



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento dei Beni culturali:
archeologia, storia dell'arte, storia del cinema e della musica

Corso di laurea in Storia e tutela dei beni artistici e musicali

Tesi di laurea triennale

*L'arca di San Nazario: quadro critico e nuove prospettive
per il monumento capodistriano.*

*Saint Nazarius' tomb: critical overview and new perspectives for
Koper monument.*

Relatrice:
Prof.ssa CRISTINA GUARNIERI

Laureando: RAFAEL POLESE
Matricola: 2106788

Anno Accademico 2025-2026

RIASSUNTO

L'arca di san Nazario a Capodistria rappresenta uno dei più pregevoli monumenti gotici del Trecento istriano: Nonostante il suo indiscutibile valore, l'opera è sempre sfuggita a una definizione univoca da parte della storiografia, a causa di nodi irrisolti riguardanti la sua conformazione originale, l'autore, la datazione, nonché la committenza. Il presente studio si propone in primo luogo di raccogliere, vagliare e sistematizzare un secolo di contributi critici sull'arca. Il quadro così ottenuto costituisce poi il lavoro preliminare per la proposta di nuove riflessioni sull'argomento. Da qui si analizzerà dapprima la situazione documentaria, la quale, integrata con il dato materiale e il raffronto tipologico con analoghe opere della regione, permetterà di avanzare originali considerazioni sull'assetto originario del monumento. Si vaglieranno dunque le ipotesi in merito ad una collocazione dell'arca «a parete» ed una «ad isola», concludendo con la proposta di nuove teorie, rispetto ai precedenti apporti della storiografia, in merito alla disposizione del giacente. Successivamente, l'attenzione si sposterà sull'identità del *magister tajapiera* e della bottega coinvolta. L'analisi verterà sui caratteri stilistici affioranti nell'opera capodistriana e sulle affinità formali risultanti invece da un lavoro di confronto, iconografico e formale, con altre opere trecentesche. In conclusione emergerà una forte pertinenza dei rilievi con la produzione delle botteghe veneziane di Andriolo de Santi da un lato e Filippo Calendario dall'altro, con apporti secondari provenienti delle arche udinesi del beato Odorico e del beato Bertrando.

ABSTRACT

Saint Nazarius' tomb in Koper represents one of the most exquisite Gothic monuments of the Istrian Trecento. Despite its unquestionable value, the work has always eluded a definitive historiographical classification, due to unresolved issues regarding its original conformation, its author, its dating, and its patron. This study aims primarily to collect, evaluate, and systematize a century of critical contributions on the monument. The resulting framework then constitutes the preliminary work for proposing new reflections on the topic. From here, the documentary evidence will be analyzed, which, integrated with material data and typological comparisons with similar works in the region, will allow for original considerations regarding the monument's original layout. Hypotheses concerning both wall-mounted or freestanding placements will then be explored, concluding with the proposal of new theories, in relation to previous historiographical contributions, concerning the arrangement of the *gisant*. Subsequently, attention will shift to the identity of the *magister tajapiera* and the workshop involved. The analysis will focus on the stylistic features emerging in the Koper work and on the formal affinities resulting from iconographic and formal comparisons with other 14th-century works. In conclusion, the reliefs' strong stylistic link to the production of the Venetian workshops of Andriolo de Santi on the one hand and Filippo Calendario on the other will emerge, with secondary contributions from the Udine tombs of the Blessed Odorico and the Blessed Bertrando.

INDICE

RIASSUNTO.....	I
ABSTRACT.....	III
CAPITOLO I – INTRODUZIONE.....	1
CAPITOLO II – STORIA CRITICA.....	7
2.1 Preambolo alla questione critica.....	7
2.2 Le prime ipotesi: Filippo de Santi.....	7
2.3 Gli apporti esterni: le tracce di toscanismo.....	10
2.4 «La scultura veneziana gotica» del Wolters e la critica successiva.....	12
2.5 L’annosa questione della «maestosa tribuna di marmi».....	21
CAPITOLO III - VICENDE STORICHE E RICOSTRUZIONE TIPOLOGICA.....	29
3.1 Preambolo alla questione ricostruttiva.....	29
3.2 Vicende storiche e fonti documentarie.....	30
3.3 La critica.....	38
3.4 Ipotesi e riflessioni ricostruttive.....	41
CAPITOLO IV – LETTURA ICONOGRAFICA E STILISTICA.....	61
4.1 Preambolo alla questione formale.....	61
4.2 Lettura iconografica e stato del monumento.....	61
4.3 La coesistenza di apporti e caratteri stilistici.....	65
4.3.1 L’espressività e le fisionomie di Palazzo Ducale.....	66
4.3.2 Il lascito andriolesco.....	69
4.3.3 Filippo de Santi: tratti corsivi e divergenze formali.....	73
4.4 Considerazioni finali.....	75
BIBLIOGRAFIA.....	83
TAVOLE.....	87

CAPITOLO I – INTRODUZIONE

*«[...] coi più festosi contrasegni d'Archi trionfali, di sonori bronzi,
e de' sacri Inni, portaronsi que' pretiosi Corpi nel Duomo;
dove rese per più giorni dall'immenso Popolo le dovute gratie a Dio,
ambo si riposero in un'Arca di fino marmo, sotto maestosa Tribuna,
di pietre, di fogliami, ed oro vagamente adorna»¹*

Il brano, tratto dalla *Corografia Ecclesiastica* del vescovo Paolo Naldini, descrive l'accoglienza festosa che la popolazione di Capodistria riservò, nel 1422, alle reliquie dei suoi patroni Nazario ed Alessandro, a seguito della loro forzata assenza imposta dalle vicende della Guerra di Chioggia.

Certezza della vicinanza al Divino, garanzia per la serenità delle stagioni della vita, un santo patrono per una città e i suoi abitanti costituì per secoli, e in molte comunità lo è tutt'oggi, una presenza essenziale e insostituibile. Non diversamente, nella quotidianità dei Capodistriani san Nazario protovesco, unitamente ai copatroni Alessandro papa ed Elio diacono, rappresentò una figura imprescindibile: taumaturgo e ancora spirituale nelle difficoltà quotidiane, primo protettore dalle insidie del Maligno, intercessore privilegiato presso il Padre, erano questi i ruoli che la popolazione riconobbe per secoli al proprio patrono. Attorno a questi caratteri fin da subito nacque l'identità stessa della città e dei suoi cittadini: fedeli e istituzioni si radunavano ugualmente sotto il suo vessillo e ad esso si riferivano per esprimere la propria appartenenza alla comunità. Coerentemente con quanto avveniva nelle altre città europee, l'autentica ed eccezionale devozione che veniva tributata ad esso, considerato come molto spesso la presenza del patrono fosse indissolubilmente legata ai suoi resti mortali, trova emblema più eloquente proprio nella

¹ P. NALDINI, *Corografia ecclesiastica o sia descrizione della città e della diocesi di Giustinopoli detto volgarmente Capo d'Istria pastorale divertimento di monsignor Paolo Naldini, già assistente d'Italia nel sacro suo ord. agost. et ora vescovo della stessa chiesa Giustinopolitana*, Appresso Gierolamo Albrizzi, Venezia, 1700, p. 50

menzionata «*arca di fino marmo*». Conservata nel duomo cittadino, la trecentesca arca di san Nazario, tempio per le spoglie sacre, vuole dunque essere l'oggetto del presente studio. Il monumento, divenuto elemento identitario per Capodistria e lo stesso san Nazario, per la finezza dei suoi rilievi e il suo essere espressione dell'originale cultura religiosa ed artistica del Trecento veneziano, immette la città negli orizzonti del ricco patrimonio storico-artistico dell'Adriatico settentrionale.

L'apprezzamento di una simile opera tuttavia è stato ed è tutt'oggi inficiato dalla mancata risoluzione di alcuni nodi tematici, da sempre cruccio della critica, essenziali per la sua piena comprensione e conoscenza. Si fa riferimento in primo luogo al quesito intorno all'autentica configurazione con cui l'arca di san Nazario doveva presentarsi al momento della realizzazione. Se indubbio è che la conformazione e collocazione odierna non corrispondano all'originale, per le diverse vicende intercorse dal monumento, ecco che lo scarso quadro documentario sulle stesse complica di gran lunga il già urgente lavoro ricostruttivo. Unitamente a ciò si aggiunge la dibattuta questione della naldiniana «*maestosa tribuna di marmi*», la cui effettiva esistenza e pertinenza all'arca di san Nazario o meno, suggerita e smentita allo stesso tempo tanto dal dato documentario quanto da quello materiale, ha diviso e continua tutt'oggi a dividere la storiografia. A tutto ciò appare strettamente connessa, per la medesima lacuna documentaria che contraddistingue l'arca e le sue vicende in specie tra i secoli XIV e XV, la nostra impossibilità di conoscere quando l'opera avrebbe visto luce, e soprattutto da parte di chi e per quali ragioni fosse sorta la committenza. Contemporaneamente, il monumento appare sfuggente, per la ricchezza, l'originalità ed eterogeneità dei suoi indirizzi stilistici, anche nell'identità del suo o dei suoi artefici.

Ed è proprio a partire da questi nodi tematici che questo breve studio ha inteso prendere forma e svilupparsi, nell'esplicito e ambizioso tentativo di risolvere e appianare l'insieme di detti problemi insoluti. Qualora tuttavia ciò non riuscisse, per l'indecifrabilità stessa della materia e per personali limiti metodologici, si intende perlomeno costituire con questa monografia un punto di riferimento

per gli studi successivi, capace da un lato di sintetizzare ed organizzare gran parte di quanto già si sia detto sull'argomento, e dall'altro di offrire alla ricerca nuovi spunti i quali, anche se non risolutivi gli interrogativi presentati, possano stimolare ulteriori approfondimenti e congetture.

L'obiettivo sarà perseguito in primo luogo mediante recupero e rilettura della storiografia di settore, il quale, tuttavia, non si limiterà ad essere un semplice lavoro di sintesi, ma intenderà riconoscere e valutare meriti e criticità di ciascun intervento. Il risultato da qui ottenuto permetterà d'avere una visione d'insieme, il più possibile ampia e copiosa, tale da costituire il punto di partenza per le successive considerazioni. In modo particolare il materiale e gli stimoli suscitati saranno adoperati per il riordinamento delle vicissitudini dell'opera, ed in seconda istanza, unitamente a quanto suggerito dal monumento stesso, gli stessi indurranno a ragionare sul modello tipologico della tomba ad arca con la specifica finalità, in una contestualizzazione del modello all'interno del panorama artistico, culturale e religioso del Trecento veneto, di ricostruire e recuperare l'antico aspetto del monumento. Infine verrà dato ampio spazio all'approfondimento degli stilemi iconografici e stilistici contenuti nei rilievi dell'arca, i quali, dopo che ne saranno individuati i tratti peculiari, verranno sistematicamente posti a confronto con una selezione mirata di opere coeve, sulla base della vicinanza formale o semplicemente geografica. D'altra parte non si procederà, per i limiti imposti da questo studio, ad una personale ricerca documentaria sull'opera, pur riconoscendo come essa costituirebbe, rispetto allo stato attuale, la soluzione più indicata ed efficace per tentare di chiarire i precedenti punti.

Il presente studio appare strutturato in tre nodi tematici, suddivisi poi in paragrafi minori, inquadranti specifici temi e metodologie di ricerca. L'opera si aprirà con la sezione di raccolta e rilettura bibliografica la quale, seppur potrà apparire monotona e piatta, costituisce parte essenziale per l'inquadramento dello *status questionis* e dunque per una contestualizzazione stessa del presente lavoro. L'interesse della ricerca sarà rivolto in un primo tempo all'arca di S. Nazario, in

una ripartizione dei contributi arbitraria sui giudizi contenuti, ed in un secondo alla *vexata quaestio* del baldacchino gotico.

Ad essa seguirà, nel capitolo III, attraverso l'impiego di materiale documentario precedentemente edito l'approfondimento relativo alle vicende storiche a cui il monumento capodistriano fu soggetto. Di lì si farà nuova menzione dei pareri formulati dalla critica in merito all'originario assetto dell'arca, mentre buona parte del lavoro sarà occupato da una personale riflessione intorno all'aderenza dell'arca capodistriana al modello veneziano di sepolcro per santi e beati, riflessione la quale, in ultima istanza, porterà alla proposta di nuove congetture sull'antica configurazione dell'opera.

Nel capitolo IV troverà invece spazio l'analisi stilistica del monumento, preceduta da una rapida ma strutturata descrizione iconografica. Organizzata in più paragrafi, approfondirà gli indirizzi formali compresenti nell'opera capodistriana, a grandi linee riferibili alle personalità di Andriolo de Santi, Filippo Calendario e Filippo de Santi, di modo che, attraverso l'impiego di confronti stilistici, in conclusione sia formulata una proposta teorica circa l'identità e la formazione dei lapicidi, poi ripresa in una rassegna finale, riassuntiva ed integrativa delle riflessioni avanzate.

CAPITOLO II – STORIA CRITICA

2.1 Preambolo alla questione critica

Seppur soggetta all'interesse della critica storico-artistica di indirizzo non prettamente locale solo a partire dal secondo decennio del Novecento, l'Arca di S. Nazario a Capodistria si rivela al ricercatore o cultore che si approccia all'argomento come accuratamente indagata e molto ricca in studi. Da questo corpus critico, costituito da opere di più varia natura e finalità, originano stimoli e pareri su datazione, commissione e paternità assai diversi e diversificati. E ardua è l'identificazione e il sostegno di una ipotesi che possa dirsi definitivamente certa. Ciò invero è frutto di molteplici fattori, tra i quali non ultima è la scarsità di fonti a disposizione, o almeno la loro non sempre facile interpretazione. Oltre a ciò non va scordato che, in prospettiva stilistica e formale, nel corso del XIV secolo i molti *magistri tajapiera* veneziani hanno dato vita ad una produzione di manufatti di siffatta natura non solo di livello assai elevato, ma anche molto costante e uniforme in qualità, tempi e luoghi. Da questo deriva dunque anche un certo grado di complessità nella lettura stilistica dell'opera, la quale, per l'appunto, deve essere sempre consapevole della grandissima permeabilità e influenza tra linguaggi di botteghe e personalità distinte.

2.2 Le prime ipotesi: Filippo de Santi

Come anticipato, in questo panorama complesso i primi interventi, capaci di riconoscere l'importanza storico-artistica del monumento al di fuori della locale storiografia ottocentesca, sono quelli degli storici austriaci Leo Planiscig e Hans Folnesics.

Il Planiscig nel testo del 1915² si limitò a ipotizzare come l'arca di S. Nazario fosse frutto di un riallestimento di marmi eterogenei avvenuto nel XV secolo. L'anno successivo insieme a Folnesics³ ritenne che detti frammenti provenissero da un'opera veneziana trecentesca.

All'opera storiografica imperiale seguì quella di parte italiana con le prime vere considerazioni globali sul monumento per mano di Antonio Alisi (1932, già direttore del Museo Civico di Capodistria (1925-1931), e dell'ancor giovane professore, ma non per questo meno valente, Francesco Semi (1933).

L'Alisi, nel suo importante saggio sul duomo di Capodistria⁴, oltre a ripercorrere la lunga vicenda del complesso del duomo, caratterizzata da almeno tre fasi costruttive e difficilmente tracciabili mutamenti interni, non indugiò nel soffermarsi sui tesori custoditi dall'edificio. Primeggiava tra le opere l'arca di nostro interesse, allora ancora costretta in una nicchia a livello del terreno ricavata nel settecentesco altare maggiore, opera del piranese Gaspare Albertini. Anche se inizialmente⁵ l'Alisi aveva ricondotto l'opera alle architetture gotiche fatte realizzare dal vescovo Giovanni Loredan (1390-1411), successivamente⁶ parve ritrattare riconoscendo come tale qualità stilistica dovesse essere frutto di una delle migliori botteghe di *tajapiera* veneziani della seconda metà del XIV secolo, identificate forse con quella dei de Santi o dei Lamberti. L'arca non gli si mostrò di qualità inferiore all'arca del beato Bertrando, né a quella del beato Odorico; tutt'altro, il fregio della cimasa gli apparve molto simile al fregio che corona la summenzionata tomba del B. Bertrando. A suo dire certo diverse sono invece le figure dei rilievi, dal momento che quelle capodistriane

2 L. PLANISCIG, *Denkmale der Kunst in den südlichen Kriegsgebieten: Isonzo-Ebene, Istrien, Dalmatien, Südtirol*, Kunstverlag Anton Schroll & Co., Wien, 1915, pp. 47-48

3 L. PLANISCIG, H. FOLNESICS, *Die Bau- und Kunstdenkmale des Küstenlandes*, s.n., Wien, 1916

4 A. ALISI, *Il Duomo di Capodistria*, s.n., Roma, 1932. All'interno del piccolo opuscolo l'Alisi dà un'ampia descrizione dello stato attuale dell'edificio e delle sue vicende evolutive, ben fornita di documenti e testimonianze, assai utili per la successiva ricostruzione dell'aspetto originario dell'opera. Nell'opera si sono ad ogni modo riscontrate alcune inesattezze e imprecisioni cronologiche.

5 *Ivi*, p. 13

6 *Ivi*, pp. 37-39

appaiono meglio proporzionate, snelle e vicine alla maniera di Filippo de Santis, a differenza delle «*ingenue, mal modellate e tozze*»⁷ figure udinesi.

Non dissimile fu il parere di Francesco Semi, già contenuto negli articoli del 1933⁸, poi reiterato ed aggiornato nelle opere successive⁹. Egli, avendo ben presente le vicissitudini del monumento, ravvisò nell'opera la stessa mano dell'autore dell'arca del beato Odorico da Pordenone, ovvero del veneziano Filippo de Santi, per un medesimo «*modo di fare schietto, spigliato, ma regolare, e a tratti ancora rigido di forme*»¹⁰. Alla tradizione di detta famiglia di *tajapiera* appartenerebbero l'ornato frontale a figure, la divisione del frontespizio mediante figura centrale e figure angolari, il coperchio con il rigido giacente a mani incrociate. In uno studio successivo¹¹, riconoscendo l'arca come «*il più cospicuo monumento di scultura esistente nell'Istria, anzi nell'intera Venezia Giulia*»¹², credette di scorgere l'ingresso di qualche elemento toscaneggiante, sulla scorta dei fratelli Dalle Masegne, assegnando dunque l'opera ad una fase più matura del maestro. Nonostante ciò portasse ad ammettere un eccessivamente ampio arco cronologico di attività dello scultore, la commissione dell'opera, da un generico XIV secolo essa giunse in ultimo¹³ ad essere riferita ad un momento poco successivo al sacco genovese del 1380 della città, evento a seguito del quale le spoglie del santo patrono furono sottratte dalle milizie genovesi e conservate in Genova, ma comunque precedente al momento in cui lo zelo diplomatico dell'episcopo giustinopolitano Geremia Pola (1420-1424)¹⁴ non fu capace di riaverle indietro dal vescovo Pileo de Marini. In

7 *Ivi*, p. 39

8 F. SEMI, *Un'opera d'arte quasi ignota. L'arca di San Nazzaro e il suo autore*, «Popolo di Trieste», 14 gennaio 1933; F. SEMI, *Il Duomo di Capodistria*, «AMSI», XLV, 1933, pp. 161-254

9 F. SEMI, *L'arte in Istria*, Società istriana di archeologia e storia patria, Pola, 1937; F. SEMI *Capris Iustinopolis Capodistria: la storia, la cultura e l'arte*, Edizioni Lint, Trieste, 1975

10 F. SEMI, *Un'opera d'arte quasi ignota, op. cit.*

11 F. SEMI, *L'arte in Istria, op. cit.*

12 *Ivi*, p. 121

13 F. SEMI *Capris Iustinopolis Capodistria: op. cit.*, p. 191

14 Per le vicende sul rientro del corpo di S. Nazario vedasi l'epistolario tra i due presuli, e l'intermediario veneziano Jacopo di Languschi, edito da N. MANZUOLI in *Nova descrizione della provincia dell'Istria. Con la vita delli santi, et sante di detta provincia raccolte dalle legende loro antiche, et autentiche conservate nelli archivi delle chiese, nelle quali ripossano le reliquie loro*, Appresso Giorgio Bizzardo, Venezia, 1611; e successivamente ripreso da P. ŠTOKA, *San Nazario*, Capodistria, Biblioteca centrale Srečko Vilhar, 2024.

questa prospettiva la commessa dell'arca sarebbe venuta quale auspicio per un più celere ritorno delle reliquie. Nel delineare ciò, inoltre, il Semi sostenne che l'arca capodistriana fosse in realtà opera gemella alla veneziana arca di sant'Isidoro, anch'essa a detta sua uscita dalla bottega del De Santi¹⁵.

Successivamente il silenzio sull'opera successivo al conflitto mondiale fu interrotto dall'intervento di G. Mariacher¹⁶, il quale brevemente discusse l'affinità stilistica dell'arca capodistriana con la tomba del beato Bertrando a Udine, accettando l'attribuzione delle mezze figure della cornice fogliata a Filippo de Santi. I rilievi del corpo centrale egli attribuì tuttavia ad un collaboratore lombardo del primo.

Sulla linea tracciata dall'Alisi e dal Semi si pose Ricciotti Giollo, il quale, all'interno della sua monografia sul culto riservato al patrono cittadino¹⁷, sostenne come il monumento fosse risalente alla fine del XIV secolo e proveniente da una assai abile bottega veneziana, forse – disse – quella di Filippo de Santi.

Medesima posizione assunse il Bettini¹⁸, per il quale il Filippo de Santi, precursore stilistico del più noto Andriolo, dopo una formazione veneziana dovette spostarsi almeno temporaneamente in terra friulana e giuliana, con il seguito della propria bottega, per realizzare la summenzionata arca del beato Odorico, l'aquileiese arca delle Vergini e la nostra arca capodistriana.

2.3 Gli apporti esterni: le tracce di toscanismo

Una costante in diverse considerazioni di natura stilistica sull'opera è quella di riconoscervi, unitamente ad un indirizzo prettamente veneziano, l'ingresso di stilemi di altra natura, specificatamente centro italiani. Le osservazioni in tal senso, tuttavia, raramente si sono spinte oltre

15 F. SEMI *Capris Iustinopolis Capodistria: op. cit.*, p. 191, nota 20

16 G. MARIACHER, *La tomba del Beato Bertrando nel Duomo di Udine*, «Arte Veneta», IV, 1950, p. 157, n. 2

17 R. GIOLLO, *San Nazario, protovescovo e patrono di Capodistria*, G. Coana, Trieste, 1969

18 S. BETTINI, *La chiesa degli Eremitani di Padova*, N. Pozza Editore, Vicenza, 1970, p. 27

alla pura proposta apportando confronti e riscontri stilistici, rimanendo così troppo spesso confinate ad un puro piano congetturale.

Già il Semi, nelle prime considerazioni sull'arca¹⁹, aveva voluto vedere la presenza di elementi, non meglio definiti in nessuno degli scritti successivi, di impronta toscaneggiante, capaci persino di far pensare ai Dalle Masegne.

In nota assai breve Toesca²⁰ ritenne improbabile qualsiasi identificazione dell'autore dell'arca di S. Nazario con l'anzidetto Filippo o con collaboratori di Andriolo de Santi, esprimendosi però favorevolmente al vedere nella mano dell'anonimo scultore veneziano, attivo nella seconda metà del XIV secolo, una qualche influenza toscana.

Lo stesso Bettini²¹ inserì il suo conciso commento all'Arca di S. Nazario e al suo autore in un più ampio discorso volto a riconoscere un certo influsso pisano nelle opere dei De Santi, primo tra tutti il Filippo «*de Venetiis*». Egli, partendo dallo spunto del Planiscig²², sostenitore di un più stretto rapporto, in questo caso addirittura di formazione o apprendistato, tra Filippo de Santi e Giovanni Pisano, in conseguenza di affinità stilistiche tra la folla di malati e storpi udinesi e i rilievi del Giudizio finale nel pulpito pistoiese di S. Andrea, ritenne che la tesi del pisanismo desanctiano potesse essere rafforzata anche dalla permanenza in Venezia di Marco Romano, attivo nel 1317 nel giacente di S. Simeone nella chiesa omonima.

Datando l'opera al 1370, anche Emilijan Cevc²³ la ricondusse a quel milieu artistico lagunare contraddistinto da apporti toscani. Fu portato a sostenere ciò dall'evidenza del confronto tra l'arca capodistriana, il rilievo di S. Andrea conservato nel seminario patriarcale e il rilievo con S. Andrea e donatori nella corte omonima veneziana.

19 F. SEMI, *op. cit.*, 1937 p. 122

20 P. TOESCA, *Il Trecento*, Unione tipografico-editrice torinese, Torino, 1951, p. 414

21 S. BETTINI, *op. cit.*, 1970, p. 27

22 L. PLANISCIG, *Studi sulla scultura veneziana del Trecento*, in «L'Arte», XIV, 1911, p. 15

23 E. CEVC, *Srednjeveška plastika na Slovenskem od začetkov do zadnje četrtine 15. stoletja*, Slovenska Matica, Ljubljana, 1963, p. 86

Laconico è pure il parere di Vanda Ekl²⁴, la quale si limitò ad accettare datazione e indicazioni stilistiche offerte dal Cevc, evitando il confronto con le recenti considerazioni di W. Wolters²⁵.

Per ultimo anche Salvator Zitko²⁶ vide il monumento a san Nazario come opera veneziana contraddistinta da alcune innovazioni di scuola toscana.

2.4 «La scultura veneziana gotica» del Wolters e la critica successiva

Pietra miliare per lo studio dell'arte plastica veneziana tra XIV e XV secolo, la capillare e rigorosa monografia di Wolfgang Wolters²⁷ portò ad un importante cambio di tendenza nelle considerazioni dell'arca di S. Nazario rispetto ad una coeva storiografia rivolta al monumento capodistriano nel suo complesso stagnante.

Ricostruito lo *status quaestionis* sull'opera, Wolters arrivò per via stilistica ad escludere una qualsiasi attribuzione dell'opera agli anni del vescovo Geremia Pola (1420-1424), ossia concomitante al tanto agognato rientro delle spoglie del patrono. A ragione, sulla base delle stesse osservazioni stilistiche, gli parve più sostenibile una datazione compresa tra 1350 e 1380²⁸. Pose infatti all'anno del sacco genovese il termine ante quem per la realizzazione dell'opera, ritenendo poco plausibile che siffatta opera potesse essere realizzata nel periodo di assenza delle reliquie. Sostenne ciò fintantoché non potesse essere dimostrata una correlazione documentaria tra uno stemma della famiglia Loredan presente su uno dei fianchi dell'arca e un'ipotetica donazione del vescovo Giovanni Loredan (1390-1411), cosa non ancora avvenuta. Ebbe poi vasta risonanza il

24 V. EKL, *Gotičko kiparstvo u Istri*, Kršćanska sadašnjost u suizdanju s Grafičkim zavodom Hrvatske, Zagreb, 1982; V. EKL, *La scultura gotica in Istria*, edizione italiana a cura di G. Fossaluzza e M. Walcher, Editore Italo Svevo, Trieste, 1999

25 W. WOLTERS, *La scultura veneziana gotica (1300-1460)*, vol. I, Alfieri Editore, Venezia 1976, pp. 50-51; pp. 182-183 n. 59

26 S. ŽITKO et al, *Koper*, Skupščina občine, Izvršni svet, 1992

27 W. WOLTERS, *op. cit.*

28 Invero il Wolters parla del 1381 in riferimento all'occupazione genovese ad opera dell'ammiraglio Matteo Maruffo, probabilmente confondendo la data della stessa, protrattasi infatti dall'espugnazione del 1 luglio 1380 all'agosto dello stesso anno. Vedasi a proposito R. GIOLLO, *op. cit.*, pp. 23 e ss. e S. ŽITKO et al., in *Dioecesis Justinopolitana: L'arte gotica nel territorio della diocesi di Capodistria*, Catalogo della mostra, Ed. Museo regionale di Capodistria, Koper 2000, pp. 18-19

confronto tipologico instaurato tra uno dei malati del pannello destro e il terzo dei figli di Noè, Cam, nel gruppo dell'Ebbrezza di Palazzo Ducale, scolpito da Filippo Calendario tra 1341 e 1355. A seguito di questo confronto certamente interessante, testimone tanto di un nesso cronologico quanto, almeno in parte, di un legame stilistico, al Wolters apparve a buon diritto necessario anche sottolineare l'appartenenza formale dell'arca alla cerchia di collaboratori di un altro *magister*, ovverosia Andriolo de Santi, in primis per la distintiva conformazione dei volti nelle loro forme piene e tondeggianti. Questi appaiono modellati per mezzo di convessità, mentre i tipici menti tondi e sporgenti sembrerebbero richiamare le figure delle tombe di Ubertino e Jacopo da Carrara. Alle figure lombarde delle stesse parrebbe rifarsi invece il S. Alessandro, specie per il panneggio, anche se a Capodistria risulta meno spigoloso e più morbido. A modello di questo potrebbe essere servito il rilievo del B. Salomone nella fronte del sarcofago del medesimo santo vescovo nel Duomo di Treviso. In realtà, precisò il Wolters, sono molteplici i punti di contatto tra le due opere, tra cui *«il motivo, che dopo la metà del secolo è di un effetto parecchio antiquato, delle figure quasi a tutto tondo su uno sfondo piano»*²⁹. Carattere distintivo delle figure dell'arca capodistriana, secondo il Wolters, è anche la netta accentuazione dimensionale delle mani, spesso sproporzionate o comunque particolarmente grossolane e vistose, in cui, a detta sua, *«traspare l'intenzione di rendere efficaci i gesti, alterando, un po' grossolanamente, il "modus dicendi" del Calendario»*³⁰.

In questo panorama l'autore, uno scultore veneziano attivo nelle province della Serenissima, risentirebbe così dell'esempio eterogeneo lasciato dai grandi *tajapiera* veneziani della metà del secolo, esprimendo siffatto linguaggio all'interno delle sue opere. Avrebbe in particolare operato nel cantiere di Palazzo Ducale, senza però che ciò porti necessariamente a credere che egli fosse un collaboratore di Filippo Calendario. Ritenne da escludere, in ogni caso, un qualsiasi rapporto dell'arca e del suo maestro con la scuola toscaneggiante dei Dalle Masegne, oltre alla già citata datazione verso la metà del Quattrocento.

29 W. WOLTERS, *op. cit.*, vol. I, p. 51

30 *Ibid.*

Medesimo parere condivise Gabriella Serdi in un breve saggio dedicato ad alcune sculture presenti in facciata al duomo di Capodistria³¹, sottolineando come l'arca capodistriana si inserisca appieno nella tradizione scultorea veneziana della metà del secolo, come dimostrerebbero i confronti con le tombe andriolesche di Jacopo e Ubertino da Carrara e il gruppo di Palazzo Ducale del Calendario.

Assai approfondito e complesso è lo studio condotto da Guido Tigler sull'arca, frutto di un interesse protrattosi per quasi un decennio e concretizzatosi in diversi interventi³².

Egli, partendo dalle considerazioni di W. Wolters sulla natura formale dell'arca, apparve particolarmente sedotto dalla supposta dipendenza dell'arca con le opere del Calendario a Palazzo Ducale, lasciando passare in certa misura in sordina invece quella di matrice andriolesca. Al Tigler non solo il confronto tra il Gruppo dell'Ebbrezza di Noè e il summenzionato miracolato capodistriano si mostrò convincente, ma anche quello tra gli angeli reggicandelabro dei fianchi dell'arca e gli arcangeli Michele e Raffaele di Palazzo Ducale³³, nei quali, certo successivi al gruppo dell'Ebbrezza ma ancora entro l'influenza del Calendario, similmente sarebbero presenti i caratteri di maggiore finezza e morbida eleganza di Capodistria.

