

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento di Beni Culturali:

Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di Laurea Magistrale in Storia dell'arte

Tesi di Laurea

Il culto eucaristico a Venezia nel tardo Medioevo:
riti, opere, spazi

Relatrice:

Chiar.ma Prof.ssa Zuleika Murat

Correlatrice:

Chiar.ma Prof.ssa Giovanna Valenzano

Laureanda: Anna Seragiotto

Matricola: 2010575

Anno Accademico: 2023/2024

A mio figlio Valentino.

A Leonardo, la mia casa.

Ai miei genitori, Rosanna e Dino.

A Marcello, mentore e confidente più caro.

*A nonna Lina, zia Elvia, zia Wilma e zio Paolo,
che mi hanno amata teneramente.*

Indice

INTRODUZIONE: ORIGINI E ISTITUZIONE DEL CULTO EUCARISTICO	1
I. I RELIQUIARI DELLA PASSIONE DEL TESORO DI SAN MARCO DI VENEZIA	9
1.1 Premessa	9
1.2 Descrizione, confronti, alcune proposte	12
1.3 I reliquiari della Passione nel loro contesto liturgico	36
1.4 Il Bassorilievo delle Reliquie dell'andito Foscari	53
II. COMUNITÀ RELIGIOSE E CULTO EUCARISTICO: LA CHIESA DEL CORPUS DOMINI DI VENEZIA	80
2.1 Premessa	80
2.2 Storia e nascita di una comunità	81
2.3 La pala di Caterino Moranzone e Bartolomeo di Paolo al Museo Correr di Venezia (già Corpus Domini)	87
2.4 La pala della Passione alla Ca' d'Oro di Venezia (già Corpus Domini)	96
2.5 La pala di Caterino Moranzone e Bartolomeo di Paolo e la pala della Passione di Antonio Vivarini: quale legame?	104
2.6 Il coro della chiesa del Corpus Domini e la devozione eucaristica: alcune riflessioni	114
2.7 Culto eucaristico, immagini e clausura	125
III. CONCLUSIONI	142
IV. CATALOGO RAGIONATO	147
V. REFERENZE FOTOGRAFICHE	152
VI. BIBLIOGRAFIA	154
VII. RINGRAZIAMENTI	166

INTRODUZIONE:

ORIGINI E ISTITUZIONE DEL CULTO EUCARISTICO

Nel nome dell'Eucarestia sono state fatte alcune delle affermazioni più audaci e dirompenti, ossia «che Dio e gli esseri umani potrebbero incontrarsi e unirsi, mescolarsi e fondersi, e che un disco di pasta di grano cotto potrebbe incarnare il corpo salvifico di Cristo», attraverso il quale la vita dei mortali sulla terra potrà essere redenta.¹ Cristo, nell'Eucarestia, poteva ora essere toccato, annusato, guardato e accolto nel proprio corpo.²

Il culto al Santissimo Sacramento si configura come uno dei fenomeni di maggiore portata della storia liturgica: nel tracciare un breve profilo storico circa le origini e l'istituzione di questo, si dovrà necessariamente tenere conto che il fondamento dell'Eucarestia, intesa come espressione di fede e adorazione verso il Messia che sotto le specie (*signa*) consacrate si offre nella messa, è antico quanto la Chiesa. Esso infatti sorse dalle parole e atti compiuti durante l'Ultima Cena da Cristo stesso che – secondo il suo espresso precetto – dovevano essere reiterati, commemorandone così la morte redentrice *in aeternum*.³

La diffusione dell'eresia di Berengario di Tours (†1088), che negava la presenza reale del Corpo e del Sangue di Cristo nell'Eucarestia,⁴ e ne riconosceva, al contrario, solo la natura simbolica, dovette avere una certa diffusione e risonanza.⁵ Se in un primo momento le discussioni rimasero contenute entro i limiti di una disputa teoretica, esse sfociarono ben presto in un'aspra lotta fra teologi, ove la nuova dottrina fu combattuta proprio nel 'campo di battaglia' di Liegi, dove, due secoli più tardi, si sarebbe manifestata la vivacità della sua fede eucaristica mediante Giuliana di Mont Cornillon († 1258).⁶

La reazione all'eresia del teologo francese costituì l'occasione per meglio precisare e approfondire il

¹ M. Rubin, *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 1.

² *Ivi*, p. 168.

³ La posizione cattolica vede l'origine dell'istituzione dell'Eucarestia nella *Coena Dominica* ai tempi degli Apostoli; esiste però anche un'interpretazione divergente che trova i suoi seguaci soprattutto in ambito tedesco, la quale rigetta ogni rapporto tra l'Ultima Cena e l'Eucarestia, e ne collega piuttosto la genesi a riti della liturgia giudaica o a elementi cultuali pagani. Cfr.: M. Righetti, *Manuale di Storia Liturgica*, 3 voll., Milano, Editrice Ancora, 1956, pp. 2-20.

⁴ M. Sensi, *Culto eucaristico fuori della messa*, in *Il «Corpus Domini». Teologia, antropologia e politica*, a cura di L. Andreani, A. Paravicini Bagliani, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2015, pp. 103-138:110.

⁵ S. Zucchini, *Urbano IV (1261-1264). La formazione spirituale e l'istituzione del Corpus Domini*, in «COLLIGITE FRAGMENTA. Bollettino storico della diocesi di Orvieto-Todi», VI, 2014, pp. 123-134:131.

⁶ Sensi, *Culto eucaristico*, p.110-111.

mistero della transustanziazione, i cui dibattiti avrebbero dato i loro frutti di lì a poco.⁷ A partire dal XII secolo, infatti, il culto all'Eucarestia iniziò a delinearsi nelle forme e strutture, e nei decenni successivi assunse ampiezza e intensità sempre crescenti, sino a irradiarsi in tutta Europa, contestualmente all'emergere di un sentimento di nuova tensione e fascino verso la natura corporea di un Cristo così vulnerabile.⁸

L'Eucarestia va ben oltre la celebrazione sacramentaria che si officia sull'altare,⁹ si tratta, al contrario, di un concetto complesso che, al di là delle definizioni in ambito teologico che eccedono il campo della mia ricerca, coinvolse tutti gli ambiti dell'agire umano. Ciò appare evidente soprattutto considerando lo spazio, sia esso fisico – a partire naturalmente dall'altare, «teatro della celebrazione liturgica», dove ogni elemento costitutivo era «concepito per sostenere le verità eucaristiche»¹⁰ – sia immateriale, inteso quale «elemento dinamico, che si trasforma e prende vita tramite le azioni sceniche e gli oggetti della *performance* liturgica».¹¹ Congiuntamente alla mensa, e tutto ciò che la circondava avente funzione di affermazione simbolica della verità inerente al Sacramento, a rappresentare l'Eucarestia v'erano gli oggetti devozionali e le pratiche ad essi associati, assieme agli strumenti essenziali per il rito, come la patena, il calice, i paramenti, i tendaggi, e la pala d'altare, presenza costante.¹² Oltre allo spazio liturgico propriamente detto, relativo agli ambienti interni ed esterni della chiesa, anche la dimensione urbana e civica tutta, attraverso lo snodarsi di fastose processioni passanti attraverso luoghi simbolici e strategici della città, dava vita ad una sorta di «geografia del sacro»,¹³ che vedeva l'acme proprio in occasione delle processioni della Settimana Santa e del Corpus Domini, le più articolate e complesse del tardo Medioevo.

Fu con la fondazione della festa del Corpus Domini, però, che il Sacramento dell'Eucarestia fu innalzato al di sopra di tutti gli altri, «facendone un rituale mediante il quale si dispiegava l'intera storia cristiana, che trascendeva la propria collocazione nel calendario e offriva un'occasione unica per sviluppare in una prospettiva olistica e metastorica una riflessione sulla salvezza».¹⁴

Va tenuto presente che la solennità in oggetto fu introdotta nella cristianità occidentale in più fasi. La prima avvenne nel 1246, quando l'allora vescovo di Liegi, Roberto di Thourotte, spinto da Giuliana di

⁷ *Ibidem*

⁸ Righetti, *Manuale di Storia Liturgica*, pp. 302-306.

⁹ M. Rubin, *Cosa pensiamo quando diciamo «Corpus Christi»*, in *Il «Corpus Domini». Teologia, antropologia e politica*, a cura di L. Andreani, A. Paravicini Bagliani, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2015, pp. 25-34.

¹⁰ *Ivi*, pp. 28-30.

¹¹ Z. Murat, *Spazio fisico, spazio sociale, spazio liturgico. La Basilica di Aquileia secondo il Processionale trecentesco della Biblioteca Capitolare di Udine*, in *Gli spazi del sacro nell'Italia medievale*, a cura di F. Massaccesi, G. Valenzano, G. Del Monaco, Bologna, Bologna University Press, 2022, p. 307.

¹² Rubin, *Cosa pensiamo*, p. 30.

¹³ La definizione è di Alain Guerreau. Cfr.: A. Heath, *Secular Power, Sacred Authority, and Urban Topography in the Palm Sunday Procession in Late Medieval Auxerre*, France, in «Viator», 41, 2010, No. 1, pp. 199-230.

¹⁴ Rubin, *Cosa pensiamo*, p. 26.

Cornillon, ordinò che questa dovesse essere celebrata ogni anno nelle chiese della sua diocesi.

Il secondo passo va collocato nel 1264, allorché papa Urbano IV proclamò – con la bolla *Transiturus de hoc mundo* – che il «gloriosum festum» dovesse essere celebrato universalmente dalla Chiesa. A questa fase si collega il nome di Tommaso d'Aquino che con il suo ufficio *Sacerdos in aeternum* andò a sostituire il precedente ufficio di Giuliana, l'*Animarum cibus*.¹⁵

Volgiamo ora lo sguardo, seppur per sommi capi, alla prima fase relativa all'introduzione della festa del Corpus Domini. Agli inizi del Duecento, la regione delle Fiandre e del Brabante fu travolta da un'ondata visionaria e profetica di inedita portata che investì presto i territori più prossimi, per raggiungere poi, nella seconda metà del secolo, anche l'Italia e abbracciare, infine, l'Europa intera. Questo «nuovo vento spirituale», caratterizzato da un fervore devozionale al Santissimo Sacramento senza precedenti, si configurava altresì quale manifestazione dal netto predominio femminile: questa «irruzione improvvisa» della donna sulla scena religiosa del secolo, va contestualizzata in relazione ai coevi sviluppi della cristologia. Il tema della compenetrazione del corpo di Gesù con quello di sua Madre, rinvia al concetto di una consustanzialità fisica di Cristo con la carne femminile, donde gli stessi luoghi comuni della *debilitas* e *fragilitas sexus*, che a lungo oppressero le donne (e la morsa ancora stringe, mi si perdoni l'interferenza), potevano ora servire da chiave di accesso a quella via – esclusiva prerogativa femminile – della cristomimesi. In questo modo esse ritagliarono «la nuova immagine del Dio eucaristico dallo spessore della dottrina e ne fecero il senso della propria esperienza».¹⁶

La devozione al Santissimo Sacramento, s'è detto, era particolarmente presente negli ambienti vocazionali e devozionali attorno a Liegi: si narra che nella loro impazienza le beghine bramassero la comunione di frequente, digiunassero per lunghi periodi desiderando di nutrirsi unicamente con l'Ostia e saziandosi solo dell'immagine del Cristo sacrificato.¹⁷ E dunque, non è forse un caso che «il primitivo luogo di incubazione» di questo culto che di lì a poco sarebbe sfociato nell'istituzione della festa del Corpus Domini, vada ricercato proprio nella cittadina belga che, sin dal XII secolo, aveva ospitato circoli e dibattiti particolarmente attivi circa il mistero della transustanziazione, con personalità del calibro di Algerio, Ruperto di Deutz, Maestro Simone e con loro molti altri.¹⁸

¹⁵ C. Caspers, *The Original Place and Meaning of Corpus Christi in the Liturgical Year*, in *Il «Corpus Domini». Teologia, antropologia e politica*, a cura di L. Andreani, A. Paravicini Bagliani, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2015, p.171; Per quanto concerne i due uffici liturgici si veda: B.R. Walters, *The Feast of «Corpus Christi» as a Site of Struggle*, in *Il «Corpus Domini». Teologia, antropologia e politica*, a cura di L. Andreani, A. Paravicini Bagliani, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2015, p. 141.

¹⁶ A. Bartolomei Romagnoli, *Eucaristia ed estasi: propaganda clericale e visioni nel XIII secolo*, in *Il «Corpus Domini». Teologia, antropologia e politica*, a cura di L. Andreani, A. Paravicini Bagliani, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, 2015, pp. 79-81.

¹⁷ Rubin, *Corpus Christi*, pp. 164-176.

¹⁸ Bartolomei Romagnoli, *Eucaristia ed estasi*, pp. 95-100.

Se una parte della critica ancora ritiene che il fattore che più di ogni altro spinse Urbano IV all'istituzione della festa del Corpus Domini vada ricercato «senza dubbio nel cosiddetto miracolo di Bolsena»,¹⁹ propondo piuttosto per allinearla con la corrente di studi che tende a connetterla con il nome di Giuliana di Mont Cornillon, o ancor più precisamente interpretarla come «un eccezionale esempio di interazione tra la fede di un gruppo di *mulieres religiosae* e i ceti dirigenti, ecclesiastici e intellettuali, della città di Liegi, che si realizzò grazie alla tenacia eroica di Giuliana».²⁰

Accogliendo l'eredità critica di Andrea Lazzarini ed Ezio Franceschini, che primi – rispettivamente nel 1952 e 1965 – conducevano ricerche in quest'ambito, Miri Rubin affermava come «il tentativo di collegare direttamente la fondazione [della festa] al presunto miracolo di Bolsena sembra, forse, fuori luogo». Il miracolo di Bolsena non può essere eretto quale *causa motiva*, in quanto le tradizioni del miracolo sono note solo dal XIV secolo.²¹ Pertanto, nel rintracciarne la genesi dovremo, a ragione, partire proprio dalla diocesi di Liegi, ambiente intellettualmente vivace, percorso da riflessioni teologiche sofisticate, e cuore del movimento eucaristico.²²

Studi recenti hanno messo in luce l'*agency* e l'*auctoritas* di Giuliana nel promuovere la festa del Corpus Domini: nata a Rétinnes (Liegi) nel 1193, ma detta di Mont-Cornillon, perché ivi superiora del convento ospedaliero,²³ ricostruiamo la sua biografia a partire dalla *Vita Iulianae de Corelion*, una *legenda* scritta tra il 1261 e il 1264 da un chierico, che raccolse quanto riportato negli scritti in volgare di Eva,

¹⁹ La tradizione vuole che in un giorno imprecisato dell'estate del 1263, un sacerdote boemo, probabilmente identificabile con *magister Petrus de Praga*, intraprese un lungo pellegrinaggio per fugare ogni dubbio e fortificare le verità di fede che in quel momento vacillavano, mettendo in crisi la sua identità di sacerdote. Egli dubitava infatti della reale presenza di Cristo nell'Ostia e nel Vino consacrati, perplessità che lo turbavano profondamente. Dopo essersi recato presso la chiesa di Santa Cristina di Bolsena e aver venerato devotamente la tomba della santa affinché ella intercedesse presso Dio a donargli la forza e la convinzione che avevano contraddistinto la donna nella prova estrema del martirio, egli celebrò la messa. Al momento della consacrazione, pronunciate le parole rituali, accadde che del sangue cominciò a colare dall'Ostia, macchiando il corporale e i marmi del pavimento. Al sacerdote mancò la forza di continuare il rito e preso da gran confusione avvolsse le specie eucaristiche nel corporale e si ritirò in sacrestia. In un secondo momento però, accompagnato dai canonici Santa Cristina e dai testimoni del fatto eccezionale, decise di recarsi nella vicina Orvieto dove papa Urbano IV soggiornava temporaneamente con la sua corte, per riferirgli l'accaduto. Intesa la natura eccezionale dell'avvenimento, il pontefice inviò prontamente a Bolsena Giacomo, il vescovo della città sede del miracolo, accompagnato – secondo la leggenda – da Tommaso d'Aquino e Bonaventura da Bagnoregio. Il miracolo fu confermato e le reliquie furono condotte solennemente ad Orvieto il 19 giugno 1264. Al miracolo di Bolsena sono stati dedicati innumerevoli studi, anche molto recenti, che ne hanno approfondito diversi aspetti, ossia la tradizionale datazione al 1263, l'identificazione del principale destinatario, le 'dinamiche' dell'episodio in connessione alla storia politico-istituzionale del Comune di Orvieto tra XIII e XIV secolo e le ricadute sotto il profilo storico-artistico e, più in generale, culturali. A. Lazzarini, *Il miracolo di Bolsena. Testimonianze e documenti dei secoli XIII e XIV*, Roma, Storia e Letteratura, 1952, pp. 11-17; E. Paoli, *Il miracolo di Bolsena e i miracoli eucaristici del Medioevo Latino fra scritture e immagini*, in *Il «Corpus Domini». Teologia, antropologia e politica*, a cura di L. Andreani, A. Paravicini Bagliani, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2015, p.49.

²⁰ Bartolomei Romagnoli, *Eucaristia ed estasi*, p. 23.

²¹ E. Franceschini, *Origine e stile della Bolla «Transiturus»*, in «Vita e Pensiero – Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore», 39, 1965, pp. 218-243: 219; Rubin, *Corpus Christi*, The Eucharist, p. 176.

²² Rubin, *Corpus Christi*, pp. 164-176.

²³ Walters, *The Feast of «Corpus Christi»*, pp. 140-141.

confidente e fedele compagna di Giuliana. In essa si racconta come sin dalla giovinezza la donna fosse tormentata da una visione ricorrente:²⁴ Le appariva la luna in tutto il suo splendore, ma come una sfera incompleta:

Apparebat, inquam, ei luna in suo splendore, cum aliquantula tamen sui sphaerici corporis fractione; quam cum multo tempore conspexisset, mirabatur multum, ignorans quid illa portenderet.²⁶

Di questo segno straordinario quanto enigmatico, non era in grado di decifrare il significato, sino a quando Cristo stesso, trascorsi vent'anni dalla visione, non le rivelò che la luna significava la Chiesa, e la sua incompletezza indicava la mancanza di una festa nel calendario liturgico:²⁷

Tunc revelativ ei Christus; in luna praesentem ecclesiam, in lunae autem fractione, defectum unius solennitatis in Ecclesia figurari, quam adhuc volebat in terris a suis fidelibus celebrari.²⁸

Per mezzo di questa manifestazione, Cristo la esortava a celebrare solennemente la memoria dell'istituzione del Sacramento del suo Corpo e del suo Sangue, e pertanto le ordinò di farsene promotrice e di portare a termine il compito.²⁹

Dopo un primo momento di esitazione, la donna riferì del prodigioso sogno al suo confessore, il canonico Giovanni di Losanna, che a sua volta lo comunicò al vescovo della città, Roberto di Thourotte. La visione, dopo essere stata sottoposta al vaglio di una commissione di teologi di cui facevano parte personaggi di spicco come Jacques Pantaléon, il futuro Urbano IV, e Ugo di Saint-Cher, fu infine approvata. Il giudizio favorevole della commissione fu determinante nel superare le resistenze di quanti ritenevano che la nuova solennità fosse superflua, in quanto si pensava che la celebrazione fosse continuamente ribadita nel quotidiano sacrificio della messa.³⁰

Con la lettera pastorale *Inter alia mira* del 1246, il vescovo Roberto di Thourotte istituì una festa dell'Eucarestia nella sua diocesi. La festa doveva essere celebrata «feria quinta proxima post octavas Trinitatis», dunque una ricorrenza mobile che poteva oscillare tra il 21 maggio e il 24 giugno. Con la

²⁴ Bartolomei Romagnoli, *Eucaristia ed estasi*, pp. 95-100.

