto Santo, Venezia, Santa Maria dei Servi (disegno di Giovanni Grevembroch, da *Monumenta veneta* ..., 1754, I, Venezia, Biblioteca del Museo Correr, cod. Gradenigo-Dolfin 228)



10. Domenico Morone, *La cacciata dei Bonacolsi*, Mantova, Museo di Palazzo Ducale, 1494

Crocefisso ligneo miracoloso del santuario del Volto Santo del duomo di Lucca era inserita, insieme alle figure ai suoi piedi della Vergine col Bambino, san Martino e san Michele arcangelo, nella sezione inferiore della torre centrale di un'architettura celestiale composta da registri di tabernacoli popolati da figure di santi. I tabernacoli avevano varie fogge di coronamenti, incluso quello mistilineo. Tralci con busti raccordavano l'edificio alla cornice dell'imponente altare, culminante con un arco inflesso o "a schiena d'asino" dalla forma piuttosto schiacciata, sorretto da settori circolari tramite un raccordo ad angolo retto.³⁴

Dolfin, 228, I, c. 40) è stato riprodotto da Alvise ZORZI, *Venezia scomparsa*, II, Milano 1972, p. 357, fig. 294. Cf. da ultimo DE MARCHI 2005, cit. n. 14, pp. 27, 28 fig. 26, 43 n. 40. L'oratorio fu anche affrescato con le leggende del Volto Santo da Nicolò Semitecolo, un artista locale operante a Padova, entro il dicembre del 1370. Sul ritrovamento e la distruzione degli affreschi, di cui restano oggi solo i tondi con i Dottori della Chiesa, cfr. PAOLETTI 1893, cit. n. 1, p. 66. Su Semitecolo, cf. Francesca D'ARCAIS, Venezia, in: *La pittura nel Veneto. Il Trecento* (ed. Mauro Lucco), I, Milano 1992, pp. 17-87, in particolare pp. 77-78; Ead., *La pittura, Storia di Venezia. Temi. L'arte* 1994, cit. n. 1, pp. 237-303, in particolare pp. 290-291.

³⁴ WEISE 1941, cit. n. 3, p. 10, considerò come arco "mistilineo" sia quello culminante con linee convesse che quello con apice ad arco inflesso, o a "schiena d'asino". Per Andrea DE MARCHI, *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Milano 1992, p. 187, n. 36, il fastigio "a schiena d'asino" è caratteristico di Venezia: la sua presenza nella cornice dell'*Adorazione dei pastori* agli Uffizi (Pala Strozzi) di Gentile da Fabriano, sarebbe infatti sufficiente a fare ipotizzare una



11. Jacopo de Barbari, veduta prospettica di Venezia, dettaglio con la chiesa di San Geminiano



12. Il Rio di Palazzo con la chiesa dei Santi Filippo e Giacomo
(da *Forestiero illuminato ...*, Venezia 1775)



13. Bernardo Bellotto, *Il Canal Grande da Santa Maria del Giglio*, dettaglio, ca 1740, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum

Un coronamento simile fu impiegato nella facciata del duomo di Mantova innalzata fra il 1395 e il 1403 su progetto di Pierpaolo e Jacobello delle Masegne, di cui resta testimonianza in un dipinto di Domenico Morone nel Palazzo Ducale di Mantova (fig. 10), e per quella della basilica jemale di Santa Maria Maggiore a Milano, ricostruita dopo il crollo del 1353 e ricomposta nel tardo Quattrocento nel corso della costruzione della nuova cattedrale, riprodotta in sigilli, insegne e