Su questa base il Tigler ritenne fosse da escludere un'identificazione del maestro con Filippo de Santi, nonostante riuscisse a riconoscere un'affinità, perlopiù iconografica, tra i rilievi giustinopolitani e l'arca del beato Odorico da Pordenone, in particolare con il pannello della *Predica a malati e cinesi*, il che lo legittimò a credere che il Maestro dell'Arca di S. Nazario avesse una qualche familiarità con il monumento udinese. Come tuttavia già notato dall'Alisi³⁴, Tigler

31 G. SERDI, *Le sculture sulla facciata del Duomo di Capodistria*, «AMSI», LXXXVIII, 1988, p. 129

32 G. TIGLER, *Das Grabmal des helingen Nazarius in der Kathedrale von Koper*, in *Gotika v Slovenij*, Atti del convegno a cura di J. Hofler, 1994, Lubiana, pp. 159-171; G. TIGLER et al., in *Dioecesis Justinopolitana: op. cit.*, pp. 140-143, 160-190; G. TIGLER, *Scultori itineranti o spedizioni di opere? Maestri campionesi, veneziani e tedeschi nel Friuli gotico*, in M. P. Frattolin, *Artisti in viaggio 1300-1450. Presenze foreste in Friuli Venezia Giulia*, Forum Editrice, Udine, 2003, pp. 122-168; G. TIGLER, *Precisazioni sull'arca di San Nazario*, «AFAT», 21-22, 2003, pp. 49-62.

33 Invero G. Tigler pare confondersi, parlando non degli arcangeli Michele e Raffaele bensì di Gabriele e Raffaele, cosa illogica considerata la difformità stilistica del Gabriele. Trattasi senz'altro di semplice svista, in quanto nelle didascalie fotografiche si esprime correttamente sull'arcangelo Michele. Vedasi G. TIGLER, *Precisazioni*, op. cit., p. 58 e fig. 11

34 A. ALISI, op. cit., pp. 38-39

ammise che il nostro «sia identico con l'autore del fregio di Santi nel sarcofago del patriarca Bertrando, o che lo scultore del fregio udinese abbia fatto parte della bottega del maestro del monumento istriano»³⁵, tesi successivamente riconfermata³⁶. Sull'arca udinese egli sarebbe intervenuto nel 1353 per realizzarne il fregio, spostandosi temporaneamente a Udine, quando l'arca fu portata a Udine da Aquileia, dove era stata commessa al più tardi nel 1348 dal patriarca Bertrand de Saint Geniès al fine di accogliere le contese reliquie dei santi Ermagora e Fortunato, per ospitare il corpo defunto dello stesso patriarca, assassinato quell'anno a S. Giorgio della Richinvelda.

Un simile S. Fortunato, proveniente dal portale della basilica di Sant'Eufemia a Grado, accostato da M. Walcher³⁷ al sant'Elio turiferario dell'arca di S. Nazario e ad alcuni capitelli del Duomo di Aquileia realizzati attorno al 1370, venne dal Tigler³⁸ ricondotto all'ambito di Filippo de Santi e datato al 1338, spiegando il nesso con il monumento capodistriano come pura citazione.

Sono comunque molti altri i frammenti e le sculture che Tigler riferì all'ambito del Maestro dell'arca di S. Nazario³⁹, tra cui anche un singolare frammento di tomba veneziana, conservato nello Spencer Museum of Art dell'Università di Lawrence a Kansas City, ragguardevole non solo per attinenza tipologica ma anche per vicinanza formale nella morbidezza e finezza del modellato, a detta sua «d'un fare più morbidamente gotico, cioè modernamente francesizzante»⁴⁰.

In questo contesto, pur riconoscendo l'estrema difficoltà del dare un nome al Maestro dell'Arca di S. Nazario, per la solida e diffusa produzione scultorea di alto livello prodotta dai *tajapiera* veneziani alla metà del XIV secolo, in ultima istanza⁴¹ Tigler, proprio appoggiandosi sul presunto

35 G. TIGLER et al., *Dioecesis Justinopolitana*, op. cit., p. 168

36 G. TIGLER, *Scultori itineranti*, op. cit., p. 160; G. TIGLER, *Precisazioni*, op. cit., pp. 59-60

37 M. WALCHER, *L'arca di san Nazario nel Duomo di Capodistria*, «AMSI», XCVIII, 1998, p. 97

38 G. TIGLER, *Scultori itineranti*, op. cit., p. 156-160

39 In *Das Grabmal*, op. cit. pp. 170-171 Tigler attua un collegamento tra sedici figure a rilievo, acquisite nel mercato antiquario e provenienti da almeno tre monumenti funerari veneziani del XIV secolo. Egli, anche se con una certa cautela visto lo stato conservativo dei frammenti, vi legge una sorprendente somiglianza con la tomba di Nazario, tanto nei rilievi figurati quanto nel fregio superiore. Allo stesso modo in *Dioecesis Justinopolitana*: op. cit. p. 167 intende istituire un confronto con la cosiddetta «Madonna Avoscan» nella cripta del Duomo di Belluno e con un raffinato rilievo con il Battesimo di Cristo, allora immesso nel mercato antiquariale.

40 G. TIGLER, *Precisazioni*, op. cit., p. 59

41 Vedasi G. TIGLER, *Precisazioni*, op. cit., p. 58; G. Tigler, *Scultori itineranti*, op. cit., p. 160

tra arcangeli ed angeli cerofori, suppose con buon beneficio del dubbio che l'autore del monumento capodistriano potesse trattarsi di quel «*Mr. Henricus protomagister palacii*»⁴², scarsamente attestato nelle fonti, attivo nella fabbrica di Palazzo Ducale dopo la morte di Filippo Calendario. È a questi, o comunque al suo ambito, dunque che Tigler attribuì l'intera arca, nonostante sottolineasse che non si potesse escludere, ma nemmeno confermare, l'intervento di un qualche collaboratore, non certamente per i rilievi in facciata e il giacente, ma forse per le parti decorative ed il fregio di figure e foglie d'acanto⁴³.

Dalle stesse osservazioni di natura stilistica avanzate dal Wolters scaturirono le considerazioni del Tigler incentrate sulla committenza, focalizzate tanto sul riconoscere l'identità dei committenti quanto sul restringere il campo cronologico di produzione dell'opera. I rapporti tipologici, e a suo dire anche formali, tra le figure di Palazzo Ducale e quelle capodistrianе portarono lo stesso a ratificare la datazione del Wolters al terzo quarto del secolo, restringendola però agli anni immediatamente successivi alla congiura di Marin Falier del 1355 e alla decapitazione del proto Filippo Calendario, implicato nella vicenda⁴⁴. Come ben riportato da Tigler⁴⁵, Capodistria si era ribellata al dominio della Serenissima una prima volta nel 1348, approfittando della debolezza della padrona alle prese con la nota epidemia di peste, e una seconda volta nel 1354. Entrambe presto sedate e sottoposta la città a pesanti ritorsioni iniziali, una volta ristabilita l'obbedienza Tigler crede che la tomba di S. Nazario, ricondotta alla mano dello sfuggente *protomagister* Enrico, testimonierebbe il rapido cambiamento nella politica di Venezia nei confronti di Capodistria a partire dal 1355, volta adesso a ingraziarsi la popolazione di una città strategica con donativi e opere pubbliche. I committenti in questa prospettiva sarebbero non altro che i provveditori veneziani della città i quali, agendo di concerto con il vescovo locale, avrebbero omaggiato il paladino identitario della città sottomessa, S. Nazario, assorbendo e neutralizzando così qualsiasi

42 G. TIGLER, *Precisazioni*, op. cit., p. 62, nota 23

43 G. TIGLER et al., *Dioecesis Justinopolitana*, op. cit., p. 163

44 G. TIGLER, *Precisazioni*, op. cit., p. 58; G. TIGLER et al. *Dioecesis Justinopolitana*, *ibid.*

45 Vedasi G. TIGLER, *Das Grabmal*, op. cit., pp. 165-166. Per approfondire cfr. F. SEMI, *Capris Iustinopolis Capodistria*, op. cit.; S. ŽITKO et al., *Dioecesis Justinopolitana*, op. cit. p. 18

velleità di autonomia politica e culturale. Effettivamente, a livello documentario, almeno per la rivolta del 1348, Venezia non avrebbe dato spazio ad un atteggiamento punitivo particolarmente prolungato, datandosi già al marzo 1350 la liberazione della maggior parte dei prigionieri capodistriani⁴⁶.

Nonostante ammettesse la possibilità di una commissione locale precedente alla metà del secolo, in un contesto politico cittadino in cui centrale era il senso patriottico rappresentato da Nazario, assunto a campione della libertà cittadina, acutamente il Tigler, consapevole che un'embargo alle esportazioni artistiche fosse storicamente improbabile, considerando anche come fieri nemici di Venezia, primi tra tutti i Carraresi e il patriarcato aquileiese, guardassero a Venezia come centro artistico di punta e li spesso cooptassero pittori e lapicidi, credette per i rilievi dell'arca più plausibile una datazione di poco successiva al 1350, per il fatto che diversamente l'opera andrebbe a collocarsi cronologicamente troppo vicina ai suoi modelli⁴⁷.

Maria Walcher⁴⁸ a riguardo della questione attributiva rimase sotto più aspetti strettamente connessa alle ipotesi avanzate da Wolters e Tigler, se non che avanzò diversi e nuovi collegamenti stilistici e tipologici. Ella ritenne più che convincenti le analogie tra la figura del Paralitico miracolato dell'arca e quella di Cam nel gruppo dell'*Ebrezza di Noè* per confermare il legame tra l'arca di S. Nazario e i rilievi veneziani di Palazzo Ducale. Accanto a ciò però sottolineò il rapporto tra il San Nazario e i rilievi veneziani di Palazzo Ducale. Accanto a ciò però sottolineò il rapporto tra il San Nazario e il Sant'Alessandro capodistriani e le figure andriolesche, con volti arrotondati e vigorosi panneggi, del portale di S. Lorenzo a Vicenza, così come le figure di alcuni capitelli, databili al 1370, della basilica di Aquileia, opera di un artista familiare con la decorazione di Palazzo Ducale⁴⁹. Legata in qualche forma a questi capitelli, perché presumibilmente prodotta nell'ambito dello stesso cantiere, sarebbe anche una seconda scultura che la Walcher sottopose all'attenzione della critica, credendovi di vedere una solida relazione stilistica con l'Arca di S. Nazario. Trattasi della statua di

46 G. TIGLER, *Das Grabmal*, op. cit. , p. 165-166; G. TIGLER et al., *Dioecesis Justinopolitana*, op. cit., pp. 164-165

47 G. TIGLER, *Das Grabmal*, op. cit. , p. 167; G. TIGLER et al., *Dioecesis Justinopolitana*, op. cit., p. 165

48 M. WALCHER, op. cit., pp. 87-110

49 M. WALCHER, *ivi*, p. 96 e s.

S. Fortunato proveniente dal portale della basilica di Sant'Eufemia a Grado, la quale, attestante a detta sua una «*continuità dei modi di Filippo e Andriolo de Santi nel Trecento avanzato*»⁵⁰ riporterebbe al beato Elio capodistriano, nonostante il Tigler abbia poi ritenuto opportuno ridurre il rapporto tra i due a mera citazione⁵¹. Secondo la studiosa, lo stesso diacono ricorderebbe, per l'affine e leggero hanchement, anche la santa martire sulla destra della tomba del beato Odorico da Pordenone, del già citato Filippo de Santi.

In questo panorama ella ritenne appropriato confermare che il Maestro dell'Arca di S. Nazario fosse un veneziano vicino alla cerchia tanto del Calendario quanto di Andriolo, attivo ad un certo momento anche ad Aquileia dopo le imprese vicentine, veneziane e udinesi⁵².

Per quanto riguarda la committenza invece, rifacendosi ad un passo della *Visitatio Iustinopolitana* del cardinale Agostino Valier⁵³, edita dal Parentin⁵⁴, la Walcher credette di poter leggere nel giuspatronato accordato alla famiglia Valaresso un indizio in tal proposito. Ella stessa ammise però di trovarsi in difficoltà nell'identificare l'effettivo committente, in quanto non si ha notizia documentaria di alcun esponente di detta famiglia presente a Capodistria, né in pianta stabile né sporadicamente, dall'inizio del Trecento al quarto decennio del Quattrocento. Ipotizzò così che la committenza dovesse essere partita da Venezia da un'esponente della nobile famiglia per ragioni a noi sconosciute, o forse, come supposto dal Tigler, su stimolo dello Stato veneziano, intento a mettere in atto una nuova politica di governo.

50 M. WALCHER *ivi*, pp. 97-98, nota 28

51 G. TIGLER, *Scultori itineranti*, *op. cit.* pp. 157-160

52 M. WALCHER, *op. cit.*, p. 98

53 Riporto per chiarezza il testo contenuto in L. PARENTIN, *La visita a Capodistria di Agostino Valier*, AMSI, XCVII (n.s. XLV), 1997, p. 280, più precisamente dal capitolo «*Visitatio ecclesiarum Urbis Iustinopolitanae*»: «*In dicta ecclesia sunt XIII altaria. [...] Altare S. Nazarii, ubi requiescit corpus dicti sancti habet palam marmoream honorificam, crucem in medio altaris, et est ornatum omnibus necessariis ornamentis. Obligatio est quotidie celebrare ex legato nobilium de Valaresso qui instituerunt dictum altare, et est beneficium iurispatronatus*».

54 L. PARENTIN, *op. cit.*, p. 245 e ss. Per il passo in questione, più avanti descritto, vedasi p. 280

Questa ipotesi fu presto contraddetta dal notevole articolo di Giorgio Fossaluzza⁵⁵ posto a introduzione critica alla traduzione italiana del volume *La scultura gotica in Istria* di V. Ekl. Questi infatti trovò al momento insostenibile, per il vuoto documentario, vedere nei Valaresso i fautori di quest'opera, sostenendo invece a ragione come fosse lecito supporre «*che l'istituzione dell'altare per legato Valaresso e il beneficio [...] siano acquisizioni formali che non implicano di fatto anche la commissione dell'opera, ma siano invece successive*»⁵⁶. Mancando qualsiasi punto di riferimento d'archivio, ritenne che un'ipotesi di datazione potesse essere avanzata solo su basi stilistiche. Accettò quindi per il monumento capodistriano una datazione prossima alle sculture angolari di Palazzo Ducale, datate dal Wolters tra 1341 al 1355, «*con più probabilità verso l'ultimo termine, per segnalare la necessità che una maestranza entri nell'ordine di idee di compiere una personale trascrizione*»⁵⁷. Sostenne ciò in funzione degli apparenti legami stilistici con le opere della bottega del Calendario: anche se i rilievi capodistriani sarebbero distinti da peculiare morbidezza del materiale, analoga sarebbe la gestualità, l'hanchement dei corpi, l'espressività dei volti e il classicismo dei panneggi. Nonostante i confronti con i rilievi andrioleschi di Vicenza e quelli veneziani dei sopraindicati capitelli aquileiesi mostrino «*una certa robustezza e staticità nelle posture e una minore ricerca di eleganza nelle vesti e nelle gestualità*»⁵⁸ rispetto a Capodistria, Fossaluzza ritenne comunque che a meritare il nome di Maestro dell'arca di S. Nazario fosse un collaboratore di Andriolo de Santi, operante ad un certo punto a Venezia, dove poté conoscere il nuovo linguaggio del Calendario.

Nella stessa opera in cui G. Tigler avanzò molte delle precedentemente esposte teorie sull'arca⁵⁹, intervennero sulla questione anche S. Stefanac ed E. Gardina. Il primo, assai brevemente, riconobbe che i tratti stilistici del monumento ricordino «*la produzione della bottega dello scultore veneziano*

55 G. FOSSALUZZA, *Scultura in Istria: un antesignano percorso tra presenze e modelli di Venezia e del centro Europa*, in Vanda Ekl, *La scultura gotica in Istria*, ed. italiana a cura di Giorgio Fossaluzza e Maria Walcher, Editore Italo Svevo, Trieste, 1999 (ed. orig. Zagreb 1982), pp. 11-35

56 G. FOSSALUZZA, *op. cit.*, p. 22

57 *Ivi*, p. 22

58 *Ivi*, p. 23

59 E. GARDINA, S. STEFANAC, G. TIGLER, *Dioecesis Justinopolitana*, *op. cit.*

Andriolo de Santi ovvero quella di Filippo Calendario»⁶⁰, portando a credere così che sia stata realizzata nei primi anni della metà del Trecento. Il secondo⁶¹, invece, esprime giudizi limitatamente alla possibile committenza dell'opera. Distanziandosi dal parere del Tigler, specificò che la commissione dell'arca sarebbe avvenuta per opera del vescovo Loredan (1390-1411), desideroso di ottenere la restituzione delle spoglie di S. Nazario ed Alessandro, successivamente recuperate e riposte in loco dal Pola (1420-1424). Poche pagine addietro tuttavia, in evidente contraddizione, aveva sostenuto che la commissione dell'arca fosse avvenuta nel 1377 in concomitanza alla riconsacrazione di un altare al santo patrono⁶².

Per ultimo Tomasi⁶³ si esprime sull'arca e, seguendo il Tigler, credette non vi fosse motivo per escludere che l'autore dell'arca non si fosse formato nel cantiere di Palazzo Ducale a metà secolo, risultando così già attivo nel quinto decennio del Trecento. Concordando con questi anche su commissione e datazione, Tomasi notò acutamente come *«qualunque sia stato il ruolo svolto, direttamente o mediamente, dalle autorità veneziane, esso non si esplicitò nel programma iconografico che, [...] da quanto è dato di constatare, fu concepito per glorificare il ruolo di Nazario come protettore della città e come taumaturgo*»⁶⁴.

60 S. STEFANAC et al. , *Dioecesis Justinopolitana, op. cit.* , p. 30

61 E. GARDINA et. al. , *Dioecesis Justinopolitana, op. cit.* , pp. 115-116

62 *Ivi*, p. 112

63 M. TOMASI, *Le arche dei santi. Scultura, religione e politica nel Trecento veneto*, Viella Editrice, Roma, 2012, pp. 241-244

64 M. TOMASI, *op. cit.* , p. 244

2.5 L'annosa questione della «maestosa tribuna di marmi»

Tema lungamente dibattuto, presente fin dalle primissime considerazioni globali sull'arca di san Nazario, è quello relativo all'ipotetica esistenza, già nel progetto originario o comunque di poco successiva, di un trecentesco ciborio posto a coronare la preziosa tomba del santo patrono. A stimolare l'ampio dibattito, come riconosciuto dal Fossaluzza⁶⁵, in realtà poche sono le fonti documentarie, ristrette in modo particolare alla singola descrizione dell'assetto secentesco del Duomo capodistriano lasciata dal vescovo Paolo Naldini nella sua *Corografia ecclesiastica*⁶⁶. Centrale nel discorso è specificatamente l'espressione «*maestosa Tribuna di marmi, piegati dallo scalpello in varj fogliami, fregiati d'oro*» e il modo con cui essa sia stata interpretata.

Nonostante ciò, è necessario segnalare che l'Alisi citò un verbale della seduta del Consiglio Maggiore del 26 dicembre 1668 in cui sembrasi nominata la medesima struttura, designata proprio con la stessa formula⁶⁷. Questi, sebbene abbia trattato in via defilata la questione e abbia avuto come fonte i soli testi summenzionati, non aveva dubbi che l'arca fosse originariamente protetta da un suo ciborio trecentesco, posto dietro la balaustra del coro. Le originali componenti di questo sarebbe

65 G. FOSSALUZZA, op. cit. , p. 26

66 P. NALDINI, *Corografia ecclesiastica*, op. cit., 20 e s.; Ne trascivo il testo per chiarezza: «*[Il duomo] Consta di tre Navate à giusta proportion larghe, e lunghe, ma quella di mezzo, che in altezza le altre eccede, accorciasì alquanto per il sito in essa occupato dal choro. [...]. Qui la pretiosa Tomba del Santo Vescovo Nazario serve da mensa al sacro Altare, sopra di cui il zelo di Francesco Zeno l'anno 1662 collocò l'Augustissimo Sacramento... Ai lati di questa Tribuna, quasi sotto gli Archi delle Navate, s'ergono due altre Tribune minori o siano piccoli pulpiti di marmo, donde anticamente costumossi nelle Messe solenni annunciare al Popolo il Sacro Evangelio non da entrambi, ma da quella a sinistra; dall'altra si leggeva l'epistola. Fra queste Tribune e la grande preaccenata, dimezzano due ampie scale marmoree, di più gradini entrambe, e servono alla salita dal piano della Chiesa, a quello del choro. Questo spalleggiato dalle Sedie canonicali, benchè in sito più eminente della prima; ed è l'Altare Maggiore, adorno col venerando Simulacro della Vergine Madre Assunta al Cielo, sua Titolare, cinta dalle statue d'altri Santi, tutte lumeggiate d'oro. A capo della Navata maggiore grandeggia maestosa Tribuna di marmi, piegati dallo scalpello in varj fogliami, fregiati d'oro. Evvi qui di rimarco la Sacra Mensa, composta di un candido marmo, così trasparente, benchè massiccio, che un lume, acceso posto al di sotto, tramanda al di sopra il suo splendore. Serve di gran Nicchio à questo Altare, e sua Tribuna, un ampio semicircolo, che rissaltando nella Piazza al di fuori, è il compimento, e la corona della chiesa».*

67 A. ALISI, op. cit. , pp. 29-30. Cito quanto segue: «*Si sa che nella seduta del Consiglio Maggiore del 26 dicembre 1668, per tranquillare i cittadini impressionati da voci insistenti di un rifacimento generale della Cattedrale e dell'eventuale rimozione dell'arca, si dichiarava solennemente, che “in nessun tempo si possa attaccar il Coro, né levare la tribuna di S. Nazario”*».

possibile riconoscere nei frammenti di archivolti conservati nel Museo Regionale di Capodistria e da due piedistalli con scene di lavoro dei progenitori posti ai lati della porta meridionale del duomo. Le sculture del ciborio, così come quelle dell'arca stessa, secondo l'Alisi erano poi decorate in foglia d'oro così da risplendere nella semioscurità dell'ambiente⁶⁸.

Inizialmente critico sulla possibilità che i frammenti del Museo di Capodistria potessero essere identificati con i resti della «maestosa tribuna»⁶⁹, il Semi istituì un legame tra suddetti lacerti e i quattro evangelisti posti in facciata al Duomo di Capodistria, questi ultimi connessi, a detta sua, all'opera dell'enigmatico Domenico da Capodistria. In questi, decontestualizzati in facciata da una prima ignota collocazione, si avvertirebbero già le tracce della scuola dei Dalle Masegne o di Bartolomeo Bon⁷⁰. A sostegno della smentita dell'esistenza della tribuna gotica egli seppe poi portare entro il discorso una serie di documenti tratti dall'archivio cattedrale di Capodistria⁷¹. In particolare credette che a indurre il Naldini ad esprimersi in quella formula dovette essere «*il fiorame dietro la figura di S. Nazario*» realizzato ancora nel 1579 dal maestro Cristoforo Gusich. Come testimoniato da un pagamento, lo stesso anno sarebbe intervenuto sull'arca anche il maestro Diego Slamna per effettuare varie opere, tra le quali doratura e dipintura⁷². Un terzo documento, datato invece al 1643, testimonia come fu affidata ad un tale Pietro Sdrajel la realizzazione di un «*altare di tavole*» sopra l'arca. In questa prospettiva il Semi non seppe spiegarsi quale posto potesse occupare la struttura lignea dello Sdrajel, portandolo di conseguenza a rigettare la tesi naldiniana. Tuttavia, nella sua ultima opera sull'argomento⁷³, senza approfondire più di tanto la questione, il Semi ammise di essersi lasciato convincere dalla proposta di Janez Mikuz⁷⁴ a proposito della

68 *Ivi*, pp. 27, 29, 73

69 F. SEMI, *Un'opera d'arte quasi ignota*, *op. cit.*

70 F. SEMI, *L'arte in Istria*, *op. cit.*, p. 117 e 122; F. SEMI, *Capris, Iustinopolis*, *op. cit.*, p. 201

71 F. SEMI, *Il duomo di Capodistria*, *op. cit.*, pp. 182, 204

72 Incerta mi sembra in realtà la data in cui il maestro Diego Slamna fu attivo nel duomo. In un primo passaggio (*ivi*, p. 182) il Semi pare parlare dell'anno 1573, successivamente tuttavia (*ivi*, p. 204) l'opera viene detta svolta nel corso del 1579.

73 F. SEMI *Capris Iustinopolis Capodistria: op. cit.*, p. 201 nota 46

74 JANEZ MIKUZ, *Slikastvo, kiparstvo in urbanizem ter arhitektura v slovenski Istri*, Kulturna skupnost in svet za kulturo občine Koper, Capodistria, 1972

pertinenza dei rilievi a qualche antica architettura d'altare, forse proprio il noto ciborio dell'arca di san Nazario.

Non trascurabile è poi il parere di W. Wolters⁷⁵, sicuro che l'originaria costituzione del monumento capodistriano prevedesse altresì il trecentesco ciborio descritto dal Naldini. Egli spese diverse parole a sostegno di detta tesi, riconducendo all'antico baldacchino diversi frammenti scultorei dispersi in Capodistria. Credette infatti parte di questo i quattro evangelisti della facciata del Duomo, dal Semi ricondotti a Domenico da Capodistria, i due zoccoli con Adamo ed Eva, già in Alisi, dodici rilievi di diverso formato conservati nel Museo Civico, sicuramente costituenti in origine dei sottarchi e accomunati ai quattro evangelisti dalle medesime iscrizioni, e forse un tondo con il Sudario di S. Veronica posto sopra il portale con gli stipiti dei Progenitori. Volle quindi escludere la pertinenza alla supposta opera di altri rilievi erratici conservati nel Duomo, tra cui il S. Nazario dell'abside, non sapendo spiegare dove potessero trovare posto. Tentando di dare forma concreta a questo complesso scultoreo Wolters si rifece al modello della cappella della Madonna Mora, nella Basilica di S. Antonio a Padova, strutturalmente compatibile con i frammenti disponibili. Così facendo, nonostante percepisse alcune criticità nell'esistenza di quattro chiavi di volta e la presenza di sole tre facce lavorate nel sarcofago di S. Nazario, le due basi dovevano essere collocate sotto le colonne, gli evangelisti agli angoli, i sottarchi sulle facciate, il tondo con sudario della Veronica al posto della Imago Pietatis padovana.

Seguì poi, nella sua recensione al Wolters (1976), I. Fisković⁷⁶, il quale ritenne che i rilievi del baldacchino, individuati dal tedesco, fossero di provenienza locale e con ogni probabilità successivi al 1422, nonostante rispondessero ad un disegno progettuale complessivo già predisposto nel momento dell'arrivo dell'arca di S. Nazario da Venezia.

⁷⁵ W. WOLTERS, *op. cit.*, pp. 182-183

⁷⁶ I. FISKOVIĆ, *W. Woltersa "La scultura veneziana gotica 1300-1460"*, in «Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti», Vol. 20 No. 1, Zagreb, 1977

Concorde con il Wolters nel ricondurre ad una stessa mano i frammenti di archivolti e i quattro evangelisti, anche G. Serdi⁷⁷ ritenne che essi originariamente costituissero il ciborio che serviva da ornamento all'Arca di S. Nazario. Rispetto ai rilievi dell'arca credette tuttavia di dovervi vedere due mani distinte, in quanto i rilievi del ciborio *«mancano totalmente di quella vivacità che, sebbene in forme ancora arcaiche, anima i volti e le movenze delle figure del sarcofago»*⁷⁸. I loro volti sono *«completamente privi di espressione e le rigide pieghe dei loro abiti non si avvicinano affatto al panneggio più sciolto del S. Nazario»*⁷⁹. Maggiore corrispondenza la Serdi avrebbe trovato in opere più tarde di realizzazione provinciale, come nel caso delle figure scolpite sul capitello inferiore del pilastro sud-ovest della Basilica di Aquileia, secondo lei eseguite verso la fine del Trecento da maestri locali educati alla scuola dei Dalle Masegne. Per questo suppose che il ciborio sia stato realizzato nel torno di anni della restituzione delle spoglie del santo patrono⁸⁰ per dare maggior rilievo all'arca ed al santo patrono. Nel credere ciò ella si rifece al parere di E. Cevc⁸¹, il quale aveva ipotizzato che i Quattro Evangelisti della facciata fossero parte del baldacchino dell'arca e che fossero da riferire alla metà del Quattrocento. A sostegno dell'esistenza di suddetto ciborio, la Serdi chiamò poi in causa un foglio, databile alla fine del XVII secolo, proveniente dagli Atti del vescovo Bruti⁸², da lei edito per la prima volta. In esso, accostata al prospetto del progetto di ampliamento del coro, sarebbe riportata la pianta del Duomo quattrocentesco, dove si vedrebbe al centro del presbiterio la sezione di quattro colonne poste lì ad indicare, a detta sua, la presenza proprio del grande ciborio.

77 G. SERDI, *op. cit.*

78 *Ivi*, p. 130

79 *Ibid.*

80 *Ivi*, p. 132; Si tratta della già menzionata restituzione delle spoglie di S. Nazario ad opera del vescovo genovese Pileo de Marini e del capodistriano Geremia Pola. Correva l'anno 1422 ma la Serdi, evidentemente confondendosi, parla del 1442.

81 E. CEVC, *Gotsko kiparstvo*, in *Ars Sloveniae*, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1967

82 Atti del vescovo Bruti, *Questioni per il coro della cattedrale 1743-46*, Archivio del Duomo di Capodistria (sistemato presso la Curia Vescovile di Trieste).

Sulla questione la Ekl si esprime in maniera approssimativa⁸³, riconoscendo alcuni frammenti del duomo di Capodistria, tra cui i due piedistalli con i Progenitori, come opere trecentesche «*di spirito veneziano, ma di diversa qualità a causa dell'esecuzione in loco*»⁸⁴. Da quanto io sappia, non sembra essersi espressa sulla questione della «maestosa tribuna».

G. Tigler⁸⁵ identificò i frammenti di sottarchi del Museo Regionale, i pinnacoli con Evangelisti nella facciata del Duomo, la Veronica e la Resurrezione murati nella parete meridionale del Duomo, come opere realizzate attorno al 1385 da parte di un gruppo di scultori caratterizzati da una forte affinità con i veneziani operanti ad Aquileia nel 1370. In questi ultimi vide un linguaggio stilistico legato ai bassorilievi con Apostoli e Profeti opera dei collaboratori di Andriolo a Vicenza (1342-44). Gli stessi operarono poi nei sottarchi degli archivolti ogivali sulle tombe dei Carraresi (1351), dove, per la prima volta nell'ambito artistico veneziano, si ritrova il motivo della nicchia conchigliata e le nicchie a spigolo già in realtà presente a Capodistria.