²⁶ Rubin, *Corpus Christi*, pp. 169-170.

²⁷ Bartolomei Romagnoli, *Eucaristia ed estasi*, pp. 169-170.

²⁸ Rubin, *Corpus Christi*, pp. 169-170.

²⁹ Bartolomei Romagnoli, *Eucaristia ed estasi*, pp. 169-170

³⁰ *Ibidem*

morte del vescovo, avvenuta pochi mesi dopo la fondazione della solennità, a Giuliana venne meno un protettore influente e divenne vittima di trame sinistre.³¹

L'arrivo di Enrico di Guelder, vescovo successore di Roberto, segnò il precipitare degli eventi: Giuliana fu spodestata dalla posizione di priora, e fu costretta a lasciare la città.³² Gli ultimi anni della sua vita furono contrassegnati da eventi drammatici, come la scomparsa degli influenti protettori, il progressivo isolamento e le condizioni di estrema instabilità e incertezza che ella dovette affrontare. L'autorevole ratifica da parte della Chiesa del 1264, giunse troppo tardi e Giuliana non poté esultare del successo: si spense sei anni prima del decreto di Urbano IV, dopo un periodo di estrema indigenza e angosciata erranza presso le comunità femminili di Robertmont, Val-Benoît, Val-Notre-Dame, Salzennes e infine Namur presso cui, invano, aveva cercato protezione.³³

Il 'passaggio del testimone' avvenne, ancora una volta, sullo sfondo della cittadina belga.

La vicinanza e i rapporti diretti di Giuliana con Ugo di Saint-Cher e Jacques Pantaléon, futuro Urbano IV, presente alla fondazione della festa a Liegi, e poi, indirettamente, con San Tommaso d'Aquino attraverso la loro mediazione, suggeriscono considerevoli influenze alla creazione di una nuova festa per celebrare l'Eucarestia.³⁴ Con la bolla *Transiturus de hoc mundo*,³⁵ documento istitutivo della nuova solennità, Urbano IV estendeva ora la ricorrenza a tutta la Chiesa, fissandone la commemorazione al giovedì dopo la Santissima Trinità (in Italia si festeggia la domenica successiva).³⁶

Il testo della bolla mostra come la creazione della solennità si inseriva in un dibattito ampio e inquieto, ove le discussioni relative al mistero della transustanziazione, memori delle tesi di Berengario – condannate come eretiche nel 1050 e nuovamente nel 1059 – non erano ancora sopite. Prova ne è che il pontefice ritenne necessario citarle, anche se indirettamente, ribadendo che la festività veniva istituita «ad confundendam specialem haeticorum perfidiam et insaniam».³⁷ Oltre a ricordare che fu Cristo stesso a istituire «summum et magnificum sui Corporis et Sanguinis sacramentum, Corpus in cibum et Sanguinem in poculum tribuendo» durante l'Ultima Cena, riaffermava energicamente che «in hac vero

³¹ *Ibidem*

³² Rubin, *Corpus Christi*, pp. 164-176.

³³ *Ibidem*

³⁴ Walters, *The Feast of «Corpus Christi*, p. 142.

³⁵ Franceschini, *Origine e stile della Bolla «Transiturus»*, pp. 218-243.

³⁶ Zucchini, *Urbano IV (1261-1264)*, pp. 123-134. Il pontefice celebrò il Corpus Domini a Orvieto (dove la curia papale era provvisoriamente situata) nel settembre del 1264. Tuttavia quella del 1264 non può dirsi *stricto sensu*, una festa del Corpus Domini, seppur ne fu seguita l'ufficiatura, in quanto essa non fu celebrata alla data fissata. Cfr.: Lazzarini, *Il miracolo di Bolsena*, p. 83.

³⁷ Zucchini, *Urbano IV*, pp. 130-131.

sacramentali Christi commemoratione, Iesus Christus presens, sub alia quidem forma, in propria vero substantia est nobiscum».³⁸

Alla fine del XIV secolo il Corpus Domini era divenuto una festa universale. La diffusione si ebbe grazie alla lettera pontificia *Si dominum* che fu incorporata nella nuova raccolta di diritto canonico pubblicata nell'ottobre del 1317: le *Clementinae*.³⁹

³⁸ *Ibidem*

³⁹ Rubin, *Corpus Christi*, p. 181.

Capitolo I

I RELIQUIARI DELLA PASSIONE DEL TESORO DI SAN MARCO DI VENEZIA

1.1 Premessa

Il Tesoro, ubicato negli ambienti tra la Basilica e il Palazzo Ducale a cui si accede tramite una porta del transetto meridionale che si apre su di un piccolo vestibolo, si compone di 283 oggetti di rara preziosità: una raccolta formatasi nei secoli che riunisce pietre dure lavorate di epoca tardo antica, coppe di provenienza islamica, icone, prodotti di alta oreficeria e vetri lavorati, calici, patene, reliquiari e oggetti liturgici che rappresentano soltanto una piccola parte di quanto è sopravvissuto ai turbini del tempo e della storia. La quasi totalità di questi manufatti aveva una funzione in gran parte sacrale per le cerimonie religiose che si svolgevano in Basilica e testimoniano la ricchezza del mercato dei sacri resti di cui il Dogado fu protagonista indiscusso, al centro di una fitta e dinamica rete di scambi.¹

Rodolfo Gallo, tra i principali studiosi del Tesoro, annotava che «grande fu da sempre, nei Veneziani, la devozione per la sacre reliquie, lo zelo per procurarsene di nuove, la cura gelosa per conservarle».² Prima di lui Giovanni Tiepolo, autore del celebre *Trattato delle Santissime reliquie* del 1617, sottolineò:

Quanto li antichi nostri foßero diuoti, & solleciti di arricchire questa Città de i Sacri thesori celesti delle pretiose Reliquie de Santi», come «ben dimostrano le fatiche, li pericoli, et li esperimenti loro per conseguirne, & pienamente prouano anco se dall'effetto si ha da prender le forze del nostro argomento per le tante, e sante Reliquie, & cosi gran numero de Corpi Santi, che in essa Città di Venetia si trouano congregati.³

¹ <https://www.meravigliedivenezia.it/it/tour-virtuali/basilica-di-san-marco-tesoro-santuario.html>, consultato il 3 aprile 2024.

² R. Gallo, *Reliquie e Reliquiari veneziani*, in «Rivista mensile della città di Venezia, Venezia-Giudecca», XII, maggio 1934, pp. 3-30.

³ G. Tiepolo, *Trattato delle Santissime Reliquie, vltimamente ritrovate nel Santuario della Chiesa di San Marco, Di Monsig. Illustriss. & Reverendiss. Gio Thiepolo Primicerio della medesima Chiesa*, Venezia, Antonio Pinelli, 1617, pp. 28-29.

Le sacre spoglie venivano normalmente custodite in luoghi sicuri e inaccessibili ai più; la loro ostensione aveva luogo in occasioni determinate dalle solennità liturgiche, in condizioni di visibilità ridotte e ben protette:⁴ la reliquia infatti, non è autonoma rispetto al suo involucro, il reliquiario che, oltre a nobilitarla e proteggerla, ne controllava la visibilità e la fruibilità.

Questi preziosi oggetti, ora inerti, godettero di un culto incontrastato lungo tutto il corso del Medioevo, e nemmeno l'affermarsi di nuove ed alternative forme di pietà fu in grado di scalfire la loro popolarità e centralità.⁵ Essi condensano e serbano memorie, usi passati, e per essere compresi fino in fondo è necessario fare uno sforzo, applicare un filtro e provare a guardarli con gli occhi ammalati dei veneziani e forestieri presenti in città. Dovremmo cercare cioè di godere dei colori, delle pietre, dell'oro e di abbandonarci ai sensi che essi sollecitano, 'ascoltare' la profonda risonanza, il senso del remoto che quelle gemme, appena sbazzate, che quei rilievi sinuosi che ammantano le superfici metalliche comunicano, e tentare di stabilire un contatto. Ciò non è sempre facile considerato che essi richiedono di essere scrupolosamente investigati cercando di infrangere le tradizionali barriere tra discipline che ostacolano la piena comprensione dell'ampio e composito quadro in cui questi manufatti trovavano spazio. La nostra sensibilità, ora intorpidita dalla quotidiana sovraesposizione alle immagini, unitamente alla concezione che abbiamo dell'ufficio liturgico, completamente diversa da quella di un tempo – non potendo avere un'esperienza diretta dei gesti e della messa medievale, oltre alla decontestualizzazione e alla tragica perdita di opere e contesti originari – non ci aiuta nel mettere a fuoco le relazioni che questi oggetti intrattenevano con lo spazio sacro e con i devoti di allora.

Un ultimo aspetto che intendo mettere in rilievo, prima di inoltrarci nel vivo della questione, è che quando ci si approccia ad un'opera d'arte sacra, bisogna tenere a mente un fondamentale assioma e cioè che un oggetto destinato alla liturgia non può essere studiato senza tenere in considerazione 'l'ecosistema' in cui era inserito. Una serie di 'ingredienti' accuratamente studiati e predisposti quali stimoli sonori, olfattivi, gustativi e visivi che a loro volta si intrecciavano fino a confondersi – come scriveva Durando ove la vista dell'effigie di Cristo crocifisso richiamava alla memoria il suo Sacrificio, nella stessa maniera in cui l'ostia lo rendeva presente tramite il gusto o la lettura di un brano sacro era in grado di evocarlo attraverso la voce⁶ – e la loro compresenza dunque, all'unisono, concorrevano ad appellarsi alla percezione dei riguardanti, coinvolgendoli emotivamente, *attivando* lo spazio, rendendo *visibile l'invisibile* tramite una retorica del sacro e una dimensione liturgica performativa che si faceva concreta e «perfect synthesis» delle arti.⁷

⁴ M. Bacci, *Lo spazio dell'anima. Vita di una chiesa medievale*, Bari, Laterza, 2005, pp. 92-98

⁵ *Ibidem*

⁶ *Ivi*, pp. 122-123.

⁷ É. Palazzo, *Art, Liturgy and the Five Senses in the Early Middle Ages*, in «Viator», 41, 2010, pp. 25-56.

Dei tanti manufatti che compongono la collezione ne esamineremo una parte, quelli cioè che formano il gruppo dei reliquiari della Passione, un importante, specifico settore nell'ambito dell'oreficeria sacra. La denominazione deriva dal fatto di conservare al loro interno frammenti di oggetti strettamente legati alla Passione di Cristo, ovvero quei reperti fisici legati alla sofferenza, morte e resurrezione che secondo la tradizione testimoniano gli eventi subiti da Gesù negli ultimi giorni di vita, culminati con la crocifissione.⁸ Essi sono: il *Reliquiario del Preziosissimo Sangue*, il *Reliquiario del Sangue Miracoloso di Beirut*, il *Bruciaprofumo marciano*, il *Reliquiario della Colonna della Flagellazione*, e *delle Sacre Spine, del Santo Chiodo di Cristo*, l'*Ostensorio della Sacra Arundine*, il *Reliquiario della Croce detto «la Crocetta»*, il *Reliquiario della Vera Croce di Enrico di Fiandra*, e infine la *Stauroteca dell'imperatrice Maria*. Si prenda così consapevolezza, sotto il profilo quantitativo e qualitativo, di che sacri resti il Dogado poteva vantare!

Lo studio di queste opere dalla duplice entità – oggetti di culto e d'arte a un tempo – ci condurrà attraverso una storia che ebbe inizio sulla sommità del Gòlgota e dopo innumerevoli peripezie è oggi racchiusa tra le pareti del Tesoro e ci chiede di essere sondata, a partire dall'analisi materiale di questi silenti ma diretti testimoni, e grazie all'assidua ricerca documentaria di eruditi e studiosi che nei secoli produssero pagine che raccolgono importanti informazioni per le odierne ricerche.

Il capitolo è idealmente suddiviso in tre sezioni. Nella prima parte i reliquiari della Passione verranno descritti nel loro aspetto e consistenza materiale; nella seconda si cercherà di contestualizzarne l'uso ed ostensione all'interno delle maggiori solennità dell'anno liturgico, nello specifico durante le messe e processioni indette in occasione delle celebrazioni della Settimana Santa e del Corpus Domini, le più articolate e complesse del tardo Medioevo. Si volgerà un ultimo sguardo al *Bassorilievo delle Reliquie* dell'andito Foscari che ci consentirà di innestare ulteriori riflessioni e allargare un po' gli orizzonti a partire dall'enigmatica e singolare iconografia, densa di motivi eucaristici, per approdare infine alle ricadute che il *Bassorilievo* poteva avere sotto un profilo squisitamente liturgico-processionale.

Questi preziosi manufatti ci guideranno lungo un cammino esplorativo che – non privo di inciampi e difficoltà – ci permetterà di contestualizzare il loro uso ed ostensione all'interno di una speciale attenzione e devozione al Sangue e Corpo di Cristo che la città di Venezia, su tutte, mostrò di avere.⁹

⁸ G. Delfini Filippi, *I reliquiari della Passione: un'indagine sull'oreficeria nel mondo sacro*, in *Oreficeria sacra a Venezia e nel Veneto*, a cura di L. Caselli, E. Merkel, Treviso, Canova, 2007, pp. 71-72.

⁹ G. Vio, *La devozione all'Eucaristia nella Venezia dei dogi e la processione del «Corpus Domini» monopolio del governo della Repubblica*, in *San Marco: aspetti storici e agiografici*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 26-29 aprile 1994), a cura di A. Niero, Venezia, Marsilio, 1996, p. 161.

1.2 Descrizione, confronti, alcune proposte

Il Reliquiario del Preziosissimo Sangue

Tra i pezzi che compongono la preziosa raccolta, il *Reliquiario del Preziosissimo Sangue* (cat. 1.1, fig. 1) si impone immediatamente alla vista per la grandiosa foggia conferitagli dalla singolare montatura che culmina in una corolla di angeli sistemati sopra alcuni boccioli frondosi. La tendenza scenografica, così consueta nella realizzazione degli ostensori orbicolari, si esprime qui compiutamente.

Si tratta di un oggetto eccezionale considerato che, secondo la tradizione, contiene il Sangue di Cristo, uno dei resti sacri più venerati di Venezia e della cristianità intera. Al di là dell'inestimabile valore culturale che riveste, è un autentico capolavoro di oreficeria, dall'ornato esuberante, tutto un traboccare rigoglioso di tralci, uccelli, figurette ed elementi architettonici che trovano spazio sul piede e lungo il fusto, condotto con una lucida e composta razionalità che sottende la composizione nella sua interezza e che nel complesso la fa apparire sorprendentemente aerea e leggera.

La reliquia trova menzione in numerosi resoconti, dalla *Chronica Extensa* di Andrea Dandolo alle *Estoires* di Martino da Canal sino alla *Miscellanea di Cronaca Veneta* di Marin Sanudo; per quanto concerne invece la documentazione prodotta entro la Basilica, possiamo fare riferimento ad una serie di inventari: il primo, datato 1283, non rammenta la reliquia del Preziosissimo Sangue.¹⁰ A menzionarla è un secondo inventario, del 1325, andato perduto, ma provvidenzialmente trascritto e poi pubblicato da Antonio Pasini ne *Il Tesoro di San Marco a Venezia* del 1887 che così riporta: «Item busoletum unum auri, in quo est alius busoletus cristali cum cohopenitura auri, in qua cohopenitura est crucicula de asmaldo signata, in quo est de sanguine Christi; qui busoleti sunt in uno busolo del lefanto» facendo riferimento, con l'ultima frase, ad una custodia in avorio andata perduta.¹¹

Quanto possiamo apprezzare oggi quindi, è l'esito della fusione di due elementi, un reliquiario cilindrico in cristallo di rocca – datato fra il X e l'XI secolo, di ambito bizantino, contenente fili di cotone inzuppati nel sangue e nell'acqua che sgorgarono dal fianco di Cristo quando, dopo essere stato crocifisso, fu trafitto al costato dal soldato Longino – e di un ostensorio orbicolare in argento dorato, opera di oreficeria veneziana, di 41,5 cm di altezza e 23,5 cm di larghezza, che si data fra il 1420 e il 1430.¹²

Le due parti non costituirono da sempre un intero: da alcuni documenti prodotti dalla Procuratoria e stando a quanto affermato dal primicerio Giovanni Tiepolo nel suo *Trattato delle Santissime Reliquie*, opera

¹⁰ M. L. Mezzacasa, *Divine splendour. Relics, reliquaries and liturgical vessels in Venice ca. 1300 – 1475*, Padova, Centro Studi Antoniani, 2019, pp. 94-96.

¹¹ A. Pasini, *Il Tesoro di San Marco in Venezia illustrato*, Venezia, Ferdinando Ongania Editore, 1886, pp. 24-25.

¹² Mezzacasa, *Divine splendour*, pp. 94-96.

fondamentale per la ricostruzione delle vicende interne al Tesoro, veniamo a conoscenza di un evento straordinario, quello cioè del miracoloso ritrovamento di «questa Reliquia con altre» che «fu occultata nello spessore delle muraglie del Santuario stesso, perdendosene le tracce fino al 1617»;¹³

la scoperta metteva in luce l'annoso problema che affliggeva le collezioni, vale a dire l'incuria e la negligenza con cui si trattavano gli oggetti preziosi.¹⁴ L'allora procurator cassiere in carica, Zuanne Cornaro, tentò di porre rimedio alla condizione di trasandatezza in cui versavano le collezioni, spingendo per l'avviamento dei lavori nello stesso locale che portarono al rinvenimento del *Reliquiario del Preziosissimo Sangue* assieme a numerose altre reliquie cadute nell'oblio e della cui ricognizione se ne occupò il Tiepolo che, per l'occasione, diede alle stampe il fortunatissimo *Trattato* il cui successo fu tale che nello stesso anno di pubblicazione, il 1617, l'editore Pinelli fu sollecitato ad approntare una seconda uscita.

