

Direttore

Olimpia Niglio

Kyoto University, Japan

Comitato scientifico

Roberto Goycoolea Prado

Universidad de Alcalá, Madrid, España

Taisuke Kuroda

Kanto Gakuin University, Yokohama, Japan

Rubén Hernández Molina

Universidad Nacional, Bogotá, Colombia

Alberto Parducci

Università degli Studi di Perugia

Cesare Sposito

Università degli Studi di Palermo

Massimiliano Savorra

Università degli Studi di Pavia

Karin Templin

University of Cambridge, Cambridge, UK

Comitato di redazione

Giuseppe De Giovanni

Università degli Studi di Palermo

Marzia Marandola

Sapienza Università di Roma

Mabel Matamoros Tuma

Instituto Superior Politécnico José A. Echeverría, La Habana, Cuba

Alessio Pipinato

Università degli Studi di Padova

Bruno Pelucca

Università degli Studi di Firenze

Chiara Visentin

Università IUAV di Venezia

ESEMPI DI ARCHITETTURA

La collana editoriale Esempi di Architettura nasce per divulgare pubblicazioni scientifiche edite dal mondo universitario e dai centri di ricerca, che focalizzino l'attenzione sulla lettura critica dei progetti. Si vuole così creare un luogo per un dibattito culturale su argomenti interdisciplinari con la finalità di approfondire tematiche attinenti a differenti ambiti di studio che vadano dalla storia, al restauro, alla progettazione architettonica e strutturale, all'analisi tecnologica, al paesaggio e alla città.

Le finalità scientifiche e culturali del progetto EDA trovano le ragioni nel pensiero di Werner Heisenberg Premio Nobel per la Fisica nel 1932.

... È probabilmente vero, in linea di massima, che nella storia del pensiero umano gli sviluppi più fruttuosi si verificano spesso nei punti d'interferenza tra diverse linee di pensiero. Queste linee possono avere le loro radici in parti assolutamente diverse della cultura umana, in diversi tempi ed in ambienti culturali diversi o di diverse tradizioni religiose; perciò, se esse veramente si incontrano, cioè, se vengono a trovarsi in rapporti sufficientemente stretti da dare origine ad un'effettiva interazione, si può allora sperare che possano seguire nuovi ed interessanti sviluppi.

NORME E MODELLI

IL RINASCIMENTO E L'ADRIATICO ORIENTALE

a cura di

JASENKA GUDELJ

contributi di

**LARIS BORIĆ, JASENKA GUDELJ, ANA MARINKOVIĆ
MATKO MATIJA MARUŠIĆ, PETAR STRUNJE**





©

ISBN
979-12-218-0454-6

PRIMA EDIZIONE
ROMA 31 GENNAIO 2023

Ma ditemi di gratia, chi sono stati quelli,
che la bellezza credevano esser'una
certa proportione delle membra con una
certa soavità del colore?

Niccolò Gozze / Nikola Gučetić,
Dialogo della bellezza, 1581

Ringraziamenti e avvertenze

Si ringrazia la direttrice della collana Olimpia Niglio, per aver accettato di includere il presente lavoro tra gli Esempi di Architettura. Sono inoltre grata a Petar Strunje per il lavoro redazionale sul volume e a Giuseppe Bonaccorso per il suo continuo sostegno in tutte le cose adriatiche.

Le traduzioni in italiano di tutti i testi si devono a Jasenka Gudelj.

Nei testi raccolti in questo volume sono usati i nomi italiani delle città istriane e dalmate, con la versione croata citata alla prima occorrenza. Per motivi di chiarezza si è scelto di utilizzare il nome croato della città di Dubrovnik in luogo di Ragusa. Per una maggiore leggibilità sarà invece utilizzato l'aggettivo derivato dal nome italiano della città, quindi raguseo/a. Per le città greche si usano i nomi italiani, con il nome moderno greco traslitterato citato alla prima menzione.

Per i nomi degli artisti e dei committenti regolarmente citati nella storiografia sia in versione italiana sia in quella croata si è scelta la versione italiana con la citazione della versione croata alla prima occasione. Per quelli invece conosciuti nella storiografia solo nella versione croata, per le ragioni di continuità scientifica con quanto già pubblicato, si è scelto di mantenere quella versione.

Questo libro fa parte del progetto finanziato dal Programma di ricerca e innovazione Horizon 2020 dell'Unione Europea (GA n. 865863 ERC-AdriArchCult)/ This book is part of a project that has received funding from the European Union's Horizon 2020 Research and Innovation Programme (GA n. 865863 ERC-AdriArchCult)



Università
Ca' Foscari
Venezia
**Dipartimento
di Filosofia
e Beni Culturali**



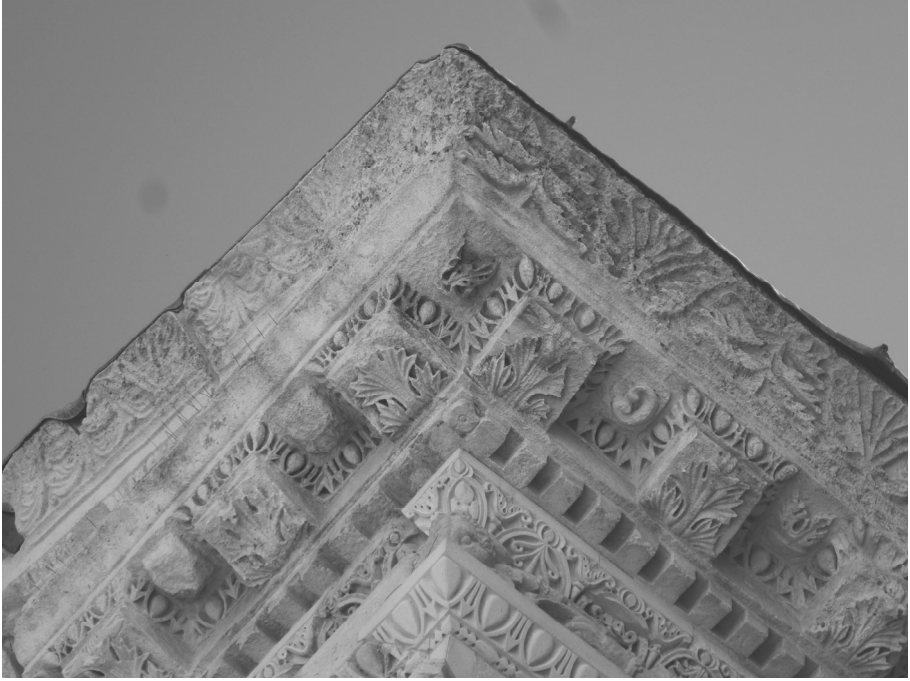
European Research Council
Established by the European Commission



**This project has received
funding from the Euro-
pean Union's Horizon 2020
Research and Innovation
Programme (GA n. 865863
ERC-AdriArchCult)**

Indice

- 13 *Introduzione. Il Rinascimento e l'Adriatico orientale*
Jasenska Gudelj
- 21 Il trionfo moderno e i modelli antichi: gli archi di Zara e
Pola nel Rinascimento
Jasenska Gudelj
- 41 I tramezzi del coro sul “modello di San Marco” nello Stato
da Mar. Contesti e committenti
Ana Marinković, Matko Matija Marušić
- 65 I collaboratori dalmati dei Sanmicheli: la trasmissione dei
modelli e il linguaggio classico del primo Cinquecento est-
adriatico
Laris Borić
- 95 Andrea Palladio e i disegni del Palazzo di Diocleziano a
Spalato
Jasenska Gudelj, Petar Strunje
- 121 Postfazione. Verso uno studio della cultura architettonica
dell'Adriatico orientale
Jasenska Gudelj
- 125 Note sugli autori
- 127 Referenze fotografiche



SPALATO
Palazzo di Diocleziano, dettaglio

foto © G. Bonaccorso

Introduzione Il Rinascimento e l'Adriatico orientale

JASENKA GUDELJ¹

La costa orientale dell'Adriatico è una parte importante dell'Europa che collega il suo centro con il Mediterraneo e i Balcani. Tra il XV e il XVI secolo, le divisioni politiche tra le repubbliche di Venezia e di Ragusa, la corona Ungaro-croata (passata nel 1527 agli Asburgo) e l'Impero Ottomano trasformarono l'Adriatico orientale in un vasto arcipelago, dove persino le città costiere di terraferma furono divise dall'entroterra. Questo processo di insularizzazione ha innescato la formazione di un mercato architettonico galleggiante e fluttuante che ha funzionato all'interno di una cultura architettonica multilingue e multiconfessionale. Ne risultarono numerosi complessi architettonici importanti, come testimonia anche la loro inclusione nella lista dell'UNESCO, ma finora la loro valutazione storico-artistica internazionale è rimasta piuttosto parziale e incompleta, condizionata dalle divisioni linguistiche delle storiografie².

Il presente libro nasce dall'esigenza di proporre al pubblico accademico italiano alcuni lavori dei membri del progetto AdriArchCult originamente pubblicati in lingua croata e qui ampliati e rivisti. Tematicamente, essi vertono su due grandi snodi che caratterizzano l'epoca della rinascenza dell'antico: la circolazione dei modelli e la normalizzazione del linguaggio classico. L'ottica applicata è quella

¹ Università Ca' Foscari di Venezia. Questo articolo fa parte del progetto finanziato dal Programma di ricerca e innovazione Horizon 2020 dell'Unione Europea (GA n. 865863 ERC-AdriArchCult) / This article is part of a project that has received funding from the European Union's Horizon 2020 Research and Innovation Programme (GA n. 865863 ERC-AdriArchCult).

² Per una rassegna dell'arte e dell'architettura rinascimentale nell'odierna Croazia, v. A. ERLANDE-BRANDENBURG, M. JURKOVIĆ (a cura di), *La Renaissance en Croatie*, catalogo della mostra (Zagreb, 2004), Galerija Klovićevi dvori, Zagreb 2004; M. PELC, *Reanasans*, Ljevak, Zagreb 2007.

politico-sociale, che permette d'illuminare da un'angolazione innovativa l'uso dei modelli antichi e moderni lungo la costa orientale dell'Adriatico e il loro eco nel contesto europeo. Inoltre, si medita sul significato del loro utilizzo per i riallestimenti degli spazi pubblici e liturgici e si indagano le reti e i media della circolazione del sapere architettonico, in cui sono coinvolti anche diversi architetti del calibro di Michele Sanmicheli, Andrea Palladio o Jacques Androuet du Cerceau. Quest'approccio si regge sulle solide basi dell'arsenale metodologico delle discipline storico-artistiche e storico-architettoniche: le ricerche d'archivio e l'analisi formale, stilistica e iconografica, che hanno maturato dei nuovi dati e hanno arricchito gli *opus* degli architetti, scultori e dei lapicidi attivi in lungo (e in largo) per il mare Adriatico.

L'Adriatico orientale, ovvero le città come Pola (Pula), Zara (Zadar), Salona (Solin) o Spalato (Split), parteciparono attivamente alla riformulazione della tradizione classica europea nel Quattrocento e nel Cinquecento³. Le monumentali strutture come l'anfiteatro polese o il Palazzo di Diocleziano di Spalato ebbero un notevole impatto sulla *forma urbis*, richiedendo delle soluzioni pratiche.

L'arena di Pola, secondo gli statuti civici, poteva essere affittata⁴, mentre la città dalmata inserita nel palazzo tardoantico lo riuscì nella sua totalità: dai templi trasformati in spazi cristiani alle sostruzioni in funzione di fosse settiche e magazzini. Ne risentì anche il tema delle origini lungo tutta la costa, ovvero la formulazione dell'identità civica, il *genius loci*: le città istriane e dalmate, anche quelle senza testimonianze visibili del glorioso passato greco o romano, come per esempio Dubrovnik (Ragusa) o Sebenico (Šibenik)⁵, crearono i miti

³ Sulla tradizione classica e l'Adriatico orientale, cfr. A. PAYNE (a cura di), *Dalmatia and the Mediterranean*, Brill, Leiden 2014; Z. MARTIROSOVA TORLONE, D. LACOURSE MUNTEANU, D. DUTSCH (a cura di), *A Handbook to Classical Reception in Eastern and Central Europe*, Wiley-Blackwell, Oxford, 2017, mentre per l'ambito veneziano, v. P. FORTINI BROWN, *Venice & Antiquity*, Yale University Press, New Haven-London 1996; E. CONCINA, *Tempo novo. Venezia e il Quattrocento*, Marsilio, Venezia 2006; M. CENTANNI, L. SPERTI (a cura di), *Pietre di Venezia. Spolia in se spolia in re*, atti del convegno (Venezia, 2013), L'Erma di Bretschneider, Roma 2015.

⁴ J. GUDELJ, *Europska renesansa antičke Pule*, Školska knjiga, Zagreb 2014, p. 52.

⁵ R. KATIČIĆ, *Illyricum Mythologicum*, Antibarbarus, Zagreb 1995; L. KUNČEVIĆ, *The Myth of Dubrovnik*, Matica Hrvatska, Dubrovnik 2022.

fondativi in chiave antica. L'insieme delle nozioni sull'antico visibile e quello discorsivamente costruito tra antiquari e letterati locali e non, si fuse nelle immagini urbane rinascimentali (le cosiddette *imagines urbium* messe in circolazione dai vari viaggiatori lungo la Rotta di Levante).

I riflessi di queste conoscenze dell'antico est-adriatico nelle nuove creazioni architettoniche e artistiche, attraverso una ricombinazione cosciente delle spolia oppure attraverso la ripresa delle loro forme, sono state riconosciute come un fenomeno paneuropeo, come testimoniano anche i saggi raccolti in questo volume.

L'estetica del bianco e la resistenza alle intemperie della cosiddetta pietra d'Istria, la pietra calcarea bianca proveniente dalle cave istriane e dalmate, suscitò la sua grande popolarità anche nel contesto panadriatico nel corso dei secoli presi in considerazione⁶. L'antica tradizione locale dell'uso di questa pietra nell'edilizia permise l'emergere a livello sovraregionale della figura dell'architetto-scultore, circondato dalle maestranze abilitate a usare questo materiale allo scopo costruttivo e decorativo.

Se la pietra è detta d'Istria, i più abili tagliapietra vengono della zona più a sud, basta pensare a Giorgio e a Giovanni Dalmata, che includono la loro provenienza regionale come marchio di fabbrica nelle firme che lasciano sulle proprie opere⁷.

Il protomagistro della cattedrale di Sebenico, Giorgio di Matteo (1410 c.-1473), in effetti, usa questa formula nella prima firma di un architetto del Quattrocento dalmata: HOC OPUS CUVARUM FECIT MAGISTER GEORGIUS MATHEI DALMATICUS⁸. Con le

⁶ N. FIORENTIN (a cura di), *Pietra d'Istria e Venezia*, atti del convegno (Venezia, 2003), Cierre, Venezia 2006; J. GUDELI, *Architectural treatises and the East Adriatic Coast: cultural transfers and the circulation of knowledge in the Renaissance*, in N. AVCIOĞLU, A. SHERMAN (a cura di), *Artistic Practices and Cultural Transfer in Early Modern Italy. Essays in Honour of Deborah Howard*, Farnham, Ashgate 2015, pp. 109-111; J. BELAMARIĆ, *The Stone of the Eastern Adriatic*, ReraSD, Split 2016.

⁷ Giovanni Dalmata/Ivan Duknović (c. 1440 - dopo 1509) si firma sia sulla tomba vaticana del papa Paolo II Barbo ([I]OANNIS DALMATE OPUS) che sulla statua di san Giovanni Evangelista a Traù (S. IOANNES EVANGELISTA IOANNIS DA[L]MATAE F[ACTUM]), cfr. R. BUŽANČIĆ (a cura di), *Ivan Duknović i krugovi njegove djelatnosti*, atti del convegno (Split, 2010), Književni Krug, Split 2018.

⁸ P. MARKOVIĆ, *Katedrala sv. Jakova u Šibeniku*, Ljevak, Zagreb 2010, p. 163.

sue lettere gotiche sotto i piedi paffuti dei due putti all'antica che reggono la lunga iscrizione sulla committenza datata al 1443, la firma di Sebenico collega la tradizione medievale e la cultura classica, emulando forse la firma del probabile maestro del Dalmata, Bartolomeo Bon sulla Porta della Carta veneziana.

In armonia con quanto già esposto sull'identità civica e quella personale degli artisti nella chiave antica, bisogna anche considerare l'iscrizione sulla cosiddetta Fontana grande di Dubrovnik, composta da Ciriaco d'Ancona (1391-1452) nell'inverno 1443-1444 per volontà del Senato raguseo e incisa a lettere capitali nel 1446⁹. L'iscrizione definisce l'autore dell'opera, il campano Onofrio de la Cava (?-1455 c.) come ARCHITECTO MVNICIPES PARTHENOPEO. Qui non solo si tratterebbe del primo uso pubblico moderno del termine vitruviano che denoti la professione¹⁰, ma bisogna anche segnalare la definizione all'antica della provenienza napoletana di Onofrio, legata alla musa Parthenope che appare sul fregio dell'Arco Aragonese, un'opera a cui prese parte.

Chiaramente, la cultura architettonica rinascimentale est-adriatica si rivela pronta a celebrare l'architetto-scultore-ingegnere come l'autore individuale dell'opera, ribadendone il valore intellettuale. Inoltre, è dichiaratamente impregnata dalla volontà di ricreare il mondo antico, ma in chiave propria, usando sia le forze locali che le personalità messe a disposizione attraverso varie reti diplomatiche, commerciali e amministrative¹¹. In questo senso bisogna anche leggere le collaborazioni tra chi proveniva dalla sponda occidentale e le imprese di costruzione istriane e dalmate dell'epoca, estremamente mobili e abili nella lavorazione della pietra, ma anche eclettiche quando si trattava di adoperare le espressioni diverse, come emerge sempre da alcuni contributi in questo volume.

⁹ J. GUDELJ, *The King of Naples Emulates Salvia Postuma? The Arch of Castelnuovo in Naples and its Antique Model*, in A. PAYNE (a cura di), *Dalmatia and the Mediterranean*, Brill, Leiden 2014, pp. 426-456.

¹⁰ G. BELTRAMINI, *Architetture firmate nel rinascimento italiano*, in G. BELTRAMINI, H. BURNS (a cura di), *L'architetto. Ruolo, volto, mito*, Marsilio, Venezia 2009, pp. 49-66.

¹¹ Per esempio, per le reti di scambi tra gli umanisti v. L. ŠPOLJARIĆ, *The First Dalmatian Humanists and the Classics: A Manuscript Perspective*, in Z. MARTIROSOVA TORLONE, D. LACOURSE MUNTEANU, D. DUTSCH (a cura di), *A Handbook to Classical Reception in Eastern and Central Europe*, Oxford, Wiley-Blackwell 2017, pp. 46-56.

Anche se la Serenissima non governò l'intera costa orientale dell'Adriatico, la maggior parte dell'arcipelago e le più importanti città costiere (tranne Fiume e Dubrovnik) entrarono stabilmente tra i suoi territori a partire dal 1409-1420. La “veneziazione”, ovvero il processo di trasformazione anche a livello architettonico e semantico degli spazi e dei volti delle realtà suddite canalizzandone la fedeltà¹², si svolse quindi in modo intrecciato agli sviluppi sopradescritti; i cambi di prospettiva tra la Dominante e lo Stato da Mar e il ventaglio delle possibilità negoziabili tra i due sono un'ulteriore chiave di lettura utilizzata dai saggi compresi nel libro¹³. Quella di Venezia è una politica che però va compresa nell'ambito più vasto della produzione dei territori, in cui l'architettura decisamente ebbe un ruolo di primaria importanza. Bisogna però tenere in mente che il mercato est-adriatico dei prodotti architettonici era l'unico sia per la parte veneziana che per quella ragusea e persino per quella ottomana: la menzionata adattabilità delle maestranze erano i requisiti per la sostenibilità economica del sistema.

¹² Per la “veneziazione” dell'Adriatico orientale v. L. BORIĆ, *Izgradnja Gradske lože u Zadru (1565.) u urbanističkom i stilskom kontekstu formiranja venecijanske upravno-obrambene četvrti*, in A. MARINKOVIĆ, A. MUNK (a cura di), *Likovne umjetnosti, arhitektura i povijesni identiteti. Dani Cvita Fiskovića VII*, FF Press, Zagreb 2018, pp. 83-95; A. MARINKOVIĆ, *O (ne)podudaranju prekojadranskih umjetničkih, crkvenih, političkih e trgovačkih veza*, in N. MARAKOVIĆ, T. TURKOVIĆ (a cura di), *Pontes adriatici. Mreže kulturnih razmjena na Jadranu*, FF Press, Zagreb 2018, pp. 123-130; V. BRALIĆ, *Il culto di Sant'Eufemia, patrona di Rovigno, e la politica veneziana di co-creazione di identità locali nelle comunità istriane nel XV secolo*, «Radovi Instituta za povijest umjetnosti», vol. 43 (2019), pp. 9-22; I. BENYOVSKY LATIN, *The Venetian impact on urban change in Dalmatian towns in the first half of the fifteenth century*, «Acta Histriae», vol. 22 (2014), 3, pp. 2-44. Si vedano anche G. ORTALLI, O. J. SCHMITT, E. ORLANDO (a cura di), *Comunità e società nel Commonwealth veneziano*, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, Venezia 2018; R.C. MÜLLER, *Aspetti della sovranità veneziana nella Dalmazia medievale e rinascimentale*, in C. DEMPSEY (a cura di), *Quattrocento Adriatico. Arte del Quattrocento dell'Adriatico*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1996, pp. 29-56; B. ARBEL, *L'impero marittimo di Venezia nella prima età moderna*, in E. DURSTELER (a cura di), *A Companion to Venetian History, 1400-1797*, Brill, Leiden 2013, pp. 125-253.

¹³ Questo rapporto è ben illustrato da L. ŠPOLJARIĆ, *Power and Subversion in the Ducal Palace: Dalmatian Patrician Humanists and Congratulatory Orations to Newly Elected Doges*, in N. JOVANOVIĆ, J. LUGGIN, L. ŠPOLJARIĆ, L. ŠUBARIĆ (a cura di), *Neo-Latin Contexts in Croatia and Tyrol: Challenges, Prospects, Case Studies*, Böhlau Verlag, Wien 2018, pp. 81-104.

Passando appunto alla rassegna dei singoli contributi, il saggio di Jasenka Gudelj, che apre la pubblicazione, si concentra sulle circostanze e sull'impatto politico del riuso degli archi antichi di Zara e Pola. Entrambi i monumenti furono commissionati da donne e furono da archi onorari delle loro famiglie; ma mentre quello polese arrivò integro all'epoca rinascimentale e le sue sembianze ebbero una grande diffusione attraverso disegni e stampe, gli elementi dell'arco zaratino furono ripetutamente smontati e rimontati, lasciandoci all'oscuro sul suo aspetto originale.

Comparando quindi il riuso tra il Quattrocento e il Cinquecento dei due casi, non solo si gioca sul piano del binomio *spolia in re/spolia in se*, ma si riflette sull'uso dell'antico est-adriatico in funzione della territorializzazione nello Stato da Mar veneziano, ma anche nei trionfi delle dinastie degli Asburgo e dei Valois.

Il saggio di Ana Marinković e Matko Matija Marušić mette in rassegna le istanze della volontà di imitare il modello del tramezzo del coro di San Marco nello Stato da Mar, includendo numerosi esempi tracciati attraverso l'indagine archivistica e l'esame delle tracce fisiche. Questi apparati liturgici, installati perlopiù nel corso del Quattrocento per emulare la cappella ducale veneziana, furono poi rimossi alla fine del Cinquecento per seguire la riforma tridentina, rendendo la fase quattrocentesca del governo veneziano nello spazio liturgico finora quasi impercettibile agli studiosi. Il saggio quindi permette di aggiungere un altro elemento alla discussione dell'uso dei modelli e al loro impatto politico, questa volta sul campo dell'architettura sacra.

Il saggio di Laris Borić indaga uno dei monumenti chiave del Cinquecento dalmata, Porta Terraferma a Zara, ancorandolo nel più ampio contesto del momento di affermazione del linguaggio classico in ambito veneto. Attraverso l'analisi del funzionamento dell'impresa dei Sanmicheli e l'osservazione dell'alta qualità scultorea degli elementi decorativi presenti sulle loro opere a Zara e Sebenico, vengono riconosciuti i loro collaboratori dalmati, i quali, a loro volta, fanno parte di un mercato di prodotti lapidei operante tra Zara e Dubrovnik.

Il saggio di Jasenka Gudelj e Petar Strunje esamina gli unici disegni cinquecenteschi finora noti del Palazzo di Diocleziano di Spalato

che erano stati in possesso di Andrea Palladio e ora conservati nelle collezioni inglesi. Attraverso un'attenta analisi degli elementi disegnati, della scrittura e delle aggiunte posteriori, come anche la contestualizzazione nell'ambiente spalatino cinquecentesco si confermano alcune ipotesi sulla paternità palladiana confutando le altre. Infine si ricostruisce la fortuna critica locale delle versioni di questi disegni e si riflette sulla circolazione dei vari rilievi del Palazzo fino al Settecento, il secolo delle grandi pubblicazioni internazionali di Johann Bernhard Fischer von Erlach (1725) e di Robert Adam (1764).

Per concludere, i saggi qui raccolti delineano diversi percorsi interpretativi e disegnano un panorama movimentato e stimolante della produzione architettonica rinascimentale legata all'Adriatico orientale. L'interesse che hanno suscitato e l'importanza dei temi trattati giustifica il riproporli in questa raccolta tradotta e rivisitata, mentre le riflessioni che hanno stimolato si ritrovano nella Postfazione del volume.



POLA
Arco dei Sergi, dettaglio

foto Institut za povijest umjetnosti, Zagreb

Il trionfo moderno e i modelli antichi: gli archi di Zara e Pola nel Rinascimento

JASENKA GUDELJ¹

L'arco trionfale, un'invenzione della cultura antica romana, affascinò il mondo rinascimentale che se ne appropriò in molteplici occasioni². Il numero cospicuo degli archi antichi dell'Urbe, chiaramente legati attraverso le iscrizioni e le sculture narrative ai successi militari espletati anche nella letteratura latina, creò un corpus di modelli ben presto circolante tra gli antiquari e gli architetti quattro - cinquecenteschi³.

A questi esempi si aggiunsero gli archi e le porte fuori di Roma, tra cui una certa fortuna ebbero quelli sul versante adriatico, come l'arco traiano di Ancona e le porte urbiche augustee di Rimini e di Fano, spesso rivisitati dagli artisti che perlustravano la penisola e ampiamente studiati dalla storiografia italiana e internazionale⁴. Dall'altro canto, l'interesse storiografico per gli archi della costa orientale dell'Adriatico e per la loro fortuna critica rinascimentale

¹ Università Cà Foscari di Venezia. Questo articolo fa parte del progetto finanziato dal Programma di ricerca e innovazione Horizon 2020 dell'Unione Europea (GA n. 865863 ERC-AdriArchCult) / This article is part of a project that has received funding from the European Union's Horizon 2020 Research and Innovation Programme (GA n. 865863 ERC-AdriArchCult). Esso riprende parzialmente e amplia quanto già pubblicato in J. GUDÉLJ, *Resemiotization of Eastern Adriatic Antiquities. Uses and Abuses of the Ancient Past*, «IKON», vol. 13 (2020), pp. 261-276.

² Cfr. V. FONTANA, P. MORACHIELLO (a cura di), *L'arco onorario e trionfale romano*, numero tematico di «Engramma», vol. 66 (settembre/ottobre 2008); M.A. ZAHO, *Imago triumphalis. The function and significance of triumphal imagery for Italian Renaissance rulers*, Peter Lang, New York 2004.

³ C. CONFORTI, G. BONACCORSO (a cura di), *Entrare in città*, numero tematico di «Roma moderna e contemporanea», vol. 22, (2014), 1-2.

⁴ Cfr. F. BENELLI, «Traianus Instaurat». *The Arch of Trajan in Ancona for the Identity of the City's Quattrocento Architecture*, in M. RICCI (a cura di), *L'incostante provincia. Architettura e città nella Marca pontificia 1450-1750*, Officina Libraria, Roma 2019, pp. 41-60.

rimase alquanto scisso tra le storiografie nazionali dell'Otto- e Novecento, con una lettura spesso strumentalizzata nell'ottica degli avvenimenti politici coevi e attraverso una lente orientalizzante che trova le proprie radici nelle pubblicazioni del secondo Settecento e primo Ottocento⁵.

La città di Pola (Pula), in Istria, fece parte dei territori veneziani dal 1331, divenendo uno dei porti istriani della Rotta di Levante, a un solo giorno di viaggio dalla capitale⁶. Le epidemie e le circostanze di instabilità della penisola istriana causarono un forte spopolamento e, nel corso del Cinquecento, la città si ridusse a poche centinaia di anime. D'altro canto, oltre ai visitatori legati al traffico marittimo, la ricchezza delle vestigia romane e le cave di pietra attirarono una folta schiera di antiquari, artisti e lapidisti.

L'arco onorario degli già *locopositi* Sergi, eretto da Salvia Posuma e situato sul versante interiore della porta urbana detta Aurea, entrò ben presto nella circolazione della conoscenza antiquaria a livello delle iscrizioni, ma anche delle fattezze architettoniche, soprattutto per la fortunata soluzione del binato corinzio poggiante su un unico piedistallo che affianca il fornice.

La città di Zara (Zadar), ubicata nella Dalmazia settentrionale, sempre di fondazione romana, fu aggiunta all'inizio Quattrocento in pianta stabile ai territori dello Stato da Mar⁷. Questo importante porto passò ai veneziani dopo un fiorente periodo sotto la corona ungherese, i cui sostenitori si trovarono in difficoltà con il nuovo governo. Il suo patrimonio architettonico antico e medievale, allo stato presente delle ricerche (anche fortemente compromesso dai

⁵ Sul pregiudizio nella storia dell'archeologia cfr. M. DÍAZ-ANDREU, T. CHAMPION (a cura di), *Nationalism and Archaeology in Europe*, Routledge, London-New York 1996; C.L. LYONS, J.K. PAPADOPOULOS (a cura di), *The Archaeology of Colonialism*, Getty, Los Angeles 2002; O. MORO-ABADÍA, *The History of Archaeology as a 'Colonial Discourse'*, «Bulletin of the History of Archaeology», vol. 16 (2006), 2, pp. 4-17. Sulla tradizione classica nell'Adriatico orientale, cfr. A. PAYNE (a cura di), *Dalmatia and the Mediterranean*, Brill, Leiden 2014; Z. MARTIROSOVA TORLONE, D. LACOURSE MUNTEANU, D. DUTSCH (a cura di), *A Handbook to Classical Reception in Eastern and Central Europe*, Wiley-Blackwell, Chichester 2017.

⁶ J. GUDELJ, *Europska renesansa antičke Pule*, Školska knjiga, Zagreb 2014.

⁷ M. DAL BORGO, G. ZANELLI, *Zara. Una fortezza, un porto, un arsenale (secoli XV-XVIII)*, Viella, Roma 2008.

bombardamenti della Seconda guerra mondiale), sembra abbia trovato una fortuna rinascimentale sovraregionale molto sporadica, rimanendo invece nel focus dell'élite locale, come successe per l'arco onorario di Melia Anniana, tutt'oggi parte della porta della città.

Le interpretazioni rinascimentali di questi due archi dello Stato da Mar sono state scelte come casi studio per esplorare l'uso dell'antico est-adriatico in funzione della territorializzazione, ovvero la produzione dei territori politici tra il Quattro- e Cinquecento⁸. Attraverso l'ottica applicata della dicotomia di *spolia in se / spolia in re*, questo breve studio presenta anche un'occasione per esaminare le riverberazioni semantiche e i media di trasmissione di una particolare tipologia architettonica antica nel corso del XV e XVI secolo, dimostrando la circolazione del sapere sulle antichità dei domini periferici dello stato veneziano⁹.

Spolia in re: dall'Arco di Melia Anniana a Zara alla Porta Marina

Nel corso del quarto e quinto decennio del XV secolo, Ciriaco Pizzecolli d'Ancona visitò diverse località dell'Adriatico orientale, divenendo uno dei protagonisti del processo di ricognizione, interpretazione e diffusione della conoscenza delle antichità della zona¹⁰.

⁸ La nozione si basa sui concetti utilizzati dal geografo David Storey per spiegare il rapporto tra entità politiche e lo spazio che occupano, intendendo l'architettura come parte della strategia della presenza sul territorio e lo sviluppo di alcuni bisogni simbolici e funzionali, v. D. STOREY, *Territories. The Claiming of Space*, Routledge, London 2012.

⁹ P. FORTINI BROWN, *Venice & Antiquity*, Yale University Press, New Haven-London 1996; E. CONCINA, *Tempo novo. Venezia e il Quattrocento*, Marsilio, Venezia 2006; M. CENTANNI, L. SPERTI (a cura di), *Pietre di Venezia. Spolia in se spolia in re*, atti del convegno (Venezia, 2013), L'Erma di Bretschneider, Roma 2015. Per le discussioni recenti sulla cultura antiquaria nella prima età moderna, cfr. A. NAGEL, C. WOOD, *Anachronistic Renaissance*, Zone Books, New York 2010; K. CHRISTIAN, B. DE DIVITIIS (a cura di), *Local Antiquities, Local Identities. Art, Literature and Antiquarianism in Europe c. 1400-1700*, Manchester University Press, Manchester 2018; B. DE DIVITIIS, A. NOVA, S. VITALI (a cura di), *Antichità, identità, umanesimo. Nuovi studi sulla cultura antiquaria nel Mediterraneo in età rinascimentale*, numero tematico di «Mitteilungen des Kunsthistorischen institutes in Florenz», vol. 60 (2018), 1.

¹⁰ Sulla figura di Ciriaco d'Ancona, cfr. F. SCALAMONTI, *Vita viri clarissimi et famosissimi Kyriaci Anconitani*, ed. a cura di C. Mitchell, E.W. Bodnar, «American Philosophical

Tra le altre informazioni sulla regione e sulla sua cultura antiquaria, l'umanista e mercante anconetano ha riferito di un insolito evento che ha coinvolto un antico arco nella città di Zara¹¹.

Originariamente costruito sull'emporio di Jader romano, questo arco fu commissionato da una ricca matrona, Melia Anniana, in onore di suo marito, Quinto Laepici Basso¹². Secondo Ciriaco, nel 1434 l'umanista-abate della adiacente abbazia benedettina di San Grisogono, Pietro de Cressava (Petar Kršava), restaurò l'arco, instaurandolo sopra un passaggio pubblico.

Alla figura di Tritone che ornava il monumento antico, Cressava aggiunse un'iscrizione riportata da Ciriaco, che colloca l'intervento

Society», NS, vol. 86 (1996), n. 4, American Philosophical Society, Philadelphia 1996; G. PACI, *Ciriaco d'Ancona e la scoperta dell'antichità in area adriatica*, in AA. VV., *Ciriaco d'Ancona e il suo tempo. Viaggi, commerci e avventure fra sponde adriatiche, Egeo e Terra Santa*, atti del congresso (Ancona, 2000), Canonici, Ancona 2002, pp. 127-139; J. GUDELJ, *The Triumph and the Threshold Ciriaco d'Ancona and the Renaissance Discovery of the Ancient Arch*, «Roma moderna e contemporanea», vol. 22 (2014), 2, pp. 159-176.

