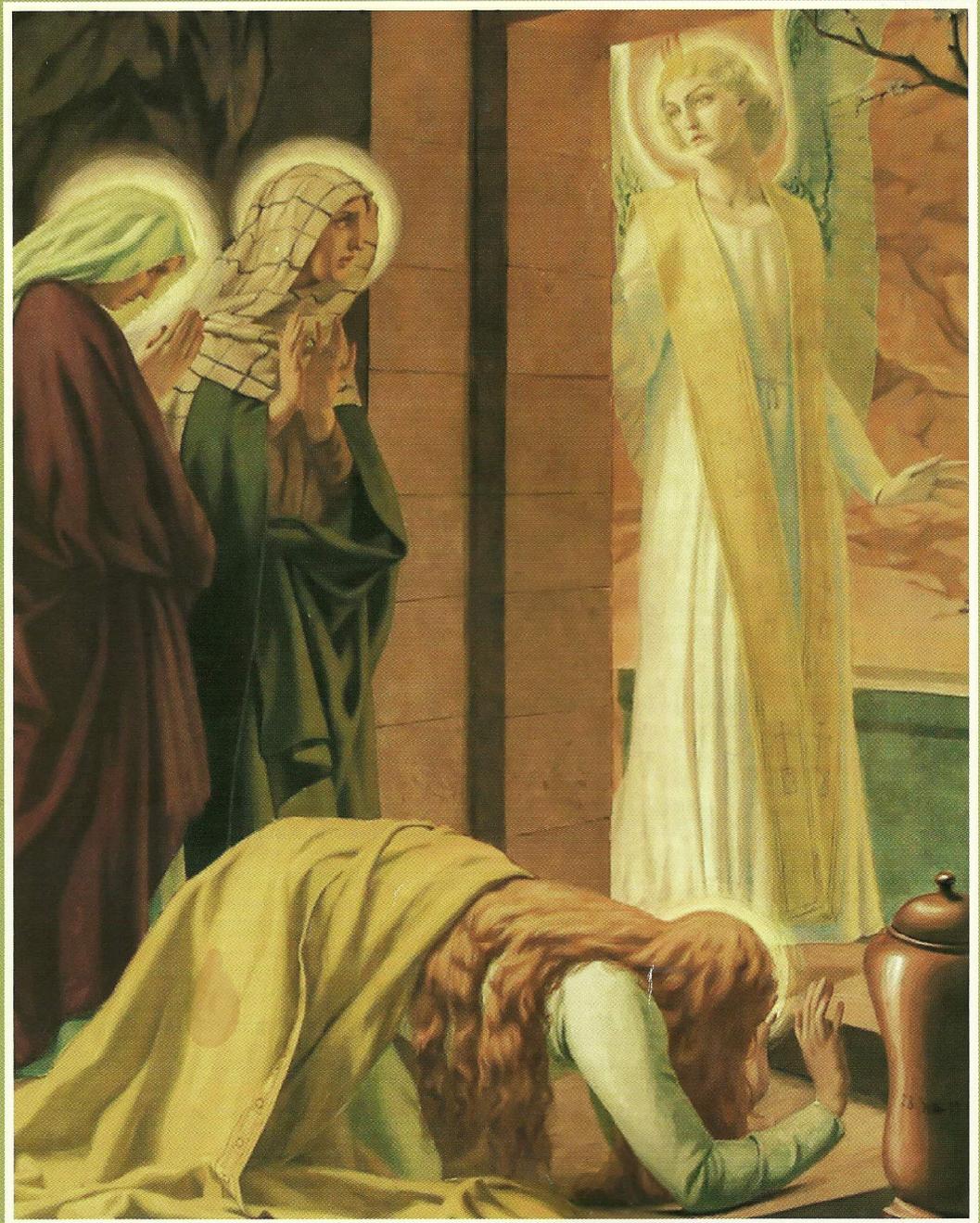


# ARTE CRISTIANA



ANNO CIII

889

LUGLIO  
AGOSTO  
2015

Scuola Beato Angelico  
Viale S. Gimignano, 19  
20146 Milano

SINTESI DELL'ARCHITETTURA SACRA POST CONCILIARE  
UN ENIGMATICO TRITTICO MEDIEVALE DEL MUSEO CORRER  
PALACIOS EPISCOPALES ANDALUCIA ORIENTAL  
IL POLITTICO DEGLI ZAVATTARI A CASTEL SANT'ANGELO  
PER UN CATALOGO ICONOGRAFICO DI S. ELIA A GENOVA  
LA VIA PULCHRITUDINIS DI BIAGETTI

# ARTE CRISTIANA

FASCICOLO  
LUGLIO-AGOSTO  
VOLUME

889  
2015  
CIII

RIVISTA INTERNAZIONALE DI STORIA DELL'ARTE E DI ARTI LITURGICHE  
AN INTERNATIONAL REVIEW OF ART HISTORY AND LITURGICAL ARTS

Proprietario ed Editore:

Scuola Beato Angelico  
Viale S. Gimignano, 19 - 20146 Milano  
Telefono 02/48302854-48302857  
Telefax 02/48.30.19.54  
E-mail: bangelic@tin.it  
www.scuolabeatoangelico.it  
Direttore responsabile: Valerio Vigorelli

Comitato Editoriale / Direttivo:

FRANCESCO BRASCHI  
SAVERIO CARILLO  
MARIA ANTONIETTA CRIPPA  
CELINA DUCA  
VINCENZO GATTI  
ANTONIO PAOLUCCI  
GIANCARLO SANTI

Comitato Scientifico Nazionale:

MARIANO APA  
PAOLO BISCOTTINI  
FRANCESCO BURANELLI  
MARIA CAROLINA CAMPONE  
MARCO CHIARINI  
ARABELLA CIFANI  
ANDREA DE MARCHI  
SEVERINO DIANICH  
MICHELE DOLZ  
UGO DOVERE  
GIORGIO FOSSALUZZA  
GAETANO PASSARELLI  
STEFANO RUSSO  
LYDIA SALVIUCCI INSOLERA  
ANGELO TARTUFERI  
CRISPINO VALENZIANO

Comitato Scientifico Internazionale:

ENZO BIANCHI (Italy)  
LUIGI BORIELLO (Italy)  
JULIAN GARDNER (GB)  
FRANCESCO GURRIERI (Italy)  
ERICH SCHLEIER (Germany)  
MAX SEIDEL (Germany)  
ROSA MARIA SUBIRANA REBULL (España)  
GENNARO TOSCANO (France)  
TIMOTYVERDON (USA)

© Tutti i diritti riservati

Redazione impaginazione  
Scuola Beato Angelico  
Videoimpaginazione  
MBM Graphic, Milano  
Stampa: Grafica Briantea

Periodico associato al (CAL)  
Centro d'Azione Liturgica  
al ISSN: 0004-3400 e all'Unione Stampa  
Periodica Italiana (USPI)

\*Poste italiane Spa - Spedizione in  
abbonamento postale - DL 353/2003  
(com. in L. 27/02/2004  
Art. 1, DCB Milano)\*