Respingendo l'idea che la «maestosa tribuna» fosse parte del monumento originario, Tigler credette più probabile che essi partecipassero alla facciata del Duomo restaurata nel 1385, tesi avanzata dal Gardina. Questi⁸⁶, alla luce di un documento edito dall'Alisi⁸⁷, attestante i primi lavori di restauro del duomo in seguito alle devastazioni genovesi, affermò che all'atrium-porticum menzionato sarebbero riferibili i dodici frammenti di arcate oggi ricostruiti nel lapidario del Museo Regionale. In detta occasione gli amministratori cittadini avrebbero deciso di dotare il Duomo di un nuovo portico, costituito da quattro arcate aperte, tre in facciata ed una verso settentrione. Lo stesso sostenne che la menzionata tribuna sarebbe stata presente solo a partire dal 1498, anno in cui il

83 V. EKL, *op. cit.*, 1999, pp. 65, 226

84 *Ivi*, p. 65

85 G. TIGLER, *Das Grabmal*, *op. cit.*, p. 160 e ss. ; G. TIGLER, et al., *Dioecesis Justinopolitana*, *op. cit.*, pp. 142-143, pp. 184 e ss. ; G. TIGLER, *Precisazioni*, *op. cit.*, pp. 49-50

86 E. GARDINA et al., *Dioecesis Justinopolitana*, *op. cit.*, pp. 114-115

87 A. ALISI, *op. cit.*, pp. 12-13 ; Il brano è altresì ripreso dal Gardina in *op. cit.*, p. 114 . Trattasi di una ducale del 27 giugno 1385 con la quale il doge Antonio Venerio riconobbe al vescovo Morosini la proprietà del terreno davanti all'ingresso della cattedrale. Di seguito lo trascrivo per intero: «...*quod territorium quod est ante dictum porticum sive atrium, per passus comunis tres vel circa, recto tramite usque ad campanile, pertinet ad ipsam ecclesiam sicut asserit apparere per modiones affixos in muro ipsius atrij...*»

vescovo Valaresso fece costruire, nei pressi dell'arca, la propria tomba e una nuova recinzione – la tribuna - i cui pilastri oggi farebbero da stipite alle due porte meridionali della cattedrale. Successivamente⁸⁸ il Tigler avallò anche quest'ultima ipotesi del Gardina. Nella ricostruzione di queste architetture esterne Tigler individuò per le quattro chiavi di volta, che presentavano San Nazario, la Vergine, il Battista e Cristo, specifici soggetti nei sottarchi, rispettivamente: i santi della Chiesa capodistriana, i dottori della Chiesa, i profeti, gli Apostoli.

Nei confronti della pianta edita dalla Serdi⁸⁹, Tigler fu poi molto scettico, in quanto credette rappresentasse già, tanto per il prospetto quanto per la planimetria, una soluzione progettuale settecentesca dove le quattro colonne potevano rappresentare la base per un colossale baldacchino in stile berniniano. Questo anche perché il Naldini, usando il termine «tribuna» anche per i pulpiti delle letture, nell'enigmatico caso dell'arca probabilmente faceva riferimento ad una qualsiasi struttura rialzata come, per esempio, un coro rialzato a pontile. Ciò sarebbe comprovato anche dall'analisi dell'uso di detto vocabolo nell'italiano colloquiale dell'epoca o precedente: il Tigler⁹⁰ cita l'esempio di V. Borghini⁹¹ il quale, riferendosi al coro parzialmente conservato di San Pier Scheraggio a Firenze, con «tribuna» intende proprio un coro sopraelevato rispetto alla cripta. E in ogni caso, intese sottolineare il Tigler, anche se vi fosse stato veramente un ciborio, egli reputò più probabile che trovasse posto nell'altare maggiore, come a San Marco o a Parenzo.

Non per ultimo egli volle confutare l'ipotesi sulla corrispondenza tra baldacchino gotico e «maestosa tribuna» citando il documento del 1643, già impiegato dal Semi⁹² allo stesso fine. Alla luce di ciò Tigler ritenne quanto più improbabile che la struttura dello Sdrajel potesse avere contemporanea esistenza con il ciborio⁹³.

88 G. TIGLER, *Precisazioni*, op. cit., pp. 49-50

89 G. SERDI, op. cit.

90 G. TIGLER, *Das Grabmal*, op. cit., p. 162

91 V. BORGHINI, *Discorsi di Monsignore Don Vincenzio Borghini al Serenissimo Francesco Medici Gran Duca di Toscana: Recati a luce dà deputati per suo testamento: Con la tavola delle cose più notabili*, Filippo e Iacopo Giunti e Fratelli, Firenze, 1585, II, S. 410; Si cita quanto segue: «E finalmente nel suo tribunale in testa, che noi mantenendo già tanti secoli, senza saper perchè l'antica voce, diciamo tribuna»

92 F. SEMI, *Il duomo di Capodistria*, op. cit., pp. 182, 204

93 G. TIGLER, *Dioecesis Justinopolitana*, op. cit., p. 187

Sulla stessa linea si pose la Walcher⁹⁴, la quale credette che la nota espressione del Naldini identificasse non un baldacchino gotico ma un generico pulpito dal quale il sacerdote predicava. In nota aggiuntiva al testo ella, dopo aver riportato le vicissitudini dei frammenti di archivolti descritte dal Caprin⁹⁵, dette per probabile la connessione, già individuata dal Tigler, con le opere aquileiesi della bottega veneziana seguace di Andriolo e Filippo Calendario, i cui capitelli sono detti stilisticamente vicini alle sculture dell'arca di S. Nazario «*in una circolazione di modi che permette di supporre l'attività di un'unica bottega nell'arco di un ventennio per l'intero corpus di queste opere*»⁹⁶.

Anche il Fossaluzza⁹⁷ ebbe da dire sulla questione, mostrandosi dubbioso tanto che l'espressione del Naldini quanto la summenzionata pianta della Serdi potessero testimoniare effettivamente l'esistenza di un ciborio gotico. Non solo non vi sarebbero ulteriori fonti dirette a sostegno di questa tesi, ma seguendo il Tigler, egli ci tenne a precisare che fosse necessario prestare attenzione all'interpretazione dell'espressione «tribuna», in quanto essa non può essere ristretta a sinonimo di ciborio dal momento che sarebbe più probabile che identifichi l'intera area presbiteriale. In via generale – suggerì - quello del Naldini poteva trattarsi di un riferimento anche alle quattro «tribune» di diverse dimensioni indicate nel coro all'interno della descrizione della *Visitatio* di Agostino Valier del 1580⁹⁸. Ipoteticamente pensò che a queste potrebbero riferirsi alcuni dei citati rilievi trecenteschi, erranti tra il duomo e il Museo regionale.

Tomasi⁹⁹ infine, sulla scorta delle sopradette osservazioni del Tigler, esclude qualsiasi plausibile esistenza di un ciborio gotico posto a coronamento dell'Arca di S. Nazario.

94 M. WALCHER, *op. cit.*

95 G. CAPRIN, *L'Istria nobilissima*, F. H. Scimpff, Trieste, 1907, vol. I, p. 31 e ss.

96 M. WALCHER, *op. cit.*, p. 110

97 G. FOSSALUZZA, *op. cit.*, pp. 26-27

98 G. FOSSALUZZA, *ibid.*; *Visitatio Iustinopolina Augustini Valerii*, Archivio segreto vaticano, 1580 in L. PARENTIN, *op. cit.*, p. 280; A dire il vero mi risulta oscuro il senso dell'affermazione del Fossaluzza, in quanto egli pare fare riferimento ad una menzione di quattro tribune presente nel Valier di cui tuttavia non sono riuscito a trovare traccia. L'unico passo riservato all'interno del Duomo di Capodistria è quello anzidetto, dove il discorso si concentra esclusivamente sugli altari. E aldilà dell'altare maggiore e quello di S. Nazario, non si fa diretta menzione di altre strutture nell'area adiacente al coro.

99 M. TOMASI, *op. cit.*, p. 243

CAPITOLO III - VICENDE STORICHE E RICOSTRUZIONE TIPOLOGICA

3.1 Preambolo alla questione ricostruttiva

Qualsiasi indagine volta a ricostruire eventi e dinamiche che coinvolsero l'arca di S. Nazario con il fine di immaginarne una qualche ricostruzione non può esimersi dal necessario confronto con la documentazione storica e le valutazioni che dallo studio di questa sono conseguite. Trattasi questo di un lavoro alquanto delicato, per la scarsità di fonti, per la loro spesso difficile decifrabilità e per il nebuloso stato di conservazione in cui oggi si presenta l'arca e il duomo completamente rinnovato nella sua facies neoclassica.

Grandi collettori e sintetizzatori di fonti furono l'Alisi e il Semi, assolutamente essenziali per la nostra ricerca, in quanto, separatamente, vagliarono filza per filza, carta per carta, l'intero archivio cattedrale alla ricerca di qualsivoglia notizia utile alla ricostruzione dei processi evolutivi. Similmente di grande interesse è l'opera del Gardina, il quale, unitamente al Parentin, permise la pubblicazione di utilissima documentazione. Ritengo in ogni modo superfluo il sottolineare come della grande mole documentaria della cattedrale solo una porzione assai minuta risulti utile per la ricostruzione delle vicende e dell'aspetto originario del monumento di nostro interesse. Quanto si proporrà in seguito costituisce dunque una semplice selezione del materiale, di più ampio argomento, edito dai sopracitati.

Le notizie e le vicende trasmesse per via documentaria sono presentate seguendo l'avvicinarsi cronologico non dell'edizione dei testi ma dello svolgersi stesso dei fatti riportati. Si assisterà dunque ad un continuo andirivieni di fonti ed editori il quale, seppur possa risultare poco pratico, garantirà una migliore visualizzazione dei processi trasformativi che coinvolsero il nostro monumento.

3.2 Vicende storiche e fonti documentarie

Probabilmente la notizia sull'arca di S. Nazario capace di porsi cronologicamente più addietro nel tempo è la testimonianza sull'*inventio* delle reliquie di S. Nazario, lasciata dall'Ughelli¹⁰⁰. Secondo la sua tradizione il corpo del santo patrono sarebbe stato rinvenuto in un'arca di marmo recante l'iscrizione «*Hanc Patriam serva, Nazari Sancte guberna / Qui Pater, et Rector Iustini diceris Urbis*»¹⁰¹, la stessa che al giorno d'oggi corre sulla cornice inferiore del sarcofago. Proprio alla luce di ciò, è evidente come essa costituisca più una notizia agiografica, volta a suscitare devozione e meraviglia, che un'effettiva informazione storica sull'arca trecentesca. Infatti, come riconosciuto dal Giollo¹⁰², anche se si fosse trattato di un sarcofago, non si potrebbe sostenere l'esistenza di tale iscrizione per il fatto che nel 557, alla morte di Nazario, Giustinopoli era ancora chiamata Capris, e Giustino II¹⁰³ ancora non era imperatore. In qualche misura più certo è quanto riportato da un documento¹⁰⁴, datato al 20 aprile 1377, concernente la riconsacrazione di un altare alla Santissima Trinità e a San Nazario con l'immissione di nuove reliquie, diverse da quelle del santo titolare.

100 F. UGHELLI, *Italia Sacra sive De Episcopis Italiae et insularum adjacentium: tomus quintus*, Sumptibus Blasij Deversin, & Zenobij Masotti, Roma, 1653, p. 357; L'anno in cui sarebbe avvenuta la miracolosa *inventio* è dibattuto: lo stesso Ireneo Daniele (s.v. *San Nazario*, in *Bibliotheca sanctorum*, Città Nuova Editrice, Roma, 1967, pp. 777-778) appare indeciso se porla nel 601 o solo ad inizio XIV secolo.

101 F. UGHELLI, *ibidem*

102 R. GIOLLO, *op. cit.*, p. 22

103 Per la questione toponimica rinvio alle chiare parole di F. Semi (*Capris Iustinopolis Capodistria*, *op. cit.*, pp. 37-43), capaci di fare luce sulle ricorrenti mistificazioni a proposito del nome della città. A detta sua, anziché dall'imperatore Giustino II, la città di Giustinopoli avrebbe tratto il nome da un «*excellentissimus et sapientissimus, Justinus nomine*» della gens Anicia, o a dir si voglia dei Giustinian, il quale si era rifugiato, o era stato relegato, nell'antica Capris prima del 562.

104 Il documento, pertinente agli anni dell'episcopato Lodovico Morosini (1364-1390) trovasi trascritto e conservato nel lascito del vescovo Francesco Zeno (1660-1680), conservato alla Biblioteca Marciana di Venezia (It. VI, 171 b, 5981). Il Gardina (*op. cit.*, p. 113) ne offre la trascrizione integrale: «*Dei et Apostolicae sedis gratia Episcopus Justinopolitanus et ordinarius Reverendus in Cristo Presbiter Dominus Dominus Laurentius eadem gratia Episcopus Petenus Nostribus prefato Domino Episcopo Justinopolitano nec non et venerando presbiteri et Domino Domino angelo prefata gratia Episcopo Tergestino. Ad honore sanctissimae Trinitatis, ac gloriosi Episcopi et confessoris B. Nazarij huius vobis Protectoris et Patroni sub cuius /...bul./ hoc altare est herectum et ornatum celestis gloriae. Idem altare dedicatum et consacratum fuit secundum more Romanae curiae. In quo quidem Altare posita sunt Reliquia Infrascriptorum sanctorum videlicet sancti Nicolai Episcopi et Confessoris. Sancti Justi Martiris de Tergeste Sancti Johannis confessoris et Inocentij et aliquorum aliorum Martirum de Tergesto apud quorum Testimonium partes sigillo curiae dicti domini Episcopi justinopolitani monite fuerunt et robraverunt. Actum in Ecclesia. Sanctae Mariae Maioris Cathedrali Justinopoli die dominico duodecimo mensis Aprilis Anno Domini millesimo trecentesimo septuagesimo septimo indictione quintadecima*»

L'identificazione del «*sub cuius ...tab..*» lì menzionato è tuttavia incerta. Non è dato sapere se il vocabolo definisse qualcosa di concreto, come *tabula* o *contabulo*, oppure qualcosa di più figurato, come *vocabulo*¹⁰⁵. Ma nonostante non sia specificata la natura dell'altare menzionato, il documento dà testimonianza della preesistenza del culto del santo patrono in Capodistria nella seconda metà del XIV secolo, e dunque di un monumento cultuale, altare o sarcofago che sia, dedicato allo stesso.

Alla luce dei diversi e molteplici rifacimenti strutturali che coinvolsero duomo ed arca in più di seicento anni di storia, essenziale per avere percezione di dove trovasse originaria collocazione il monumento capodistriano è un'esigua notizia offertaci dal Manzuoli che, come detto poc'anzi, trascrisse nella sua opera il carteggio tra il vescovo genovese e l'omologo capodistriano. Proprio in una di queste lettere viene riportata la lapidaria testimonianza di Bartolomeo Corio, canonico genovese presente ai fatti del luglio 1380¹⁰⁶. L'affermazione del Corio, per cui il sarcofago da cui erano state sottratte le reliquie fosse quello «*avanti l'ingresso del Choro*», permetterebbe dunque di immaginare che la cassetta con le reliquie, evidentemente posta dentro l'arca di S. Nazario, si trovasse a capo della navata maggiore, ossia di fronte al coro.

Tuttavia a dare testimonianza dell'impegno che il vescovo capodistriano Geremia Pola profuse per ottenere il rientro delle reliquie dei santi patroni non fu solamente il Manzuoli, ma, a distanza di più di più di trecento anni, anche il Naldini¹⁰⁷, il quale spese diverse parole. Questi in modo particolare

105 E. GARDINA, *op. cit.*, p. 113

106 Si fa riferimento alla lettera del 5 giugno 1422 inviata al vescovo capodistriano Geremia Pola da Jacopo di Languschi, forse segretario del vescovo genovese, in cui si vuole assicurare la controparte istriana della veridicità delle reliquie sottratte. Fondamentale è proprio la ripresa delle parole del testimone, il quale garantiva che «*La medesima cassa con le sopradette Reliquie in quel tempo era nella Chiesa di Capo d'Istria sopra l'Altare, il quale è avanti l'ingresso del Choro, e che era tenuta in grandissima Veneratione*». Il Gardina avrebbe poi edito direttamente il testo originale, prodotto in buon latino: «*quod eadem capsula cum reliquiis supradictis tunc temporis erat in ecclesia Justinopoli super altare, quod est ante chori ingressum*» (Folium diocesanum tergestinum 1868, 80: *Restitutio Reliquiarum S. Nazarii Ep. Protectoris et S. Alexandri Pont. per Archiepiscopum Januensem Pileum de Marinis anno 1422*). Per la bibliografia vedasi in ogni caso N. MANZUOLI, *Nova descrizione della provincia dell'Istria*, *op. cit.*, pp. 9-13 ; E. GARDINA et al., *op. cit.*, pp. 115-116. ; P. ŠTOKA, *op. cit.*, pp. 23-25

107 P. NALDINI, *op. cit.*, 50-51; Cito integralmente il passaggio in questione: «*I voti del Popolo, i sospiri del Clero, gli ufficj del Prelato s'impiegarono tutti nel corso di più Anni per rihavere l'involate Reliquie. Alla fine stancato da tanti voti il Cielo, regendo la Chiesa di Genova Pileo de' Marini, e questa di Giustinopoli Geremia Pola, si stipulò la sospirata restitutione. Onde l'Anno mille, quattrocentoventi due, trasportati da Genova in Venetia i sacri Corpi, e depositati con solenne pompa nella Chiesa di San Girolamo, dopo la Messa Pontificale, cantata da Marco Lando Vescovo di Castello, coll'assistenza delli due*

ricordò come a seguito della ricollocazione delle spoglie nell'«*Arca di fino marmo, sotto maestosa Tribuna, di pietre, di fogliami, ed oro vagamente adorna*»¹⁰⁸ la devozione popolare fu tale da far apporre l'iscrizione dedicatoria tutt'oggi leggibile sulla cornice inferiore del monumento.

Altrettanto notevole per alcune considerazioni che seguiranno è un fatto trasmessoci brevemente sempre dal Naldini¹⁰⁹. Egli testimonia come il 7 novembre 1445 il vescovo Francesco Biondi da Firenze celebrò la conclusione di importanti rifacimenti nella cattedrale capodistriana con la riconsacrazione dell'edificio sacro e dell'altare di S. Nazario, quest'ultimo forse dopo un restauro disposto per fare fronte ai danneggiamenti del monumento ancora risalenti all'incursione del 1380. In detto episodio il vescovo Biondi all'interno dell'arca avrebbe anche depositato un documento con il resoconto della vita dei santi Nazario ed Alessandro, della rapina delle reliquie e della loro restituzione, successivamente spedito al cardinale Baronio (1537-1607) e mai più riavuto¹¹⁰.

All'apparenza appena tangente rispetto al nostro studio, ma in realtà funzionale a future considerazioni, è un breve commento, presente sempre nel Naldini¹¹¹, che attesta come il vescovo

Vescovi di Nona, e di Giustinopoli, si ripigliò il viaggio maritimo verso l'Istria. Riuscì questo felicissimo, ed i fervorosi sospiri della Città, uscita in gran parte dal natio scoglio ad incontrare giuliva i suoi Santi Tutelari, concorsero à gonfiare meglio de' placidi Zefiri le vele. Conche approdata felicemente al Porto la numerosa comitiva, coi più festosi contrasegni d'Archi trionfali, di sonori bronzi, e de' sacri Inni, portaronsi que' pretiosi Corpi nel Duomo; dove rese per più giorni dall'immenso Popolo le dovute gratie a Dio, ambo si riposero in un'Arca di fino marmo, sotto maestosa Tribuna, di pietre, di fogliami, ed oro vagamente adorna. E traboccando più oltre l'inondante gioja il Vescovo Pola, per degno tributo di gratie al Cielo, decretò l'annuo Ufficio della solenne Translatione; e la Città in Holocausto perenne appese à piedi dell'Arca, con questi Carmi il proprio Cuore. Hanc Patriam serva, Nazari Sancte, guberna, Qui Pater, et Rector Iustini diceris Urbis».

108 P. NALDINI, *ibidem*.

109 P. NALDINI, *op. cit.*, 19, 45 e s., 93; Il passo è menzionato in più momenti all'interno dell'opera ma forse la più significativa è la seguente citazione, tratta da quello che secondo il Naldini era un documento dello stesso Francesco Biondi, depositato entro la cassa marmorea e rivenuto al tempo del vescovo Francesco Zeno: «Or al demolirsi l'antico Altare di Nazario, nel ripostiglio delle Sacre Reliquie trovossi una pergamena del seguente tenore: Anno Domini millesimo quadrigentesimo quadregesimo quinto. Indictione octava; die vero septima Mensis Novembris, quae fuit Dominica, Pontificatus Domini nostri Eugenij Papae IV: anno quintodecimo. Reverendissimus Pater, Dominus Frater Franciscus de Florentia Ordinis Preadicatorum Episcopus Iustinopolitanus consecravit hanc Ecclesiam, et Altare, quam de novo de duobus Parietibus readificaverat. Consecravit ad honorem, et Nomen, et Memoriam Beatissimae Virginis Mariae, et posuit in eo Reliquias infrascriptas, cum tribus granis incensi benedicti; et doluit, quod dedicatio predicata Ecclesiae, et Altaris prima Dominica Mensis ejusdem singulis Annis celebretur; deditque in Die dedicationis ejusdem, et in Festis omnibus Beatae Mariae in perpetuum, omnibus, et singulis dictam Ecclesiam visitantibus dies quadraginta Indulgentiarum: Reliquiae positae in dicto Altari sunt de Ligno Crucis, de Reliquijs S. Laurentij M. S. Anastasij Papae, et M. S. Stephani P. et M. et Aliorum».

110 Vedasi A. ALISI, *op. cit.*, p. 39

111 P. NALDINI, *op. cit.*, 95

Giacomo Valaresso (1482-1503), fautore di importanti e prolungati interventi costruttivi nel Duomo, avrebbe provveduto l'Arca di S. Nazario di «*perpetua Capellania*», forse lasciando a deposito l'anello pontificale di Paolo II poi rinvenuto in una ricognizione dello stesso monumento. Al suo episcopato sarebbe anche pertinente una tomba terragna, già fatta realizzare nel 1485 ai piedi dell'arca di S. Nazario, i cui lacerti risultano oggi reimpiegati in tre frammenti negli stipiti e nell'architrave della porta della sagrestia¹¹². Questa, nel 1498, sarebbe poi stata sormontata da una recinzione o tribuna i cui frammenti sarebbero costituiti dagli stipiti floreali della porta meridionale¹¹³.

Grazie al Semi¹¹⁴ è invece dato sapere che tra il 28 aprile e il 10 ottobre 1579 il maestro Diego Slamna fu pagato 90 lire per «*la fattura dell'arca de San Nazario, et altar, cioè di hauerla nettata indorata et posto il pechio, fatto il scabello, depenger et altre fatture*»¹¹⁵. Inoltre nello stesso 1579, ma ancora il 29 marzo, un tale maestro Cristoforo Gusich aveva realizzato il «*fiorame dietro la figura di S. Nazario*»¹¹⁶. Tale testimonianza permetterebbe, come già ricordato precedentemente, di interpretare diversamente la notizia naldiniana della «*maestosa Tribuna di marmi, piegati dallo scalpello in varj fogliami, fregiati d'oro*»; Ancora presente all'epoca del Naldini, secondo il Semi essa sarebbe stata costituita non dal già lungamente approfondito ciborio gotico ma proprio da codesto «fiorame» del Gusich. Tuttavia, è da considerare altresì come nell'opera del Naldini detta tribuna venga menzionata già in relazione al rientro delle spoglie dei santi Nazario ed Alessandro, nel 1422, dunque un secolo e mezzo prima dell'intervento del Gusich¹¹⁷.

112 Tanto il Naldini quanto l'Alisi e il Gardina riportano l'epigrafe presente nella lastra marmorea: *JACOBUS VALARESSUS GEORGIJ FILIUS PATRITIUS VENET. / PONTIFEX IUSTINOPOLITANUS / POST MUNERE VARIORUM PRO SANCTA R.ECCLESIA / FELICEM ADMINISTRATIONEM / HUMANA SORTIS MEMOR / HUNC OSSIBUS SUIS QUIETIS LOCUM / ADHUC VIVENS PRAESTRUENDUM CURAVIT / ANNO CHRISTIANA SALUTIS M.CCCCLXXXV*. Vedasi in proposito P. NALDINI, *op. cit.*, 95 e s.; A. ALISI, *op. cit.*, p. 68; E. GARDINA, *op. cit.*, p. 118 e s.

113 E. GARDINA, *ibidem*

114 F. SEMI, *Il duomo di Capodistria*, *op. cit.*, pp. 182, 204;

115 *Ivi*, p. 204

116 *Ibidem*

117 P. NALDINI, *op. cit.*, p. 50

Fondamentale è poi la *Visitatio Iustinopolitana Augustini Valerii* edita da mons. Parentin¹¹⁸. La relazione scritta della visita pastorale del cardinale Agostino Valier, condotta a partire dal febbraio 1580, dà cognizione dello stato della diocesi capodistriana in quel frangente storico precedente a che il clima post-tridentino inducesse eventuali mutamenti nella struttura del duomo, come d'altra parte si è visto diffusamente accadere nelle diocesi italiane. Non solo nelle premesse, ma, come si vedrà, anche nella pratica questa relazione costituisce una fonte unica. Essa testimonia infatti come l'altare di S. Nazario dovesse essere unito all'arca in un complesso unitario nel quale, stando alla fonte, è plausibile che ad essere la «*palam marmoream honorificam*» fosse proprio l'arca marmorea, disposta in una posizione sopraelevata, quasi a modo di ancona, rispetto al sottostante altare. È tuttavia vero che l'«*ubi requiescit*» potrebbe indurre confusione facendo intendere che le spoglie del santo fossero conservate all'interno dell'altare e non dell'arca. Ciò è però inverosimile, e dunque a mio avviso dovrebbe trattarsi di una mera imprecisione del compilatore. Trovo inoltre che si debba concordare con il Fossaluzza¹¹⁹ a proposito della notizia sul giuspatronato «*nobilium de Valaresso*», in quanto esso è più probabile che abbia avuto origine con l'istituzione dell'anzidetta «*perpetua Capellania*» ad opera del vescovo Giacomo.

Di poco successiva è la visita pastorale del vescovo giustinopolitano Giovanni Ingegnerio (1576-1600), la quale - seppur possa conoscerla solo per citazione indiretta dell'Alisi – pare confermare il fatto che l'altare di S. Nazario trovasse posto nell'area sopraelevate del presbiterio. Il presule tra il 21 e il 23 ottobre 1583 in Duomo «*notò [...] i seguenti altari: 1) della B. V. Assunta in Cielo o Altare Maggiore; 2) di S. Nazario, sul coro dinanzi al precedente; 3) di S. Elio, nella cripta, sotto al precedente; 4) del SS. Sacramento, in una nicchia sotto l'ambone dell'Evangelo; 5) di S. Caterina,*

118 L. PARENTIN, *op cit.*, p. 280 ; Segue la citazione integrale del passo in questione, già precedentemente riportato: «*[...] In dicta ecclesia sunt XIII altaria. / Altare maius sub titulo Sancta Maria habet palam honorificam et est cum omnibus ornamentis necessariis. In dicto altari celebratur cum altari portatili honorifico. / Altare S. Nazarii, ubi requiescit corpus dicti sancti habet palam marmoream honorificam, crucem in medio altaris, et est ornatum omnibus necessariis ornamentis. Obligatio est quotidie celebrare ex legato nobilium de Valaresso qui instituerunt dictum altare, et est beneficium iurispatronatus. [...]*»

119 G. FOSSALUZZA, *op. cit.*, p. 22

sotto l'ambone dell'Epistola [...]»¹²⁰. Da questa fonte, che ritengo comunque da verificare perché mediata dall'interpretazione dell'Alisi, è però anche rilevante notare come coesistessero nella medesima area presbiteriale due pulpiti da cui doveva essere letta la Scrittura. Eco di queste strutture potrebbero essere le naldiniane «*Tribune minori o siano piccoli pulpiti di marmo*» che cingevano «*la pretiosa Tomba del Santo Vescovo Nazario*»¹²¹.

Si ha poi notizia, grazie al Semi¹²², che nel 1643 ad un tale maestro Pietro Sdrajel fu commessa la realizzazione sopra dell'arca di un «*altare di tavole*». Come detto supra, qualora si desse fede al documento in questione, bisognerebbe dunque escludere, o perlomeno immaginare in forme diverse, l'esistenza di una qualsiasi struttura a baldacchino posta sopra l'arca e l'altare di S. Nazario. Per mezzo del Naldini sappiamo invece che attorno al 1662 il vescovo Francesco Zeno (1660-1680) rimodulò il gruppo dell'altare e dell'arca di S. Nazario per potervi disporre il Santissimo¹²³. Nel fare ciò fece eliminare il preesistente altare, abbassare l'arca marmorea ad altare stesso, e far disporre un nuovo tabernacolo sopra d'esso. In questo momento dovette così venir meno quel connubio tra arca ed altare che doveva esistere, con ogni probabilità, almeno dai restauri del XV secolo se non oltre. Nello stesso anno «*maestro Zorzi tajapiera*» dovette restaurare i marmi dell'arca¹²⁴, così come realizzare egli stesso il tabernacolo per il Santissimo sacramento¹²⁵.

120 A. ALISI, *op. cit.*, p. 27;

121 P. NALDINI, *op. cit.*, 20-21

122 F. SEMI, *Il duomo di Capodistria*, *op. cit.*, p. 182

123 P. NALDINI, *op. cit.*, 44 ; Segue per chiarezza il testo integrale: «*Nel mille Seicento, e sessanta due, quasi dieci Anni dopo la morte del Morari, Francesco Zeno rissoluto di trasportare il Divinissimo Sacramento dall'angustie della Capelletta, esistente sotto la Tribuna, detta del Vangelo (luoco à tanta Maestà troppo ristretto) ad altra parte più decorosa della Cattedrale, scielse con provido consiglio la Tribuna Maggiore, nobile ricovero del Sacro Corpo di Nazario. Che però disfattone l'Altare, à cui l'Arca marmorea del Santo serviva d'Ancona, questa s'abbassò per Mensa; ed il nuovo Tabernacolo del Venerabile drizzato su questa, divenne Ancora*». La nuova conformazione dell'arca a mensa d'altare, esistente ancora agli anni del Naldini, è da questi ribadita poco oltre (*op. cit.*, 52-53): «*questo sacro Corpo [di Alessandro] [...] quando da Genovesi rapito, portossi, come dicemmo, coll'altro di Nazario à Genova; donde poi l'Anno mille quattrocento venti due, ambo alla Città restituiti, si collocarono in un'Arca medesima nel Duomo, ove tuttavia si adorano: e formando oggi quest'Arca la mensa all'Augustissimo Sacramento, se questo è la vera, e viva Arca di Dio, Nazario ed Alessandro sono i due Cherubini, che à prò di Giustinopoli vi stendono l'ali del loro possente Patrocinio*».

124 F. SEMI, *Il duomo di Capodistria*, *op. cit.*, p. 204

125 G. TIGLER et al., *Dioecesis Justinopolitana*, *op. cit.*, p. 187

Data invece al 26 dicembre 1668 la già discussa seduta del Gran Consiglio della città nella quale si rassicurò la popolazione cittadina sulle voci che avevano iniziato a circolare a proposito di un drastico rifacimento della Cattedrale dichiarando che «*in nessun tempo si possa attaccar il Coro, né levare la tribuna di S. Nazario*»¹²⁶.