¹¹ Così Ciriaco scrive a Leonardo Bruni: «Etenim eo duce alia inter civitatis egregia et memoratu dignissima vidi maritima prope moenia, insignem Meliae nobilissimae mulieris arcum, ubi tubicen ille aequorei numinis Τῦρτων mira fabrefactoris arte conspicitur, et consculptum quod habet epigramma ut nostrae dignum spectationis, quam nee vidisse semel sa tis esset, sed et pluries utique lectitare iuvasset, primorum in conspectu Liburnorum hominum de altissimis maiorum nostrorum meritis ad inextimabilem comparacionem incidimus»; v. J. HANKINS (a cura di), *Appendice di lettere inedite o poco note a Leonardo Bruni*, n. 13, in L. GUALDO ROSA (a cura di), *Censimento dei codici dell'epistolario di Leonardo Bruni. II. Manoscritti delle biblioteche italiane e della Biblioteca Apostolica Vaticana*, Istituto storico italiano per il medioevo, Roma 2004, pp. 396-406 (397-398).

¹² MELIA ANNIANA IN MEMOR[IAM]. Q[INTI]. LAEPICI Q[INTI]. F[ILII]. SERG[IA TRIBU]. BASSI MARITI SVI EMPORIVM STERNI ET ARCV M FIERI ET STATVAS SVPERPONI TEST[AMENTO] IVSS[IT] EX DC D[UCTA] XX P[OPULO] R[OMANO]. CIL-3, 2922=99897. Per la trascrizione v. M. SUIĆ, *Novija arheološko-topografska istraživanja antičkog Jadera*, «Zbornik Instituta za historijske nauke u Zadru», vol. 41 (1958), 2, riprod. 24. Sull'arco, cfr. I. BABIĆ, *Antičke starine u srednjovjekovnom Zadru*, in J. GUDELJ, P. MARKOVIĆ (a cura di), *Renesansa i renesanse u umjetnosti Hrvatske. Zbornik radova sa znanstvenih skupova "Dani Cvita Fiskovića" održanih 2003. i 2004. godine*, Odsjek za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb 2008, pp. 427-440 (429); P. VEŽIĆ, *Slavoluk Melije Anijane u Zadru*, in A. MUNK, A. MARINKOVIĆ (a cura di), *Likovne umjetnosti, arhitektura i povijesni identiteti. Zbornik radova znanstvenog skupa "Dani Cvita Fiskovića" održanog 2016. godine*, Odsjek za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, FF Press, Zagreb 2018, pp. 9-18.

al secondo anno della 553a Olimpiade (fig. 1)¹³. Già monaco a San Nicolò del Lido, Cressava servì come abate a Zara dal 1420 alla morte avvenuta nel 1447, trasformando San Grisogono con il suo *scriptorium* in un polo umanistico¹⁴. Inoltre, continuò la costruzione del chiostro e fu il probabile committente degli affreschi tardogotici dell'abside minore meridionale della chiesa con le figure dei protettori della città, S. Grisogono, S. Zoilo (?) e S. Anastasia¹⁵.

Pietro apparteneva a una famiglia nobile zaratina di medio rango: suo padre Grisogono (Krševan) prese parte attiva al governo municipale prima che Zara e il resto della Dalmazia entrassero nei domini veneziani nel 1409. Il suo impegno politico valse a Grisogono Cressava l'esilio a Venezia, almeno tra il 1414 e il 1426, dove fu mantenuto dal figlio abate¹⁶.

Dopo il ritorno a Zara, Grisogono riprese i suoi doveri civici come giudice cittadino (1427) e consigliere del rettore veneziano (1436). Anch'esso un intellettuale, possedeva 17 manoscritti rilegati, parte dei quali ereditati da Pietro. Questa breve prolusione sulle vicende di due prominenti membri di una famiglia elitaria zaratina ritrae efficacemente le tensioni e le negoziazioni nei primi decenni del dominio veneziano in Dalmazia, quando l'identità civica di Zara stava subendo una particolare riconfigurazione per adattarsi alla nuova situazione politica. I materiali di spoglio a Zara furono utilizzati per

¹³ L'iscrizione fu trascritta da Ciriaco di Ancona: «DLIII OLYMPIADIS ANNO II PETRVS CRESII F[ILIVS] CRESIAVIVS IAD[ERTINVS]. DIVINI IVR[IS]. DO[C]TT[OR]. AC B[EA]TI MART[YRIS]. ET IADERT[INI]. PATRONI CRISONORII ECCLESIAE VENER[ABILIS] ABB[AS] ARC[UM] PR[I]O[R]I TEMP[ORE] LAB[ANTEM] ET LONGA PA[TRUM] MAIOR[IM]QUE INCVR[IA] OBSCVRE ATQVE INDIGN[E] OPRESS[UM] PROPRIO SVM[P]TV HODIE IDIB[US] NOVEMBR[IBUS]. AD PRISTINAM SV[UAM] FACIEM SPLEND[OREM]Q[UE] RESTITVIT», si veda: E.W. BODNAR, *Cyriacus of Ancona and Athens*, Latomus, Bruxelles 1960, pp. 88-89. Per la ricostruzione delle iscrizioni e la posizione originaria dell'arco, si veda pure: V. BRUNELLI, *Storia della città di Zara. Dai tempi più remoti sino al 1409 compilata sulle fonti e integrata da tre capitoli sugli usi e costumi*, Istituto Veneto, Venezia 1913, pp. 127-129.

¹⁴ E. PERIČIĆ, *Samostan Svetog Krševana kroz lik i djelovanje njegovih opata*, «Zadarska revija», vol. 39 (1990), 2-3, pp. 216-219.

¹⁵ E. HILJE, *Zidne slike u južnoj apsidi crkve Sv. Krševana. Prijedlog za Ivana Petrova iz Milana*, «Ars Adriatica», vol. 7 (2017), pp. 99-112.

¹⁶ B. GRBAVAC, *ad vocem KRŠAVA*, in *Hrvatski biografski leksikon*, 2013 (<http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=6992>, accesso 20 ottobre 2019)

tutto il Medioevo, ad esempio, ci sono ancora iscrizioni leggibili sulla facciata nord della cattedrale e della stessa chiesa di San Grisogono¹⁷.

Quindi è da supporre che anche il dotto abate Cressava, con il suo riuso dell'arco di Melia Anniana, da un lato attinse a questa tradizione locale, riprendendo gli elementi dell'arco onorario della famiglia romana, che finanziò la pavimentazione della piazza del mercato cittadino, appropriandosene in chiave cristiana. Dall'altro, ispirato dalle nuove tendenze umanistiche, s'impossessò del monumento trasformandolo in un'onorificenza alla propria persona e alla famiglia Cressava. Sottolineando nel testo dell'iscrizione la coincidenza del nome del padre con il titolare della chiesa e il santo protettore della città, l'abate creò una formula per intrecciare l'arco indissolubilmente al passato e presente zaratino. Il chiaro messaggio di queste iscrizioni è un contributo individuale all'orgoglio comunitario, rivolto all'élite intellettuale locale e non, implicando l'appartenenza ad una civiltà ampia e antica.

L'esistenza di questa antica struttura, evidentemente cruciale per le varie sfaccettature dell'identità di Zara del primo Quattrocento, circolò tra le due sponde dell'Adriatico: alcune informazioni giunsero verso la fine del secolo all'architetto Francesco di Giorgio Martini (1439-1501)¹⁸. Le tre iscrizioni antiche che Ciriaco d'Ancona registrò sul monumento onorario sono presenti su un arco derivato dai perduti originali di Francesco di Giorgio nell'album Houfe, ora di proprietà privata.

L'architettura disegnata corrisponde piuttosto vagamente alle rovine reali: i riscontri si limitano alla trabeazione rettilinea e all'uso delle paraste, diversi sia la composizione che l'ordine. Anche le iscrizioni sono arbitrariamente inserite, mentre la figura del Tritone, sebbene menzionata nelle iscrizioni, è sostituita con una coppia vestita all'antica (fig. 2)

¹⁷ BABIĆ, *Antičke starine u srednjovjekovnom Zadru*, cit.

¹⁸ CIL III 2922= ILS 5598; A. NESSELRATH, *Disegni di Francesco di Giorgio Martini*, in F.P. FIORE (a cura di), *Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro*, Leo S. Olschki, Firenze 2004, pp. 351; M. WATERS, *Francesco di Giorgio and the Reconstruction of Antiquity: Epigraphy, archeology, and newly discovered drawings*, «Pegasus», vol. 16 (2014), pp. 20.

Come sottolinea Michael Waters, questi disegni sono delle ricostruzioni grafiche piuttosto libere delle antiche strutture menzionate nelle prime sillogi, in seguito spesso copiate anche nell'ambito dei lussuosi album come, per esempio, nel cosiddetto Codice Cholmondeley destinato alla corte francese¹⁹. Come ben noto, questo metodo di combinare iscrizioni realmente esistenti con soluzioni visive inventate dei monumenti antichi fu presto abbandonato per un approccio proto-archeologico più preciso.

Tuttavia, il disegno di Houfe rimane l'unica nota testimonianza quattrocentesca delle interpretazioni visive del monumento di Zara, peraltro legata pure a un architetto importante. Nel tardo Cinquecento, durante la costruzione del nuovo sistema di fortificazioni zaratine che trasformerà l'antica città in una grande fortezza, i pezzi dell'arco romano, vale a dire le due parti superiori dei pilastri corinzi, l'archivolto e la trabeazione con le iscrizioni romane, furono utilizzati come facciata interna della cosiddetta Porta Marittima, sempre nelle vicinanze di San Grisogono²⁰. Anche la parte esterna della porta presenta un unico arco a tutto sesto sormontato da una grande edicola che racchiude i rilievi quattrocenteschi dei putti che reggono uno stemma e il leone di san Marco²¹.

Il nuovo assemblaggio della porta, al suo interno celebrava un successo militare veneziano a cui parteciparono anche i zaratini: la battaglia di Lepanto. Dopo l'entrata trionfale del generale Marc'Antonio Colonna a Roma del 1571, i memoriali di Lepanto apparvero

¹⁹ WATERS, *Francesco di Giorgio*, cit., p. 45.

²⁰ C.F. BIANCHI, *Fasti di Zara*, Woditzka, Zara 1888, p. 81; G. SABALICH, *Guida archeologica di Zara*, Woditzka, Zara 1897, 18; VEŽIĆ, *Slavoluk Melije Anijane u Zadru*, cit., p. 9.

²¹ Sul rilievo dei putti, v. L. BORIĆ, *Festoni i putti u zadarskoj ranorenesansnoj skulpturi*, in D. MILINOVIĆ, J. BELAMARIĆ (a cura di), *Metamorfoze mita. Mitologija u umjetnosti od srednjeg vijeka do moderne. Zbornik radova znanstvenog skupa "Dani Cvita Fiskovića" održanog 2010. godine*, Odsjek za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, FF Press, Zagreb 2012, pp. 53-66 (61). Borić esprime la possibilità che l'esterno della porta sia una composizione del tardo XVI secolo, v. L. BORIĆ, *Renesansna skulptura i arhitektonska plastika u Zadru*, tesi di dottorato, Università di Zara, 2010, p. 342. Dato che la porta risulta un *pastiche* del materiale scultoreo precedente combinato con elementi nuovi e la forma piuttosto classica dell'edicola, è probabile che entrambe le facce risalgono ad una data intorno al 1572.

in tutta l'Europa mediterranea. Tra questi c'è il rifacimento dell'insieme quattrocentesco della Porta dell'Arsenale a Venezia, anch'essa dotata di un'edicola con il rilievo di un leone di san Marco. A Zara, scomparvero le iscrizioni quattrocentesche e la figura del Tritone e fu aggiunta una nuova iscrizione celebrante la vittoria, sormontata da un rilievo di san Grisogono, un riferimento sia al santo protettore civico, sia alla vicina chiesa e al nome del capitano della galea di Zara²².

Una simile combinazione visiva del linguaggio classico degli ordini e dei simboli civici e statali era già presente in città con la monumentale Porta Terraferma dei Sanmicheli del 1537. Con quest'ultima appropriazione dell'arco antico, esso acquisì un'ulteriore valenza semantica, che insisteva sulla partecipazione di Zara nelle imprese dello stato veneziano e nella vittoria congiunta sugli ottomani/infedeli, ovviamente parte della politica ufficiale di territorializzazione promossa dalla Serenissima Repubblica di Venezia (fig. 3)²³. Pertanto, gli elementi di un arco antico, in un gioco di smontaggio e rimontaggio, sia letteralmente che virtualmente, sono stati usati come segno essenziale di un glorioso passato antico della Zara rinascimentale, con delle appropriazioni personali, familiari, ecclesiastiche e statali.

Questo episodio è sintomatico dell'uso dell'architettura antica nell'Adriatico orientale durante la prima età moderna: il materiale e le tecniche costruttive persistevano, le *spolia* venivano riutilizzate ed eloquentemente risemantizzate, e le nozioni di queste rovine, spesso offuscate dalla lontananza, viaggiavano trasfigurate attraverso i disegni e le sillogi.

²² Sulla galea al comando di Pietro Grisogono - Bartolaciuc inviato da Zara e catturato dagli Ottomani presso Corfù v. A. USMIANI, *Sudbina zadarske galije predviđene za bitku kod Lepanta*, in G. NOVAK, V. MAŠTROVIĆ (a cura di), *Lepantska bitka, Udio hrvatskih pomoraca u Lepantskoj bitki 1571. godine*, numero tematico di «Adriatica maritima», vol. 1 (1974), pp. 106, 112-114.

²³ Un'ulteriore analisi della ristrutturazione dell'arco del XVI secolo e del suo significato civico è stata presentato da Laris Borić al LXI incontro annuale della *Renaissance Society of America* tenutosi a Berlino nel 2015.

Marcare i nuovi territori: l'arco di Pola e le entrate trionfali degli Asburgo e dei Valois nel Cinquecento

Mentre l'arco di Zara è un esempio particolare della fortuna critica di un oggetto architettonico antico che è stato spostato, ristrutturato e riadattato, ma con un impatto soprattutto locale, l'altro arco antico dell'Adriatico orientale, l'arco dei Sergi a Pola, si distingue come il modello più popolare all'interno del più ampio campo della cultura architettonica europea della prima età moderna²⁴. Questa struttura splendidamente conservata, con colonne corinzie binate che fiancheggiano il suo unico passaggio, è ancora nella sua posizione originale, mentre l'apparato circostante della porta urbana fu demolito nel XIX secolo. A differenza di Zara, la fortuna rinascimentale di questo arco onorario fu tutt'altro che locale: sia le iscrizioni che le sembianze abbastanza fedeli del monumento polese circolarono attraverso la rete della Repubblica delle lettere come oggetto bidimensionale, disegnato o stampato²⁵.

Oltre ad alcune ben note rimaterializzazioni dell'antica struttura di Pola nel Quattrocento, sotto forma dell'Arco aragonese a Napoli o della porta dell'Arsenale a Venezia, o ancora nel Cinquecento della porta della Cappella Reale nel castello di Stirling in Scozia o della porta dell'Università di Padova²⁶, solo per citare alcuni ingressi negli edifici molto diversi e geograficamente lontani, un momento molto interessante per il tema dell'uso dell'antico agli scopi della territorializzazione è la fortuna critica di questo arco come parte degli apparati effimeri delle entrate trionfali reali e imperiali cinquecentesche (fig. 4). Per incanalare e monumentalizzare le sfilate trionfali dei regnanti europei, allestite come entrate nelle città suddite nel segno dell'istaurazione di nuovi poteri, spesso si utilizzavano degli archi

²⁴ Cfr. GUDELJ, *Europska renesansa*, cit.

²⁵ Sono attualmente noti diciassette disegni rinascimentali dell'Arco dei Sergi, circolanti, tra gli altri, nelle botteghe di Raffaello, dei Sangallo e di Andrea Palladio. Inoltre, Sebastiano Serlio incluse l'Arco nel suo Libro Terzo del 1540, assicurando a questo modello un impatto europeo. Per un approfondimento v. GUDELJ, *Europska renesansa*, cit.

²⁶ Per un'ulteriore discussione degli esempi citati, v. GUDELJ, *Europska renesansa*, cit.

temporanei di legno dipinto, cartapesta e materiali simili²⁷. In memoria di questi eventi accuratamente coreografati e di grande significato politico, si soleva produrre dei libri contenenti le descrizioni e spesso anche le illustrazioni di archi; sono quest'ultime a permettere le comparazioni e l'incrocio dei dati sull'uso e diffusione di certi modelli. In questo senso, particolarmente istruttivo si rivela l'analisi delle incidenze dell'uso del modello istriano all'interno dell'apparato per gli ingressi trionfali delle dinastie Asburgo e Valois nelle città d'Italia, Olanda e Francia²⁸.

È interessante notare le diverse scelte semantiche attribuite a questo modello in particolare e alla tipologia dell'arco in generale tra le due dinastie regnanti osservando il fenomeno delle entrate trionfali in un arco di tempo prolungato. Il primo corteo trionfale in onore degli Asburgo, in cui l'uso dell'architettura all'antica ebbe un ruolo importante, fu realizzato a Genova nel 1529 in occasione dell'arrivo di Carlo V che segnava l'alleanza della repubblica marinara e degli Asburgo spagnoli²⁹. I due archi effimeri che inquadravano il percorso processionale dal porto sono noti dai disegni oggi a Berlino, uno dei quali riprende lo schema binato dell'arco di Pola, con la grande aquila asburgica al posto dell'attico (fig. 5)³⁰.

²⁷ La bibliografia sugli ingressi trionfali è molto ricca, cfr. almeno B. MITCHELL, *The Majesty of the State. Triumphal Progresses of Foreign Sovereigns in Renaissance Italy* (1494-1600), Leo S. Olschki, Firenze 1986; B. WISCH, S. SCOTT MUNSHOWER (a cura di), "All the world's a stage..." *Art and Pageantry in the Renaissance and Baroque*, 2 vol., Pennsylvania State University Press, University Park Pennsylvania 1990; J.R. MULRYNE, E. GOLDRING (a cura di), *Court Festivals of the European Renaissance. Art, Politics and Performance*, Ashgate, Aldershot 2002; AA. VV., *Europa Triumphans. Court and Civic Festivals in Early Modern Europe*, Ashgate, Aldershot 2004.

²⁸ GUDELJ, *Europska renesansa*, cit., pp. 300-313.

²⁹ G.L. GORSE, *Between Empire and Republic. Triumphal Entries into Genoa during the Sixteenth Century*, in WISCH, SCOTT MUNSHOWER, "All the world's a stage...", cit., vol. 1, pp. 188-256; L. STAGNO, *Sovrani spagnoli a Genova. Apparati trionfali e ospitaggi alla corte dei Doria*, in P. BOCCARDO, J.L. COLOMER, C. DI FABIO (a cura di), *Genova e la Spagna. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2002, pp. 73-87.

³⁰ Il disegno si trova nella *Kunstabibliothek* dello *Staatliche Museen* di Berlino, Hdz. 2131. Su Perin del Vaga al servizio di Andrea Doria, cfr. E. PARMA ARMANI, *Il Palazzo del principe Andrea Doria a Fassolo in Genova*, «L'Arte», vol. 10 (1970), pp. 12-59; P. BOCCARDO, *Pietro Buonaccorsi detto Perin del Vaga. Ciclo decorativo del palazzo Doria a Fassolo*, in *Raffaello e la cultura raffaelliana in Liguria. Interventi di restauro, problemi di conservazione e fruizione* catalogo della mostra (Genova, 1983), Stringa, Genova 1983,

L'apparato fu realizzato su progetto di Perin del Vaga, il quale avrebbe potuto conoscere il monumento istriano attraverso diversi disegni che circolavano negli ambienti artistici romani, come quello del cosiddetto Maestro C, ora in Albertina, realizzato probabilmente nell'ambito della cerchia di Raffaello³¹.

La scelta dello schema generale proprio dell'arco istriano, come il primo arco che inquadrava l'imperatore spagnolo sul molo, fu dovuta sia alla popolarità del modello per i trionfi cesarei stabilita con il ciclo dei Trionfi di Mantegna, ma anche legata ai simboli delle due colonne d'Ercole e al motto *Plus Ultra* prescelto da Carlo. Inoltre, venne sostituito l'ordine corinzio del modello con quello dorico, seguendo le prescrizioni di Vitruvio che lo ritenne più adatto per gli edifici dedicati a eroi e guerrieri. In questo modo del Vaga aprì la strada all'uso dei modelli antichi, in qualità di emblemi dei regnanti moderni, che diventò particolarmente caro a chi allestiva le entrate nelle città del dominio per i vari principi asburgici.

Vent'anni dopo, nel settembre del 1549, l'ingresso del principe asburgico Filippo II ad Anversa fu una delle processioni più gloriose del Rinascimento³². Preparandosi alla divisione dell'Impero, che sarebbe avvenuta attraverso la sua abdicazione sei anni dopo, Carlo V designò suo figlio sovrano della Spagna e delle province olandesi

pp. 37-58; P. BOCCARDO, *Andrea Doria e le arti. Committenza e mecenatismo a Genova nel Rinascimento*, Palombi, Roma 1989, pp. 25-88; E. PARMA (a cura di), *Perino del Vaga. Prima, durante, dopo*, atti del convegno (Genova, 2001), De Ferrari, Genova 2004, pp. 200-203.

³¹ Il disegno è al f. 18r dell'album Egger, conservato presso l'Albertina di Vienna: Cfr. GUEDELI, *Europiska renesansa*, cit., pp. 196, 304-305.

³² W. EISLER, *Celestial Harmonies and Habsburg Rule. Levels of Meaning in a Triumphal Arch for Philip II in Antwerp, 1549*, in WISCH, SCOTT MUNSHOWER, "All the world's a stage...", cit., vol. 1., pp. 332-356; W. KUYPER, *The Triumphant Entry of Renaissance Architecture into the Netherlands. The Joyeuse Entrée of Philip of Spain into Antwerp in 1549. Renaissance and Mannerist Architecture in the Low Countries from 1530 to 1630*, 2 vol., Canaletto, Alphen aan den Rijn 1994; Y. PAUWELS, *Propagande architecturale et rhétorique du Sublim: Serlio et les Joyeuses Entrées de 1549*, «Gazette des Beaux-Arts», vol. 137 (maggio-giugno 2001), pp. 221-236; K. DE JONGE, *Le livret de l'Entrée du prince Philippe à Anvers par Cornelis Grapheus et Pieter Coecke, à Anvers en 1550*, in S. DESWARTE-ROSA (a cura di), *Sebastiano Serlio à Lyon. Architecture et imprimerie*, Mémoire active, Lyon 2004, pp. 482-483; S. BUSSELS, *Spectacle, rhetoric and power. The triumphal entry of Prince Philip of Spain into Antwerp*, Rodopi, Amsterdam 2012.

attraverso un tour congiunto delle loro terre settentrionali. L'ingresso ad Anversa divenne famoso grazie al libro illustrato stampato nell'estate del 1550, in latino, francese e olandese. Cornelis de Schrijvers (Cornelius Grapheus), umanista e segretario comunale, concepì il programma della processione utilizzando formule retoriche moraleggianti e scrisse anche il testo del libro, una versione idealizzata dell'evento, in realtà interrotto dalla pioggia e da una serie di problemi organizzativi. Le xilografie di archi effimeri che illustrano il libro sono state create da Pieter Coecke van Aelst, pittore, architetto ed editore, la cui traduzione del *Terzo Libro* di Serlio in fiammingo fu pubblicata nel 1546, mentre la versione in francese fu edita in contemporanea all'uscita del libro sull'entrata di Anversa.

L'Arco di Pola fu il modello logico per questo contesto: era già stato utilizzato a Genova, pubblicato da Serlio e ad Anversa divenne l'arco che la città eresse sulla strada principale, la Hoochstraste. L'idea di base è stata ripresa da Serlio: doppie colonne su un piedistallo comune che fiancheggiano un arco, mentre la trabeazione sporge sopra i sostegni, ed è incassata sopra l'apertura. Le Vittorie sopra l'archivolto del modello antico sono invece assenti nel libro di Serlio: il motivo poteva essere ripreso dagli altri archi, senza una visione diretta del monumento, oppure da un disegno più dettagliato.

L'arco di Anversa inoltre differisce per la chiave di volta, i suoi stipiti raggiungono il suolo e ha un'attico ridotto in larghezza, che porta le grandi figure di Filippo e Carlo che tengono il globo, definiti nella descrizione di Grapheus come Ercole e Atlante³³. Il simbolismo di Ercole araldicamente legato alle due colonne, qui si estendeva sia al padre che al figlio, l'attuale e il futuro sovrano di Spagna. L'aquila bicipite asburgica, posta sopra ogni coppia di colonne, sottolinea ulteriormente il duplice dominio di padre e figlio (fig. 6).

Alla fine del Cinquecento, ci fu un altro ingresso trionfale degli Asburgo nella città di Anversa: quello dell'arciduca Ernesto

³³ S.C. GRAPHEUS, *Le triumphe d'Anuers, fait en la susception du Prince Philips, Prince d'Espaign[e]*, Pieter Coeck van Aelst, Antwerpen 1550, p. 87.

nell'anno 1594³⁴. Gli apparati effimeri, includenti degli archi all'antica, aggiornati in termini dell'architettura e emblematica italiana³⁵, furono disegnati da Marten de Vos, l'artista che passò una buona parte degli anni Cinquanta del Cinquecento in Italia prima di tornare ad Anversa dove diventò la figura centrale della vita artistica della città³⁶. Il libro che commemora il sontuoso evento fu concepito da Borch e illustrato con le incisioni eseguite da Pieter van der Borcht secondo i disegni di de Vos. Anche qui si nota l'uso del modello dell'Arco di Pola, stavolta prescelto per rappresentare la cittadinanza di Anversa: *l'Arcus publicus ad forum Linarium*³⁷, uno degli ultimi archi del percorso trionfale per la città, attorno al quale venivano accese delle torce (fig. 7).

L'intera composizione diventò emblematica, ma il testo che accompagna l'immagine permette di decifrare la grande colonna dorica tra i due leoni asburgici come simbolo della fermezza, mentre il caduceo formato dai serpenti attorcigliati simboleggia la concordia tra la città e il nuovo duca, la cui legittima sovranità suggeriscono le due asce con i fasci³⁸. La gru che sovrasta la colonna simboleggia la vigilanza. Sulla base della colonna vi è la figura del fiume Scheldt con il ramoscello d'ulivo, mentre sull'intradosso dell'arco s'intravedono i rilievi della personificazione di Antwerpia con i simboli di navigazione e agricoltura. Insieme alla iscrizione SUB PRINCIPE ERNESTI dell'attico, l'intera composizione diventò un dialogo di emblemi intrecciati tra il nuovo duca e le autorità cittadine auguranti un sereno e prospero periodo politico.

Con questa breve analisi della traiettoria della fortuna critica dell'arco di Pola all'interno dell'universo iconografico asburgico, si

³⁴ T. CHOLCMAN, *Art on Paper: Ephemeral Art in the Low Countries; the Triumphal Entry of the Archdukes Albert and Isabella into Antwerp, 1599*, Brepols, Turnhout 2012.

³⁵ Gli emblemi e le loro spiegazione corrispondono a quelli elaborati da Cesare Ripa e pubblicati solo un anno prima, C. RIPA, *Iconologia ovvero Descrittione Dell'imagini Universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi*, Heredi di Giovanni Gigliotti, Roma 1593. Cfr. H. MIELKE, *Introduction*, in J. BOCHIUS, *The ceremonial entry of Ernst, archduke of Austria, into Antwerp, June 14, 1594*, Benjamin Blom, New York 1970, p. XII.

³⁶ MIELKE, *Introduction*, cit., p. XII.

³⁷ J. BOCH, *Descriptio publicae gratulationis, spectaculorum et ludorum, in adventu Sereniss[imi] Principis Ernesti Archiducis Austriae*, Johannes Moretus, Antwerpen 1595.

³⁸ MIELKE, cit., p. XXI.

è potuto vedere come le sembianze del monumento istriano vengono adattate all'emblema all'antica della dinastia, derivante dal racconto mitologico su Ercole. Questa scelta iniziale si riaggiornava d'occasione in occasione al livello formale e semantico: mentre il primo risente gli echi degli aggiornamenti dell'architettura italiana nel corso del Cinquecento, il secondo si è ormai completamente svincolato dal modello dell'arco onorario privato per diventare un emblema con diversi riverberi necessari per la valenza politica degli ingressi trionfali.

Anche gli ingressi trionfali della dinastia dei Valois sono stati "coreografati" utilizzando una serie di archi all'antica, tratti da diverse fonti. Oltre al già citato opulento libro di disegni di monumenti antichi derivato da Francesco di Giorgio, detto Codex Cholmondeley, che conteneva un disegno dell'Arco dei Sergi e appartenente alla Biblioteca Reale francese, la circolazione del modello istriano in Francia fu soprattutto assicurata dall'architetto e teorico Jacques Androuet du Cerceau (fig. 8).

Nel 1549, ispirato all'incoronazione del re Enrico II, du Cerceau pubblicò il volumetto *Quinque et vinginti exempla arcum*, al fine di offrire esempi appropriati per i cortei trionfali in occasione degli ingressi cerimoniali del re nelle città francesi³⁹. Tra i venticinque esempi, c'era il LARC DE PAVLE EN LA VILLE DALIXAMDRIE EN ITALIE. L'insolita definizione geografica contrasta con la straordinaria precisione della rappresentazione dell'antico monumento, le cui caratteristiche corrispondono alla xilografia del Serlio. Du Cerceau però, incluse anche motivi decorativi, offrendo maggiori informazioni rispetto a Serlio, ma commise anche un errore, spostando le panoplie dai lati laterali sulla facciata anteriore, avvicinandosi in questo aspetto all'illustrazione dell'edizione francese dell'*Hypnerotomacha Poliphili*, stampata tre anni prima.

La ricchezza dei dati filologici e le incongruenze rispetto alla ubicazione geografica contenuti sul foglio grafico di du Cerceau suggeriscono che l'artista francese non conoscesse direttamente il monumento istriano, ma che avesse accesso agli stessi disegni utilizzati da

³⁹ J. ANDROUET DU CERCEAU, *Quinque et vinginti exempla arcuum*, Orleans 1549.

Serlio⁴⁰. L'Arco di Pola trovò il suo posto anche sulle pagine della pubblicazione un po' più tarda di Du Cerceau, il *Liber Novus* (1560), destinata a un pubblico più ampio⁴¹. Al momento della sua ascesa al trono di Francia nel 1547, Enrico II entrò cerimoniosamente in diverse città, tra le quali si ricorda principalmente il suo ingresso a Parigi nell'estate del 1549 con Caterina de' Medici⁴². Questa celebrazione è attestata dal libro pubblicato quello stesso anno da ben due editori: Jacques Roffeta, che ottenne il permesso dal re, e Jean Dallier, che pubblicò senza licenza, il che spiega di quanto l'edizione sarebbe stata anticipatamente lucrativa⁴³. Gli apparati effimeri e le loro versioni stampate furono congegnati dagli artisti più influenti dell'epoca: infatti mentre Pierre Lescot, Phillibert De l'Orme e Jean Goujon progettaronò gli archi effimeri, Jean Martin, già traduttore di Vitruvio, ha prodotto e curato la pubblicazione. Infine Goujon ha lavorato pure sulle xilografie utilizzate per le illustrazioni.

Gli archi che compaiono nel libro sono ispirati ai trattati serliani, e seguono l'ordine canonico nel percorso processionale: dal tuscanico e dorico alle Porte Saint-Denis, passando per lo ionico alla Fontana Du Ponceau, dal corinzio davanti alla Saint-Jacques de l'Hôpital, al Composito alla Fontana Des Innocents e, ancora, al Composito sul Ponte di Notre-Dame. Quindi, il corteo francese è stato condotto principalmente attraverso un concreto programma 'architettónico', in cui l'Arco di Pola, funse da esempio dell'ordine corinzio, confer-

⁴⁰ È possibile che Du Cerceau abbia utilizzato le illustrazioni di Serlio, integrandole con altri disegni dello stesso monumento, ma in tal caso forse avrebbe trasmesso correttamente il nome della città. Inoltre, Du Cerceau presenta anche l'Arco di Susa, che Serlio esclude, ma non include l'Arco degli Argentarii di Roma, Porta Borsari e Porta Leoni di Verona. Cfr. F. LEMERLE, *Jacques Androuet du Cerceau et les antiquités*, «Journal de la Renaissance», vol. 2 (2004), pp. 135-144; H. GÜNTHER, *Du Cerceau et l'antiquité*, in J. GUILAUME (a cura di), *Jacques Androuet du Cerceau*, Picard, Paris 2010, pp. 75-90.

⁴¹ LEMERLE, *Jacques Androuet du Cerceau*, cit., p. 140.

⁴² F. GÉBELIN, *Un manifeste de l'École néo-classique en 1549. L'entrée d'Henri II à Paris*, «Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Île-de-France», vol. 51 (1924), pp. 35-45; PAUWELS, *Propagande architecturale*, cit.; Y. PAUWELS, *L'architecture au temps de la Pléiade*, Gérard Montfort, Paris 2002.

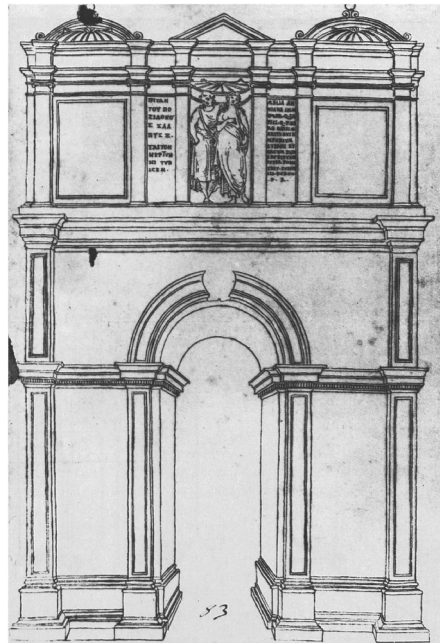
⁴³ J. MARTIN, *C'est l'ordre qui a este tenu a la nouvelle et ioyeuse entrée, que ... le roy tres chrestien Henry deuxième de ce nom, a faicte en sa bonne ville [et] cité de Paris*, Jacques Dallier, Paris 1549 (Anvers 1550), p. 17.

mando la scelta precedente di du Cerceau. Nella processione dei Valois, l'arco istriano è completamente spogliato da ogni possibile significato emblematico per la dinastia regnante, simboleggiando il linguaggio classico dell'architettura stessa, cioè una delle sue figure retoriche di base della sequenza degli ordini (fig. 9).

Le feste sono solo un aspetto della cultura architettonica rinascimentale, ma illustrano in modo molto eloquente l'uso del linguaggio classico e la diffusione e il riverbero del significato dei modelli antichi. Gli ingressi trionfali rimangono uno dei media più opulenti delle strategie di territorializzazione, e va notato che l'arco onorario della famiglia locale nel confine orientale dell'Europa è diventato uno dei modelli antichi più acclamati tra gli archi effimeri, il che è sorprendente data il numero di archi romani in Italia e in Francia. La sua traiettoria come modello antico legittimante per l'uso di colonne binate che fiancheggiano l'unica arcata è qui arricchita attraverso l'indagine sulla malleabilità dei suoi significati all'interno della cultura politica e architettonica delle due dinastie più importanti dell'Europa rinascimentale.