## Conclusione del nostro dibattito sull'architettura sacra postconciliare

A cura di VALERIO VIGORELLI (ill. 2) ..... » 241

## Storia

ANGELO PASSUELLO *Un enigmatico trittico medievale del Museo Correr a Venezia (ill. 20)* ..... » 243

ALESSANDRO NESI *Ragguaglio sulla pittura di Baccio Gorini tra Toscana e Sardegna (ill. 15)* ..... » 283

LAURA LUQUE RODRIGO *Magnificencia y esplendor en los Palacios Episcopales. Andalucía Oriental como ejemplo (ill. 12)* ..... » 269

## Iconografia

DAVIDE FERRARIS *Il profeta Elia a Genova, per un catalogo iconografico (ill. 21)* ..... » 297

## Restauri

L. CIBARIO, R. DEL MORO, F. JATTA, P. SCARPITTI *Il polittico degli Zavattari a Castel Sant'Angelo. Un riesame (I parte) (ill. 28)* ..... » 253

Notiziario ..... » 314

Pubblicazioni ..... » 316

RODOLFO PAPA *Una monografia su Biagio Biagetti (ill. 7)* ..... » 317

In copertina Biagio Biagetti *Le donne al sepolcro*  
Foto di Luana Morresi

Hanno collaborato a questo numero:  
Marisa Donà, Bernadette e Cristiana Stella, John Young

## Problemi d'iconografia.

# Cenni su un enigmatico trittico medievale del Museo Correr a Venezia\*

Angelo Passuello

Nella prima sala della quadreria del Museo Correr a Venezia, riservata a Paolo Veneziano e ai pittori veneti del Trecento, è esposto un interessante trittico medievale che<sup>1</sup>, pur essendo sostanzialmente trascurato dalla letteratura critica, merita indubbiamente una particolare attenzione (fig. 1); in questa sede si cercherà di porre l'attenzione sulle peculiarità iconografiche e stilistiche di questi pezzi, dei quali si vorrebbe anche fornire un'adeguata illustrazione fotografica.

Le tavole (inventario Cl. I n. 0657, 0675, 0973) conservano tuttora l'originaria estensione<sup>2</sup> e si presentano piuttosto leggibili, nonostante alcune perdite di colore e chiazze ravvisabili nei collaterali e due lacune abbastanza estese nei settori superiore e inferiore della

specchiatura mediana che, per di più, è percorsa da una sottile abrasione verticale per tre quarti della sua altezza; gli interventi di pulitura novecenteschi hanno restituito alla tempera la sua nitida cromia originaria, riportando altresì alla luce il fondo oro che era stato parzialmente coperto dalle vernici moderne. Benché l'assemblaggio attuale declini l'opera come un'ancona, la sua funzione originaria era quella di trittico richiudibile: le ante, infatti, mantengono ancora le cerniere mentre il retro degli sportelli, che misurano esattamente la metà del pannello centrale, è dipinto con fregi floreali in chiaroscuro di tonalità verde<sup>3</sup>.

### Analisi iconografica

I brani illustrati, sinora, non sono

stati completamente riconosciuti nei loro soggetti iconografici che appaiono, invero, alquanto difficili da decrittare.

L'anta sinistra raffigura l'*Albero di Jesse* inquadrato in un profilo centinato (fig. 2); si tratta di una rappresentazione simbolica della genealogia di Cristo, ispirata al passo di Isaia:

«Un germoglio spunterà dal tronco di Isesse, un virgulto germoglierà dalle sue radici. Su di lui si poserà lo spirito del Signore, spirito di sapienza e d'intelligenza, spirito di consiglio e di fortezza, spirito di conoscenza e di timore del Signore» (Is 11, 1-2)<sup>4</sup>.

Per Tertulliano, la Madonna sarebbe identificabile con il «germoglio» nato da Isesse e il Messia con il «virgulto»: tale interpretazione, accolta da Ambrogio, Girolamo e Rabano Mauro, fu riproposta in seguito da numerosi altri autori<sup>5</sup>. Dalla combinazione fra la visione profetica di Isaia e l'enumerazione evangelica della genealogia di Gesù<sup>6</sup> si sviluppò un complesso tema figurativo che ebbe un'ampia diffusione nei rilievi, negli affreschi e nelle miniature di epoca medievale, ma compare sporadicamente su tavola, comprovando ancor più la rarità del pezzo veneziano<sup>7</sup>. Sull'asse principale trova posto il capostipite, *Isesse*: il personaggio è quasi totalmente scomparso a eccezione del nimbo, parzialmente leggibile, che lascia intuire come il corpo fosse in posizione supina e l'albero gli fuoriuscisse dal ventre secondo un motivo iconografico piuttosto consueto. Sopra di lui, in sequenza: *Davide citaredo* (fig. 3)<sup>8</sup>, *Salomone* (?) e una figura angelica indicante la *Vergine e Cristo in trono*, che chiudono la composizione ascensionale. Nelle volute laterali si dispongono i restanti antenati di Gesù, che discutono animatamente fra loro con un atteggiamento

*This study examines the medieval triptych hanging in the first hall of the picture gallery of the Correr Museum in Venice (inventory Cl. I n. 0657, 0675, 0973); this work, though neglected by literary critics, is undoubtedly worthy of attention as it possesses various iconographic and stylistic particularities which make it a real "hapax" in the peninsular artistic panorama. The left shutter shows "The Tree of Jesse" a symbolic illustration of the genealogy of Christ, and is surmounted by the "Transfiguration". The central panel shows a complex "Lignum vitae Christi", a mystic representation of the "Crucifixion" done by a Franciscan artist at the beginning of the XIV century and based on a religious booklet drawn up by Bonaventura da Bagnoregio. On the lower part of the vertical surface there is an unusual apocalyptic image of the "Madonna with Child" known as the "Mulier amicta sole". On the right-hand shutter are illustrated numerous episodes taken from the Old and New Testa-*

*ments as well as apocryphal tradition (Protovangelo di Giacomo and pseudo-Matteo). The wealth of descriptions doctrinal complexity of the whole, implies the participation of a person of deep theological and eschatological knowledge, strongly inclined towards iconographical experimentation. The so far unknown analysis here proposed, well integrated by a great quantity of illustrations, allows a recognition of the numerous mentioned subjects and to understand the authorship of the work of art to belong to a Venetian artist, of rather high value and active at the beginning of the XIV century. The triptych also testifies a precocious penetration in Venice of the main Gothic applications seen on the mainland following an affirmation by Paolo Veneziano. The anonymous painter, in fact, inserts personal elements in the new continental sensitiveness of the basis of Giotto onto a Byzantine block and expresses extraordinary ability even in the most minute details, of almost miniaturist tendency.*



1

to affatto analogo ai protagonisti dell'intricatissimo e magniloquente *Albero* nella facciata del duomo di Orvieto<sup>9</sup>.