I tempi erano però maturi per un mutamento globale e di lì a poco lo zelo del vescovo P. Naldini (1686-1713) avrebbe definitivamente messo in moto la macchina edilizia che rinnovò – o forse snaturò – l'antica struttura. Prima però che ciò accadesse lo stesso Naldini lasciò memoria della disposizione interna del duomo seicentesco in quella assai utile descrizione già precedentemente trasposta¹²⁷. Per suo tramite è permesso avere conferma non solo degli interventi del vescovo Zeno, ma in via generale anche della situazione architettonica e planimetrica occorrente all'anno 1700. Dalla descrizione si viene a sapere che l'arca-altare, «*a capo della navata maggiore*», occupasse una posizione centrale nell'area tra coro e navata, anche se non è esplicitato se già sopra il presbiterio o ancora nel piano della navata. Alla sua destra ed alla sua sinistra dovevano trovarsi due

126 A. ALISI, *op. cit.*, p. 29 e s.

127 P. NALDINI, *op. cit.*, 20 e s.; Ne riporto nuovamente il contenuto: «*[Il duomo] Consta di tre Navate à giusta proportion larghe, e lunghe, ma quella di mezzo, che in altezza le altre eccede, accorciassi alquanto per il sito in essa occupato dal choro. Il Pavimento è di marmorino battuto, ed il Cielo di legname intagliato, lavoro disteso in piano nelle navate minori, e nella maggiore inarcato d'un mezzo cielo; opera antica, ma durevole, e ben ordinata. Le muraglie divisorie, di queste Navate, col beneficio di nove archi per parte s'appoggiano a diciotto colonne, di marmo fino, tra le quali le prime si dissero dal Sansovino: serpentino nero; e dallo Sterlio, marmo d'Antiochia. Qui la pretiosa Tomba del Santo Vescovo Nazario serve da mensa al sacro Altare, sopra di cui il zelo di Francesco Zeno l'anno 1662 collocò l'Augustissimo Sacramento. Ai lati di questa Tribuna, quasi sotto gli Archi delle Navate, s'ergono due altre Tribune minori o siano piccoli pulpiti di marmo, donde anticamente costumossi nelle Messe solenni annunciare al Popolo il Sacro Evangelio non da entrambi, ma da quella a sinistra; dall'altra si leggeva l'epistola. Fra queste Tribune e la grande preaccennata, dimmezzano due ampie scale marmoree, di più gradini entrambe, e servono alla salita dal piano della Chiesa, a quello del choro. Questo spalleggiato dalle Sedie canonicali, benchè in sito più eminente della prima; ed è l'Altare Maggiore, adorno col venerando Simulacro della Vergine Madre Assunta al Cielo, sua Titolare, cinta dalle statue d'altri Santi, tutte lumeggiate d'oro. A capo della Navata maggiore grandeggia maestosa Tribuna di marmi, piegati dallo scalpello in varj fogliami, fregiati d'oro. Evvi qui di rimarco la Sacra Mensa, composta di un candido marmo, così trasparente, benchè massiccio, che un lume, acceso posto al di sotto, tramanda al di sopra il suo splendore. Serve di gran Nicchio à questo Altare, e sua Tribuna, un ampio semicircolo, che rissaltando nella Piazza al di fuori, è il compimento, e la corona della chiesa. Sotto del Coro, come che sostenuto da piccoli archi con sue colonne, v'è un Oratorio sotterraneo, che direbbesi nell'Insubria lo Scurolo; se bene egli è a sufficienza luminoso; e se gli scende per due scale corrispondenti nelle Navate minori. Nell'una e nell'altra di queste veggonsi diversi Altari, ma non uniformi nel modello dell'Arte, e nella finezza dei marmi. Vi sono bensì in vari d'essi come pure nelle pareti all'intorne molle eccellenti Pitture delli due celebri Carpatij, del Panzazano, del Celesti, del Zanchi, del Liberi e di molti altri».*

ampie gradinate che colmavano il dislivello tra coro e navata, oltre a due «tribune» per la lettura delle Scritture, descritte in prossimità delle colonne delle navate laterali. In questa situazione bisogna immaginare dunque uno spazio mediano, ricavato tra questi elementi, nel quale si sarebbe trovata proprio l'arca o a livello del piano del presbiterio o a quello della navata centrale. Senza anticipare troppo di quanto si dirà, quest'ultima ipotesi sarebbe infatti capace di spiegare bene l'eventuale disposizione a parete della tomba capodistriana e la sua qualità di «*palam marmoream honorificam*», per usare le parole del Valier.

Come anticipato, il Naldini dette inizio alle fasi preliminari di progettazione del Duomo e nel 1690 chiamò da Venezia il proto Francesco per «*levar la pianta della chiesa e disegnar la fabbrica, per dare i disegni degli altari*»¹²⁸. Quanto prodotto fu poi consegnato all'architetto Giorgio Massari che predispose il progetto di cui probabilmente è un'eco la celebre pianta edita dalla Serdi¹²⁹ conservata negli Atti del vescovo Bruti depositati presso l'archivio del Duomo. Nonostante l'impegno profuso, il Naldini non ebbe mai possibilità di vedere iniziati i lavori di ristrutturazione in quanto essi, per difficoltà economica, presero avvio solamente nel dicembre 1715 dopo che fu anche richiesto l'intervento finanziario del Maggior Consiglio¹³⁰. Da allora i lavori, su cui sorvolero¹³¹, si protrassero fin oltre alla metà del XVIII secolo.

L'insieme di queste opere aveva irrimediabilmente modificato l'originario assetto in cui si trovava l'arca di S. Nazario, già alterato dall'azione dello Zeno. In seguito a questi eventi il monumento si trovò ad essere confinato nell'area posteriore al coro, costretto all'interno di una nicchia ricavata dietro l'altare maggiore, opera del 1788 dell'altarista Gasparo Albertini. Di fronte all'arca nel 1807

128 Vedasi A. ALISI, *op. cit.*, p. 32

129 G. SERDI, *op. cit.*, p. 128, fig. 8 ; Per il manoscritto originale vedasi *Atti del vescovo Bruti*, *op. cit.*, presso la Curia Vescovile di Trieste.

130 A. ALISI, *ibidem*

131 Per chi ne avesse interesse segnalò e invitò al confronto tra l'opera del Semi (*Il duomo di Capodistria*, *op. cit.*, p. 182 e ss.) e quella dell'Alisi (*Il duomo di Capodistria*, *op. cit.*, p. 32 e ss.)

il Semi¹³² sostenne fosse stata installata la cancellata in ferro battuto visibile in diverse fotografie d'epoca, a detta sua di fattura ottocentesca ma secondo l'Alisi secentesca¹³³.

3.3 La critica

La panoramica storico-documentaria finora presentata è il frutto della stratificazione di decenni di ricerche e pubblicazioni, spesso molto intervallate negli anni. Come è naturale qualsiasi ipotesi di ricostruzione dell'assetto originario dell'Arca capodistriana che in questo lasso di tempo possa essere stata lasciata risente inevitabilmente, aldilà delle specifiche convinzioni dell'autore, del panorama documentario disponibile al tempo.

Già lungamente si è discusso della naldiniana «maestosa Tribuna di marmi», ed eviterò dunque che ci si esprima eccessivamente oltre. Ma quanti si sono esposti a favore di questa tesi, hanno anche fatto forte affidamento sulla descrizione planimetrica lasciata dal Naldini, immaginando così l'arca di S. Nazario disposta nel coro in una posizione centrale. Di questa conformazione A. Alisi¹³⁴ produsse un veloce schizzo, aggiungendo che a separare l'area presbiteriale dalla navata dovesse trovarsi una balaustra. In questa ricostruzione l'arca era sovrastata dal noto ciborio e, prima del 1662, essa doveva fungere da ancona ad un altare vero e proprio.

Anche il Wolters¹³⁵ parve condividere questa ipotesi, limitandosi ad affermare che l'arca dovesse avere posto nel presbiterio sotto il ciborio gotico da lui ricostruito con diversi frammenti capodistriani. Tipologicamente vide una ripresa del modello offerto dalla tomba alla ponentina del vescovo Castellano Salomone in Treviso.

Anche secondo G. Serdi¹³⁶ sotto il noto ciborio si sarebbe trovata l'arca di S. Nazario. Questo non è però da lei ritenuto del XIV secolo, bensì del XV, quando a seguito del rientro delle reliquie dei santi patroni si avrebbe deciso di dare maggiore visibilità e onore al sarcofago marmoreo. Almeno

132 F. SEMI, *Il Duomo di Capodistria*, op. cit. , p. 196

133 A. ALISI, op. cit., p. 35.

134 A. ALISI, op. cit. , p. 29

135 W. WOLTERS, op. cit. , p. 50 e ss.

136 G. SERDI, op. cit. , p. 132 e ss.

fino al 1662, ossia all'opera dello Zeno, questo doveva fungere da «ancona» all'altare posto in prossimità, per poi essere in quell'anno abbassato a «mensa». In detta occasione il gisant finì per essere posto sotto il sarcofago. Con i lavori del Massari i rilievi del ciborio sarebbero stati dispersi, mentre l'arca finì confinata dietro il presbiterio. Interessante è che ella riconosca come nella sua collocazione originale, dunque ancora nel XIV secolo, l'arca di S. Nazario fosse posta a parete, come suggerito dalla decorazione a soli tre lati.

Quest'ultima ipotesi fu lungamente difesa e spalleggiata dal Tigler¹³⁷. La presenza di un quarto lato espositivo fu da lui declinata chiamando in causa la direzionalità data dagli angeli cerofori, mentre la decorazione delle cornici, appena visibile frontalmente, lo portò automaticamente a credere in una posizione rialzata. Questi indizi indussero il Tigler a credere che originariamente l'opera fosse nata per avere collocazione elevata, probabilmente in corrispondenza tra il non più esistente dislivello fra il pavimento della navata centrale e quello del presbiterio, rialzato per l'esistenza della cripta con le spoglie del beato Elio. Ciò sarebbe in linea con la testimonianza del Manzuoli per cui l'arca fosse posta «*ante chori ingressum*». La conformazione generale, sostenne il Tigler, sarebbe quella di una compresenza tra arca ed altare, nelle forme rappresentate, per esempio, nell'arca pisana di S. Ranieri. Anche la visita pastorale del Valier e la descrizione naldiniana confermerebbero la collocazione dell'arca sopra dell'altare, almeno fino al 1712¹³⁸. A Capodistria il modello sarebbe infatti quello della tomba alla ponentina, ossia pensile su mensola. Anch'egli infatti, come il Wolters, vide nella tomba di Castellano Salomone (+1322) un modello, accostando altresì la tomba del Beato Enrico a Treviso (+1315) e quella di Enrico degli Scrovegni a Padova (+1336). Come per queste tombe, Tigler riconobbe la possibilità che anche a Capodistria il giacente potesse essere accolto da una struttura di angeli reggicortina. Le facce laterali del sarcofago appaiono in realtà composite, in quanto costituite da una porzione originale, più antica, e un

137 G. TIGLER, *Das grabmal*, op. cit. , p. 159, p. 169 e s. ; G. TIGLER et al. , *Dioecesis Iustinopolitana*, op. cit. , p. 160, 166, 186 e ss. ; G. TIGLER, *Precisazioni*, op. cit. , p. 49 e ss.

138 G. TIGLER et al. , *Dioecesis Iustinopolitana*, op. cit. , p. 186; Nel testo il Tigler parla del 1712, apparentemente dimenticando come già al 1662 fosse venuta meno la funzione dell'arca di «ancona» d'altare rialzata, murata o meno a parete.

pannello, di marmo differente, con decorazione a losanghe e fioroni, in cui sono disposti anche due stemmi araldici. Qui il Tigler vi riconobbe da un lato quello della famiglia Loredan e dall'altro quello della famiglia Morosini, riconducendo così detti pannelli ai restauri commissionati dai vescovi Alvisse Morosini (1364-1390) e Giovanni Loredan (1390–1411) in un momento successivo al sacco del 1380.

L'insieme di queste congetture fu accettato dal Tomasi¹³⁹, e parzialmente anche dalla Walcher¹⁴⁰, se non che ella si trovò a dissentire sull'originaria collocazione del monumento. Credette infatti che l'arca di S. Nazario fosse originariamente nata tanto come monumento funerario quanto come altare. La «*palam marmoream honorificam*» menzionata dal Valier non sarebbe altro che l'arca stessa, dove il coperchio fungeva da mensa d'altare. Secondo la Walcher il brano del Naldini sull'operato dello Zeno non testimoniarebbe la funzione dell'arca di ancona dell'altare sottostante: questo perché l'espressione «*s'abbassò per mensa*» sarebbe stata usata in senso puramente figurato. Infatti, essendo stato posto sull'altare il Santissimo Sacramento, l'arca marmorea del Santo, che era altare ed ancona, «*s'abbassò per mensa*» perché perse inevitabilmente la sua importanza rispetto al Santissimo, il cui Tabernacolo invece divenne Ancona, ossia catalizzatore dell'attenzione del fedele. In questa condizione la figura del giacente non si sarebbe trovata sul piano superiore della cassa, bensì al di sotto: avrebbe infatti le dimensioni esatte per essere posizionata tra i due pilastri di sostegno.

Similmente anche Giollo¹⁴¹ credette che il gisant non avesse mai funzionato da coperchio dell'arca, ipotizzando come, per la presenza di alcuni fori alle due estremità della figura forse atti ad ospitare ferri piombati, la figura fosse fissata a parete, in una posizione orizzontale ma verticale e non obliqua.

139 M. TOMASI, *op. cit.*, p. 242 e ss.

140 M. WALCHER, *op. cit.*, p. 98 e ss.

141 R. GIOLLO, *op. cit.*, p. 142 e ss.

Messa da parte l'ipotesi della Walcher, Fossaluzza¹⁴² ritenne che in un primo momento, prossimo alla commissione dell'opera, l'arca potesse essere innalzata su mensole su una parete laterale, o murata, sulla navata mediana di fronte alla cripta. Tuttavia, la presenza dei due pilastri in pietra eterogenea posti ai lati dell'arca sarebbe indice dell'intervento di restauri e mutamenti, quasi sicuramente occorsi negli episcopati Morosini e Loredan. È certo che dal 7 novembre 1445, giorno della riconsacrazione di un altare a S. Nazario, presumibilmente quello disposto sotto l'arca, questa dovette essere stata rimossa dalla sua collocazione a parete, potendo invece *«essere innalzata su colonne ed avere attiguo subito sotto la propria mensa per la celebrazione quotidiana, per cui l'arca, come attestato, funzionava da pala»*¹⁴³, come può fare supporre la testimonianza della *Visitatio Iustinopolitana*. Invece la collocazione dell'Arca come altare isolato del sacrificio nel mezzo del presbiterio sarebbe solamente una conseguenza del reimpiego e della valorizzazione voluta dal vescovo Zeno nel 1662¹⁴⁴ come tramandato dal Naldini.

3.4 Ipotesi e riflessioni ricostruttive

La appena conclusa rassegna storico-critica, come precisato poc'anzi, costituisce il punto di partenza per qualsiasi considerazione sull'argomento. Ed è proprio alla luce dei diversi interventi critici, oltre che delle riflessioni scaturite dalle evidenze materiali del monumento, e soprattutto di alcune considerazioni logiche più avanti esposte, che ritengo plausibile che l'arca originariamente fosse stata progettata per un'esposizione rialzata su mensole o, più presumibilmente, su colonne.

Se l'assenza in Capodistria di frammenti della stessa fattura dell'arca, idealmente parte di un quarto lato espositivo poi smembrato, potrebbe indurre chiunque a supporre una collocazione a parete della tomba, altre motivazioni, se non danno la certezza di poter sostenere il contrario, perlomeno

142 G. FOSSALUZZA, *op. cit.*, p. 23 e ss.

143 *Ivi*, p. 27

144 *Ibidem*; Il Fossaluzza pare confondersi, parlando del 1622 in luogo del 1662 per i lavori attuati dal vescovo Zeno; ma che si tratti di una banale svista è evidente.

permettono il beneficio del dubbio lasciando i buoni motivi per ritenere valida, in attesa di prove più concrete, la seconda ipotesi. Ma è bene andare con ordine.

Il nostro ragionamento non può che avere inizio dallo stato fisico del monumento: Esso infatti, nonostante la trascuratezza a cui è lasciato e il fatto che si presenti in forme certamente mutate rispetto all'origine, oltre che in taluni casi del tutto incoerenti tra di loro, rimane assai eloquente ed è perciò la prima fonte da prendere in considerazione.

In primo luogo indiscutibile e condiviso dai più è il fatto che la presenza della cornice aggettante superiore, con la sua *theoria* di profeti, renda preferenziale una visione del monumento da sotto in su, a maggior ragione rispetto all'irragionevolezza della disposizione odierna, permettendo dunque di supporre che l'arca dovesse trovarsi in qualche modo rialzata rispetto al terreno. Che si trattasse di un'elevazione su mensole, e dunque necessariamente a parete, o su colonne, si vedrà a breve.

Oltre a questo elemento ritengo non trascurabile quanto invece l'analisi dei pannelli laterali offre. I due lati minori, sostanzialmente identici nonostante le alterazioni subite nel corso dei secoli, si compongono in particolare di due cornici vegetali di diversa fattura, una superiore ed una inferiore, un pannello centrale con angelo ceroforo rivolto verso il lato maggiore ed inquadrato da una cornice su tre lati a dadi sfalsati, una colonna tortile sull'angolo in prossimità della fronte, ed un pannello di diverso marmo con losanghe, fioroni e stemmi araldici.

Essendo certi, come più oltre dirò, che questi ultimi rappresentino aggiunte spurie rispetto al primo assetto trecentesco, si pone il problema di comprendere cosa originariamente occupasse siffatto spazio. Senza alcun ausilio documentario l'obiettivo è arduo, ma l'analisi incrociata dei pochi dati a nostra disposizione può portare in ogni caso ad interessanti riflessioni. Posto per inoppugnabile il fatto che il lato maggiore oggi conservato dovesse essere quello principale, per la direzionalità suggerita dagli angeli reggicandelabro e dalla peculiare conformazione della cornice a dadi sfalsati, ritengo probabile che in luogo dei due pannelli spuri potessero trovarsi due statue angolari. Simile configurazione sarebbe confrontabile con quella presente nell'arca del beato Odorico, nonostante la

ricerca¹⁴⁵ abbia già ben sottolineato come anticamente la faccia principale fosse quella con il rilievo della *Predica a malati e cinesi*, e che quella odierna sia una mistificazione novecentesca dell'originale; suggerisce ciò non solo la testimonianza di alcune illustrazioni settecentesche ma anche l'illogicità dell'attuale costituzione: poco senso avrebbe caricare gli angoli posteriori della cassa marmorea di quattro statue, due in fronte e due ai lati, lasciando quelli anteriori sguarniti con due sole figure a rilievo e due colonnine tortili. Per il monumento capodistriano il discorso sarebbe analogo, anche se inverso: se l'angelo e la conformazione della cornice già indicano il lato anteriore come quello principale, lo stesso principio per cui alla faccia più in vista debba essere garantito maggiore o quanto meno uguale splendore e ricchezza, porterebbe ad escludere che in alternativa ai pannelli araldici potessero avere posto due sculture a rilievo. E non a caso, qualora lo spazio da occupare fosse esclusivamente quello coperto oggi dai due pannelli con stemmi, ben si potrebbe immaginare in quel luogo una seconda colonna tortile delle stesse dimensioni della prima. Nel momento in cui però si volesse immaginare un quarto lato espositivo, come diremo tra poco, si dovrebbe considerare che il prolungamento della cornice dovuto al suo aggetto, come si vede nella porzione rivolta verso la fronte, renderebbe più difficile il posizionamento armonico di una semplice colonna tortile per l'eccessivo allungamento del blocco. Nonostante possa contrastare con quanto appena detto per la tomba del beato Odorico, in quel caso collocazione più sensata troverebbe, per dimensioni, proprio una statua a rilievo. Tuttavia, solamente l'apporto di contributi documentari più precisi sull'aspetto dell'arca, o perlomeno su come dovesse presentarsi l'area presbiteriale alla metà del XIV secolo, sarebbe capace di risolvere il problema.

Si arriva ora al nocciolo della questione. Nonostante questa difficoltà ricostruttiva, non credo che una collocazione dell'arca «ad isola» ed elevata su colonne debba essere esclusa a priori per l'assenza di informazioni sull'ipotetica quarta faccia: certamente il dato materiale induce ad immaginare una collocazione a parete, ma è soprattutto la consapevolezza del ruolo e dell'entità

145 L. MOR, *L'arca del beato Odorico da Pordenone. Resoconti e osservazioni su un celebre sepolcro gotico*, in *San Francesco di Udine: un monumento da salvare e riscoprire*, a cura di C. SCALON, 2020, Gaspari Editore, Udine, pp. 333-334

delle reliquie conservate nel nostro monumento a suggerire che un sepolcro alla ponentina non sia necessariamente l'opzione più plausibile.

Infatti, come ben evidenziato dal Tomasi¹⁴⁶ tra XIII, XIV e XV secolo in area veneta, friulana ed adriatica andò a costituirsi una peculiare cultura di venerazione e «fruizione» delle spoglie dei «*divi dei*», composta di usi e modelli unici rispetto alle altre tradizioni europee. A differenza di quanto invece andò ad affermarsi in area centro italiana, la sensibilità nordorientale, sicuramente stimolata dagli sviluppi intrapresi nel grande centro di pellegrinaggio che, già alla metà del Duecento, la neonata Basilica di Sant'Antonio a Padova costituiva, si indirizzò verso il modello della tomba rialzata su colonne o cariatidi, a cui poteva essere accostato un deambulatorio per favorirne l'accesso e, nel caso in cui la cassa non adempisse già allo scopo, un altare per le celebrazioni. Proporre un'immagine esaustiva di questa così ampia diffusione non è difficile, vista la vastità dei casi, ed anzi proprio per questo mi limiterò a lasciarne una rapida esposizione. Nel territorio veneto gli esempi abbondano, poichè nella sola Padova si riportano i santi sepolcri di Sant'Antonio da Coimbra, del suo *socius* Luca Belludi, di Santa Giustina e dei Santi Luca e Mattia, mentre altrove si avevano la veronese arca di Sant'Agata e la trevigiana tomba del beato Enrico, oggi ridotta a paliotto d'altare; in terra friulana non trascurabili sono le arche del Beato Odorico da Pordenone e del Beato Bertrando, già dei santi Ermagora e Fortunato, così come quelle aquileiesi delle Quattro Vergini o dei Canziani; pure nella regione giuliano-dalmata il modello parve essere in auge, o almeno ciò fanno intendere l'arca di San Simeone a Zara e forse il più antico ed austero sarcofago dei santi Mauro ed Eleuterio a Parenzo¹⁴⁷.

Così robusta e diffusa predilezione si può spiegare per il fatto che rispondesse tanto a ragioni teologiche, ovvero al fatto che l'elevazione delle reliquie fosse considerata «*un segno della*

146 Vedasi M. TOMASI, *Le arche dei santi*, op. cit. ; M. TOMASI, *Il modello antoniano: tombe di santi su colonne o su cariatidi in area veneta nel Trecento*, ne «Il Santo», XLVIII (2008)

147 D. CIKOVIC, *L'eredità artistica del Medioevo nei documenti d'archivio della prima età moderna : alcuni esempi quarnerini e istriani*, in «Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge», 2017, pp. 145-148

*condizione dell'anima del santo nell'aldilà»*¹⁴⁸, quanto a scopi ben più pratici e funzionali, sorti a risposta di specifiche esigenze. Prima tra tutte, alle congregazioni e agli enti che avevano in cura le sacre reliquie di un illustre santo, si presentava l'urgenza di garantire degna visibilità e degno decoro al sepolcro terreno e per riflesso al santo stesso: questo anche perché maggiori erano gli onori tributati al santo, maggiore non solo era la sua rispettabilità e la sua gloria, e dunque la sua fama presso i devoti per la sua facoltà di giovare alla vita degli uomini, ma anche di conseguenza il prestigio dell'ente che poteva vantare il possesso delle reliquie.

Tornando così al caso capodistriano, è certo che la visibilità dell'arca di San Nazario fosse garantita dalla collocazione sopraelevata, il che costituisce forse l'unico punto fermo all'interno del discorso: sulla base delle notizie documentarie quanto dalle scarse, ma sufficienti, indicazioni materiali possiamo affermare che al fedele che si avvicinava all'area presbiteriale, nel cui ingresso le fonti attestano che trovasse posto l'arca, il sepolcro del santo patrono doveva risultare ben visibile, assicurando così adeguata importanza alle reliquie conservate. Come si può intendere, il nodo della questione non è tanto se l'elevazione fosse data da mensole o da colonne, quanto invece se l'arca fosse collocata a parete oppure fosse indipendente da altre strutture, ovvero se fosse dotata di una sorta di deambulatorio. Sia in un caso che nell'altro, tuttavia, bisognerebbe immaginare ai piedi dell'arca un altare dedicato al santo patrono, cosa del resto, come si è visto e si vedrà ancora, agevolmente suggerita dalle fonti.

Oltre all'immediata e potente percezione della tomba, assicurata dalla posizione rialzata e centrale, l'altro fattore sostanziale per qualsiasi sepoltura di santi a cui erano affidate speranze taumaturgiche era quello della sua facile accessibilità. Il contatto con il monumento, e dunque per riflesso con le reliquie stesse, che nell'immaginario popolare spesso arrivavano a coincidere con il santo stesso, era un elemento imprescindibile nella devozione popolare medievale e successiva¹⁴⁹. Indubbiamente l'accessibilità era favorita nel momento in cui fosse stato possibile stazionare tanto nelle immediate

148 M. TOMASI, *Il modello antoniano: op. cit.*, p. 186

149 Vedasi M. TOMASI, *Le arche dei santi, op. cit.*, pp. 42-46

prossimità della tomba, quanto molto spesso letteralmente al di sopra o al di sotto dell'arca marmorea. In tal proposito, sebbene sia da usare con cautela, il noto affresco di Giusto de' Menabuoi con i *Miracoli presso la tomba del beato Luca Belludi*, nella cappella patavina a questi dedicata, con la folla ivi rappresentata è un'incisiva testimonianza di come fosse abitato e vissuto lo spazio contiguo a dette tombe. Ma ancora più eloquente è l'innumerevole quantità di documenti di più varia natura in cui appaiono descritti i comportamenti abituali dei fedeli giunti presso un sacro sepolcro per ottenere una grazia o sciogliere un voto¹⁵⁰. E questo discorso appare ugualmente valido per il culto riservato a S. Nazario. Certamente quella tributata a San Nazario non era una devozione di prospettive internazionali paragonabile a quella per Antonio da Padova o Domenico da Guzman, ma le fonti bene ci assicurano quanto fosse radicata e sentita nell'area giuliano-dalmata, e come in ogni caso fosse capace di attirare pellegrini anche da regioni più distanti¹⁵¹. La stessa vulgata sull'*inventio* delle reliquie di S. Nazario, trasmessaci dal Manzuoli¹⁵², si mostra assai attenta nel precisare e sottolineare il ruolo salvifico e taumaturgico del patrono. Se è certo che il brano in questione non possa essere preso a prova di una definita pratica devozionale in uso alla popolazione capodistriana, d'altra parte certamente suggerisce quanto fosse tenuta in considerazione quella dimensione tattile e fisica della pietà medievale di cui si è appena detto.

150 Caso emblematico in tal senso è costituito dalla folta documentazione inerente a Sant'Antonio da Padova e ai poteri miracolosi delle sue reliquie per tutto il Duecento ed oltre, ricchissima di attestazioni di pratiche ed usi abituali. Tra questi noto e assai praticato in realtà un po' dovunque era il rituale dell'*incubatio*, il quale prevedeva che il fedele dormisse sotto l'arca del santo per chiedere ed avere la guarigione da un male. Per avere percezione di questa ampia varietà di fonti, cfr. M. TOMASI, *op. cit.*; C. GUARNIERI, P. VEDOVETTO, *Magnificamente ornata e senza pari: L'antica cappella dell'Arca nella basilica di Sant'Antonio a Padova*, Cierre Edizioni, Padova, 2021

151 N. MANZUOLI, *Vite et fatti de santi et beati dell'Istria con l'invention de' loro corpi*, *op. cit.* p. 22

152 Ne lascio direttamente un estratto: «tutti erano pieni di giubilo e di consolazione, sia per aver ritrovato un tale tesoro, sia perché quelli che erano oppressi da infermità, toccando le sante reliquie del ritrovato corpo, recuperavano la perduta salute» (N. MANZUOLI, *Vite et fatti de santi et beati dell'Istria con l'invention de' loro corpi*, *op. cit.* p. 20); L'attenzione dello storico capodistriano per questo tema è significativa, considerato come a riprova dell'effettiva potenza taumaturgica delle reliquie l'autore faccia seguire un catalogo di eventi miracolosi avvenuti per intercessione del patrono, in diversi dei quali compare effettivamente un diretto coinvolgimento della dimensione devozionale fisica.

In conseguenza di ciò ritengo stridente che i committenti¹⁵³, o comunque l'autorità episcopale giustinopolitana, avessero scelto di rinunciare a quella religiosità più tangibile e spontanea disponendo il monumento funebre in una disposizione meno accessibile alla venerazione dei fedeli. Una simile soluzione risulterebbe incongruente, o perlomeno dissonante, rispetto a come nel corso del Duecento e del Trecento nord-orientale, nella maggior parte dei casi, si era sviluppata ed espressa la pratica cultuale e devozionale alle reliquie dei santi. Con ciò non si intende certo suggerire che dovesse esservi una piena uniformità nella produzione di arche marmoree volte al culto dei santi, in quanto ciascuna opera conservava i propri tratti di originalità venendo modellata su esigenze e finalità proprie¹⁵⁴. D'altro canto sottolineo non vada nascosto che di epoca in epoca si possano riconoscere modelli e mode dominanti, periodicamente rimpiazzati da altre tendenze. Ed è alla luce di queste riflessioni che, valutata la condivisibile proposta cronologica di Guido Tigler¹⁵⁵, la quale, per ragioni stilistiche che più avanti saranno recuperate, vuole posporre la realizzazione dell'arca capodistriana alla chiusura del trecentesco cantiere di Palazzo Ducale, reputo interessante istituire un collegamento con la tomba Sant'Antonio da Padova. L'arca giustinopolitana in particolare potrebbe riproporre almeno parzialmente l'ornato che contraddistingueva la *facies* della tomba patavina nella sua versione gotica più matura. Come è stato descritto da Guarnieri in un suo saggio¹⁵⁶, non ancora edito ma che ho avuto il piacere di leggere, è infatti probabile che in concomitanza con l'ultima traslazione delle reliquie di Sant'Antonio, quella tenutasi nel 1350 e che portò il sacello ad essere nuovamente sito nel braccio settentrionale del transetto, in prossimità dell'originario loco di sepoltura del santo, l'arca marmorea sia stata rinnovata nell'apparato decorativo per opera del veneziano Andriolo de Santi. In detta situazione, rimanendo ferma

153 Pur non essendovi alcuna prova documentaria che possa avallare le ipotesi sulla committenza avanzata da Guido Tigler (vedasi G. TIGLER, *Das Grabmal*, op. cit. , p. 165-166; G. TIGLER et al., *Dioecesis Justinopolitana*, op. cit., pp. 164-165), in via teorica convincente e perciò generalmente accettata dalla critica, non credo d'altra parte che vi siano i presupposti per volersi opporre, preferendo così *quieta non movere* accettandone l'identificazione.