Conclusioni

In definitiva, il paradigma della territorializzazione si rivela un terreno particolarmente fertile per l'indagine sui diversi strati della tradizione classica dell'antichità dell'Adriatico orientale: lo studio di una gamma di usi e abusi degli edifici iconici antichi della zona ha portato alla ricca matrice dei significati e delle appropriazioni, sia a livello locale che internazionale. L'emancipazione di un umanista locale e della sua famiglia 'dissidente', l'affermazione della vittoria veneziana sugli infedeli a Lepanto con l'ausilio delle forze locali, le iscrizioni gioiose come metafora dell'esercizio del trionfo del potere politico, sono tutte strategie che impongono consapevolmente la risemiotizzazione delle antichità per produrre territori. Ulteriori ricerche nelle zone di confine europee creeranno un'immagine più sfumata dell'impatto di queste strategie e del loro ruolo nella cultura architettonica e politica della prima età moderna e contemporanea.



1. Zara, Porta marina - Arco di Melia Anniana; 2. Anonimo, da F. di Giorgio Martini, Zara, Arco di Melia Anniana; 3. Zara, Porta marina, facciata esterna, foto d'epoca, 1914; 4. Pola, Arco dei Sergi



5. Perin del Vaga, Disegni dei due archi per l'entrata di Carlo V a Genova, Kunstbibliothek, Staatliche Museen, Berlin, Hdz. 2131



VENEZIA
Basilica di San Marco, interno

foto d'epoca

I tramezzi del coro sul “modello di San Marco” nello Stato da Mar. Contesti e committenti

ANA MARINKOVIĆ¹, MATKO MATIJA MARUŠIĆ²

Almeno fino al XVI secolo, i tramezzi rappresentavano una parte integrante del coro, in quanto elementi indispensabili all’allestimento interno delle chiese monastiche e collegiate. Lo schermo del coro era funzionalmente correlato agli stalli, ma costruttivamente era concepito come un’entità separata visto che la sua forma non dipendeva necessariamente dall’aspetto del mobilio del coro.

Inoltre, lo schermo (tramezzo o pontile) avrebbe potuto svolgere determinate funzioni come (almeno presumibilmente) estendere lo spazio della clausura nelle comunità monastiche/mendicanti con una disciplina più rigorosa o addirittura svolgere un ruolo iconografico nella rappresentazione politica. È proprio l’immaginario del potere politico contenuto nei presbiteri delle cattedrali dell’Adriatico orientale l’oggetto del presente studio³.

Nel complesso problema dell’emulazione della cappella ducale come centro ecclesiastico simbolico del dominio veneziano, spicca

¹ Università di Zagabria. Questo articolo fa parte del progetto finanziato dal Programma di ricerca e innovazione Horizon 2020 dell’Unione Europea (GA n. 865863 ERC-AdriArchCult) / This article is part of a project that has received funding from the European Union’s Horizon 2020 Research and Innovation Programme (GA n. 865863 ERC-AdriArchCult). Il presente contributo amplia considerevolmente i risultati preliminari contenuti in A. MARINKOVIĆ, M.M. MARUŠIĆ, Fatto a imitazione di quello di s. Marco. *Istočnojadranske inačice korske pregrade crkve sv. Marka u Veneciji*, in P. Marković, J. Gudelj (a cura di), *Razmjena umjetničkih iskustava u jadranskome bazenu. Zbornik Dana Cvita Fiskovića 6*, FF Press, Zagreb 2016, pp. 55-63.

² Istituto di Storia dell’Arte, Zagabria.

³ Il termine “iconostasi”, regolarmente utilizzato per il tramezzo di San Marco, è alquanto fuorviante in quanto l’iconostasi delle chiese orientali rappresenta un solido recinto chiuso dalle icone; cfr. W. WOLTERS, *La scultura veneziana gotica (1300-1460)*, Alfieri, Venezia 1976, p. 223.

quello dei committenti delle “copie” di San Marco. Infatti, l’emulazione programmatica dell’iconostasi di San Marco tracciata nelle città adriatiche orientali, unitamente ad altre strategie di complessiva “venezianizzazione” visiva e urbana, è stata concepita e propagata da un certo profilo di committenti che questo contributo si propone di delineare⁴. Individuando i committenti, lo scopo ulteriore di questa indagine è quello di stabilire un approccio metodologico per discernere i tratti comuni nello schema iconografico presente in altre città dell’Adriatico orientale. La sopradetta strategia verrà confrontata con le prassi adoperate negli altri territori dello Stato da Mar (fig. 1).

Visto che i tramezzi del coro venivano regolarmente smantellati in epoca post-tridentina, è possibile risalire alle copie dell’iconostasi di San Marco solo attraverso le fonti scritte. Tuttavia, i riferimenti

⁴ Il problema dell’impatto o imitazione di San Marco nell’Adriatico orientale è stato discusso da: I. FISKOVIĆ, *Uz knjigu W. Woltersa La scultura veneziana gotica 1300-1460*, «Peristil», vol. 20 (1977), pp. 145-162; ID., *La basilica di San Marco come modello della scultura dalmata*, in R. POLACCO (a cura di), *Storia dell’arte marciana: sculture, tesoro, arazzi*, atti del convegno (Venezia, 1994), Marsilio, Venezia 1997, pp. 220-234; I. BABIĆ, *Utjecaji duždeve bazilike Sv. Marka na umjetnost u Dalmaciji*, «Mogućnosti», vol. 4 (1998), 6, pp. 277-285; A. MARINKOVIĆ, *Constrvi et erigi ivssit rex Collomannvs: The Royal Chapel of King Coloman in the Complex of St. Mary in Zadar*, «Annual of Medieval Studies at CEU», vol. 8 (2002), pp. 37-64; J. VUGA, *Poskus rekonstrukcije “ciborija Svetega Nazarija” v srednjeveški stolnici Marijinega vneobovzetja v Kopru*, «Annales. Series historia et sociologia», vol. 30 (2020), 1, pp. 113-132. Per il problema più generale dell’uso delle forme artistiche e architettoniche veneziane e dell’iconografia nella rappresentazione politica nell’Adriatico orientale v. L. BORIĆ, *Izgradnja Gradske lože u Zadru (1565.) u urbanističkom i stilskom kontekstu formiranja venecijanske upravno-obrambene četvrti*, in A. MARINKOVIĆ, A. MUNK (a cura di), *Likovne umjetnosti, arhitektura i povijesni identiteti. Dani Cvita Fiskovića VII*, FF Press, Zagreb 2018, pp. 83-95; A. MARINKOVIĆ, *O (ne)podudaranju prekojadranskih umjetničkih, crkvenih, političkih i trgovačkih veza*, in N. MARAKOVIĆ, T. TURKOVIĆ (a cura di), *Pontes adriatici. Mreže kulturnih razmjena na Jadranu*, FF Press, Zagreb 2018, pp. 123-130; V. BRALIĆ, *Il culto di Sant’Eufemia, patrona di Rovigno, e la politica veneziana di co-creazione di identità locali nelle comunità istriane nel XV secolo*, «Radovi Instituta za povijest umjetnosti», vol. 43 (2019), pp. 9-22. Si vedano anche R.C. MÜLLER, *Aspetti della sovranità veneziana nella Dalmazia medievale e rinascimentale*, in C. DEMPSEY (a cura di), *Quattrocento Adriatico. Arte del Quattrocento dell’Adriatico*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1996, pp. 29-56; B. ARBEL, *L’impero marittimo di Venezia nella prima età moderna*, in E. DURSTELER (a cura di), *A Companion to Venetian History, 1400-1797*, Brill, Leiden 2013, pp. 125-253; G. ORTALLI, O. J. SCHMITT, E. ORLANDO (a cura di), *Comunità e società nel Commonwealth veneziano*, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, Venezia 2018.

diretti alle somiglianze dei tramezzi adriatici con l'iconostasi di San Marco sono rari, e quindi il quadro metodologico si baserà principalmente su due casi abbondantemente documentati, cioè Zara (Zadar) e Veglia (Krk), che possono offrire una base valida per ulteriori analisi comparative. Pertanto, l'analisi prenderà in considerazione diversi punti chiave che servono come indicazioni per ulteriori ricerche sui particolari tramezzi andati persi. In primo luogo, la strategia è stata confermata nella casistica delle cattedrali; in secondo luogo, le commissioni seguivano direttamente l'acquisizione veneziana dei nuovi territori e, in terzo luogo, i committenti erano veneziani (i funzionari sia ecclesiastici che secolari) con un livello di istruzione piuttosto alto⁵. Quindi, l'eventuale risistemazione del presbiterio di una cattedrale durante il periodo iniziale del dominio veneziano, con un vescovo di origine veneziana, sarà il segnale per una possibile emulazione dell'iconostasi di San Marco.

Origini e diffusione del tramezzo del “tipo San Marco”

Il tramezzo di tipo San Marco, che prende il nome dall'iconostasi che fu eseguita da Pierpaolo e Jacobello dalle Masegne nel periodo tra il 1392 e il 1394, è costituito da una *pergola*, cioè da un colonnato portante una trave coronata dalla Crocifissione e dalle figure dei dodici apostoli (fig. 2)⁶. Gli studiosi hanno stabilito un legame dell'iconostasi alla transenna dell'VIII secolo presente nella basilica romana di San Pietro, sottolineando un immaginario legame apostolico tra san Pietro e san Marco⁷. Tuttavia, il problema dell'origine dei recinti corali delle chiese veneziane è ancora più complesso, visto che già

⁵ M. O'CONNELL, *Men of Empire. Power and Negotiation in Venice's Maritime State*, The John's Hopkins University Press, Baltimore 2009, Cap. 3, pp. 57-61.

⁶ WOLTERS, *La scultura veneziana gotica*, cit., pp. 223-224; P. MODESTI, *Recinzioni con colonne nelle chiese veneziane. Tradizioni, revival, sopravvivenze*, P. MODESTI, J. STABENOW (a cura di), *Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo*, Marsilio, Venezia 2006, p. 181.

⁷ WOLTERS, *La scultura veneziana gotica*, cit., p. 223; MODESTI, *Recinzioni con colonne*, cit., pp. 187-189. Sul mito di san Marco come discepolo di san Pietro v. L. CASELLI (a cura di), *San Pietro e San Marco - arte e iconografia in area adriatica*, Gangemi, Roma 2009.

nel XIV secolo diverse cattedrali della Laguna presentavano le colonnate divisorie con figure di apostoli: il tramezzo di Caorle fu eseguito nel primo quarto del XIV secolo, un analogo complesso conservato a Torcello, datato tra il 1418 e il 1426, si considera una copia di una struttura precedente, mentre il tramezzo della cattedrale veneziana di San Pietro di Castello era descritto già nel XVI secolo come “all’antica”⁸. Tuttavia, le figure dei tramezzi più antichi erano dipinte sulla trave (con la possibile eccezione di San Pietro di Castello), mentre i tramezzi che comprendono le sculture risalgono alla metà o alla seconda metà del XV secolo, come quelli delle cattedrali di Chioggia e di Udine⁹.

Originariamente legato alla cappella del Doge e alle cattedrali della Laguna, questo tipo di tramezzo si diffuse in vari tipi di chiese a Venezia e in Terraferma già tra la fine del XV e l’inizio del XVI secolo. Ad esempio, diverse chiese monastiche e mendicanti presentavano sia schermi trasparenti con colonne (per es. Santo Stefano) che schermi chiusi (come nell’esempio di Santa Maria Gloriosa dei Frari e di Santa Margherita a Treviso), sempre con la Crocifissione e le figure degli apostoli allineati sulla trave¹⁰. Varianti di questo tipo, peraltro, erano state introdotte contemporaneamente in numerose chiese collegate, il che testimonia il suggerimento di una certa “identità veneziana” attraverso la forma del tramezzo nelle più importanti chiese cittadine¹¹.

Mentre a Venezia questo tipo di tramezzo si può considerare propriamente veneziano, al di fuori della Laguna era specificamente utilizzato come parte dell’immaginario simbolico dell’*establishment*

⁸ Per questi tramezzi v. MODESTI, *Recinzioni con colonne*, cit., pp. 191, 194-198. L’autrice propone che l’iconostasi di san Marco fosse modellata su quella della cattedrale veneziana a fini strategici, affinché la cappella ducale assumesse il ruolo di cattedrale.

⁹ P. MORARI, *Storia di Chioggia*, Brotto, Chioggia 1870, p. 26. Per la cattedrale di Udine v. le note 13 e 14.

¹⁰ MODESTI, *Recinzioni con colonne*, cit., pp. 203-206.

¹¹ La variante del tramezzo colonnato senza figure degli apostoli è stata rintracciata in diverse chiese collegate, come San Giovanni Battista in Bragora, San Giovanni Elemosinario, San Gregorio, San Bartolomeo di Rialto, Santa Margherita e Sant’Angelo; v. P. MODESTI, *I cori nelle chiese veneziane e la visita apostolica del 1581. Il ‘barco’ di Santa Maria della Carità*, «Arte veneta», vol. 59 (2002), pp. 38-65.

politico nei territori veneziani di nuova acquisizione. Come suggerito dai documenti scritti e dalle strutture che si sono conservate sia in Terraferma che nello Stato da Mar, nelle cattedrali del XV secolo i tramezzi emulavano direttamente l'iconostasi di San Marco. Gli esempi nell'Adriatico orientale saranno affrontati di seguito, con alcuni suggerimenti per i domini greci, mentre quelli in Terraferma sono ancora da approfondire¹². Per ora va affrontato il caso del duomo di Udine, quale circostanza più evidente di una commissione di un tramezzo politicamente motivata da realizzarsi in una chiesa in Terraferma¹³.

Dopo l'esilio di Ludovico di Teck, patriarca di Aquileia, seguito da un lungo periodo di sede vacante, nel 1421 - a poca distanza dalla presa veneziana - il governo civico emanò l'ordine di risistemare il coro¹⁴. Il tramezzo del coro di Udine, caratterizzato da una trave con la Crocifissione e gli apostoli, come raffigurato nella rappresentazione cinquecentesca dell'interno della chiesa, è stato poi smontato e la trave ricollocata sopra l'altare maggiore secondo le nuove norme tridentine (fig. 3). Date le circostanze politiche della commissione, è ragionevole proporre che il tramezzo di Udine sia stato modellato su quello di San Marco ed è quindi analogo agli esempi dell'Adriatico orientale discussi di seguito.

Il singolare caso del tramezzo del duomo di Verona, che racchiude il coro con un colonnato circolare recante la Crocifissione, fu eretto ancora negli anni Trenta del Cinquecento, su commissione del vescovo Gian Matteo Giberti e della famiglia dei Canossa. Sono stati proposti vari modelli romani per la recinzione, in primo luogo quello

¹² I due esempi dell'Adriatico orientale sono stati esaminati da I. Petricioli e E. Hilje (Zara) e M. Bradanović (Veglia), v. le note 18 e 23; recentemente sono stati individuati ulteriori esempi e delineata la strategia simbolica nelle loro committenze; vedi MARINKOVIĆ, MARUŠIĆ, *Fatto a imitazione*, cit.

¹³ Cfr. F. MASSACCESI, *L'Ecclesia Sanctae Mariae de Utino al tempo del patriarca Bertrando. Nuove proposte per lo spazio liturgico, tra architettura e decorazione*, in Z. MURAT, P. VEDOVETTO (a cura di), *Il Patriarcato di Aquileia. Identità, liturgia e arte (secoli V-XV secolo)*, Viella Libreria Editrice, Roma 2021, p. 392, nota 75; C. EUBEL, *Hierarchia catholica medii aevi*, Libreria Regensbergiana, Münster 1898, vol. I, p. 99; 1914, vol. II, pp. 154, 253.

¹⁴ MASSACCESI, *L'Ecclesia Sanctae Mariae*, cit., pp. 388-393.

della basilica romana di San Pietro¹⁵. Tuttavia, come è stato recentemente rilevato, attestando la lunga durata dei tramezzi trabeati veneziani, gli elementi del recinto sono pertinenti anche ai precedenti esempi veneziani (per esempio Torcello)¹⁶.

Questa commissione, comunque, non sfruttò esplicitamente le implicazioni politiche della forma del tramezzo, considerando che negli anni Trenta del Cinquecento Verona era già sotto il dominio veneziano da più di cento anni¹⁷.

Tramezzi delle cattedrali nello Stato da Mar Adriatico

Un manifesto esempio di emulazione dell'iconostasi di San Marco nell'Adriatico orientale è il tramezzo della cattedrale di Zara, eseguito tra il 1426 e il 1431 e smantellato all'inizio del XVI secolo¹⁸. La costruzione fu dettagliatamente descritta dal canonico milanese Pietro Casola, nel suo resoconto del viaggio lungo l'Adriatico verso la Terrasanta nel 1494: «De sopra del coro, in alto, tra l'una periete e l'altra, ultra el crucifixo chi è in el mezo, molto ornato, egli uno ligno che sostiene XIII^o figura, asai grande, tute vestite ad auro; sono belle è molto naturale»¹⁹. Le ulteriori informazioni si trovano nei

¹⁵ P. GAZZOLA, *La pergola della cattedrale di Verona*, «Bollettino d'arte», vol. 45 (1960), p. 99; D. MOORE, *Sanmicheli's 'Tornacoro' in Verona Cathedral. A New Drawing and Problems of Interpretation*, «Journal of the Society of Architectural Historians», vol. 44, (1985), 3, pp. 229, 231-232.

¹⁶ A. NAGEL, *Experiments in art and reform in early sixteenth-century Italy*, in K. GOUWENS, S. REISS (a cura di), *The Pontificate of Clement VII: History, Politics, Culture*, Routledge, London 2004, pp. 406-407.

¹⁷ Vale la pena notare che il tramezzo del duomo di Verona servì da modello per le stesse strutture in altre chiese della città come, nel tardo Cinquecento, San Fermo Maggiore; v. MOORE, *Sanmicheli's 'Tornacoro' in Verona Cathedral*, cit., p. 229.

¹⁸ Gli stalli del coro sono conservati in situ, mentre le figure del tramezzo sono conservate nell'Esposizione permanente dell'arte sacra a Zara (il crocifisso e le undici figure degli apostoli); sul tramezzo cfr. I. PETRICIOLI, *Umjetnička obrada drveta u Zadru u doba gotike*, Društvo historičara umjetnosti Hrvatske, Zagreb 1972, pp. 55-67; N. JAKŠIĆ, E. HILJE (a cura di), *Umjetnička baština Zadarske nadbiskupije. Kiparstvo, Zadarska nadbiskupija*, Zadar 2008, vol. I, pp. 231-236; sugli stalli del coro v. B. ŠPANJOL-PANDELO, K. ŠKARIĆ, *Korske klupe u zadarskoj katedrali Sv. Stošije*, «Portal», vol. 5 (2014), pp. 81-96 (con bibliografia).

¹⁹ A. PAOLETTI (a cura di), *Viaggio a Gerusalemme di Pietro Casola*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2001, pp. 119-120.

contratti di committenza per gli stalli (1418) e il tramezzo (1426) del maestro veneziano, Matteo Moronzone, abitante a Zara²⁰. Il responsabile della commissione degli stalli fu l'arcivescovo Luca di Fermo, mentre il tramezzo fu commissionato dal suo successore, Biagio Molino, insediato dopo l'instaurazione del dominio veneziano in Dalmazia nel 1420. Entrambi i documenti – il contratto del 1426 con Moronzone e il contratto del 1431 con il pittore Giovanni da Milano per la doratura delle statue – menzionano il gruppo della Crocifissione con le figure dei dodici apostoli, corrispondente alla successiva descrizione del Casola. Le fonti sopra citate ci offrono sostanziali evidenze per una ricostruzione ideale del tramezzo, che suggeriscono una forte affinità con l'iconostasi marciana, attestante un'intenzione simbolica, strettamente correlata alla figura del committente (figg. 4-5).

Diventa quindi importante soffermarsi su Biagio Molino, il committente del tramezzo zaratino. Nella sua carriera, oltre alla sua posizione a Zara, Molino fu vescovo di Pola (1410-1420), patriarca di Grado (1427-1434) e patriarca titolare di Gerusalemme (1434-1447). Fu molto apprezzato anche nella curia pontificia grazie alla quale ottenne numerosi benefici. Fu anche il committente di un'opera agiografica di Leon Battista Alberti²¹.

Prima di diventare arcivescovo di Zara, Molino fu nominato vescovo di Pola nel 1410. Tuttavia, per la maggior parte del suo tempo sulla cattedra polese fu impegnato con i suoi studi: si laureò sia in diritto civile e canonico all'Università di Padova. Anche se egli non era particolarmente interessato agli affari della diocesi di Pola, nel 1417 fu portato a termine un poco conosciuto intervento nella cattedrale istriana. Come riportato dall'iscrizione sull'altare maggiore, gli aspetti principali riguardarono la traslazione delle reliquie di alcuni santi all'altare maggiore, e il rinnovamento del coro e dell'organo, e

²⁰ PETRICIOLI, *Umjetnička obrada drveta*, cit., pp. 59, 123.

²¹ S. CECCON, *Molino, Biagio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 75, 2011. URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/biagio-Molino_ (Dizionario-Biografico) / (visitato il 25 giugno 2022).

Molino fu indicato come il committente («il nuovo coro adorna la chiesa rinnovata [...] eseguita da Blasius della famiglia Molino»)²².

Nonostante la mancanza di informazioni sulla sistemazione del coro polese, partendo dal presupposto che la commissione di Molino per la cattedrale zaratina rappresentasse un progetto integrale e chiaramente dipendente dall'iconostasi di San Marco, è possibile dedurre che la committenza del coro di Pola comprendesse un progetto analogo. Il *background* di Biagio Molino, persona colta e ben collegata, come committente di un progetto “caratterizzante” per il coro della cattedrale di Zara (e forse di Pola), indica il suo uso intenzionale di un elaborato significato simbolico della soluzione scelta per la forma del tramezzo. La dimensione politica in cui operavano i vescovi veneziani delle città dalmate va interpretata come il fattore chiave della diffusione del tramezzo di “tipo San Marco” nell’Adriatico orientale. Non è sorprendente, dunque, che la committenza del tramezzo della cattedrale di Veglia non è stata eseguita dal funzionario ecclesiastico, ma dal rappresentante del governo veneziano.

La cattedrale della città di Veglia fu dotata del nuovo tramezzo tra il 1489 e il 1500, cioè subito dopo l’instaurazione del dominio veneziano nell’isola nel 1480²³. Per la sistemazione del presbiterio della cattedrale, un insieme di istruzioni dettagliate furono redatte dal governatore distrettuale Antonio Vinciguerra. Nella storiografia, il provveditore Vinciguerra fu descritto come «l’iniziatore ideologico dell’aspetto veneziano della città di Veglia» e «uno dei servitori più leali e fidati di Venezia», anche se non era veneziano di nascita²⁴. Vinciguerra iniziò la sua carriera come notaio nella sua città natale

²² J. GUDELJ, *Europska renesansa antičke Pule*, Školska knjiga, Zagreb 2014, pp. 33, 47; MARINKOVIĆ, MARUŠIĆ, *Fatto a imitazione*, cit., p. 65, nota 1.

²³ M. BRADANOVIĆ, *Prvi krčki renesansni klesari*, in P. MARKOVIĆ, J. GUDELJ (a cura di), *Renesansa i renesanse u umjetnosti Hrvatske. Zbornik Dana Cvita Fiskovića 2*, Institut za povijest umjetnosti, Odsjek za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 2008, pp. 167-182; L. BORIĆ, J. GUDELJ, *Uveliko i u malo. Lik i likovnost renesansnog Cresa*, Sveučilište u Zadru, Zadar 2019, pp. 176-182.

²⁴ M.L. KING, *Venetian Humanism in an Age of Patrician Dominance*, Princeton University Press, Princeton 1989, pp. 79-80; GUDELJ, *Europska renesansa*, cit., pp. 133-134; I. BRUŠIĆ, *Antonio Vinciguerra. The Ideological Initiator of the Venetian Appearance in the City of Krk*, «IKON», vol. 5 (2012), pp. 345-350; BORIĆ, GUDELJ, *Uveliko i u malo*, cit., pp. 176-182.

Recanati, e successivamente fu reclutato dalla Serenissima per una serie di missioni diplomatiche a Roma, Firenze, Ferrara, Milano e Mantova, che gli valsero infine l’incarico di segretario del Consiglio dei Dieci. Il ruolo di Vinciguerra come primo provveditore dell’isola di Veglia è ben documentato nella sua *Cronaca di Veglia*²⁵. A lui si devono diversi progetti architettonici e urbanistici, interpretati come una “venezianizzazione” programmatica della città, in particolare per la nuova sistemazione della piazza principale di Veglia²⁶. Tra gli interventi di Vinciguerra spicca, per l’adesione alla già consolidata strategia simbolica visiva di emulazione della chiesa del Doge, il progetto per il nuovo tramezzo nella cattedrale locale (fig. 6).

Sebbene il tramezzo sia stato smantellato nella seconda metà del Cinquecento, sulla base dei provvedimenti di Vinciguerra del 1489, si può dedurre l’aspetto originario del tramezzo:

«Il Coro hornato di fuori con li suoi gradi Banchi et Pilastri, et Cornice secondo il disegno principiato per maestro Francesco con le collonelle che furono del Pergolo sopra la qual va un travo dopio cornisato da tenere Il Crocefisso, et al finer del coro alle collonelle della chiesa vano due Pergoletti uno p[sic] l’alto videlicet da Evangelio, et Epistola»²⁷.

Benché nella disposizione descritta manchino le figure degli apostoli, agli occhi dei contemporanei essa appoggiava chiaramente sul modello di San Marco, a cui fece un riferimento diretto il vescovo Pietro Bembo nel 1580.

Come parte della sua giustificazione per lo smantellamento del tramezzo, nel quadro dell’attuazione delle nuove istruzioni post-tridentine, Bembo scrisse che esso fu «fatto a immitatione di quello di

²⁵ Il manoscritto originale, intitolato *Ordines et Reformationes Civitatis et Insulae Veglae*, è pubblicato in: T. GALOVIĆ, *Krčka kronika (La cronaca di Veglia) Antonija Vinciguerra iz 15. stoljeća*, «Krčki kalendar», sine vol., 2016, pp. 137-142. È interessante che Vinciguerra fu soprannominato “Cronaca”, a causa della sua paternità di diverse opere letterarie.

²⁶ BRADANOVIĆ, *Prvi krčki renesansni klesari*, cit., p. 176; BRUSIĆ, *Antonio Vinciguerra*, cit., pp. 345–335; BORIĆ, GUDELI, *Uveliko i u malo*, cit., pp. 176-182.

²⁷ I. ŽIC-ROKOV, *Kompleks katedrala – sv. Kvirin u Krku*, «Rad JAZU», vol. 360 (1971), p. 155.

S. Marco, è vero, se ben dissimile in qualche parte»²⁸. Il riferimento a San Marco era ancora più accentuato nella denuncia che la locale confraternita dei flagellanti rivolse al Doge nello stesso anno, in merito alla rimozione del tramezzo. Il gastaldo insisteva sul fatto che il tramezzo fosse realizzato «secondo il modello di questa chiesa sua di San Marco», e commissionato dal provveditore Vinciguerra «qual fù mandato in acquisizione Insulae a regolare essa Città»²⁹.

Il ruolo di Vinciguerra nella committenza della demolita struttura fu sottolineato anche da Bembo, che elevò la figura del committente al livello universale del governo veneziano («à nome di questo Serenissimo dominio»), aggiungendo che l'autorità ecclesiastica (il vescovo Donato Torre) si limitò a dare il suo assenso³⁰.

Una struttura analoga (fig. 7), costituita da un tramezzo con il crocifisso e i dodici apostoli è stata inserita nel presbiterio della cattedrale di Lesina (Hvar). La visita canonica del 1650 menziona «un grande crocefisso sopra la trave davanti alla cappella maggiore e, sopra la trave, le sculture lignee della Vergine Maria e dei dodici apostoli»³¹. Sebbene non vi siano accenni al colonnato, la composizione con Crocifissione e apostoli rimanda chiaramente al modello marciano, insieme ad una coppia di amboni poligonali che ne sottolineano la somiglianza³². La sistemazione del presbiterio avvenne alla metà del XV secolo dopo la conquista veneziana nel 1425

²⁸ Ivi, p. 155.

²⁹ «uno bellissimo ornamento dinanti al Choro fatto di colonne di pietra di mandolato, et di marmore con li suoi Cornisoni, et con un Christo sopra secondo il modello di questa chiesa sua di S. Marco, ordinato già per il Magnifico Secretario Antonio Vinciguerra, qual fù mandato in acquisizione Insulae a regolare essa Città» (Archivio di Stato di Venezia, *Cancellaria inferiore, Doge, Giurisdizioni*, 226, c. 99v).

³⁰ «È stato fatto di commissione del Magnifico Vinciguerra regolatore di questa città à nome di questo Serenissimo dominio [...] col consenso del vescovo Donato», I. ŽICROKOV, *op. cit.*, p. 157. Bembo discute la differenza tra le due chiese, essendo una la chiesa palatina e l'altra la cattedrale, fungendo da unica chiesa parrocchiale di Veglia; *ibid.*

³¹ «Vidit crucem magnam super trabe ante capellam magnam maiorem collocatam et super ipsam et trabe sculpturas ligneas Beatae Mariae Virginis ac duodecim apostolorum», C. FISKOVIĆ, *Hvarska katedrala*, Čakavski sabor, Split 1976, pp. 51, 144.

³² Sebbene i due amboni poligonali fossero elementi distintivi dell'insieme del coro di San Marco, tale disposizione non era sconosciuta nelle cattedrali tardoromaniche in Dalmazia. Tuttavia, essendo datati alla fine del XV secolo, gli amboni di Veglia, Lesina e Sebenico, fanno pensare a un collegamento con il modello marciano.

dell'isola. Infatti, già nel 1459, il conte veneziano Marco Barbaro descrive la cattedrale come "nuovamente edificata"³³. Il riordino del presbiterio avvenne durante l'episcopato del suo plausibile committente, il vescovo Tommaso Tommasini (1429–1463), un altro fra i prelati dalmati di origine veneziana. Oltre al riferimento diretto alle figure degli apostoli, il caso di Lesina presenta tre fondamentali fattori contestuali dell'adozione del modello dell'iconostasi di San Marco comuni a tutti gli esempi precedentemente citati; la città di recente acquisizione veneziana; la nomina di un vescovo proveniente da Venezia (in alternativa, il coinvolgimento del locale governatore veneziano); il documentato rifacimento del coro/presbiterio. Non è quindi necessaria la menzione diretta dell'iconografia del tramezzo nelle fonti scritte a indicare il riferimento al modello di San Marco, ma anche la presenza dei tre fattori delineati può servire da indicazione dell'uso del modello marciano e da segnale per un ulteriore approfondimento.

Queste indicazioni (il periodo di committenza immediatamente successivo alla presa di potere veneziana; il committente essendo il vescovo o il governatore laico di nuova nomina; il committente di prestigiosa origine veneziana per nascita e/o formazione) sono presenti in due principali esempi di emulazione dell'iconostasi marciana nell'Adriatico orientale (Zara e Veglia), dove il rappresentante veneziano fungeva da committente del tramezzo. Tuttavia, poiché la maggior parte dei tramezzi fu smantellata entro la fine del XVI secolo, le indicazioni tratteggiate potrebbe aiutare a identificare committenze simili in altre cattedrali dello Stato da Mar. Il caso più indicativo è quello del Cattaro (Kotor) dove la cattedrale fu ristrutturata in seguito alla conquista veneziana, durante l'episcopato di Marino Contareno (1434-1456)³⁴. Attraverso il suo lungo incarico a Cattaro, egli svolse missioni diplomatiche e governò la città durante l'interregno tra due governatori veneziani. Inoltre, quasi parallela-

³³ FISKVIĆ, *Hvarska katedrala*, cit., p. 73.

³⁴ L. BLEHOVA ČELEBIĆ, *Hrišćanstvo u Boki 1200.–1500.*, Pobjeda, Narodni Muzej Crne Gore, Istorijški institut Crne gore, Podgorica 2006, pp. 58-62. Sulla cattedrale di Cattaro v. I. STJEPČEVIĆ, *Katedrala sv. Tripuna u Kotoru*, Arheološki muzej, Split, 1938.

mente al suo episcopato, Paolo, il fratello di Marino, ricopriva la carica di governatore di Cattaro: le nomine dei fratelli Contareno alle principali cariche ecclesiastiche e secolari, rappresentano una forte impronta veneziana e sono indicative dell'applicazione della strategia di emulazione dell'iconostasi marciana. Tuttavia, va sottolineato che l'esistenza del tramezzo con la Crocifissione e gli apostoli nella cattedrale di Cattaro non può essere rintracciata né nelle fonti scritte né nei resti materiali.

Analogamente, nel caso di Traù (Trogir), pur non essendosi conservati documenti né sulla commissione né sull'aspetto del tramezzo (la prima menzione si fa soltanto nel 1731 in occasione del suo smantellamento), è possibile rintracciare tutte le indicazioni delineate sopra³⁵. In particolare, a seguito dell'installazione del governo veneziano nel 1420, la cattedrale fu ristrutturata e nel 1439 furono commissionati i nuovi stalli del coro, plausibilmente legati alla commissione del tramezzo (fig. 8)³⁶. Per quanto riguarda i possibili committenti del tramezzo, durante gli anni Quaranta e Cinquanta del Quattrocento, dopo una serie di vescovi di origine locale, diversi prelati veneziani furono nominati vescovi di Traù. Sebbene la commissione del coro sia stata avanzata proprio alla fine dell'episcopato di Giovanni Vitelleschi e firmata dall'operario della cattedrale, la sua costruzione fu eseguita durante il successivo episcopato di Angelo Cavazza (1440-1452)³⁷. Cavazza era veneziano di nascita e come dottore in giurisprudenza ricoprì diversi incarichi in Curia. Poi dal 1443 risulta residente nella sua sede a Traù. Nello stesso periodo, i conti della cittadina dalmata erano i membri di importanti famiglie nobili veneziane (Barbadico, Minotto, Marcello, Diedo e Contareno), e alcuni di essi furono coinvolti nella fabbrica della cattedrale. Per la

³⁵ Il vescovo Manola ricorda che nel 1731, durante l'episcopato di Giuseppe Caccia, gli stalli del coro a forma di "L" furono rimodellati in una forma lineare aperta verso la navata, vedi C. FISKOVIĆ, *Opis trogirске katedrale u XVIII. stoljeću*, Bihać – društvo za istraživanje domaće povijesti u Splitu, Split 1940, p. 48.

³⁶ C. FISKOVIĆ, *Gotička drvena skulptura u Trogiru*, «Rad JAZU», vol. 5 (1942), pp. 107-117.