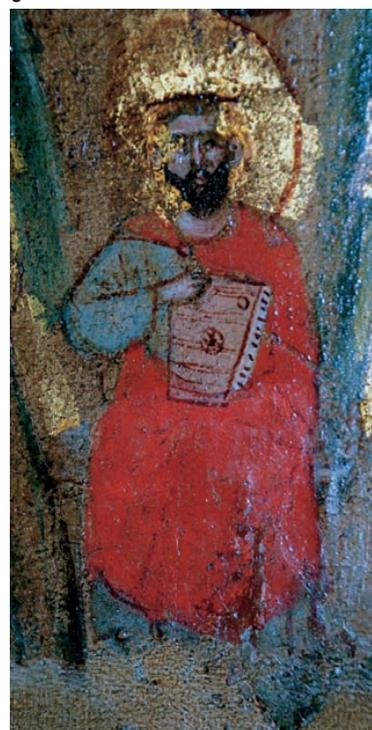
La parte sommitale del pannello è occupata dalla *Trasfigurazione* (fig. 4)<sup>10</sup>. La scena si svolge sull'altura rocciosa del Tabor, dove si erge la persona del Salvatore racchiusa entro una raggiera luminosa che abbaglia gli astanti; di fianco stanno *Mosè* ed *Elia*<sup>11</sup>, precursori della venuta del Figlio di Dio<sup>12</sup> e personificazioni della *Legge* e dei *Profeti*, le prime due grandi parti della Bibbia ebraica che, per estensione, designano tutto l'*Antico Testamento*<sup>13</sup>. In basso giacciono i tre apostoli, *Pietro*, *Giacomo* e *Giovanni*, che assistono stupefatti all'evento.

La specchiatura centrale è dominata dal *Lignum vitae Christi* (fig. 5): a sinistra, le *Pie donne* e il *Buon Ladrone* con la dicitura *MEME(N)TO MEI D(OMINE)* (fig. 6)<sup>14</sup>; a destra, *San Giovanni apostolo* e il *Cattivo Ladrone* con l'iscrizione *SI FILI(US) DEI ES* (fig. 7)<sup>15</sup>. Questa raffigurazione mistica della *Crocifissione* nacque in ambito francescano all'inizio del

XIV secolo<sup>16</sup> e si basa su un opuscolo di carattere ascetico redatto da Bonaventura da Bagnoregio fra il 1257 e il 1274, incentrato sulla meditazione dei tre momenti principali della vita di Cristo: *Origine*, *Passione* e *Glorificazione*. La trasposizione in immagine del trattato vede rappresentata la croce, identificata con l'*Albero della vita* descritto nella *Genesi* e nell'*Apocalisse*, come un legno articolato in dodici bande che recano iscritti i versetti del componimento e inoltre illustrano, in un percorso ascensionale, gli episodi salienti dell'esistenza del Salvatore; da ogni lista, infine, pende un frutto con brevi meditazioni volte a estrapolare un insegnamento morale<sup>17</sup>.

Questo soggetto ebbe una particolare fortuna nelle manifestazioni pittoriche della prima metà del Trecento specialmente per opera di maestri giotteschi<sup>18</sup>, come hanno dimostrato i recenti studi di Alessandro Simbeni<sup>19</sup>. Le figurazioni, solitamente, contemplanò alcuni elementi che permangono pressoché invariati nei diversi esemplari: l'albero, i dodici rami con i rispettivi frutti,

3



1. Pittore veneziano, *Trittico*, Venezia, Museo Correr.

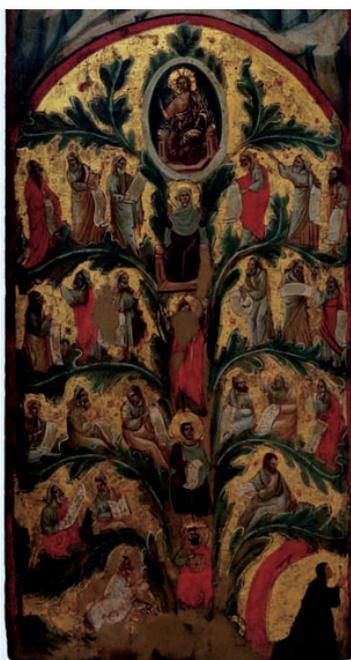
2. Pittore veneziano, *Albero di Jesse* (particolare), Venezia, Museo Correr.

3. Pittore veneziano,  *Davide citaredo* (particolare), Venezia, Museo Correr.

4. Pittore veneziano, *Trasfigurazione* (particolare), Venezia, Museo Correr.

5. Pittore veneziano, *Lignum vitae Christi* (particolare), Venezia, Museo Correr.

Cristo crocefisso e le iscrizioni tratte dallo scritto bonaventuriano; il dipinto del Correr, si configura nondimeno come un vero e proprio *hapax* iconografico rispetto ai tanti *Ligna vitae* monumentali presenti in area peninsulare<sup>20</sup>. In primo luogo, non è esperibile alcun preciso riferimento testuale alle allegorie di san Bonaventura: le liste che si dipartono dalla croce, infatti, non hanno diciture come avviene a San Silvestro a Tuscania<sup>21</sup>, e i frutti non riproducono gli episodi cristologici individuabili, ad esempio, nel ciclo di Santa Maria Maggiore a Bergamo<sup>22</sup> e nella tavola di Pacino da Bonaguada alla Galleria dell'Accademia a Firenze<sup>23</sup>, ma contengono unicamente il monogramma *IHS*. I racemi, poi, non sono conclusi da profeti clippeati, come accade a Santa Maria in Sylvis a Sesto al Reghena<sup>24</sup>, a San Francesco a Udine<sup>25</sup>, alla Basilica del Santo a Padova<sup>26</sup> e negli affreschi di



2



5

Taddeo Gaddi nel refettorio di Santa Croce a Firenze<sup>27</sup>, ma si risolvono in semplici elementi vegetali circondati da una triplice teoria di novantatré mezzibusti di *Angeli, Profeti, Evangelisti, Apostoli e Santi* entro tondi o compassi mistilinei, recanti ciascuno un cartiglio dal quale è stata volutamente espunta ogni citazione: non sappiamo se riportassero stichi di salmi, *titula* estrapolati dal testo bonaventuriano oppure passi

del *Credo* (fig. 8)<sup>28</sup>. Infine, non è presente alcun richiamo alla variante francescana del *Lignum vitae sancti Francisci*, che esaltava il ruolo di *alter Christus* del fondatore dell'ordine<sup>29</sup> sostituendo le vicissitudini del santo assiate alle narrazioni cristologiche (Basilica del Santo a Padova, San Fermo Maggiore a Verona)<sup>30</sup>. Il *Lignum vitae* del Correr, piuttosto, sembra latamente accomunabile all'esito alquanto astratto di Santa Maria del Casale a Brindisi<sup>31</sup> e, soprattutto, alle schematizzazioni di alcuni prototipi miniaturistici, fra i quali vanno ricordati i manoscritti della British Library di Londra (Harley, Ms. 5234, fol. 5; Arundel, Ms. 83 I, fol. 13; Arundel, Ms. 83 II, fol. 125v) e i codici della Biblioteca Apostolica Vaticana (Ms. Vat. Lat. 1058, fol. 28v), della Biblioteca Augusta a Perugia (Ms. 280, fol. 100r), della Biblioteca del Sacro Convento di San Francesco ad Assisi (Cod. 330, fol. 2r), della Biblioteca Trivulziana a Milano (Cod. Trivul. 2139, fol. 435r) e della Biblioteca Palatina a Parma (Ms. 56, fol. 122r)<sup>32</sup>.