partecipazione del pittore, già attivo a Venezia, al disegno della pala. È anche interessante confrontare l'architettura rappresentata nell'altare del Volto Santo e la cornice, datata 1443 e firmata da Ludovico da Forlì, di un grandioso polittico realizzato a Venezia diversi decenni dopo: l'ancona centrale della cappella di San Tarasio in San Zaccaria. La loro corrispondenza costituisce infatti una testimonianza esplicita della concezione architettonica dei polittici, ciò che aiuta a comprendere il trascorrere di forme dalla carpenteria all'edilizia. Cf. Bernard AIKEMA, *La cappella d'oro di San Zaccaria: arte, religione e politica nella Venezia del doge Foscari*, *Arte Veneta*, 57, 2000, pp. 23-41, in particolare pp. 25-26, il quale ritiene che l'unica opera paragonabile al polittico di San Tarasio sia la pala marmorea dei delle Masegne in San Francesco a Bologna, e accosta la struttura architettonica della pala a quella degli ostensori per reliquie.

incisioni prima di essere abbattuta nel terzo decennio del Seicento, riferita agli stessi scultori-architetti veneziani da Angiola Maria Romanini proprio per la presenza del fastigio.³⁵

Il fronte del duomo di Mantova è ritenuto il capostipite di una famiglia di facciate di chiese quattrocentesche veneziane. Modifiche e demolizioni hanno sinora impedito di valutare l'entità della discendenza, di cui è però possibile avere un'idea tramite fonti iconografiche e documentarie. In realtà, il coronamento mistilineo sembra quasi essersi irradiato da San Marco. La veduta prospettica di Venezia attribuita a Jacopo de Barbari (1500) riproduce la facciata a tre cuspidi mistilinee di San Geminiano, sul lato opposto della piazza di fronte alla Basilica (fig. 11).³⁶ Un'incisione pubblicata nel *Forestiero Illuminato* (ed. 1775, p. 137) mostra il profilo mistilineo esteso all'intero prospetto dei Santi Filippo e Giacomo, dietro a Palazzo Ducale (fig. 12).³⁷ Questa facciata fu esplicitamente indicata come modello per la "faza de sopra" dell'abbaziale di San Gregorio prima del 1455.³⁸ Diverse vedute settecentesche ricordano come le

³⁵ Angiola Maria ROMANINI, Apporti veneziani in Lombardia: note su Jacobello e Pierpaolo delle Masegne architetti, *Venezia e l'Europa. Atti del XVIII congresso internazionale di storia dell'arte* (Venezia, 12-18. 9. 1955), Venezia 1956, pp. 176-180, dove la studiosa ha anche segnalato la precoce apparizione del motivo nei polittici di Paolo Veneziano. Il fastigio mistilineo schiacciato della cornice della *Crocifissione* al centro del polittico di Rab - nel museo della Cattedrale, un tempo nella chiesa di San Giovanni Evangelista, oggi datato al sesto decennio del Trecento: cf. Igor FISKOVIĆ, in: *Il Trecento adriatico: Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente* (catalogo della mostra, Castel Sismondo, Rimini, 19. 8.-29. 12. 2002, edd. Francesca Flores d'Arcais - Giovanni Gentili), Milano 2002, p. 164, e Filippo PEDROCCO, *Paolo Veneziano*, Milano 2003, pp. 190-191, n. cat. 23 - richiama quello dell'altare del Volto Santo.

³⁶ Come ha osservato per primo Juergen SCHULZ, La piazza medievale di San Marco, *Annali di Architettura*, 4-5, 1992-1993, pp. 134-156, in particolare p. 140.

³⁷ Cf. Flaminio CORNER, *Ecclesiae venetae antiquis monumentis nunc etiam primum editis illustratae ac in decades distributae*, Venezia 1749, decas XIV-XVI, pars prior, pp. 225-239; Id., *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello tratte dalle chiese veneziane, e torcellane*, Padova 1758, rist. anast. Bologna 1990, pp. 172-174; Zorzi 1972, cit. n. 33, pp. 504-505, con pubblicazione dell'incisione anche qui riprodotta; Umberto FRANZOI - Dina Di STEFANO, *Le chiese di Venezia*, Venezia 1976, pp. 386-387.