³⁷ F. RACO, *Cavaccia, Angelo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 22, 1979, URL:[https://www.treccani.it/enciclopedia/angelo-cavaccia_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/angelo-cavaccia_(Dizionario-Biografico)) (accesso 10 luglio 2022); D. FARLATI, *Trogirski biskupi, s dodacima i ispravcima Jacopa Coletija*, Književni krug, Split 2010, p. 343.

mancanza di fonti non è possibile proporre una ricostruzione dell’aspetto del tramezzo, se non per la collocazione della grande croce dipinta (nel 1450 circa) rimasta in posizione centrale fino all’inizio del XVI secolo, quando fu commissionato il nuovo crocifisso. Tuttavia, la presenza simultanea di un vescovo attivo e di conti di origine veneziana, insieme alla plausibile committenza del tramezzo come parte integrante del nuovo coro, avvenuta nel primo periodo del dominio veneziano, suggerisce un altro caso di emulazione del modello marciano.

San Marco come modello nella Grecia veneta

Nonostante la presenza di una quantità di tracce relative al culto di san Marco nella parte sud-orientale dello Stato da Mar, discernere le istanze di emulazione formale della chiesa ducale nella Grecia veneta è piuttosto difficile. La ragione principale risiede nelle conseguenze della presenza ottomana: da un lato, a causa delle continue azioni militari, i primi monumenti veneziani dell’Albania e della Grecia sono mal conservati e, dall’altro, quelle circostanze hanno indirizzato l’interesse verso le fortificazioni, piuttosto che verso l’architettura religiosa³⁸. Per esempio, Casola afferma che la cattedrale di Corfù (Kerkyra) è priva del coro e descrive le città come Morone (Modone, Methoni) e Limassol (Lemesós) come povere, con cattedrali modeste e prive di decorazioni³⁹.

Tuttavia, durante il governo veneziano si ebbero diversi importanti interventi edilizi nelle chiese più importanti delle isole greche. Qui ci concentreremo sulle capitali delle tre principali colonie veneziane nello Stato da Mar, come Creta, Cipro e Corfù, ricercando un

³⁸ P. FORTINI BROWN, *Ritual Geographies in Venice’s Mediterranean Empire*, in M. JURDJEVIC, R. STRØM-OLSEN (a cura di), *Rituals of Politics and Culture in Early Modern Europe. Essays in Honor of Edward Muir*, Centre for Reformation and Renaissance Studies, Toronto 2016, pp. 43-69; E. SKOUFARI, *Cipro veneziana (1473-1571), Istituzioni e culture nel regno della Serenissima*, Viella, Roma 2011, pp. 114-116.

³⁹ «non trovando in dicta giesia uno solo vestigio de coro (Corfù) e triste, molto male in ordine de ogni cosa» (cattedrale di Modone), cfr. PAOLETTI, *Viaggio a Gerusalemme*, cit., pp. 137, 144.

possibile utilizzo del modello di San Marco, nonostante le loro diverse caratteristiche politiche, sociali, religiose e militari⁴⁰.

Corfù, in quanto zona di transizione tra l'Adriatico e la parte greca dello Stato da Mar, sotto il governo veneziano dal 1386 fino alla caduta della Repubblica, è una scelta ovvia per la ricerca di vari tipi di espressioni simboliche del dominio della Serenissima. Il culto di san Marco fu istituito a Corfù già nel 1387, e la festa fu celebrata nella cattedrale sia dal clero latino che da quello ortodosso, oltre che da tutta la gerarchia del governo veneziano⁴¹. Sfortunatamente, la cattedrale medievale è stata distrutta all'inizio del XVIII secolo e, a nostra conoscenza, non ci sono fonti riguardanti il tramezzo e di conseguenza neanche le indicazioni del suo aspetto. Inoltre, non si fa menzione di una cappella dedicata a san Marco nei quartieri amministrativi locali, e quindi è possibile concludere che le urgenze militari abbiano determinato una strategia simbolica meno complessa e meno "materiale" della rappresentazione del patronato del santo protettore veneziano⁴².

Candia (Herákleion), la capitale di Creta, che fu sotto il dominio veneziano per un periodo ancora più lungo di Corfù - dall'indomani della IV Crociata nel 1211 fino alla conquista ottomana nel 1669 - fornisce il miglior esempio d'emulazione dei modelli veneziani attraverso la riproduzione formale dello spazio, accompagnato dalla riproduzione di cerimonie civili religiose legate al culto di san Marco. Dopo l'acquisizione veneziana, l'antico centro urbano bizantino conobbe una profonda "venezianizzazione": sulla piazza principale di Candia fu eretta una nuova chiesa dedicata a san Marco del rito latino, che funse da cappella ducale, ubicata proprio di fronte al palazzo del duca veneziano di Candia⁴³. Essendo stata riutilizzata

⁴⁰ Sull'impatto dell'architettura veneziana (in particolare le facciate rinascimentali) sulle chiese ortodosse dello Stato da Mar, v. N. CHRYSOCHOU, *Frankish-Venetian Cyprus: Effects of the Renaissance on the ecclesiastical architecture*, «Journal of Sustainable Architecture and Civil Engineering», vol. 16 (2016), 3, p. 102.

⁴¹ FORTINI BROWN, *Ritual Geographies*, cit., p. 53.

⁴² A. MARMORA, *Della historia di Corfù* [...], Curti, Venezia 1672, p. 228; E. BACCHION, *Il dominio veneto su Corfù (1386-1797)*, Edizioni Altino, Venezia 1956, pp. 19-30.

⁴³ C. MALTEZOU, *The historical and social context*, in D. HOLTON (a cura di), *Literature and society in Renaissance Crete*, Cambridge University Press, Cambridge 1991, pp. 17-47; M. GEORGIOPOULOU, *Venice's Mediterranean Colonies. Architecture and Urbanism*,

una preesistente basilica a tre navate, la cappella non rispecchiava le forme architettoniche della chiesa veneziana, mentre l’impianto urbanistico seguiva il modello di Piazza San Marco⁴⁴. Oltre alle importanti processioni civiche modellate sul cerimoniale veneziano, il sopradetto spazio urbano, dove esse si svolgevano⁴⁵, aggiungeva significativamente all’idea di Candia come «alia civitas Venetiarum apud Levantem», come dichiarato dal Senato veneziano⁴⁶. La cappella candiana di san Marco fu al tempo stesso la causa e la conseguenza dell’immagine della “Venezia orientale” e, come sottolinea Maria Georgopoulou, «fu considerata uno dei simboli primari della dominazione veneziana fin dal suo nome, collocazione e funzione corrispondevano a quelle della famosa basilica della città madre»⁴⁷. L’accostamento del palazzo del governatore alla cappella dedicata a san Marco sulla piazza principale comparve anche in altre città di questa parte dello Stato da Mar, come a Negroponte (Halkída) o a Modone, rappresentando una strategia di rappresentanza politica assai elaborata⁴⁸. Si deve notare che nessun esempio comparabile si riscontra nelle città dalmate, dove apparentemente la strategia si è concentrata piuttosto sulla disposizione iconografica dei presbiteri delle cattedrali, che sulla situazione urbana delle cappelle dei governatori⁴⁹.

Cambridge University Press, Cambridge 2001, pp. 79-100; FORTINI BROWN, *Ritual Geographies*, cit., pp. 45-46.

⁴⁴ G. GEROLA, *Monumenti veneti nell’isola di Creta*, R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 1908, vol. II, p. 16. Sul significato simbolico dei modelli architettonici bizantini a Creta, cfr. GEORGOPOULOU, *Venices’s Mediterranean Colonies*, cit., p. 131.

⁴⁵ E. MUIR, *Civic Ritual in Renaissance Venice*, Princeton University Press, Princeton 1981, p. 88; FORTINI BROWN, *Ritual Geographies*, cit., pp. 46-48.

⁴⁶ F. THIRIET, *Régestes des délibérations du Senat de Venise concernant la Romanie*, Mouton and Co., Parigi 1961, vol. 3, pp. 205-206, n. 2994.

⁴⁷ M. GEORGOPOULOU, *Late Medieval Crete and Venice: An Appropriation of Byzantine Heritage*, «The Art Bulletin», vol. 77 (1995), 3, p. 481.

⁴⁸ GEORGOPOULOU, *Venices’s Mediterranean Colonies*, cit., pp. 82, 121-127.

⁴⁹ Nei palazzi del governo a Dubrovnik e Pola si riscontrano degli esempi di cappelle con il titolare marciano, v. GUDELJ, *Europska renesansa*, cit. p. 45; N. GRUJIĆ, *Arhitektura Kneževa dvora u srednjem vijeku: od utvrde do palače*, in P. VILAČ (a cura di), *Knežev dvor u Dubrovniku. Utvrda – palača – muzej*, Dubrovnik 2016, pp. 21, 28.

Tuttavia, le indicazioni precedentemente accennate, relative ad una sistemazione del presbiterio sul modello di San Marco, sono parzialmente rintracciabili nel caso del duomo di Candia⁵⁰. L'originaria chiesa bizantina fu ristrutturata a metà del XV secolo dall'arcivescovo latino Fantin Dandolo, rimodellando il presbiterio per accogliere la tomba del vescovo Fantin Valaresso⁵¹. La disposizione intorno alla nuova tomba era apparentemente solo una parte di un intervento molto più ampio. In particolare, la consacrazione dell'altare maggiore nel 1446 segnò il compimento della ricostruzione della parte centrale del presbiterio, mentre i documenti degli anni Sessanta attestano la costruzione delle prime cappelle accanto agli stalli del coro⁵². Il periodo piuttosto lungo, intercorso tra i due interventi documentati, potrebbe indicare che nel frattempo sia avvenuta la sistemazione del coro e del suo tramezzo, anche se non si sono conservate informazioni sul suo aspetto. La ricostruzione del presbiterio, voluta da un vescovo proveniente da una delle più potenti famiglie veneziane⁵³, nel periodo in cui nella parte occidentale dello Stato da Mar

⁵⁰ La cattedrale bizantina di Candia, dedicata a san Tito, fu trasferita al rito latino nel periodo successivo alla IV crociata; v. GEORGOPOULOU, *Venices's Mediterranean Colonies*, cit., pp. 107-120. La chiesa fu distrutta da un incendio nel 1544 e subito ricostruita durante il complessivo ridisegno veneziano della città; al suo posto oggi si trova una moschea ottocentesca, v. GEROLA, *Monumenti veneti*, cit., p. 42.

⁵¹ Ivi, p. 41; GEORGOPOULOU, *Venices's Mediterranean Colonies*, cit., pp. 112, 301-302, nn. 5, 9 (con ulteriore bibliografia); EAD., *I luoghi sacri di Candia*, in M. BACCI, M. ROHDE (a cura di), *Il santo Portolano / Le Portulan sacré. la geografia sacra della navigazione nel Medioevo – Fribourg colloquium 2013 / La géographie religieuse de la navigation au moyen âge*, De Gruyter, Berlin 2014, p. 145.

⁵² GEORGOPOULOU, *Venices's Mediterranean Colonies*, cit., pp. 112-113. La cattedrale di Candia subì continui rifacimenti fino alla fine del XVI secolo, GEROLA, *Monumenti veneti*, cit., pp. 17-18.

⁵³ Sebbene l'unico caso tra quelli citati in cui vi fu palesemente coinvolto un vescovo sia quello di Fantin Dandolo a Candia, va sottolineata la forte dipendenza politica dei locali vescovi latini dal governo veneziano centrale, pur operando come vescovi residenti soltanto nel secondo Cinquecento. Ad esempio, nel 1559 il Senato chiese al Papa di inviare "un nostro veneziano et confidente" per la sede di Limassol. Alla Serenissima furono concessi alcuni privilegi nelle elezioni episcopali, secondo i quali il Senato era libero di organizzare pre-elezioni episcopali obbligatorie tra i nobili veneziani che dovevano annunciare le loro candidature direttamente al Senato. Dopo la formale accettazione papale, ai nuovi vescovi dei territori veneziani fu chiesto di prestare giuramento di fedeltà alla Serenissima; cfr. E. SKOUFARI, *Cipro veneziana*, cit., pp. 111-112; A.X. NIKIFOROU-TESTONE, *Le rituel civique à Corfou pendant la domination vénitienne. Les cérémonies*

sono già apparse le copie dell'iconostasi di San Marco, costituiscono il contesto che indica l'adozione della strategia di emulazione dei modelli marciari, sebbene Creta non fosse stata acquisita di recente.

A differenza di Creta, Cipro non fu così rigorosamente venezianizzata, in quanto parte più remota dello Stato da Mar oltre a conservare gran parte delle sue strutture sociali preesistenti⁵⁴. Fu anche l'ultimo territorio ad essere assoggettato alla Serenissima nel 1489, dopo un periodo di protettorato veneziano sotto la regina Caterina Cornaro, e fu conquistato dagli Ottomani già nel 1570. Tuttavia, come centro di una delle principali colonie veneziane, Nicosia (Lefkosia) offre potenzialmente un altro esempio della strategia adottata per le espressioni simboliche del governo veneziano. Le testimonianze circostanziali relative al rifacimento della cattedrale latina di Nicosia dedicata a santa Sofia, forniscono intorno al 1500 alcuni spunti per ulteriori ricerche sulla sistemazione del coro e del suo tramezzo dopo l'inaugurazione del governo veneziano. Nel 1491 la cattedrale, un edificio gotico eretto dalla dinastia dei Lusignano, subì gravi danni a causa di un terremoto, in particolare il presbiterio e il coro marmoreo gotico⁵⁵. Il Senato veneziano istituì una commissione per il restauro della cattedrale, riscuotendo una cospicua tassa annuale dall'arcivescovo locale⁵⁶. Sebbene non ci siano pervenute descrizioni del nuovo coro, il racconto del 1507 di Pierre Mésenge attesta il suo rapido rinnovamento, lodandone la bellezza⁵⁷. Queste circostanze – un tempestivo rinnovamento del coro, coordinato dal Senato veneziano subito dopo l'acquisto dell'isola – sebbene istigate

publiques (14e-18e siècle), tesi di dottorato, Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne, Paris 1994, pp. 192-193.

⁵⁴ B. ARBEL, *Cyprus under Venice: Continuity and Change*, in D. PAPANIKOLA-BAKIRTZIS, M. IACOVOU (a cura di), *Byzantine and Medieval Cyprus*, Bank of Cyprus, Lefkosia 1998, pp. 161-168; FORTINI BROWN, *Ritual Geographies*, cit., p. 44.

⁵⁵ T.S.R. BOASE, *The Arts in Cyprus. Ecclesiastical Art*, in K.M. SETON (a cura di), *A History of the Crusades, vol. IV: L'arte e l'architettura degli Stati crociati*, University of Wisconsin Press, Madison 1977, p. 169; C. ENLART, *Gothic Art and the Renaissance in Cyprus*, Triglyph Limited, London 1987, pp. 82-130.

⁵⁶ L'arcivescovo nominato durante la ristrutturazione fu Sebastiano Priuli, il cui episcopato durò dal 1495 al 1502, tuttavia, come tutti gli arcivescovi di Nicosia durante il dominio veneziano, fino al 1560 Priuli non fu residente; SKOUFARI, *Cipro veneziana*, cit., pp. 106, 109-110.

⁵⁷ ENLART, *Gothic Art*, cit., p. 88.

da una catastrofe naturale, forniscono un solido contesto per un possibile utilizzo dell'iconostasi di San Marco come modello per il nuovo coro, cioè la strategia già creata nella parte adriatica del dominio nel corso del primo Quattrocento.

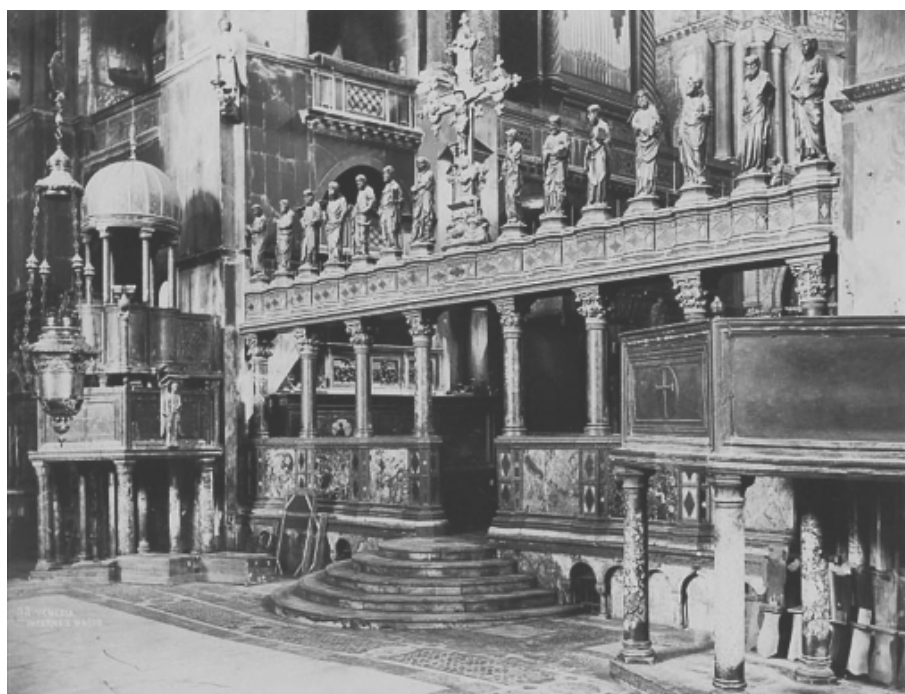
I committenti dei tramezzi emulanti l'iconostasi di San Marco erano membri di eminenti famiglie veneziane. Che si trattasse di un vescovo, istaurato nelle città di nuova acquisizione, o di un funzionario statale di alto rango (come nel caso del provveditore di Veglia), essi erano coinvolti direttamente nella committenza, senza alcuna mediazione da parte di procuratori. Il caso dei fratelli Contarini, che occupavano ambedue le cariche principali a Cattaro, il vescovo frequentemente ricoprendo il ruolo del governatore civico, è indicativo dell'intercambiabilità delle cariche laiche ed ecclesiastiche dalle élite veneziane. Non stupisce quindi che i due ambiti si siano intrecciati anche nel processo della committenza, visto che il significato simbolico di questo dispositivo iconografico operava principalmente nella sfera di rappresentanza dell'autorità politica. La sofisticata strategia di emulazione iconografica era certamente legata al fatto che i committenti avevano regolarmente un alto grado di istruzione. Va sottolineato che allo stesso tempo in tutto il dominio veneziano fu utilizzata la strategia visiva più elementare, onnipresente anche nelle città dalmate, con le immagini dirette del leone di san Marco, di certo più leggibile per il pubblico generale⁵⁸.

Le immagini del leone “andante” o leone in “moleca” negli spazi pubblici furono utilizzate in tutti i domini veneziani occidentali e orientali. Al contrario, soprattutto a causa degli interventi post-tridentini, è difficile rintracciare l'impronta veneziana nello spazio ecclesiastico, in particolare nella parte greca del dominio. Sebbene le cattedrali di Candia e Nicosia offrano spunti per ulteriori ricerche, l'approfondimento attuale del problema suggerisce che nella parte orientale dello Stato da Mar la strategia dell'emulazione dell'iconostasi marciana non sia stata affatto utilizzata. D'altra parte, le città

⁵⁸ Si vedano vari articoli di Alberto Rizzi incentrati sul corpus degli stemmi del leone di san Marco.

della Grecia veneta attestano un'altra strategia che nell'Adriatico mancava quasi completamente, ovvero la dedizione a san Marco delle cappelle relative ai palazzi governativi. Inoltre, l'aspetto strettamente cerimoniale dell'inserimento nei calendari locali delle feste di san Marco e altre solennità civiche veneziane era una strategia presente attraverso lo Stato da Mar. Per lo più, le celebrazioni dei culti locali erano unite alle solennità del carattere veneziano sia per raggruppamento che per aggiunta delle laudi al doge⁵⁹. L'emulazione dell'iconostasi di San Marco rappresentava quindi solo una delle tante pratiche simboliche che utilizzavano il santo patrono della Serenissima. Questa strategia fu formulata nella parte “interna” dello Stato da Mar dopo la stabilizzazione del potere veneziano nell'Adriatico orientale e realizzata da committenti – sia ecclesiastici che laici – di alto rango nella gerarchia locale e quella della capitale

⁵⁹ Cfr.: MUIR, *Civic Ritual in Renaissance Venice*, cit.; FORTINI BROWN, *Ritual Geographies*, cit.



1. Mappa dello Stato da Mar, c. 1500; 2. Pierpaolo e Jacobello dalle Masegne, Schermo del coro, 1392-1394, San Marco, Venezia



3. Anonimo (copia da Ludovico Pozzoserrato), Interno del duomo di Udine durante il concilio del 1596, XVII secolo; 4. Cattedrale di Zara, veduta del coro



5. Matteo Moronzone, Crocifisso e apostoli, c. 1420-1425; 6. Cattedrale di Veglia, vista del coro



7. Cattedrale di Lesina, veduta del coro (in alto)



8. Cattedrale di Traù, veduta del coro (di fianco)



SEBENICO
Elemento decorativo proveniente dalla loggia comunale

foto © J. Gudelj

I collaboratori dalmati dei Sanmicheli la trasmissione dei modelli e il linguaggio classico del primo Cinquecento est-adriatico

LARIS BORIĆ¹

La Porta Terraferma di Zara e l'impresa dei Sanmicheli

La Porta Terraferma di Zara di Michele e Giangirolamo Sanmicheli, ovvero la sua facciata esterna conservatasi tutt'oggi, è considerata uno dei monumenti centrali del Cinquecento dalmata e uno dei primi esempi regionali dell'attuazione sistematica del linguaggio classico dell'architettura. La ricca storiografia sulla porta si è concentrata soprattutto sugli aspetti difensivo-urbani² e sull'impatto locale delle sue soluzioni stilistiche³. L'invidiabile livello esecutivo della decorazione architettonica e scultorea, notato dalla critica, tra cui anche

¹ Università di Zara. Questo articolo fa parte del progetto finanziato dal Programma di ricerca e innovazione Horizon 2020 dell'Unione Europea (GA n. 865863 ERC-AdriArchCult) / This article is part of a project that has received funding from the European Union's Horizon 2020 Research and Innovation Programme (GA n. 865863 ERC-AdriArchCult). Il presente contributo amplia e aggiorna i risultati delle ricerche dell'autore contenuti in L. BORIĆ, *Dujam Rudičić, Sanmichelijevi i Girolamo Cataneo u procesu prihvaćanja klasičnog jezika arhitekture od Zadra do Dubrovnika tijekom druge četvrtine 16. stoljeća*. «Radovi Instituta za povijest umjetnosti», vol. 39 (2015), pp. 41-54.

² A. DEANOVIĆ, *Prilog Sanmichelija utvrđivanju Dalmacije*, in ID., *Utvrde i perivoji*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb 2001, pp. 23-37; ID., *Il contributo dei Sanmicheli alla fortificazione della Dalmazia*, «Castellum», vol. 7 (1968), pp. 37-56 (traduzione in italiano del contributo in croato citato); K. PRIJATELJ, *Sanmicheli e la Dalmazia*, in H. BURNS, C. FROMMEL, L. PUPPI (a cura di), *Michele Sanmicheli Architettura, linguaggio e cultura artistica nel Cinquecento*, Centro Internazionale di Studi di Architettura "Andrea Palladio", Electa, Milano 1995, pp. 222-227; A. ŽMEGAČ, *Zadarske utvrde 16. stoljeća*, «Radovi Instituta za povijest umjetnosti», vol. 27 (2003), pp. 107-118.

³ P. VEŽIĆ, *Vrata Michelea Sanmichelija u Zadru*, «Radovi Instituta za povijest umjetnosti», vol. 29 (2005), pp. 93-106; L. BORIĆ, *Izgradnja Gradske lože u Zadru (1565.) u urbanističkom i stilskom kontekstu formiranja venecijanske upravno-obrambene četvrti*, in A. MARINKOVIĆ, A. MUNK (a cura di), *Likovne umjetnosti, arhitektura i povijesni identiteti. Zbornik radova znanstvenog skupa "Dani Cvita Fiskovića" održanog 2016 godine*,

da chi scrive, finora non è stato esaminato dal punto di vista morfologico e soprattutto confrontato con la produzione lapidea e scultorea dalmata del Cinquecento. Il presente saggio quindi propone un approfondimento su questi aspetti, anche alla luce delle recenti indagini sulle gradazioni semantiche dell'architettura pubblica veneziana dell'epoca (figg. 1, 2).

La Porta Terraferma di Zara riporta la data del 1543, ma il suo concepimento dev'essere ben anteriore, dato che Michele Sanmicheli visitò la città poco prima di essere nominato ingegnere capo delle fortificazioni veneziane nell'autunno del 1534⁴. Durante il suo secondo soggiorno a Zara, da maggio a settembre del 1537, l'architetto veronese lavorò all'adattamento e alle modifiche del progetto che il capitano generale delle milizie venete Francesco Maria della Rovere aveva realizzato per la parte sud-orientale della nuova cinta di fortificazioni urbane⁵.

Durante questa seconda fase della campagna dalmata di Sanmicheli nei lavori fu coinvolto anche il nipote Giangiolamo. In passato si pensava addirittura di attribuire il progetto della porta zaratina al più giovane dei Sanmicheli in base alla sua affinità con la porta della fortezza San Nicola di Sebenico, la cui paternità a sua vota sarebbe confermata dalla presentazione di Giangiolamo al Senato veneziano del 1557⁶. Tuttavia, va sottolineato che in quel testo Giangiolamo non evidenzia la porta di Zara (né di Sebenico) come una costruzione a sé stante o un progetto proprio, ma parla del suo lavoro sull'intero sistema delle fortificazioni.

Odsjek za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučišta u Zagrebu, FF Press, Zagreb 2018, pp. 83-95.

⁴ P. DAVIES, D. HEMSOLL, *Michele Sanmicheli*, Electa, Milano 2004, p. 33.

⁵ ŽMEGAČ, *Zadarske utvrde*, cit., pp. 110-111.

⁶ In una lettera del 20 marzo 1556 oltre ad essere orgoglioso della fortezza costruita, Giangiolamo afferma anche «che dopo sei anni di collaborazione con lo zio sui forti di Legnago e Verona, Venezia lo inviò in Dalmazia alla revisione delle sue terre et loci; dove disegnai con ogni diligentia possibile non solamente Nona, Zara, Obroazzo, Novegradi, Sebenico, Verpoli, Rachienizza, Daslina, Scardona, Trahu, Spalato et Catharo del modo che si ritrovavano, ma gli tirai et iandio in quella forma chè più per via di rassettamenti o di nova fortificatione si chaserevano ridur in securità», da A. BERTOLDI, *Michele Sanmicheli al servizio della Repubblica Veneta. Documenti tratti dal R. Archivio generale di Venezia*, Gaetano Franchini, Verona 1874, pp. 97-98.

In effetti, la necessità d'individuare uno dei Sanmicheli come l'unico autore della porta di Zara si affievolisce alla luce di recenti ricerche che vedono la maggior parte delle fortificazioni realizzate come frutto di un'impresa familiare, in cui - almeno inizialmente - Michele Sanmicheli, suo cugino Paolo e il figlio di quest'ultimo, Giangirolamo, collaboravano dalla progettazione all'esecuzione finale⁷. Col tempo, si evince dai documenti, come l'architetto capo Michele, notando le notevoli capacità del nipote, affidava al giovane dei ruoli sempre più importanti; dall'organizzazione del cantiere a Zara fino alla sola responsabilità sia per il concetto architettonico che per l'esecuzione della fortezza di San Nicola a Sebenico⁸. Di fatto, dopo aver elaborato il progetto zaratino, Michele Sanmicheli a ottobre del 1537 fu inviato a Corfù, dove trascorse l'inverno, e in seguito a Creta, dove lavorò sulle fortificazioni fino al 1540, per poi tornare a Venezia⁹. In ogni caso, è chiaro che Michele giudicò il ventitreenne Giangirolamo - con lui da quando di anni ne aveva sedici - abbastanza maturo per affidargli l'organizzazione dei lavori del bastione Pontone e dell'adiacente Porta Terraferma, che prevedeva appalti con gli scalpellini e con i muratori locali e la preparazione e lo smistamento di mattoni e di altri materiali provenienti dal Veneto¹⁰.

Al momento della partenza di Michele da Zara, i progetti quindi dovevano essere completati, e il noto disegno conservato presso il Gabinetto dei disegni degli Uffizi è da considerare uno dei suoi schizzi preparatori¹¹. Questa rappresentazione è stata a lungo asso-

⁷ F. TOSO, *Porta San Martino a Legnago e Porta Nuova a Verona. Nuovi documenti sul Sanmicheli, Architetto nella fabbrica militare*, «Annali di architettura», vol. 12 (2000), p. 61; DAVIES, HEMSOLL, *Michele Sanmicheli*, cit., pp. 54 ss.

⁸ Sulla fortezza di San Nicola, cfr.: J. ČUZELA, *Pomorska utvrda sv. Nikole na ulazu u kanal Sv. Ante kod Šibenika*, «Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji (Priateljjev zbornik)», vol. 33 (1992), pp. 51-78; A. ŽMEGAČ, *Utvrda Sv. Nikole pred Šibenikom*, «Radovi Instituta za povijest umjetnosti», vol. 25 (2001), pp. 91-100; J. ČUZELA, *Šibenski fortifikacijski sustav*, Gradska knjižnica Juraj Šižgorić, Šibenik 2005, pp. 80 ss.

⁹ DAVIES, HEMSOLL, *Michele Sanmicheli*, cit., pp. 39-42. Michele plausibilmente si sarebbe fermato a Zara per controllare i lavori sulla via del ritorno.

¹⁰ ŽMEGAČ, *Utvrde*, cit., p. 92. Va notato che il bastione Pontone fu costruito interamente in mattoni, ma questo si rivelò troppo costoso; quindi, il resto dei bastioni e dei cortili di Zara furono realizzati in terrapieno ricoperto di pietra locale.

¹¹ Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 1759A

ciata alla facciata della porta di Zara, riconosciuta come il suo disegno speculare che si discosta dalla versione realizzata solo nei dettagli; quali la finitura d'angolo del fregio e delle piattabande sopra le aperture laterali e l'assenza del rilievo di san Grisogono sulla chiave dell'arco. Comparato con le costruzioni più affini di Sanmicheli, come la porta di San Martino a Legnago e Porta Nuova a Verona, il disegno fiorentino, senz'attico e con le cornici lisce a livello dell'imposta dell'arco centrale, rappresenta indubbiamente la porta di Zara.

Nell'edizione in croato della presente ricerca del 2015 ho indicato che il disegno degli Uffizi, indicativamente datato al 1537, quindi anche la Porta Terraferma di Zara ulteriormente confermano la proposta di Paul Davies e David Hemsoll che annoverarono la Porta Nuova di Verona tra i primi esempi della realizzazione della soluzione angolare dorica con l'accoppiamento della colonna e del pilastro¹². Questa soluzione fece breccia nel mondo architettonico alla fine degli anni Trenta per la sfida lanciata da Jacopo Sansovino e per la sua fruttuosa utilizzazione nel portico della Marciana¹³.

Dato che la soluzione di Sansovino sembra risalire al 1539, sarebbe stato Michele Sanmicheli a escogitare la soluzione per primo, ma in lavori veronesi e dalmati, e quindi meno visibili delle realiz-

¹² BORIC, *Dujam Rudičić*, cit., p. 50., n. 11.

¹³ DAVIES, HEMSOLL (*Michele Sanmicheli*, cit., pp. 43-44) suggeriscono che Sansovino avrebbe bandito la competizione per il pianterreno della Marciana nel 1539, proprio durante la lunga assenza di Sanmicheli da Venezia, per poter aggiudicarsi la soluzione. Sanmicheli, in effetti, applicò questa correlazione tra triglifi, metope e sostegni a sezione tonda e rettangolare negli anni Trenta del Cinquecento sulla Porta Nuova di Verona (per la quale il Sansovino realizzò una scultura di leone alato a tutto tondo, vedi nota 17), e poco dopo anche a Zara. Su Sansovino v. D. HOWARD, *Jacopo Sansovino. Architecture and Patronage in Renaissance Venice*, Yale University Press, New Haven 1975, pp. 19-20; M. MORRESI, *Jacopo Sansovino*, Electa, Milano, 2000, p. 193. Michele Sanmicheli probabilmente derivò l'idea direttamente dal cornicione della Basilica Emilia nel Foro Romano, a lui probabilmente noto attraverso i disegni in possesso dei Sangallo, cfr. Codice Corner, f. 61r, Museo di Londra di Sir John Soane; pubblicato in P. WILLIAMS LEHMAN, *The Basilica Aemilia and S. Biagio at Montepulciano*, «The Art Bulletin», vol. 64 (1982), 1, pp. 124-131 (126), fig. 11.

zazioni sansoviniane della Piazzetta. Quest'ipotesi è stata recentemente accettata con una maggiore elaborazione sui valori plastici delle metope zaratine riguardo a quelle marciane¹⁴ (fig. 3).

Inoltre, al fine di chiarire il funzionamento dell'impresa dei Sanmicheli e la loro eventuale collaborazione con gli artigiani locali, anche l'indirizzo a tergo del foglio fiorentino è un dato importante; qui Michele scrisse al cugino e padre di Giangirolamo, lo *scalpellino* Paolo: «A m[aestro] Polo de San Michele cusin carissimo in Verona a San Tomaso al rio de i zorli»¹⁵. Questa indicazione, insieme all'affinità con il progetto realizzato, rimuove definitivamente le ipotesi sulla possibile paternità di Giangirolamo e¹⁶ - come ha notato Filippo Toso¹⁷ - assegna il progetto di Zara esclusivamente a Michele, il quale lo ha inviato a suo cugino Paolo a Verona. Michele avrebbe potuto mandare il disegno in questione a Verona da Zara o da Venezia nel 1537, poco prima del suo soggiorno triennale nel Levante. Se sappiamo che le responsabilità di Paolo all'interno della impresa familiare includevano, tra l'altro, la creazione di progetti in scala, è probabile che il disegno in questione ne servì da base¹⁸.

I Sanmicheli e la decorazione scultorea

È stato proprio il ruolo di Paolo nei progetti di Michele durante gli anni Trenta ad indurre la critica recente a considerare quella dei Sanmicheli un'impresa familiare ben organizzata¹⁹. In particolare, per i

¹⁴ A. ŠVERKO, *Peripheral or Central? The Fortification Architecture of the Sanmichelis in Dalmatia*, in A. PAYNE (a cura di), *The Land between Two Seas: Art on the Move in the Mediterranean and the Black Sea 1300-1700*, Brill, Leiden-Boston 2022, p. 40.

¹⁵ DAVIES, HEMSOLL, *Michele Sanmicheli*, cit., p. 56.

¹⁶ V. DEANOVIĆ, *Prilog Sanmichelija*, cit., pp. 26-28, con i riferimenti alle proposte precedenti per tale attribuzione. L'autrice attribuisce il progetto a Giangirolamo dato che Michele abitualmente collocava le porte urbane monumentali al centro della cortina, il che non avviene a Zara, ma questo poteva essere dovuto alle specifiche condizioni difensive e il rapporto con le strade cittadine.

¹⁷ TOSO, *Porta San Martino*, cit., pp. 60 ss.

¹⁸ DAVIES, HEMSOLL, *Michele Sanmicheli*, cit., p. 257.