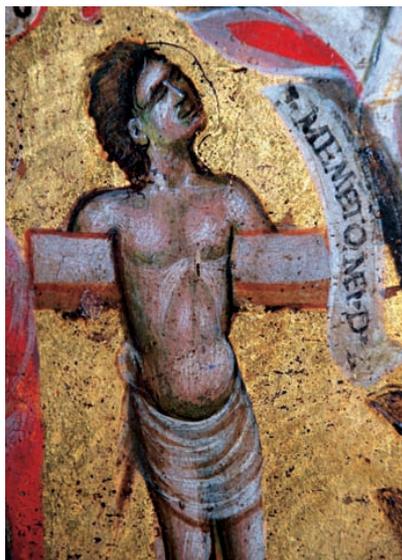
Nella parte inferiore del pannello mediano s'impone una singolare rappresentazione della *Madonna con Bambino* seduta su un trono da cui s'irradiano dodici ramificazioni fitomorfe che, grazie a un calzante confronto istituito da Joanna Cannon con una *Crocifissione* alla Národný



4



7



6

Galerie di Praga<sup>33</sup>, è stata riconosciuta nella *Mulier amicta sole* per la presenza di dodici stelle incise nel nimbo, di due piccoli dischi antropomorfi simboleggianti il sole e la luna, e del drago schiacciato sotto i suoi piedi (fig. 9):

«Un segno grandioso apparve nel cielo: una donna vestita di sole, con la luna sotto i suoi piedi e, sul capo, una corona di dodici stelle» (Ap 12, 1).

La figurazione apocalittica si ricollega ai *Quattro cavalieri*<sup>34</sup> (fig. 10) che incedono a fianco a *Dio Padre in trono*, nella parte sommitale della composizione (fig. 11)<sup>35</sup>, e alla *Risurrezione degli Eletti* ovvero alla *Seconda Parusia*, il ritorno di Cristo alla fine dei tempi per giudicare i vivi e i morti espresso<sup>36</sup>, presumibilmente, dai personaggi oranti sotto la croce (fig. 12)<sup>37</sup>.

Dipresso la Vergine si riconoscono due frammentarie figure inginocchiate: la sinistra appare pressoché illeggibile, mentre quella di destra, seppur consunta, è contraddistinta dal galero cardinalizio che la identifica, verosimilmente, con lo stesso Bonaventura, effigiato sovente ai piedi del *Lignum vitae* (fig. 13)<sup>38</sup>.

La valva destra è suddivisa orizzontalmente in tre parti.

Il riquadro inferiore ritrae simultaneamente quattro episodi veterotestamentari: a sinistra, il *Sacrificio di Isacco*<sup>39</sup> è sovrastato dal *Roveto ardente*<sup>40</sup>; al centro,  *Davide pastore* in ginocchio e con la fionda in mano<sup>41</sup>; sulla destra, chiude l'*Ascensione di Elia sul carro di fuoco* ed *Eliseo* cerca di tratte-

nerlo (fig. 14)<sup>42</sup>.

La specchiatura intermedia riporta, al contempo, due scene mariane tratte dalla tradizione apocrica: l'*Annunciazione* e il *Riposo durante la fuga in Egitto* (fig. 15). L'immagine dell'*Annunciazione* rispecchia un motivo particolarmente diffuso in area bizantina, esemplato sulla descrizione del *Protovangelo di Giacomo* (II secolo)<sup>43</sup> che racconta come l'arcangelo Gabriele apparve a Maria mentre era intenta a tessere un velo per il tempio del Signore:

«[...] A Maria toccarono la vera porpora e lo scarlatto, ed ella li prese e se ne tornò a casa sua [...]. Maria, preso lo scarlatto, lo filava [...]. Ed ecco un angelo del Signore si presentò davanti a lei e le disse: «Non aver paura, Maria: infatti hai trovato favore presso il Signore di tutte le cose, e concepirai per opera della sua parola» [...]. «Tu gli metterai nome Gesù, egli infatti salverà il suo popolo dai loro peccati» [...]. Maria finì di lavare la porpora e lo scarlatto e li portò al sacerdote. E il sacerdote la benedisse con queste parole: «Maria, il Signore Iddio ha glorificato il tuo nome e tu sarai benedetta da tutte le generazioni della terra» (Ptv Gc 10, 2; 11, 2-3; 12, 1).

Le pere che punteggiano i cespuglietti, per di più, sono spesso associate alle immagini della Vergine Maria con Gesù<sup>44</sup>, mentre la figura barbata sullo sfondo rappresenta, probabilmente, lo stesso Isaia che predisse l'incarnazione del Salvatore<sup>45</sup>.

Nel *Riposo durante la fuga in Egitto*, la palma si piega per fare ombra al

6. Pittore veneziano, *Buon Ladrone* (particolare), Venezia, Museo Correr.

7. Pittore veneziano, *Cattivo Ladrone* (particolare), Venezia, Museo Correr.

8. Pittore veneziano, *Cornice* (particolare), Venezia, Museo Correr.

9. Pittore veneziano, *Mulier amicta sole* (particolare), Venezia, Museo Correr.

10. Pittore veneziano, *Cavalieri dell'Apocalisse* (particolare), Venezia, Museo Correr.

Bambino e offrirgli i datteri, seguendo pedissequamente la narrazione dello *pseudo-Matteo* (VIII-IX secolo)<sup>46</sup>:

«Il terzo giorno dopo la loro partenza accadde che Maria nel deserto si stancò per il troppo ardore del sole, e vedendo un albero di palma disse a Giuseppe: «Vorrei riposare un poco alla sua ombra». [...] Appena si fu seduta, Maria, guardando la chioma della palma, vide che era carica di frutti e disse a Giuseppe: «Desidererei, se fosse possibile, raccogliere di quei frutti di questa palma» [...]. Allora il piccolo Gesù, che con volto sorridente riposava nel grembo di sua madre, disse alla palma: «Piegatevi, albero, e ristora mia madre con i tuoi frutti!». E subito, a questa voce, la palma chinò la sua cima fino ai piedi di Maria, e da essa raccolsero frutti con cui



10



8



9

tutti si saziarono» (Ps Mt 20, 1-2)<sup>47</sup>.

La quadratura più alta, infine, raffigura l'Ascensione, con Maria attorniata dagli Apostoli oranti e il Cristo in mandorla che sale in cielo sorretto da due angeli (fig. 16)<sup>48</sup>; questo soggetto dialoga semanticamente con tutti gli altri episodi del trittico e completa idealmente la composizione. L'Ascensione, infatti, si ricollega all'Ascensione di Elia sul carro di fuoco<sup>49</sup> e alla Trasfigurazione (in posizione speculare) poiché in entrambi gli eventi Gesù, su un monte, venne elevato e una nube lo sottrasse allo sguardo degli astanti<sup>50</sup>:

«Ecco, viene con le nubi e ogni occhio lo vedrà [...]» (Ap 1, 7).