Il 17 aprile del 1617 dunque, venne alla luce «la teca bizantina entro il vasetto dorato, sola e senza il reliquiario archiacuto»; uno dei Procuratori che si preoccupò di stilare l'inventario riporta:

In una cassetta d'argento dorata: un vasetto d'oro massisso, di forma rotonda col suo coperchio d'oro, con parole greche interpretate videlicet: SANGUINI VIVIFICI HILARE RECEPTACULUM – et nella parte di sotto con parole grece interpretate: EX IMMACULATI VERBI LATERE EFFLUXI – dentro il vasetto d'oro vi è un altro di cristalo con un crocifixo scolpito nel coperto in diaspro con lettere grece intepretate: HABES ME CHRISTUM GESTANS SANGUINEM CARNIS MEAE – et in detto vasetto di christalo di montagna vi è circa doi cuchiarì di Sangue congelato, et in parte sparso sopra fili, velo o bombaso.¹⁵

Il «vasetto d'oro massisso» menzionato dalle fonti non era in oro come si legge, bensì in rame dorato, ed è quello che ora si può ammirare nelle teche del Tesoro e le cui iscrizioni, niellate sul bordo del coperchio, coincidono con quanto il delegato riportò nel succitato inventario del 1617. A conferma che il reliquiario a cui i documenti si riferivano era lo stesso che conosciamo oggi come *del Preziosissimo Sangue*, è un disegno riprodotto sul frontespizio del *Trattato* del Tiepolo che riporta il coperchio della boccetta con il crocifisso in diaspro e l'iscrizione.¹⁶

Fu verosimilmente per la processione di ringraziamento indetta il 4 giugno del 1617 che l'antico reliquiario bizantino venne montato nell'ostensorio veneziano, come confermato dal Vergaro nel suo *Racconto dell'Apparato, et Solennità, fatta nella Ducal Chiesa di San Marco di Venezia con l'occasione dell'Inventione, et esposizione del Sangue Pretiosissimo, del Costato di Christo, del Latte della Beata Vergine, con altre santissime Reliquie* dello stesso anno; in esso si legge: «il vaso di cristallo con il Preziosissimo Sangue era accomodato in un

¹³ Tiepolo, *Trattato delle Santissime Reliquie*, p. 4.

¹⁴ M. Donega, *I reliquiari del Sangue di Cristo del Tesoro di San Marco*, in «Arte Documento», 11, 1997, pp. 65-71.

¹⁵ Pasini, *Il Tesoro di San Marco*, pp. 24-25.

¹⁶ Donega, *I reliquiari del Sangue di Cristo*, pp. 65-71.

ostensorio d'argento dorato in forma circolare, tutto sottilmente lavorato a figure, opera vaga et di grandissima stima». ¹⁷

Volgiamo ora l'attenzione agli aspetti formali. Il reliquiario più antico consta di un vasetto cilindrico in cristallo di rocca di 4 cm di altezza e pari di diametro, chiuso da un coperchio con decorazioni in smalto *cloisonné* su fondo blu e volute in oro, con una bordatura posta sul sommo del contenitore a quadrifogli turchesi in campo bianco. Un crocefisso in diaspro verde è incastonato al centro del coperchio e si sovrappone al bordo decorato, indice di un adattamento dei due pezzi compiuto dall'orafo. Un'iscrizione in smalto bianco posta agli angoli delle braccia del crocefisso recita: «IC XC BACIAEYC THC ΔΟΞΙ» (Gesù Cristo re di gloria). Un'altra dicitura corre lungo il bordo superiore del vasetto, racchiusa entro un'incastonatura metallica: vergata in smalto *cloisonné* rosso su fondo bianco e tra due bande ornamentali policrome, si legge: «EXIC ME XPICTON EMA CAPXOC MOY ΦΕΡΟΝ» (tu possiedi me, il Cristo, tu che porti il sangue della mia carne). Le bande entro cui sono racchiuse le iscrizioni presentano – una alcune piccole palmette sotto ad una archeggiatura continua – e l'altra imita una fila di pietre preziose, alternando finte gemme a *cabochon* e perle. ¹⁸

L'ostensorio *del Preziosissimo Sangue* invece, presenta un piede quadrilobato con lastra di base sporgente, centinata e con ringhiera punzonata a traforo gotico bordata da un filo cordonato. Sulla superficie della base, in corrispondenza dei lobi maggiori si trovano fusi ad altorilievo i simboli dei quattro evangelisti, inframezzati da draghi rannicchiati. Un alto fusto elaborato in senso architettonico e articolato in più elementi si diparte dal piede. Le superfici sono finemente lavorate a traforo e gli spigoli sono accentuati da cuspidi e contrafforti. Il nodo è trattato alla stregua di un tempietto e si compone di otto edicole cuspidate sorrette da figurette di cariatidi; al di sotto del nodo ottagonale si trova un anello in smalto blu che recita: «CRISTUS REGNAT CRISTUS».

La parte sommitale termina con un grandioso tondo che serba entro una teca la preziosa reliquia; lungo la circonferenza dell'ostensorio, su entrambi i lati, si legge: «Iudicis ecce tronus: iudex mihi iure patronus. Cuius censura facit et regit: o tria iura». ¹⁹

Tramite delle sottili montature in forma di racemi a volute si dipartono cinque corolle di fiore ricciolute sulle quali poggiano angeli a mezzobusto variamente atteggiati. Osserviamo più da vicino le figurette: sono tutte avvolte da abbondanti panneggi che ricadono morbidi all'altezza dell'addome e lasciano scoperto il petto dove si intravede una veste con bordatura cesellata. Le fisionomie sono diversificate, esse guardano tutte in diverse direzioni, le capigliature voluminose, come mosse dal vento e lavorate ciocca per ciocca, lasciano scoperta la fronte. I volti sono pieni e torniti, gli zigomi rilevati, le bocche

¹⁷ *Ibidem*

¹⁸ *Il tesoro e il museo*, a cura di R. Hahnloser, 2 voll., Firenze, Sansoni, 1971, pp. 180-181.

¹⁹ *Ibidem*

pronunciate, la canna nasale diritta e gli archi sopraccigliari un poco sporgenti. Non presentano un'espressione serena e distesa, ma piuttosto grave. Noto infine che, eccetto l'angelo sulla sommità che regge una chiave, tutti gli altri hanno le mani libere, chiuse a pugno con un foro, come se un tempo avessero retto qualcosa.

Sappiamo che in origine la teca dell'ostensorio orbicolare era ricoperta da lastre di cristallo di rocca. A tal proposito già Antonio Pasini aveva supposto che il «reliquiario gotico [...] lavoro alquanto anteriore» doveva «forse prima servire d'ostensorio nell'Esposizioni eucaristiche».²⁰

In effetti, sia la forma della teca, che richiama per l'appunto quella di un'Ostia, che le trasparenze del quarzo che ne permettevano la vista, si prestavano perfettamente all'esposizione del Santissimo Sacramento. Oltre al detto formato, anche l'apparato iconografico, solo a prima vista di facile accesso, mi spinge a ritenere che in origine l'attuale reliquiario fosse per l'appunto un ostensorio eucaristico: gli angeli disposti a raggiera attorno alla teca, infatti, richiamano con la loro presenza la definizione del corpo di Cristo quale *Panis Angelorum* data da Tommaso d'Aquino nella sua *Lauda Sion Salvatorem* del 1264.²¹ Elaborata in occasione della solennità del Corpus Domini, dopo l'inno all'Eucarestia, la *Lauda* pronunciava il dogma della transustanziazione e spiegava la presenza di Cristo in ogni specie, ribadendone altresì l'analogia con l'Agnello, secondo il paragone inaugurato dal profeta Isaia (53,7) e destinato ad avere grande e lunga fortuna anche in campo iconografico. Tale lettura è congruente al contenuto per il quale l'ostensorio era stato previsto, quello dunque dell'Ostia consacrata.

Infine, preciso come le iscrizioni riportate nel tondo («Iudicis ecce tronus: iudex mihi iure patronus. Cuius censura facit et regit: o tria iura») e la disposizione degli angeli volteggianti attorno alla reliquia che – prendendo a prestito una figura retorica – ‘conteneva per metonimia’ Cristo stesso, sembrano evocare l'iconografia del Salvatore come *Rex iustitiae* declamata dai versi leonini i quali enfatizzano, attraverso la rima interna, i termini di «tronus» e «patronus», secondo una tradizione che vedeva già in uso tale metrica proprio all'interno della stessa basilica marciana (segnatamente nei mosaici), nonché dall'insistenza con cui «iudicis» e «iudex» compaiono all'interno del testo.²²

Per quanto concerne la paternità e l'integrità dell'opera, la critica non è sempre stata concorde: per la presenza di quattro viti passanti poste nei 'quattro punti cardinali' dell'ostensorio, fin troppo evidenti, collocate pure nelle ali degli angeli e considerato lo stile maturo, giudicato «barocco», congiuntamente all'inconsueta foggia, spinsero Pasini a ritenerlo un'aggiunta posteriore, innestata su di un preesistente piede gotico. L'erudito canonico, avvezzo agli arredi sacri, suggeriva quest'ipotesi a partire da una considerazione in parte giusta: era infatti consapevole che gli ostensori orbicolari per l'esposizione del

²⁰ Pasini, *Il Tesoro di San Marco in Venezia*, pp. 24-25.

²¹ Mezzacasa, *Divine splendour*, pp. 94-96.

²² Donega, *I reliquiari del Sangue di Cristo*, pp. 65-71.

Santissimo Sacramento si diffusero dopo il Concilio di Trento andando a sostituire le tradizionali teche di forma cilindrica che vennero per la maggioranza dei casi riconfigurate quali reliquiari. Il ritenere l'ostensorio «opera barocca» nasceva quindi dalle appena accennate considerazioni e plausibilmente anche dallo straordinario naturalismo anatomico che aveva sorpreso il canonico tanto da averlo indotto a valutarla come opera più tarda.²³

Contrariamente a quanto proposto dal Pasini e come già ipotizzavano Donega e Mezzacasa, sono anch'io dell'avviso che la presenza delle viti dimostri bensì la messa in opera di un intervento di riparazione, evidentemente goffo, che andrebbe situato plausibilmente nel 1626 quando l'antico reliquiario bizantino, conseguentemente alla scoperta avvenuta alcuni anni prima, fu montato nell'ostensorio gotico orbicolare; una nota di pagamento del 9 giugno dello stesso anno lo confermerebbe: «a Venturin del Cavalletto, orefice, di ducati 15, denari 12, per argento et oro per accomodar l'ostiaro grande che si espone il Santissimo Sangue Prezioso, compreso la fattura per la terminazion de questo di».²⁴

Come avrò modo di illustrare nelle righe che seguono, anche gli aspetti stilistico-formali indurrebbero a ritenere il reliquiario nella sua interezza opera di un'unica bottega orafa e ciò considerata la fattura degli archetti trilobati terminanti a gigli stilizzati che ornano la circonferenza interna del tondo, che parlano un linguaggio indubbiamente gotico, e così pure l'aspetto saldo, robusto e dilatato delle figure, del tutto coerente ai paralleli sviluppi che nel frattempo maturavano in Italia settentrionale anche nelle altre arti. A partire da siffatti elementi, che verranno ora comparati con altri reliquiari coevi, si può ritenere con una certa ragionevolezza che anche gli angeli furono realizzati entro il primo trentennio del Quattrocento.

Se Antonio Pasini riteneva il tondo ostensorio opera barocca e Michele Donega indicava piuttosto i ricci posti sotto le montature a sorreggere gli angeli come aggiunta successiva, mi preme però evidenziare come, a partire dal confronto con alcuni pezzi coevi che mostrano di avere forti analogie col nostro reliquiario, si possano innestare alcuni ragionamenti e tornare così a riflettere sulle supposte integrazioni postume.

Erich Steingraber, il primo ad aver descritto attentamente l'opera, si era accorto della stretta affinità con la *Croce processionale del duomo di Venezia*, unico manufatto che con certezza si lega al nome della famosa bottega dei Da Sesto per presenza di firma e data: «Bernardo et Marcho Sesto fecit mccccxxi».²⁵ La sfortunata Croce, trafugata nel 1975 consente, pur attraverso la sola documentazione fotografica, di stabilire un paragone con gli elementi riccioluti che similmente ornano gli steli che sostengono i piccoli piedistalli su cui posano le figure della *Vergine* e di *san Giovanni*. Certo i calici della *Croce di Venezia* hanno un aspetto più essenziale e maggiormente stilizzato rispetto al nostro reliquiario, che invece mostra una maggiore robustezza ed esuberanza delle forme.

²³ *Ibidem*

²⁴ *Ivi*, p. 65.

²⁵ *Ivi*, pp. 65-71.

Anche il *Reliquiario delle quarantanove reliquie* (fig. 2) della basilica di Sant'Antonio a Padova, pure datato agli anni venti/trenta del Quattrocento, mostra di avere forti affinità stilistico-formali col nostro reliquiario. Si vedano di nuovo le volute alle quali sono avviluppati viticci e pampini, in quello antoniano sicuramente più esili e filiformi e poi, su tutti, gli angeli. A riprova della bontà dell'originalità del *Reliquiario del Preziosissimo Sangue* è la loro sbalorditiva corrispondenza: sono almeno quattro gli angeli del reliquiario antoniano che sembrano davvero essere stati modellati sul prototipo veneziano, o forse il contrario, questo è difficile da stabilire in assenza di prove documentarie.

Già ad un primo confronto si potrà constatare che le pose sono del tutto sovrapponibili, in particolare l'angelo assiso sulla sommità del tondo del nostro reliquiario con quella sul culmine della cupoletta sinistra di quello padovano: sono atteggiati allo stesso modo, con un braccio sollevato e l'altro ad altezza del bacino con la mano semiaperta e la testa di tre quarti; finanche la capigliatura e il ricadere del panneggio è identico.

Per quanto attiene le ali degli angeli del *Reliquiario del Preziosissimo Sangue*, si noterà che quelle della prima figura in basso a sinistra differiscono lungo il profilo rispetto alle altre e presentano un'incisione, volta a emulare le piume, resa in maniera meno accurata e particolareggiata rispetto alle ali degli altri angeli; tenuto conto che sono solo quelle di un angelo ad essere diverse, ciò potrebbe essere ricondotto ad un intervento di riparazione a seguito di un danno. Non è nemmeno da escludere che tutte le ali siano state sostituite con il già riferito restauro del 1626. La critica ha pure suggerito la possibilità che gli angeli possano essere frutto dell'opera di più collaboratori attivi all'interno della stessa bottega, tesi dalla quale dissento in quanto ritengo che data la finitura eccelsa del manufatto, una simile ed evidente approssimazione potesse difficilmente essere messa in opera, soprattutto se si considera che la prassi vedeva assegnata, secondo la consueta distribuzione del lavoro nelle botteghe, la realizzazione delle figure – ovvero la parte più complessa – ai più esperti, spesso al capo bottega.

Si consideri infine che le viti di cui s'è detto in precedenza, presenti lungo il profilo del tondo ostensorio, fissano ugualmente le ali degli angeli: quest'elemento – tra gli altri – aveva spinto il Pasini a ritenere le figure un'aggiunta posteriore. Osservando il *Reliquiario delle quarantanove reliquie* di cui s'è evidenziata l'impressionante aderenza formale, si noterà che sono difatti privi di ali. Quest'ultimo aspetto potrebbe legarsi all'attuazione dell'intervento di riparazione sopramenzionato, del 1626, e m'indurrebbe a ritenere che siano solo le ali ad essere complementi successivi.

Sulla scorta di queste considerazioni propongo inoltre, pur molto cautamente che – come mostra il *Reliquiario delle quarantanove reliquie* – anche gli angeli di quello del *Preziosissimo Sangue* potessero reggere dei cartigli per la presenza delle mani chiuse a pugno con una cavità: sono certo consapevole che l'ipotesi che ora vado avanzando, che vedrebbe cioè i presunti cartigli recare i versi della *Lauda Sion Salvatorem* sia fin troppo seducente, forse pure ai limiti del fantastico, seppure la presenza di quattro angeli (sono cinque in totale, ma quello sul vertice del sole regge una chiave) richiami la struttura delle quattro strofe che

compongono l'*Ecce panis Angelórum* della *Lauda* e mi tenti di non accantonarla del tutto.²⁶

Se la fattura degli angeli del nostro reliquiario parla un linguaggio di grande raffinatezza, quelli padovani presentano tuttavia un modellato meno delicato e fine: le figure sono più rigide nelle movenze, i dettagli del viso restituiti in maniera grossolana, gli occhi ad esempio sono sbarrati, globulari; ritorna però la bocca carnosa e pronunciata, si faccia caso ad esempio a quella dell'angelo posto sulla cupoletta centrale del modello padovano con quella del secondo angelo di sinistra del reliquiario veneziano.

Molto simile, infine, è il trattamento delle vesti con le pieghe che si raggrumano al centro, come pure la gestualità. Essi condividono poi la scriminatura dei capelli che divide la pesante chioma a calotta ai lati del volto. Se quanto evidenziato non fosse sufficiente ad attribuire i due reliquiari alla stessa bottega, quella dei Da Sesto, testimonia in ogni caso la circolazione dei medesimi modelli e avvalorerebbe la teoria che vede l'ostensorio orbicolare come autentico.

Voglio infine illustrare un'ultima riflessione: mi è sembrato di scorgere delle analogie formali piuttosto puntuali con il caso della *Tomba del Cardinal Pietro Pileo da Prata* (fig. 3), opera datata agli anni venti del Quattrocento e attribuita al veneziano Pierpaolo delle Masegne, ora nella basilica cattedrale di Santa Maria Assunta a Padova. Si veda nello specifico san Prosdocimo, ove la stoffa che si affloscia con pieghe a 'v' disposte l'una nell'altra ricorda il panneggiare delle vesti degli angeli del nostro reliquiario; si considerino poi le mani di questi ultimi dalle ossa metacarpali e falangi rilevate con quelle nodose e secche di sant'Antonio da Padova e sant'Apollinare della *Tomba*, ad esempio. Anche il simbolo di san Matteo fuso ad altorilievo sul piede del reliquiario mostra una notevole affinità con le figure di santi posti entro quadrilobi del monumento sepolcrale in oggetto, nello specifico con il gesto di sant'Antonio: entrambe le figure infatti, sono colte nell'atto di indicare il libro con l'indice e con l'altra mano di sorreggerlo. Tutto ciò, assieme a quanto sinora detto, potrebbe essere la spia di una radice scultorea veneziana, e induce a credere che gli angeli del nostro manufatto possano essere per l'appunto autentici.