¹⁹ DAVIES, HEMSOLL, *Michele Sanmicheli*, cit., pp. 54-60; TOSO, *Porta San Martino*, cit., p. 61.

lavori sulle porte cittadine, con i loro ambiziosi programmi decorativi, tendevano a coinvolgere anche gli scalpellini e gli scultori locali di una certa fama. Ad esempio, Paolo Sanmicheli organizzò l'esecuzione dell'intero corredo lapideo e figurale della porta di San Martino a Legnago, mentre perfino Jacopo Sansovino fu incaricato di realizzare la figura del leone in cima alla Porta Nuova a Verona²⁰.

I lavori sulla porta di Legnago furono una delle prime imprese a conduzione familiare: coinvolsero quindi sia Michele Sanmicheli che il cugino Paolo, pagato per la preparazione e la lavorazione della pietra già nell'estate del 1530²¹. In seguito sono annotati i pagamenti a Michele, mentre un tempo si leggeva sulla facciata la presunta data della conclusione della porta al 1532. Michele e Paolo, quindi, condussero un'impresa in cui Michele fu progettista e responsabile per le murature, mentre Paolo, oltre ad essere il capo scalpellino, era l'amministratore dell'azienda e procuratore di Michele durante le sue lunghe assenze²². Dopo il 1546, con l'aumentarsi delle committenze, che oltre alle fortificazioni comprendevano gli edifici residenziali, chiese e cappelle, i cugini formalizzarono legalmente la loro collaborazione²³.

Il terzo pilastro dell'azienda di famiglia così costituita era il figlio di Paolo, Giangirolamo, ma sebbene affermasse in una lettera al Senato di aver partecipato ai lavori a Legnago già dal 1531, i documenti inerenti non lo menzionano prima del 1534, quando ricevette pagamenti per conto del padre. Il progetto di Legnago è stato di primaria importanza per Michele, soprattutto per la promozione personale e

²⁰ A. RIZZI, *I leoni di Venezia a 'Verona fidelis' e nel suo territorio*, in «Atti dell'Istituto Veneto di scienze, lettere e arti, Classe di scienze morali, lettere e arti», vol. 154 (1996), 1, p. 622.

²¹ TOSO, *Porta San Martino*, cit., p. 60.

²² DAVIES, HEMSOLL, *Michele Sanmicheli*, cit. I due autori hanno motivo di sospettare che la carriera di Paolo come scalpellino sia decollata proprio con il ritorno di Michele da Roma (o da Orvieto) a Verona, dove, con la legittimazione del suo stretto collaboratore Antonio da Sangallo il Giovane, entrò in contatto con i circoli dell'umanista veronese e le illustri famiglie dei Raimondi, dei Pellegrini, dei Canossa e dei Bevilacqua. Inoltre, Paolo Sanmicheli preparò tutto il marmo rosso di Verona per le cornici architettoniche della Loggetta del Sansovino. Cfr. pure HOWARD, *Jacopo Sansovino*, cit., p. 31.

²³ DAVIES, HEMSOLL, *Michele Sanmicheli*, cit., p. 40.

per la reputazione dell'azienda di famiglia, come testimonia lo pseudonimo Michele da Legnago, che ha utilizzato per diversi anni dopo il completamento del progetto, nonché l'affermazione che questi bastioni erano «tenuti da tutto il mondo li più belli et li più sicuri che siano fatti fin ora»²⁴.

La Porta Terraferma di Zara e la porta di San Martino a Legnago sono simili dal punto di vista tipologico, strutturale, iconografico, ma vi sono anche delle forti coincidenze nell'esecuzione degli elementi di decorazione architettonica e scultorea. Per l'importante ruolo che Paolo svolse nella costruzione di quest'ultima e per il fatto che nell'impresa Sanmicheli è più spesso citato come *scalpellino*, a lui sono stati attribuiti ben quattro rilievi di leoni, due dei quali - quello dal bastione e dalla porta di San Martino si distinguono per la qualità scultorea²⁵. Inoltre, è facile notare le somiglianze tipologiche e morfologiche con il rilievo del leone di Zara. Le forti somiglianze riconducibili allo stesso autore si ritrovano nell'imposizione del corpo con il torace e la testa proiettati nello spazio frontale, l'inclinazione della testa, la sagomatura del pelo, la criniera, la fisionomia della testa e del muso, fino ai caratteristici occhi obliqui e appuntiti o alla forma delle penne sulle ali. Data la chiara paternità dei suoi rilievi di Legnago, anche il grande rilievo del leone di Zara è da attribuire al suo scalpello²⁶ (figg. 4, 5).

La circolazione dei materiali edili via mare era una prassi ben stabilita in Adriatico e il rilievo del leone di Paolo e, forse, anche altri elementi della decorazione figurativa della porta di Zara, avrebbe potuto essere trasportato senza problemi con qualche carico di mattoni che Giangirolamo utilizzò contemporaneamente per il vicino bastione Ponton²⁷. Inoltre è da notare che anche il danneggiato rilievo del leone di quel bastione, datato dall'iscrizione al 1544, trova riscontri nell'impostazione del corpo e nella criniera con gli altri lavori di Paolo, per cui anch'esso è da considerarsi di sua mano.

²⁴ DAVIES, HEMSOLL, *Michele Sanmicheli*, cit., p. 33.

²⁵ RIZZI, *I leoni di Venezia a 'Verona fidelis'*, cit., pp. 624-625.

²⁶ Le caratteristiche "paoliane" erano già accennate e menzionate di sfuggita da Rizzi (Ivi, p. 624), senza ulteriori spiegazioni.

²⁷ DEANOVIĆ, *Prilog Sanmichelija*, cit., p. 21.

I Sanmicheli e le maestranze dalmate

La probabile idea iniziale dei Sanmicheli di affidare solo i lavori molto semplici agli scalpellini locali fu, con ogni probabilità, mutata dopo che si resero conto che in Dalmazia potevano trovare scalpellini e scultori in grado di soddisfare i canoni della bottega. Questo è leggibile dalle differenze nell'elaborazione scultorea di alcune sezioni figurative della porta di Zara. A differenza del suddetto rilievo del leone, che pone un'attenzione particolare al controllo della massa per ottenere una plasticità convincente, sulle teste dei leoni reggistemmi si nota l'epidermide ruvida, che rimanda a una mano diversa. Ciò è evidente anche sulla testa dell'uomo anziano sopra il passaggio laterale meridionale, la cui fisionomia rimane un po' goffamente sconnessa e il taglio più sparso e nervoso e un po' più liberamente articolato. Poiché non ne troviamo delle analogie stilistiche su nessuna delle porte venete dei Sanmicheli, si deve presumere che si tratti di un lapicida locale coinvolto nella lavorazione della pietra e costruzione della porta.

Tuttavia, sulla porta di Zara è possibile intuire la presenza ancora di un'altra mano. La qualità dei rilievi appena citati differisce notevolmente da quella del fregio superiore della Porta Terraferma a Zara, la cui morfologia è notevolmente coerente con quelle realizzate dallo scalpellino di nome Dujam Rudičić sul portale della fortezza di San Nicola a Sebenico, sempre un progetto dei Sanmicheli²⁸. Iconograficamente e tipologicamente i rilievi di Zara e di Sebenico coincidono con gli esempi con cui i Sanmicheli ornarono i fregi delle trabeazioni delle porte cittadine e i palazzi veneti e veneziani, dove i bucrani coronati da fili di perle si alternano a zolle quadrate di acanto e a patere decorate. Tuttavia, i bucrani veneti hanno una modellazione estremamente superficiale, flaccida e inespressiva, in contrasto con quelli molto più anatomicamente convincenti e plasticamente espressivi di Sebenico e di Zara. Qui sono presentati in diversi stadi di decomposizione, con forme delle ossa, cartilagini e

²⁸ C. FISKOVIĆ, *Umjetnički obrt u 15. i 16. stoljeću u Splitu*, in J. BADALIĆ (a cura di), *Zbornik Marka Marulića 1450.-1950.*, Jugoslovenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1950, pp. 144.

corni ingegnosamente varie e scolpite con grande maestria scultorea (figg. 6, 7, 8).

Il portale principale della fortezza di San Nicola all'ingresso della baia di Sebenico, è stata concepita da Giangirolamo Sanmicheli come una riduzione ad arco singolo della Porta Terraferma di Zara o un asse centrale separato della Porta Nuova di Verona. In un documento dell'ottobre di 1540 il *protolapicida* della fortezza, Frane Dišmanić, incaricò il *tagliapietra* Doimo di Spalato (ovvero Dujam Rudičić) a preparare, lavorare, consegnare e installare la pietra per il portale principale secondo i disegni forniti da Giangirolamo Sanmicheli e per il prezzo di 125 ducati²⁹. Da notare la notevole fiducia che il giovane veronese riponeva in Rudičić, al quale fu espressamente affidato l'intaglio di tutti gli elementi della porta, sottolineando soprattutto le figure di san Nicola e del leone marciano.

Giangirolamo probabilmente ebbe modo di incontrare Rudičić durante il suo primo soggiorno a Zara qualche anno prima, quando il maestro Doimo elaborò la sezione della facciata sud-ovest della chiesa di Santa Maria per le benedettine zaratine³⁰. I relativi pagamenti del 16 dicembre 1534 menzionano Rudičić e un altro lapicida dalmata, Ivan Vitačić. Poi la badessa Donata Nassis il 22 settembre 1535 li pagò per la seconda parte completata e, in quella occasione, i tagliapietra si impegnarono al compimento definitivo dell'opera³¹. Le parti lapidee furono presumibilmente in gran parte scolpite nella bottega di Rudičić a Curzola e poi trasportate a Zara, come succedeva di solito.

²⁹ Il documento, con una vecchia collocazione, è stato citato da C. FISKOVIĆ, *Zadarska renesansna crkva sv. Marije*, «Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji», vol. 10 (1956), pp. 118. Adesso in Archivio di Stato di Sebenico (in seguito DAŠi), *Notai di Sebenico* (di seguito ŠB), Cornelius Bonino, sub die. Questa informazione è interessante poiché dimostra che la porta e le altre parti scolpite erano già state realizzate all'inizio della costruzione, in quanto fino alla metà del 1542 la fortezza di Sebenico era stata costruita solo fino al livello della prima cornice del cordone. V. ŽMEGAČ, *Utvrdna*, cit., p. 92.

³⁰ I. PETRICIOLI, *Renesansna pregradnja Sv. Marije u Zadru*, «Zadarska revija», vol. 16 (1967), 2-3, p. 180, con copia del contratto.

³¹ Ivi, p. 111. Il padre di Vitačić potrebbe essere Marin, menzionato alla fine del XV secolo come lapicida a Spalato, Curzola e Dubrovnik. Cfr. FISKOVIĆ, *Zadarska renesansna crkva*, cit., p. 117.

La parte della chiesa dovuta al lapicida spalatino si distingue per la più profonda plasticità delle foglie dei capitelli dei pilastri, gli ornati dalle figure dei bambini e dei leoni, mentre con i putti-telamoni si tornava ad esplorare un tema sostanzialmente quattrocentesco³². Inoltre, la decorazione a foglie della lunetta del portale laterale della chiesa con il nome della badessa Donata Nassis mostra la consueta preferenza dei maestri curzolani per il ritmo frammentato tardogotico. Le tradizioni stilistiche dei decenni precedenti si riflettono anche nella stilizzazione della testa del leone, che mostra una discreta abilità di scalpellino. Oltre alla plasticità molto elastica delle foglie dei capitelli, vanno ricordati anche i putti che cercano di esaminare le possibilità spaziali e gravitazionali dei loro corpi. Uno di loro, ambiziosamente concepito ed eseguito, con le mani levate riprende il peso dall'abaco del capitello, piegandosi al ginocchio con la gamba sinistra, usandola per mettersi in relazione con la testa inclinata. L'anatomia del suo busto, così come quella del secondo putto, sono indicate da sporgenze poco profonde, rotonde e lineari, oggi per lo più consumate. Quest'ultimo si avvicina alla figura di san Grisogono della Porta Terraferma in diversi (e rilevanti) elementi morfologici, quali la forma delle labbra e le ciocche dei capelli. Tuttavia, per definire lo stile di Rudičić, è più significativo l'ultimo capitello della serie, quello con la testa di leone con caratteristiche profonde rughe orizzontali sulla fronte, la stilizzazione degli zigomi fortemente espansi che formano un contorno a forma di cuore, accenti lineari di ciocche di criniera e bulbi oculari profondamente incavati³³.

Infine, nei pressi di Sebenico, è stata recentemente ritrovata una testa di leone, che quasi certamente apparteneva a una scultura del leone marciano a tutto tondo posta sopra l'attico del portale della fortezza di San Nicola, anch'essa, dato il contratto sopramenzionato,

³² Sui putti nell'arte dalmata cfr. J. GUDELI, *Dai putti ai satiri. Sostegni antropomorfi nella cultura architettonica del Rinascimento dalmata*, in S. FROMMEL, E. LEUSCHNER, V. DROGUET, T. KIRCHNER (a cura di), *Les ordres anthropomorphes et leurs avatars dans l'art européen de l'antiquité à la fin du XVIe siècle*, vol. I, Picard-Campisano, Paris-Roma 2018, pp. 223-239.

³³ L. BORIC, *Renesansna skulptura i arhitektonska plastika u Zadru*, tesi di dottorato, Università di Zara, 2010, p. 917. La minore elaborazione dei dettagli e la stilizzazione della criniera secondo la tipologia "sulla lira" su quel recipiente corrispondono alla minore distanza dall'occhio dell'osservatore.

da legare a Dujam Rudičić³⁴. Infatti, nonostante una stilizzazione molto più libera, un trattamento più rozzo e sommario, che possiamo interpretare come un adeguamento all'impostazione alta della scultura in sommità dell'attico del portale, sono evidenti le somiglianze con le citate teste dei leoni zaratini di Rudičić; zigomi allargati, una piega triangolare verticale della pelle sulla fronte con le parallele rughe orizzontali, le ciocche lineari della criniera. Tale elaborazione è presente anche sui rilievi dei leoni dal fregio del portale di Sebenico, sempre della mano di Rudičić.

Il grande leone di San Nicola fu distrutto in epoca napoleonica e nel 1824 l'imperatore austriaco Francesco I al suo posto fece collocare la doppia figura del leone anch'essa andata perduta, ma conosciuta dalle fotografie³⁵. È interessante notare che questa commissione imperiale, a quanto pare, sarebbe una replica del rilievo zaratino di Paolo Sanmicheli³⁶ (figg. 9, 10, 11).

In ogni caso, data la descritta tipologia delle figure leonine di Rudičić, un'ulteriore attenzione meritano anche le piccole teste del cornicione della Porta Terraferma a Zara. Anch'esse sono stati modellate con i modi di Rudičić, ma a causa delle loro dimensioni minuscole, dell'ambientazione elevata e della scarsa visibilità, almeno alcune di esse probabilmente sono stati lasciate ai collaboratori.

In base alle assomiglianze morfologiche sopradescritte, si possono attribuire a Rudičić anche i belli rilievi leonini della Loggia comunale di Sebenico, che con le loro soluzioni formali e la vivace espressività rappresentano una soluzione unica all'interno della produzione scultorea dalmata coeva³⁷.

³⁴ Nel 2012, contemporaneamente alla mia attribuzione di questa testa di leone a Dujam Rudičić al convegno *Dani Cvita Fiskovića*, Alberto Rizzi è giunto alla stessa conclusione, v. A. RIZZI *I leoni di San Marco, il simbolo della repubblica veneta nella scultura e nella pittura*, vol. 3 - supplemento, Editori Veneti, Venezia 2012, p. 121. Le dimensioni sono, secondo Rizzi, 52 × 46 × 37 cm. Rizzi generalmente conferisce a Rudičić i leoni della trabeazione e la testa, descrivendo le circostanze poco chiare del suo ritrovamento.

³⁵ A. RIZZI, *I leoni di Venezia in Dalmazia*, Scuola Dalmata dei SS. Giorgio e Trifone, Venezia 2005, p. 201.

³⁶ Foto di J. ČUZELA (*op. cit.*), senza impaginazione e numerazione.

³⁷ Per l'attribuzione, suggerita da chi scrive, v. J. GUDELJ, *La loggia di Sebenico e la costruzione dell'identità locale tra Venezia e l'antico*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LX, 1, 2018, pp. 145-146. Sulla Loggia con l'accettazione

Se si accettano le attribuzioni qui proposte, si possono trarre diverse conclusioni sul profilo artistico dello scalpellino e scultore Dujam Rudičić. Sui lavori per Santa Maria a Zara, nella sapiente modellazione plastica del corpo umano e giocando con le idee scultoree della distribuzione del peso all'interno del corpo umano, Rudičić mostra abbastanza prevedibilmente una buona conoscenza delle tradizioni della lavorazione della pietra di Curzola e delle tradizioni scultoree dalmate del Quattrocento. Questo è anche visibile in una certa misura sulla figura di san Nicola sulla porta del forte a Sebenico, oggi monco di testa e di mani, per cui possiamo dare un giudizio sulla portata del maestro solo in base al buon rapporto tra l'imposizione del corpo del santo e l'ondeggiare dei panneggi ben scolpiti (figg. 12, 13, 14).

Quando lavora secondo i modelli all'antica, come i bucrani di Sanmicheli, Rudičić elabora naturalisticamente le masse, piega le superfici e affila i bordi dei crani semidecomposti, abbandonando l'espressività della superficie ruvida e la stilizzazione. Tuttavia, a volte utilizza anche questi mezzi espressivi per ottenere l'impatto visivo e, in una certa misura, un momento di sorpresa degli elementi della decorazione architettonica. Che fosse uno scalpellino di notevole portata nella Dalmazia del suo tempo lo aveva notato già Cvito Fisković che sottolineava la seguente frase del citato contratto di Sebenico: «...et figure si de maistro San Marco in forma de lion de tutto tondo ouer de tutto relieuo quanto de miser San Nicolo, benissimo lavorate»³⁸. Inoltre, il ruolo di protolapicida Frane Dismanić, mem-

dell'attribuzione a Rudičić, v. anche E. HILJE, *Uz nekoliko arhivskih podataka o gradnji šibenske lože*, «Ars Adriatica», vol. 10 (2020), pp. 63-74.

³⁸ DAŠI, ŠB, Cornelius Bonini, Kut. 36/1. f. 20v-21r. Data l'importanza del documento per il profilo di Dujam Rudičić, riporto la trascrizione della parte fondamentale:

«+ 1540, adi XXII octobre. Per lo presente publico instrumento se declara qualiter il clarissimo misser Jacobo Boldu conte et captaino di Sibenico in presentia del magnifico misser Luca Zorzi procurator sopra le fabriche et de misser Zuan Hieronimo inzegnier et com suo consiglio e restamo dacordo cum maistro Doymo da Spalato tagliapria per il far de la porta del Castel di San Nicolo, zoe di dar tutte piere vive lavorade secondo et come appar nel desegno fatto per il ditto inzegnier a lui mostrato, et cum le mesure a pezzo per pezzo et sagome a lui date et dechiarite per la quantita, qualita, intagli, modi et condition che die esser ditta porta, come lettere intagliate et figure si de misser San Marco in forma

bro di un'importante famiglia di lapicidi locali, bisogna vedere soprattutto nella parte costruttiva della porta o anche dell'intera fortezza, escludendo un suo coinvolgimento nella realizzazione delle sculture³⁹. Da studi recenti, quindi, Dismanić emerge come la più notevole personalità tra i lapicidi-imprenditori cinquecenteschi di Sebenico, in quanto non solo gli fu affidato il ruolo del proto della fortezza di San Nicola, ma gestì anche la costruzione della loggia comunale⁴⁰. La loggia fu un altro momento di collaborazione con Rudičić, in quanto, come si è già accennato, i rilievi leonini della facciata rivelano la mano di Dujam, mentre la loggia presenta un importante esempio interpretativo del linguaggio classico in Dalmazia prima dei progetti sanmicheliani⁴¹ (fig. 15).

Il lapicida Dujam Rudičić

Il *lapicida* Dujam Rudičić proviene da una famiglia di scalpellini di Spalato, di cui Cvito Fisković ha trovato i nomi di Stjepan, del protomaestro Antun e di suo figlio Ivan. La prima testimonianza nota di uno scalpellino Dujam sarebbe la partecipazione alla costruzione

de lion de tutto tondo over de tutto relievo quanto de misser San Nicolo, benissimo lavorate et condutte a tutte le sue spese di qui sul lavoriero, che tutti i pezzi si possino metter in opera per la Nativita del Nostro Signor proxime venturum. Et questo per pretio de comun accordo concluxo de ducati cento et vinticinque a raxon de lire 6, soldi 4 per ducato, et per parte de presenti l'ha habuto ducati vinticinque, et secondo l'andera mandando le piere che le si possino metter in opera, cusi se li sporzera il restante del denaro, fin alla sua integra soddisfazione. Et il prefatto maistro Doymo promette attendere et osservar sotto obbligazione de tutti sui beni et persona, danni et interesse che si potesse haver et refection de ditta opera [...].»

³⁹ J. ČUZELA, *Šibenski fortifikacijski*, cit., p. 84, sostiene che Frane Dismanić e Dujam Rudičić si divisero il lavoro. La stessa distribuzione del lavoro può essere vista nel completamento della costruzione della facciata sud-ovest della chiesa benedettina di Zara, dove Dujam Rudičić avrebbe scolpito la plastica architettonica e la decorazione figurale, e Ivan Vitačić avrebbe organizzato la costruzione ed eseguito i lavori di muratura. Tale specializzazione del lavoro è chiaramente definita anche nel contratto di Cataneo per il chiostro francescano, discusso qui in seguito, in cui si chiede letteralmente allo scalpellino di disporre le lapidi scolpite in modo che il muratore possa agevolmente installarle.

⁴⁰ HILJE, *Uz nekoliko arhivskih podataka*, cit., pp. 65-66.

⁴¹ GUDELJ, *La loggia di Sebenico*, cit.

delle mura di Spalato alla fine del 1502 e nel 1503⁴². Tuttavia, considerando che l'ultima menzione sicura del nostro Rudičić risale al 1545, queste notizie spalatine potrebbero riferirsi a qualcun altro tra i numerosi artigiani registrati della famiglia. In ogni caso quando, alla fine degli anni Venti del Cinquecento, Dujam stipulò il primo contratto per la continuazione della ricostruzione di Santa Maria delle benedettine zaratine, doveva essere un artigiano già affermato, con una bottega a Curzola che già lavorava per i clienti di Ragusa, come documentato per il decennio successivo.

In effetti, con il contratto del 29 aprile 1539, lui e Ludovik Maravić accettarono di collaborare al completamento di tre cappelle per la chiesa domenicana di Ragusa, la cui decorazione floreale gotica e la struttura architettonica in forme rinascimentali rivelano la sintassi tipica della maggior parte delle maestranze curzolane dell'epoca⁴³. Fu probabilmente per lavorare su questo compito documentato e altre presunte commissioni in città, che Rudičić si stabilì nella casa ragusea dell'allora, forse, già defunto architetto di origini curzolane Petar Andrijić⁴⁴.

A ottobre dello stesso anno ne fa menzione il contratto con il quale *lapicida* Nikola di Curzola, figlio di Ludovico, fu incaricato da Stjepan Palmotić a realizzare quaranta colonne per il giardino della sua villa sull'Ombra, oltre a quattro portali⁴⁵. In quel documento, infatti, il nostro maestro viene citato come garante del suo

⁴² Su Antun Rudičić e altri scalpellini e muratori della stessa famiglia v. FISKOVIĆ, *Umjetnički obrt*, cit., pp. 131-141.

⁴³ C. FISKOVIĆ, *Maravićeve arkadne niše u Dubrovniku*, «Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji», vol. 10 (1957), pp. 179-189; ID., *Korčulanski majstori 16. stoljeća u Apuliji*, «Anali Historijskog odjela Centra za znanstveni rad JAZU u Dubrovniku», vol. 13-14 (1976), pp. 19-30 (22-23). Sebbene l'imposizione e la tettonica dei piccoli corpi di putti scolpiti ai piedi degli archi centrali della cappella mostrino alcune assomiglianze con quelli sui capitelli delle monache benedettine di Zara, qui è difficile parlare concretamente della mano di Rudičić per le differenze tipologiche e morfologiche dell'insieme. Nel documento, Maravić afferma esplicitamente di aver bisogno di Dujam per completare l'opera, e lui stesso manterrà tutti i pagamenti precedenti, probabilmente i 30 ducati menzionati nel primo contratto stipulato nel giugno 1538, cfr. FISKOVIĆ, *Maravićeve arkadne niše*, cit., p. 185, n. 12.

⁴⁴ FISKOVIĆ, *Korčulanski majstori*, cit., p. 23.

⁴⁵ Quattro ducati su dieci totali furono pagati a maestro Nicola per le colonne e sei ducati per la porta. All'uopo v. ID., *Zadarska renesansa crkva*, cit., p. 118 (Archivio di Stato di Dubrovnik (di seguito DAD), Div. Not, 106 (1539-1542)).

collega Nikola di Ludovik (che non è figlio di Maravić)⁴⁶, impegnandosi a provvedere, in caso di ritardo nei lavori, alla loro ultimazione o al rimborso.

Lavorando negli anni Trenta e all'inizio degli anni Quaranta del XVI secolo sulle commissioni a Zara e Sebenico, Dujam Rudičić mantenne rapporti con i clienti di Ragusa. Tuttavia, probabilmente durante il periodo di collaborazione con Maravić, entrò in contatto con Giangirolamo Sanmicheli con il quale, presumiamo, iniziò la collaborazione per la prima volta alla Porta Terraferma di Zara e, nell'ottobre 1540, firmò un contratto anche per la porta del forte di San Nicola a Sebenico.

Vale a dire, la fiducia dimostratagli con l'affidamento di tutti i lavori sulla porta di Sebenico può essere interpretata come il risultato del livello esecutivo raggiunto con la trabeazione della porta di Zara. L'esecuzione di almeno alcune parti di questi due progetti avvenne probabilmente nella bottega di Dujam a Curzola, da dove sono stati spediti a Zara e Sebenico, come avvenne per i precedenti lavori di completamento della riedificazione della chiesa delle benedettine a Zara. Dopo aver completato i lavori per i Sanmicheli, il nostro scarpellino è tornato ai clienti di Ragusa, accettando talvolta lavori meno impegnativi e trovando la propria strada sul competitivo mercato curzolano-raguseo di prodotti lapidei del secondo quarto del XVI secolo. Lo illustra il successivo documento noto a riguardo che è quello del 7 maggio 1543, in cui Dujam da Spalato dichiara che nel magazzino sotto la chiesa di San Domenico tiene sette travi di pietra per la porta e il camino, per i quali ha ricevuto sei ducati dal raguseo Pavao Marinov Gradić⁴⁷.

⁴⁶ ID., *Korčulanski majstori*, cit., p. 27.

⁴⁷ Archivio di Stato di Dubrovnik, Div. Not. 107 (1542-1544), f. 140v: «sub die: Duimus de Spallatro lapicida sponte ad interrogationem ser Pauli Mar. de Gradis declaravit de computu et ratione prefati ser Pauli habere et tenere in magazeno posito sub ecclesia sancti Domenici septem petias petrarum pro una porta et caminata [...]» da ID., *Zadarska renesansna crkva*, cit., p. 118.

L'impresa Rudičić-Cataneo

Un certo successo sul mercato edile raguseo che Rudičić ottenne con queste e con probabili altre commissioni, fu confermato due anni dopo, con l'atto di associazione di Rudičić con il costruttore e *lapicida* Girolamo Cataneo di Ancona, con il quale nel settembre 1545 formò «unam societatem duraturam ad beneplacitum partium»⁴⁸. Ciascuna delle due parti ha investito otto scudi d'oro nella società, con il maestro Dujam che li ha mantenuti tutti e sedici, da cui ne consegue che, a causa della sua reputazione precedentemente acquisita nella città, almeno all'inizio, ha avuto un ruolo dominante come appaltatore e organizzatore di affari, oltre come il fatto che l'incentivo per l'associazione proveniva probabilmente dalla sua parte.

Il frutto più significativo di questa collaborazione è la casa di Frano Gundulić, che è stata a lungo riconosciuta come il primo esempio dell'introduzione e dell'applicazione coerente del linguaggio architettonico classico nell'architettura residenziale di Dubrovnik⁴⁹. Sebbene Rudičić non abbia scolpito decorazioni elaborate per quella casa - e infatti non abbiamo notizie che avesse accettato tali incarichi dopo i lavori per i Sanmicheli - la qualità dell'esecuzione delle modanature lo conferma ancora una volta non solo come un abile lapicida, ma anche come una persona che trova abilmente la sua strada in una gamma di stili dagli elementi codussiani del primo Rinascimento sui capitelli della basilica di Santa Maria di Zara ai modelli più classici del Sanmicheli e quelli ancora diversi che potrebbero es-

⁴⁸ DAD, Div. Not. 108 (1544-1546), f. 220v: «Magister Hieronimus de Ancona et magister Doimus de Spallatro ambo lapicide ibi presentas sponte cum dei nomine contraxerunt unam societatem duraturam ad beneplacitum partium. In qua quelibet dictorum posuit scutos auri octo, qui scuti sexdecim remanserunt in manibus dicti magistri Doimi ut ipse dixit et confessus est coram me notario presentis instrumenti ea convenerunt quod omne lucrum fit per dictas partes ex eorum operibus sit comune et eorum quelibet hic deberit medietatem promittentes una alteri et altera alteri sempre de suis operibus dare bonum comptum [...]» da ID., *Zadarska renesansna crkva*, cit., p. 119.

⁴⁹ ID., *Reprezentativna stambena arhitektura*, in V. MARKOVIĆ (a cura di), *Zlatno doba Dubrovnika. XV i XVI stoljeće. Urbanizam, arhitektura, skulptura, slikarstvo, iluminirani rukopisi, zlatarstvo*, Muzej MTM, Zagreb 1987, p. 310; N. GRUJIĆ, *Klasični rječnik stambene renesansne arhitekture Dubrovnika*, «Peristil», vol. 35-36 (1992-1993), pp. 124-128.

sere stati portati da Girolamo Cataneo. A proposito, i documenti registrano questo anconetano anche a Curzola, dove nel 1549 lavorò sui pilastri della loggia esterna, preparando la pietra per la sua pavimentazione⁵⁰. Nada Grujić ha avanzato un'ipotesi sul possibile coinvolgimento di Cataneo anche nella villa Gundulić a Gravosa (in croato Gruž), ristrutturata tra il 1538 e il 1556, dato che il proprietario Đivo Gundulić visse ad Ancona fino al 1549⁵¹ (fig. 16).

Rudičić poteva incontrare Cataneo a Zara negli anni Trenta in quanto l'anconetano, come testimonia il contratto del 23 aprile 1536, era presente nella città dalmata e si impegnava con i rappresentanti del monastero di San Francesco e gli esecutori testamentari del nobile Ermolao Cedulin: «fieri deber in dicta ecclesia Sancti Francisci claustrum ad similitudinum illius qui est in civitate Ragusij eo modo quo magis fieri possit»⁵². Il notaio Marcantonio da Bassano ha inse-

⁵⁰ FISKOVIĆ, *Korčulanski majstori*, cit., p. 24.

⁵¹ N. GRUJIĆ, *Kuća u Gradu. Studije o dubrovačkoj stambenoj arhitekturi 15. i 16. stoljeća*, Matica hrvatska, Dubrovnik 2013, p. 227.

⁵² Državni arhiv u Zadru (in seguito DAZd), Zadarski bilježnici (in seguito ZB), Pietro de Bassano, corner. 1, B. 1/E, ss. 11v-12r: «Die Dominica XXXIII mensis aprilis 1536, indictione nona, temporibus ut ante. Ibiq̄ coram viro nobile Jadrensi ser Marino de Grigogonis, honorabile consiliario prefacti Magnifici Domini Comit̄is, desiderantes spectabilis domini Carrolus de Cedulinis, dominus Johannes de Begna quondam domini Simonis et dominus Lombardinus de Begna nobiles Jadrenses tamquam procuratores conventus venerabilium dominum fratrum Sancti Francisci de observantia de Jadra, nec non hoc uti comisarii testamentarii quondam viri nobili Jadrensis domini Hermolai de Cedulinis dare executionem eius testamento, qui testator ordinavit in suo testamento sive codicillis quod per eius comissaros de tractu bonorum eius comissarie fieri debere in dicta ecclesia Sancti Francisci claustrum ad similitudinum illius qui est in civitate Ragusii eo modo quo magis fieri potest. Idcirco omnes predicti personaliter constituti coram prefacto domino consiliario ex una et magister Hieronimus Chatanio civis et habitator Ancone lapicida ex altera parte convenerun et concordēs remanserun cum ipso magistro Hieronimo ibidem presente in hunc modum videlicet: Ipse magister Hieronimus promisit et se obligavit dare ipsis dominis commissariis lapides laboratos extrahendos ex scopulo penes portum vocatum Zampontellum ubi est petrara, cui magistro Hieronimo ipsi domini commissarii promiserunt facere quod conduttori dicte insule dabunt sibi licenciam gratis. Qui lapides debeant esse ad sufficienciam pro uno quarterio dicti claustr̄i, incipiendo a capella Innocentium et eundo versus quirinam, secundum formam unius desenii sive picture manu ipsius magistri Hieronimi, que pictura remanere debeat pro maiori cautione ambarum partium in sacristia prefactorum venerabilium dominorum fratrum in depositum. Et erit subscripta primo per prefactum dominum consiliarium et me notarium infrascriptum in octo voltis. Et primo quod sedis sive bassa debeat esse altitudinis pedum duorum cum dimidio et grossia quatorum quinq̄ue in pluribus petiis, sempre intelligendo mensuram Venetam. Ressidium

rito le misure nel disegno del portico del Cataneo e, dopo aver completato un'ala, i committenti dovevano decidere se affidargli il resto del lavoro. Secondo il progetto elaborato da *manu ipsius*, si è impegnato a costruire le otto volte di un'ala del chiostro sul modello di Ragusa, e se i clienti risultavano soddisfatti, sarebbe stato firmato un nuovo contratto per le restanti tre ali. Cataneo poi prese la via di Ancona promettendo di tornare entro il 1 giugno⁵³. Infine, il 4 novembre 1536 il contratto fu risolto e al Cataneo furono pagati 36 ducati per le opere compiute e non ancora consegnate dalla cava di Zapuntel nell'isola di Melada (in croato Molat), di cui si parla nel primo

dicte fabrice debeat esse particulariter et distinte secundum quod notatum est in ipsa pictura sive dessenio manu domini Marcii Antonii de Bassano patris mei notarii infrascripti, ad quam picturam semper habeatur rellatio. Item quod ipsi lapides debeant esse boni et sufficientes sine macula sive vena, conducendi huc Jadram ad monasterium predictum omnibus sumptibus ipsius magistri Hieronimi eo salvo quod dicti domini commissarii dare debeant magistro Hieronimo grippum cum duobus marinariis vel fratribus dicti conventus pro behaviora dictorum lapidum. Item quod dicti domini commissarii et procuratores teneantur dare ipsi magistro Hieronimo lapides veteres illius sedie sive basse ipsius quarterriexceptis collonis. Item ipse magister Hieronimus promissit velle reddere ex dicta civitate Anconè Jadram prima die mensis junii proxime futurum citius aut serius salvo justo impedimento. Quo tempore ipsi domini commissarii promiserunt dare et numerare pro subventionem dicto magistro Hieronimo ad bonum computum dicti laborerii ducatos viginti auri ad rationem librarum 6, soldorum 4 pro ducato. Quo opere incepto, ipse magister Hieronimus debeat continuare in eo et non possit assumere aliud opus ad laborandum usque ad complementum ipsius modeli et hoc pro pretio et nomine pretii ducatos centum auri in totum ad rationem librarum 6, soldorum 4 pro ducato, qui ducati centum debeant dare ipsi domini commissarii prefacto magistro Hieronimo in dies, secundum opus per eum faciendum. Qui lapides postquam laborati fuerint debeant per ipsum magistrum Hieronimum sortari ita quod murarius illos possit ponere in opus. Hoc declarato quod si opus dicti magistri Hieronimi de quo in dicto modello postquam fuerint factum si placebit dictis dominis commissariis et eis videbitur esse bonum et idoneum, non debeant ipsum magistrum Hieronimum licentiarie, sed potius debeat perseverare pro residuo trium quarteriorum restantium».