Queste due tappe teofaniche, inoltre, prefigurano il termine dell'opera di redenzione compiuta dal Messia che culminerà con la sua seconda venuta (la *Parusia* del pannello centrale) quando assieme al Salvatore appariranno anche i giusti dell'Antico Testamento, fra cui Mosè ed Elia, già presenti nella Trasfigurazione<sup>51</sup>. È interessante sottolineare, inoltre, come la Madonna indossi sempre un *maphorion* con tre stelle, una sulla fronte e due sulle spalle, che indicano la sua verginità perpetua *ante partum*, *in partu* e *post partum* secondo una rappresentazione diffusa nell'iconografia mariana dell'Oriente cristiano<sup>52</sup>.

Per quanto concerne la committenza di un apparato così articolato,

è assai probabile che i commissionari siano individuabili nei tre laici inginocchiati e abbigliati di nero, presumibilmente un gruppo familiare, con l'uomo nello spigolo inferiore dello sportello di sinistra (fig. 17) e le donne, madre e figlia, in quello di destra (fig. 18); è stato ipotizzato che l'opera sia stata prodotta per un convento di clarisse (ordine particolarmente incline alla lettura del testo bonaventuriano)<sup>53</sup> dove avrebbe potuto servire per l'educazione delle giovani novizie<sup>54</sup>. Sebbene non si abbiano indizi sufficienti per comprovare tale idea, la ricchezza argomentativa e la complessità dottrinale dell'allestimento presuppongono l'intervento di una personalità dalle profonde conoscenze teologiche ed escatologiche e con una spiccata propensione allo sperimentalismo iconografico come dimostra, ad esempio, l'aggiunta del serpente attorcigliato alla sommità della croce, un dettaglio riconducibile all'*Albero della conoscenza del Bene e del Male* non presente nel trattato bonaventuriano<sup>55</sup>. In questo caso l'elemento è associato al *Pio Pellicano* e alla *Fenice*, emblemi del sacrificio di Cristo<sup>56</sup> e della sua risurrezione secondo la narrazione del *Physiologus*<sup>57</sup>, traduzione latina di un testo greco composto ad Alessandria fra il II e il V secolo che illustra i significati spirituali degli animali e delle piante (fig. 19)<sup>58</sup>.

### Analisi stilistica

Come detto poc'anzi, il dipinto non è ancora stato analizzato a fondo dalla critica, che si è variamente limitata a inserirlo nel *corpus* di anonimi pittori lagunari o centro-italiani attivi nella prima metà del Trecento. Nei cataloghi ottocenteschi l'opera è attribuita genericamente a un maestro veneto-bizantino del XIV secolo<sup>59</sup>; questa proposta è respinta da Roberto Longhi, che la colloca verso la fine del Duecento e ne ravvisa forti componenti giottesco-romane con accenti cavalliniani<sup>60</sup>. Sergio Bettini (opinione verbale a Mariacher)<sup>61</sup> riconosce influssi giotteschi e suggerisce una datazione poco dopo il 1360 sulla scorta dell'iscrizione allora visibile lungo il bordo inferiore del pannello centrale, che recitava: [...] *JOHANIS PADOA* [...] *MCCCLXIV*<sup>62</sup>. Giovanni Mariacher, a ragione, valuta apocrifia tale testimonianza e, con alcune riserve, ascrive il trittico a un pittore veneto attivo nel principio del Trecento<sup>63</sup>. Ferdinando Bologna si sofferma principalmente sulla rappresentazione del *Lignum vitae* e propone un'attribuzione a un proto-giottesco romano, che identifica in Lello da Orvieto sulla base di una generica e non meglio specificata analogia iconografica con un affresco di San Giovenale a Orvieto, collegato da Bologna allo stesso maestro<sup>64</sup>. Alessandro Simbeni nota, giustamente, come il *Lignum vitae* orvietano e il dipinto del Correr presentino notevoli differenze e non sembrano affatto avvicinati se non per la comunanza delle tematiche raffigurate<sup>65</sup>. Lo stesso studioso mi consiglia come l'opera possa appartenere all'ambito adriatico, anche se probabilmente non fu prodotta direttamente a Venezia; del medesimo parere sono Clara Santini, che indica una cronologia nei primi anni del '300 grazie a un fondamentale suggerimento di Miklós Boskovits<sup>66</sup>, Carl Brandon Strehlke<sup>67</sup> e Joanna Cannon<sup>68</sup>.

Il trittico meriterebbe una considerazione più approfondita poiché, oltre alla rarità dei soggetti, testimonia una precoce penetrazione a Venezia delle istanze gotiche di trasferma a ridosso dell'affermazione di Paolo Veneziano<sup>69</sup>. L'autore, verosimilmente un lagunare, innesta elementi propri della nuova sensibilità continentale su un ceppo bizantino, che emerge nei motivi presudo-cufici del panno su cui si adagia l'*Agnello mistico con i simboli della Passione* (fig.



11

20), nelle crisografie che cospargono il manto del *Cristo in mandorla* nell'*Albero di Jesse* e nella resa calligrafica e lineare dei tratti fisionomici di parecchie figure. Una ripresa consapevole delle intuizioni di Giotto affiora finanche nel *Cristo crocifisso*, dove l'intonazione vagamente riminese è tradotta con un'esilità della struttura corporea, dalle membra sottili e dalla testa piccola, che sembra in qualche modo anticipare il *Crocifisso di San Samuele* di Paolo Veneziano<sup>70</sup>. Rimandi puntuali all'impresa patavina degli Scrovegni sono altresì evidenti nell'articolazione spaziale, nell'interesse paesaggistico delle ambientazioni complesse come l'*Annunciazione*, la *Trasfigurazione* e l'*Ascensione*, nella corporeità degli astanti che s'intuisce sotto le trasparenze velate dei panneggi ed è ancor più rilevata nelle masse ignude, tornite da vortici di biacca, nella marcata gestualità dei personaggi e nell'attenzione ad alcuni particolari marginali come le cornici mistilinee con i mezzibusti dei *Profeti*. L'anonomo interprete, poi, esprime la sua peculiare abilità nello straordinario mimetismo dei dettagli più minuti, di gusto quasi miniaturistico: i vibranti filamenti delle barbe ottenuti in punta di pennello, lo strumento musicale del  *Davide citaredo*, le spire del serpente che si avvinghia all'*Albero della conoscenza del Bene e del Male* o, ancora, il sangue che stilla copiosamente dal petto del *Pio Pellicano*.

248

11. Pittore veneziano, *Dio Padre in trono (particolare)*, Venezia, Museo Correr.

12. Pittore veneziano, *Risurrezione degli Eletti o Seconda Parusia (particolare)*, Venezia, Museo Correr.

In conclusione, la strenua osservanza dei paradigmi giotteschi in un momento così prematuro nel panorama pittorico veneziano, suggerirebbe per il trittico del Correr una cronologia nei primi decenni del Trecento; l'impaginazione delle scene cristologiche e mariane, inoltre, sembra latamente avvicinata alle soluzioni che proposero, poco tempo dopo, il Maestro di San Pantalon nella frammentario dossale eponimo<sup>71</sup> e Paolo Veneziano nel *Polittico di Santa Chiara* alle Gallerie dell'Accademia<sup>72</sup>.