Benché la questione sulla presunta originalità delle parti del *Reliquario del Preziosissimo Sangue* possa apparentemente condurre ad un dibattito sterile o a forzate ed errate conclusioni in assenza di ulteriori prove e data (ahimè) l'impossibilità di osservazioni ravvicinate a causa della temporanea, ma prolungata chiusura del Tesoro, si tratta al contrario di un percorso attributivo importante perché – come si avrà modo di chiarire nel paragrafo successivo, ossia quello relativo alla contestualizzazione liturgica dei Reliquiari della Passione – le anzidette ipotesi torneranno utili e ci aiuteranno a capire come e se il nostro reliquiario fosse effettivamente utilizzato ed osteso nel Medioevo.

²⁶ *Ecce panis Angelórum,/ Factus cibus viatórum:/ Vere panis filiórum,/ Non mittendus cánibus.* La strofa della *Lauda* è tratta da: https://it.cathopedia.org/wiki/Lauda_Sion_Salvatorem, consultato il 05/04/2024.

Il Reliquiario del Sangue Miracoloso di Beirut

Se immaginassimo un'ipotetica scala gerarchica del valore culturale rivestito dai due reliquiari del Sangue di Cristo e dovessimo scegliere il 'vincitore', sarebbe sicuramente il *Reliquiario del Preziosissimo Sangue* in quanto, secondo la tradizione, contiene il sangue e l'acqua direttamente sgorgati dal Suo costato allorché fu trafitto dalla Sacra Lancia, mentre il *Reliquiario del Sangue Miracoloso* (cat. 1.2, fig. 4) racchiuderebbe quello che zampillò da un Crocifisso Miracoloso della città di Beirut quando fu colpito da un gruppo di giudei. Ciononostante quest'ultimo, come si avrà modo di presentare nella seconda parte dedicata al contesto liturgico, rivestì – di fatto – un'importanza maggiore: rammento infatti che l'ampolla bizantina con il *Preziosissimo Sangue*, menzionata per la prima volta nell'inventario del 1325, fu scoperta soltanto nell'aprile del 1617 e montata nel giugno dello stesso anno nell'ostensorio eucaristico già esistente, datato appunto agli anni venti/trenta del Quattrocento;²⁷ in una finestra di tempo tra il 1325 al 1617 quindi, il *Preziosissimo Sangue* mancò all'appello e fino alla sua scoperta fu il *Reliquiario del Sangue Miracoloso* il vero protagonista.

Sebbene non direttamente contenente il Sangue di Cristo, da un punto di vista materiale esso rappresentava il manufatto più prezioso, in quanto rara opera realizzata interamente in oro puro: tra le quarantuno voci del primo inventario, è la sola registrata ad essere opera di orafi veneziani. In esso si legge: «1. – In primis ampulla una de christallo in qua est sanguis Salvatoris Nostri Jesu Christi, ornata auro et una perla desuper [...]».²⁸ Non solo: il *Reliquiario del Sangue Miracoloso* detiene un altro primato, il fatto cioè di essersi incredibilmente salvato, assieme a poche altre reliquie, da un terribile incendio che divampò nel Tesoro la notte del 13 gennaio 1231 (*more veneto* 1230). Contestualmente la pisside bizantina col Sacro Sangue fu dotata di una nuova montatura che viene menzionata nell'inventario del 1283 il quale fornisce dunque un sicuro *ante-quem* per la sua realizzazione.²⁹

L'ampolla in cristallo di rocca che custodisce il Sangue è alta 10 cm, presenta un collo tubolare innestato su di un basso piede anulare del diametro di 4 cm. Il corpo cilindrico della boccetta è bordato alle estremità da un anello dalla sagoma affilata; la spalla è ornata da un analogo anello e sale quasi piana con cerchi concentrici di spessore sottile. La superficie, decorata da un fregio che si ripete due volte recante motivi vegetali, iscrizioni cufiche e arabeschi, è energicamente intagliata ad altorilievo. Un'iscrizione cufica recita: «baraca wa [...] wa 'izz» che secondo Ernst Kühnel, uno dei primi storici dell'arte ad essersi interessato alla sua decifrazione, si potrebbe tradurre come «benedizione e [...] e gloria». Il fatto che nel mezzo manchi una parola, che doveva probabilmente esprimere un ulteriore augurio, può essere indice del fatto che l'intagliatore era forse ignaro di quanto stava scrivendo. Proprio per la presenza di questa

²⁷ Donega, *I reliquiari del Sangue di Cristo*, pp. 65-71.

²⁸ Gallo, *Il Tesoro di S. Marco*, pp. 19-31.

²⁹ *Ivi*, pp. 13-15.

svista nella trascrizione, alcuni studiosi, in particolare Anatole Frolov che ne aveva peraltro evidenziato la «fattura piuttosto rozza», dubitarono della provenienza dall'Egitto fatimita del contenitore in cristallo di rocca. Non era dello stesso avviso Hanna Erdmann che sottolineava, al contrario, la pregevolezza e la «graziosità» del manufatto.

Va poi ricordato che il gusto per l'arte e l'artigianato islamico esplose sino a divenire una vera e propria moda nella Costantinopoli di XI secolo e portò diverse officine locali a sviluppare una notevole produzione di oggetti di ispirazione islamica e a specializzarsi anche nell'imitazione di caratteri cufici e pseudo-cufici che faranno la loro comparsa – ormai come semplici motivi decorativi – in aureole, vesti, bordature di tessuti e così via.³⁰

La montatura si compone di uno zoccolo a due gradini di sei lobi sfasati. Il listello marginale, scanalato, presenta arcatelle a sbalzo con basi e capitelli. Sulla superficie dei lobi del primo gradino del piede, sono incise palmette e alberelli; nei lobi superiori invece si vedono tralci di foglie alternati ad uccelli dalle ali aperte. Il fondo dei due gradini dello zoccolo presenta una fitta incisione che crea una trama ruvida e opaca su cui risalta l'ornamentazione graffita. Sopra e sotto, una fila di perline e nastri di losanghe inquadrano un nodo a forma di zucca posto circa a metà del fusto: esso reca una delicata e raffinata incisione con rosette che ne accentua le articolazioni. Da un calice di foglie con boccioli e una pigna, si diramano quattro fettucce, smussate e con una leggerissima costolatura, che sostengono il reliquiario. Vale la pena soffermarsi ad osservare il modo con cui le dette fettucce sostengono la boccetta: i punti di contatto con questa, infatti, sono ridotti ai minimi termini, quasi la pisside fosse sospesa, fluttuante nell'aria. L'effetto doveva essere ulteriormente accentuato dalle trasparenze del cristallo di rocca che dovevano così rimarcare la natura celeste del manufatto.³¹

Una delle fasce in metallo che stringe la boccetta reca la dicitura: «HIC EST SANGUIS XRI». Una cupolina a otto coste è coronata da una fiamma barocca che andò a sostituire una preesistente perla: ciò lo si apprende dall'inventario del 1283 che riferisce: «In primis ampolla una de christallo in qua est sanguis Salvatoris Nostri Jesu Christi ornata auro et una perla desuper [...]» e dal secondo, del 1325 che con maggiori particolari riporta: «In arca maiori sanctuariorum Ampulam unam de cristallo, cum pede auri, ornatam circumcirca aurum et cum una perla in capite, in qua est de sanguine Salvatoris nostri [...]».³²

Un ultimo interessante elemento documentato dai due inventari è che il *Reliquiario del Sangue Miracoloso* era un tempo contenuto in una «Ecclesiola argenti facta cum clatis».³³ La 'chiesetta d'argento' a cui si fa riferimento è il notissimo cofanetto a forma di edificio a cinque cupole noto come *Lampada o*

³⁰ *Il tesoro e il museo*, a cura di R. Hahnloser, p. 30.

³¹ *Ibidem*

³² Gallo, *Il Tesoro di S. Marco*, pp. 19-31.

³³ *Ivi*, pp. 273-287.

Bruciaprofumo portatile, alto 36 cm; esso dovette essere impiegato quale sorta di astuccio chiudibile che proteggeva e donava massimo lustro al reliquiario, di 24 cm.

Interessante è che ancora Pasini nel 1887, ed Émile Molinier ne *Le trésor de la basilique de Saint Marc à Venise* del 1888, lo indicassero custodito entro l'«Ecclesiola argenti». Come esso venisse riposto all'interno del cofanetto ce lo dice lo stesso canonico veneziano: «è da notarsi, che il cupolino centrale è levabile, e pel vano calasi giuso la teca di vetro e d'oro: vi sono inoltre lateralmente due manichi pel comodo trasporto del reliquiario completo, pesante poco meno di quattro chilogrammi».³⁴

Ad oggi, il *Bruciaprofumo* marciano e il *Reliquiario del Sangue Miracoloso* sono disgiunti ed esposti singolarmente.

Il Bruciaprofumo marciano

Il termine «ecclesiola» con cui questo cofanetto è stato spesso designato, fa riferimento alla sua somiglianza con una chiesa a cupole.³⁵ Realizzato entro la prima metà del XIII secolo, questo manufatto (cat. 1.3, fig. 5) è di squisita fattura.

Sebbene la foggia possa evocare certi edifici costantinopolitani come Santa Sofia o la chiesa dei Santi Apostoli, non rappresenta una chiesa bizantina, come erroneamente aveva creduto Cicognara nell'Ottocento.³⁶ Al contrario, è probabile opera di botteghe palermitane, elemento che si deduce per lo stile delle figure e il modo in cui esse sono trattate, il modo di illustrare gli animali, schematizzati con forza, analogamente alla copertura dell'oggetto che rammenta il coronamento di edifici siciliani come San Cataldo a Palermo (1161) o San Giovanni degli Eremiti (1132).³⁷ Questi elementi, sommati, testimoniano infatti «un gusto occidentale vicino a quello romano», con la presenza, inoltre, di un'innegabile radice islamica che è possibile osservare in certi temi decorativi come i trafori a forma di ferro di cavallo nelle cupole, propri dell'arte iranica, noti attraverso i musulmani durante la dominazione araba in Sicilia.³⁸

Non va nemmeno trascurato che, per molti aspetti, l'opera si raccorda con la tradizione bizantina che ha esplorato, molto frequentemente, questa tipologia di manufatti di oreficeria la cui forma imitava quella di un edificio a cupola la cui funzione era abitualmente riservata alle lanterne per processione o come *artophora*, ossia il recipiente per le riserve eucaristiche.³⁹

³⁴ Pasini, *Il Tesoro di San Marco*, pp. 25-26; E. Molinier, *Le trésor de la basilique de Saint Marc à Venise*, Venezia, Ferdinando Ongania Editore, 1888, p. 86.

³⁵ *Il tesoro di San Marco*, catalogo della mostra (Parigi 1984) a cura di R. Cambiaghi, Milano, Olivetti, 1986, pp. 245-251.

³⁶ *Ibidem*

³⁷ *Il tesoro e il museo*, pp. 86-88.

³⁸ *Ibidem*

³⁹ *Ibidem*

L'affascinante quanto curioso manufatto, unico nel suo genere, è difficile da collocare entro un contesto storico-artistico sicuro. Contestualmente all'arrivo nelle collezioni del Tesoro di San Marco, esso perse l'originaria destinazione che si supposeva essere quella di bruciaprofumi ad uso profano, per una dimora principesca, o lanterna. La mutata destinazione d'uso è riscontrabile nella presenza, all'interno dell'edicola, di un fondo metallico nel quale si eleva un rialzo circolare con un vano rotondo al centro che un tempo doveva servire a fissare il *Reliquiario del Sangue Miracoloso*, come ricordato poc'anzi. Tale sistemazione, lo ribadisco, non fu prevista sin dalla nascita di questo oggetto, ma si tratta piuttosto di un adattamento.

Sicuramente inclusa nel progetto originario, è la cupola centrale – mobile – che doveva consentire l'inserimento delle essenze; l'apertura venne poi sfruttata, durante tutto il Medioevo e oltre, per calare all'interno del manufatto il detto *Reliquiario*, come ancora nell'Ottocento testimoniavano Pasini e Molinier.⁴⁰

Passiamo ora alla descrizione. Su di uno zoccolo più stretto rispetto al perimetro dell'edificio, si eleva una costruzione a pianta quadrata con un'abside sporgente per ciascun lato. Le cupole, ora sormontate da quattro croci, in origine ne erano sprovviste: si tratta aggiunte posteriori, peraltro di mediocre fattura. Tutta la superficie del manufatto è riccamente tappezzata da motivi decorativi come verzure, girali, fioroni, palmette inscritte entro figure geometriche, e figure; è altresì fittamente traforata così da permettere la fuoriuscita dei fumi d'incenso o bagliori, se la si considera una lampada.

Le pareti verticali obbediscono ad un medesimo ordinamento che scandisce tutti i lati dell'oggetto. Tre fregi ornati da viticci, dal fondo a granitura, ritmano le superfici: quello superiore differisce dagli altri per la presenza di rosette, teste di chiodi lavorate a imitazione dei fiori.

I riquadri del registro inferiore sono invece riservati a rilievi figurati, eseguiti a sbalzo. Da sinistra a destra incontriamo: un *leone*, un *putto con la testa infilata entro un paniere rovesciato*, – lasciando intravedere così le natiche nude – un *uomo che incede verso una donna*, un *centauro con freccia e scudo*, un *leone*, due *grifoni* di seguito, ancora due *leoni*, una *sirena con uno zufolo* e una *con un flauto* (le cui code terminano con una testa di serpente), e un ultimo *grifone*.

Il quarto lato, munito di uno sportello, reca la medesima disposizione, eccetto per la presenza di due grandi figure, entrambe nimbate, eseguite a sbalzo con un rilievo più pronunciato, collocate sulle due ante del battente. I due personaggi, un *soldato* e una *donna che si porta un dito alla fronte*, ai cui piedi si rovano due piccoli cipressi, sono stati identificati come personificazioni come precisato dalle iscrizioni niellate (in greco) che recitano: «coraggio» e «intelligenza». Esse vanno interpretate quali rappresentazioni profane e

⁴⁰ Pasini, *Il Tesoro di San Marco*, pp. 25-26; Molinier, *Le trésor de la basilique*, p. 86; Gallo, *Il Tesoro di S. Marco*, pp. 99-100.

nulla hanno a che fare con le virtù cristiane, così come per gli animali, mostri e figurine che abitano la parte inferiore del manufatto.⁴¹

Il Reliquiario della colonna della flagellazione

Alto sessantasette centimetri e dal peso di quattro chilogrammi, il *Reliquiario della colonna della flagellazione* (cat. 1.4, fig. 6) è il manufatto più imponente del Tesoro. Concorrono a farne un *unicum* sicuramente l'aspetto monumentale, l'impressione di armonia che emana con le sue proporzioni e la tipologia: si tratta infatti del solo 'reliquiario parlante' con figure di tipo elevato della collezione.⁴²

Come evoca il nome, esso racchiude un pezzo di granito della grandezza di un pugno che costituirebbe «parte della colonna, alla quale fu flagellato il Redentore, e cui il doge Domenico Michiel portò a Venezia da Costantinopoli, insieme col corpo del santo martire Isidoro di Scio, correndo l'anno 1125».⁴³

Su di un'ampia base costituita da due piattaforme sovrapposte – una maggiore di foggia romboidale e una minore ottagonale, entrambe dal profilo finemente traforato – si innesta la levigata colonna sulla cui sommità è fissata la reliquia per tramite di quattro fascette scanalate trattenute da un filo metallico orizzontale.⁴⁴ Al fusto è legato Cristo che coi due carnefici ai lati compone il gruppo scultoreo e si configura quale punto focale del reliquiario.

Capitello e base della colonna sono di forma ottagonale, dalla superficie liscia con modanature rigonfie; l'abaco reca un'iscrizione su fondo niellato disposta su otto lastre:

MCCCLXXV QUES
TA PIERA E PROP
IA DELA CHOLONA
CHE XPO FO BATUD
O. MIS. MICHIEL
MORESINI.MIS.PI
ERO. CHORNER PR
OLATORI FE FAR

⁴¹ *Il tesoro e il museo*, a cura di R. Hahnloser, pp. 86-88.

⁴² *Il tesoro di San Marco*, catalogo della mostra (Parigi 1984) a cura di R. Cambiaghi, pp. 314-317.

⁴³ Pasini, *Il Tesoro di San Marco*, pp. 31-32.

⁴⁴ *Il tesoro e il museo*, a cura di R. Hahnloser, pp. 166-168.

Di seguito sciolta: «1375. Questa pietra appartiene alla colonna alla quale Cristo fu battuto. Messer Michele Morosini, Messer Pietro Corner Procuratori fecero fare».⁴⁵ Da essa si evince che i nominati Procuratori si limitarono a commissionare la grandiosa montatura, pertanto il resto sacro doveva essere già presente nel Tesoro.⁴⁶

Sulla sommità del capitello ottagonale poggia il frammento di granito a vista, dalla forma irregolare e di colore scuro, a sua volta sormontata da un crocifisso che domina l'intera composizione.

Volgiamo ora l'attenzione alle tre figure che intendono rappresentare, appunto, l'episodio biblico della *flagellazione di Gesù*: si noterà che Cristo non si trova sullo stesso piano dei due flagellanti, ma poggia i piedi nudi su di una piccola nicchia a tutto sesto il cui profilo interno è trilobato, ed è a sua volta inscritta entro un rettangolo. Le braccia sono portate dietro la schiena, una corda gli cinge l'addome e lo stringe alla colonna. Le membra sono restituite con sorprendente finezza, il tronco appare squisitamente definito, completato da una leggera peluria sul petto, tanto che anche l'arteria brachiale, che generalmente è visibile nell'anatomia maschile, è qui individuata; la regione addominale inferiore mostra invece un tono muscolare complessivamente diminuito e il ventre è leggermente molle. L'eleganza del modellato della testa di Cristo si mostra in particolare nella resa dei capelli, con ciocche che ricadono parallele sulle spalle, la barba leggermente mossa e le labbra socchiuse. Il capo è reclinato verso il basso, le spalle sono afflosciate e restituiscono l'immagine di un Uomo sofferente in posizione di dolce e nobile abbandono. Il viso è scavato, scarno, con gli zigomi prominenti e spigolosi; fortemente realistico è l'enoftalmo, l'infossamento degli occhi che esprime l'estremo supplizio patito durante la Passione.

Le braccia sollevate degli sgherri che dovevano un tempo brandire dei flagelli, andati perduti, non lasciano spazio all'immaginazione e provano la brutalità dell'atto dei due carnefici, intenti a colpire Cristo; oltre a percuoterlo, lo stanno schernendo, come dimostrano le loro bocche orribilmente aperte. Al volto placido e arrendevole di Cristo, classico nei lineamenti, si contrappongono le espressioni furiose e caricate dei due seviziatori, dalle fisionomie ormai deformate. I loro piedi ben ancorati al suolo, le gambe leggermente flesse e divaricate per assicurare un baricentro sicuro, i busti un poco avvitati per meglio colpirlo e il torace gonfio, evidenziano la crudeltà quasi psicologica dell'azione.⁴⁷

Questi vestono abiti contemporanei, con corte giubbe imbottite adorne di grossi bottoni a palla, cinture

⁴⁵ *Ibidem*. Riporto la versione sciolta da William D. Wixom. L'Hahnloser, invece, ne dava un'interpretazione di poco differente: «Questa pietra è proprio della colonna alla quale Cristo fu battuto. Messer Michele Morosini Messer Pietro Corner, Procuratori fecero fare»..