³⁸ Secondo il capitolato per la ricostruzione della chiesa pubblicato da Giuseppe MARZEMIN, *Le abbazie veneziane dei SS. Ilario e Benedetto e di*

tre cuspidi mistilinee di San Gregorio si stagliassero sull'edificato lungo il Canal Grande, dal bacino marciano alla "volta di Canal" (fig. 13).³⁹ Chi vi si fosse inoltrato vi avrebbe facilmente avvertito un'eco di San Gimignano e di San Marco.

Il profilo mistilineo caratterizzò anche la sezione centrale della facciata della parrocchiale di Sant'Aponal (fig. 14), della chiesa monastica delle Madonna delle Grazie nell'omonima isola (fig. 15), e della parrocchiale di San Giovanni Battista in Bragora (fig. 16).⁴⁰ La sua riproposizione diede adito a varianti che richiamano le facciate dei Masegne: nel coronamento della Madonna delle Grazie era infatti la sezione centrale, su cui si innestava un pinnacolo, ad avere un profilo inflesso. Nel caso di San Giovanni Battista in Bragora, l'assottigliamento dell'elemento superiore del fastigio e l'assimilazione a un semicerchio di quello inferiore predicano il declino del coronamento mistilineo, poiché la facciata è accostabile a quelle trilobe, su cui si tornerà nelle conclusioni.

È possibile che con il profilo mistilineo si sia inteso ricollegare le chiese cittadine alla cappella ducale di San Marco, decorata con cuspidi inflesse, esprimendo così la loro identità civica. La chiesa dipinta da un allievo di Gentile da Fabriano in una veduta urbana nella cappella Ricchieri nel duomo di Pordenone presenta un fastigio ad arco inflesso a fianco di un coronamento mistilineo sormontato da un arco pure inflesso, dimostrando come i due motivi fossero associati nel

San Gregorio. Parte II, L'Abbazia di S. Gregorio, *Nuovo Archivio Veneto*, n. s. 46, 86, 1912, pp. 351-407, in particolare p. 392. Cf. DELLWING 1990, cit. n. 1, pp. 128-129.

³⁹ Si possono confrontare alcune vedute in Filippo PEDROCCO - Susan SCOTT, *Venetian Views*, New York 2002, pp. 136-138.

⁴⁰ Per quanto mi risulta, non sono disponibili studi dedicati alla storia costruttiva delle tre chiese. Per notizie sulla chiesa di Sant'Aponal, cf. CORNER 1758, cit. n. 37, pp. 349-350; Emmanuele Antonio CICOGNA, *Delle iscrizioni veneziane raccolte ed illustrate da Emmanuele Antonio Cicogna*, III, Venezia 1834, rist. anast. Bologna 1969, pp. 245-278; ZORZI 1972, cit. n. 33, pp. 489-480; FRANZOI - DI STEFANO 1976, cit. n. 38, pp. 20-21). Su Santa Maria delle Grazie, vedi ZORZI 1972, cit. n. 33, pp. 407-408. Su San Giovanni in Bragora, ricostruita dal 1475, vedi DELLWING 1990, cit. n. 1, pp. 131-132; Maria Agnese CHIARI MORETTO WIEL - Caterina NOVELLO TERRANOVA, *Chiesa di San Giovanni in Bragora: arte e devozione*, Venezia 1994.

RAZPRAVE IN ČLANKI



14. Sant'Aponal, Venezia



16. San Giovanni Battista in Bragora, Venezia



15. *Isola della Madonna delle Grazie* (Venezia, Gabinetto Disegni e Stampe del Museo Correr, St H 16, tav. 85)