Actum Jadre in sacristia dicti conventus, presentibus domino Alovisio de Nassis nobile Jadrensi et magistro Simeone Gliucich pelipario testibus notis, habitis vocatis et rogatis. Il documento è stato citato da FISKOVIĆ, *Zadarska renesansna crkva*, cit., p. 120.

⁵³ DAZd, ZB, Pietro da Bassano, angolo. 1, B. 1/E, f. 11 v. FISKOVIĆ, *Zadarska renesansna crkva*, cit., p. 120; I. PETRICIOLI, *Gli scultori ed i lapicidi attivi fra le due sponde nel '400 e '500*, in S. GRACIOTTI, M. MASSAR, G. PIRANI (a cura di), *Marche e Dalmazia tra umanesimo e barocco*, atti del convegno (Ancona-Osimo 1988), Diabasis, Reggio Emilia 1993, pp. 53.

contratto⁵⁴. Questo prezzo si riferiva molto probabilmente alle colonne, alle arcate e alle mensole scolpite e fornite dell'ala del chiostro, mentre il chiostro alla fine fu completato dai maestri locali Ivan Stijić e Ivan Trifunić, che nel 1556 ripresero le forme dell'ala originale. Il maestro anconetano potrebbe essere stato ingaggiato a Zara tramite Ivan, figlio di Grgur Detrico, che rivestì il ruolo di podestà di Ancona, come testimonia l'iscrizione della lapide nella cappella di famiglia nella chiesa di San Francesco (fig. 17).

Per formulare un'ipotesi sull'origine del progetto del chiostro francescano di Zara e sul contributo di Cataneo, purtroppo oggi ne manca il modello raguseo menzionato nel contratto. Non esistono chiostri a Dubrovnik e dintorni che assomiglino sufficientemente a quello di Zara, forse per le conseguenze del grande terremoto del 1667⁵⁵. Nella ricerca di modelli correlati di portici con archivolti pro-

⁵⁴ DAZd, ZB, Pietro de Bassano, corner. 1, f. 1: «[...] de quo quidem accordio inter predictas partes facto patet publico instrumento in actis mei notarii infrascripti sub die XXIII mensis aprilis proxime elapsi, ad quod rellatio habeatur. Qui vero magister Hieronimus lapicida conduxerat nonnullos lapides pro dicto quarterio claustris ex petrara de qua fit mentio in predicto instrumento. Et versa vice ipsi domini procuratores et commissarii ad bonum computum dictorum ducatorum centum dederunt et exbursaverunt prefacto magistro Hieronimo prout asserterunt in pluribus partitis ducatos triginta sex in circa in hunc usque diem. Et cum sit quod dicti domini procuratores et comissarii mutaverint propositum et opiniem fatiendi predictum quarterium claustris illo modo quo est de pacto in predicto instrumento, eapropter personaliter constituti coram viro nobile Jadrensi domino Michaele de Rosa honorabili iudice et examinatore curie, spectabili domino Johannis de Begna quondam domini Simonis et domino Lombardinis de Begna suprascripti procuratores et comissarii ex una parte et predictus magister Hieronimus Cathaneo lapicida ex altera parte nominibus quibus intervenen voluntarie cassaverunt, annulaverunt et in omnibus et per omnia revocarunt et revocant predictum primum instrumentum compositionis dicti quarterii claustris [...].»

⁵⁵ Il chiostro francescano più recente di Dubrovnik è datato alla fine del XVI secolo, mentre il chiostro più simile a quello di Zara si trova nel monastero domenicano di S. Croce a Gravosa (Dubrovnik), difficilmente costruito prima del 1545, data della ricostruzione completa del monastero, cfr. C. FISKOVIĆ, *Gotičko-renesansni slog samostana Male braće*, in J. TURČINOVIĆ (a cura di), *Samostan Male braće u Dubrovniku*, Kršćanska sadašnjost, Zagreb 1985, p. 454; S. KRASIĆ, *Dominikanski samostan Sv. Križa u Gružu (1437-1987)*, «Croatica Cristiana periodica», vol. 11 (1987), 20, pp. 188; P. MARKOVIĆ, *Dubrovnik-Gruž, samostan Sv. Križa*, in I. FISKOVIĆ (a cura di), *Dominikanci u Hrvatskoj*, catalogo della mostra (Zagabria, 2007-2008), Galerija Klovićevi dvori, Hrvatska dominikanska provincija Zagreb, 2011, pp. 295-297. In ogni caso, viste le assonanze stilistiche, una ricerca più approfondita dovrebbe essere indirizzata verso le circostanze di quella ricostruzione, puntando forse su una data anteriore della creazione del chiostro di Gravosa.

filati su colonne toscane, va richiamata l'attenzione sull'unico portico cinquecentesco raguseo dell'ambito domestico, quello della casa di Nikolica Bunić. Tipologicamente affine all'esempio zaratino, l'esempio raguseo se ne differenzia per le varianti dei capitelli toscani e per il profilo delle arcate, nonché per la singolare soluzione della pianta cuoriforme delle colonne angolari⁵⁶. Tuttavia, anche qui ancora manca una datazione più precisa.

Tenendo conto della collaborazione di Cataneo con Rudičić e dei legami di quest'ultimo con i Sanmicheli, si potrebbe supporre che la fonte dei progetti per il chiostro di Zara e per la casa Gundulić a Ragusa sia vicina ai Sanmicheli, anche per il loro uso delle semplici colonne toscane: a Verona al Lazzaretto e alla rotonda della Madonna di Campagna, e sul portico della chiesa di San Biagio e Cataldo (oggi Sant'Eufemia) alla Giudecca. Tuttavia, nonostante le somiglianze nel disegno delle basi e dei capitelli, ci sono differenze importanti tra l'ordine toscano di Zara e quello dei Sanmicheli, principalmente per l'uso degli architravi diversi e degli intercolumni più larghi di quelli attuati a Zara⁵⁷. Ciò non toglie, però, che un collaboratore della bottega dei Sanmicheli avrebbe potuto essere responsabile del progetto, allontanandolo dal raffinato stile sanmicheliano.

Allo stesso modo, sebbene il palazzo Gundulić di Cataneo e Rudičić non applichi lo schema tripartito dell'arco trionfale sulla facciata, come fa spesso Michele Sanmicheli, alcuni degli elementi delle strutture architettoniche e della decorazione sono vicini alla sua produzione. Nada Grujić notò gli angoli lavorati a bugnato⁵⁸ e il pilastro ionico sul pianerottolo del primo piano, comune nella pratica architettonica romana durante i primi due decenni del XVI secolo⁵⁹. Inoltre, il motivo di meandro sul cornicione che separa il piano terra è utilizzato anche da Michele, mentre fu proprio Rudičić a scolpirlo

⁵⁶ GRUJIĆ, *Kuća u Gradu*, cit., pp. 271-277.

⁵⁷ L'irregolarità planimetrica del chiostro zaratino si riflette nella variazione degli intercolumni lungo le ali del portico. Su quello settentrionale, che molto probabilmente fu scolpito dal Cataneo, sono 186 cm, su quello meridionale 185, su quello orientale 180 e su quello occidentale 175 cm. Le basi delle colonne sono alte circa 36 cm, i tronchi 183 cm e i capitelli 30 cm.

⁵⁸ GRUJIĆ, *Klasični rječnik*, cit., p. 126.

⁵⁹ ID., *Kuća u Gradu*, cit., p. 239.

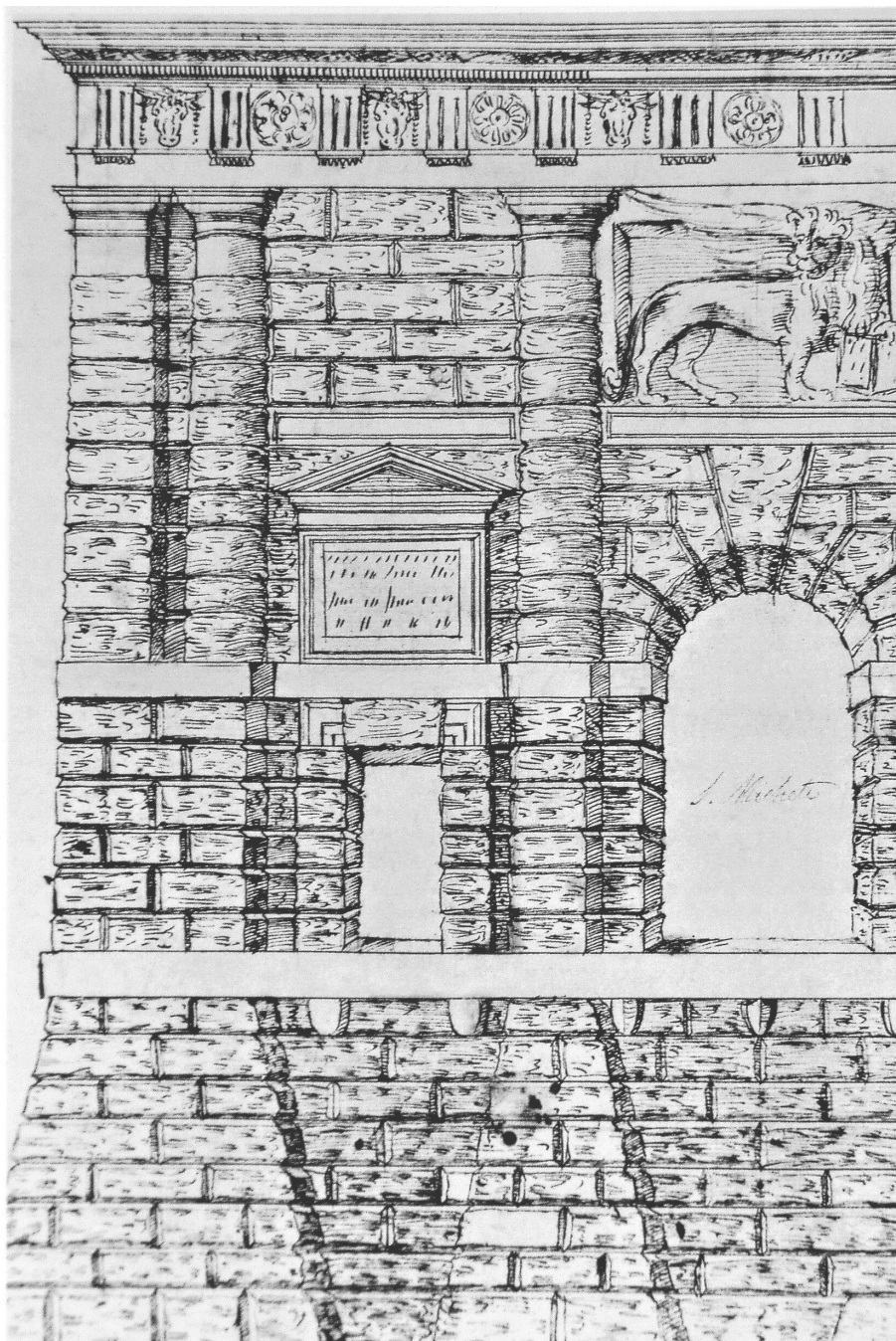
per il progetto sanmichelliano a Zara. Grujić, infine, supponeva che Frano Gundulić, insigne avvocato e diplomatico, avrebbe potuto procurarsi personalmente il progetto del suo palazzo durante i suoi soggiorni romani, ma è ugualmente possibile che lo stesso Cataneo avrebbe potuto disegnarlo lui stesso, oppure portarlo da Ancona o da qualche altro centro importante⁶⁰.

In conclusione, dopo aver espletato le varie tappe e costellazioni delle più importanti realizzazioni architettoniche dalmate del secondo quarto del Cinquecento, la regione si rivela un ambiente dinamico, creativo e non solo ricettivo, a cui attivamente contribuirono le figure come Michele e Giangirolamo Sanmicheli, ma anche Vitačić, Dismanić e, soprattutto, Rudičić e Cataneo. Quest'ultimi, data la creatività dimostrata nei lavori qui descritti, decisamente sono da considerare figure di rilievo e non meri realizzatori di progetti importati.

⁶⁰ Ivi, p. 236.



1. M. Sanmicheli, Porta Terraferma, Zara; 2. Porta Terraferma, Zara, particolare



M. Sanmicheli, Disegno per la Porta Terraferma di Zara



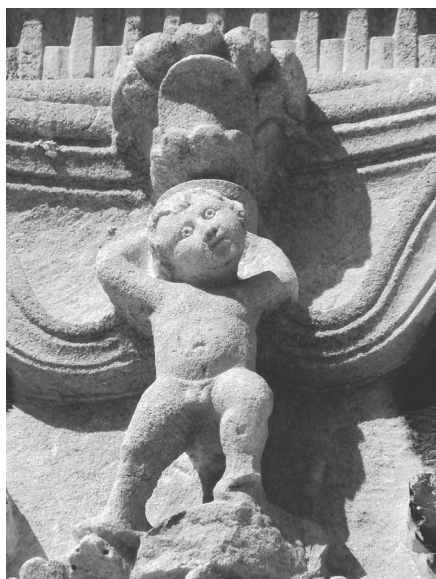
4. P. Sanmicheli, Il rilievo di san Marco, porta di San Marco, Legnago; 5. P. Sanmicheli, Il rilievo di san Marco, già Porta Terraferma, Zara



6. M. e P. Sanmicheli, Porta Nova, Verona, dettaglio; 7. D. Rudičić, Porta Terraferma, Zara, dettaglio; 8. D. Rudičić, Porta della fortezza di San Nicola, Sebenico, dettaglio



9. D. Rudičić, Il capitello del lato meridiale, chiesa di Santa Maria Maggiore, Zara;
10. D. Rudičić, La testa di leone, Narodni muzej, Zara; 11. D. Rudičić, La testa di
leone, Fortezza di San Nicola, Sebenico (?)



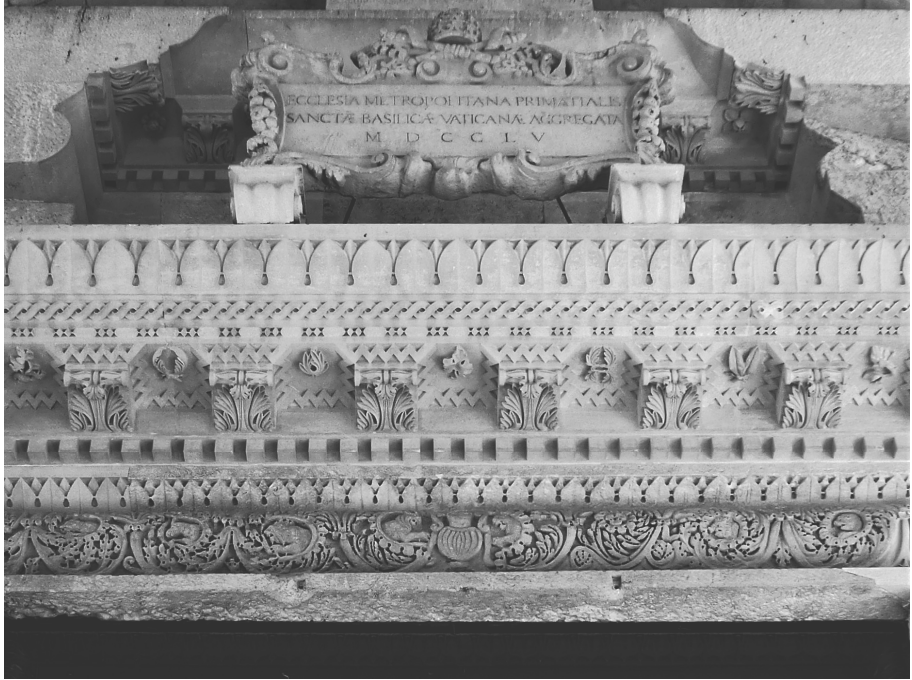
12. D. Rudičić, Il putto del capitello del lato meridionale, Santa Maria Maggiore, Zara; 13. D. Rudičić, Il rilievo di san Grisogono, Porta Terraferma, Zara; 14. D. Rudičić, Il rilievo di san Nicola, Portale della fortezza di San Nicola, Sebenico; 15. D. Rudičić, Il dado della colonna del primo piano della Loggia civica, Sebenico



16. D. Rudičić e G. Cataneo, Casa di Frano Gundulić, Dubrovnik



17. G. Cataneo, I. Stijić e I. Trifunić, chiostro del monastero di San Francesco a Zara



SPALATO
Palazzo di Diocleziano, particolare

foto © G. Bonaccorso

Andrea Palladio e i disegni del Palazzo di Diocleziano a Spalato

JASENKA GUDELJ, PETAR STRUNJE¹

Introduzione

I disegni architettonici di monumenti antichi erano uno dei mezzi fondamentali per studiare e diffondere la conoscenza del patrimonio che è alla base dell'arte rinascimentale. In primo luogo Roma, ma anche Pozzuoli, Verona, Nîmes e altre città con le loro antichità, attirarono l'interesse degli antiquari e degli architetti, le cui collezioni di iscrizioni e disegni dall'antico in seguito circolarono tra gli artisti e i committenti. Sebbene la costa orientale dell'Adriatico possa vantare diverse antichità, tra le quali spiccano per la loro popolarità quelle di Pola (Pula), le testimonianze rinascimentali note sul più importante complesso tardoantico della regione, il Palazzo di Diocleziano a Spalato (Split), sono decisamente rare.

I più antichi disegni architettonici del Palazzo di Diocleziano noti e gli unici che possono essere datati con certezza al XVI secolo sono i tre disegni di architettura un tempo posseduti da Andrea Palladio (1508-1580), ora nella Collezione del Duca di Devonshire a Chiswick House, a Chatsworth e nel Royal Institute of British

¹ Università Cà Foscari di Venezia. Questo articolo fa parte del progetto finanziato dal Programma di ricerca e innovazione Horizon 2020 dell'Unione Europea (GA n. 865863 ERC-AdriArchCult) / This article is part of a project that has received funding from the European Union's Horizon 2020 Research and Innovation Programme (GA n. 865863 ERC-AdriArchCult). Lo studio è stato compiuto congiuntamente dai due autori; la redazione del testo dell'*Introduzione* e del paragrafo *I disegni rinascimentali delle antichità di Spalato: il mausoleo* spetta a Petar Strunje, mentre i paragrafi *Il disegno di Palladio del palazzo dell'imperatore Diocleziano; Palladio e le antichità di Spalato; Le fonti possibili e la circolazione dei disegni; L'eredità di Palladio e il palazzo di Diocleziano* spettano a Jasenka Gudelj. Il contributo riprende e amplia quanto già pubblicato in J. GUDELJ, P. STRUNJE, *Palladio i Dioklecijanova palača: renesansni arhitektonski crteži splitskog sklopa*, «Ars Adriatica», vol. 5 (2015), pp. 127-140.

Architects (RIBA). Sebbene siano stati pubblicati oltre un secolo fa, mancava uno studio più dettagliato e una contestualizzazione nella realtà spatina del secondo Cinquecento.

Il presente saggio, oltre a una panoramica completa della storiografia finora linguisticamente divisa, offre quindi un'analisi esaustiva dei disegni, approfondendo le questioni della paternità e della datazione. Si esamina anche il significato dei disegni in questione all'interno del corpus dei disegni dall'antico palladiano e la loro fortuna critica fino alle pubblicazioni settecentesche del complesso spatino.

Nell'analizzare i suddetti disegni, sono state seguite le linee guida fornite negli anni da Howard Burns e da Guido Beltramini, i quali hanno proseguito, aggiornandoli, gli studi di Giangiorgio Zorzi, Heinz Spielmann, Douglas Lewis e Lionello Puppi². Nell'indagine, si è quindi tenuto conto della tecnica esecutiva, delle caratteristiche degli appunti manoscritti, della carta e della provenienza.

I disegni sono stati poi confrontati con lo stato attuale del monumento, e comparati con gli altri disegni architettonici rinascimentali di monumenti antichi, nonché con le opere architettoniche e pittoriche del secondo Cinquecento, il che ha permesso una riflessione sul loro contesto storico e artistico. Inoltre,

² Sui disegni di Palladio, in particolare quelli sui monumenti antichi, v. almeno G. ZORZI, *I disegni delle antichità di Andrea Palladio*, Neri Pozza, Vicenza 1959; H. SPIELMANN, *Andrea Palladio und die Antike. Untersuchung und Katalog der Zeichnungen aus seinem Nachlass*, Deutscher Kunstverlag, Munich 1966; H. BURNS, *I disegni*, in R. CEVESE, E. FORSMANN, W. LOTZ (a cura di), *Mostra del Palladio*, catalogo della mostra (Vicenza, 1973), Electa, Milano 1973, pp. 131-154; H. BURNS, *I disegni del Palladio*, «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», vol. 15 (1973), pp. 161-191; ID., *Nota sui disegni cinquecenteschi dei monumenti antichi veronesi*, in P. MARINI, H. BURNS (a cura di), *Palladio e Verona*, catalogo della mostra (Verona, 1980), Neri Pozza, Verona 1980, pp. 83-84; D. LEWIS, *The Drawings of Andrea Palladio*, International Exhibitions Foundation, Washington 1981; ID., *The Drawings of Andrea Palladio*, Martin & St. Martin, New Orleans 2000; P. GROSS, *Palladio e l'antico*, Marsilio, Venezia 2006; M.E. AVAGNINA, G.C.F. VILLA (a cura di), *Gabinetto disegni e stampe dei Musei Civici di Vicenza I. I disegni di Andrea Palladio*, Musei civici, Vicenza 2007; G. BELTRAMINI, *Thirty-one Palladio drawings: a self-portrait on paper*, in C. HIND, I. MURRAY (a cura di), *Palladio and His Legacy. A Transatlantic Journey*, catalogo della mostra (New York-Milwaukee-Pittsburgh, 2010), Marsilio, Venezia 2010, pp. 22-25. Per la monografia di riferimento su Andrea Palladio v. L. PUPPI, D. BATTILOTTI, *Andrea Palladio*, Electa, Milano 1999.

attraverso un'esaustiva rassegna della critica, sono state rilevate alcune significative discontinuità e fraintendimenti storiografici, importanti per valutare la ramificazione e la circolazione dei saperi sull'architettura anche in tempi recenti.

Tutti e tre i disegni facevano molto probabilmente parte di un gruppo che l'architetto inglese Inigo Jones (1573-1652) acquistò nel 1613 dagli eredi di Palladio (dal figlio Silla o da Vincenzo Scamozzi) e li portò in Inghilterra³. Jones lasciò i disegni al suo allievo John Webb (1611-1672), il cui figlio li vendette a John Oliver (ca. 1616-1701). Poi passarono nelle mani dell'architetto William Talman (1650-1719) e, infine, a suo figlio, l'antiquario e collezionista John (1677-1726), che lasciò il proprio marchio su due tra i disegni rappresentanti edifici di Spalato⁴.

Infine, nel 1721, furono acquistati da Richard Boyle, terzo conte di Burlington (1694-1753), uno dei protagonisti del palladianesimo del XVIII secolo in Gran Bretagna⁵. Oltre a questi, Burlington arricchì la sua collezione con altri disegni di Palladio portati dall'Italia. Dopo la morte di Burlington, i disegni e la famosa villa palladiana di Chiswick attraverso sua figlia passarono in possesso dei Duchi di Devonshire⁶. La maggior parte dei disegni furono poi nel XIX secolo prima prestati e poi donati al Royal Society of British Architects, anche se alcuni disegni rimasero in possesso del Duca e ora fanno parte delle collezioni di Chatsworth⁷.

³ A. GRIFFITHS, *The Talman Collection, Marks and Sales*, «The Walpole Society Journal», vol. 59 (1997), pp. 181-252; HIND, MURRAY, *Palladio and His Legacy*, cit., pp. XII-XIII; A. HOPKINS, *Palladio and Scamozzi drawings in England and their Talman marks*, «The Burlington Magazine», vol. 157 (marzo 2015), pp. 172-180.

⁴ Su John Talman come collezionista, v. C.M. SICCA, *The making and unraveling of John Talman's collection of drawings*, in C.M. SICCA (a cura di), *John Talman. An Early-eighteenth-century Connoisseur*, Yale University Press, New Haven 2008, pp. 1-75.

⁵ Su Lord Burlington, v. T. BARNARD (a cura di), *Lord Burlington. Architecture, Art and Life*, Hambledon Press, London 1996, con bibliografia.

⁶ J. HARRIS, *The Palladian Revival: Lord Burlington, His Villa and Garden at Chiswick*, Yale University Press, New Haven 1994.

⁷ HIND, MURRAY, *Palladio and His Legacy*, cit., p. XIII.

I disegni rinascimentali delle antichità di Spalato: il mausoleo

I due disegni del mausoleo di Spalato sono conservati a Londra e fanno parte della collezione della Royal Association of British Architects (RIBA). Il primo, che si trova nella cartella numero VIII, mostra una planimetria dettagliata di un edificio ottagonale (fig. 1)⁸. È un disegno raffinato che è stato prima calcato sulla carta con uno stiletto, un compasso e un righello, e poi disegnato con inchiostro con lo spessore del muro enfatizzato in seppia. Questo è un disegno "in pulito" a cui dovevano precedere altri schizzi di lavoro, oppure disegni di altri autori ancora.

Al di sotto di questa planimetria sono presenti degli schizzi a mano libera e a righello con i dettagli del prospetto interno del mausoleo e le relative misure, poi degli schizzi del rapporto tra la facciata esterna del mausoleo e il suo arco d'ingresso o l'arco siriano del peristilio, e ancora più liberamente, attraverso l'uso della grafite, un'altra pianta della base del campanile con l'elaborazione del collegamento possibile tra il colonnato del peristilio e il portico del mausoleo.

La planimetria è stata eseguita con alcune differenze rispetto allo stato del mausoleo nel XVI secolo: l'ottagono del portico circostante e della cella è presentato correttamente, ma la pianta circolare dell'interno è stata sostituita da un ottagono, con delle correzioni riguardanti la zona delle nicchie settentrionali e orientali⁹. Manca,

⁸ RIBA Palladio VIII/2r, 41,7 x 26,8 cm, stiletto, compasso, penna, inchiostro, seppia; filigrana: ancora in cerchio con stella (C.M. BRIQUET, *Les filigranes, dictionnaire historique des marques de papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, A. Jullien, Genève 1907, n. 3488; Vicenza, 1565-1567), marchio di collezionista Talman n. 54. Inigo Jones portò il disegno in Inghilterra nel 1614 ca. (cfr. GRIFFITHS, *The Talman Collection*, cit., p. 204; HOPKINS, *Palladio and Scamozzi*, cit., p. 179).

⁹ Sul Palazzo di Diocleziano e sul mausoleo/cattedrale v. almeno: T. MARASOVIĆ, *Dioklecijanova palača*, Sloboda, Beograd 1982; K. PRIJATELJ, N. GATTIN, *Splitska katedrala*, Kršćanska sadašnjost, Zagreb-Split 1991; J.J. WILKES, *Diocletian's Palace, Split. Residence of a Retired Roman Emperor*, Ian Sanders Memorial Committee, Oxford 1993; T. MARASOVIĆ, *O hramovima Dioklecijanove palače*, «Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji (Petriciolijev zbornik 1)», vol. 35 (1995), pp. 89-103; J. BELAMARIĆ, *Split. Od palače do grada*, Konzervatorski odjel, Split 1997; G. NIKŠIĆ, *Kor splitske katedrale*, «Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji», vol. 40 (2003/2004), pp. 263-305; J. BELAMARIĆ, *Gynaecium Iovense Aspalathos Dalmatiae*, «Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji», vol. 40 (2004), pp. 5-42; I. BASIĆ, *Prilozi proučavanju crkve Svetog Mateja u Splitu*, «Ars

ovviamente, il coro costruito all'inizio del XVII secolo. Oltre all'originario ingresso sulla parete ovest, è presente anche quello sud, aperto nel medioevo. Per creare la simmetria con quest'ultimo, l'apertura della nicchia settentrionale è tracciata da una linea sottile, come per indicare che fosse riempita successivamente. È stata registrata anche l'esistenza di una stretta scala all'interno del massiccio muro settentrionale, ma in realtà la scala si trova ad un'altezza maggiore e nel tratto del muro perimetrale a sud rispetto all'ingresso.

È omesso tutto l'inventario medievale della cattedrale, ma sono mostrate le imponenti basi del campanile romanico, all'interno delle quali sono ricavate due strette scale. Inoltre, il foglio ospita anche uno schizzo della pianta dell'inizio del colonnato del peristilio, eseguito in un secondo momento con un altro strumento di disegno.

Con lo stiletto e il righello e con la stessa calligrafia è indicata anche la scala utilizzata sotto la planimetria – *Piedi XXX*, vicina alla lunghezza del piede romano (29,75 cm). Accanto al deambulatorio vi sono le seguenti note:

«Queste collone sono di diametro p[iedi] 1 ½ [45 cm]; ce sono dista[n]te l'una da l'altra; p[iedi] 8 o[ncie] 7 [255 cm]; e il fusto delle collone e p[iedi] 13 o[ncie] 3 [394 cm]; il cap[itello] e p[iedi] 2 o[ncie] 1 [61cm]; l'arch[itrave] p[iedi] 2 [60 cm]; il friso p[iede] 1 o[ncie] 4 [40 cm]; la cornice p[iedi] 2 o[ncie] 7 ½ [78 cm]; le bassi o[ncie] 10 [25 cm]; il piedistallo p[iede] 1 o[ncie] 9 [50 cm]».

Inoltre, la larghezza del portico esterno viene misurata in 7 piedi (200 cm), la lunghezza di un lato dell'ottagono in 21 piedi e mezza oncia (638 cm). Il portale del mausoleo è misurato in 8 piedi e 8 oncie di larghezza (257 cm), e in 14 piedi e 2 oncie di altezza (420 cm); la profondità dell'ingresso è indicata come 5 piedi e 3 oncie (150 cm).

All'interno del mausoleo sono riportate con la stessa grafia le seguenti misure:

Adriatica», vol. 1 (2011), pp. 67-96; J. BELAMARIĆ, *Gaius Aurelius Valerius Diocletianus Pius Felix Invictus Augustus i njegova palača u Splitu*, catalogo della mostra (Split, 2012), Muzej grada, Split 2012.

«Il diametro di assi collone è p[iede] 1 o[ncie] 4 [40 cm]; il fusto p[iedi] 21 [altezza, 623 cm]; il cap[itello] p[iedi] 2 o[ncie] 10 [84 cm]; l'arch[itrave] p[iedi] 2 ½ [74 cm]; friso p[iede] 1 [30 cm]; cor[nice] p[iedi] 2 o[ncie] 3 [67 cm]».

La profondità della nicchia quadrata misura 5 piedi e 11 once (178 cm), della nicchia semicircolare 5 piedi (149 cm) e la distanza tra le nicchie è di 4 piedi e 9 once (141 cm).

A destra, sotto la planimetria, vi è uno schizzo del prospetto dell'interno del mausoleo con una delle nicchie semicircolari. Il dettaglio dei putti che reggono una ghirlanda corrisponde ai rilievi decorativi della zona superiore tutt'oggi esistenti. I rapporti proporzionali delle zone superiori e inferiori sono rappresentate correttamente. I capitelli delle colonne della zona superiore nel disegno sono di ordine ionico (nell'edificio reale è composito) sovrapposto all'ordine corinzio.

Sono registrate anche le dimensioni dei singoli elementi. Il pilastro inferiore è di 21 piedi romani (623 cm) e quello superiore di 8 piedi e 6 once (250 cm). L'altezza del capitello è di 1 piede e 8 once (50 cm); le due parti inferiori dell'architrave sono alte ciascuna 1 piede (30 cm), mentre il segmento superiore è alto 1 piede e 8 once (50 cm). Il rilievo della zona superiore è alto 2 piedi e 4 once (69 cm). La nicchia stessa è larga 9 piedi e 9 once (290 cm). Rispetto alla didascalia della planimetria, le misure su questo schizzo sono scritte con una diversa grafia, dove la mano di Andrea Palladio è riconoscibile nello specifico nel modo di scrivere i numeri e la lettera *p*, oltre che nel disegno casuale delle figure.

Per quanto riguarda l'accuratezza delle misurazioni, esse sono generalmente leggermente minori di quelle reali, sebbene l'altezza dei fusti delle colonne interne siano indicati come significativamente più alti di quanto non siano¹⁰. È interessante che la maggior parte delle misure (specialmente di quelle parti dell'edificio più basse e quindi più accessibili) sarebbero corrette se le ricalcolassimo secondo il piede vicentino, sebbene sotto la pianta sia indicato il piede romano.

¹⁰ Per le indagini più complete v. G. NIEMANN, *Der Palast Diokletians in Spalato*, Hölder, Wien 1910.

Alla mano di Palladio è da attribuire anche il piccolo schizzo che rappresenta una ricostruzione dell'accesso monumentale al mausoleo o, meno verosimilmente, al vestibolo del Palazzo imperiale; cioè il rapporto tra l'arco/volta e il triangolo del timpano/tetto. È possibile che il disegnatore interpreti la base del campanile come parte dell'edificio antico che sorgeva sopra la scalinata d'accesso, immaginando che esso avrebbe avuto un arco siriano sotto un timpano o una volta sotto un tetto triangolare. È meno probabile che lo schizzo raffiguri il timpano del peristilio con il suo arco siriano, ma è possibile che ne conosca l'esistenza per applicare la soluzione simile per l'ingresso al mausoleo. Inoltre, a sinistra c'è un altro schizzo molto piccolo che studia il rapporto tra un arco semicircolare sotto un triangolo portato dalle colonne, interpretabile anche come un piccolo studio di arco siriano, oppure del rapporto tra l'arco (volta o cupola?) e il tetto.

Tra gli schizzi nella parte inferiore del foglio vi è anche quello dell'elevazione di un colonnato, al cui fianco è presente un altro colonnato più alto. Non è del tutto chiaro cosa rappresenti, ma potrebbe trattarsi del lato esterno della scala con le sue tre colonne, che si collega al colonnato del deambulatorio attorno al mausoleo.

Infine, con una mina di grafite, è stata ripetuta la base del campanile con le colonne su cui prosegue il colonnato del peristilio e il deambulatorio esterno intorno alla cattedrale stessa.