(\*) La riproduzione fotografica del trittico è stata ottenuta con fondi dell'Università Ca' Foscari di Venezia, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali; ringrazio l'arch. Andrea Bellieni e il dott. Dennis Cecchin della Fondazione Musei Civici Venezia per la disponibilità accordatami nell'utilizzo delle immagini. Desidero manifestare viva

gratitudine alla prof.ssa Cristina Guarnieri per avermi dato l'opportunità di studiare quest'opera durante un progetto di ricerca promosso dall'Università degli Studi di Padova, Dipartimento dei Beni Culturali; un sentito ringraziamento per i preziosi consigli va, inoltre, alla dott.ssa Laura De Marchi (Università Ca' Foscari di Venezia), al prof. Alessandro Simbeni (Hokkaido University) e al prof. don Giovanni Spinelli (Centro Storico Benedettino Italiano).

(1) G. ROMANELLI, *Il Museo Correr*, Milano 1994, pp. 48-49.

(2) Il pannello centrale misura cm 83,5x121,2; l'anta sinistra cm 42,2x121,4; la valva destra cm 41,5x120,9.

(3) G. MARIACHER, *Il Museo Correr di Venezia. Dipinti dal XIV al XVI secolo*, Venezia 1957, pp. 157-158.

(4) Per le citazioni bibliche ci si è avvalsi della traduzione in lingua italiana di *La Sacra Bibbia* nella versione ufficiale a cura della Conferenza Episcopale Italiana.

(5) C. LAPOSTOLLE, s.v. *Albero di Jesse*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, I, Roma 1991, pp. 308-313.

(6) Cfr. Mt 1, 1; Lc 3, 23-28.

(7) J. MANNA, *L'Albero di Jesse nel Medioevo italiano. Un problema di iconografia*, in "Banca dati Nuovo Rinascimento", 2001. Disponibile presso: <http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/iconolog/pdf/anna/jesse.pdf>. Sull'*Albero di Jesse* del Correr, si veda anche D. RINI, *L'iconografia del profeta Isaia nelle arti del Medioevo*, tesi di laurea in Conservazione dei Beni Culturali, Università degli Studi di Pisa, A.A. 2003-2004, pp. 165-166.

(8) «Quando dunque lo spirito di Dio era su Saul, Davide prendeva in mano la cetra e suonava [...]» (1Sam 16, 23); «[...] Davide suonava la cetra come ogni giorno e Saul teneva in mano

12





13

13. Pittore veneziano, *San Bonaventura* (particolare), Venezia, Museo Correr.

14. Pittore veneziano, *Sacrificio di Isacco, Roveto ardente, Davide pastore, Ascensione di Elia sul carro di fuoco* (particolare), Venezia, Museo Correr.

15. Pittore veneziano, *Annunciazione, Riposo durante la fuga in Egitto* (particolare), Venezia, Museo Correr.

la lancia» (1Sam 18, 10); «[...] Egli stava in casa e teneva in mano la lancia, mentre Davide suonava la cetra» (1Sam 19, 9).

(9) A. NAVA, *L'albero di Jesse nella cattedrale di Orvieto e la pittura bizantina*, in "Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte", V, 1936, p. 366. Si veda, inoltre, P. SALONIUS, *Arbor Jesse-Lignum vitae: The Tree of Jesse, the Tree of Life, and the Mendicants in Late Medieval Orvieto*, in *The Tree. Symbol, Allegory, and Mnemonic Device in Medieval Art and Thought*, a cura di P. SALONIUS, A. WORM, Turnhout 2014, pp. 213-241.

(10) L'episodio della *Trasfigurazione* è riportato in tutti i sinottici: Mt 17, 1-9; Mc 9, 2-10; Lc 9, 28-36. Cfr. R. MAISANO, *Tradizione in lingua greca e latina della pericope della Trasfigurazione*, in *Studi sull'Europa Orientale: omaggio a A. Bongo, G. Carageani, C. Nicas, A. Wilkon*, a cura di I.C. FORTINO, E. ÇALI, Napoli 2007, pp. 261-272.

(11) A. SICARI, *Abramo, Mosè, Elia. Ritratti biblici*, Milano 1995, p. 87.

(12) «Tenete a mente la legge del mio servo Mosè, al quale ordinai sull'Oreb precetti e norme per tutto Israele. Ecco, io invierò il profeta Elia prima che giunga il giorno grande e terribile del Signore» (Mt 3, 22-23).

(13) C. SCHÖNBORN, *Dio inviò suo Figlio*, Milano 2002, p. 190.

(14) «E disse: "Gesù, ricordati di me quando entrerai nel tuo regno"» (Lc 23, 42).

(15) «Quelli che passavano di lì lo insultavano [...] "Tu, che distruggi il tempio e in tre giorni lo ricostruisci, salva te stesso, se tu sei Figlio di Dio, e scendi dalla croce"» (Mt 27, 39-40).

(16) R. VILADESAU, *The Beauty of the Cross. The Passion of Christ in Theology and the*

*Arts from the Catacombs to the Eve of the Renaissance*, New York 2006, pp. 106-107.

(17) F. CORVINO, *Bonaventura da Bagnoregio. Francescano e pensatore*, Bari 1980, pp. 156-157. Per il testo integrale del *Lignum vitae*, vedi *Opere di San Bonaventura*, XIII, *Opuscoli Spirituali*, a cura di J.G. BOUGEROL, C. DEL ZOTTO, L. SILEO, Roma 1992, pp. 204-263.

(18) F. PIETRANGELI PAPINI, *Il dottore serafico nelle raffigurazioni degli artisti*, in *S. Bonaventura. 1274-1974*, I, Grottaferrata (Roma) 1973, pp. 30-42.

(19) A. SIMBENI, *L'iconografia del Lignum vitae nel XIV secolo*, Tesi di dottorato in Storia dell'Arte, Università degli Studi di Firenze, XXII ciclo, 2007-2009.

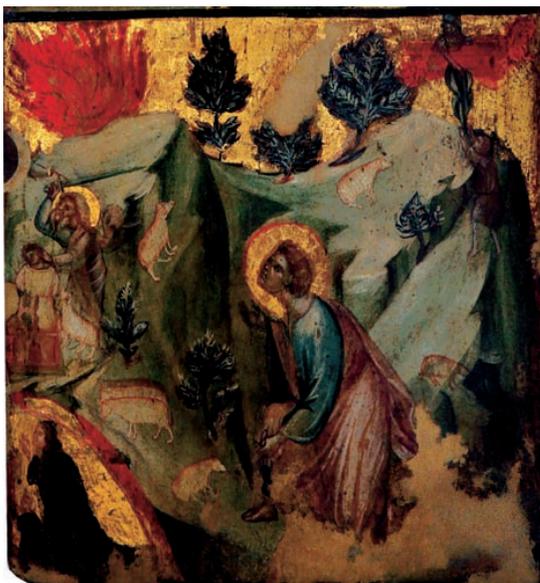
(20) R. PREISINGER, *Lignum vitae. Zum Verhältnis materieller Bilder und mentaler Bildpraxis im Mittelalter*, Paderborn 2014, pp. 247-249.