⁴⁶ Gallo, *Il Tesoro di S. Marco*, pp. 99-100.

⁴⁷ Hegel nella sua *Estetica* aveva compreso che il *male* viene incarnato dal *brutto*, esattamente nel modo in cui vengono raffigurati i carnefici (o Giuda, spesso ritratto con fisionomie scimmiesche): «I nemici [...] in quanto si contrappongono a Dio, lo condannano, lo dileggiano, lo martirizzano, lo crocifiggono, sono rappresentati come internamente malvagi, e la rappresentazione della malvagità interna e dell'ostilità verso Dio comporta all'esterno bruttezza, rozzezza, barbarie, rabbia e deformazione della figura. [...] In tal campo si sono distinti particolarmente i maestri dell'Alta Germania, quando essi hanno messo in rilievo con grande energia, in scene tratte dalla Passione, la rozzezza della soldataglia, la malvagità delle beffe, la barbarie dell'odio verso Cristo nel corso della sua Passione e morte.» *Storia della bruttezza*, a cura di U. Eco, Milano, Bompiani, 2007/2013, pp. 49-55.

basse sui fianchi da cui pende una borsetta, calzebrache aderenti e calzature appuntite, elemento che assieme all'iscrizione, orienta la datazione dell'opera alla seconda metà del Trecento: Doretta Davanzo Poli osservava infatti che gli indumenti dei due aguzzini sono tratti dalla coeva moda fiamminga, in voga a Venezia a quell'altezza.⁴⁸

Fu proprio la naturalezza della resa anatomica ad aver sollevato il dubbio dell'originalità di alcuni elementi quali l'addome di Cristo, la corona di spine, la colonna accuratamente levigata e infine il crocifisso che si erge sopra la reliquia. Esistono alcuni documenti che in effetti riferiscono di un restauro avvenuto nel 1489 condotto dall'orefice Messer Vido e di uno dell'agosto del 1721 per il quale si registrava un pagamento di quindici ducati «a Z. Battista intagliador per [...] haver refatto un pedestallo, serve per la Reliquia della Colona posta nel Tesoro».

William D. Wixom si chiedeva infine se le teste dei due carnefici, così vividamente caratterizzate, «eccessivamente audaci e precoci», fossero da attribuire ai nominati restauri; lo studioso le aveva accostate con quelle, ad esempio, del *Cavaliere che grida* del Victoria and Alber Museum e del *Satiro seduto* del Bargello, entrambe opera di Andrea Briosco detto 'il Riccio'.

La questione dunque rimane ancora irrisolta, tuttavia questo caso torna utile per considerare come non tutto ciò che si avverte come naturalistico o al contrario artificioso debba necessariamente essere etichettato e liquidato come rinascimentale o barocco, seguendo un sistema semplicistico e automatizzato di procedere, retaggio di una critica un po' datata per cui quanto è armonioso, proporzionato nelle sue parti, elegante e mimetico non possa essere al contrario opera medievale, mostrando così di non tenere conto delle numerose rinascenze interne a quest'epoca così multiforme ed eterogenea.

In conclusione, va ribadita l'eccezionalità di un'opera come questa, che come già segnalava Hans Hahnloser «assume un valore europeo per la sua inconsueta grandezza e per il contenuto artistico della rappresentazione», oltre che configurarsi quale rara opera appartenente al genere del 'reliquiario parlante' con figure di tipo elevato: sono solo quattro i reliquiari in metallo che si contano in Europa appartenenti a questa tipologia più antichi del nostro: il *Reliquiario del Santo Sepolcro* ora nella cattedrale di Pamplona; il *Reliquiario del braccio di san Giorgio* del Tesoro di San Marco e quello *di san Simeone*, eseguito ad Aquisgrana attorno al 1325-1350, ora nel Tesoro del duomo della stessa città e infine il *Reliquiario-ostensorio della Santa Spina*, realizzato a Praga attorno al 1347-1349 e conservato presso la Walters Art Gallery di Baltimora.⁴⁹

Il *Reliquiario della colonna della flagellazione* di Venezia dovette avere una certa risonanza come mostra, tra gli altri, un reliquiario di analogo soggetto (cat. 1.5, fig. 7), opera di orefici padovani realizzato sul finire del XIV secolo e conservato presso il Tesoro della basilica di Sant'Antonio a Padova: alto 40,5 cm, di poco più piccolo del reliquiario marciano, è in argento fuso poi sbalzato, cesellato, traforato, inciso e infine

⁴⁸ *Il tesoro di San Marco*, catalogo della mostra (Parigi 1984) a cura di R. Cambiaghi, pp. 314-317.

⁴⁹ *Il tesoro e il museo*, a cura di R. Hahnloser, pp. 166-168.

dorato e reca pregevoli smalti traslucidi alla base del piede. Quest'ultimo ha base romboidale con quattro archi trilobati sui quali sono incastonati altrettanti smalti raffiguranti i *busti dei quattro evangelisti* e il profilo è finemente traforato. Anche il basamento su cui si innesta la colonna tortile, come pure l'abaco del capitello presenta un orlo traforato. Analogamente a quello veneziano, il sacro reperto è a vista, incastonato entro una montatura 'seghettata' a lamine dentellate di cui due dal fondo liscio e due ornate da eleganti palmette incise. Sopra la reliquia si collocano le figure di *Cristo* e dei *due flagellanti*.⁵⁰

Nonostante i due fustigatori del reliquiario marciano siano mossi da un'impetuosa furia, esso si caratterizza per una certa immobilità, come se l'episodio biblico fosse stato isolato e cristallizzato dal resto delle vicende della Passione, venendo ad assumere un carattere iconico e meditativo. L'esito è ottenuto mediante l'essenzialità degli elementi che lo compongono e dall'espressione di un *Christus patiens* che seppur sfigurato dalla sofferenza, battuto, insanguinato, «deforme quando pendeva dalla croce», mostra un'espressione trascendente, un volto quasi classico, un dolore compostamente trattenuto ad esprimere la bellezza del suo sacrificio, secondo la visione pancalistica di Agostino.⁵¹

La colonna dalle membrature essenziali, si contrappone a quella del reliquiario antoniano che presenta invece una un fusto tortile a due fasce: una liscia e l'altra incisa con elementi decorativi pseudo-cufici; il capitello reca elementi vegetali e l'abaco è lavorato a traforo.

Il decorativismo del reliquiario padovano contribuisce a 'ingentilirlo', come se per tramite di una ornamentazione graziosa, fiorita, leggiadra si alleggerisse il portato drammatico. Anche il fatto che nel reliquiario marciano il frammento di granito gravi direttamente sulla testa di Cristo, anziché come in quello antoniano ove il gruppo si erge sopra di esso, enfatizza la drammaticità dell'evento rappresentato. Nel reliquiario padovano inoltre, Cristo è scorporato dalla colonna che sorregge la reliquia, ed è bensì legato ad una colonnina di minori dimensioni posta al di sopra del sacro resto: esile e quasi della misura di Gesù stesso. Infine, il volto leggermente chino del Cristo marciano, crea un'ombra scura sotto gli occhi, espediente che ne accentua la carica drammatica.

Il Reliquario delle Sante Spine

Opera di maestranze veneziane del Duecento, il *Reliquario delle Sacre Spine* (cat. 1.6, fig. 8) si qualifica come uno dei più significativi documenti di oreficeria e intaglio di cristallo di rocca. Il nome deriva dal fatto di conservare una delle reliquie più bramate e venerate: le Sante Spine appunto, simbolo estremo del tormento e dolore di Cristo.

⁵⁰ *Restituzioni 2002. Capolavori restaurati*, catalogo della mostra (Vicenza, Gallerie di palazzo Leoni – Montanari 13 aprile – 30 giugno 2002), a cura di C. Bertelli, Vicenza, Banca Intesa, 2002, p. 215.

⁵¹ *Storia della bruttezza*, a cura di U. Eco, pp. 49-55.

Il ritrovamento delle reliquie della Passione è storicamente attribuito a Sant'Elena: a differenza del legno della croce, dell'iscrizione e dei chiodi, la corona di spine non faceva parte dei resti sacri rinvenuti nel corso dei lavori di edificazione della chiesa del Santo Sepolcro diretti dalla santa. La storia della corona è densa di suggestioni e il suo culto sembrerebbe risalire ai primi decenni del V secolo, come apprendiamo dal vescovo Paolino da Nola che compì un pellegrinaggio a Gerusalemme nel 409 registrando che: «alle spine con cui il nostro Redentore fu incoronato si rendeva omaggio unitamente alla santa croce e alla colonna della flagellazione».⁵²

Ora, le vicende e vicissitudini relative alla corona di Cristo, la storia e il percorso che l'ha condotta – sia pur smembrata – nei tesori, sacrestie e musei di mezzo mondo, sono avvolti nella leggenda, in un intreccio di mito e verità. Certo è che da quando nel 1204 lasciò la cappella palatina di Santa Maria del Faro di Costantinopoli, 'scrigno' che racchiudeva le reliquie più prestigiose,⁵³ essa divenne oggetto di infinite trattative e scambi.⁵⁴

La teca del reliquiario ne custodisce solo due, di diverse lunghezze: una è di provenienza recente e l'altra è quanto resta di quella corona che Baldovino II, imperatore di Costantinopoli dal 1228 al 1261, offrì in pegno ottenendo in cambio un prestito dai veneziani per far fronte alle spese di guerra, dai quali ricavò 13.134 monete d'oro; alla scadenza del pegno, non riuscendo a riscattarla, cedette l'opzione a Luigi IX il Santo che pagò i creditori per 10.000 monete e la portò a Parigi ove giunse il 12 aprile del 1239 e per la cui occasione fece erigere la *Sainte-Chapelle*, pensata come tesoro delle reliquie. La spina racchiusa entro la teca, è quindi rimasta a Venezia per la differenza di 3.134 monete d'oro.⁵⁵

La montatura in argento dorato, datata alla seconda metà del XIII secolo, presenta un piede ottagonale ad archi inflessi su una piastra di base con bordo a lobi appuntiti e reca alcuni fori entro i quali erano probabilmente incastonate delle pietre; sopra v'è un listello perlinato su cui poggia una larga fascia traforata a quadrilobi. Sulla superficie del piede è inchiodata una 'rete a foglie' tutta lavorata a traforo che compone una selva di tralci abitata da rapaci che si alternano a medaglioni fusi entro i quali, incorniciati da trilobi, stanno i busti del *Cristo passo*, della *Vergine dolente*, di *san Giovanni* e di un santo barbuto con il libro, verosimilmente *san Marco*.

Dalla larga base si diparte il fusto levigato e ritmato da due anelli decorati a niello nella parte inferiore e culminante con un tempietto esagonale composto da sei elaborate edicole, realizzate a fusione, con contrafforti, archi trilobati, alti pinnacoli, cuspidi e ghimberghe. Il telaio che regge la teca in cristallo di

⁵² M. Hesemann, *I Testimoni del Golgota. Le reliquie della passione di Gesù*, Cinisello Balsamo, Edizioni San Paolo, 2003, pp. 133-156.

⁵³ K. Krause, *Immagine-reliquia: da Bisanzio all'Occidente*, in *Mandyllion: intorno al "Sacro Volto"*, a cura di G. Wolf, C. Dufour Bozzo, A. R. Calderoni Masetti, Milano, Skira, 2004, p. 210.

⁵⁴ Hesemann, *Testimoni del Golgota*, pp. 133-156.

⁵⁵ Gallo, *Il Tesoro di S. Marco*, pp. 15-16.

rocca, come pure il coperchio di questa, sono rifacimenti moderni. La cupoletta reca sulla sommità una croce i cui terminali e cimasa sono a forma di giglio e finemente cesellati. Sul *recto* della croce v'è un goffo *Crocifisso* con l'iscrizione INRI, mentre nel *verso* un barbuto Mosè è accompagnato dalla scritta «OIXES» (MOISES).⁵⁶

Per quanto riguarda la teca, lavoro veneziano di squisito intaglio ad incavo, la presenza di rientranze ben visibili lungo la parete ne testimonierebbe il probabile adattamento a reliquiario, mentre in origine il manufatto doveva servire quale ostensorio eucaristico, poi modificato per contenere le spine; anche Pasini sosteneva tale teoria, annotando che: «era per certo uno di quegli ostensori, in cui si esponeva la Santissima Eucaristia all'adorazione dei fedeli».⁵⁷

Sia il calice in cristallo di rocca che la montatura sono opera di raffinate maestranze veneziane che mostrano di conoscere illustri motivi oltralpini, come l'uso dei tralci di foglie lavorati a traforo che compongono la superficie del piede, quello stesso motivo che il celebre orefice fiammingo Hugo di Oignies aveva sapientemente impiegato nell'elaboratissima filigrana e nei serti vegetali realizzati a sbalzo nel *Reliquiario della costola di san Pietro* e nei *Piatti di rilegatura di Vangelo*.⁵⁸

Il Reliquario del Santo Chiodo di Cristo

Come i frammenti del legno della Vera Croce, le spine, la lancia e le altre reliquie della Passione, anche i chiodi della crocifissione furono tra i sacri resti più ambiti e venerati della cristianità e del cui possesso Venezia poteva vantarsi: erano circondati da particolare venerazione in quanto considerati santificati dal Sangue di Cristo che si era riversato su di loro.⁵⁹

Secondo la tradizione, essi furono rinvenuti da Elena che – secondo Socrate Scolastico e Sozomeno – li avrebbe mandati al figlio, Costantino il Grande. Egli li avrebbe poi fatti incorporare nell'elmo e nel morso del cavallo, mentre la madre, stando al racconto di Teodoreto, avrebbe dato istruzioni affinché una parte dei chiodi fosse inserita nell'elmo del figlio così da proteggerlo dalle frecce dei nemici. Un'altra parte la fece incorporare nelle briglie del cavallo, non solo con funzione protettiva, ma anche per adempiere ad un'antica profezia, secondo la quale Zaccaria (14, 20) aveva previsto «che anche sopra i sonagli dei cavalli si troverà scritto: 'Sacro al Signore'».⁶⁰

⁵⁶ *Il tesoro e il museo*, a cura di R. Hahnloser, pp. 148-149.

⁵⁷ Pasini, *Il Tesoro di San Marco*, p. 31.

⁵⁸ *Il tesoro e il museo*, a cura di R. Hahnloser, p. 148.

⁵⁹ Hesemann, *I Testimoni del Golgota*, pp. 97-129.

⁶⁰ *Ibidem*

La crocifissione tramite chiodi e non per mezzo di corde, la variante più dolorosa, ma al contempo rapida, trova riscontro in un passo evangelico, quello di Giovanni (20:24-29). Stando alla versione più accreditata, i carnefici scelsero i chiodi perché Gesù, dopo la terza caduta, era stato sciolto dalle corde con cui era stato legato alla trave orizzontale della croce. Dopo che le sue mani furono inchiodate alla trave (dove per mani non si intendono i palmi, come mostra l'iconografia tradizionale, ma i carpi), la trave veniva issata «come una vela all'albero maestro». Aveva così inizio la fase più penosa: gli aguzzini romani infatti, parlavano sadicamente di una 'danza del crocifisso' per descrivere gli spasmi dei corpi dei condannati che si contorcevano dal dolore.⁶¹

Il reliquario (cat. 1.7, fig. 9), a forma di tavoletta e munito di piede nel XVI secolo, ma in origine privo, è l'esito di molteplici e varie manomissioni avvenute nel corso dei secoli, pertanto è difficile stabilire quanto possa essere effettivamente ricondotto all'età medievale.

Alcuni documenti della *Procuratia de Supra* contestualizzano il ritrovamento, le cui circostanze sono ancora parzialmente avvolte nell'ombra:

o [...] fu trovado nel santuario do anconette de grandezza de un cubito l'una adornade de arzento indorado con figure et sancti lavorade ad nielo ... in una delle dette ancone è un Chiodo de quelli con li quali Gesù Cristo nostro Signor fu confitto sulla Croce, in quella onorificamente messo et con arzento dorado, adornado et in quella affirmado [...] sopra l'una e l'altra è molte lettere Greche letteral.⁶²

Delle iscrizioni non v'è più alcuna traccia, ma la loro antica presenza sembrerebbe indicare l'originaria provenienza bizantina dei reperti, assieme ad un altro indizio quale la presenza di angeli nella lastra, tradizionalmente posti nelle stauroteche bizantine con i loro busti agli angoli.⁶³

L'Ostensorio della Sacra Arundine

Il reliquario (cat. 1.8, fig. 10) racchiude un frammento del bastone a cui era legata la spugna che fu portata alla bocca di Cristo crocifisso, ora inserita in un piccolo cilindro trasparente sormontato da una perla e da un rubino.

La teca in cristallo di rocca, dall'aspetto spesso e pesante, si allarga leggermente a cono verso l'alto: anteriormente è limpida e priva di impurità, mentre posteriormente presenta alcune macchie nere e una frattura. L'intaglio sembra essere stato condotto in modo meno accurato rispetto alle altre lavorazioni

⁶¹ *Ibidem*

⁶² Pasini, *Il Tesoro di San Marco*, 1886, p. 33.

⁶³ Gallo, *Il Tesoro di S. Marco*, pp. 36-39; *Il tesoro e il museo*, a cura di R. Hahnloser, pp. 144-145.

sino ad ora menzionate.

La montatura, dalle forme più sobrie rispetto agli elaborati ostensori del Tesoro a cui ci eravamo abituati, presenta una base tradizionale, bassa e ampia a sei lobi appuntiti che ricordano nel loro aspetto piatte foglie succulente riportate in lamina; lungo lo spessore del piede corre su due file un motivo a perline incise. Tutta la montatura è avvolta da numerose iscrizioni in caratteri gotici a risparmio su un fondo fittamente inciso.

Lungo il margine esterno della base si trova la prima delle iscrizioni che riporta: «CRISTUS REX VENIT IN PACE ET DEUS OMO FA(C)TUS (EST)», sopra la quale salgono larghe foglie cesellate dal sapore quasi esotico. Su di un elemento che funge da raccordo in forma di una teoria di foglie d'agrifoglio, dai margini spinosi e frastagliati, si erge l'alto fusto interrotto al centro da un elaborato nodo architettonico: esso è costituito da quattro tabernacoli abitati entro cui sono inserite le figure di *Dio Padre*, di *Maria*, di una figura femminile che reca alcuni fiori (dai quali è caduta una perla), forse *Elisabetta* e infine un *santo col libro*. Appena sopra il piede, racchiusa da anelli e coroncine, si legge: «MARIA MA(TER)» e sopra il nodo di nuovo: «MARIA. AVE. MAR. AVE MARIA».