Quattrocento (fig. 17).⁴¹ Va inoltre ricordato che il coronamento mistilineo fu anche adottato per la facciata della Scuola Grande della Carità (forse databile al quinto decennio del Quattrocento; fig. 18).⁴² Direttamente soggette allo stato, le Scuole Grandi erano le principali confraternite veneziane laiche con scopi devozionali e caritativi. Nelle loro sedi si svolgevano anche riti religiosi, ciò che le fa apparire centri di culto propriamente civici rispetto alle parrocchie, soggette alla giurisdizione ecclesiastica⁴³. La rilevanza civica del motivo può spiegare perché i francescani, forse nel terzo quarto del Quattrocento, abbiano

⁴¹ La decorazione della cappella è riferibile al secondo decennio del Quattrocento, cf. Enrica Cozzi, La decorazione ad affresco del Trecento e dell'inizio del Quattrocento, *San Marco di Pordenone* (ed. Paolo Goi), Fiume Veneto (Pordenone) 1993, pp. 183–223, in particolare pp. 206–213; De MARCHI 1992, cit. n. 34, p. 101, il quale ha anche osservato l'obelisco e la colonna coclide che indicano la città come Roma: la cappella era intitolata ai santi Pietro e Paolo e la veduta urbana era probabilmente lo sfondo del martirio dei due santi.

⁴² L'edificio della Scuola fu costruito nel 1344–1345. Non risultano testimonianze relative a interventi quattrocenteschi sulla facciata, ma si ritiene possibile che sia stata modificata, con un nuovo coronamento e pinnacoli, a seguito della ricostruzione della chiesa adiacente, iniziata nel 1441 (cf., da ultimo, Paola MODESTI, *Il convento della Carità e Andrea Palladio. Storie, progetti, immagini*, Verona 2005, pp. 31, 49–64). La facciata della Scuola Vecchia della Misericordia, forse compiuta nel 1441 (cf. Anne MARKHAM SCHULZ, The Sculpture of Giovanni and Bartolomeo Bon and their Workshop, *Transactions of the American Philosophical Society*, 68/3, 1978, pp. 3–81, in particolare pp. 14–16; Deborah HOWARD, La Scuola Grande della Misericordia di Venezia, *La Scuola Grande della Misericordia di Venezia. Storia e progetto* (ed. Giovanni Fabbri), Milano 1999, pp. 13–70, in particolare pp. 19, 55, n. 33), mostra finestroni con archi inflessi e un coronamento, costituito da tre archi successivi con raccordi ad angolo retto e pinnacoli, che può essere ritenuto una variazione di quello mistilineo.

⁴³ Tra le molte pubblicazioni sulle Scuole si possono segnalare lo studio fondamentale di Brian PULLAN, *Rich and Poor in Renaissance Venice: the Social Institutions of a Catholic State to c. 1620*, Oxford 1982 (trad. it. *La politica sociale della Repubblica di Venezia 1500–1600, I, Le Scuole Grandi, l'assistenza e le leggi sui poveri*, Roma 1970), e la sintesi di Patricia FORTINI BROWN, Le "Scuole", *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima. Il Rinascimento società ed economia* (edd. Alberto Tenenti – Ugo Tucci), V, Roma 1994, pp. 307–354. Come ritengono Bernhard DEGENHART e Annegrit SCHMITT, *Jacopo Bellini. The Louvre Album of Drawings*, New York 1984, p. 24, Jacopo Bellini sembra essersi riferito alla sede di una Scuola quando immaginò un edificio con coronamento mistilineo in due disegni con la *Resurrezione di Lazzaro* (British



17. Pittore anonimo vicino a Gentile Da Fabriano, *Veduta di città*, Pordenone, duomo, Cappella Ricchieri

aggiunto decorazioni mistilinee alla facciata della basilica dei Frari, rendendola di fatto più veneziana (fig. 19).⁴⁴

Il coronamento mistilineo non sembra essere stato connesso a un tipo di chiesa o a una particolare intitolazione. La sua raffigurazione sopra i portici del Tempio di Gerusalemme e di un tempio pagano suggerisce che a quel tempo il motivo e il vocabolario, ai nostri occhi eterogeneo, cui apparteneva fossero ritenuti appropriati alla rappresentazione di edifici antichi (e della Terra Santa). È anche plausibile che la forma abbia riscosso successo di per sé, a prescindere dalle implicazioni mar-