(21) F. RICCI, *Un raro tema iconografico. Il «Lignum Vitae Christi» di S. Bonaventura nella chiesa di S. Silvestro a Tuscania*, in "Biblioteca e società", XI, 1-2, 1992, pp. 27-29.

(22) R. PELLATI, *Arbor Vitae*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Le origini*, a cura di M. BOSKOVITS, Bergamo 1992, pp. 187-211.

(23) R. OFFNER, *A Critical and Historical Corpus of Florentine painting*, III, 2, *Elder Contemporaries of Bernardo Daddi*, II ed. a cura di M. BOSKOVITS, Firenze 1987, pp. 82-121; Più recentemente, R. PREISINGER, *Das Bild als Schwelle zum Jenseits. Zu Pacino di Bonaguidas "Lignum vitae" in der Accademia von Florenz*, in *Topologien der Bilder*, a cura di I. HINTERWALDNER, C. JUWIG, T. KLEMM, R. MEYER, München 2008, pp. 267-283.

14



15



(24) E. COZZI, *Sull'iconografia del "Lignum vitae" bonaventuriano: due affreschi del primo Trecento in Friuli*, in *In Hoc Signo. Il tesoro delle croci*, a cura di P. GOI, Milano 2006, pp. 85-93.

(25) E. COZZI, *Il Lignum vitae bonaventuriano nella chiesa di San Francesco a Udine*, in *De lapidibus sententiae. Scritti di storia dell'arte per Giovanni Lorenzoni*, a cura di T. FRANCO, G. VALENZANO, Padova 2002, pp. 81-90; A. SIMBENI, *La decorazione trecentesca nelle cappelle absidali di San Francesco a Udine*, in "Ikon", 3, 2010, pp. 95-108.

(26) A. SIMBENI, *Le pitture del «parlatorio» nel convento di Sant'Antonio e l'intervento di Giotto*, in *Padova 1310. Percorsi nei cantieri architettonici e pittorici della Basilica di Sant'Antonio*, Atti del Convegno internazionale (Padova, 20 maggio 2010), a cura di L. BAGGIO, L. BERTAZZO, Padova 2012, pp. 134-135.

(27) A. SIMBENI, *Gli affreschi di Taddeo Gaddi nel refettorio: programma, committenza e datazione, con una postilla sulla diffusione del modello iconografico del Lignum vitae in Catalogna*, in *Santa Croce. Oltre le apparenze*, a cura di A. DE MARCHI, G. PIRAZ, Pistoia 2011, pp. 113-126.

(28) J.B. SIMON, *The Three of the Credo*, in *The Origins of Life, I, The Primogenital Matrix of Life and its Context*, a cura di A.T. TYMIENIECKA, Dordrecht 2000, p. 50.

(29) S. RITCHEY, *Holy Matter: Changing Perceptions of the Material World in Late Mediaeval*



16

16. Pittore veneziano, *Ascensione (particolare)*, Venezia, Museo Correr.

17. Pittore veneziano, *Committente maschile (particolare)*, Venezia, Museo Correr.

18. Pittore veneziano, *Committenti femminili (particolare)*, Venezia, Museo Correr.

19. Pittore veneziano, *Albero della conoscenza del Bene e del Male, Pio Pellicano, Fenice (particolare)*, Venezia, Museo Correr.

20. Pittore veneziano, *Agnello mistico con i simboli della Passione (particolare)*, Venezia, Museo Correr.

2015 © Archivio Fotografico - Fondazione Musei Civici di Venezia.

17

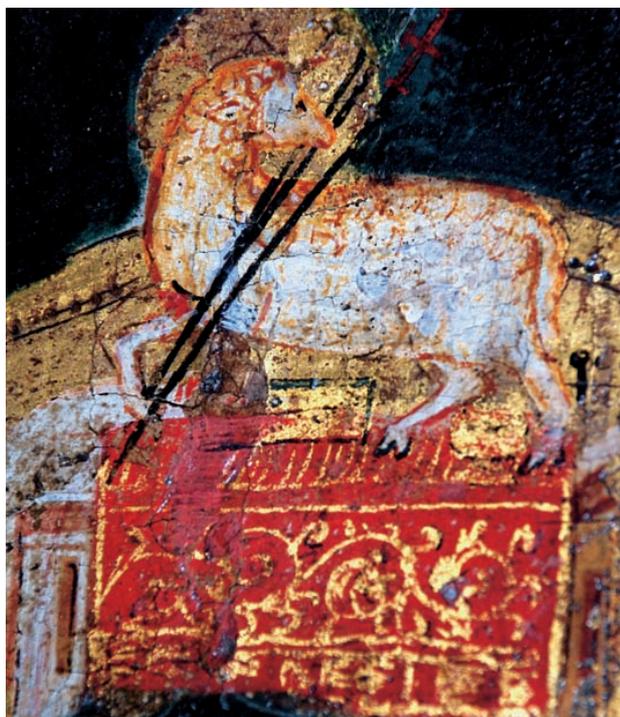


18





19



20

val Christianity, Ithaca 2014, p. 119.

(30) A. SIMBENI, *Il Lignum Vitae Sancti Francisci in due dipinti di primo Trecento a Padova e Verona*, in "Il Santo", XLVI, 1-2, 2006, pp. 185-214.

(31) G. CURZI, *Santa Maria del Casale a Brindisi. Arte, politica e culto nel Salento angioino*, Roma 2013, pp. 53-63.

(32) Una rapida campionatura delle rappresentazioni miniate del *Lignum vitae* in area peninsulare è in Preisinger, 2014, pp. 262-273.

(33) J. CANNON, *An enigmatic Italian panel painting of the Crucifixion in the Národní galerie, Prague*, in *Image, Memory and Devotion. Liber Amicorum Paul Crossley*, a cura di Z. OPACIĆ, A. TIMMERMANN, Turnhout 2011, p. 171.

(34) Cfr. Ap 6, 1-8.

(35) La figura di Dio Padre in trono (Ap 22, 1-3) srotola un cartiglio con l'iscrizione *ECCE FILI(US) M(EUS) D(I)LECTUS* (Mt 17, 5), richiamando così la pericope della *Trasfigurazione* nella valva sinistra.

(36) «Colui che attesta queste cose dice: "Sì, vengo presto!". Amen. Vieni, Signore Gesù» (Ap 22, 20).

(37) Sull'iconografia della *Seconda Parusia* nel Medioevo, si veda L.V. GEYMONAT, P. PIVA, F. SCIREA, *Pittura murale, contesto strutturale, pianificazione iconografica (esempi del XIII secolo)*, in *L'arte medievale nel contesto. 300-1300. Funzioni, iconografia, tecniche*, a cura di P. PIVA, Milano 2006, p. 519.

(38) D. BERTASIO, *Studi di sociologia dell'arte. L'esperienza estetica fra rappresentazione e generazione di artificiale*, Milano 1996, p. 140.

(39) «[...] Così arrivarono al luogo che Dio gli aveva indicato; qui Abramo costruì l'altare, collocò la legna, legò suo figlio Isacco e lo depose sull'altare, sopra la legna. Poi Abramo stese la mano e prese il collo per immolare suo figlio [...]» (Gn 22, 1-14).