Il rigido orlo che ricopre la parte inferiore del vaso in cristallo è moderno; sul margine esterno è riportato: «JESUS AUTEM TRANSIENS PER MEDIO» e all'interno si legge: «CRISTVS VIVIT CRISTVS REGNAT».

Poco sopra il nodo v'è un gruppo di lettere che sembrerebbero comporre: «IRDEVMIVAT»; Pasini suggeriva che potessero essere intese quale complemento dell'iscrizione presente sulla cornice superiore del tubo cristallino e andrebbero così sciolte: «ILLORVM IBAT» (*ipse autem transiens per medium illorum ibat*), secondo il Vangelo di Luca (IV, 30). Posto in cima al coperchio v'è un angelo dalle ali spiegate, sagomate da una lamina d'argento in modo aspro e tagliente: egli regge l'insegna con su vergato: «CORPUS CRI». ⁶⁴

È impossibile determinare se la reliquia in oggetto sia quella contenuta entro la cassetta perduta da Carlo VIII durante la battaglia di Fornovo, così ricordata: «De arundine super quam posita fuit spongia felle et aceto piena, cum qua potatus fuit D. N. Jesus Chri stus super Crucem» o se era quella appartenuta a Vettore, vescovo di Famagosta, a cui fu donata a sua volta da un certo «Clarissimo M. Rizzo, solito andar spesso in Hierusalem». Se incerta e avvolta nel mistero è la provenienza, siamo tuttavia in possesso di un atto di donazione, con data 15 aprile 1584, che registra il momento in cui la reliquia pervenne al Tesoro: «1. pezzetto della arundine che fu porta colla spongia al Signor pendente in Croce». ⁶⁵

Per concludere, Pasini precisava come «anche questo reliquiario era dapprima un ostensorio pari a quello in cui si conservano le due Spine», doveva cioè fungere da pisside, vaso sacro destinato a contenere il

⁶⁴ Gallo, *Il Tesoro di S. Marco*, p. 32; *Il tesoro e il museo*, a cura di R. Hahnloser, p. 170.

⁶⁵ L'inventario del 17 aprile 1617, alla voce numero 32 riporta: «de arundine super qua posita fuit spongia felle et aceto plena cum qua potatus fuit dominus noster Jesus Christus super crucem»; Gallo, *Il Tesoro di S. Marco*, pp. 310-312.

corpo di Cristo in forma di ostia consacrata. Il contenitore, da pisside eucaristica, venne quindi adattato ad una nuova funzione, ovvero reliquiario che racchiude ora uno dei più venerati strumenti della Passione.⁶⁶

Il Reliquario della Croce detto 'la Crocetta'

La reliquia consta di una croce di 4 centimetri composta da piccoli frammenti rotondi di legno retti da tubicini di smalto che riportano vergato sull'asse orizzontale «ECCE CROCIS» e su quello verticale «CRISTI LIGNUM». Essa è sorretta da una grandiosa montatura di 33,4 centimetri di altezza, opera veneziana della fine del XIV secolo (cat. 1.9, fig. 11), attribuita all'orefice noto con il nome convenzionale di 'Maestro di Santo Stefano', abilissimo intagliatore di cristallo di rocca che inaugurò il fortunato 'stile a castelletto' caratterizzato da un'articolata architettura gotica in forme aeree.⁶⁷

Quattro angoli carenati formano la base dello zoccolo, svuotato nella zona mediana da un ampio traforo a motivi ogivali e medaglioni con fioroni a cinque lobi. La superficie del piede era un tempo coperta di smalto verde di cui ancora si vedono alcune incrostazioni, che simulava un delizioso prato con fiori di perle su foglie d'oro e torri agli angoli. Il lungo fusto è quasi 'soffocato' dalle tante torricelle, pinnacoli e tabernacoli che lo compongono, tanto che il nodo è pressoché nascosto dal pullulare di elementi architettonici che si affastellano l'uno sull'altro; da questo si affacciano due angeli che reggono gli strumenti della Passione: uno stringe tre chiodi e l'altro la targa della croce con l'iscrizione INRI.

I bracci della croce terminano nei tradizionali trilobi con raffinatissime rosette di perle e l'aggiunta di un motivo decorativo inedito che consiste in quei 'germogli' a volute disposti simmetricamente e abitati da quattro piccoli busti a stampo che reggono nastri per le iscrizioni e che si confondono con la tenerissima vegetazione fatta di gracili foglie, viticci e campanule. Sulla sommità della croce si trova infine un'edicola cuspidata dalle forme sintetiche.⁶⁸

L'opera trova menzione nell'inventario del 19 luglio 1597: «31. una Croseta de christalo con piede et fornimento d'argento con perlete atorno col legno della †».⁶⁹

Il Reliquario della Vera Croce di Enrico di Fiandra

La grande Stauroteca (cat. 1.10, fig. 12), del 1206, fu adattata ad ostensorio-reliquiario in vetro e bronzo dorato nel 1618; contiene sei grandi frammenti del Sacro Legno di forma rettangolare riuniti a formare

⁶⁶ Pasini, *Il Tesoro di San Marco*, p. 32.

⁶⁷ *Il tesoro e il museo*, a cura di R. Hahnloser, pp. 170-171.

⁶⁸ *Ibidem*

⁶⁹ Gallo, *Il Tesoro di S. Marco*, p. 308.

una croce patriarcale: la particolare foggia ne indica l'uso precedente presso il rito bizantino.⁷⁰

Le reliquie sono inserite entro un telaio dall'orlo di 'lattuga' bordato esternamente da una fila di fitte perline. La croce si innesta su due lunghe e frastagliate foglie di felce appaiate, ricurve e lavorate a traforo, entro cui sono interposte due pigne dal sottile stelo. Sulla verzura poggiano due esili e sinuose figurine, avvolte da un pannello di folte increspature che segnano i flessuosi corpi sottostanti: sono la *Vergine* e *san Giovanni*, entrambi chini per un moto interiore di dolore per la morte del Salvatore.

Al di sopra si ergono due figure femminili simboleggianti l'*Ecclesia* e la *Sinagoga* i cui piedi sono stabilmente adesi alla bordatura del braccio maggiore della croce; la prima esibisce con orgoglio calice e corona, sicura nella vittoria, mentre la seconda si porta mestamente una mano alla benda che le copre gli occhi. Anche la stoffa degli abiti sembra rendersi partecipe del dolore espresso dalle figure: si veda ad esempio il gesto di Maria che allontana con la mano la veste dal proprio corpo, così come il pesante drappeggio a pieghe oblique del mantello di Giovanni si adatta al sentimento di smarrimento che tale sofferenza gli procura; o ancora il portamento vittorioso dell'*Ecclesia Triumphans* è accentuato dal ricadere maestoso della stoffa dalla spalla, mentre la *Sinagoga* mostra un pannello quasi metallico, dalle linee taglienti e spezzate.⁷¹

Cristo è fissato all'incrocio dei bracci della croce per mezzo di tre grossi chiodi piantati su mani e piedi; l'anatomia, morbida e sinuosa, è individuata con precisione, specialmente l'addome con i muscoli pettorali e le costole rilevate e il ventre rilassato. Un lungo perizoma che quasi sfiora le caviglie copre il corpo nudo e spigoloso. Al di sopra si trova il *titulus crucis* che, assieme ai fioroni alle estremità del braccio maggiore della croce, sono verosimilmente da ascrivere al 1618.

Nel punto di intersezione dei bracci superiori si trova infine un medaglione circolare a traforo con al centro un volatile, forse un pellicano o una fenice.⁷²

Sul *verso* della croce si trovano altri due medaglioni in oro incisi: quello sommitale raffigura il busto del *Redentore* in atto benedicente con un libro in mano, tra il *Sole* e la *Luna*, mentre quello sottostante reca l'*Agnello mistico* con vessillo.

Lungo tutto il telaio metallico corre un'iscrizione incisa a lettere maiuscole: «CONDIDIT . OC . SIGNUM . GERARDI . DEXTERA . DIGNUM † QUOD . IUSIT . MONDUS . REX . FRANCUS DUX . QUE . SECONDUS † GRECORUM . DICTUS . HENRICUS . UT . OC . BENEDICTUS † BELLO . SECURUS SEMPER . MANEAT QUASI MURUS: AMEN †».⁷³

Essa è di grande interesse in quanto permette di contestualizzare la committenza e aiuta ad identificare

⁷⁰ Pasini, *Il Tesoro di San Marco*, pp. 29-30.

⁷¹ *Il tesoro e il museo*, a cura di R. Hahnloser, pp. 139-141.

⁷² *Ibidem*

⁷³ Riporto la versione sciolta da Hahnloser: «La mano di Gerardo ha creato quest'opera meritevole, ordinata dal mondo [pio, nobile?] Re Franco, secondo duca dei Greci, chiamato Enrico, affinché benedetto da questa, possa sempre essere in guerra sicuro al pari d'un muro. Amen».

l'artista. Il committente della Stauroteca, Enrico di Fiandra, secondo imperatore di Costantinopoli che regnò dal 1206 al 1216, ne affidò la realizzazione al Maestro Gerardo, originario della regione renano-mosana, allora attivo a Costantinopoli. La messa in opera va contestualizzata in occasione dell'incoronazione di Enrico nel 1206, come pure, verosimilmente, nella circostanza della spedizione della quarta crociata che in ossequio alla tradizione vedeva i regnanti portare appresso una reliquia della croce durante le campagne militari come segno di protezione.⁷⁴

Non è noto il momento esatto in cui i sacri frammenti pervennero al Tesoro: è da chiarire se questi giunsero finché l'imperatore era ancora in vita oppure solo dopo la sua morte, avvenuta nel 1216. Il fatto però che Enrico fosse particolarmente grato ai veneziani per l'appoggio ricevuto durante la guerra, tanto che dovette giurar loro fedeltà prima di poter essere incoronato, apre la possibilità dell'approdo della Stauroteca a Venezia quale dono imperiale prima della sua morte.⁷⁵ Va tuttavia precisato che essa non compare negli inventari anteriori al 1402.⁷⁶

La Stauroteca dell'Imperatrice Maria

La Stauroteca bizantina (cat.1.11, fig. 13) di XIII secolo a forma di tavola in argento sbalzato e parzialmente dorato, è retta da un alto piede che fa parte di una montatura ascrivibile al 1517. Nella sua interezza il manufatto tocca la ragguardevole altezza di 72 cm, compreso il medaglione d'oro posto a suo coronamento.

La tavoletta bizantina racchiude le reliquie del Sacro Sangue e della Santa Croce che secondo la tradizione furono «spedite da Costantinopoli a Venezia dal doge Enrico Dandolo».⁷⁷

Il *recto* presenta una croce a quattro braccia ricavata dalla levigata e fulgente lamina d'argento, fiancheggiata in alto da altre due piccole croci e in basso da una coppia di sovrani realizzati a sbalzo, colti nell'atto di venerare la croce. Si ritiene che siano l'imperatore *Costantino* e l'imperatrice *Elena*, come venivano ricordati anche nell'inventario del 1283: «Item Crux Christi quae fuit in igne in una ycona cum coperclo coperta argento deaurato, in qua est imago Sancti Costantini et Sanctae Helenae».⁷⁸

Sopra e lungo gli stretti lati è incisa un'epigrafe greca composta di cinque versi dodecasillabi a cui fu data una prima interpretazione dal Tiepolo, quindi dal padre benedettino Bernard Montfaucon e infine dal

⁷⁴ Delfini Filippi, *I reliquiari della Passione*, pp. 72-73.

⁷⁵ *Il tesoro e il museo*, a cura di R. Hahnloser, pp. 139-141; a Bisanzio, già a partire dal VI secolo, le campagne militari furono in genere accompagnate da una reliquia della Croce, considerata tra le reliquie più significative, e per questo associate alla casa imperiale bizantina. Cfr.: Krause, *Immagine-reliquia*, pp. 209-210.

⁷⁶ Delfini Filippi, *I reliquiari della Passione*, pp. 72-73.

⁷⁷ *Il tesoro e il museo*, a cura di R. Hahnloser, pp. 191-193.

⁷⁸ Gallo, *Il Tesoro di S. Marco*, pp. 273-275.

Pasini; riporto di seguito la versione riveduta dall'Hahnloser: «O Croce, cui le gocce del Sangue di Dio rivestirono di gloria divina e di potenza, come potranno glorificarti le perle e le gemme? Il tuo adornamento, o Croce, sono fede ed amore così ti adorna anche l'Imperatrice Maria». Già la critica sette-ottocentesca si era interrogata circa l'identità di questa imperatrice che dà il nome al reliquiario: Tiepolo la identificava con Maria Armenica, mentre il Montfaucon con la moglie di Niceforo Botaniate; si tratta in ogni caso di ipotesi che devono ancora trovare risoluzione.⁷⁹

A coronamento della stauroteca si trova un encolpio bizantino di XI secolo in forma di custodia circolare contenente il Sangue di Cristo, cesellato a raffigurare il busto di *Cristo Pantocratore* con nimbo crucifero e cristogramma, il tutto cinto da un doppio filo granulato; posteriormente reca un'incisione molto marcata: «ΕΧΕΙC ΜΕ ΧΝ ΑΙΜΑ ΣΑΡΚΟC ΜΟΥ ΦΕΡΟΝ» (tu possiedi me, il Cristo, tu che porti il sangue della mia carne), la stessa che si poteva leggere nel *Reliquiario del Preziosissimo Sangue*.⁸⁰

In conclusione, vorrei segnalare che tra le sacre spoglie e gli oggetti liturgici che il Tesoro possiede, facenti idealmente parte del gruppo dei reliquiari della Passione, ve ne sono altri, tutti meritevoli di attenzione, che tuttavia non esaminerò in dettaglio e di cui mi limiterò soltanto a citare il nome per il fatto di essere o esclusivamente opera di manifatture bizantine, come le molteplici *Icone della Crocifissione*, *Stauroteche* e i numerosissimi calici e patene – che pure avevano implicazioni eucaristiche, naturalmente – o di botteghe estranee a Venezia, come il *Reliquiario della Sacra Porpora del cardinal Bessarione* [inv.: Santuario 54], manifattura toscana del 1463, o ancora per il fatto di essere giunti nelle collezioni del Tesoro in epoca avanzata, come il *Reliquiario della terra inzuppata del Sangue di Cristo* [inv.: Santuario 65], arte veneziana del XV secolo, pervenutovi nel 1669 da Candia e che pertanto non poteva avere, assieme ad altri, ricadute in campo liturgico-processionale nel periodo preso in esame da questo studio.⁸¹ Tra questi v'è anche la *Croce-Reliquiario di Irene Dukas* [inv.: Santuario 65] (cat. 1.12, fig. 14), datata entro la prima metà del XII secolo, di ambito bizantino che merita uno sguardo – pur fugace – in quanto essa dovette con buona probabilità rivestire un ruolo centrale nell'ambito dei cerimoniali marciatori, sia perché contenente due schegge del Sacro Legno, sia per la veneranda provenienza costantinopolitana, considerata garanzia di autenticità dei frammenti in essa racchiusi. Il solo fatto che il reliquiario recasse iscrizioni greche o fosse associato al nome di imperatori bizantini, com'è il caso della *Croce-Reliquiario di Irene Dukas*, stabiliva un'ideale linea di discendenza, facendo leva sulla leggenda che vedeva le reliquie

⁷⁹ *Il tesoro e il museo*, a cura di R. Hahnloser, pp. 191-193.

⁸⁰ *Ibidem*

⁸¹ Quest'ultimo appartiene al genere del cosiddetto 'reliquiario improprio', la cui definizione indica un contenitore destinato alla conservazione non di vere e proprie reliquie, ma di materiali come i granelli di sabbia della Terra Santa, l'olio che bruciava sulle tombe dei martiri e così via; cfr.: <https://it.cathopedia.org/wiki/Reliquiario#:~:text=di%20San%20Lorenzo.-Reliquiario%20improprio,sulle%20tombe%20dei%20martiri%2C%20ecc;Il%20tesoro%20e%20il%20museo>, a cura di R. Hahnloser, p. 197.

inviata da Gerusalemme, per merito di Elena, a Costantinopoli e da qui, per volontà divina, approdate a Venezia.⁸²

L'imperatrice Irene († 1138), designata dall'iscrizione greca niellata lungo i bracci della croce come donatrice, era la moglie di Alessio I Comneno († 1118); i versi, composti da diciassette trimetri giambici, furono forse composti dal poeta di corte Nicola Kallikles.⁸³

La reliquia in origine doveva essere collocata in uno scrigno, forse a forma di tavoletta o trittico; un orefice veneziano, agli inizi del XVI, la inserì entro una croce d'argento dorata le cui facce principali sono composte da lastre di cristallo che permettono così di vedere la croce bizantina retta da un sostegno metallico.⁸⁴

Oltre ai reliquiari summenzionati, il Tesoro conserva diverse croci-reliquiario processionali che testimoniano la gloriosa e sterminata produzione di tali importanti manufatti: delle molte che compongono la raccolta ve n'è una che non è opera veneziana, bensì di maestranze dell'Italia centrale, datata alla seconda metà del XIV secolo, che rispetto alle altre mostra evidenti differenze stilistiche, una fattura più semplice e l'uso di materiali più umili. La *Croce-reliquiario processionale* [Inv. 168] (cat. 1.13, fig. 15) in oggetto, in rame dorato, presenta un'intelaiatura in lamina di ferro, terminante con grandi trilobi delicatamente cesellati e ornati da perline in quarzo. Cinque capselle in cristallo di rocca, montate entro una custodia dal bordo dentellato, dovevano un tempo contenere le reliquie della croce, ora disperse.⁸⁵

Dagli inventari si desume che l'opera confluisce nelle collezioni del Tesoro in un secondo momento in quanto tra quelli più antichi l'oggetto non trova menzione.⁸⁶ Se, dunque, tale croce occupa una posizione forse marginale nel più ampio contesto dell'oreficeria veneziana dell'epoca, caratterizzata da una produzione qualitativamente più alta, nondimeno essa ci interessa quale ulteriore testimonianza della presenza delle reliquie della Passione che dovevano essere un tempo racchiuse entro un manufatto che veniva condotto in processione durante speciali ricorrenze dell'anno liturgico, nonché per l'interessante occasione di confronto che esso ci consente di intraprendere con le altre croci-reliquiario processionali veneziane della collezione.

Il nodo, interrotto nella parte mediana da una banda centrale ora vuota, reca una filigrana condotta in modo un po' incerto: essa è a imitazione di quell'*opus venetum ad filum* che tanto rese celebre e ineguagliata

⁸² Krause, *Immagine-reliquia*, pp. 216-217.