154 Cfr. M. TOMASI, *Il modello antoniano*, op. cit. , p. 199

155 G. TIGLER, *Das Grabmal*, op. cit. , p. 167; G. TIGLER et al., *Dioecesis Justinopolitana*, op. cit., p. 165

156 Invero medesime riflessioni sono presentate anche in C. GUARNIERI et. al, *Magnificamente ornata e senza pari*: op. cit, pp. 54-56

l'elevazione su colonne, il sepolcro dovette essere ammodernato, prevedendo l'aggiunta di cornici dentellate o a foglie d'acanto ritorte, e nicchie e figure a rilievo al centro e agli angoli¹⁵⁷. Il fatto che l'arca di San Nazario non si limiti all'utilizzo di marmi policromi, come invece si può ritrovare nel più antico sepolcro di san Luca evangelista, presente in Santa Giustina a Padova e realizzato sulla precedente variante dell'arca antoniana¹⁵⁸, ma si arricchisca di cornicioni vegetali e molteplici figure a rilievo, può dunque essere certo conferma di una datazione alla metà del secolo ma anche di un qualche debito verso la tomba patavina che si ricorda fosse «*columnis quatuor superposita*»¹⁵⁹. E non sia da ritenere l'accostamento all'arca di Sant'Antonio né casuale né avventato: è ben noto ed appurato come per molte autorità politiche e religiose dell'area adriatica detta tomba «*per la sua funzionalità, per il suo aspetto segnato dall'accostamento di marmi preziosi e colorati, per il prestigio delle reliquie che custodiva, fosse un modello che meritava di essere ripreso per promuovere la devozione*»¹⁶⁰.

In considerazione di queste riflessioni non riterrei dunque privo di fondamento immaginare una collocazione elevata su colonne e sarcofago ad «isola», ai cui piedi doveva ovviamente trovare posto l'altare menzionato più volte nelle fonti. E ritengo questa la forma più stimolante anche di fronte al molto persuasivo accostamento al modello costituito dalla tomba pensile del vescovo Castellano Salomone, realizzata dopo il 1322. Nonostante sia pressoché identica l'organizzazione degli spazi e degli elementi decorativi, con una una stessa tripartizione in figure, così come una medesima concatenazione di cornice fitomorfa, pannelli marmorei policromi, cornici a dentelli e colonnine tortili, credo che il diverso carattere dei due vescovi sepolti, da un lato un santo patrono dall'altro un semplice ecclesiastico, richiedesse forme di sepoltura distinte. Per Castellano Salomone il modello sepolcrale è effettivamente tra quelli più diffusi nel Trecento veneto per laici

157 *Ibidem*

158 Rimando per queste considerazioni al citato saggio, ancora in attesa di pubblicazione, di Cristina Guarnieri.

159 M. SAVONAROLA, *Libellus de magnificis ornamentis regie civitatis Padue*, a cura di A. SEGARIZZI, in *Rerum Italicarum Scriptores*, 2° ed., S. Lapi, Città di Castello 1902, tomo XXIV, parte XV, p. 15

160 M. TOMASI, *Il modello antoniano*, *op. cit.*, p. 199

ed ecclesiastici insigni, mentre per San Nazario, come abbiamo visto, la collocazione su colonne sarebbe del tutto in linea con i principi pratici e culturali che regolavano la devozione verso santi e beati, taumaturgi e protettori cittadini. A questo punto tuttavia, se si volesse seguitare nel sostenere un'eventuale esistenza «a isola», si porrebbe automaticamente una nuova questione, ossia quella di cosa potesse occupare lo spazio del secondo lato lungo. È chiaro che non avendosi alcuna prova dell'effettiva esistenza di questo pannello non si ha nemmeno alcun indizio che possa almeno suggerire cosa vi potesse essere. L'unica via praticabile sarebbe dunque quella dei confronti tipologici. Per cui, considerato come nella fronte sia rappresentata non tanto il momento delle *inventio*, come invece sostenuto dal Semi¹⁶¹, ma la semplice ma efficace potenza taumaturgica del patrono nei confronti della schiera di devoti, malati e invalidi, ben si potrebbe credere che nel *verso* del monumento potessero trovarsi scene a rilievo tratte dalla vita del santo, magari inquadrare da un gruppo dell'Annunciazione, molto comune nelle tombe del periodo¹⁶². Ciò sarebbe conforme alla situazione presente nell'arca del beato Odorico, dove nelle due facce principali è riprodotta la sua *vis* predicatoria e il trasporto del defunto nel proprio sudario.

Certamente non agevole, ma senz'altro necessario per far sì che tutto quanto si è detto non sia una semplice congettura ma ottenga la conferma dei fatti, sarebbe però avere le prove del perché e del come il quarto lato, quello posteriore, sia esistito ed essendo originariamente esistito ecco che sia andato perduto. Ma innegabile è che ciò, attenendosi alle informazioni documentarie oggi in nostro possesso, sia impraticabile, motivo per cui quanto si è detto è costretto a rimanere, almeno per ora, confinato alla dimensione della semplice ipotesi, seppur allettante possa essere. Ipotesi che tuttavia, aldilà di ciò e del fatto che il dato materiale dia maggiori prove che l'arca fosse collocata a

161 F. SEMI, *Un'opera d'arte quasi ignota*, op. cit.

162 *Vergine annunciata* ed *Arcangelo Gabriele* nelle tombe veneziane di metà XIV secolo sono comuni tanto in tombe di illustri laici ed ecclesiastici, quali le tombe del vescovo Castellano Salomone o di Marsilio da Carrara, quanto in quelle di santi e beati, quale l'arca del beato Odorico.

parete, ritengo sia necessario sostenere, non potendosi ignorare quanto detto modello fosse radicato nella cultura del tempo¹⁶³.

Solamente nel momento in cui nuove notizie documentarie smentissero detta ipotesi, bisognerebbe sostenere che il monumento trovasse collocazione a parete, sospeso su mensoloni o su colonne, assumendo un aspetto non troppo diverso da quello in cui si presenta l'arca trevigiana o altri sepolcri afferenti al medesimo modello. Qualora si volesse proseguire nel sostenere questa ipotesi, sarebbe inevitabilmente necessario riconoscere l'esistenza di un dislivello tra piano della navata e piano del coro relativamente accentuato. In presenza di una parete d'appoggio non particolarmente elevata, infatti, l'arca avrebbe assunto una posizione troppo ribassata; diversamente con una più pronunciata il problema non si porrebbe. Le fonti però, almeno da quanto ho potuto appurare, non specificano in alcuna forma la qualità di questo elemento: non ci è infatti noto come si presentasse il presbiterio del tardo Trecento. La sua conformazione doveva dipendere dalla natura della sottostante cripta del beato Elio: anche se non è del tutto immediato, una cripta completamente ipogea rispetto al livello delle navate avrebbe garantito minore elevazione del presbiterio; invece una semi ipogea, o ancor meglio a pontile avrebbero comportato un necessario rialzo dell'area del coro, e con sé un dislivello maggiore su cui avrebbe potuto trovare posto l'arca.

Il recente raffronto con il monumento trevigiano di Castellano Salomone e dei suoi simili, tuttavia, risulta utile per introdurre e tentare di dipanare un secondo tema presente a Capodistria, ossia quello delle ridotte dimensioni del giacente e di quale conformazione dovesse assumere il coperchio del sepolcro. Sorgono infatti dubbi sul perché rispetto alle lunghezze della cassa, costituita da un parallelepipedo di poco meno di 210 centimetri di lunghezza, per 88.5 di altezza e 94 di larghezza, il gisant appaia sottodimensionato, misurando appena 150 centimetri di blocco litico di cui 142 di statua. Il contrasto che consegue è evidente, e la statua non pare così inserirsi armonicamente al di sopra del sarcofago. Oltre a ciò un'attenta veduta della lastra lascia interrogativi sulla presenza di

163 Pochi effettivamente sono i casi che si pongono in contrasto rispetto alla tradizione. Tra questi si ricordano solamente le tombe di Sant'Isidoro a Venezia, del beato Bartolomeo da Breganze a Vicenza e forse la tomba del beato Giovanni Orsini a Trau. Cfr. M. TOMASI, *Il modello antoniano*, op. cit., p. 184

estremità sommariamente sbazzate, assolutamente incoerenti rispetto alla finezza del modellato delle altre componenti marmoree, e di fori o incavi nelle stesse, i quali fanno immediatamente pensare ad un impiego per disporre incastri litici o ferri piombati.

A tal proposito, qualora l'ipotesi ad «isola» fosse smentita a favore di quella alla ponentina, si potrebbe allora congetturare l'iniziale esistenza di una struttura marmorea con angeli sorreggenti tendaggi. Questa, apportando nuovo volume scultoreo, avrebbe potuto ridurre la discrepante percezione che al giorno d'oggi si ha. Dette sculture sommitali non sarebbero state dissimili da quelle presenti nell'arca trevigiana o da altri monumenti trecenteschi. Tra questi non troppo distante, nonostante sia certo diverso per la gestione della cassa in specchiature marmoree, appare quello di Enrico Scrovegni, conservato nell'omonima cappella. Anche se la cassa fu collocata in loco prima del 1320, la lastra con giacente e i suddetti cherubini sono senz'altro successivi alla morte del banchiere, sopravvenuta nel 1336, e sarebbero perciò capaci anch'essi di fare luce sull'ipotetica presenza dell'assetto con angeli reggicortina. Ugualmente potrebbe mostrarsi utile anche l'arca di Pietro Alighieri, figlio del più noto Dante, morto il 21 aprile del 1364, conservata nella chiesa di S. Francesco a Treviso.

In alternativa a questa soluzione, sempre a spiegazione delle ridotte dimensioni della lastra con la figura del patrono, si potrebbe immaginare, disposte sopra la cassa ed alle estremità del giacente, la presenza di statue a tutto tondo ritraenti angeli oranti o un manipolo di devoti, in grado anch'esse di rendere meno evidente la sproporzione sopraddeffa. In questo caso un punto di riferimento potrebbe essere costituito dal sarcofago di Rizzardo VI da Camino, custodito nella chiesa di S. Giustina a Serravalle (TV), morto nel 1335. Nella tomba, datata agli stessi anni della morte, il giacente effigiato in tenuta cavalleresca è, ai piedi ed al capo, vegliato nel sonno eterno da quattro figure rappresentanti due vescovi e due diaconi stanti¹⁶⁴. È quest'ultima in realtà un'ipotesi valida altresì per un'arca autonoma da qualsivoglia struttura tanto quanto, come invece si presenta oggi giorno la

164 A. SGARRELLA, *Per un riesame del corpus di magister Andriolus tajapiera*, in «Commentari d'arte: rivista di critica e storia dell'arte», 52/53, 2/3, Roma, 2012, pp. 22-23

tomba del Camino, per una appoggiata a parete. Credo invece sia da rigettare l'ipotesi di collocazione avanzata da Maria Walcher¹⁶⁵, ovvero quella che vede il giacente disposto al di sotto della cassa marmorea, risultato di una errata interpretazione delle fonti. Non solo simile sistemazione risulterebbe del tutto inusuale rispetto alla tradizione, ma sarebbe anche del tutto illogica perché il relegare la figura del santo patrono in posizione così subalterna rispetto alla cassa concettualmente avrebbe impedito di darne giusto decoro e rispettabilità.

Questione connessa che deve essere presa in considerazione è poi quella della visibilità stessa del giacente, la quale, nella condizioni in cui si presenta oggi e a maggior ragione in presenza dell'originaria collocazione rialzata, appare del tutto inficiata. Ciò mi sembra più che ovvio anche per il fatto che una qualsiasi sistemazione orizzontale della lastra del gisant non avrebbe mai permesso di far apprezzare l'anello pastorale che senza dubbio alcuno doveva avere posto nei due fori presenti nell'anulare della mano sinistra del vescovo. Questo dettaglio, le scarse dimensioni del defunto, la presenza dei fori per incastri e soprattutto la davvero limitata torsione del capo del vescovo credo siano elementi più che sufficienti per ritenere che originariamente la lastra fosse disposta diagonalmente rispetto al piano del sarcofago.

Su come questa lastra fosse collocata si possono formulare diverse ipotesi, alcune integrative di quelle già precedentemente avanzate. In primo luogo la collocazione obliqua della lastra del giacente ben si confarebbe con le ipotetiche cortina ornamentale o le statue di oranti. Simile soluzione risulterebbe coerente con altri esempi presenti nella regione: penso in questo caso all'arca pensile di San Doimo, vescovo e martire del IV secolo, custodita nella cattedrale di Spalato. Realizzata in realtà solo a XV secolo inoltrato da Bonino da Milano, essa costituisce in ogni caso un ottimo esempio di come avrebbe potuto presentarsi il monumento capodistriano seguendo l'ipotesi di una collocazione a parete, con angeli reggicortina e gisant obliquo. Significativo può anche

165 M. WALCHER, *op. cit.*, pp. 98-101

essere l'esempio dato dalla tomba di San Giovanni da Trau, realizzata ancora tra 1331 e 1348 da due scultori veneziani.

Confermando la collocazione ad «isola» dell'arca, è considerabile anche una seconda congettura sulla sistemazione del gisant. Si può infatti pensare ad una terminazione della copertura «alla cappuccina», andando così il coperchio a costituirsi come un'oblunga piramide tronca o, se si voglia, completa. Un modello di questa tipologia sepolcrale è offerto dalla tomba su colonne del beato Giacomo Salomoni a Forlì, realizzata da artisti veneziani attorno al 1340 su commissione dello stesso governo della Serenissima. Nella prima prospettiva la lastra con giacente potrebbe avere posto sulla sommità orizzontale della tomba, ma ciò sarebbe smentito dalle ragioni sopradette, oppure, nella seconda, sulla superficie obliqua frontale. A meno che alle estremità del gisant non trovassero posto statue a tutto tondo, giudico tuttavia questa tesi meno probabile, per il fatto che vi sia una differenza di spessore della lastra non lavorata e che i fori siano posti ad altezze discordi, il che necessariamente dovrebbe prevedere una sistemazione non incassata o perlomeno accompagnata, per l'appunto, ad elementi sporgenti, come rilievi e modellini. È vero viceversa che in questa veste l'esemplare giustinopolitano accompagnerebbe un secondo monumento presente nella regione, ovvero la tardotrecentesca arca argentea di San Simeone a Zara, la quale, seppur diversa per fattura, lavorazione e dimensioni, potrebbe testimoniare una certa affermazione in quelle terre del modello, magari reso noto proprio dall'arca di S. Nazario, con copertura alla cappuccina e gisant obliquo.

In questo già complesso panorama si inserisce l'altrettanto incerta e discussa originale presenza di un baldacchino d'età gotica. Nonostante questa allo stato documentario attuale sia una *vexata quaestio* difficilmente risolvibile, in primo luogo mi pare evidente che, se mai fosse riconfermata una collocazione a parete, sarebbe doveroso rifiutarne l'esistenza. La proposta ricostruttiva avanzata dal Wolters¹⁶⁶ è senz'ombra di dubbio notevole, tale che in via generale crederei di poterla avallare,

166 W. WOLTERS, *op. cit.*, p. 182-183, cat. 59

certo distinguendo la mano dell'artista impegnato nell'arca da quella che realizzò i diversi frammenti di archivolti, se non fosse che la presenza di quattro chiavi di volta faccia emergere una tale incongruità con la decorazione su soli tre lati dell'arca e l'appena sostenuta collocazione a parete da rendere tutta l'ipotesi impraticabile. Di fronte a questa discordanza, ed alla relativa debolezza della prove documentarie recate a sostegno della tesi a favore del ciborio, in quel caso riterrei più agevole seguire il Gardina¹⁶⁷, che riconduce l'insieme dei frammenti di archivolti del Museo regionale di Capodistria alle arcate fatte realizzate alla fine del XIV secolo in facciata al duomo. Al contrario la questione risulta ben più intricata riconoscendo l'originale indipendenza dell'arca da qualunque disposizione a parete. In tal modo infatti viene a mancare la contraddittorietà data dalla presenza di quattro chiavi di volta, e nell'insieme l'ipotesi del Wolters pare così accettabile. Tuttavia, nonostante questo e il fatto che, come già evidenziato, le prove documentarie offerte dal Semi¹⁶⁸, relative alle strutture lignee esistenti sopra l'altare, invero non smentiscano alcuna esistenza del baldacchino, ritengo che per dipanare definitivamente la questione sia necessario un più ampio e lavoro di approfondimento, nel duplice piano stilistico e strutturale, tale da negare che i summenzionati frammenti appartenessero proprio alle arcate dell'atrio tardotrecentesco.

Per quanto concerne invece l'ubicazione dell'arca all'interno del duomo non pare vi siano troppi dubbi. In ciò vengono in aiuto le fonti, prima tra tutte la testimonianza del Manzuoli. Che ai tempi del sacco genovese del 1380 le reliquie di S. Nazario siano dette esser state trafugate da «*sopra l'Altare, il quale è avanti l'ingresso del Choro*»¹⁶⁹ porta a inevitabilmente a restringere lo spazio di collocazione dell'arca nell'area antistante al coro, in un sistema che già allora doveva prevedere un connubio tra mensa d'altare ed arca sepolcrale. Secondo la fonte, infatti, le reliquie dovevano riposare non nell'altare stesso, ma in un luogo sopraelevato sopra d'esso, evidentemente proprio l'arca. Come detto, che l'elevazione fosse data dalla disposizione su mensole o su colonne, ovvero alla lombarda, non è però specificato.

167 E. GARDINA et al. , *op. cit.* , pp. 114-115

168 F. SEMI, *Il duomo di Capodistria*, *op. cit.* , pp. 182, 204;

169 N. MANZUOLI, *op. cit.* , p. 11

Ad ogni modo, eccettuata quella del Manzuoli, altre notizie utili riferibili al XIV secolo non si hanno, considerato che l'unica altra fonte coeva, ovvero il documento del 20 aprile 1377, non risulti particolarmente di nostro interesse. In esso viene infatti descritta l'introduzione, in un altare già consacrato alla Santissima Trinità e a San Nazario, di nuove reliquie diverse da quelle di Nazario, ma nel suo insieme da esso non credo si possa ricavare alcuna informazione in merito alla collocazione o all'aspetto del monumento. È così che per avere conferma della disposizione descritta nel Manzuoli bisognerebbe avanzare negli anni e dare fede alla trasposizione delle parole del vescovo G. Ingegnerio, fatta dall'Alisi. Il fatto che trascrisse che l'altare di S. Nazario, al tempo della visita pastorale del 1583, avesse posto «*sul coro, dinanzi al precedente [altare maggiore]*»¹⁷⁰, attesterebbe proprio la condizione esistente nel 1380. Altrimenti sarebbe necessario risalire alla descrizione planimetrica del Naldini, decisamente successiva, la quale accerta che prima dei restauri massariani l'arca-altare fosse «*a capo della navata maggiore*»¹⁷¹, e dunque in una posizione centrale nell'area tra coro e navata. L'espressione invero lascia spazio a dubbi circa l'esatta collocazione del sarcofago-altare, se fosse già sul piano del presbiterio o ancora su quello della navata. Si ripropone dunque l'irrisolto quesito: nel momento in cui si immagina una elevazione su colonne entrambe le soluzioni apparirebbero plausibili, ma in presenza di una collocazione a parete inevitabilmente bisognerebbe chiamare in causa il precedente dislivello della cripta, disponendo così l'arca così sul piano della navata. Aggiungo inoltre che, pur non potendo essere sicuri che l'assetto tardo-secentesco del presbiterio, descritto sempre dal Naldini, con l'arca disposta centralmente tra due ampie gradinate e le «tribune» per la lettura delle Scritture, fosse diretta espressione dell'organizzazione trecentesca, mancando notizie che possano smentire questa ipotesi, non credo che al momento vi sia il bisogno di rigettarla.

La descrizione naldiniana è invero assai utile anche per avere un ritratto di come fosse impiegato e di quale funzione avesse il monumento sepolcrale di S. Nazario, perlomeno alla fine del XVII

170 A. ALISI, *op. cit.*, p. 27

171 P. NALDINI, *op. cit.*, 20

secolo. Riferendosi all'operato del predecessore Francesco Zeno, il Naldini ci dà infatti conoscenza del fatto che a partire dal 1662 l'arca sarebbe stata adibita a mensa d'altare, essendo stata ribassata da una collocazione originaria in cui fungeva da «ancona» ad un sottostante altare.

Questa condizione doveva esistere già dalla fine del XVI secolo, considerato come sia perfettamente coerente con la testimonianza della *Visitatio Iustinopolitana* del Valier. Il visitatore apostolico, infatti, segnalò che l'altare dedicato a S. Nazario conservasse il corpo del suddetto santo e fosse dotato di una «*palam marmoream honorificam*»¹⁷², la quale, proprio alla luce delle recenti considerazioni sulla collocazione rialzata, deve essere intesa come l'arca stessa, funzionante da sarcofago quanto da «ancona» d'altare. Il contesto qui descritto dovette poi mantenersi immutato fino al secolo successivo. Fa necessariamente propendere per simile conclusione non solo il fatto che, come già accennato, la descrizione risulti conforme con quanto indicato dal Naldini, ma anche che nella già citata visita dell'Ingegnario si possa avere una parziale conferma della posizione, così come che nella relazione del cardinale Valier non sembra siano stati disposti particolari mutamenti all'impianto del duomo.

Al contrario è assai improbabile che la forma cinque-secentesca costituisse l'assetto originale con cui l'arca vide la luce, essendovi tutti i motivi per credere che già precedentemente sul monumento fossero stati condotti lavori di restauro o riqualificazione. Ad esempio, nonostante le notizie documentarie siano poche, è certo che i pannelli con fioroni, losanghe e stemmi araldici della famiglia Morosini e della famiglia Loredan, posti nei lati brevi dell'arca, siano frutto di un'aggiunta successiva. Evidenti sono infatti le differenze con il resto dei rilievi del corpo centrale, tanto a livello stilistico quanto nella natura del materiale impiegato. La presenza dei due stemmi immagino possa fare riferimento a quanti abbiano finanziato opere di restauro sull'arca, rimasta menomata nell'incursione genovese, ovverosia i vescovi capodistriani Alvise Morosini e Giovanni Loredan. Ed è in particolare la presenza dello stemma Loredan a definire con ogni probabilità il termine post

172 L. PARENTIN, *op cit.*, p. 280

quem per la messa in loco dei pannelli marmore, i quali ritengo perciò sicuramente successivi all'episcopato Morosini (1364-1390), potendo essere datati o a quello Loredan (1390-1411) o in un tempo ancora successivo. In quest'ultimo caso si potrebbe pensare anche all'episcopato del Pola (1420-1422), fautore del rientro delle reliquie di S. Nazario e S. Alessandro a Capodistria, ma così facendo fatico a spiegarmi per quale motivo mancherebbe lo stemma della sua famiglia. È vero che Giorgio Fossaluzza¹⁷³ menzionò un terzo stemma presente nel sarcofago, ma di esso, nonostante i miei diversi tentativi, non sono riuscito a trovare traccia.

Allo stesso modo, se la testimonianza del Naldini è degna di fede¹⁷⁴, dobbiamo immaginare la cornice floreale inferiore del sarcofago – quella mostrante l'iscrizione in caratteri gotici – come un'ulteriore prova di come il monumento fosse giunto al XVI secolo alterato rispetto alle forme originarie. Prima di allora, possiamo credere che vi trovasse posto una cornice con elementi fitomorfi o una modanatura tortile. Non bisogna poi trascurare che alcuni restauri potrebbero essere occorsi anche nel 1445, a seguito dei quali si ebbe la riconsacrazione dell'altare ad opera del vescovo Biondi, così come nel corso dell'episcopato Valaresso (1482-1503), che invece dapprima fece predisporre ai piedi dell'arca una lapide terragna ed in seguito avrebbe fatto sormontare il tutto con una struttura marmorea, probabilmente una balaustra. Ma in questi ultimi due casi ciò non è comprovato da alcuna fonte. Conosciamo per certo, infine, che nel 1579 il maestro Diego Slamna dovette intervenire sulla superficie dell'arca pulendola, ridipingendola, indorandola e forse restaurando alcune componenti marmoree danneggiate.

In seguito a questi interventi non sempre meglio verificabili non si può avere idea precisa di come il sarcofago si presentasse: non conosciamo se sia stato mantenuto in loco rispetto alla posizione originaria, o se sia stato abbassato, posto su sostegni o altro. L'unico punto fermo, a mio avviso, è proprio la descrizione del 1580. Personalmente, considerata l'ampia digressione a sostegno dell'originaria esistenza di un quarto lato, sostengo che dalla primaria collocazione trecentesca alla

173 G. FOSSALUZZA, *op. cit.*, p. 24

174 P. NALDINI, *op. cit.*, 50-51

situazione immediatamente precedente all'opera dello Zeno debba essere avvenuto un mutamento che alterò l'assetto del monumento radicalmente. Irrimediabilmente danneggiata durante le devastazioni del 1380, ritengo che l'arca di san Nazario dovette perdere l'intero quarto lato, gli elementi di raccordo con i fianchi e buona parte della struttura sommitale in un momento non successivo ai restauri che inserirono i pannelli con stemmi araldici nei lati o quelli che sostituirono il cornicione inferiore. Da quel momento l'opera avrebbe potuto essere collocata a ridosso della parete costituita dal dislivello tra navata e presbiterio, oppure mantenere una sistemazione ad «isola» sopra il presbiterio subendo solamente una integrazione grossolana del lato posteriore, perduta tra il 1662 e il riassetto settecentesco. Ad ogni modo in detto intervallo credo che il monumento abbia subito solamente lavori di ripristino o restauro che non ne intaccarono la sistemazione o l'aspetto generale.

Se per questo ampio lasso di tempo è stato necessario fare affidamento a poche fonti e molto ingegno ricostruttivo, la situazione per quanto riguarda le vicissitudini intercorse dal nostro monumento dopo la già discussa rifunzionalizzazione dello Zeno è più agevolmente ricostruibile: la riedificazione complessiva del duomo avviata dal Naldini portò allo smantellamento dell'arca come altare isolato ed il suo successivo confinamento dietro l'altare maggiore, rinnovato nel progetto settecentesco dell'Albertini. Fino agli anni del Concilio Vaticano II il monumento rimase turpemente costretto entro una nicchia ricavata nel medesimo altare; ad oggi esso è libero dall'interferenza con altre strutture, ma non per questo appare meno trascurato e adeguatamente valorizzato.

CAPITOLO IV – LETTURA ICONOGRAFICA E STILISTICA

4.1 Preambolo alla questione formale

Si è infine giunti al capitolo dedicato alla lettura stilistica dell'opera, ultima sezione di questa monografia, che si rivela come quanto più necessario e impellente per una piena comprensione del nostro monumento, considerata la complessità formale in cui esso si presenta. Molte e diversificate sono infatti le correnti e gli intrecci stilistici che, arrivando al punto da costituire un unico insieme quasi inestricabile, si avviluppano e coesistono all'interno dell'opera. Di fronte a tanta urgenza e necessità di chiarezza, in questo breve studio non posso che limitarmi ad offrire il mio modesto ed esiguo parere, il quale però, e questo è ciò che più mi auguro, spero in ogni caso possa esser apprezzato per la sua sincera genuinità da un lato e dall'altro fungere da stimolo per la successiva ricerca.

4.2 Lettura iconografica e stato del monumento

Prima di affrontare l'oneroso compito di individuazione e decifrazione delle diverse componenti stilistiche compresenti all'interno dell'arca di san Nazario si rende necessario avere a disposizione, specie nei riguardi del lettore estraneo alla materia, una quanto più precisa descrizione del monumento capodistriano. Unitamente a ciò, sarà premura segnalare e illustrare lo stato conservativo in cui versa l'illustre arca.

Come già ampiamente sottolineato, il monumento si presenta in un livello di conservazione compromesso e lacunoso. Ciononostante, la lettura iconografica delle sue componenti è alquanto agevole. In primo luogo ritengo giusto lasciare sommarie e rapide indicazioni sulla natura materiale dei rilievi e delle sculture. Buona parte degli elementi costituenti il monumento, compresi i rilievi frontali e laterali e il giacente sommitale, sono di un pregevole marmo bianco. Unica eccezione è

costituita dal rilievo con il sant'Alessandro, realizzato con un marmo più grigio. I pannelli su cui poggiano le figure a rilievo della fronte e dei lati sono invece di un alabastro giallo-grigiastro. Le integrazioni successive, ovvero il cornicione inferiore con l'iscrizione quattrocentesca e i riquadri con stemmi araldici dei fianchi sono in calcare, l'uno più giallastro mentre gli altri di una buona pietra d'Istria. I quattro plinti su cui oggi poggia il monumento, sicuramente estranei all'originale assetto gotico, sono realizzati in non identificato marmo chiaro¹⁷⁵.

Tornando alla descrizione iconografica, la fronte appare organizzata su tre livelli orizzontali, definiti dal susseguirsi di cornice inferiore, rilievi mediani e cornice superiore, e due fasce verticali, delimitate queste ultime da tre statue a rilievo. L'intera fascia mediana, come detto, è racchiusa tra due cornicioni di diversa fattura. Quello inferiore si costituisce di una porzione verticale, entro cui è trascritta con caratteri gotici l'iscrizione «*HANC PATRIAM SERVA NACARI SANCTE GUBERNA QUI PATER ET RECTOR IUSTINI DICERIS URBIS*», e di una porzione superiore a spigoli stoncati in cui, con andamento diagonale sono rappresentati fiori trilobati e fogliame. Corona questa estesa cornice la sezione mediana, costituita dai due pannelli alabastrini abitati da quattro figure ciascuna e delimitati dall'alternanza di tre figure a rilievo sporgenti su alcune mensoline di sostegno: al centro si staglia il santo patrono Nazario, dedicatario della tomba, alla sinistra il santo papa Alessandro I ed alla destra il copatrono beato Elio. San Nazario è qui rappresentato benedicente alla latina, mentre con la mano sinistra sorregge il modellino della città di Capodistria. Il suo capo è nimato mentre il volto, rigidamente frontale, presenta una barba curata, bocca piccola, setto nasale ed arcata sopracciliare minute, orecchie pronunciate. Il resto del corpo è invece celato sotto una ricca e panneggiata veste, il cui ultimo strato probabilmente è una casula episcopale. Non troppo dissimile è il sant'Alessandro sulla sinistra, il quale, vestito di una vistosa tunica che gli arriva ai piedi, solleva la destra in segno benedicente mentre con l'altra mano esibisce un libro aperto. La figura, colta di tre quarti in quanto indirizzata idealmente verso il Nazario della fronte, ha un volto fine,

175 Cfr. G. TIGLER, *Das Grabmal*, op. cit., p. 159; G. TIGLER et al., *Dioecesis Justinopolitana*, op. cit., p. 160

coronato dal nimbo della santità ma anche da una tiara papale. I tratti fisionomici sono qui più accentuati e definiti, con una minore resa soffice ed uniforme della pelle.

All'estrema sinistra sta invece il beato Elio, anch'esso disposto di tre quarti in direzione del san Nazario centrale. Egli si erge, vestito di un'ampia dalmatica, in una posa lievemente ancheggiante mentre sorregge con gli attributi del suo ministero: turibolo e navicella per l'incenso, o forse, patena liturgica. Coronato da un nimbo, il beato Elio rivolge verso la sua destra il suo volto paffuto e tondeggiante, caratterizzato da mento sferico, guance voluminose, e bocca, naso ed arco sopracciliare relativamente piccoli.