Museum, f. 66; Louvre, f. 21v). Il riferimento a Scuole è anche suggerito dalla tipica disposizione di due edifici ad angolo retto e dalla tomba collettiva da cui risorge Lazzaro. Nel taccuino del British Museum, nel f. 91 appare anche una chiesa con un simile coronamento mistilineo. I disegni di Jacopo Bellini sono stati segnalati a questo riguardo da CONCINA 1996, cit. n. 1, p. 196.

⁴⁴ Cf. HERBERT DELLWING, *Studien zur Baunkunst der Bettelorden im Veneto; die Gotik der monumentalen Gewölbekirchen*, München 1970, p. 126, seguito da IACOBINI 1994, cit. n. 1, p. 198.



18. Carletto e Gabriele Caliari, *Il doge Sebastiano Ziani incontra Alessandro III davanti a Santa Maria della Carità*, Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Maggior Consiglio

ciane e veneziane qui riscontrate, come attesta la sua riproposizione fuori Venezia. Lo si può ritrovare, infatti, non soltanto sulla facciata della canonica lateranense di Santa Maria Maggiore nella vicina città di Treviso, appartenente al dominio veneziano (ottavo decennio del Quattrocento),⁴⁵ ma anche in Puglia, sulla facciata della cattedrale di Ostuni (costruita durante l'episcopato di Nicola Arpone, 1437-1470), presa in segui-

⁴⁵ DELLWING 1970, cit. n. 44, p. 81.



19. Santa Maria Assunta dei Frari, Venezia

to a modello per quelle della chiesa di San Lorenzo a Laterza (forse fra 1470 e 1479) e della cattedrale di Mottola (1507).⁴⁶

In assenza di dati è difficile stabilire quando, prima della fine del Quattrocento, il coronamento mistilineo sia stato messo in disparte nell'architettura ecclesiastica veneziana. Si è visto come la facciata di San Giovanni in Bragora sia assimilabile a quelle trilobe, introdotte a Venezia qualche decennio dopo le mistilinee e probabilmente anch'esse investite di connotazioni civiche, richiamando l'iterazione delle grandi lunette della basilica marciana. L'origine delle facciate trilobe veneziane è riconosciuta nel prospetto della chiesa camaldolese di San Michele in Isola (1469-1478ca), disegnato da Mauro Codussi ispirandosi al progetto iniziale di Alberti per il tempio Malatestiano a Rimini – forse anch'esso suggerito da San Marco – tramandatoci nella medaglia di Matteo de Pasti

⁴⁶ Cf. Clara GELAO, *Puglia rinascimentale*, Milano 2005, pp. 19-22 (dove però la studiosa ha equiparato le facciate mistilinee a quelle trilobe. In fig. XVI è anche riprodotto lo scomparto di un polittico di Bartolomeo Vivarini ai Musei Vaticani in cui San Girolamo regge una chiesa con coronamento mistilineo), 61-67 (scheda sulla cattedrale di Mottola), 300 (bibliografia).

(prima del 1454).⁴⁷ In una lettera spesso citata, scritta nel 1477 dal monaco Pietro Dolfin, che seguiva in luogo la costruzione, all'abate Pietro Donà, in quel momento a Ravenna, San Michele in Isola è considerata superiore a tutte le chiese veneziane, significativamente con l'eccezione del modello impareggiabile della cappella ducale: vista dall'esterno, era da ammirare non soltanto per l'imponente costruzione innalzata in tempo breve, ma anche per "artificio", così che non si limitava ad evocare, ma riportava in vita l'antichità ("non modo antiquum redolet, verum etiam maximam refert antiquitatem").⁴⁸ Le facciate trilobe furono adottate a Venezia più a lungo di quelle mistilinee – l'ultima chiesa a esserne provvista fu San Felice, ricostruita nel 1531 – e sembrano essere state oggetto di una diffusione più estesa fuori dalla laguna.⁴⁹ Si ritiene dunque possibile che rispondessero ai nuovi e prevalenti parametri dell'architettura *all'antica*. Com'è noto, nel frattempo gli architetti avevano iniziato ad applicare ai prospetti delle chiese il modello del pronao del tempio tratto dagli edifici romani antichi e dal testo vitruviano, sperimentando soluzioni che sarebbero state perfezionate proprio a Venezia, da Andrea Palladio, nella seconda metà del Cinquecento.