Tutti questi schizzi di Palladio sono successivi rispetto al disegno principale della planimetria, tra cui quello a grafite probabilmente sarebbe stato l'ultimo, sia per la sovrapposizione di linee con i disegni precedenti, sia per il fatto che l'architetto vicentino usò questa tecnica in età matura.

Nella parte bassa del foglio si legge la frase *Pianta de un tempio anticho in Spallato*, mentre sotto l'abbozzo della nicchia *Li piedi de uno delli nichì*. La grafia non corrisponde a quella delle altre didascalie, ma non è neppure quella di Palladio (soprattutto si distinguono dalla sua calligrafia le lettere *a* e specialmente *p* per la linea inferiore arrotondata inclinata a destra). Questa grafia è probabilmente di poco posteriore agli interventi di Palladio sul foglio, e probabilmente risale dall'inizio del XVII secolo.

Così, le differenze nella tecnica e nel *ductus* dei vari elementi del disegno e della grafia indicano quattro diversi momenti: dapprima l'autore, per ora sconosciuto, ha accuratamente disegnato la pianta ed ha indicato la scala e la didascalia con le misure. Poi Palladio ha aggiunto lo schizzo dell'alzato interno e, forse contemporaneamente, altri schizzi a penna e inchiostro. Poi, probabilmente in una fase molto successiva, abbozzò a grafite la base del campanile in relazione ai colonnati. Infine, una terza persona ha identificato il disegno come «antico tempio di Spalato».

Un altro disegno, anch'esso oggi nella collezione della Royal Society of British Architects, si trova nella cartella IX e mostra in prospettiva il portale del mausoleo del palazzo (fig. 2)¹¹. La tecnica è la stessa di quello precedentemente analizzato, con il disegno preliminare fatto con lo stiletto e il righello e le linee principali e le decorazioni disegnate con inchiostro e penna. Nel disegno, il portale è diviso verticalmente in due parti uguali, di cui la parte sinistra è uno studio della decorazione floreale dello stipite; la nuda cornice architettonica è riportata sulla destra del foglio. La decorazione della trave sopra il portale e la decorazione floreale degli stipiti della porta vengono tracciati solo approssimativamente: in realtà il viticcio è molto più fitto e si abbassa circolarmente attorno ai medaglioni di teste umane e animali. La decorazione della trave sopra il portale contiene dentelli, modiglioni, perline (le ultime sono solo abbozzate con i segni a x), corda ritorta e le palmette. Sotto le mensole che portano la trave, il disegnatore inserisce delle teste umane in rilievo invece di foglie d'acanto – forse dalle descrizioni sapeva dell'esistenza di motivi di teste umane da qualche parte nella decorazione del portale (fig. 3). Inoltre, le mensole sono disegnate con il cartiglio inferiore grande e girato verso l'esterno, una soluzione che si distingue da quelle usate tipicamente. Analoghi cartigli appaiono sulla chiave dell'arco dei portali del Redentore e di San Giorgio Maggiore, ma anche sul Tempietto bramantesco.

¹¹ RIBA PALLADIO IX/16, 38 x 30,1 cm, stiletto, compasso, penna, inchiostro, seppia; filigrana: ancora in cerchio con stella (BRIQUET, *Les filigranes*, cit., n. 3488: Vicenza, 1565-1567)

Le misure sono leggermente superiori a quelle riportate nella planimetria. La larghezza dell'apertura è di 9 piedi (267 cm), l'altezza dell'intero portale è di 15 piedi (450 cm) e la larghezza dello stipite è di 20 once (50 cm). Quindi viene annotata la larghezza dei singoli segmenti sullo stipite destro della porta. I segmenti esterni laterali sono misurati 2 ½ once ciascuno (6 cm) e il bastone centrale 10 once (25 cm).

Finalmente, il disegno è identificato come la *Porta del tempio antico di Spalato* in grafia corsiva identificativa del disegno precedente. Quindi entrambi i disegni facevano parte di una serie di raffigurazioni del Palazzo di Diocleziano un tempo di proprietà di Andrea Palladio, con un testo identificativo successivo all'intervento dell'architetto vicentino.

Entrambi i disegni del mausoleo furono pubblicati e attribuiti a Palladio da Ernest Hébrard e Jacques Zeiller nella loro monografia sul Palazzo di Diocleziano pubblicata a Parigi nel 1912¹². Frane Bulić, nella sua monografia sul palazzo del 1927, cita i disegni di Palladio e li considera un possibile mezzo per la diffusione dei motivi spalatini (l'arco siriano in specie) nell'architettura europea della prima età moderna¹³. Lo storico dell'arte francese Boris Lossky ha aggiunto ai disegni del mausoleo una pianta del resto del palazzo, ma senza elaborare il loro rapporto¹⁴. Duško Kečkemet, che ha visto i disegni durante il suo viaggio di studio in Gran Bretagna nel 1968, riferendosi a Lossky e Hébrard, non mette in discussione né l'attribuzione a Palladio né che quest'ultimo fosse venuto di persona a Spalato, considerando che anche Serlio si recò in Istria e Dalmazia nel 1536¹⁵.

¹² E. HÉBRARD, J. ZEILLER, *Spalato. Le Palais de Dioclétien*, Librairie générale de l'architecture et des arts décoratifs, Paris 1912, pp. 4, 5, 7.

¹³ F. BULIĆ, L. KARAMAN, *Palača cara Dioklecijana u Splitu*, Matica hrvatska, Zagreb 1927, p. 158.

¹⁴ B. LOSSKY, *Splitske ruševine. Palladio i neoklasicizam*, «Umetnički pregled», vol. 3 (1940), pp. 32-35; ID., *Les ruines de Spalato. Palladio et le néoclassicisme. Essai sur une migration de formes*, in *Urbanisme et architecture. Études écrites et publiées en l'honneur de Pierre Lavedan*, Henri Laurens, Paris 1954, pp. 245-252.

¹⁵ D. KEČKEMET, *Robert Adam: Dioklecijanova palača i klasicizam*, Matica hrvatska, Zagreb 2003, pp. 15-17.

Giangorgio Zorzi, nella sua importante rassegna dei disegni palladiani del 1959, colloca la pianta del mausoleo e il suo portale tra i disegni di altri autori su cui Palladio faceva delle proprie annotazioni¹⁶. Heinz Spielmann è di opinione simile e ritiene che il figlio di Andrea, Silla Palladio, sia l'autore delle scritte che identificano le architetture rappresentate. Inoltre, Spielmann ha stabilito che le filigrane delle carte su cui compaiono i disegni del mausoleo furono utilizzati a Vicenza alla fine degli anni Sessanta del Cinquecento, motivo per cui li attribuisce a un disegnatore vicentino, ma non alla bottega di Palladio¹⁷. Tomislav Marasović, così come Joško Belamarić, concordano con i punti fondamentali presentati negli studi di Zorzi e Spielmann¹⁸.

La paternità delle parti principali di questi disegni al momento rimante aperta, ma è chiaro che non sono di mano di Andrea Palladio. Ci sono pervenuti pochissimi disegni della cerchia degli architetti veneti che avrebbero potuto confluire nella collezione palladiana, anche se ne dovevano esistere altri: è noto che Giovanni Maria Falconetto (1468-1534/5) fu un appassionato amante delle antichità e ha lasciato, per esempio, dei disegni dei monumenti di Pola che non si sono conservati, ma sono un probabile modello per i disegni di Palladio¹⁹. Tuttavia, i disegni del mausoleo di Spalato sembrano successivi al periodo dell'operato di Falconetto e non corrispondono alle caratteristiche delle presunte copie palladiane dei disegni di Falconetto. Solo in tempi recenti si è cercato di completare il corpus dei disegni di Michele Sanmicheli, oltre che di Jacopo Sansovino, anche se con risultati ancora limitati²⁰.

¹⁶ ZORZI, *I disegni delle antichità*, cit., p. 106, mentre nella prefazione sostiene che negli anni quaranta del XVI secolo Andrea Palladio si spinse fino a Turn Severin per vedere il ponte di Traiano sul Danubio.

¹⁷ SPIELMANN, *Andrea Palladio*, cit., pp. 94-95, 127.

¹⁸ MARASOVIĆ, *O hramovima*, cit.; BELAMARIĆ, *Split*, cit.

¹⁹ J. GUDELI, *Europska renesansa antičke Pule*, Školska knjiga, Zagreb 2014, pp. 255-293.

²⁰ A. GHISETTI GIAVARINA, *Disegni di Michele Sanmicheli e della sua cerchia: osservazioni e proposte*, Terra Ferma, Crocetta del Montello (TV) 2013; P. DAVIES, D. HEMSOLL, *Michele Sanmicheli*, Electa, Milano 2004; H. GÜNTHER, *Werke Bramantes im Spiegel einer Gruppe von Zeichnungen der Uffizien in Florenz*, «Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst», vol. 33 (1982), pp. 77-108; P. DAVIES, *A Project Drawing by Jacopo Sansovino for the Loggetta in Venice*, «The Burlington Magazine», vol. 136 (agosto 1994), 1097, pp.

Come dimostrato, e come egli stesso afferma ne *I Quattro libri*, Palladio ha avuto modo di conoscere anche altri disegni di diversi autori di altre parti d'Italia, dal *Codice Coner* e da Serlio a Pirro Ligorio²¹. La grafia della didascalia sulla pianta del mausoleo di Spalato non appartiene però a suo figlio Silla o al nipote Marcantonio, e non corrisponde alle caratteristiche della grafia dello stretto collaboratore dell'architetto vicentino, Francesco Zamberlan (1529-1606 ca.), l'autore della chiesa della Beata Vergine del Soccorso di Rovigo (più comunemente conosciuta come *la Rotonda*) ispirata, come Burns ha già indicato, dal mausoleo di Diocleziano e dal Battistero lateranense²². Inoltre, il confronto con la grafia di Michele Sanmicheli, l'architetto veronese responsabile dei progetti di Zara e Sebenico, rivela delle caratteristiche diverse, così come quella di Vincenzo Scamozzi, anch'egli collaboratore ed erede di parte del materiale grafico della bottega di Palladio. Ulteriori analisi delle caratteristiche linguistiche, grafiche e della provenienza (vicentina?) della carta, per ora tentativamente datata nella seconda parte degli anni Sessanta del Cinquecento, in futuro potrebbero dare una risposta più concreta sulla paternità di questi primi disegni del mausoleo di Diocleziano.

487-497. Sui disegni conservati sulla costa orientale dell'Adriatico v. J. GUDELJ, *Radionice i klasični jezik u ranome novome vijeku: traktati i crteži na istočnoj obali Jadrana*, in D. MILINOVIĆ, A. MARINKOVIĆ, A. MUNK (a cura di), *Majstorske radionice u umjetničkoj baštini Hrvatske. Zbornik Dana Cvita Fiskovića 5.*, Odsjek za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, FF Press, Zagreb, 2014, pp. 101-121; ID., *Pula and Split: The Early Modern Tale(s) of Two Ancient Cities*, in Z. MARTIROSOVA TORLONE, D. LACOURSE MUNTEANU, D. DUTSCH (a cura di), *A Handbook to Classical Reception in Eastern and Central Europe*, Wiley Blackwell, Chichester 2017, pp. 21-34.

²¹ A. PALLADIO, *I quattro libri di architettura* (copia anastatica prima edizione Venezia 1570), Hoepli, Milano 1990; BURNS, *I disegni del Palladio*, cit., p. 173.

²² H. BURNS, L. FAIRBAIRN, B. BOUCHER (a cura di), *Andrea Palladio 1508–1580. The Portico and the Farmyard*, catalogo della mostra (London, 1975), Arts Council of Great Britain, London 1975, p. 105 (H. BURNS, scheda *Plan of Diocletian's Palace at Spalato*). Su Francesco Zamberlan, v. L. COLLAVO, *Per Francesco Zamberlan, architetto e ingegnere bassanese del Cinquecento: nuovi tracciati documentali e riflessioni per un disegno historiografico e un profilo biografico*, «Arte documento», vol. 25 (2009), pp. 100-115; F. BARBIERI, *Francesco Zamberlan architetto de "La Rotonda"*, in AA.VV., *La Rotonda di Rovigo*, Neri Pozza, Vicenza 1967, pp. 37-72. Sulla chiesa v. M. BORDIN, V. TOMASI, L. TRANIELLO, *La rotonda di Rovigo. Restauri e valorizzazione*, Skira, Milano 2017.

Il disegno di Palladio del palazzo dell'imperatore Diocleziano

Una pianta schematica del palazzo si conserva nelle Collezioni del duca di Devonshire a Chatsworth House nella cartella numero XXXVI, come foglio 21 (fig. 3)²³. Questo elaborato illustra parti rappresentative del palazzo con la fortificazione del perimetro esterno. Le parti eseguite a inchiostro mostrano il peristilio e il *prothyron*, l'ottagonale mausoleo con il colonnato circostante, il vestibolo e il tempietto classico, fedelmente distribuiti all'interno delle mura, su cui sono state individuate e posizionate le torri antiche. In contrasto con queste parti ben tratteggiate ad inchiostro, i *propugnaculum* sono solo sommariamente indicati con la grafite, visibili nell'asse centrale del complesso, all'interno delle torri ottagonali che proteggevano le porte. A sud del vestibolo circolare c'è anche un rapido schizzo di una identica forma circolare a cui sono aggiunte altre due forme quadrate. Il tutto si conclude con il criptoportico del muro meridionale, al quale è stata prestata particolare attenzione: alle estremità orientale e occidentale sono indicate le logge tripartite con le colonne sdoppiate trasversalmente. Il disegno non registra l'esistenza di un'apertura centrale (l'arco siriano) simile alle due laterali, ma ulteriori aperture decorative (tra quella centrale e quella esterna) sono indicate da un'interruzione del tratto. Nell'angolo in basso a sinistra vi sono scritte abbreviate indicanti le misure utilizzate: «17 campi, 7 tavole (pertiche quadre), 9 piedi quadri». I “campi” sono stati utilizzati principalmente nell'area veneta come misura di superficie, e quando si convertono secondo la regola vicentina, l'area del palazzo sarebbe di circa 70.000 m², che è più del doppio dell'area reale.

La planimetria è idealizzata, con il tratto orientale del perimetro rettificato e quello meridionale accorciato. Due scale portano verso

²³ Devonshire Collection, Chatsworth, *Heathen Temples/Plans and Drawings*, XXXVI/21; 36 x 29,3 cm; Inchiostro, segni a matita in basso a sinistra: 17 campi, 7 tavole (pertiche quadre), 9 piedi quadri. Filigrana: ancora in cerchio con stella, lettera B in basso (V. MOŠIN, *Anchor Watermarks*, The Paper Publications Society, Amsterdam 1973, n. 899); marchio di collezionista Talman n. 49. Il disegno fu portato in Inghilterra da Inigo Jones nel 1614 ca. (cfr. GRIFFITHS, *The Talman Collection*, cit., p. 204; HOPKINS, *Palladio and Scamozzi*, cit., p. 179).

il vestibolo (il che è interessante perché l'ingresso al seminterrato nella parte centrale fu aperto solo a metà dell'Ottocento). Mancano anche le nicchie interne del vestibolo, ma si sa che nel XVI secolo vi erano abitazioni e la loro visibilità era limitata.

Dall'altro lato del peristilio vi è il tempio minore, ovvero il battistero della cattedrale, che si presenta come un tetrastilo simile al Tempio di Augusto a Pola.

Si tratta del primo tentativo finora noto di ricostruire l'aspetto originario del palazzo, con il mausoleo idealmente ricostruito senza il campanile, il peristilio con un colonnato ininterrotto, il vestibolo circolare e il tempio minore ripreso da quello di Pola. Le parti compiute della planimetria sono proprio quelle che si potevano vedere al tempo di Palladio, mentre il resto è stato inghiottito dal tessuto della città medievale²⁴.

Il disegno era già stato identificato da Ambrose Poynter e Thomas Donaldson come la rappresentazione di una parte del palazzo di Diocleziano nella collezione del duca di Devonshire a Chiswick, pur non considerandolo di Palladio. Basandosi sulle informazioni tratte dalle lettere dei due architetti britannici, Antonio Magrini ne pubblicò la notizia in italiano nel 1845, ripetuta in un sommario inventario pubblicato nella rivista britannica «The Artizan» all'inizio del 1846²⁵. L'attribuzione a Palladio fu proposta dallo storico dell'arte francese Boris Lossky poco prima della seconda guerra mondiale, ma il suo articolo, pubblicato in lingua serba e in cirillico nella rivista «Umetnički pregled», rimase sconosciuto agli studiosi palladiani italiani e anglosassoni fino a oggi, anche dopo la pubblicazione della traduzione in una rispettabile pubblicazione francese nel 1954²⁶. Il disegno, ritenendolo inedito, è stato attribuito a Palladio da Howard Burns nel 1975, in base alla tecnica del disegno e al modo di scrivere le abbreviazioni delle misure, indicando anche la somiglianza delle strutture sommariamente abbozzate con la ricostruzione delle terme di Agrippa da parte

²⁴ LEWIS, *The Drawings*, 2000, cit., p. 58 scrive in modo simile.

²⁵ A. MAGRINI, *Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio*, Tipografia del seminario, Vicenza 1845, p. 312; *Drawings by Palladio*, «The Artizan», vol. 4 (1846), pp. 123-124.

²⁶ LOSSKY, *Splitske ruševine*, cit; ID, *Les ruines*, cit.

dell'architetto vicentino²⁷. Lo storico britannico noterà anche l'esistenza di altri due disegni del mausoleo nella collezione RIBA, e per il foglio di Chatsworth presumerà la provenienza dalla collezione di Inigo Jones. Nel 1981 e nel 2000, Douglas Lewis confermerà l'attribuzione a Palladio, e presenterà un'ipotesi su un possibile viaggio del vicentino a Spalato assieme a Serlio²⁸. Infine, Erika Naginsky fornirà un'analisi del disegno nel suo testo incentrato principalmente su Robert Adam, osservando che si tratta di uno dei primi disegni architettonici della città-palazzo²⁹.

Palladio e le antichità di Spalato

Si può concludere che tutti e tre i disegni erano nella collezione di Andrea Palladio. Poiché i suoi schizzi mostrano degli elementi distintivi del monumento che non sono contenuti nella planimetria, come la zona superiore delle colonne e i rilievi con i putti correttamente posizionati, si può presumere che fossero esistiti altri disegni del mausoleo.

Inoltre, gli schizzi di Palladio hanno le caratteristiche delle sue copie dei disegni di altri artisti, come indicato dall'uso del righello, ma anche dalla rappresentazione prospettica della nicchia, che è un metodo che lo stesso Palladio non applicava ai monumenti che rilevava di persona. Questi presunti disegni perduti mostravano altri elementi del Palazzo, forse lo stesso peristilio, data la presenza degli schizzi sul problema dell'arco siriano.

È chiaro, quindi, che nel disegno di Chatsworth Andrea Palladio raccoglie e interpreta le informazioni dei disegnatori precedenti, con la sua caratteristica comprensione della simmetria assiale dei grandi complessi antichi, come le terme, su cui si è concentrato in modo

²⁷ H. BURNS, L. FAIRBAIRN, B. BOUCHER, *Andrea Palladio*, cit., p. 105.

²⁸ LEWIS, *The Drawings*, 2000, cit., pp. 58-59.

²⁹ E. NAGINSKI, *The Imprimatur of Decadence: Robert Adam and the Imperial Palatine Tradition*, in A. PAYNE (a cura di), *Dalmatia and the Mediterranean*, Brill, Leiden 2014, pp. 79-111 (91-92). Su Adam v. anche J. BELAMARIĆ, A. ŠVERKO (a cura di), *Robert Adam and Diocletian's palace in Split*, Školska knjiga, Zagreb 2017.

particolare nell'ultimo decennio della sua vita³⁰. Il mausoleo è accuratamente raffigurato come un ottagonone con un cerchio inscritto di celle con nicchie alternate, diverso dalla pianta del mausoleo di un altro disegnatore sopradescritta. Allo stesso tempo, è interessante confrontarlo con il commento di Palladio sul tempio “volgarmente detto Galluce”, cioè Minerva Medica de *I Quattro libri d'architettura*, dove parla del cerchio perfetto della cella di questo santuario della planimetria complessa³¹. Entrambi i templi spalatini sono dotati di ampie scale di accesso sulla planimetria del palazzo, mentre l'assialità dell'ingresso al vestibolo è stata messa in discussione con le due distinte scale verso i passaggi laterali dell'arco siriano. Il disegno inoltre non contiene informazioni su volte e cupole, cioè sull'argomento che molto occupava l'architetto vicentino nello studio delle antichità di Roma, data la mancanza di tali strutture a Verona o a Pola, e che invece era di straordinaria importanza per le realizzazioni del primo Rinascimento dalmata come la cappella del Beato Giovanni Orsini a Traù.

Tuttavia, negli schizzi presenti sulla pianta del mausoleo, Palladio esplora le possibilità del rapporto tra l'arco e il timpano triangolare, cioè l'arco siriano, che è una delle sue preoccupazioni centrali, soprattutto nella progettazione degli edifici ecclesiastici a Venezia (da San Francesco della Vigna alla chiesa del Redentore)³². Inoltre, il criptoportico ulteriormente rappresentato con doppie colonne serliane disposte trasversalmente accanto alle torri angolari, non corrisponde alla realtà, ma è un elemento che Palladio utilizzò progettando le serliane della Basilica vicentina già negli anni Quaranta del Cinquecento.

³⁰ HIND, MURRAY, *Palladio and His Legacy*, cit., pp. 100-106 (G. BELTRAMINI, schede 34-36), con bibliografia precedente.

³¹ PALLADIO, *I quattro libri di architettura*, cit., pp. 39-40.

³² Sulle facciate delle chiese veneziane di Palladio v. A. GUERRA, *Il tema progettuale e le sue variazioni. Le facciate delle chiese di Andrea Palladio a Venezia*, in M. BORGHERINI, A. GUERRA, P. MODESTI (a cura di), *Architettura delle facciate: le chiese di Palladio a Venezia. Nuovi rilievi, storia, materiali*, Marsilio, Venezia 2010, pp. 25-57, con bibliografia.

Le fonti possibili e la circolazione dei disegni

È molto probabile che il palazzo fosse stato misurato e rilevato anche prima dell'epoca di Palladio, viste le esigenze di difesa e di manutenzione delle mura urbane di Spalato. E quindi un disegno con le torri accuratamente disegnate del palazzo di Diocleziano, e realizzato per questi scopi, avrebbe potuto servire all'autore della pianta del mausoleo ora a Londra³³.

Vanno inoltre ricordate le vedute di Spalato di Francesco Camocio e Giuseppe Rosaccio, che circolavano nelle corografie a stampa della Dalmazia, o il modello della città che il pittore veneziano Girolamo da Santacroce (1480/85-1556) inserì nel polittico dell'altare maggiore della chiesa di S. Maria del monastero francescano di Poljud nel 1549³⁴.

Attraverso quali canali Palladio ha ottenuto i disegni delle antichità di Spalato? Poco si sa delle cerchie antiquarie a Spalato nel terzo quarto del Cinquecento, dopo il grande slancio dello studio dell'epigrafia e del significato dell'antico patrimonio della cerchia di Marulo (Marko Marulić) dall'inizio del secolo³⁵. La città che sorge sulla Rotta di Levante era sicuramente nota a molti, ma l'esiguo numero dei disegni finora individuati è decisamente sorprendente rispetto, ad esempio, a una trentina di disegni e grafici noti delle antichità di Pola³⁶.

Possibili congiunture si legano al fatto che ben due arcivescovi della famiglia Cornaro di Venezia tennero la cattedra di Spalato nel XVI secolo: Andrea II (1527-1536), figlio illegittimo di Girolamo (Zorzi), fratello della regina di Cipro Caterina Cornaro (1454-1510), e il nipote di Andrea, Marco (1536-1566), partecipante al Concilio di Trento assieme a Daniele Barbaro (1514-1570), noto mecenate di

³³ Sulle mura e sulle piante della città nei secoli XVII e XVIII v. A. DUPLANČIĆ, *Splitske zidine u 17. i 18. stoljeću*, Ministarstvo kulture Republike Hrvatske, Zagreb 2007.

³⁴ Sul modello v. T. MARASOVIĆ, *Prilog proučavanju slike Splita Girolama da Santacroce*, «Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji», vol. 36 (1998), 1, pp. 223-243.

³⁵ V., ad esempio, B. LUČIN, *Marulićev opis Splita*, Književni krug Split, Marulianum, Split 2005.

³⁶ GUDELJ, *Europska renesansa*, cit.

Palladio³⁷. Inoltre, diversi conti e capitani veneziani cinquecenteschi di Spalato appartenevano alla stessa famiglia³⁸. Il nipote di Girolamo – Zorzone (Girolamo), nipote e cugino dei citati arcivescovi di Spalato, commissionò da Palladio la villa a Piombino Dese nel 1552, e inoltre i Cornaro giocheranno un ruolo importante nelle commissioni veneziane di Palladio³⁹. Tuttavia, è difficile stabilire un canale diretto di collegamento tra gli arcivescovi, quasi costantemente assenti, o l'attività dei conti spalatini e la circolazione dei disegni. Inoltre, va tenuto presente che i disegni che Palladio possedeva sono delle copie di originali mancanti di cui non si sa quasi nulla.

Recentemente gli studiosi si sono concentrati sul rapporto tra Andrea Palladio e l'architettura dipinta del pittore veneziano Paolo Veronese (1528-1588), con il quale condivise diverse committenze e collaborò alla realizzazione di Villa Barbaro a Maser⁴⁰. La facciata di questa villa (e del suo ninfeo) si differenzia da tutte le altre realizzazioni palladiane per la trabeazione inferiore del timpano triangolare interrotta dall'arco della finestra, che potrebbe essere

³⁷ Sugli arcivescovi spalatini Andrea e Marco Cornaro, cfr. D. FARLATI, *Illyricum sacrum*, vol. 3, Sebastiano Coleti, Venezia 1765, pp. 435-458. Marco Cornaro, in qualità di partecipante al Concilio di Trento del 1559 e, insieme a Daniele Barbaro, amico, mecenate e committente di Palladio all'epoca della costruzione della villa a Maser, è citato anche da F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare*, Iacomo Sansovino, Venezia 1581, p. 276. Sui Cornaro come mecenati di Andrea Sansovino, insieme all'albero genealogico del ramo di san Maurizio, v. D. HOWARD, *Jacopo Sansovino. Architecture and Patronage in Renaissance Venice*, Yale University Press, New Haven - London 1987, pp. 132-146.

³⁸ Marco Cornaro era conte di Spalato nel periodo 1543-1546; probabilmente suo figlio o nipote omonimo nel 1575-1578, e Federico Cornaro nel 1578. V. G. NOVAK, *Povijest Splita*, vol. 2, *Od 1420. do 1797.*, Matica hrvatska, Split 1961.

³⁹ Su Villa Cornaro v. B. MITROVIĆ, S.R. WASSELL, *A. Palladio: Villa Cornaro in Piombino Dese*, Acanthus Press, New York 2006, con bibliografia precedente. Su Palladio e i Cornaro a Venezia, vedi T. COOPER, *Palladio's Venice. Architecture and Society in a Renaissance Republic*, Yale University Press, New Haven - London 2005, con tabelle genealogiche a p. 294.

⁴⁰ A proposito di Veronese sul rapporto con l'architettura v. P. MARINI, *Un 'molto grande teatro'. Veronese e l'architettura*, in P. MARINI, B. AIKEMA (a cura di), *Paolo Veronese. L'illusione della realtà*, catalogo della mostra (Verona, 2014), Mondadori, Milano 2014, pp. 105-118, e per il rapporto tra Palladio e Veronese, cfr. H. BURNS, *Andrea Palladio e le architetture dipinte di Veronese*, in V. ROMANI (a cura di), *Quattro Veronese venuti da lontano. Le Allegorie ritrovate*, catalogo della mostra (Vicenza, 2014), Officina libraria, Milano 2014, pp. 29-35.

letta come una versione dell'arco siriano, anche se difficilmente collegabile alle soluzioni spalatine.

Per aggiungere una nota agli schizzi di Palladio di questo motivo presenti sulla planimetria del mausoleo precedentemente analizzata, è passato inosservato che in un disegno di Veronese, oggi a Kassel, nell'angolo in alto a sinistra è raffigurato un edificio la cui facciata è definita da un timpano interrotto da un arco. Il timpano copre parzialmente la cupola, dietro la quale vi è il campanile (fig. 5)⁴¹. Nella parte destra della pagina, il pittore veronese ha raffigurato due campanili con i volumi le cui dimensioni diminuiscono verso l'alto, quindi simili all'esempio spalatino. Con la terminazione piramidale analoga al campanile dalmata, il campanile che Veronese abbozza lungo il bordo della carta nella zona inferiore si riapre con un arco siriano. Gli schizzi di Veronese, così come l'uso sporadico di elementi simili nelle sue composizioni pittoriche, certamente non sono rappresentanze fedeli del complesso di Spalato, ma una fusione inventiva di studi antiquari e di architettura contemporanea che testimonia la circolazione di conoscenze e le reciproche ispirazioni.

L'eredità di Palladio e il palazzo di Diocleziano

I disegni analizzati furono quindi portati in Inghilterra intorno al 1614, dove si trovano ancora oggi. È utile ricordare che la prima pianta del palazzo dell'imperatore Diocleziano fu pubblicata solo nel 1753 da Daniele Farlati (1690-1773; fig. 6), e si riteneva un'elaborazione di Johann Bernard Fischer von Erlach (1656-1721), visto che Farlati pubblicò anche la ricostruzione del palazzo di Fischer⁴². Tuttavia, come nota lo stesso Fischer von Erlach, i disegni dell'ancora enigmatico pittore spalatino Vincenzo Paterni (Vicko

⁴¹ Studio di figure e architettura, disegno a china e penna, parti ad acquarello, 32,5 x 22,6 cm, 1570–1589 (?), Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, inv. GS 1121. Sul disegno v. MARINI, AIKEMA, *Paolo Veronese*, cit., p. 148 (G. TAGLIAFERRO, scheda 2.13, *Studi di figure e architetture*), con bibliografia precedente.

⁴² D. FARLATI, *Illyricum sacrum*, vol. 2, Sebastiano Coleti, Venezia 1753, pp. 396-397; J.B. FISCHER VON ERLACH, *Entwurf einer historischen Architektur*, Leipzig 1725, vol. 2, tav. X.

Paterna) gli furono inviati a Vienna tramite Giovanni Pietro Marchi (Ivan Petar Markić, 1663-1733), cosa che deve essere avvenuta prima del 1712, quando Fischer presentò i disegni all'imperatore Carlo VI⁴³. Inoltre, tra i disegni di Fischer, oggi a Zagabria, così come nella sua pubblicazione, non c'è la pianta del palazzo, né è possibile ricavarla in questa forma da una ricostruzione prospettica (mancano per esempio le torri orientali). È quindi probabile che Farlati, che ricevette i documenti per *Illyricum sacrum* direttamente dalla Dalmazia⁴⁴, ha ottenuto la planimetria allo stesso modo (e probabilmente anche la ricostruzione, che Fischer avrebbe poi perfezionato).

Confrontando la raffigurazione pubblicata da Farlati e il disegno di Palladio si osserva la stessa disposizione delle torri esterne e l'attenzione focalizzata sui templi, con l'interno circolare del mausoleo inscritto nell'ottagono, e sul vestibolo con il peristilio, nonché sul disegno del criptoportico meridionale con serliane accanto alle torri angolari. A differenza di Palladio, la presentazione grafica di Farlati è più dettagliata e divide il palazzo in quattro quadranti, il mausoleo non ha né campanile né scala d'ingresso, il vestibolo ha le nicchie e il tempietto ha un doppio ordine di colonne nella parte anteriore.

Le differenze sono da attribuire alle diverse interpretazioni del disegno dei templi da parte dell'architetto rinascimentale e di colui che preparò i disegni per Farlati, cioè Paterni oppure l'architetto Giovanni Battista Camozzini (?-1730), al quale Farlati attribuisce espressamente la ricostruzione prospettica di Salona antica che

⁴³ D. KEČKEMET, *Crteži i grafike Dioklecijanove palače Fischer von Erlacha*, «Peristil», vol. 30 (1987), pp. 127-138. C. NEVILLE, *Fischer von Erlach's "Entwurf einer historischen Architectur" before 1720*, «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte», vol. 59 (2011), pp. 87-101. Sulla circolazione dei disegni del mausoleo di Diocleziano all'inizio del XVIII secolo, v. J. GUDELJ, *Progettare per la periferia cattolica. I disegni romani per il mancato ampliamento settecentesco della cattedrale di Spalato*, «Il Capitale Culturale», vol. 10 (2014), pp. 349-390, 379-381.

⁴⁴ Sul metodo e le fonti per *Illyricum Sacrum*, si veda: J. LUČIĆ, *Daniele Farlati (1690-1773). U povodu 200. godišnjice smrti*, «Historijski zbornik», vol. 25-26 (1972-1973), pp. 229-241.

aveva già pubblicato nel tomo precedente dell'*Illyricum sacrum*, uscito nel 1751⁴⁵.

È quindi possibile ipotizzare che il rilievo rinascimentale del palazzo, una copia del quale trovò strada per arrivare da Palladio alla fine degli anni Sessanta del XVI secolo, sia rimasto comunque a Spalato e sia servito da base a Paterni o a Camozzini, oppure, ancora in copia, per Fischer e Farlati.

L'architetto scozzese Robert Adam, nella sua imponente prima monografia sul Palazzo di Diocleziano, pubblicata nel 1764, non menziona i disegni più antichi del Palazzo⁴⁶. Tuttavia, è noto che studiò i disegni di Palladio sui bagni della collezione di Lord Burlington, mentre lavorava alle Terme di Diocleziano e di Caracalla⁴⁷. È quindi probabile che conoscesse il qui descritto disegno del palazzo. Adam e i suoi collaboratori, ovviamente, hanno misurato e interpretato le antichità di Spalato secondo le esigenze del proprio tempo, ma è possibile che abbiano preso come punto di partenza proprio i disegni dalla collezione di Palladio.