Entrambi i pannelli centrali, come detto, ospitano quattro figure incedenti verso il san Nazario mediano. Quasi tutti i soggetti sono uomini o ragazzi, eccezion fatta per la donna orante del pannello di sinistra. Ciascuno di essi è però rappresentato come un infermo alla ricerca di grazia attraverso l'inserimento di attributi specifici, quali stampelle o bende, il che, rispetto alle altre figure del monumento, fa sì che il carico espressivo di detti rilievi appaia ben veicolato proprio grazie alla rappresentazione intensa ed esplicita del dato umano.

Superiormente a questi ed alle sculture sopracitate corre una modanatura composita, costituita dapprima da fogliame e fiori trilobati e nella porzione superiore dal susseguirsi di dentelli sfalsati. Sopra d'essa si estende infine il cornicione superiore, composto dall'intreccio di elementi fitomorfi e tredici figure umane, benedicienti e sorreggenti cartigli. Queste ultime, rappresentate da dodici profeti che attorniano un Cristo benedicente, paiono sporgere relativamente verso il basso, venendo così favorita una visione dal di sotto.

I fianchi dell'arca, tanto quello sinistro quanto quello destro, sono tra loro sostanzialmente identici e differiscono dalla fronte per la sola organizzazione del registro mediano: il cornicione in calcare giallastro e quello superiore con la schiera di profeti rimangono infatti invariati, se non che per il secondo si abbiano solamente quattro figure con cartigli anziché tredici. L'elemento più significativo dei fianchi è il lodevole angelo reggicandelabro che si staglia, sostenuto da una piccola

mensolina, su un pannello in alabastro giallastro eguale a quello delle figure di malati e storpi. Questi, vestito della medesima dalmatica indossata dal beato Elio, è inginocchiato con le braccia protese verso il lato principale, quasi a voler rendere omaggio alle schiere di santi ivi rappresentate. Un grande paio di ali si apre a partire dalle spalle di costui, mentre il volto, nimbato nella medesima maniera dei santi della fronte, mostra caratteri fisionomici molto prossimi al beato Elio. La figura appare inquadrata su tre lati dalla cornice a dentelli e fiorame, mentre il quarto, quello rivolto verso la fronte, si apre direttamente sulla colonnina tortile con capitello corinzio che funge da sostegno alle statue del sant'Alessandro e del beato Elio. Sull'estremità opposta, invece, si ha il già lungamente discorso pannello in pietra d'Istria con stemmi araldici, losanghe e fioroni. Sul pannello di sinistra, quello in linea con il sant'Alessandro, si ha probabilmente lo stemma della famiglia Morosini, mentre su quello di destra quello della famiglia Loredan. Opere certamente successive, esse si inseriscono in uno spazio precedentemente occupato, credo, da una colonna tortile o da una figura a rilievo. Si può infatti credere che essi siano stati aggiunti in un secondo momento, magari in concomitanza o poco successivamente a quell'evento traumatico che portò al danneggiamento delle estremità angolari dei cornicioni inferiore e superiore, tanto per il lato sinistro che per quello destro. In detta situazione è lecito pensare che la cassa marmorea subì modifiche di collocazione. Nei fianchi della cassa si riconoscono infine diverse tracce di doratura, più o meno estese, di cui tuttavia non si ha alcuna certezza circa la loro originale pertinenza al monumento.

Sulla sommità della cassa è oggi disposta la lastra con la figura giacente di san Nazario. Qui il corpo del patrono cittadino è adagiato supino e poggia il capo su un cuscino ricamato. Veste nelle medesima maniera del san Nazario della fronte, ossia con una una lunga tunica che gli giunge fino ai piedi, mentre la casula superficiale si anima a partire dal busto con diverse increspature del panneggio. Dalle maniche della veste emergono le due mani, conserte in vita, e indossanti un paio di chiroteche con fioroni. Il capo dell'uomo, chiuso sul collo da un alto colletto e protetto dalla mitra episcopale, è abbandonato ad un sonno eterno. I tratti fisionomici, seppur vogliano imitare

quelli dell'omologo della fronte, si contraddistinguono per essere meno ovattati e sfumati a dispetto di una maggiore spigolosità e definizione volumetrica, avvicinandosi maggiormente a livello formale al sant'Alessandro. L'espressività del vescovo è poi contenuta, ma ciononostante lo sguardo risulta capace di trasmettere serenità e lieto abbandono.

Come si è già detto nei capitoli precedenti la corrente disposizione è poco attinente a quella che originariamente doveva mostrarsi, e ciò sarebbe suggerito da diversi fattori, quali le ridotte dimensioni del gisant, la scarsa torsione di busto e capo, e la evidente assenza di pertinenza dell'attuale coperchio marmoreo con il resto dei marmi. In più punti la lastra si mostra incompleta o danneggiata: senza dubbio assente è l'anello episcopale che doveva posizionarsi sulla mano sinistra del vescovo, così come l'intera struttura che accoglieva ed esponeva, come detto probabilmente in obliquo, il giacente. Innumerevoli poi sono i piccoli segni di deterioramento: ma ciò è una costante per buona parte delle superfici dell'arca. Inoltre i residui di doratura che ad oggi adornano le superfici del gisant, almeno in parte, non rispecchiano l'originaria essenza dell'arca. Se è probabile che le parti in vista fossero anticamente dorate, sarebbe invece piuttosto illogico che della foglia d'oro venisse impiegata per dorare quelle facce marmoree quasi certamente nascoste alla vista da altre strutture.

4.3 La coesistenza di apporti e caratteri stilistici

Conclusa la improrogabile lettura iconografica, è ora giunto il momento di prendere in mano ed esaurire la questione formale con la formulazione di una proposta di lettura che sia capace di chiarire la natura dell'opera e i caratteri del suo autore. Nel fare ciò sarà necessario strutturare il discorso a partire dalle evidenze del monumento, le quali, dopo che ne saranno riconosciute, identificate e correttamente ricondotte le componenti stilistiche, potranno essere attribuite, confronto dopo confronto, al *milieu* ed alla prassi artistica e produttiva che dette origine all'arca di san Nazario.

Alla luce della prassi appena descritta, la raccolta dei dati stilistici e il loro confronto con opere coeve ha evidenziato all'interno del monumento l'esistenza di un quadro formale complesso, composto da una molteplicità di riferimenti ed influssi stilistici afferenti ad ambiti produttivi e botteghe plurime. In taluni casi è stato possibile, percorrendo a ritroso la diffusione di un dato stilema, giungere al suo archetipo o comunque al parente più prossimo. Così facendo il panorama emerso da questa analisi può essere rappresentato nella definizione di almeno tre indirizzi stilistici: convivono infatti gli echi dell'eloquenza espressiva e delle fisionomie sviluppate nel cantiere di Palazzo Ducale, i volumi e modelli esportati dalla cerchia andriolesca attiva a Vicenza e Padova, e tenui riferimenti, iconografici e formali, all'opera di Filippo de Santi.

4.3.1 L'espressività e le fisionomie di Palazzo Ducale

Uno degli aspetti formali più rilevanti, già constatato dalla critica, è quello della percezione, nei rilievi dell'arca di san Nazario, di una peculiare tensione espressiva. Non a caso, anche solo ad una rapida visione del monumento, elemento che certamente appare evidente è la propensione delle figure a presentare arti, prime tra tutte le mani, sproporzionati o comunque con dimensioni maggiorate rispetto alla norma. Notevoli in questo senso sono i gesti benedicienti del san Nazario e del sant'Alessandro, assolutamente fuori misura rispetto al resto dei corpi. Tale tendenza non è tuttavia un aspetto isolato all'interno dell'opera, in quanto ritengo sia da accostare anche all'accentuata espressività delle figure dei pannelli centrali della fronte. Eloquenti sono infatti gli sguardi di questi paralitici e miracolati: trepidante attesa e speranza si uniscono a stupore e ossequiosa venerazione nei volti di ciascun fedele in una precisa rappresentazione dell'emotività umana. Allo stesso modo i loro corpi raggrinziti dalle piaghe e dalla vecchiaia, piegati dalla malattia e mutili degli arti, lasciano una nitida descrizione di un'umanità sofferente ma viva.

Questi credo siano i due binari lungo cui l'autore dell'arca di san Nazario abbia tentato di riproporre quella poetica espressiva che era stata sviluppata negli anni immediatamente precedenti dal proto

Filippo Calendario e dai suoi collaboratori nel cantiere veneziano di Palazzo Ducale. Senz'ombra di dubbio l'opera capodistriana non è capace di raggiungere quella spontaneità e fluidità che invece denota il realismo e l'espressività del Calendario; a Capodistria i tentativi si arenano su soluzioni più grossolane, meno felici, ma non per questo di minore interesse. Ne è una testimonianza la ripetitività dei soggetti che costellano i due pannelli della fronte. Seppur riproposti in posture e condizioni fisiche diverse, proprio con l'intento di dar loro una diversa caratterizzazione, a livello fisionomico è possibile constatare nei malati una certa monotonia: i loro volti, che caso per caso differiscono solo per pochi dettagli, complessivamente paiono rifarsi ad un massimo di tre modelli distinti. Si percepisce così una sorta di contrasto tra una tensione alla rappresentazione dell'umano e una opposta stereotipizzazione delle figure frutto tuttavia, almeno credo, di una deficienza di prototipi e praticità. Non è assolutamente improbabile che il nostro scultore, entrato in contatto con quella cultura figurativa del Calendario più sensibile ad una plasticità portatrice di realismo espressivo, abbia poi voluto riproporre le sperimentazioni veneziane, evidentemente non ancora del tutto assimilate, tentando di marcare i volti dei malati d'una vivacità espressiva nuova.

Non credo tuttavia che il debito nei confronti di questa cultura figurativa si esaurisca qui, ma anzi ritengo abbia portata più ampia. Credo sia infatti ravvisabile anche nelle fisionomie e nelle posture dei corpi che costellano le fronti dell'arca. I volti di molti dei rilievi giustinopolitani mi paiono realizzati secondo lineamenti ben definiti che credo si possano riscontrare altresì in alcune opere di Palazzo Ducale. Ciò vale in maniera specifica per le figure del beato Elio, degli angeli laterali e di alcune malati dei pannelli frontali. Costante in queste figure è la creazione di volti molto tondeggianti, paffuti, entro cui i tratti somatici, tendenzialmente minuti, si dispongono ravvicinati e compressi: mento tondeggianti, attaccatura dei capelli molto arretrata, dorso del naso stretto ed apice bulboso sono poi *leitmotiv* somatici assai costanti nei rilievi capodistriani. E nonostante sia consapevole che coesistano nello stesso monumento figure d'altro tipo, dove queste specifiche, prime tra tutte la rotondità e l'aspetto nutrito del volto, non sempre sono così nette, nelle stesse

rimangono in ogni caso evidenti i tratti caratteristici della mano del maestro, quali ad esempio proprio il mento pronunciato e il naso ricurvo. E nel complesso queste fisionomie mi sembrano ben accostabili agli esempi di Palazzo Ducale, non tanto tuttavia alle figure maggiori del Calendario quanto bensì ad alcuni capitelli, sempre attribuiti dalla critica all'ambito del maestro. Mi riferisco in modo particolare alle figure che costellano i capitelli XIII, XIX, e XXII del porticato e il capitello XXIX del loggiato superiore¹⁷⁶. Molto probabilmente realizzati da una medesima mano, essi condividono con Capodistria gli stessi tratti fisionomici e la stessa tendenza, a dire il vero a Venezia assai accentuata, a costruire volti ovali ed estremamente concentrati. Il discorso tuttavia non si limita alle sculture dei capitelli, in quanto medesimi caratteri si hanno anche nel cosiddetto Calendario «maggiore» del rilievo con il *Peccato di Adamo ed Eva*, e più specificatamente nel paffuto e tondeggiante volto della donna. Abbastanza eloquenti ritengo anche i confronti tra gli angeli giustinopolitani e i volti degli arcangeli di Palazzo Ducale, Michele e Raffaele, anche se opere probabilmente successive all'impresa del Calendario¹⁷⁷, per una simile finezza ed eleganza. D'altra parte i cerofori di Capodistria sono perfetti esempi di quella caratterizzazione fisionomica di cui si è detto, potendo tranquillamente essere avvicinati anche alle comparse dei diversi capitelli citati: certo è che a Capodistria si sia in presenza di una rotondità differente, gestita in forme più sfumate e morbide.

Altro contatto tra le due realtà si ha però, a mio avviso, nelle posture e nelle corporature delle figure dei capitelli le quali, molli e rilassate, quasi prive di struttura solida, per certi versi sono assai simili alla morbidezza delle superfici dei rilievi giustinopolitani. È indubbiamente vero che le differenze

176 I diversi capitelli, sulla base dei soggetti e delle scene raffigurate, sono rispettivamente detti de «*La vita amorosa e coniugale*», de «*La Creazione di Adamo, pianeti e loro domicili*», de «*La Virtù e la preghiera*» e de «*I venti cardinali, il tragitto del sole e la stella polare*». Le opere, tutte databili al quindicennio 1340-1355, si conservano negli originali trecenteschi solo nei casi dei capitelli XIII e XXII, mentre gli altri esemplari esposti all'esterno sono copie tarde realizzate sull'originale. Per quanto riguarda la paternità, W. Wolters attribuì i numeri XIII e XIX alla mano di Filippo Calendario. Anche gli altri due, tuttavia, ritengo possano avere origine dal medesimo ambito. Per approfondire cfr. A. MANNO et al., *Il poema del tempo: i capitelli del Palazzo Ducale di Venezia: storia e iconografia*, Canal & stamperia editrice, Venezia 1999; W. WOLTERS, *La scultura veneziana gotica*, op. cit.

177 G. TIGLER, *Precisazioni*, op. cit, p. 58

di stato conservativo e di materiale impiegato, pietra d'Istria da un lato e un marmo dall'altro, renda il confronto impreciso, ma idealmente ritengo che l'estrema morbidezza delle superfici di Capodistria, la loro lucentezza e consistenza cerosa, sia solo la naturale evoluzione, certamente filtrata dalla personalità del Maestro dell'Arca di san Nazario, della poetica del Calendario e dei suoi collaboratori nel cantiere di Palazzo Ducale. Non per ultimo, ulteriore nesso tra le due opere, del resto già ampiamente notato dalla critica¹⁷⁸, si avrebbe anche nella diretta citazione di alcune figure delle grandi scene figurate, queste senz'altro frutto della mano del Calendario. Si fa riferimento in particolare alla parentela che corre tra il secondo miracolato da destra, quello in forte ancheggiamento e mani alzate in segno di stupore, e il terzo di figlio di Noè, Cam, nel gruppo dell'Ebrezza dell'angolo sud-ovest di Palazzo Ducale. Qui molto simile non è solamente la gestualità dei due uomini, a dire il vero proprio copiata, ma anche la veste e l'espressione meravigliata ed attonita dell'uomo. E nonostante a Venezia i corpi siano più scavati e taglienti, similmente credo si possa riconoscere, come per le precedenti figure, una vicinanza nella ricerca di un segno morbido e fluido.

4.3.2 Il lascito andriolesco

Apporti stilistici spesso riconosciuti dalla critica¹⁷⁹ sono quelli che legano l'opera capodistriana con l'operato di Andriolo de Santi e dei suoi collaboratori. Nella buona parte di essi, il riferimento primario è quello al portale della chiesa di San Lorenzo, il cui cantiere fu condotto dal noto *tajapiera* tra 1342 e 1344. Ed è nella medesima opera che, significativo ai fini del nostro discorso, si può istituire il raffronto tra la schiera di santi e patroni cittadini dell'architrave, realizzati probabilmente dai collaboratori del De Santi, e la figura del beato Elio dell'arca di san Nazario. Tra le molte figure, la maggior parte delle quali idonee ad un confronto, a livello tipologico mi sembra

178 I pareri a supporto di detto confronto sono innumerevoli, mi limiterò quindi a citare chi ebbe il merito di avanzare per primo simile affinità, ovvero Wolfgang Wolters; cfr. W. WOLTERS, *op. cit.*, p. 182 cat. 59

179 W. WOLTERS, *op. cit.*, p. 182 cat. 59; M. WALCHER, *op. cit.*, pp. 96-98; G. FOSSALUZZA, *op. cit.*, p. 56

evidente la vicinanza tra il san Vincenzo e il beato capodistriano: si è in presenza del medesimo modello di santo diacono, per il fatto che, parati di tutti gli attributi propri del suo ministero, i due assumono la stessa postura e la stessa gestualità. L'affinità tuttavia è ancora maggiore se si sposta lo sguardo ai caratteri formali delle due opere. Certamente le fisionomie e la corporatura risultano in parte diverse, ovvero più pronunciate a Vicenza, e ciò ritengo dovuto anche alla conoscenza delle sculture di Palazzo Ducale, ma una certa tendenza all'uso di forme piene e tondeggianti, come già evidenziato dal Wolters¹⁸⁰, credo sia visibile in ambo i casi. Certo è però che laddove a Vicenza vi sia robustezza e vigore plastico ben definito, espressione del tipico linguaggio andriolesco, ecco che a Capodistria le forme appaiano ben più morbide e tondeggianti, con una certa propensione allo slancio e all'esilità. Aldilà di questo, ciò che a mio avviso rende più palese un qualche parentela tra le opere è la modalità di conduzione dei panneggi: in entrambe le figure si è in presenza di un pannello coprente, che tuttavia lascia percepire la corporatura sottostante, come per il caso del ginocchio a riposo o del braccio piegato. Allo stesso modo la veste si sviluppa in un drappeggio tubolare, vistosi risvolti sulle calzature e simile pieghe delle maniche. Simili considerazioni possono essere avanzate anche per il resto dei rilievi vicentini, anche se in questi casi l'evidenza può essere meno lampante.

Cronologicamente non troppo distanti rispetto all'opera vicentina, anche i rilievi delle arche di Ubertino e Jacopo da Carrara possono essere presi a punto di riferimento per alcuni confronti stilistici. Certamente si è di fronte ad un'evoluzione formale nei rilievi con santi dell'arcosolio di Ubertino da Carrara, figure nelle quali il pannello diventa più massiccio e coprente rispetto ai corpi sottostanti, e viene a perdersi l'hanchement dei corpi, nonostante permanga la tendenza, visibile altresì a Capodistria, a costruire le vesti per pieghe tubolari e fare cadere ai piedi in vistosi risvolti.

180 W. WOLTERS, *ibidem*

Aldilà dei debiti più spiccatamente andrioleschi, come detto, nei rilievi di Capodistria convivono molteplici forme e stili. Wolfgang Wolters in particolare volle notare una certa influenza, non meglio precisata, nel sant'Alessandro ad opere delle figure lombarde delle arche carraresi degli Eremitani¹⁸¹. Lungi da me istituire un collegamento con l'opera di Bonino da Campione, riconosco al pari del Wolters una certa alterità del sant'Alessandro rispetto alle altre figure della fronte: a dispetto della tipica morbidezza cerosa di quelle, qui si riscontra una maggiore precisione al dato somatico, ovvero la volumetria del volto appare più scavata, rugosa, mentre le increspature della barba e dei capelli emergono con più chiarezza. Tentare di ricondurre il rilievo ad un'esperienza stilistica precisa è cosa ardua, per la quale sarebbe richiesto un capillare lavoro di confronto tra opere coeve. Di seguito Wolters ritenne¹⁸² che a modello per la figura fosse stato selezionato il rilievo con il vescovo Castellano Salomone nell'arca a lui dedicata, ma come già notato dall'autore, la mano ha impiegato un indirizzo meno asciutto e più fluente.

Ad ogni modo medesime qualità a mio avviso sono ripetute anche nel volto del giacente di Capodistria. In questo a differenziare la scultura dai rilievi della fronte intervengono certo anche le normali qualità legate alla diversa tipologia della scultura, ma evidente in ogni caso è la diversità tanto nei tratti fisionomici, in parte estranei al verbo di Andriolo e del Calendario, quanto nella resa del segno, il quale appare più deciso e profondo.

Complesso anche in questo caso è risalire al contesto di formazione del maestro: visti i precedenti nessi stilistici con la produzione di Andriolo possiamo instaurare qualche raffronto con i gisant dello stesso, che probabilmente dovevano essere conosciuti dal Maestro dell'Arca, ma evidente è lo scarto formale che rende le opere padovane assolutamente più vive e felicemente realistiche. Ciò può però essere banalmente anche addotto alla semplice differenza di prassi realizzativa: è risaputo che molti volti di giacenti del XIV secolo fossero realizzati mediante l'impiego di maschere funerarie, cosa che poteva garantire, unitamente ad una buona predisposizione del maestro, un

181 W. WOLTERS, *op. cit.*, p. 51

182 *Ibidem*

linguaggio altamente espressivo e realistico. Come si può ben comprendere, il modello utilizzato per la realizzazione della figura di san Nazario, sempre detto che ne fosse esistito uno, non poteva certo raggiungere simile precisione fisionomica. Simile ragione potrebbe così bene giustificare il divario fisionomico che intercorre tra il giacente e il rilievo benediciente.

Non per ultimo, la critica ha spesso riconosciuto altri debiti andrioleschi in opere provenienti dal vicino Friuli. Tra queste si ha il rilievo con san Fortunato del portale della basilica di sant'Eufemia a Grado, originariamente in pendant con un sant'Ermagora, oggi rimasto acefalo. Nonostante se ne sia parlato con convinzione¹⁸³, le affinità percepibili, quali le pieghe inferiori della veste, non credo siano sufficienti ad instaurare una netta parentela tra le opere: figura ben più ancheggiante, il panneggio gradese appare più piatto, meno aggettante e risolto sulla superficie tanto da annullare la presenza del ginocchio flesso. Di diverso tipo sono anche gli oggetti liturgici, ma soprattutto differente è il modo in cui è stata risolta la mano: piatta, attaccata al busto, non è capace di emergere come nel beato capodistriano. Anche il volto, ben riempito da grandi tratti somatici, è dissimile in quanto più scavato e chiaroscurato nell'esempio di Grado, con una pronunciata arcata sopracciliare che arrivare quasi a ricordare l'espressionismo tardoantico. Certamente il san Fortunato, secondo Tigler datato al 1338¹⁸⁴ ed originariamente parte di un'arca marmorea, avrebbe potuto costituire un modello per il beato Elio capodistriano, ma se il motivo fosse effettivamente andriolesco in quanto a realizzarlo fosse stata a tutti gli effetti una bottega dello stesso ambito, similmente punto riferimento sarebbero potuti essere anche i rilievi padovani e vicentini.

Infine, il rilievo gradese e l'arca capodistriana sono poi più volte stati messi in relazione con le sculture dei capitelli tardotrecenteschi della basilica di Aquileia. È questa una questione relativamente complessa, che potrebbe pure concorrere alla decifrazione degli archivolti del Museo regionale di Capodistria, ma che tuttavia necessita di un ampio lavoro di approfondimento stilistico e documentario, volto a chiarire ruoli, modelli e progetto dell'opera, che purtroppo in questa sede

183 M. WALCHER, *op. cit.*, p. 97; G. TIGLER, *Scultori itineranti, op. cit.*, pp. 157, 160

184 G. TIGLER, *Scultori itineranti, op. cit.*, p. 157-158

non mi è possibile avanzare. Ad ogni modo il debito di dette sculture nei confronti tanto di una tradizione andriolesca, per la possanza delle figure, quanto del Calendario, per le specifiche dei volti già altrove evidenziate, pare sostenibile.

4.3.3 Filippo de Santi: tratti corsivi e divergenze formali

L'eterogeneità delle sculture dell'arca di san Nazario, nonostante i considerevoli influssi già descritti, è tale da sapersi arricchire con nuovi stimoli man mano che se ne approfondisce la natura.

Nesso stilistico che credo sia importante da svolgere, per il consenso che un tempo godette negli studi, è quello che legherebbe l'opera capodistriana con l'arca udinese del beato Odorico da Pordenone. Detta critica, come si è visto, non si esprime mai con grande acribia sull'argomento, limitandosi a sostenerlo assai sinteticamente, ma nonostante ciò ritengo che alcuni punti di contatto sia possibile comunque ricavare, anche se con la necessaria precisazione che ad essi, in piena onestà, appare difficile, per la loro debolezza, attribuire un ruolo importante nella personalità del Maestro dell'arca di san Nazario, e così, per riflesso, nell'opera stessa.

Parlo in tal senso per il fatto che le uniche affinità, peraltro limitate, da me riconosciute siano perlopiù tratti corsivi dello stile del maestro o dei suoi collaboratori. Uno dei più decisi è costituito dalla stessa tendenza a riproporre figure con ampie orecchie ad elice valgo: molto marcata ad Udine, come testimoniato dai rilievi con il beato Odorico, dal san Francesco, dal Tommaso da Tolentino (o sant'Antonio da Padova) e dal san Ludovico da Tolosa, essa è più contenuta a Capodistria, essendo attestata limitatamente nei due ritratti di san Nazario e nel sant'Alessandro. Per certi versi simile è pure l'uso di Filippo de Santi di terminare le vesti, rese attraverso un panneggiare verticale, con rigogliose pieghe ai piedi, secondo un andamento che come si è visto caratterizza anche l'arca di san Nazario. Invece, variamente confrontabili dal punto di vista iconografico potrebbero essere le figure della *Predica a malati e cinesi* del beato Odorico con quelle della parata di infermi capodistriani, così come i volti del sudario udinese, miniaturizzati e

schiacciati, con alcuni dei volti presenti nella fronte giustinopolitana: in questo ultimo caso l'intenzionalità fisionomica sarebbe però diversa, in quanto si tratterebbe da un lato di figure storicamente esistite¹⁸⁵ e dall'altro di una semplice riproduzione di modelli.

In questa serie di impronte condivise risalta tuttavia un'importante differenza, ravvisabile in un dissimile trattamento della materia che si esplica nel chiaroscuro e nella linea solcata e tortuosa.

Tratto caratteristico del maestro Filippo de Santi, espressione proprio di questa diversa gestione della superficie, è il largo e abbondante impiego del trapano per definire le profondità. Ad Udine se ne riscontra la presenza diffusamente: si citano, a titolo d'esempio, i padiglioni auricolari del san Ludovico da Tolosa, ben diversi per simile trattamento da quelli dei ritratti di san Nazario, oppure la veste o la barba puntellata dai piccoli incavi del trapano del san Francesco. Nelle figure giustinopolitane, invece, questa caratteristica è molto meno netta: è possibile riconoscerne la presenza, solitamente più leggera o ben amalgamata, solamente nelle orecchie del sant'Alessandro e nella capigliatura a riccioli di alcuni malati. Nel complesso infatti le superfici sono fluide e ben meno spezzate, caratterizzate da una morbidezza nello svilupparsi dei piani di profondità.

Si comprende dunque come l'opera di Filippo de Santi si contraddistingua per una differente visione plastica, molto più indirizzata verso forme incise e scavate. E questo ritengo diretta conseguenza della specifica modalità di costruzione delle figure nei loro volumi: l'esilità delle figure udinesi, tendenzialmente slanciate e assottigliate, si accompagna ad una generale riduzione dell'aggetto dei rilievi, testimoniato dalla tendenza degli arti a rimanere attaccati ai busti o alla superficie della cassa. È quindi a seguito, o meglio in accordo, a questo motivo, ovvero all'assenza di vigore volumetrico, che nell'arca udinese la percezione tridimensionale venga rappresentata attraverso l'incavo e il chiaroscuro della superficie.

Ulteriore notevole differenza tra le due arche, in parte collegata a quanto appena descritto, è la costituzione dei volti delle diverse figure. Diversamente dal monumento di Capodistria, dove gli

185 L. MOR, *op. cit.*, pp. 338-339

elementi del volto quasi si confondono sulla superficie della pelle, i volti di Filippo de Santi presentano tratti facciali più marcati, ampi e scavati: i menti non sono così pronunciati né tantomeno tondeggianti come quelli di san Nazario, le labbra sono carnose, i setti nasali grossi e prominenti, le cavità oculari ampie e infossate. Questo insieme somatico si innesta poi, senza confondersi ma anzi risaltando ed distendendosi su tutta la superficie, su un volto meno rotondeggiante, più quadrangolare, sostenuto a sua volta da lunghi e possenti colli.

È rilevante notare come gli stessi volti svelino due diverse forme di espressività. Se a Capodistria si è di fronte ad una vivacità espressiva tutta umana e terrena, nel caso dell'arca del beato Odorico a muovere i rilievi interviene una *vis* di diversa natura: non v'è più l'intento di dare corpo alla semplice umanità dei malati, un'umanità fatta di meraviglia e speranza nel suo complesso pacata; le figure udinesi si animano di una tensione espressiva più intensa, di impronta ieratica, che allontana ed astrae le diverse figure dalla contingenza terrena.

Ne è esempio lampante la diversa conduzione del giacente di Capodistria con il beato Odorico dalla scena del trasporto del sudario: da un lato il santo vescovo appare dolcemente addormentato, come se fosse già passato presso la casa del Padre, dall'altro il presbitero francescano, con il volto solcato dal forte chiaroscuro e dalle nette pieghe della superficie, appare colto in travagliato ed estatico abbandono. Come appurato, a definire simile distanza intervengono quindi le diverse forme dei corpi: la dolcezza dei volti di Capodistria viene obliterata da quelli più solcati ed allungati di Udine, mentre i panneggi assumono nelle pieghe forme serpeggianti e tortuose, quasi come assumessero i lineamenti delle venature dei pannelli marmorei laterali.

4.4 Considerazioni finali

Alla luce di queste rapide riflessioni emerge chiaramente che la personalità artistica del Maestro dell'arca di san Nazario sia alquanto eclettica e poliedrica, ricca di stimoli e apporti offerti dalle più importanti esperienze artistiche del Trecento veneziano. Ma che dietro questo appellativo si celi

l'opera di un singolo *tajapiera* o di una bottega organizzata non si può conoscere per certo, ma assai probabile è la seconda ipotesi. Accanto al *magister*, il quale avrebbe potuto fornire il progetto generale dell'opera, se non già presentato dai committenti, i modelli delle figure ed occuparsi della realizzazione dei rilievi di maggiore rilevanza, è assai probabile che operassero figure in subordine, non necessariamente di minor esperienza e qualità del maestro, le quali avrebbero potuto essere tanto garzoni di bottega quanto provenire da altre esperienze lavorative, arricchendo così il monumento capodistriano di ulteriori caratteri formali.

Opera di una di queste ancor più anonime personalità potrebbe essere il fregio superiore con busti di profeti e motivi vegetali. Diverse volte è stato istituito un parallelismo tra suddetta cornice e quella, assai simile, dell'arca del beato Bertrando, oggi conservata nel battistero del duomo di Udine. Se manifesta è la pertinenza delle due opere ad un medesimo modello, diversamente credo sia più impegnativo credere che a realizzare i due fregi fosse stata la stessa mano. In parte diverse appaiono infatti le fisionomie dei volti, così come dissimile è la cura e la consapevolezza con cui l'elemento vegetale è stato condotto: nell'esempio udinese la resa è qualitativamente maggiore, in quanto non solo le figure appaiono meglio tratteggiate e definite, ma la cornice fogliata appare essere mossa da una consapevolezza maggiore. Diversamente a Capodistria si è in presenza di sovrabbondanti figure confuse dentro ad un fiorame animato da una minore indagine e mimesi naturalistica: il modellato è meno curato, più sommario, facendo così risultare l'intera successione un mero motivo geometrico. Ridurre il legame tra i due monumenti ad un rapporto copia-modello non significa tuttavia impedire che possano scaturire importanti riflessioni.