(40) «Mentre Mosè stava pascolando [...] condusse il bestiame oltre il deserto e arrivò al monte di Dio, l'Oreb. L'angelo del Signore gli apparve in una fiamma di fuoco dal mezzo di un roveto. Egli guardò ed ecco: il roveto ardeva per il fuoco, ma quel roveto non si consumava» (Es 3, 1-2).

(41) «Samuele chiese a Iesse: "Sono qui tutti i giovani?". Rispose Iesse: "Rimane ancora il più piccolo, che ora sta a pascolare il gregge" [...]» (1Sam 16, 11); «Poi prese in mano il suo bastone, si scelse cinque ciottoli lisci dal torrente e li pose nella sua sacca da pastore, nella bisaccia; prese ancora in mano la fionda e si avvicinò al Filisteo» (1Sam 17, 40).

(42) «Mentre continuavano a camminare conversando, ecco un carro di fuoco e cavalli di fuoco si interposero fra loro due. Elia salì nel turbine verso il cielo [...]» (2Re 2, 11-12). Occorre rilevare come questo soggetto, in altri frangenti, sia stato accomunato alla *Seconda Parusia*. Cfr. T. VELMANS, *La visione dell'in-*

visibile. *L'immagine bizantina o la trasfigurazione del reale*, Milano 2009, p. 100.

(43) E. HENNECKE, *Neutestamentliche Apokryphen*, a cura di W. SCHNEELMELCHER, I, Tübingen 1959, pp. 277-290.

(44) In riferimento, presumibilmente, al salmo che recita: «*Gustate e vedete com'è buono il Signore; beato l'uomo che in lui si rifugia*» (Sal 34, 9). Cfr. L. IMPELLUSO, *La natura e i suoi simboli. Piante, fiori e animali*, Milano 2003, p. 154.

(45) «*Pertanto il Signore stesso vi darà un segno. Ecco: la vergine concepirà e partorirà un figlio, che chiamerà Emmanuele*» (Is 7, 14).

(46) Hennecke, 1959, pp. 306-309.

(47) Per la traduzione italiana dei testi citati, si veda *I Vangeli Apocrifi*, a cura di M. CRAVERI, Cles (Tn) 2006, pp. 6-28 (Proto-vangelo di Giacomo); pp. 63-111 (pseudo-Matteo).

(48) Cfr. Mc 16, 19; Lc 24, 50-53; Gv 20, 17; At 1, 3-11.

(49) C. PAGLIARA, *La figura di Elia nel Vangelo di Marco. Aspetti semantici e funzionali*, Roma 2003, p. 255.

(50) H. DE LUBAC, *Esegesi medievale. I quattro sensi della scrittura. Scrittura ed Eucarestia*, IV, Milano 2006, p. 137.

(51) A. REBIĆ, *Gesù, la legge e i profeti. Il ruolo di Mosè e di Elia nell'evento della Trasfigurazione*, in "Communio", 215, 2008, p. 15. Quest'episodio, peraltro, si associa alla rappresentazione del *Roveto ardente*: emblematico, a tal proposito, il mosaico con la *Trasfigurazione* nel catino absidale del monastero di Santa Caterina sul monte Sinai, fondato nel VI secolo dall'imperatore Giustiniano sul sito venerato come il luogo dove Dio si rivelò a Mosè. Cfr. A. ANDREOPOULOS, *The mosaic of the Transfiguration in St. Catherine's Monastery on Mount Sinai*, in "Byzantion", LXXII, 1, 2002, pp. 9-37.

(52) S. GUKOVA, "Segni" della Vergine Maria, in "Arte Cristiana", XCII, 820, 2004,

pp. 49-58.

(53) K.G. ARTHUR, *Il breviario di Santa Caterina da Bologna e "L'arte povera" clarissa*, in *I monasteri femminili come centri di cultura fra Rinascimento e Barocco*, a cura di G. POMATA, G. ZARRI, Roma 2005, p. 105.

(54) Cannon, 2011, pp. 171, 174.

(55) A. SIMBENI, *L'iconografia del Lignum vitae in Umbria nel XIV secolo e un'ipotesi su un perduto prototipo di Giotto ad Assisi*, in "Franciscana", IX, 2007, p. 159 nota 23.

(56) Nel cartiglio a sinistra del *Pio Pellicano* e della *Fenice* si legge ancora: MORS MEA.

(57) F. STELLA, *Il meraviglioso nella letteratura medievale*, in *Il Medioevo. Barbari, Cristiani, Musulmani*, a cura di U. ECO, Milano 2010, p. 479.

(58) W.B. CLARK, *A Medieval Book of Beasts. The Second-Family Bestiary: Art, Text and Translation*, Woodbridge 2006, pp. 8-10.

(59) *Guida del Museo Civico e Raccolta Correr di Venezia*, Venezia 1885, p. 43 n. 31; *Elenco degli oggetti esposti. Museo Civico e Raccolta Correr Venezia*, Venezia 1899, p. 244 n. 65.

(60) R. LONGHI, *Giudizio sul Duecento*, in "Proporzioni", 2, 1948, p. 47.

(61) Mariacher, 1957, p. 159.

(62) L'iscrizione, attualmente, è leggibile solo parzialmente: JO [...] CCCLXI.

(63) Mariacher, 1957, pp. 157-158.

(64) F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli. 1266-1414. E un riesame dell'arte in età federiciana*, Roma 1969, pp. 127-130.

(65) Simbeni, 2007, p. 158 nota 20.

(66) C. SANTINI, *Un'antologia pittorica del primo Trecento nella chiesa di S. Francesco a Udine*, in "Arte Cristiana", LXXXII, 762, 1994, p. 194 nota 3.

(67) C.B. STREHLKE, *Italian paintings 1250-1450. In the John G. Johnson Collection and the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia 2004, pp. 444-446.

(68) Cannon, 2011, pp. 170-171.

(69) Riguardo alla personalità artistica di Paolo Veneziano, si rimanda a F. FLORES D'ARCAIS, *Paolo Veneziano e la pittura del Trecento in Adriatico*, in *Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, a cura di F. FLORES D'ARCAIS, G. GENTILI, Cinisello Balsamo (Mi) 2002, pp. 19-31. Più recentemente, M. BOSKOVITS, *Paolo Veneziano: riflessioni sul percorso* (parte I), in "Arte Cristiana", XCVII, 851, 2009, pp. 81-90; Id., *Paolo Veneziano: riflessioni sul percorso* (parte II), in "Arte Cristiana", XCVII, 852, 2009, pp. 161-170.

(70) G. BRUCHER, *Geschichte der venezianischen Malerei, I, Von den Mosaiken in San Marco bis zum 15. Jahrhundert*, Wien-Köln-Weimar 2007, pp. 104-105.

(71) C. GUARNIERI, *Il passaggio tra due generazioni: dal Maestro dell'Incoronazione a Paolo Veneziano*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto*, a cura di G. VALENZANO, F. TONIOLO, Venezia 2007, p. 170.

(72) F. FLORES D'ARCAIS, *Venezia, in La pittura nel Veneto. Il Trecento*, a cura di M. LUCCO, Milano 1992, pp. 40-41.