Referenze fotografiche:

Böhm, Venezia (1, 2, 4, 7, 14, 18, 19), Gabinetto Fotografico del Museo Correr, Venezia (5, 9, 12, 15), The J. Paul Getty Museum, Los Angeles (13), Samo Štefanac (3, 8, 16), tratta da *La pittura nel Veneto. Il Trecento* 1992, cit. n. 19 (6), tratta da *San Marco di Pordenone* 1993, cit. n. 44 (17), tratta da *Splendours of the Gonzaga*, London 1981 (10)

⁴⁷ PAOLETTI 1893, cit. n. 1, pp. 165–168; Loredana OLIVATO, in: Loredana OLIVATO – Lionello PUPPI, *Mauro Codussi*, Milano 1977, pp. 177–183. Su San Marco come fonte per Alberti vedi Howard BURNS, Leon Battista Alberti, *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento* (ed. Francesco Paolo Fiore), Milano 1998, pp. 114–165, in particolare p. 133.

⁴⁸ Secondo la trascrizione riportata da PAOLETTI 1893, cit. n. 1, p. 165.

⁴⁹ Senza pretese di completezza, cf. PAOLETTI 1893, cit. n. 1, p. 170; Hans FOLNESICS, Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des XV. Jahrhunderts in Dalmatien, *Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der K.K. Zentralkommission für Denkmalpflege*, VIII, 1914, pp. 27–196, in particolare pp. 161–167; Ejnar DYGGVE, Il frontone ad arco e trilobato veneziano. Alcune osservazioni sulla sua origine, *Venezia e l'Europa. Atti del XVIII congresso internazionale di Storia dell'Arte*, Venezia 1956, pp. 226–230; OLIVATO – PUPPI 1977, cit. n. 47, pp. 215–218, 212, 232–234.

“EL TEMPIO DI SOVRA”: ARCO MISTILINEO IN NJEGOV RAZVOJ TER POMEN V BENEŠKI ARHITEKTURI

Arco mistilineo (oz. *coronamento mistilineo* kadar gre za njegovo uporabo v funkciji atike fasade) je oblika loka, ki ga opredeljuje spodnji del konveksne oblike ter gornji konkavni del, povezuje pa ju navpičnica na vsaki strani: nastal naj bi kot kombinacija šilastega loka in loka na »oslovski hrbet«. Zatrepi te oblike so močno razširjeni v beneški arhitekturi 15. stoletja, pa naj gre za »mikro arhitekture« (oltarji, nagrobniki, portali) ali za monumentalne zasnove cerkvenih fasad. Čeprav je umetnostnozgodovinska literatura opozarjala na ta na pojav že od poznega 19. stoletja dalje (REYMOND 1904; WEISE 1941), doslej še ni doživel poglobljene celostne obravnave.

Ta zapis izhaja iz Weisejevega prispevka, ki je pojav te forme v florentinski in beneški arhitekturi zgodnjega quattrocenta prikazal kot rezultat permutacij loka na »oslovski hrbet« na okvirjih poliptihov, pa tudi sicer v italijanskem slikarstvu trecenta. Medtem ko velja za gotovo, da je v florentinsko arhitekturo motiv uvedel kipar in arhitekt Lorenzo Ghiberti (prvič na oknih tribune Santa Maria del Fiore, 1407), ni pojasnjeno, po kakšni poti je nekaj let pozneje *arco mistilineo* prišel na nagrobnik Agnese in Orsole Venier v cerkvi SS. Giovanni e Paolo (1411, Reymond ga je označil kot »zarodek« oziroma kot nespretno imitacijo florentinskih modelov).