A tal proposito intendo aprire una breve digressione volta ad integrare il parere di Guido Tigler¹⁸⁶ intorno ai rapporti tra l'arca del beato Bertrando e l'arca di san Nazario: Come già notato dalla critica¹⁸⁷, i quattro rilievi angolari con il tetramorfo dell'arca udinese, seppur siano realizzati con lo stesso materiale delle figure lombarde, sono sicuramente pertinenti all'aggiunta veneziana,

186 G. TIGLER, *Sculptori itineranti*, op. cit. , p. 160

187 L. MOR, op. cit. , p. 351

commissionata a seguito della riconversione dell'arca a sepoltura per il patriarca Bertrando. Ciò è comprovabile con buona certezza tanto attraverso il dato stilistico quanto quello materiale: in primo luogo uno sguardo attento può notare facilmente, per la presenza delle evidenti fughe di giuntura, come ciascun tetramorfo sia costituito da un tassello marmoreo inserito in un incavo angolare; similmente è facile riconoscere come l'angelo giovanneo, e così pure il resto degli angolari, sia ben più affine ai busti della cornice superiore piuttosto che ai volti dei pannelli centrali, qualificandosi anzi proprio come opera veneziana per la assai comune fronte ampia, volto tondeggiante e paffuto, capelli a cuffia. A questo punto, un dettaglio che assume rilevanza in conseguenza all'attribuzione delle quattro figure escatologiche ai restauri del 1350-1353 è la specifica struttura delle ali: le penne remiganti e le penne copritrici definiscono una specifica conformazione dell'ala, mentre ciascuna di esse appare solcata da un calamo assai pronunciato. Interessante è notare come medesimo assetto contraddistingua le ali degli angeli presenti nei fianchi dell'arca di san Nazario, tanto nella disposizione delle penne quanto nella loro peculiare forma, differente solamente per la resa delle barbe diagonali.

Questa affinità permette di rivalutare il ruolo che l'arca udinese ebbe nei confronti del monumento capodistriano: se permangono dubbi sull'effettiva sovrapposizione delle due personalità artistiche, l'osservazione può perlomeno confermare una qualche parentela, o almeno una reciproca conoscenza delle due opere. Si potrebbe credere che il Maestro dell'arca di san Nazario, sempre che non gli sia giunto per altre vie¹⁸⁸, abbia assunto simile tratto da Udine per una diretta conoscenza dell'arca, ovvero assistendo alla realizzazione o perlomeno visionando l'opera finita, oppure dietro impulso di un collaboratore già attivo nell'arca del beato Bertrando. Per quanto concerne la cornice superiore invece, considerate le differenze fisionomiche, e il fatto che gli unici punti di contatto siano d'ordine tipologico, bisogna credere che a Capodistria il lavoro fu assegnato

188 Analoga tipologia di ali presentano gli angeli oranti presenti sulle fronti delle arche di Ubertino e Jacopo II da Carrara. Alla luce dei punti di contatto già evidenziati tra le opere padovane e quella capodistriana, non sarebbe impensabile credere una derivazione di simile segno per questa via. D'altra parte è sicuro che detto motivo non sia stato adottato dall'arca del beato Odorico nella quale gli angeli della fronte, posti ai lati del Cristo con vessilli, presentano ali lisce e non venate.

ad una figura secondaria. Che si trattasse di un collaboratore che aveva in autonomia lavorato alla commissione udinese e che successivamente si era spostato sotto la guida del Maestro dell'arca di san Nazario, essendo dunque già a conoscenza del modello, oppure di un assistente del Maestro a cui questi per l'occasione aveva fatto avere schizzi e bozzetti dell'opera udinese, non è possibile sapere. A giudicare dal risultato di sicuro costui non dovette aver ben inteso il senso del lavoro.

Terminato l'inciso, come si evince, se già problematico è tentare di ricondurre un singolo rilievo alla mano del maestro o di uno dei suoi collaboratori, isolandone le componenti stilistiche, si comprenderà che ancor più arduo sarà ricostruire il profilo formativo del maestro. Quanto è certo è che in quasi tutte le sculture si manifestano specifici connotati stilistici che permettono di trarre alcune conclusioni di natura generale.

In primo luogo, come già sottolineato, ritengo solida l'affinità con dell'arca capodistriana con alcuni capitelli di Palazzo Ducale. Nei confronti di ciò credo infatti sia impossibile parlare di una semplice fascinazione rispetto alle innovazioni del Calendario, dal momento che la forte parentela tra le figure e l'uso di un linguaggio volto al realismo testimoniano se non altro una conoscenza relativamente approfondita del maestro del cantiere veneziano. D'altra parte l'assunzione di tratti andrioleschi in definite forme e strutture è un altro elemento difficilmente contestabile, per le forti affinità già poste in evidenza. È certo tuttavia che la tipica possanza e regolarità di vesti e volti a Capodistria abbia dovuto fare i conti con l'esempio, più morbido e ceroso, dei capitelli veneziani. Per ultimo si può riconoscere un debole legame con l'esperienza di Filippo de Santi, certamente secondario rispetto agli appena descritti apporti, ben più palesi e significativi.

E se si volesse ad ogni modo tentare una maggiore caratterizzazione al tracciato stilistico che generò il crogiolo dell'arca di san Nazario, si potrebbe credere che il suo artefice principale abbia potuto lavorare accanto ad Andriolo ed ai suoi collaboratori nel periodo tra Vicenza (1342-1344) e le commissioni dei Da Carrara (1345-1351), non necessariamente nelle opere in questione ma anche solamente in incarichi secondari a noi ignoti. Qui, momento preliminare della sua formazione,

avrebbe fatto sua la tendenza ad un panneggiare compatto e solido impraticandosi poi nella conoscenza di specifici modelli. Contemporaneamente, o in un secondo momento, lo stesso si sarebbe spostato a Venezia presso il cantiere di Palazzo Ducale (1340-1355), dove avrebbe conosciuto ed approfondito fisionomie ed espressività del Calendario. In questo tempo il suo linguaggio si sarebbe progressivamente distanziato da quello del mentore, accogliendo influssi tanto da nuove commissioni ed esperienze quanto dai suoi stessi collaboratori. Non per caso parallelamente lo stesso maestro o uno dei suoi collaboratori avrebbe partecipato, o perlomeno assistito, alla realizzazione in loco del fregio dell'arca del beato Bertrando (1350-1353). I legami con l'arca del beato Odorico ed il suo autore, come notato ben esigui, potrebbero essere legati a questa permanenza in terra friulana o, eventualmente, ad altre imprese di Filippo de Santi; o forse si può credere che se mai ci sia stato un contatto più stretto esso dovette avere luogo in un momento ancora precoce della vita del maestro o dei collaboratori, tale per cui i tratti corsivi evidenziati si sarebbero conservati evolvendosi mano a mano che sopraggiunsero nuovi stimoli artistici, di certo più intensi.

In questa prospettiva indubbiamente bisogna seguire Guido Tigler e Giorgio Fossaluzza¹⁸⁹ e ritenere che l'arca di san Nazario sia stata realizzata successivamente alla congiura di Marin Falier, poco oltre la metà del sesto decennio del secolo, di modo che l'insieme di queste impronte stilistiche abbiano avuto un lasso di tempo ragionevole per entrare e sedimentarsi nell'identità stilistica dei *tajapiera*, del tutto liberi dalle incombenze del cantiere veneziano. Come precedentemente accennato in rapida nota, la questione relativa all'identificazione della committenza difficilmente potrà essere approfondita senza l'apporto di nuovo materiale documentario. Per simile ragione la proposta avanzata da Guido Tigler¹⁹⁰, che attribuisce la commessa per la realizzazione dell'arca marmorea al governo veneziano, mosso dalla volontà di stringere a sé la città, ribellatasi

189 G. TIGLER, *Das Grabmal*, op. cit. , p. 167; G. TIGLER et al., *Dioecesis Justinopolitana*, op. cit., p. 165; G. FOSSALUZZA, op. cit. , p. 22

190 G. TIGLER, *Das Grabmal*, op. cit. , p. 165-166; G. TIGLER et al., *Dioecesis Justinopolitana*, op. cit., pp. 164-165

ripetutamente nel giro di pochi anni, non più con il ferro e con il fuoco ma con lusinghe ed omaggi, credo appaia molto seducente. Se così fosse, fu un cambio di strategia efficace considerato come non siano segnalati, a partire dai decenni successivi, importanti atti tumultuosi e la città divenne e rimase una fedelissima della Serenissima fino alla sua capitolazione del 1797¹⁹¹.

191 F. SEMI, *Capris Iustinopolis Capodistria*, op. cit. , pp. 190-196

BIBLIOGRAFIA

Indice abbreviazioni:

«AMSI»: *Atti e memorie della Società istriana di archeologia e storia patria*

«AFAT»: *Arte in Friuli - Arte a Trieste*

- A. ALISI, *Il Duomo di Capodistria*, s.n., Roma, 1932;
- Atti del vescovo Bruti, *Questioni per il coro della cattedrale 1743-46*, Archivio del Duomo di Capodistria (presso la Curia Vescovile di Trieste);
- S. BETTINI et al., *La chiesa degli Eremitani di Padova*, N. Pozza Editore, Vicenza, 1970;
- V. BORGHINI, *Discorsi di Monsignore Don Vincenzio Borghini al Serenissimo Francesco Medici Gran Duca di Toscana: Recati a luce dà deputati per suo testamento: Con la tavola delle cose più notabili*, Filippo e Iacopo Giunti e Fratelli, Firenze, 1585;
- G. CAPRIN, *L'Istria nobilissima*, F. H. Scimpff, Trieste, 1907, vol. I;
- E. CEVC, *Srednjeveška plastika na Slovenskem od začetkov do zadnje četrtine 15. stoletja*, Slovenska Matica, Ljubljana, 1963;
- E. CEVC, *Gotsko kiparstvo*, in «Ars Sloveniae», Mladinska knjiga, Ljubljana, 1967;
- D. CIKOVIC, *L'eredità artistica del Medioevo nei documenti d'archivio della prima età moderna : alcuni esempi quarnerini e istriani*, in «Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge», 2017;
- V. EKL, *Gotičko kiparstvo u Istri*, Kršćanska sadašnjost u suizdanju s Grafičkim zavodom Hrvatske, Zagreb, 1982;
- V. EKL, *La scultura gotica in Istria*, edizione italiana a cura di G. Fossaluzza e M. Walcher, Editore Italo Svevo, Trieste, 1999;
- I. FISKOVIĆ, *W. Woltersa "La scultura veneziana gotica 1300-1460"*, in «Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti», Vol. 20 No. 1, Zagreb, 1977;
- G. FOSSALUZZA., *Scultura in Istria: un antesignano percorso tra presenze e modelli di Venezia e del centro Europa*, in Vanda Ekl, *La scultura gotica in Istria*, ed. italiana a cura di Giorgio Fossaluzza e Maria Walcher, Editore Italo Svevo, Trieste, 1999 (ed. orig. Zagreb 1982);
- E. GARDINA et al., *Dioecesis Justinopolitana*: vedasi S. ŽITKO;
- R. GIOLLO, *San Nazario, protovescovo e patrono di Capodistria*, G. Coana, Trieste, 1969;
- C. GUARNIERI, P. VEDOVETTO, *Magnificamente ornata e senza pari: L'antica cappella dell'Arca nella basilica di Sant'Antonio a Padova*, Cierre Edizioni, Padova, 2021;

- D. IRENEO, s.v. *San Nazario*, in *Bibliotheca sanctorum*, Città Nuova Editrice, Roma, 1967;
- A. MANNO, G. TIGLER et al., *Il poema del tempo: i capitelli del Palazzo Ducale di Venezia: storia e iconografia*, Canal & stamperia editrice, Venezia 1999;
- N. MANZUOLI, *Nova descriptio della provincia dell'Istria. Con la vita delli santi, et sante di detta provincia raccolte dalle legende loro antiche, et autentiche conservate nelli archivi delle chiese, nelle quali ripossano le reliquie loro*, Appresso Giorgio Bizzardo, Venezia, 1611;
- N. MANZUOLI, *Vite et fatti de santi et beati dell'Istria con l'invention de' loro corpi*, in *Nova descriptio della provincia dell'Istria [...]*, Appresso Giorgio Bizzardo, Venezia, 1611;
- G. MARIACHER, *La tomba del Beato Bertrando nel Duomo di Udine*, «Arte Veneta», IV, 1950;
- J. MIKUZ, *Slikastvo, kiparstvo in urbanizem ter arhitektura v slovenski Istri*, Kulturna skupnost in svet za kulturo občine Koper, Capodistria, 1972;
- L. MOR, *L'arca del beato Odorico da Pordenone. Resoconti e osservazioni su un celebre sepolcro gotico*, in *San Francesco di Udine: un monumento da salvare e riscoprire*, a cura di C. SCALON, Gaspari Editore, Udine, 2020;
- P. NALDINI, *Corografia ecclesiastica o sia descriptio della città e della diocesi di Giustinopoli detto volgarmente Capo d'Istria pastorale divertimento di monsignor Paolo Naldini, già assistente d'Italia nel sacro suo ord. agost. et ora vescovo della stessa chiesa Giustinopolitana*, Appresso Gierolamo Albrizzi, Venezia, 1700;
- L. PARENTIN, *La visita a Capodistria di Agostino Valier*, AMSI, XCVII (n.s. XLV), 1997;
- L. PLANISCIG, *Studi sulla scultura veneziana del Trecento*, in «L'Arte», XIV, 1911;
- L. PLANISCIG, *Denkmale der Kunst in den südlichen Kriegsgebieten: Isonzo-Ebene, Istrien, Dalmatien, Südtirol*, Kunstverlag Anton Schroll & Co., Wien, 1915;
- L. PLANISCIG, H. FOLNESICS, *Die Bau- und Kunstdenkmale des Küstenlandes*, s.n., Wien, 1916;
- M. SAVONAROLA, *Libellus de magnificis ornamentis regie civitatis Padue*, a cura di A. SEGARIZZI, in *Rerum Italicarum Scriptores*, 2° ed., S. Lapi, Città di Castello, 1902;
- A. SGARRELLA, *Per un riesame del corpus di magister Andriolus tajapiera*, in «Commentari d'arte: rivista di critica e storia dell'arte», 52/53, 2/3, Roma, 2012;
- F. SEMI, *Un'opera d'arte quasi ignota. L'arca di San Nazzaro e il suo autore*, «Popolo di Trieste», 14 gennaio 1933;
- F. SEMI, *Il Duomo di Capodistria*, «AMSI», XLV, 1933;
- F. SEMI, *L'arte in Istria*, Società istriana di archeologia e storia patria, Pola, 1937;
- F. SEMI, *Capris Iustinopolis Capodistria: la storia, la cultura e l'arte*, Edizioni Lint, Trieste, 1975;

- G. SERDI, *Le sculture sulla facciata del Duomo di Capodistria*, «AMSI», LXXXVIII, 1988;
- P. ŠTOKA, *San Nazario*, Biblioteca centrale Srečko Vilhar, Capodistria, 2024;
- G. TIGLER, *Das Grabmal des helingen Nazarius in der Kathedrale von Koper*, in *Gotika v Slovenij*, Atti del convegno a cura di J. Hofler, 1994, Lubiana;
- G. TIGLER, *Scultori itineranti o spedizioni di opere? Maestri campionesi, veneziani e tedeschi nel Friuli gotico*, in M. P. Frattolin, *Artisti in viaggio 1300-1450. Presenze foreste in Friuli Venezia Giulia*, Forum Editrice, Udine, 2003;
- G. TIGLER, *Precisazioni sull'arca di San Nazario*, «AFAT», 21-22, 2003;
- G. TIGLER et al., *Il poema del tempo*: vedasi A. MANNO;
- G. TIGLER et al., *Dioecesis Justinopolitana*: vedasi S. ŽITKO;
- P. TOESCA, *Il Trecento*, Unione tipografico-editrice torinese, Torino, 1951;
- M. TOMASI, *Il modello antoniano: tombe di santi su colonne o su cariatidi in area veneta nel Trecento*», ne «Il Santo», XLVIII (2008);
- M. TOMASI, *Le arche dei santi. Scultura, religione e politica nel Trecento veneto*, Viella Editrice, Roma, 2012;
- F. UGHELLI, *Italia Sacra sive De Episcopis Italiae et insularum adjacentium: tomus quintus*, Sumptibus Blasij Deversin, & Zenobij Masotti, Romae, 1653;
- M. WALCHER, *L'arca di san Nazario nel Duomo di Capodistria*, «AMSI», XCVIII, 1998;
- W. WOLTERS, *La scultura veneziana gotica (1300-1460)*, 2 voll., Alfieri Editore, Venezia 1976;
- S. ŽITKO et al, *Koper*, Skupščina občine, Izvršni svet, 1992;
- S. ŽITKO, E. GARDINA, G. TIGLER, et al., *Dioecesis Justinopolitana: L'arte gotica nel territorio della diocesi di Capodistria*, Catalogo della mostra, Ed. Museo regionale di Capodistria, Capodistria, 2000.

TAVOLE



Fig.1: *Arca di san Nazario, Capodistria, Cattedrale
dell'Assunta e di S. Nazario*



Fig. 2: *Arca di san Nazario* (particolare), Capodistria,
Cattedrale dell'Assunta e di S. Nazario



Fig. 3: *Arca di san Nazario* (particolare), Capodistria,
Cattedrale dell'Assunta e di S. Nazario



Fig. 4: *Arca di san Nazario* (particolare), Capodistria, Cattedrale dell'Assunta e di S. Nazario, *San Nazario*



Fig. 4: *Arca di san Nazario* (particolare), Capodistria, Cattedrale dell'Assunta e di S. Nazario, *Beato Elio*



Fig. 5: *Arca di san Nazario* (particolare), Capodistria, Cattedrale dell'Assunta e di S. Nazario, *Sant'Alessandro*



Fig. 6: *Arca di san Nazario* (particolare), Capodistria, Cattedrale dell'Assunta e di S. Nazario, *Sant'Alessandro*



Fig. 7: *Arca di san Nazario* (particolare), Capodistria,
Cattedrale dell'Assunta e di S. Nazario

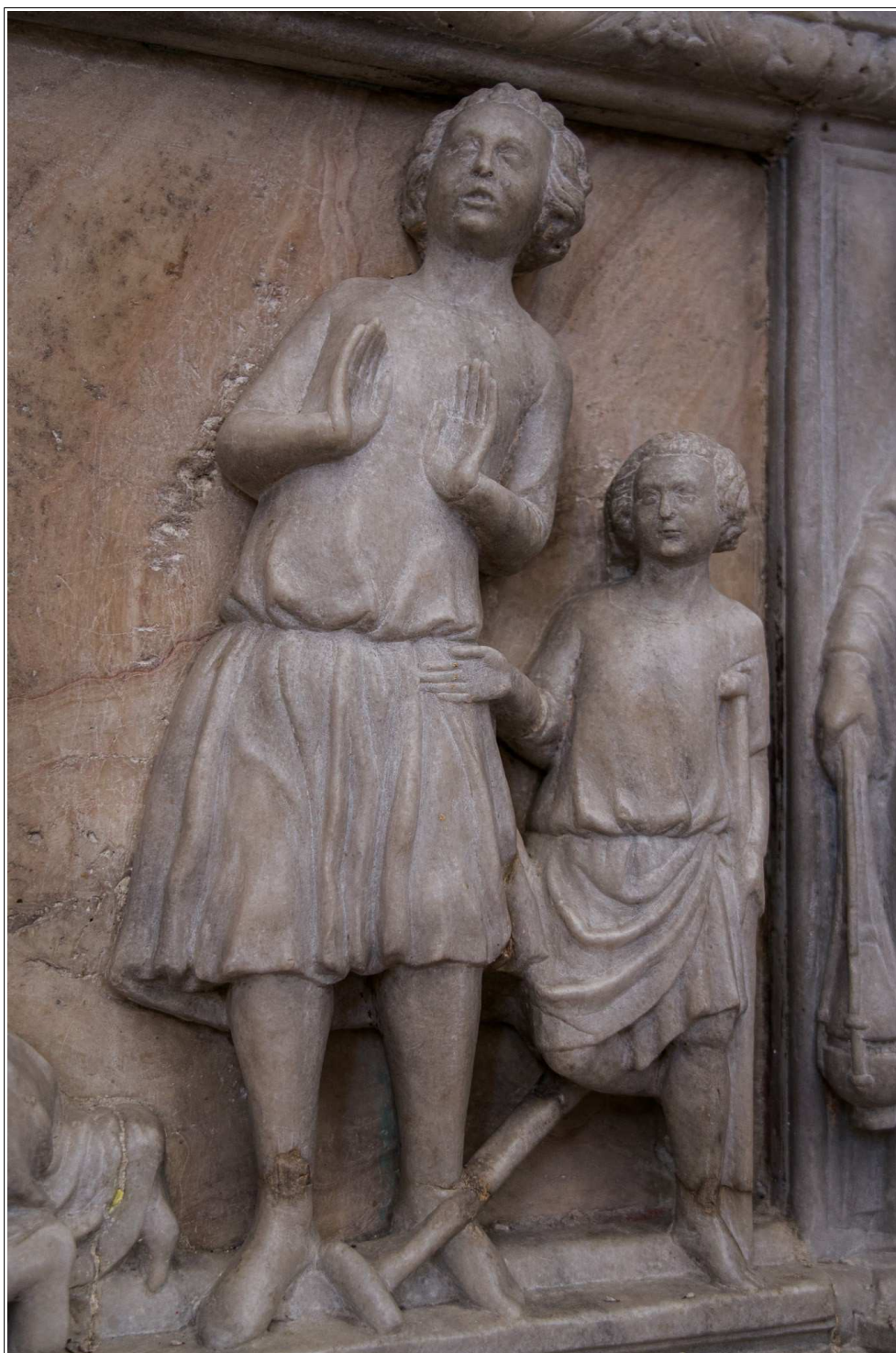


Fig. 8: *Arca di san Nazario* (particolare), Capodistria, Cattedrale dell'Assunta e di S. Nazario, *Paralitico e miracolato*



Fig. 9: *Arca di san Nazario* (particolare), Capodistria, Cattedrale dell'Assunta e di S. Nazario, *Paralitici*



Fig. 10: *Arca di san Nazario* (particolare), Capodistria, Cattedrale dell'Assunta e di S. Nazario, *Paralitica*



Fig. 11: *Arca di san Nazario* (particolare), Capodistria, Cattedrale dell'Assunta e di S. Nazario, *Fianco destro*



Fig. 12: *Arca di san Nazario* (particolare), Capodistria, Cattedrale dell'Assunta e di S. Nazario, *Fianco sinistro*



Fig. 13: *Arca di san Nazario* (particolare), Capodistria, Cattedrale dell'Assunta e di S. Nazario, *Angelo ceroforo*



Fig. 13: *Arca di san Nazario*
(particolare), Capodistria, Cattedrale
dell'Assunta e di S. Nazario, *Stemma*
Loredan



Fig. 14: *Arca di san Nazario*
(particolare), Capodistria, Cattedrale
dell'Assunta e di S. Nazario, *Stemma*
Morosini



Fig.15 Arca di san Nazario, Capodistria, Cattedrale
dell' Assunta e di S. Nazario, Gisant



Fig. 16: *Arca di san Nazario* (particolare), Capodistria,
Cattedrale dell'Assunta e di S. Nazario



Fig. 17: *Arca di san Nazario* (particolare), Capodistria,
Cattedrale dell'Assunta e di S. Nazario



Fig. 18: *Arca di san Nazario* (particolare), Capodistria,
Cattedrale dell'Assunta e di S. Nazario



Fig. 19: *Arca di san Nazario* (particolare), Capodistria,
Cattedrale dell'Assunta e di S. Nazario



Fig. 20: *Arca di san Nazario* (particolare), Capodistria, Cattedrale dell'Assunta e di S. Nazario, *Cornice inferiore*



Fig. 21: *Arca di san Nazario* (particolare), Capodistria, Cattedrale dell'Assunta e di S. Nazario, *Cornice superiore*



Fig. 22: *Arca di san Nazario* (particolare), Capodistria, Cattedrale dell'Assunta e di S. Nazario, *Cornice superiore*



Fig. 23: *Arca di san Nazario* (particolare), Capodistria, Cattedrale dell'Assunta e di S. Nazario, *Cornice superiore*

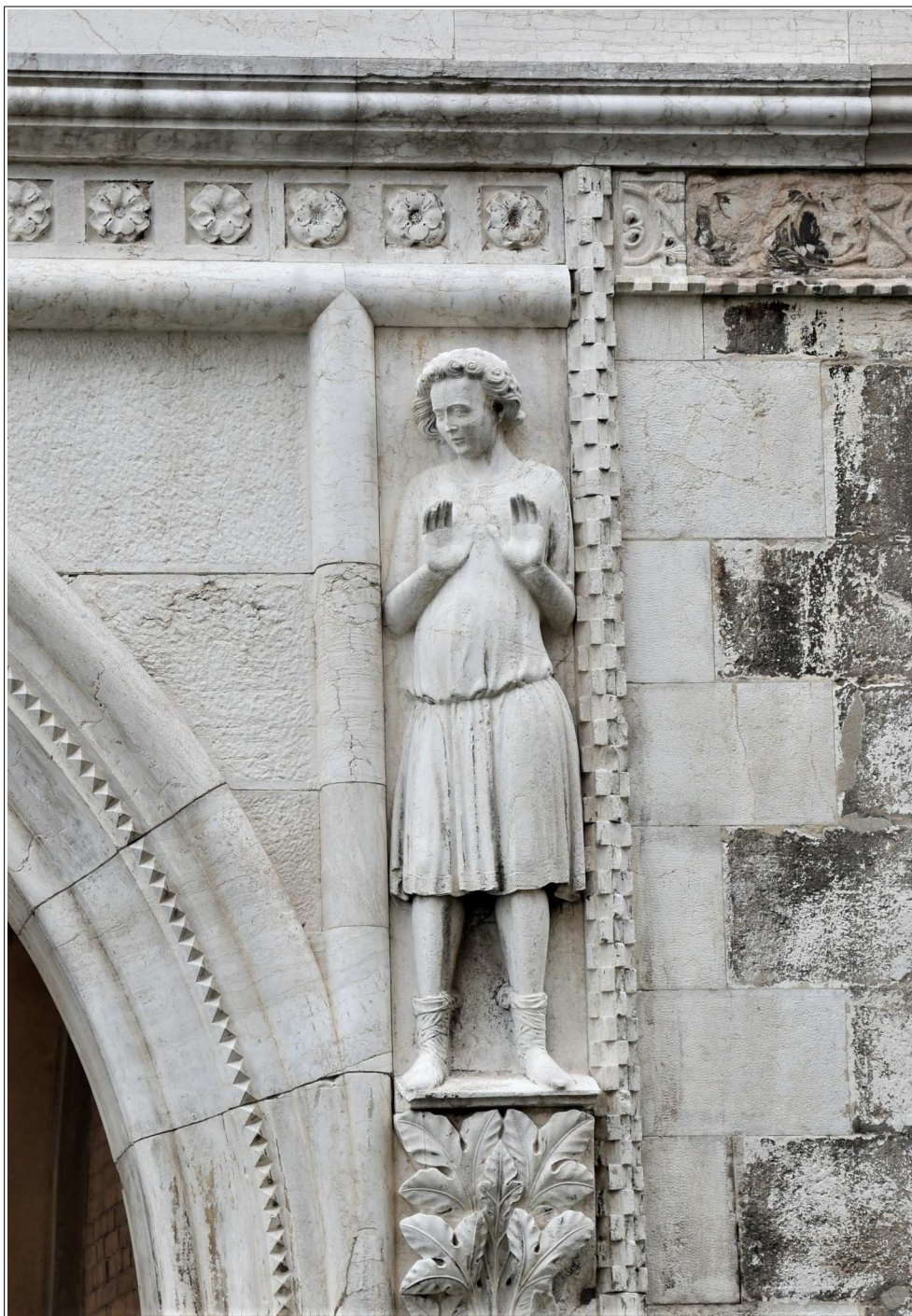


Fig. 24: Filippo Calendario e bottega, *Gruppo dell'Ebrezza di Noè*, Venezia, Palazzo Ducale, *Stupore di Cam*



Fig. 24: Filippo Calendario e bottega, *Gruppo di Adamo ed Eva*, Venezia, Palazzo Ducale



Fig. 25: Filippo Calendario e bottega, *Capitello XIII* (particolare),
Venezia, Palazzo Ducale, *La vita amorosa e coniugale*

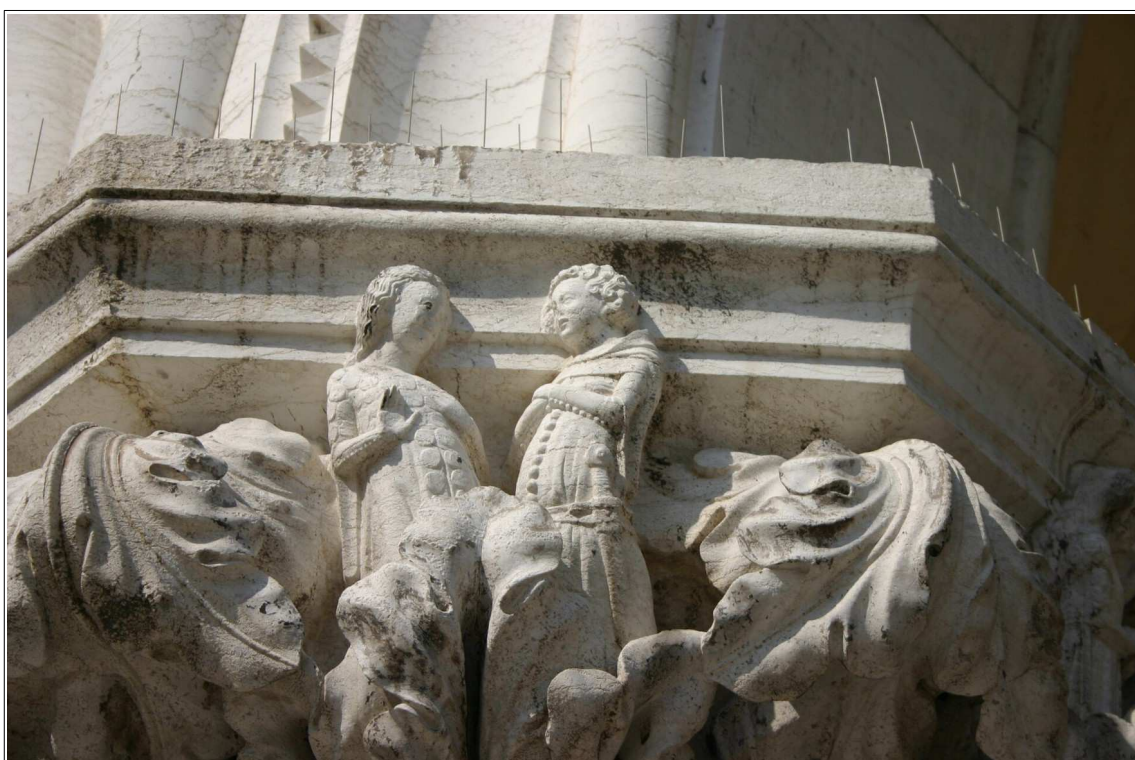


Fig. 26: Filippo Calendario e bottega, *Capitello XIII* (particolare),
Venezia, Palazzo Ducale, *La vita amorosa e coniugale*



Fig. 27: Filippo Calendario e bottega, *Capitello XIII* (particolare), Venezia, Palazzo Ducale, *La Creazione di Adamo, pianeti e loro domicili*