⁸³ «Ecco che ti porto alfine, nell'ora in cui mi trovo già sulla soglia delle porte dell'Ade, questa offerta divina, il legno della vita, su cui tu hai affidato lo spirito al Padre e ti sei liberato dalle pene sopportate con pazienza, con cui hai superato le sofferenze che ti sono state inflitte, e ci hai insegnato a sopportare con rassegnazione le nostre pene. Ti porto quest'ultima offerta sul punto di morire e di essere liberata anch'io dalla pene, io, l'imperatrice della casa dei Dukas, la serva di Dio Irene, un tempo vestita d'oro, ora vestita di sacco, un tempo vestita di lini, ora di cenci, l'imperatrice che ha preferito il sacco alla porpora, che ritiene una veste regale lo scapolare che porta, secondo la tua volontà, tutto nero. Possa tu in cambio accordarmi il riposo tra i beati e una gioia infinita tra gli eletti.» Cfr.: *Il tesoro e il museo*, a cura di R. Hahnloser, pp. 35-37.

⁸⁴ *Ibidem*

⁸⁵ *Ivi*, pp. 171-172.

⁸⁶ Gallo, *Il Tesoro di S. Marco*, pp. 19-31.

Venezia in tutto il continente. E mentre gli intagliatori veneziani tagliavano virtuosisticamente nel cristallo i bracci della croce nella loro interezza – come mostrano, solo a titolo di esempio, la splendida *Croce-reliquiario di Bertuccio*, famoso bronzista e autore delle porte di San Marco, (la croce è datata ai primi del Trecento), o la Croce-reliquiario ora a Bergamo, presso il Museo e il Tesoro della Cattedrale, opera di bottega orafa veneziana, datata tra il 1430 e il 1450 – nell'Italia centrale e meridionale «si accontentavano» di inserire piccole custodie o *cabochons*, come si può osservare nel *Reliquiario del Miracolo eucaristico di Lanciano*.⁸⁷

Dalle forme soventemente massicce rispetto a quelle più esili ed aeree dei prodotti veneziani, le croci di area centro-meridionale venivano poi contornate da un motivo perlinato con grosse sfere d'argento, coralli o pietre, come possiamo apprezzare nella *Croce-reliquiario processionale* in esame, ove una fila di coralli incornicia le capselle in cristallo.

Nonostante la semplice fattura e l'uso di metalli più umili, essa si distingue per la delicatezza dell'ornato, la fine cesellatura, la tenue policromia conferitale dall'uso del rame e del corallo, e la presenza, alle estremità dei trilobi, di piccole e squisite perline in cristallo di rocca che attestano un *modus operandi* differente, ma non per questo di minore bellezza e fascino.⁸⁸

1.3 I reliquiari della Passione nel loro contesto liturgico

Per ricostruire il contesto in cui le Reliquie della Passione del Tesoro facevano parte, le vicende che le videro coinvolte, il loro uso ed ostensione, si prenderanno in considerazione alcuni elementi della ritualità civica veneziana che si distinse, rispetto ad altri centri, per una stretta compenetrazione tra il potere spirituale e quello temporale. La complessa interazione tra i due mondi, singolare ibrido di elementi liturgici e cerimoniali a un tempo,⁸⁹ ostacola non poco la definizione del quadro in cui le sacre spoglie si trovavano, proprio perché inserite in una rete articolata di riti, solennità e fasti per i quali si dispone, peraltro, di una folta documentazione, in particolare quella relativa ai cerimoniali marciani: tuttavia essa si fa consistente solo a partire dalla seconda metà del XVI secolo; vi sono poi i Capitoli dei cappellani di San Marco che offrono notizie relative ad alcuni riti politico-religiosi, ma non risalgono più indietro degli inizi del XIV secolo. Facciamo quindi i conti con fonti tarde e talora testi tra loro contemporanei offrono

⁸⁷ *Il tesoro e il museo*, a cura di R. Hahnloser, pp. 171-172.

⁸⁸ *Ibidem*

⁸⁹ Muir, *Il rituale civico a Venezia nel Rinascimento*, pp. 7-12.

testimonianze contraddittorie, in special modo le cronache che s'è visto, confrontandole con documenti più antichi, non sempre trovare corrispondenza.⁹⁰

Si tratta di un terreno accidentato sotto il profilo critico dacché presenta alcune oggettive problematiche, a partire proprio dalla sede che ha sin dalla loro acquisizione ospitato le reliquie della Passione: la Basilica di San Marco. In quanto cappella palatina, retta a prelatura territoriale dal primicerio nominato dal doge, è stata da sempre soggetta ad un forte condizionamento da parte del potere politico: più di ogni altro edificio di culto, essa ha manifestato l'intima fusione dell'elemento civico con quello ecclesiale che trovava qui espressione concreta. Tale caratteristica, propriamente veneziana, si può riconoscere nella pluralità di significati e ruoli connaturati nella persona del doge stesso: per le peculiari funzioni che egli esercitava nell'ambito delle celebrazioni liturgiche della Basilica, assieme ai poteri di governo, veniva chiamato ad amministrare, seppur simbolicamente, privilegi liturgici, confermando così la natura sacra della sua carica.⁹¹ Nel contesto del rituale insomma, il doge assumeva la funzione di vicario apostolico.⁹² Oltre al controllo e direzione degli affari di Stato e alle appena dette esclusive funzioni in ambito liturgico, il doge espletava compiti di natura simbolica, provvedendo ad esempio, all'acquisto di ceri per le feste maggiori.⁹³

A dimostrazione del fortunato paragone dei dogi ad ecclesiastici è l'enunciato del cronista benedettino Ranulf Higden nel suo *Polichronicon* del 1352: «i duchi della città sono come i predicatori e nessun cristiano se ne lamenta. Sono signori del mare greco come il re d'Inghilterra è signore del mare inglese».⁹⁴

Altra questione che emerge inoltrandosi nell'ambito dei cerimoniali ducali è la loro graduale complicazione determinata dall'accrescimento della fastosità dei riti: le funzioni veneziane, contraddistinte da adempimenti processionali sempre più frequenti, tanto da divenire una specificità della vita lagunare, presentavano forme che andavano dalla solenne processione dogale alle più o meno ufficiose parate; tali manifestazioni si snodavano per via di terra o d'acqua, passando attraverso luoghi simbolici e strategici della città, coinvolgendo tutta la popolazione e 'attivando' così lo spazio urbano, dando vita ad una sorta di «geografia del sacro», secondo la felice definizione di Alain Guerreau.⁹⁵

Si consideri poi che il Rinascimento non spogliò affatto le suddette celebrazioni della loro pomposità,

⁹⁰ Fasoli, *Liturgia e cerimoniale ducale*, pp. 261-293.

⁹¹ Va specificato però, che a differenza di un imperatore bizantino, il doge non godeva di piene e concrete prerogative sacrali; è vero che non si toglieva la corona quando pregava davanti ad un'immagine sacra o a una reliquia, ma non era un «operatore di miracoli», come invece i re unti praticavano. Non si hanno prove, ad esempio, che i dogi abbiano mai ricevuto la comunione sotto le due specie; Muir, *Il rituale civico a Venezia*, pp. 252; 296.

⁹² R. Polacco, *Proposte per una chiarificazione sul significato e sulla funzione del «Bassorilievo delle reliquie» dell'andito Foscari in San Marco a Venezia*, in *Hadriatica. Attorno a Venezia e al Medioevo. Tra arti, storia e storiografia. Scritti in onore di Wladimiro Dorigo*, a cura di E. Concina, G. Trovabene, M. Agazzi, Padova, Il Poligrafo, 2002, pp. 133-138.

⁹³ Muir, *Il rituale civico a Venezia*, pp. 250; 23.

⁹⁴ *Ivi*, pp. 287-297.

⁹⁵ Heath, *Secular Power, Sacred Authority*, pp. 199-230.

che anzi vennero progressivamente articolandosi divenendo sempre più grandiose e spettacolari.⁹⁶ Non va trascurato infine che il rituale civico veneziano fu a lungo ‘in osmosi’ con quello bizantino.⁹⁷

A Venezia le occasioni più comuni di festa erano legate alla rievocazione degli episodi salienti del suo passato, congiuntamente alla venerazione di santi particolarmente cari alla cittadinanza; accanto alle commemorazioni di natura prevalentemente politica v'erano le festività maggiori con i grandi fatti della storia cristiana che, nella loro versione lagunare, erano sempre più o meno pregni di riferimenti politici espliciti e a cui il doge prendeva immancabilmente parte, spesso in veste di protagonista e di officiante.⁹⁸

Le solennità che ci interessano maggiormente ai fini della contestualizzazione liturgica dei reliquiari della Passione del Tesoro, sono sicuramente quelle della Settimana Santa e del Corpus Domini i cui rituali erano un «collage di motivi religiosi e profani», ove persino i più grandi misteri della fede, tutti amministrati dal doge, venivano rappresentati con modalità terrene cercando di catalizzare i benefici provenienti dal sacro potere dell'Ostia e dalle sacre spoglie di Cristo e si caratterizzavano per un susseguirsi continuo di affollate processioni indette, anche, con lo scopo di lucrare indulgenze.⁹⁹

I riti della Settimana Santa

La processione della Domenica delle Palme era uno degli eventi del calendario liturgico medievale celebrati con la massima magnificenza. Se ogni chiesa locale seguiva essenzialmente la medesima liturgia, le processioni riflettevano però caratteristiche e usi propri del centro in cui queste avevano luogo.¹⁰⁰ Tale ricorrenza diveniva quindi l'occasione per far mostra di un grandioso corteo durante il quale il clero, il doge, i magistrati e il popolo tutto sfilavano in Piazza San Marco agitando dei rami di palma benedetti.¹⁰¹ La processione doveva evocare l'ingresso di Cristo a Gerusalemme, impersonato dal doge stesso,¹⁰² il primo a prendere la foglia della palma; a seguire anche gli altri membri avrebbero ricevuto la loro fronda.¹⁰³

⁹⁶ Muir, *Il rituale civico a Venezia*, pp. 245-254.

⁹⁷ Fasoli, *Liturgia e cerimoniale ducale*, pp. 261-293.

⁹⁸ Muir, *Il rituale civico a Venezia*, pp. 245-254.

⁹⁹ *Ibidem*. Per un approfondimento delle pratiche drammatiche della Settimana Santa nel Medioevo, con particolare attenzione nel distinguere tra pratiche monastiche, delle chiese cattedrali, delle confraternite laicali e della città, si veda: C. Bernardi, *La drammaturgia della Settimana Santa in Italia*, Milano, Vita e Pensiero, 1991, pp. 148-252

¹⁰⁰ Heath, *Secular Power, Sacred Authority*, pp. 199-230.

¹⁰¹ Muir, *Il rituale civico a Venezia*, pp. 250-251.

¹⁰² *Ibidem*

¹⁰³ *Christ in the Council Hall. Studies in the Religious Iconography of the Venetian Republic*, a cura di S.S. Larsen, in «Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia», 5 voll., Roma, “L’Erma” di Bretschneider, 1974, pp. 214-215.

Il Mercoledì Santo il doge faceva visita alla Basilica dei Santi Giovanni e Paolo, sorta di pantheon veneziano:¹⁰⁴ la chiesa domenicana, infatti, costituiva uno dei punti di riferimento di primo piano della vita pubblica considerato il gran numero di dogi ivi sepolti e la centralità del luogo come sede deputata allo svolgimento di feste, processioni ed esequie di Stato.¹⁰⁵

Il giorno successivo, era la volta della chiesa di San Giacomo di Rialto per la quale, secondo una leggenda, papa Alessandro III avrebbe concesso un'indulgenza a tutti coloro che vi si sarebbero recati il Giovedì Santo. Nel pomeriggio, in Basilica si organizzava la rappresentazione della lavanda dei piedi: alla stregua di un imperatore celeste, il doge in persona si cingeva del linteo e compiva il *Mandatum*, la cerimoniale lavanda dei piedi, reiterando tutti i gesti compiuti da Gesù.¹⁰⁶ Questo rito avveniva per una sorta di investitura, di legittimazione che derivava dalla speciale prerogativa dettata dal possesso delle reliquie della Passione di Cristo: quel giorno infatti, durante lo svolgimento della liturgia, si procedeva all'esposizione delle sacre spoglie, tra cui quelle della Croce.¹⁰⁷

Giovanni Nicolò Doglioni in *Le cose notabili*, offre un resoconto puntuale dei riti della Settimana Santa, tra cui le funzioni che avevano luogo la sera del Giovedì Santo quando, i membri delle Scuole Grandi avrebbero fatto ingresso in Basilica per venerare il Sangue di Cristo:

Quanto poi alla settimana Santa le Scuole mostrano la lor pompa in questo, che la sera del Giovedì Santo, vengono tutte per ordine su la piazza a una hora di notte, & circondando intorno co i torzi accesi, & con molta divotione vanno in Chiesa, dove essendo un de' Procuratori in un pergolo, mostra a coloro, ch'entrano di mano in mano il Sangue Miracoloso di Cristo in una ampolletta, il qual si hebbe da Barutti, come vi dirò poi à suo loco parlando della Chiesa, & Santuario di S. Marco.

Oue hauete da notar due cose l'una, ch'ogni Scuola hà molti che per devotione si vanno battendo aspramente le spalle, l'altra, che quella sera è vietato alle donne di poter entrare in S. Marco, si come è vietato agl'huomini l'entrarvi la vigilia della Ascensione, entrandovi solamente le donne per veder il medesimo Sangue alle quali si mostra.¹⁰⁸

Sappiamo che per l'occasione l'altare veniva allestito sontuosamente: un «drappo», scrive Pasini, «serviva a coprire la mensa o tavola, sulla quale nel giovedì santo a sera si colloca la Reliquia del Sangue miracoloso, che dal Santuario si reca processionalmente sull'ambone».¹⁰⁹

Ma il dato più sorprendente – considerata la fragilità di questi paramenti sacri e la continuità d'uso che,

¹⁰⁴ Muir, *Il rituale civico a Venezia*, pp. 245-254.

¹⁰⁵ M. Gaier, *Facciate sacre a scopo profano: Venezia e la politica dei monumenti dal Quattrocento al Settecento*, Venezia, Istituto veneto di scienze lettere ed arti, 2002, p. 39.

¹⁰⁶ *Ibidem*

¹⁰⁷ Polacco, *Proposte per una chiarificazione sul significato e sulla funzione del «Bassorilievo delle reliquie»*, pp. 133-138.

¹⁰⁸ G.N. Doglioni, *Le cose notabili, et maravigliose della città di Venetia*, Venezia, Presso Ghirardo & Iseppo Imberti, 1624, pp. 71-73.

¹⁰⁹ Pasini, *Il Tesoro di San Marco*, p. 78.

come testimoniato dal canonico e dalle indagini condotte sui manufatti in occasione del loro restauro, non si è mai interrotta (nemmeno con la loro musealizzazione) – è che proprio la tovaglia che serviva ad accogliere la reliquia del Sangue di Cristo ancora si conserva. Si consideri che l'insieme delle stoffe che formavano la cosiddetta «biancheria d'altare», non era certo meno preziosa degli oggetti liturgici che sopra a queste venivano accomodati,¹¹⁰ specialmente se entravano in contatto con i reliquiari: al contrario, i raffinati paramenti amplificavano ed esaltavano la bellezza della mensa.¹¹¹

Del nutrito numero di tovaglie d'altare, note come *endutai*, che componevano il corredo della Basilica, tessute in seta e fili d'oro e d'argento, rimangono pochissimi esemplari. Due di queste trovano menzione negli inventari della Sacrestia di San Marco del 1463 e poi del 1697, raffiguranti *Gli Arcangeli Michele e Gabriele*, datata tra la fine del XII secolo e la prima metà del successivo e l'altra, con *Cristo morto vegliato dagli Angeli* con i quattro simboli degli Evangelisti attorno, attribuibile al XII secolo sulla scorta di alcuni confronti di carattere iconografico con opere coeve.¹¹² Era proprio il drappo col *Cristo morto* che copriva la mensa così accomodata per alloggiare il *Reliquiario del Sangue Miracoloso di Beirut*, secondo una corrispondenza anche iconografica tra *contenitore* e *contenuto*.

L'importanza di queste suppellettili sacre istoriate è dovuta al fatto di rappresentare alcuni tra i più antichi ricami realizzati da botteghe costantinopolitane,¹¹³ nonché in quanto espressione tangibile dell'allestimento d'altare per funzioni magnifiche quali erano quelle pasquali, aggiungendo così un tassello in più alla ricostruzione dell'articolato mosaico di cui le reliquie del Tesoro erano parte integrante e si facevano 'agenti' capaci di innescare reazioni contemplative e commosse da parte dei fedeli.¹¹⁴

Oltre all'*epitaphios* con il *Cristo morto vegliato dagli Angeli* (cat. 1.14) e il *velum* con *I due Arcangeli* (cat. 1.15), in San Marco era presente uno straordinario ciclo tessile, quattro arazzi con le *Storie della Passione di Cristo*. Considerata l'impostazione iconografica, il linguaggio figurativo – somma delle presenze pittoriche in laguna e nell'immediato entroterra – come pure la fondazione in città, nel 1421, di un atelier dove erano attivi Valentino di Raz e Iehan di Bruggia, si ritiene, verosimilmente, che essi furono realizzati entro il secondo decennio del Quattrocento.¹¹⁵

¹¹⁰ Bacci, *Lo spazio dell'anima*, p. 123.

¹¹¹ Se fosse caduta una goccia di vino eucaristico sulle sacre tovaglie che coprivano la mensa d'altare, il sacerdote avrebbe sicuramente cercato di lambirla con le labbra, per poi avvolgere la tovaglia all'interno del calice per tre volte e infine collocarla sull'altare, in quanto si era macchiata del Sangue di Cristo ed era ora assimilata alla più preziosa delle reliquie. *Ivi*, pp. 123-125.

¹¹² Prima del restauro condotto dall'Opificio delle Pietre Dure, appariva molto incurito a causa della gran quantità di polvere accumulatasi; presentava diversi fattori di degrado, fotochimico, aloni deturpanti, fori imputabili ad insetti xilofagi che avevano attaccato il telaio. Infine, nella metà inferiore dell'*Epitaphios* sono stati rilevati dei depositi di cera e residui di fumi generati dalla combustione di candele, a conferma dell'uso prolungato del paramento. M. G. Vaccari, S. Conti, *I 'veli' bizantini del museo marciano di Venezia. La pulitura: problemi, sperimentazioni, risultati*, in «OPD Restauro», 8, 1996, pp. 48-65.