Dve po dimenzijah in značaju povsem različni beneški deli poznega trecenta, ki sta bili doslej v tem kontekstu povsem prezrti, stenski nagrobnik doža Micheleja Morosinija v cerkvi SS. Giovanni e Paolo (po doževi smrti l. 1382) in imponentni oltar v oratoriju Volto Santo v cerkvi S. Maria dei Servi (verjetno pred 1376, uničen v 18. stol.), nam omogočata, da sledimo prenosu motiva od slikarstva in rezbarstva v arhitekturo in ju lahko označimo kot ključni deli dveh smeri razvoja, ki ju doživi *arco mistilineo* v Benetkah. Prvi pripadata nagrobnik Agnese in Orsole Venier in Porta della Carta (naročilo 1438). Ta smer se po vsej verjetnosti prepleta z upodobitvami antičnih templjev v beneški slikarski tradiciji. Timpanon te vrste se pojavi nad portikom poganskega templja na Altichierovi freski padca malikov iz legende sv. Jurija v istoimenski kapeli ob baziliki sv. Antona v Padovi (pred 1379), kot tudi nad jeruzalemskim templjem na mozaiku Micheleja Giambona v kapeli Mascoli v Markovi cerkvi v Benetkah (v delu l. 1449). Upodobitev portika na slednjem vsebuje močno aluzijo na Porta della Carta, katere atika se v nekem dokumentu iz leta 1442 omenja kot »*el tempio di sovra*«. Po drugi strani se zdi mogoče, da je bila izbira tovrstnega čela za slavnostni vhod v Doževo palačo pogojena s prisotnostjo toskanskih umetnikov v Benetkah. Kot je pokazal Reymond, se je motiv

iz Firenc razširil v Neapelj (nagrobnik Rainalda Brancaccija, Sant'Angelo a Nilo, Michelozzo in Donatello, 1427), Montepulciano (portal cerkve Sant'Agostino, pripisan Michelozzu, 1430–36), Arezzo (fasada Fraternità della Misericordia, Bernardo Rossellino, 1433) in Genova (slavolok kapele sv. Janeza Krstnika v stolnici, Domenico Gagini, po 1448). Med leti 1432 in 1435 je bil *arco mistilineo* uporabljen tudi na portalu cerkve San Nicolò v Tolentinu: ta je delo Florentinca Nannija di Bartolo, katerega prisotnost je leta 1424 izpričana v Benetkah, in tudi v naslednjih letih je deloval v Venetu.

Kar zadeva drugo smer razvoja, bi bila lahko atika oltarja »Volto Santo« predhodnica zatrepa fasade stolnice v Mantovi, ki sta jo beneška kiparja in arhitekta Pierpaolo in Jacobello dalle Masegne postavila v zadnjem desetletju 14. stoletja. Omenjena fasada je dolgo veljala za prvo v vrsti najmanj osmih fasad beneških cerkva (San Geminiano, Santi Filippo e Giacomo, San Gregorio, Sant'Aponal, la Madonna delle Grazie, San Giovanni Battista in Bragora ter končno tudi Frari), kot tudi ene »Scuole Grande« (Santa Maria della Carità, po 1442). Hkrati se zdi, da je vir za te fasade, začenši s San Geminiano (nedatirana) in Santi Filippo e Giacomo (omenjena v pogodbi za rekonstrukcijo San Gregorio, verjetno iz 1455), nenavadna zunanjščina Markove cerkve s svojimi timpanoni v obliki oslovskega hrbta. Stavba, ki jo je v drugem desetletju 15. stol. naslikal učenec Gentileja da Fabriano v kapeli Ricchieri v pordenonski stolnici, kaže, kako sta se oslovski hrbet in *coronamento mistilineo* v tistih letih medsebojno asimilirala. zdi se torej verjetno, da so cerkve s tovrstno fasado povezane z Markovo cerkvijo in da uporaba tovrstnega timpanona izraža njihovo pripadnost beneški Cerkvi, kot jo predstavlja doževa bazilika. Da pa je bil tip fasade, ki ga zaznamuje *coronamento mistilineo*, cenjen tudi zaradi same oblike, kaže njihova razprostranjenost, ki sega vse do Apulije: npr. katedrala v Ostuniju (pred 1470), cerkev San Lorenzo v Laterzi (verj. med 1470 in 1479) in katedrala v Mottoli (1507).