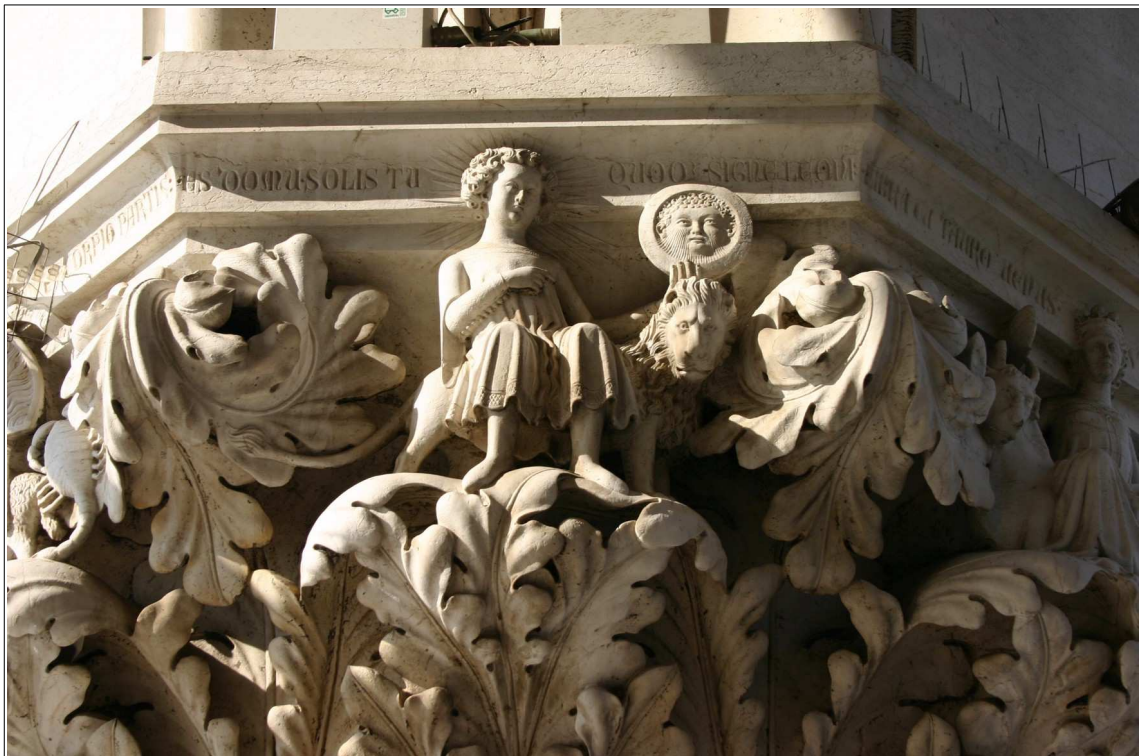


Fig. 28: Filippo Calendario e bottega, *Capitello XIX* (particolare), Venezia, Palazzo Ducale, *La Creazione di Adamo, pianeti e loro domicili*



Fig. 29: *Arcangelo Raffaele*, Venezia, Palazzo Ducale

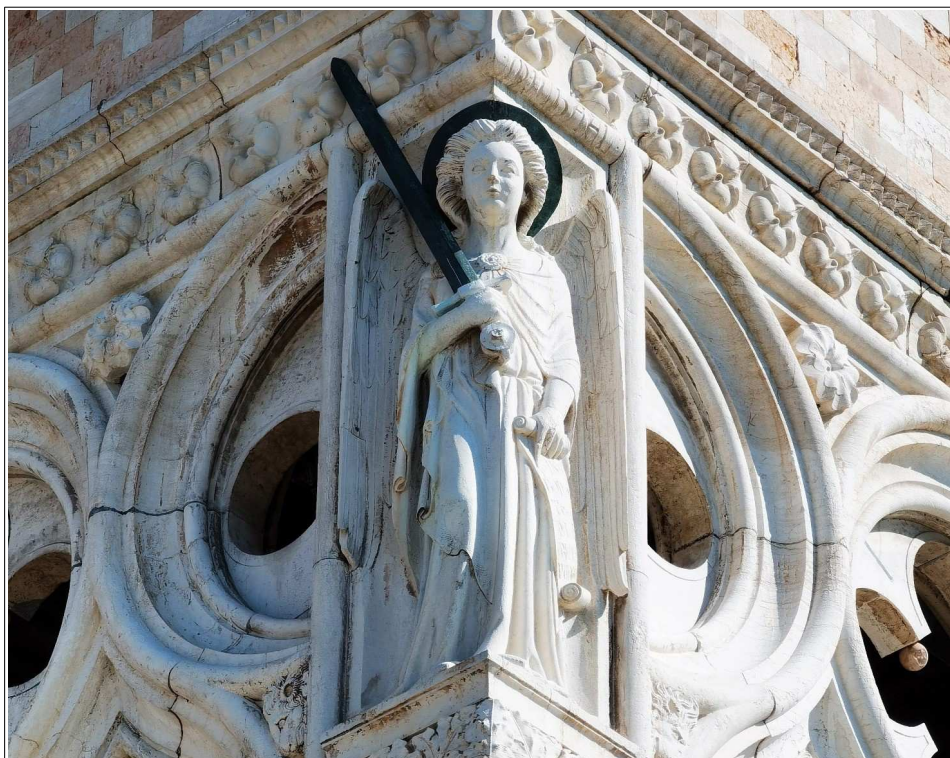


Fig. 30: *Arcangelo Michele*, Venezia, Palazzo Ducale

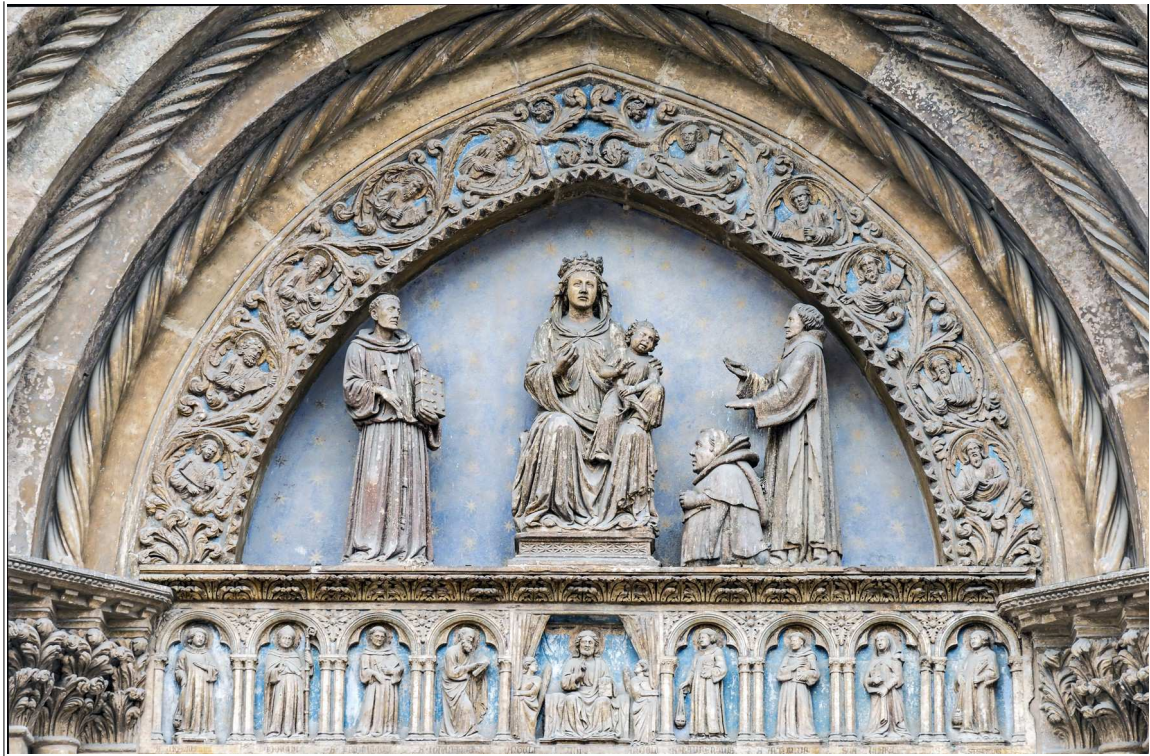


Fig. 31: Andriolo de Santi e bottega, *Portale di S. Lorenzo*,
Vicenza, Chiesa di S. Lorenzo



Fig. 32: Andriolo de Santi e bottega, *Tomba di Ubertino da Carrara* (particolare),
Padova, Chiesa degli Eremitani



Fig. 33: Andriolo de Santi e bottega, *Tomba di Ubertino da Carrara*, Padova, Chiesa degli Eremitani



Fig. 34: Andriolo de Santi e bottega, *Tomba di Jacopo II da Carrara*,
Padova, Chiesa degli Eremitani



Fig. 35: Andriolo de Santi e bottega, *Tomba di Jacopo II da Carrara* (particolare), Padova, Chiesa degli Eremitani, da Z. MURAT, *Le arche di Ubertino e Jacopo II da Carrara nel percorso artistico di Andriolo de' Santi*, in «Predella», 2013



Fig. 36: Andriolo de Santi e bottega, *Tomba di Jacopo II da Carrara* (particolare), Padova, Chiesa degli Eremitani, da Z. MURAT, *Le arche di Ubertino e Jacopo II da Carrara nel percorso artistico di Andriolo de' Santi*, in «Predella», 2013



Fig. 37: Filippo de Santi e bottega, *Arca del beato Odorico da Pordenone*, Udine, Chiesa della beata Vergine del Carmine



Fig. 38: Filippo de Santi e bottega, *Arca del beato Odorico da Pordenone* (particolare), Udine, Chiesa della beata Vergine del Carmine, *Fianco destro con Ludovico da Tolosa*



Fig. 39: Filippo de Santi e bottega, *Arca del beato Odorico da Pordenone* (particolare), Udine, Chiesa della B. Vergine del Carmine, *Predica a cinesi e malati*



Fig. 40: Filippo de Santi e bottega, *Arca del beato Odorico da Pordenone* (particolare), Udine, Chiesa della beata Vergine del Carmine, *Corpo del beato Odorico nel sudario*

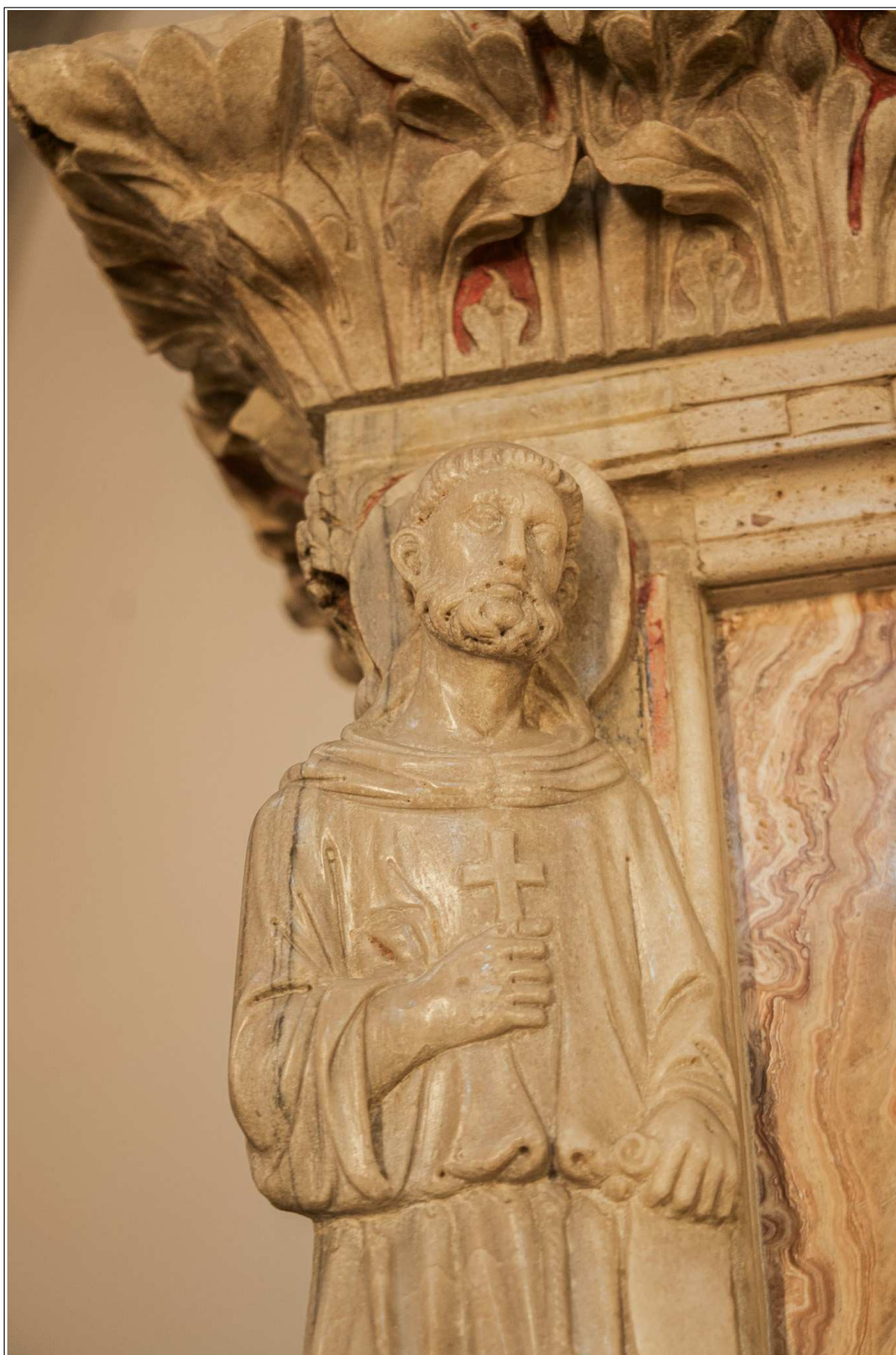


Fig. 41: Filippo de Santi e bottega, *Arca del beato Odorico da Pordenone* (particolare), Udine, Chiesa della beata Vergine del Carmine, *San Francesco*



Fig. 42: Filippo de Santi e bottega, *Arca del beato Odorico da Pordenone* (particolare), Udine, Chiesa della beata Vergine del Carmine, *Santa martire*

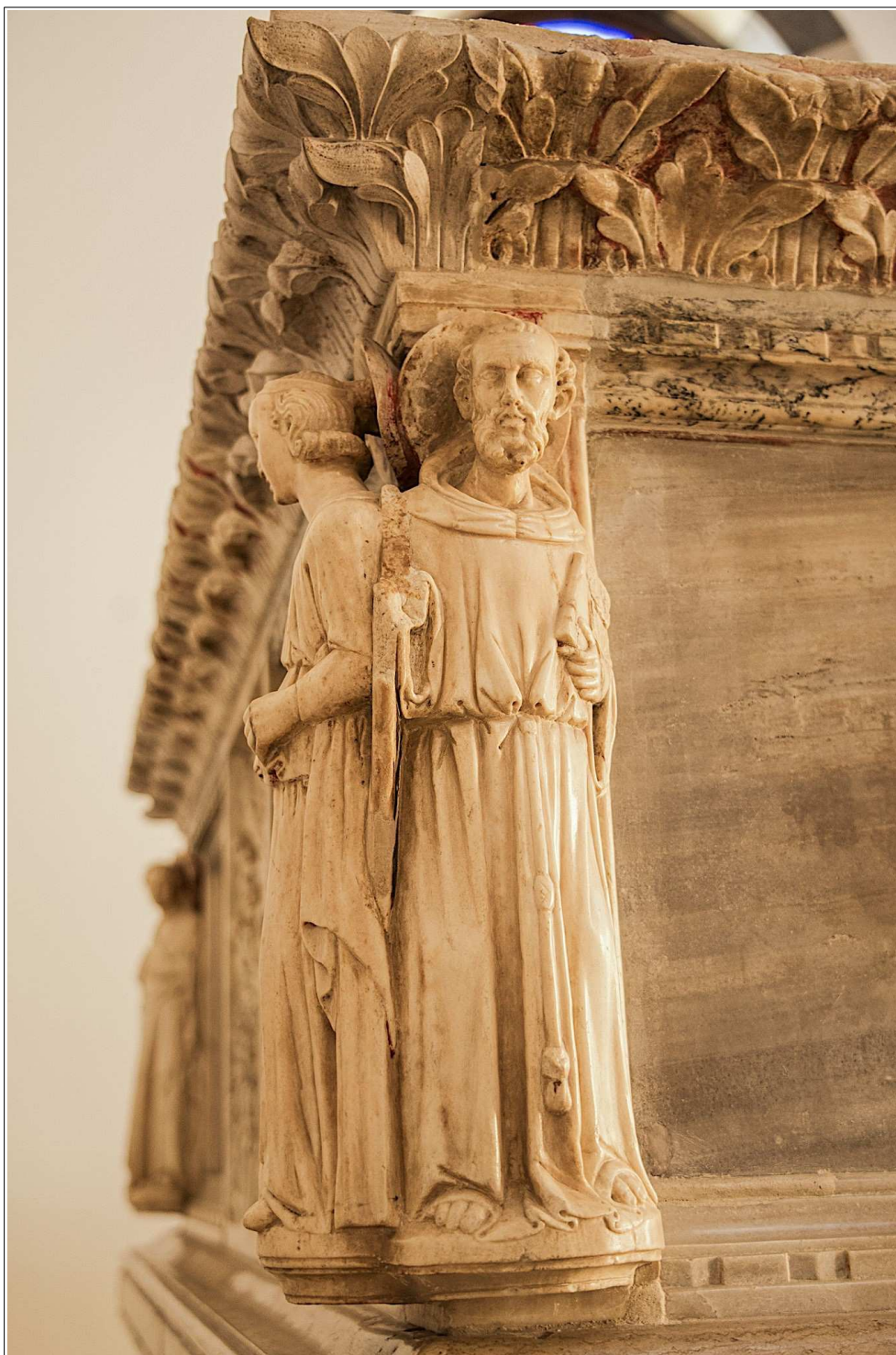


Fig. 43: Filippo de Santi e bottega, *Arca del beato Odorico da Pordenone* (particolare), Udine, Chiesa della beata Vergine del Carmine, *Sant'Antonio da Padova o beato Tommaso da Tolentino*



Fig. 44: *Arca del beato Bertrando* (particolare), Udine,
Museo diocesano, *Angelo del tetramorfo*



Fig. 45: *Arca del beato Bertrando* (particolare),
Udine, Museo diocesano



Fig. 46: *Arca del beato Bertrando* (particolare),
Udine, Museo diocesano



Fig. 47: *Arca del vescovo Castellano Salomone*, Treviso, Duomo di Treviso



Fig. 48: *Tomba di Pietro Alighieri*, Treviso, Chiesa di S. Francesco



Fig. 49: *Tomba di Enrico Scrovegni (particolare), Padova, Cappella Scrovegni*

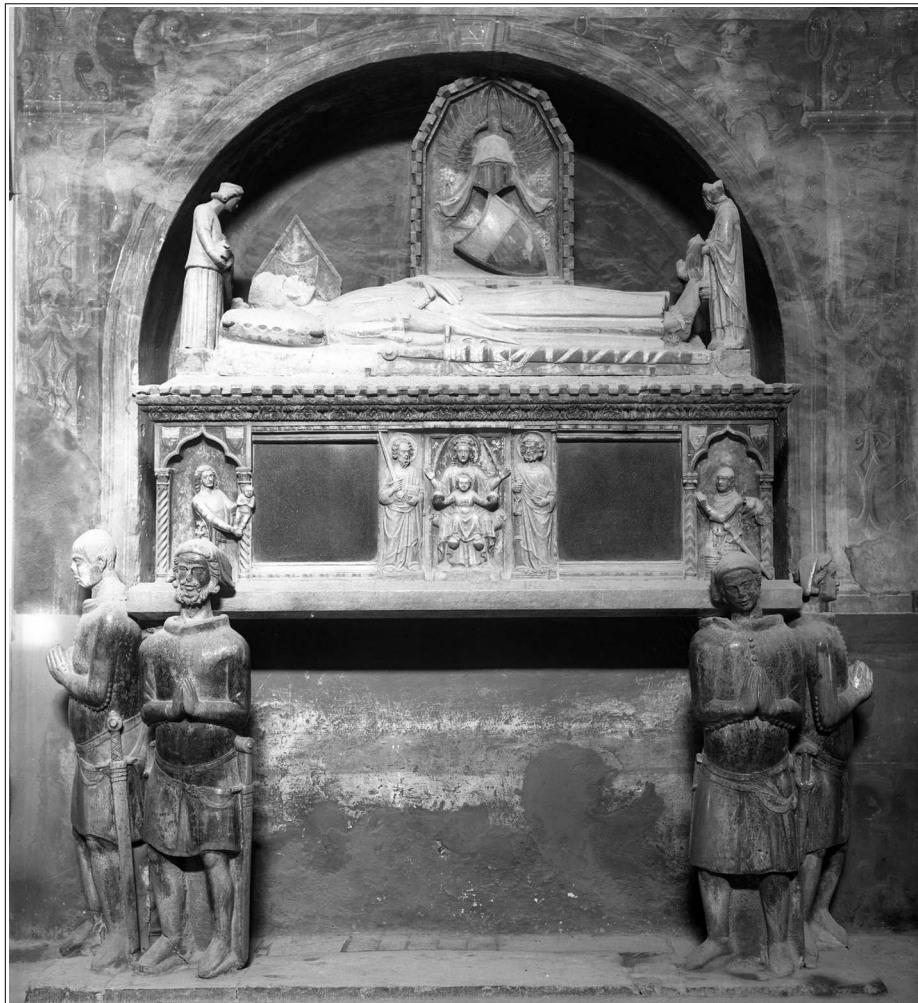


Fig. 50: *Tomba di Rizzardo VI da Camino, Serravalle (TV), Chiesa di santa Giustina, Assetto della tomba precedente alla corrente sistemazione ad isola*



Fig. 51: *Tomba del beato Giovanni Orsini*, Trau, Cattedrale di S. Lorenzo



Fig. 52: Bonino da Milano, *Tomba di S. Doimo*, Spalato, Cattedrale di S. Doimo



Fig. 53: Francesco da Milano, *Arca di S. Simeone Profeta*,
Zara, Chiesa di S. Simeone

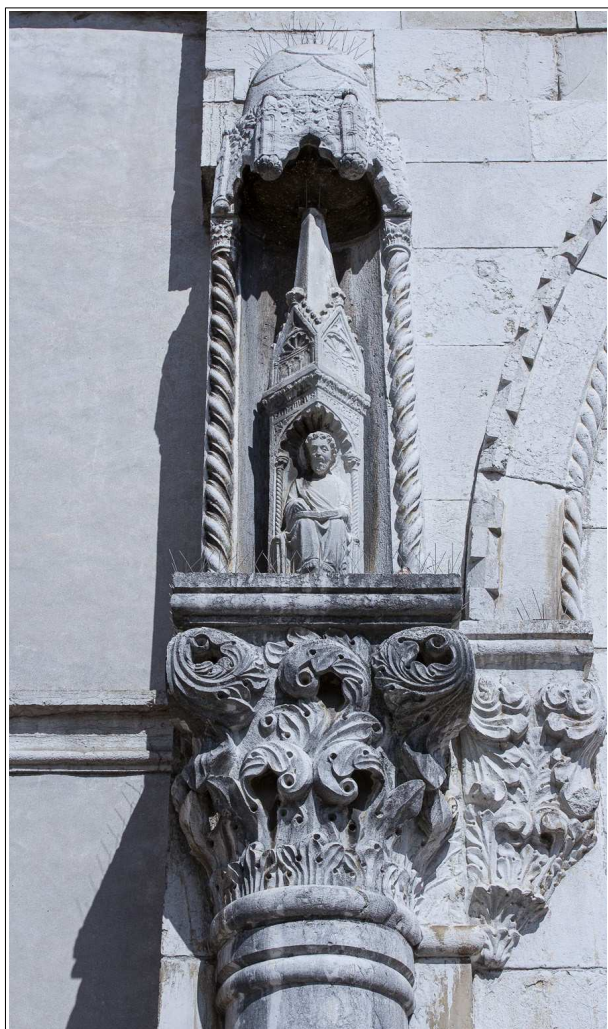


Fig. 54: *S. Matteo Evangelista*,
Capodistria, Cattedrale dell'Assunta
e di S. Nazario



Fig. 55: *S. Marco Evangelista*,
Capodistria, Cattedrale dell'Assunta
e di S. Nazario



Fig. 56: *S. Luca Evangelista*,
Capodistria, Cattedrale dell'Assunta
e di S. Nazario

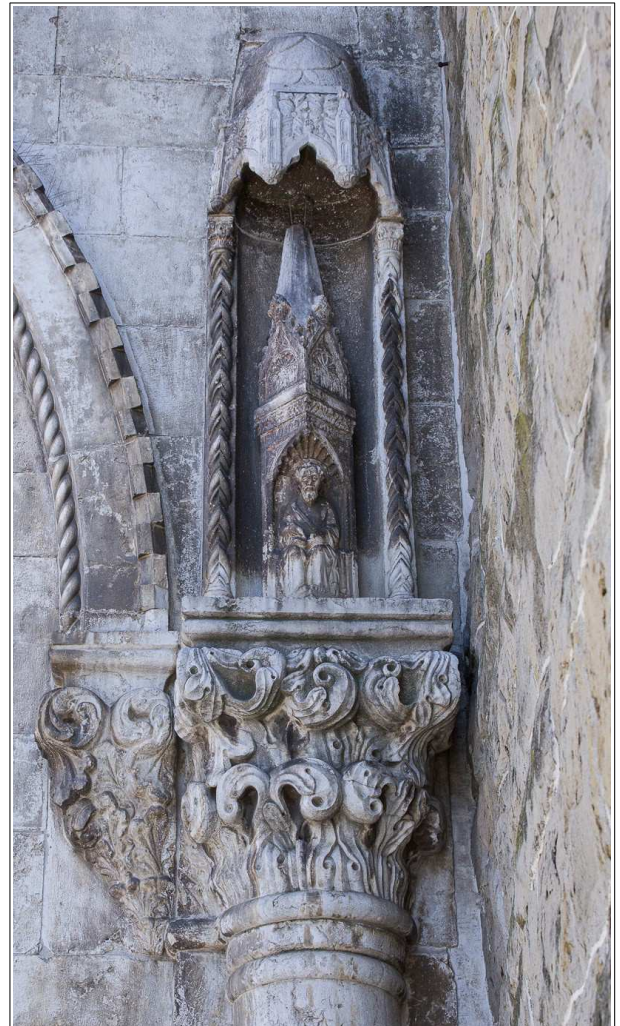


Fig. 57: *S. Giovanni Evangelista*,
Capodistria, Cattedrale dell'Assunta
e di S. Nazario



Fig. 58: *Frammenti di archivolti*, Capodistria, Museo regionale di Capodistria, da S. ŽITKO et al, *Dioecesis Justinopolitana*, op. cit., p. 185

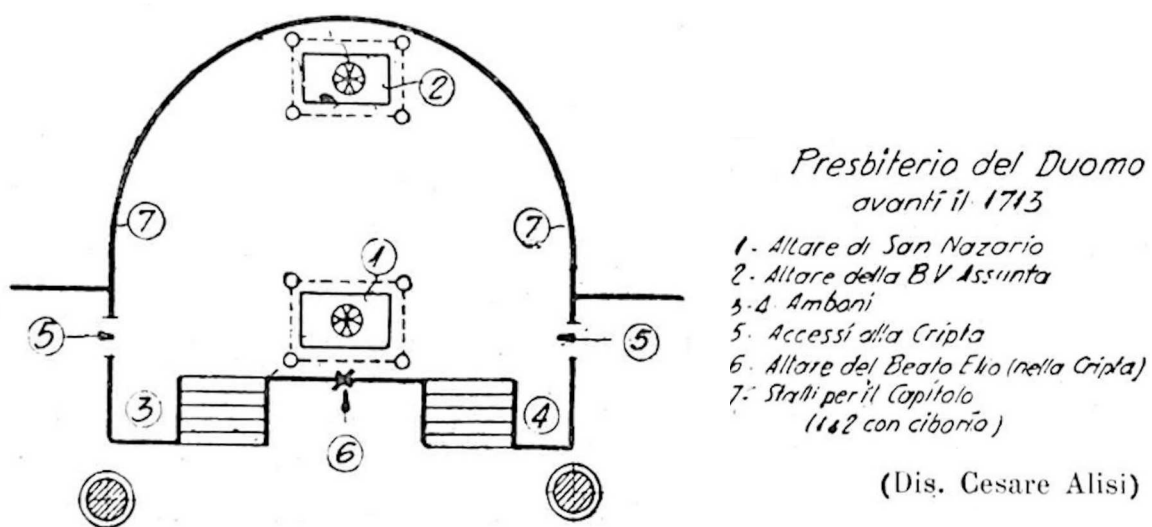


Fig. 59: Antonio Alisi e Cesare Alisi, *Pianta ricostruttiva del presbiterio*, in A. Alisi, *Il Duomo di Capodistria*, op. cit., p. 25

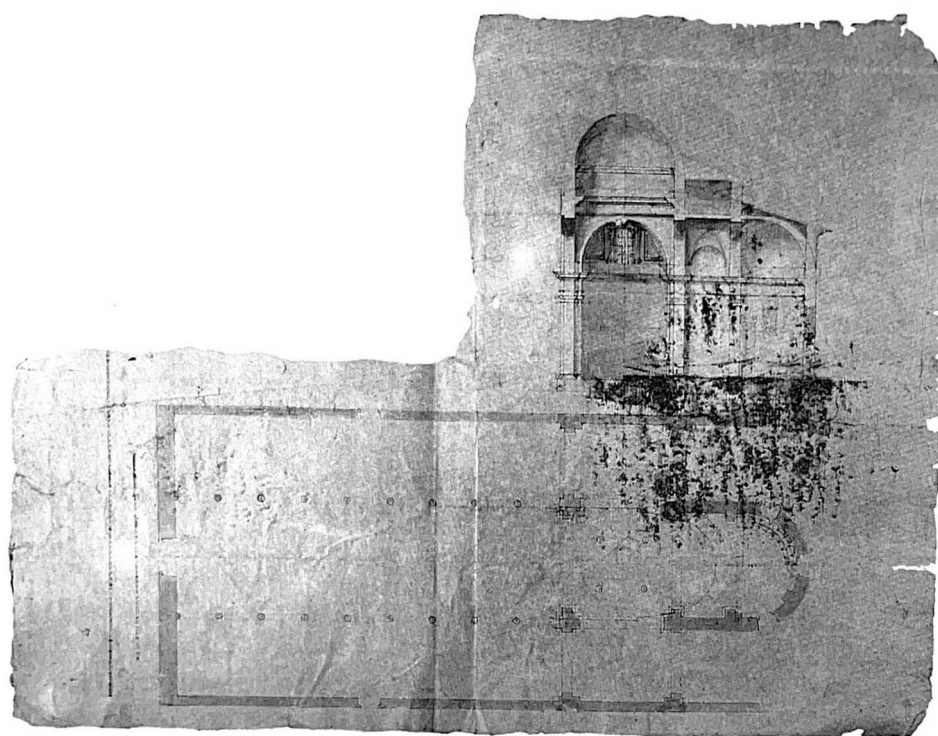


Fig. 60: *Progetto per l'ampliamento del coro del Duomo*, in G. Serdi, *Le sculture sulla facciata del Duomo di Capodistria*, op. cit., p. 127, fig. 8