È chiaro quindi che questi disegni in possesso di Palladio, così come i loro originali, esercitarono una certa influenza sulle rappresentazioni successive. Inoltre, è probabile che contenessero anche una rappresentazione del suddetto motivo dell'arco siriano,

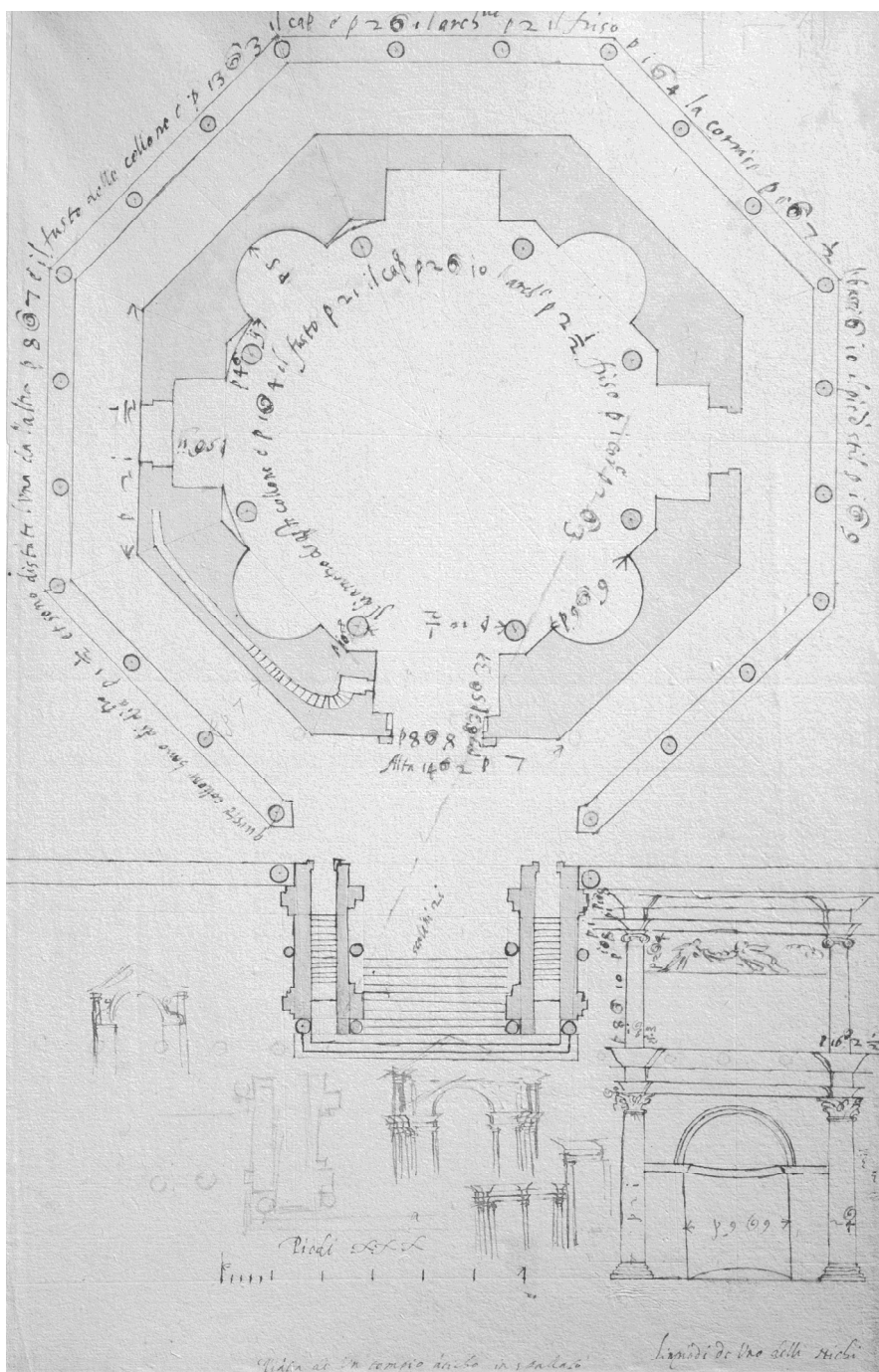
⁴⁵ D. FARLATI, *Illyricum sacrum*, vol. 1, Sebastiano Coleti, Venezia 1751, pp. 278, 495; Su Camozzini v. J. KOVAČIĆ, *Mjernik i graditelj Giovanni Battista Camozzini*, «Kulturna baština», vol. 24-25 (1994), pp. 85-102; D. BILIĆ, *Inženjeri u službi Mletačke Republike. Inženjeri i civilna arhitektura u 18. stoljeću u mletačkoj Dalmaciji i Albaniji*, Književni krug, Split 2013, pp. 48, 155-159; GUDELJ, *Radionice*, cit., pp. 106-108.

⁴⁶ R. ADAM, *Ruins of the palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia*, Robert Adam, London 1764. Su Robert Adam e il palazzo di Spalato v. almeno I.G. BROWN, *Monumental Reputation. Robert Adam & the Emperor's Palace*, National Library of Scotland, Edinburgh 1992; A. ROWAN, "Bob the Roman". *Heroic Antiquity & the Architecture of Robert Adam*, The Soane Gallery, London 2003; KEČKEMET, *Robert Adam*, cit.; A. KONDŌ, *Robert and James Adam. Architects of the Age of Enlightenment*, Pickering & Chatto, London 2012; NAGINSKI, *The Imprimatur of Decadence*, cit.; ŠVERKO, BELAMARIĆ (a cura di), *Robert Adam*, cit., con bibliografia precedente. Cfr. J. GUDELJ, *Tra l'Italia e la Grecia. L'architettura, l'antico e la scoperta francese dell'Istria e della Dalmazia*, in A. BRUCCULERI, C. CUNEO (a cura di), *À travers l'Italie/Attraverso l'Italia. Édifices, villes, paysages dans les voyages des architectes français. Edifici, città, paesaggi nei viaggi degli architetti francesi 1750-1850*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo (Mi), 2020, 352-367.

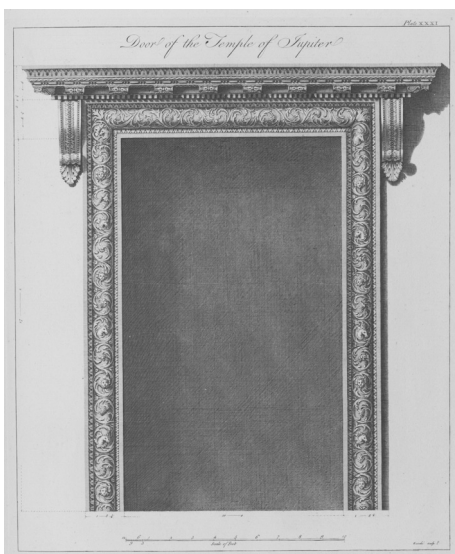
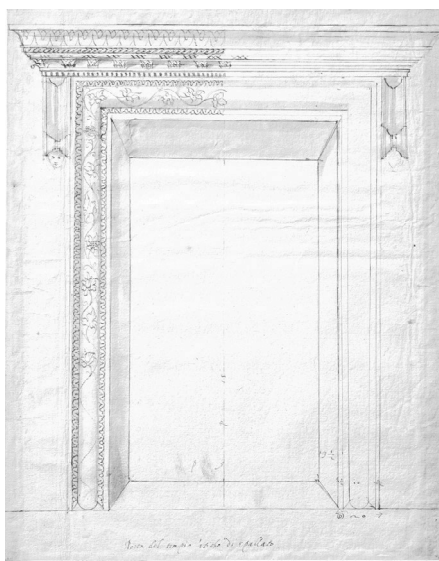
⁴⁷ KEČKEMET, *Robert Adam*, cit., pp. 62, 177.

che nel Rinascimento ricevette una nuova interpretazione con l'archivolto sovrapposto e non continuativo rispetto agli architravi laterali, ovvero il motivo della serliana; ma una sua possibile ispirazione spalatina rimane per il momento solo una possibilità.

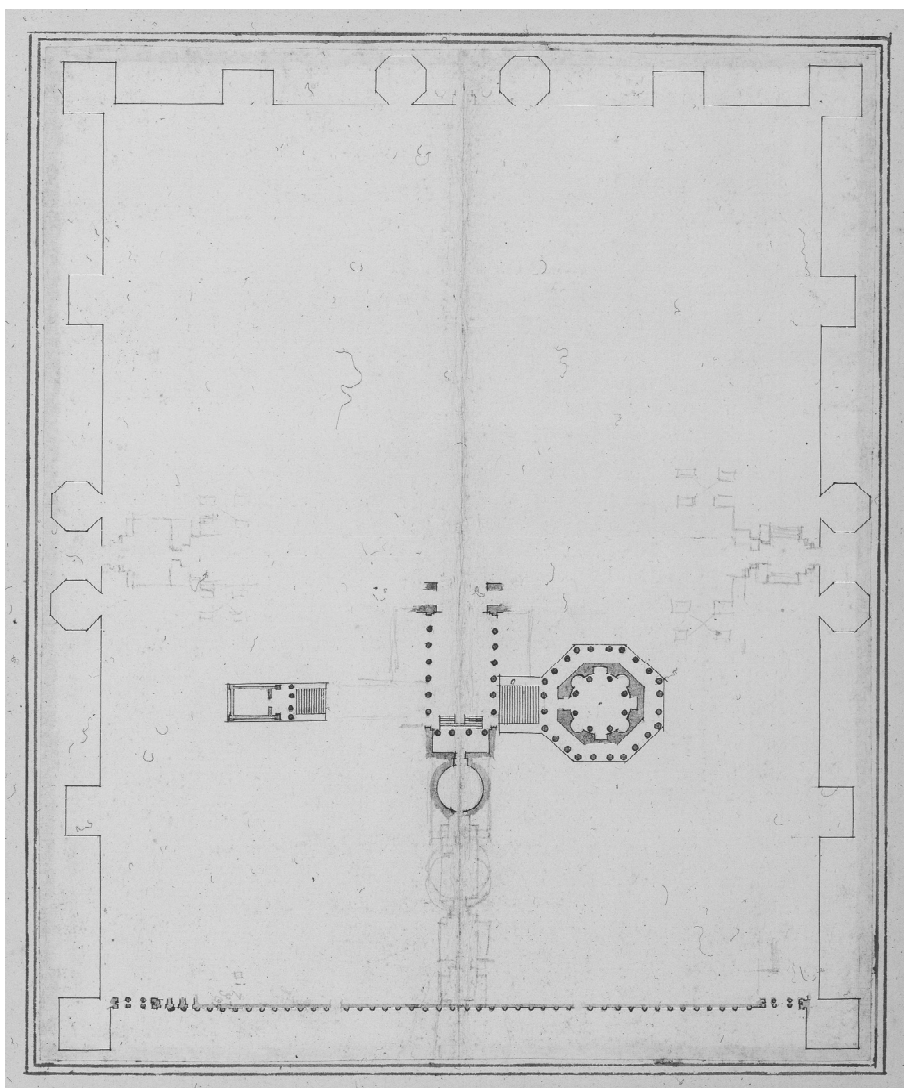
I disegni analizzati, inoltre, non comprovano la visita di Palladio a Spalato, ma la loro datazione agli anni Sessanta del XVI secolo (se si deve credere alla filigrana della carta) depone a favore di un continuo interesse per le antichità spalatine, testimoniato tra l'altro dagli umanisti rinascimentali Ciriaco d'Ancona, Marco Marulo e Dmine Papalić. È interessante anche notare le biforcazioni e le linee parallele della fortuna storiografica del monumento antico e delle sue raffigurazioni, risultate della mancata presa in considerazione delle pubblicazioni in diverse lingue, un ostacolo che le discipline umanistiche devono ancora superare.



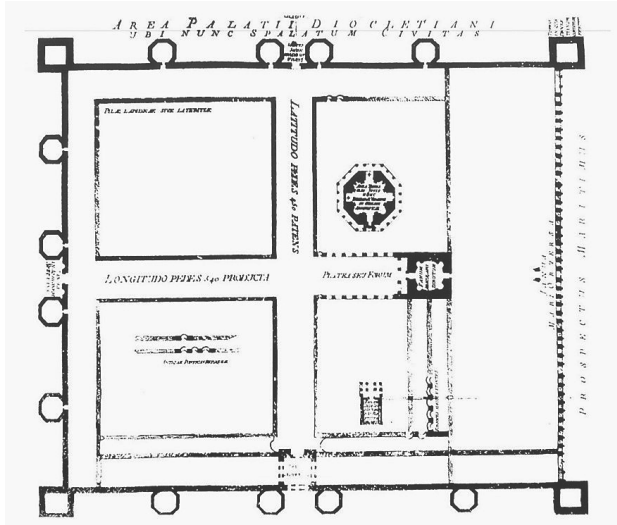
1. La pianta del mausoleo di Diocleziano a Spalato, Collezione RIBA, VIII/2



2. Il portale del mausoleo di Diocleziano a Spalato, Collezione RIBA, Londra, IX/16;
3. R. Adam, rilievo del portale del mausoleo di Diocleziano a Spalato, 1764; 4. Il portale del mausoleo di Diocleziano a Spalato, particolare



5. A. Palladio, Pianta del Palazzo di Diocleziano, Collezione Devonshire, Chatsworth



7. P. Veronese, Studi di figure e architettura, Museumlandschaft Hesens Kassel; 8. D. Farlati, Pianta del mausoleo di Diocleziano a Spalato, 1753



TRAU
Battistero della cattedrale, particolare

foto © G. Bonaccorso

Postfazione

Verso uno studio della cultura architettonica dell'Adriatico orientale

JASENKA GUDELJ

Tra il XV e il XVIII secolo, l'Adriatico orientale, che comprende l'attuale litorale di Slovenia, Croazia e Montenegro, divenne un mosaico di territori divisi dalle Repubbliche di Venezia e Dubrovnik, dal Regno ungaro-croato (dal 1527 Impero asburgico) e dagli Ottomani. Il processo politico di sostanziale separazione delle città costiere dal massiccio continentale a cui appartengono giunse alla sua conclusione nel corso del XV secolo, quando la Repubblica di Venezia ottenne il controllo stabile dei più importanti sbocchi portuali dell'area, con l'eccezione di Quarnero (Kvarner) e Dubrovnik. L'insularità del suo grande arcipelago naturale, cioè la dipendenza quasi esclusiva dalle comunicazioni marittime, divenne caratteristica anche delle città costiere della terraferma. Questo processo di insularizzazione ha avuto conseguenze durature e uniche per l'intera area, come visibile anche nelle attuali linee di confine che attraversano la regione. L'impatto di questo cambiamento è particolarmente visibile nell'architettura in quanto materializzazione più evidente di una cultura e delle sue trasformazioni.

Pertanto è necessario compiere ulteriori sforzi per superare la forte dipendenza nelle narrazioni della storia dell'architettura dal modello centro/periferia e dai paradigmi nazionali, che limitano la comprensione delle dinamiche della prima età moderna. Ciò risulta necessario in particolar modo per le regioni che circondano l'Adriatico. In questo contesto, la mobilità via mare sia delle persone che dei materiali da costruzione ha consentito la formazione di un *mercato galleggiante e fluttuante* di vasta portata relativo ai beni architettonici, che ha coinvolto sinergicamente entrambe le sponde dell'Adriatico. D'altra parte, i cambiamenti geopolitici della prima età moderna e

della contemporaneità, insieme alle rinegoziazioni dei confini, hanno rimodellato la conformazione degli ecosistemi regionali, spostando le zone di permeabilità e impermeabilità.

Infine, le divisioni nazionali e linguistiche dell'Ottocento e dei secoli successivi condizionano ancora, nella maggior parte dei casi, la storiografia sulle regioni adriatiche, motivo per il quale risulta necessaria l'applicazione di prospettive di analisi più adeguate ed equilibrate. Ciò è particolarmente calzante per le regioni la cui cultura architettonica ha inteso storicamente la permeabilità o la porosità come un vantaggio.

Per superare quindi i confini della storiografia nazionale e disciplinare, bisogna proporre un nuovo paradigma interpretativo. A mio avviso, risulta operativo indagare sulla cultura architettonica regionale, specialmente per un'area in cui locale, regionale e nazionale non formavano un universo concentrico. La cultura architettonica, a sua volta, bisogna essere intesa come l'insieme delle norme, delle conoscenze visive e tecniche sull'arte del costruire sia degli architetti che dei loro committenti, nonché dei mercati e dei sistemi in cui gli edifici vengono costruiti. In un'immagine mentale del campo della cultura architettonica di un singolo momento storico e/o di una singola area geografica, il suo centro è definito da norme e soluzioni condivise dal maggior numero di partecipanti attivi. Questo modello, costruito sulla critica dei paradigmi del centro-periferia e della geografia dell'arte, consente di valorizzare le opere di un'arte particolarmente *site-specific* che è l'architettura.

L'attenzione poi va spostata verso il processo creativo e costruttivo, ovvero sull'economia dell'architettura, basata sulla fornitura di materiali e sulla facilità di trasporto, a fronte del mutare degli orizzonti politici, religiosi e cognitivi che, d'altra parte, modellavano le differenze funzionali e simboliche tra gli edifici. L'architettura quindi va vista come espressione di *territorializzazione*, vale a dire come la produzione architettonica sia correlata alla produzione di territori come parte di politiche identitarie e di differenze sia in ambito secolare che religioso. Inoltre, bisogna indagare la *circolazione del sapere* architettonico, esplorando la partecipazione della regione allo scambio intellettuale e alla circolazione a livello europeo di libri e

modelli. Infine, l'attenzione va posta sui processi interni alla *pratica architettonica*, identificandone gli agenti, le reti e i centri nevralgici. L'approccio descritto, che si interroga sia sul consumo che sulla produzione di architettura, applicato dai ricercatori radunati intorno al progetto ERC AdriArchCult e FARE AdriContArch che dirigo, cercherà di fornire un contributo originale alla comprensione delle pratiche culturali che non solo hanno prodotto edifici specifici, i più significativi dei quali sono oggi classificati come Patrimonio dell'Umanità, ma hanno anche messo in circolazione modelli, tecniche e materiali antichi e moderni per un pubblico europeo.

Note sugli autori

LARIS BORIC' è professore associato di Storia dell'architettura all'Università di Zara in Croazia. L'obiettivo principale della sua ricerca è legato alle questioni della cultura visiva nelle città adriatiche della prima età moderna. Il trasferimento di idee e concetti visivi, la loro trasformazione attraverso aree periferiche è stata veicolata attraverso una rete di committenti e maestri, mentre la triangolazione delle loro dinamiche indica complessi strati di identità collettive e individuali, spesso amalgamate all'interno delle strutture sociali, politiche e culturali dello Stato da Mar veneziano.

JASENKA GUDELJ è professore associato di Storia dell'architettura all'Università Ca' Foscari di Venezia e PI del progetto di ricerca ERC *Architectural Culture of the Early Modern Eastern Adriatic* e del progetto FARE *Architectural Culture of the Contact Regions in the Early Modern Adriatic*. La sua ricerca si concentra sulla regione adriatica, esplorando la circolazione del sapere artistico e architettonico, i suoi media e le sue reti. Ha indagato la nozione di trasferimento culturale nel campo della tradizione classica, riformulando la geografia dei modelli classici che hanno avuto un notevole impatto sull'arte e l'architettura del Rinascimento per includere la costa orientale dell'Adriatico.

ANA MARINKOVIĆ è ricercatrice di Storia dell'arte presso l'Università di Zagabria. Attualmente partecipa al progetto ERC *Architectural Culture of the Early Modern Eastern Adriatic* e al progetto ANR *Histoire et archéologie des monastères et des sites ecclésiiaux d'Istrie et de Dalmatie (IVe-XIIe siècle)*. È membro fondatore della

Società agiografia croata Hagiotheca. La sua ricerca recente si occupa delle riforme ecclesiastiche e dei problemi di controllo e interazione dello spazio pubblico ed ecclesiastico nelle città medievali e della prima età moderna dell'Adriatico orientale.

MATKO MATIJA MARUŠIĆ è assistente ricercatore presso l'Istituto di storia dell'arte di Zagabria e collaboratore esterno presso l'Università di Osijek, dove insegna Storia dell'arte medievale. Ha conseguito il dottorato di ricerca presso l'Università di Zagabria nel 2019, con una dissertazione incentrata sulla storia urbana di Dubrovnik. La sua ricerca si concentra sulla cultura devozionale della regione adriatica nel tardo medioevo e nel Rinascimento, nonché sulla fortuna rinascimentale degli oggetti medievali. Ha pubblicato articoli su diverse riviste europee, in particolare su «Convivium», «Studia Cernaena» e «Zeitschrift für Kunstgeschichte».

PETAR STRUNJE si è assegnista di ricerca in Storia dell'architettura presso l'Università Ca' Foscari di Venezia. Attualmente partecipa al progetto ERC *Architectural Culture of the Early Modern Eastern Adriatic*. Si occupa di architettura e infrastruttura pubblica, spazi delle minoranze e scambi artistici interculturali sempre nell'Adriatico della prima età moderna. Recentemente ha pubblicato una monografia sulla Scala di Spalato (FF Press, Zagabria 2022).

Referenze fotografiche

JASENKA GUDELJ, *Il trionfo moderno e i modelli antichi: gli archi di Zara e Pola nel Rinascimento*:

figura 1: Zara, Porta marina - Arco di Melia Anniana (© G. Bonaccorso);

figura 2: Anonimo, da Francesco di Giorgio Martini, Zara, Arco di Melia Anniana (da A. Nesselrath, *Disegni di Francesco di Giorgio Martini*, in F.P. Fiore (a cura di), *Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro*, atti di convegno (Urbino, 2001), Leo S. Olschki, Firenze 2004, p. 351);

figura 3: Zara, Porta marina - facciata esterna, cartolina d'epoca, 1914 (© DIKAZ – Digitalna knjižnica Zadar, 2010-2017);

figura 4: Arco dei Sergi, Pola (foto Institut za povijest umjetnosti, Zagreb);

figura 5: Perin del Vaga, Disegni dei due archi per l'entrata di Carlo V a Genova, Kunstbibliothek, Staatliche Museen, Berlin, Hdz. 2131 (© Foto: Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Fotograf/in: Dietmar Katz);

figura 6: Pieter Coecke van Aelst, L'arco su Hoochstraste, (da Cornelius, Grapheus Scribonius, Julius Scalinger, *Le triumphe d'Anuers, faict en la susception du Prince Philips, Prince d'Espaign[e]*, Pieter Coeck van Aelst, 1549, p. 87. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program);

figura 7: Pieter van der Borcht, Arcus Publicus ad Forum Linarium, (da Jean Boch, *Descriptio publicae gratulationis, spectaculorum et ludorum...*, Antwerpen, 1595, p. 111);

figura 8: Jacques Androuet du Cerceau, L'arch de Pavle en ville d'Alexamdrie en Italie (da Quinque et viginti exempla arcuum, Orléans, s.n., 1549., Institut Nationale Histoire d'Art, Paris);

figura 9: Jean Goujon, Arco corinzio di fronte a Saint-Jacques de l'Hôpital (da Jean Martin, *C'est l'ordre qui a este tenu a la*

nouvelle et ioyeuse entrée, que ... le roy treschrestien Henry deuxieme de ce nom, a faicte en sa bonne ville [et] cité de Paris, Jacques Dallier, Paris, 1549., p. 17. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program).

ANA MARINKOVIĆ, MATKO MATIJA MARUŠIĆ, *I tramezzi del coro sul "modello di San Marco" nello Stato da Mar. Esempi e committenti*:

figura 1: Mappa dello Stato da Mar, c. 1500 (© Massimiliano Dorrbecker, Wikimedia Commons);

figura 2: Pierpaolo e Jacobello dalle Masegne, Schermo del coro, 1392-1394, San Marco, Venezia (© Carlo Naya, Wikimedia Commons);

figura 3: Anonimo (copia da Ludovico Pozzoserrato), Interno del duomo di Udine durante il concilio del 1596, XVII secolo (Museo diocesano e Gallerie del Tiepolo di Udine © Fototeca Museo diocesano e Gallerie del Tiepolo di Udine);

figura 4: Cattedrale di Zara, veduta del coro (© Ana Marinković)

figura 5: Matteo Moronzone, Crocifisso e apostoli, c. 1420-1425 (Mostra permanente di arte sacra, Zara © Ana Marinković);

figura 6: Cattedrale di Veglia, vista del coro (© Matko Matija Marušić);

figura 7: Cattedrale di Lesina, veduta del coro (© Ana Marinković);

figura 8: Cattedrale di Traù, veduta del coro (© Cristiano Guarneri).

LARIS BORIC, *I collaboratori dalmati dei Sanmicheli: la trasmissione dei modelli e il linguaggio classico del primo Cinquecento est-adriatico*

figura 1: Michele Sanmicheli, Porta Terraferma, Zara (© P. Vežić)

figura 2: Dettagli della decorazione, Porta Terraferma, Zara (da Ć. M. Iveković, Građevinski i umetnički spomenici Dalmacije, vol. VI-Zadar, Beograd, 1928)

figura 3: Michele Sanmicheli, Disegno per la Porta Terraferma di Zara, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 1759°

figura 4: Paolo Sanmicheli, Il rilievo di san Marco, porta di San Marco, Legnago (© L. Borić)

- figura 5: Paolo Sanmicheli, Il rilievo di san Marco, già Porta Terraferma, Zara (da Ć. M. Iveković, Građevinski i umetnički spomenici Dalmacije, vol. VI-Zadar, Beograd, 1928)
- figura 6: Trabeazione, Porta Nova, Verona (© L. Borić)
- figura 7: Dujam Rudičić, Trabeazione, Porta Terraferma, Zara (© L. Borić)
- figura 8: Dujam Rudičić, Trabeazione, Porta della fortezza di San Nicola, Sebenico (© L. Borić)
- figura 9: Dujam Rudičić, capitello del lato meridionale, chiesa di Santa Maria Maggiore, Zara (© L. Borić)
- figura 10: Dujam Rudičić, la testa di leone, Narodni muzej, Zara (© L. Borić)
- figura 11: Dujam Rudičić, la testa di leone, Fortezza di San Nicola, Sebenico [?] (Konzervatorski odjel u Šibeniku)
- figura 12: Dujam Rudičić, Putto del capitello del lato meridionale, chiesa di Santa Maria Maggiore, Zara (© L. Borić)
- figura 13: Dujam Rudičić, Rilievo di san Grisogono, Porta Terraferma, Zara (© L. Borić)
- figura 14: Dujam Rudičić, Rilievo di san Nicola, Portale della fortezza di San Nicola, Sebenico (© L. Borić)
- figura 15: Dujam Rudičić, Dado della colonna del primo piano della loggia. Sebenico, Gradski muzej, lapidario esterno (© J. Gudelj)
- figura 16: Dujam Rudičić e Girolamo Cataneo, Casa di Frano Gundulić, Dubrovnik (© L. Borić)
- figura 17: Girolamo Cataneo, Ivan Stijić, Ivan Trifunić, chiostro del monastero di San Francesco a Zara (fototeca Konzervatorski odjel, Zara)

JASENKA GUDELJ, PETAR STRUNJE, *Andrea Palladio e i disegni del Palazzo di Diocleziano a Spalato*

- figura 1. La pianta del mausoleo di Diocleziano a Spalato, Collezione RIBA-e, VIII/2., 41.5x26.5cm
- figura 2. Il portale del mausoleo di Diocleziano a Spalato, Collezione RIBA, Londra, IX/16., 138x30cm

figura 3. Il portale del mausoleo di Diocleziano a Spalato, da Robert Adam, *Ruins of the palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia*, 1764., Ilustracija XXXI.

figura 4. Il portale del mausoleo di Diocleziano a Spalato (© G. Bonaccorso)

figura 5. Andrea Palladio, Pianta del Palazzo di Diocleziano, Collezione Devonshire, Chatsworth, XXXVI/ 21, 36 x 29.3 cm. Reproduced by permission of Chatsworth Settlement Trustees)

figura 6. Paolo Veronese, Studi di figure e architettura, disegno inchiostro e penna, parti aquarellate, Museumlandschaft Heslen Kassel

figura 7. Daniele Farlati, La pianta del mausoleo di Diocleziano a Spalato, da Daniele Farlati, *Illyricum sacrum*, vol 2, sn, 1753.

ESEMPI DI ARCHITETTURA
collana diretta da Olimpia Niglio

1. *Viaggio in Portogallo | Journey to Portugal*
Dentro e fuori i territori dell'architettura | Inside and Outside the Territories of Architecture
a cura di Bruno PELUCCA
2. *Architecture and Innovation for Heritage. Proceedings of the International Congress (Agrigento, 30 April 2010)*
a cura di Giuseppe DE GIOVANNI e Emanuele Walter ANGELICO
3. *Experiencias y métodos de restauración en Colombia*
editado por Rubén Hernández MOLINA y Olimpia NIGLIO
4. *Winka Dubbeldam & Archi-Tectonics. Newyorkesi in vetrina*
a cura di Cesare DEL VESCOVO
5. *Twelve houses restored in Japan and Italy*
edited by Olimpia NIGLIO and Taisuke KURODA
6. *Oltre il progetto. Ricordando, conversando, riflettendo su architettura e design*
a cura di Ivana RIGGI
7. *Il paesaggio della bonifica. Architetture e paesaggi d'acqua*
a cura di Chiara VISENTIN
8. *Experiencias y métodos de restauración en Colombia – Volumen 2*
editado por Rubén Hernández MOLINA y Olimpia NIGLIO

9. *Delle cupole e del loro tranello. La lunga vicenda delle fabbriche cupolate tra dibattito e sperimentazione*
Federica OTTONI

10. *Paisaje cultural urbano e identidad territorial. 2° Coloquio Red Internacional de pensamiento crítico sobre globalización y patrimonio construido, Florencia 2012*
editado por Olimpia NIGLIO

11. *Le Carte del Restauro. Documenti e Norme per la Conservazione dei Beni Architettonici ed Ambientali*
Olimpia NIGLIO

12. *Keyword: disegno per la moda*
Paola PUMA

13. *Cusco Perù. Studi e ricerche per il manuale del recupero del centro storico | Estudios y investigaciones por el manual de la recuperación del centro histórico*
Michele ZAMPILLI

14. *Methodological Approaches for the Enhancement of Cultural Heritage*
Santina DI SALVO

15. *La conservación del patrimonio cultural en Costa Rica*
editado por Mónica AGUILAR BONILLA y Olimpia NIGLIO

16. *Prontuario delle Istituzioni e delle Magistrature di Venezia. Con una cronologia storica in sintesi dalle origini alla caduta della Repubblica Serenissima*
Emiliano BALISTRERI

17. *Ceramica contemporanea all'aperto. Studi sulla conservazione e il restauro*
a cura di Luca BOCHICCHIO, Franco SBORGI

18. *Curvare la pietra*
Simona OTTIERI
19. *Guida alla progettazione del restauro: dall'università alla professione. Laboratorio di progettazione integrata di restauro e conservazione*
Donato CARLEA, a cura di Eleonora PORTACCI
20. *Entanglement nell'architettura. Il progetto per il complesso monumentale del San Nicolò a Trapani come Case History*
Vito Marcellomaria CORTE
21. *Il Razionalismo Italiano. Storia, città, ragione*
a cura di Federica VISCONTI
22. *Terracruda e Nanotecnologie. Tradizione, Innovazione, Sostenibilità*
a cura di Francesca SCALISI, Cesare SPOSITO
23. *ARTICOLO 9. La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione.*
Alessia BIANCO
24. *Giannantonio Selva. La vita e le opere*
Emiliano BALISTRERI
25. *Politiche di sviluppo urbano sostenibile e rischi naturali. Punti di forza e criticità in Italia e in Francia / Politiques de développement urbain durable et risques naturels. Forces et faiblesses en Italie et en France*
Aurélie ARNAUD, Francesca PIRLONE
26. *México. Restauración y Protección del Patrimonio Cultural*
editado por Olimpia NIGLIO
27. *Lomello. La conservazione del costruito*
a cura di Susanna BORTOLOTTO
28. *UP³_Social Housing per la terza età*
a cura di Giuseppe DE GIOVANNI

29. *Nei luoghi dell'accoglienza. Progetti per Lampedusa e Palermo*
Adriana SARRO, Giovanni Francesco TUZZOLINO,
Giuseppe DI BENEDETTO
30. *Il viaggio delle pietre. Una visita in Israele e l'architettura dei vuoti*
Francesco TAORMINA
31. *La forma della città moderna. Temi, visioni, esperienze nella cultura urbanistica anglo-americana del Novecento. Vol. I. Da Coketown alle new towns*
Antonio GALANTI
32. *Conservación de centros históricos en Cuba*
editado por Lourdes GÓMEZ CONSUEGRA, Olimpia NIGLIO
33. *7 tipi di scale. La dimensione urbana della scala tra riti, spazialità e tempo*
Paolo MARCOALDI
34. *Le Corbusier, Neutra, Scarpa e Wright Architetti modernisti a Venezia. Documenti, progetti, scritti e testimonianze dall'archivio di Egle Trincanato*
Emiliano BALISTRERI
35. *I forni per la calce nel territorio di Laconi*
Valeria ONNIS, Ulrico Umberto Maria SANNA
36. *Recuperare e conservare il complesso San Pancrazio a Taormina*
Cesare SPOSITO
37. *Luigi Piccinato (1899–1983). Architetto e urbanista*
a cura di Gemma BELLI, Andrea MAGLIO
38. *Storia della prima architettura moderna inglese (1926–1942)*
Damiano COSIMO IACOBONE
39. *Il patrimonio pittorico murale dei Sacri Monti. Monitoraggio, valorizzazione e recupero*
a cura di Alberto CARPINTERI

40. *Modificazioni urbane. Architetture e connessioni a Palermo*
a cura di Adriana SARRO, RENZO LECARDANE, FRANCESCO DE SIMONE
41. *Gli edifici scolastici in Italia dall'Unità nazionale alla seconda guerra mondiale. Un caso studio: Catania*
Domenico GIACCONE
42. *Il nuovo e i contesti consolidati. Tematiche progettuali dello spazio architettonico e urbano nella contemporaneità*
a cura di Sergio ROTONDI
43. *Terzo territorio. Il ponte e l'area dello Stretto: paesaggio, città, architettura*
Fabrizia BERLINGIERI
44. *La "Nunziatella" di Napoli. I Gesuiti e la sintesi delle arti tra Guglielmelli, Sanfelice, De Mura e Sanmartino*
Serena BISOGNO
45. *Arte, diritto e storia. La valorizzazione del patrimonio culturale*
a cura di Olimpia NIGLIO e Michelangelo DE DONÀ
46. *Il moderno a Trapani. Due esempi: la Casa del Balilla e la Casa del Mutilato*
Salvatore DAMIANO
47. *Domenico Parma. Vita e opere*
Fausto GIOVANNARDI, Alessandra PARMA
48. *Edgardo Contini (1914-1990). Ingegnere italiano sulla West Coast. Tra Early Modernism e International Style*
Fausto GIOVANNARDI, Olimpia NIGLIO
49. *Acciaio e fabbrica. Architetture per l'industria in Italia 1950-1970*
Danilo DI DONATO
50. *La Storia dell'Architettura in America Latina. Enrico Tedeschi in Argentina*
Olimpia NIGLIO

51. *El patrimonio cultural en la era digital*
Julia PAVÓN BENITO
52. *Adamo Boari (1863-1928). Architetto entre América y Europa*
editado por Martín Manuel CHECA-ARTASU, Olimpia NIGLIO
53. *Public baths in the world. Between tradition and contemporaneity*
edited by Antoine DIB
54. *Share life design. Concorso di idee per la realizzazione di uno spazio verde iperconnesso con la città*
a cura di Oscar COTELLESA, Cynthia GHELLI
55. *Progetto del paesaggio urbano e memoria archeologica*
Mariagrazia LEONARDI
56. *Architettura a rischio. Tutela, conservazione, trasformazione*
a cura di Federica RIBERA
57. *La valorizzazione del patrimonio culturale in Italia. Un'analisi degli orientamenti più recenti*
Massimiliano TIMO
58. *A New Life for Zayanderud*
edited by Alessandra DE CESARIS, Ghazal FARJAMI
59. *Norme e modelli. Il rinascimento e l'Adriatico orientale*
a cura di Jasenka GUEDELJ

Finito di stampare nel mese di gennaio del 2023
dalla tipografia «The Factory S.r.l.»
via Tiburtina, 912 – 00156 Roma