San Giovanni Battista in Bragora, prezidana leta 1475, je bila verjetno zadnja od beneških cerkva, ki ima *coronamento mistilineo*. Silhueta njene čela pravzaprav kaže na zlitje te oblike s tipom triločne fasade, kakršnega je bil v beneško arhitekturo v preteklih letih uvedel Mauro Codussi pri San Michele in Isola (po 1468): tudi triločna fasada bržkone izhaja iz velikih lunet, uokvirjenih z loki na oslovski hrbet, na Markovi cerkvi. V beneški arhitekturi je ostala aktualna vse do četrtega desetletja 16. stoletja, precej dlje kot *coronamento mistilineo*. Dejstvo da so cerkev San Michele in Isola v Benetkah sprejeli kot stavbo, ki obuja antiko (pismo Pietra Dolfina Pietru Donà, 1477), namiguje na to, da je prav triločna fasada postavila izhodišča za nov pogled na arhitekturo *all'antica* in nam pomaga razumeti vzroke za sočasen upad zanimanja za *coronamento mistilineo*.

RAZPRAVE IN ČLANKI

Slikovno gradivo:

1. Porta del Tesoro, Benetke, San Marco
2. Pala d'Oro, Benetke, San Marco
3. San Marco, Benetke, detajl fasade
4. Nagrobnik doža Micheleja Morosinija, Benetke, Santi Giovanni e Paolo
5. Nagrobnik Agnese in Orsole Venier, Benetke, Santi Giovanni e Paolo
6. Altichiero da Zevio, *Padec malikov* (iz Jurijeve legende), Padova, oratorij sv. Jurija pri baziliki sv. Antona
7. Michele Giambono, *Marijina predstavitev v templju*, Benetke, San Marco, kapela Mascoli
8. Bartolomeo Bon, Porta della Carta, Benetke. Doževa palača
9. Oltar Volto Santo, Benetke, Santa Maria dei Servi (Benetke, Biblioteca del Museo
10. Domenico Morone, *Izgon Bonacolsijev*, Mantova, Museo di Palazzo Ducale, 1494
11. Jacopo de Barbari, perspektivna veduta Benetk, detajl s cerkvijo San Gimignano, Benetke, Museo Correr
12. *Rio di Palazzo s cerkvijo Santi Filippo e Giacomo* (iz *Forestiero illuminato ...*, Venezia 1775)
13. Bernardo Bellotto, *Canal Grande, pogled od Santa Maria del Giglio*, detajl, ok. 1740, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum
14. Sant'Aponal, Benetke
15. Otok Madonna delle Grazie (Benetke, Gabinetto Disegni e Stampe del Museo Correr, St H 16, tav. 85)
16. San Giovanni Battista in Bragora, Benetke
17. Slikar iz nasledstva Gentileja Da Fabriano, *Mestna veduta*, Pordenone, stolnica, kapela Ricchieri
18. Carletto in Gabriele Caliani, *Dož Sebastiano Ziani sreča Aleksandra III pred Santa Maria della Carità*, Benetke, Doževa palača, Sala del Maggior Consiglio
19. Santa Maria Assunta dei Frari, Benetke