¹¹³ *Ibidem*

¹¹⁴ É. Palazzo, *Art, Liturgy and the Five Senses in the Early Middle Ages*, in «Viator», 41, 2010, pp. 37-38; circa

¹¹⁵ L. Dolcini, *Gli arazzi della serie della Passione. La storia in San Marco*, in *Arazzi della Basilica di San Marco*, a cura di L. Dolcini, D. Davanzo Poli, E. Vio, Milano, Rizzoli, 1999, pp. 23-45.

Per la presenza del leone *in moleca* (in maestà), raffigurato insistentemente, entro medaglioni, lungo i bordi vegetali che incorniciano le scene sacre, la critica ritiene che la serie degli arazzi della *Passione* dovesse essere stata prevista sin dall'inizio per essere destinata a San Marco, nello specifico nel coro, il cui uso era legato alle celebrazioni pasquali. È attendibile credere che in quel luogo eletto, il coro appunto, fossero collocati, almeno in origine gli arazzi in oggetto: a far propendere per questa teoria è sicuramente la forma e la dimensione dei panni, due più lunghi e due più corti, che complessivamente raggiungono una lunghezza di ventitré metri, nonché l'iconografia che non fa che confermare la destinazione d'uso di questi per le celebrazioni della Settimana Santa. I contenuti iconografici infatti, echeggiano un programma colto, che attinge al bacino della letteratura devozionale, da un lato, e a citazioni della tradizione cristologica bizantina, francescana e umbro-toscana, dall'altro, innervati di una tensione emotiva che si fa monumentale, contribuendo a conferire un carattere severo e immanente alla rappresentazione, a cui concorre anche il fondo scuro e piatto.¹¹⁶

Nondimeno, tra i giorni della Settimana Santa, era il Venerdì quello che in maggior misura vedeva le reliquie protagoniste 'efficienti' della *performance* liturgica. Quel giorno le campane, che tradizionalmente richiamavano i fedeli alla celebrazione eucaristica, restavano mute: San Marco, parata a lutto, si preparava a commemorare la Passione e la crocifissione di Cristo e l'intera città sarebbe stata illuminata a giorno come per una grave, corale veglia funebre.¹¹⁷ Il nero, indicato per il Venerdì Santo e in generale per i giorni di astinenza e d'afflizione per i peccati, era il colore dominante nel periodo che precedeva la Pasqua, a partire dalla Domenica delle Palme;¹¹⁸ generalmente dei veli neri venivano disposti attorno al coro e al santuario con lo scopo di impedire la vista degli uffici sacri, nella comune credenza che quanto si verificasse durante la messa fosse qualcosa di troppo profondo e impenetrabile per essere mostrato alla vista e udito di grandi folle: il mistero dell'Incarnazione, del Sacrificio e della Resurrezione di Cristo andava quindi orchestrato in maniera efficace, con l'attenzione di 'moderni scenografi', al fine di infiammare la devozione e portare alla «compunzione dei cuori»; e per raggiungere questo stato di cose giovava un'atmosfera di trepida attesa che non, al contrario, la piena esibizione delle sacre spoglie. Era proprio in questo 'altalenare' tra assoluta inaccessibilità, da un lato, e parziale e controllata ostensione, dall'altro, che si conseguiva la massima estasi presso i fedeli.¹¹⁹

Va sottolineato come l'ostensione dei reliquiari della Passione durante la Settimana Santa sia una prassi documentata fin dalla seconda metà del Duecento.¹²⁰ Un'importanza testimonianza in tal senso è quella offerta da Martino da Canale in *Les estoires de Venise*, della seconda metà del XIII secolo, che ci introduce

¹¹⁶ *Ibidem*

¹¹⁷ Muir, *Il rituale civico a Venezia*, pp. 245-254.

¹¹⁸ Bacci, *Lo spazio dell'anima*, pp. 126-127.

¹¹⁹ *Ivi*, pp. 130-131.

¹²⁰ Polacco, *Proposte per una chiarificazione sul significato e sulla funzione del «Bassorilievo delle reliquie»*, pp. 133-138.

all'analisi dei riti pasquali; così annota il cronista: «il Venerdì fa Monsignore il Doge mostrare in San Marco le preziose reliquie ed il Sangue di Nostro Signore e la Santa Croce e sappiate che tutto il popolo donne e donzelle le vanno a vedere».¹²¹

Le cerimonie del mattino infatti, si aprivano all'interno del presbiterio con l'adorazione degli strumenti della Passione: il *Reliquiario delle Sante Spine* e la *Stauroteca col legno della Vera Croce*, venivano esposti sull'altare maggiore e, dopo la messa, offerti al bacio del doge e della Signoria.¹²²

Le cinque Scuole più importanti, di san Teodoro, di san Rocco, di san Giovanni Evangelista, della Misericordia e della Carità, guidate dalla Scuola di San Marco, attendevano appena fuori la Porta Media l'arrivo del Santissimo Sacramento per dare avvio al corteo, cantando e reggendo ceri accesi. Dopo un breve arresto «ante januam sacrarii», il Tesoro, il corpo di Cristo sotto la specie dell'ostia consacrata veniva condotto in processione in direzione della Piazza, passando attraverso la Porta della Carta. L'Eucarestia era posta su di un feretro, protetta da un drappo nero, e compiute tre soste nella Piazza, faceva infine rientro in Basilica, scortata dai membri della Scuola Grande di San Marco, passando attraverso la porta centrale occidentale, mentre il resto del corteo restava in piedi appena fuori dal portale.¹²³

Terminata la funzione, accompagnato dai canti *Flectuamus genua* e *Cum autem venisset ad locum*, il sacerdote officiante elevava l'Ostia dalla bara processionale, benediva gli astanti e la portava presso l'altare della il Santo Sepolcro, protagonista assoluto delle cerimonie pasquali, il luogo deputato all'adorazione dell'Eucarestia, segno sacramentale di resurrezione.¹²⁴

Il Corpo di XPo» era contenuto «in un sepolcro tutto fatto d'oro con molti ornamenti» che veniva installato, dopo aver «apparechiati li sei candellieri al sepolcro per metter li sej cieri sopra – et scallum col guardian da aiutarli á metter suso», entro una nicchia o, appunto, «sepulcrum».¹²⁵

A ciò faceva seguito un rito solenne: con l'accompagnamento sonoro del coro che cantava «*Sepulto*

¹²¹ *Il tesoro e il museo*, a cura di R. Hahnloser, pp. 180-181.

¹²² Secondo la testimonianza del Venier, il doge «[...] vò all'adoratione della croce l'inginocchia tre volte [...] et dà d'offerta un zechino [...] et finita l'adoratione si dice la messa» poi il doge «vò verso l'altar grande dove à piedi dell'altare viene il canonico c'ha cantato la messa et dà à baciare una spina della corona di XPo qual è in un tabernacolo d'oro e di cristallo». Biblioteca del Museo Civico Correr, MS Venier, P.D. 517b., sotto il titolo «Settimana Santa».

¹²³ *Christ in the Council Hall*, a cura di S.S. Larsen, pp. 214-215. È difficile identificare la Stauroteca in quanto nel Cinquecento San Marco vantava il possesso di circa sedici reliquiari della Vera Croce. Cfr.: Gallo, *Il Tesoro di S. Marco*, pp. 54-59.

¹²⁴ *Christ in the Council Hall*, a cura di S.S. Larsen, pp. 214-215; Z. Murat, *Spazio fisico, spazio sociale, spazio liturgico. La Basilica di Aquileia secondo il Processionale trecentesco della Biblioteca Capitolare di Udine*, in *Gli spazi del sacro nell'Italia medievale*, a cura di F. Massaccesi, G. Valenzano, G. Del Monaco, Bologna, Bologna University Press, 2022, p. 315. Testo fondamentale che ripercorre genesi, usi, tipologie e funzioni del Santo Sepolcro in epoca Medievale, è sicuramente: J.E.A. Kroesen, *The Sepulchrum Domini Through the Ages. Its Form and Function*, Leuven, Peeters, 2000.

¹²⁵ Biblioteca del Museo Civico Correr, MS Venier, P.D. 517b., sotto il titolo «Settimana Santa». L'esatta collocazione non è nota. Forse si trattava di uno dei due tabernacoli trecenteschi presenti nelle arcate tra il presbiterio e le cappelle di san Pietro e san Clemente o la parete del coro adiacente all'altare maggiore. *Christ in the Council Hall*, a cura di S.S. Larsen, p. 215.

Domino, signatum est monumentum ad Ostium monumenti»,¹²⁶ il Cancellier Grando sfilava l'anello col sigillo dal dito del doge e lo consegnava al sacerdote che andava a suggellare così il Sepolcro con la dicitura *Voluntas ducis*, secondo un rituale dall'alto valore simbolico e dalla duplice valenza, religiosa e politica:

El prette da la benediction col tabernaculo et lo mette nel sepulchro nel qual li sia la touaglia et corporal. El cancellier grando tuol l'anello dal del dose et lo porta al vicario con el qual el ditto vicario sigilla el ditto sepulchro. El sacrestan sia preparato col la cera per ditto sigillo. Et con le chiaue della cassa del sepulchro se la fosse inchiauatta per che è caso seguitto. Da poi sigillatto el sepulchro. li cantori cantano sepulto dnō. finitto tutti se lieuanno. El dose con la signoria vanno in choro à sentar. tutti alli soj lochi.¹²⁷

Infine, il Sepolcro veniva coperto con l'*Epitaphios* bizantino, ossia il drappo col *Cristo morto vegliato dagli Angeli* che era servito il giorno prima, come ricordato, ad allestire la mensa d'altare per ricevere la reliquia del Sangue di Cristo: «Sit pann' [= pannus] cum christo passo extendendus super sepulchro postea quam signatum fuerit. Ut infra».¹²⁸

La sera, di fronte all'altare maggiore «in commemoratione delle acque con le quali fu il Signor nostro Giesù Christo battegiato da S. Giouanni nel Giordano» aveva luogo, appunto, il rito della benedizione delle acque che si svolgeva tramite una croce a quattro braccia, «fatta alla patriarchina», contenente il «Sāto Legno», il Legno della Santissima Croce, che veniva immersa tre volte in acqua. La prassi prevedeva di raccogliere le gocce che cadevano dalla croce bagnata per mezzo di una tazza d'argento offerta poi al doge che, in segno di devozione, ne beveva un sorso.¹²⁹ Anche in questo caso è difficile identificare il reliquiario specifico utilizzato per la consacrazione delle acque dato che il Tesoro possedeva circa sedici reliquiari della Vera Croce soltanto nel XV secolo.¹³⁰

Anche Marin Sanudo, attento cronista e scrupoloso annotatore di quanto accadeva a Venezia fornisce nei *Diarii*, composti dal 1496 al 1533, un dettagliato resoconto dei riti del Venerdi Santo che, seppur riferiti ad un periodo successivo a quello preso in considerazione dal presente studio, anche se di pochi decenni, meritano comunque d'essere riportati in quanto illustrano la forma d'un rituale rimasto alquanto fedele a sé stesso nel tempo proprio per la sua natura, poco incline a trasformazioni e mutamenti, e anzi fondato su consuetudini e norme lentamente codificate nel tempo.

¹²⁶ Muir, *Il rituale civico a Venezia*, p. 251.

¹²⁷ *Christ in the Council Hall*, a cura di S.S. Larsen, p. 216. L'anello ducale non era propriamente il sigillo di Stato, ma si utilizzava per siglare certi documenti e compiere particolari azioni: vi era impressa l'immagine di san Marco nell'atto di consegnare il vessillo al doge assieme allo stemma di famiglia accompagnato dalla didascalia «Voluntas ducis». Alla morte del doge l'anello veniva spezzato, così come tutti gli altri sigilli su cui era impresso il suo nome. Fasoli, *Liturgia e cerimoniale ducale*, pp. 268-269.

¹²⁸ *Christ in the Council Hall*, a cura di S.S. Larsen, p. 216.

¹²⁹ L'inventario datato 23 luglio 1524 la descrive così: «Una croxe alla greca d'arzeno lavorada ala perosina, con la qual se benedisse l'agua dela Piphania». Gallo, *Il Tesoro di S. Marco*, pp. 54-59.

¹³⁰ *Christ in the Council Hall*, a cura di S.S. Larsen, p. 214.

Alle date del 29 marzo 1521 e 30 marzo 1526 testimonia – come già documentato dal Doglioni per l'anno 1407 – che l'ostensione delle sacre spoglie avveniva per l'appunto nella notte del Venerdì Santo e che queste si mostravano solo agli uomini, escludendo le donne per evitare disordini; a queste ultime invece, e a loro soltanto, le reliquie della Passione sarebbero state mostrate nella notte della vigilia dell'Ascensione; per l'occasione dei guardiani avrebbero vegliato i portali della Basilica per impedire agli uomini di entrare.¹³¹

Si nota una differenza sostanziale rispetto a quanto attestato da Martino da Canale che, alla metà del XIII secolo ricordava come «il Venerdì fa Monsignore il Doge mostrare in San Marco le preziose reliquie ed il Sangue di Nostro Signore e la Santa Croce» a cui «donne e donzelle» erano a quel tempo ammesse.¹³² A distanza di poco più di due secoli si documenta dunque una considerevole discrepanza tra le due fonti, che descrivono un contesto mutato per quanto concerneva le condizioni di partecipazione alla visione delle sacre spoglie.

Il Sanudo, infine, enumerava le reliquie che si mostravano quella notte:

1. «Del Sangue miracoloso di Christo.
2. Del legno della croce brusà attorno senza tocar il legno
3. Della colonna di Christo
4. Il braccio di San Zorzi fornito d'arzeno
5. Item una cassetta di cretallo con reliquie
6. Una chiesa d'arzeno come S. Sofia a Costantinopoli
7. La piera colla quale fo offeso...
8. Un aguo [chiodo] della passion e l'elmetto de Costantino
9. Il stendardo di Santa Helena».¹³³

Una terza interessante testimonianza è quella offerta da Francesco Sansovino che, seppur dei primissimi anni del Seicento attesta una prassi rimasta pressoché immutata; parlando del Tesoro, ci informa che vi si accedeva due volte l'anno per prelevare le reliquie da esporre in Basilica allo scopo di addobbare l'altare maggiore:

Nella prima stanza predetta adunque entrasi per l'ordinario due volte all'anno, cioè la sera del Giovedì Santo, & la sera della vigilia dell'Ascensione. La prima si fa per cauar fuori il Sangue miracoloso, con alcune altre tantissime reliquie, per mostrarsi alle Scole grandi, & agli huomini; la seconda vien fatta per la medesima ragione, ma per mostrarsi alle Donne.

Nella seconda stanza del tesoro entrasi cinque fiato, e ciò per cauar fuori buona parte di esso

¹³¹ Gallo, *Il Tesoro di S. Marco*, pp. 54-59.

¹³² *Il tesoro e il museo*, a cura di R. Hahnloser, pp. 180-181.

¹³³ M. Sanudo, *I Diarii*, XXX voll., Venezia, Fratelli Visentini Tipografi Editori, 1891, p.73.

tesoro, che poi viene su l'altar grande per ornamento, grandezza e maestà riposta, & collocata nelle infrascritte solennità dell'anno; cioè nel dì di Natale alla Messa maggiore, nel dì di Pasqua, nella Vigilia di San Marco al primo Vespro, & alla Messa nel giorno, & finalmente al Vespro della Vigilia dell'Ascensione. Entrasi anche qualche altra.

Precisava infine che qualche volta vi si entrava per ricorrenze eccezionali:

Entrasi anche qualche altra fiata straordinariamente; e ciò in occasione che qualche Prencipe, ò personaggio desiderasse veder l'una, e l'altra cosa, & le reliquie, e le gioie, che pur fra l'anno ne uiene qualcheduna di tali occasioni, nelle quali però non si caua fuori cosa alcuna; ma il tutto si mostra ne' luoghi, oue stà riposto, con grandezza, e riputatione ammirabile.¹³⁴

La questione relativa all'ostensione dei reliquiari della Passione è di particolare complessità e ciò è dovuto, in primo luogo, alle tormentate vicende che interessarono il Tesoro tra furti, spostamenti, smarrimenti seguiti da prodigiosi ritrovamenti e poi ancora incendi, nuove acquisizioni, donazioni e così via. Quali e quanti fossero gli arredi sacri, i reliquiari ed altri oggetti preziosi che si custodivano nel Tesoro, lo possiamo dedurre grazie ai numerosissimi inventari compilati nel corso di più di cinquecento anni: l'ultimo stilato è del 1845. Tra problemi di incompletezza, com'è il caso dell'inventario del 1325, lacunoso in quanto non fu enumerato ciò che era allora dato in consegna ai Sacrestani per gli usi quotidiani in Basilica, (si pensi che nemmeno vi figura la Pala d'Oro) e altre questioni relative ad arredi sacri e gioie che si custodivano in Procuratia, quei paramenti cioè che venivano dati ai custodi per essere indossati dal Primicerio nelle feste più solenni, si comprende come la lettura complessiva del caso sia tutt'altro che limpida.

Un problema fondamentale poi, è dato dall'evoluzione tipologica dei reliquiari, oggetti tutt'altro che statici, ma proprio perché al centro di vivaci contesti rituali, come veri e propri *performing objects* essi venivano movimentati,¹³⁵ sin quasi a 'prendere vita' agli occhi dei riguardanti e interagivano con lo spazio circostante 'attivandolo', rendendo così Cristo veramente presente al momento della celebrazione eucaristica.¹³⁶ Non va poi dimenticato il largo fenomeno del reimpiego con le ricadute nella concreta materialità di questi manufatti.

Alla questione della contestualizzazione dei reliquiari si aggiunga l'eccesso di zelo dei *Procuratori de Supra* nel difendere la riservatezza dell'archivio della Procuratoria arrivando a renderlo pressoché inconsultabile, impedendo così lo svolgersi delle ricerche di eruditi che già a partire dal XVII secolo tentarono di restituire un quadro d'insieme. Ciò non bastasse, attraverso l'esegesi delle fonti ci si è accorti

¹³⁴ F. Sansovino, *Venetia, città nobilissima et singolare, descritta già in XIII Libri, da M. Francesco Sansovino: et hora con molta diligenza corretta, emendata, e più d'un terzo di cose nuove ampliata dal M.R.D. Giovanni Stringa [...]*, Venezia, Appresso Stefano Curti, 1604, p. 57.

¹³⁵ Z. Murat, *Performing Objects: la cassa reliquiario della beata Giuliana di Collalto*, in *La Serenissima via mare*, a cura di V. Baradel, C. Guarnieri, Padova, Padova University Press, 2019, pp. 17-38.

¹³⁶ Palazzo, *Art, Liturgy and the Five Senses*, pp. 25-56.

della notevole discrepanza d'informazioni tra documenti di ambito ecclesiastico e laico che hanno portato a diversi equivoci, come fu il caso del Sanudo, il quale non tenendo conto in modo corretto dei tempi liturgici, nello specifico della *Missa in Coena Domini*, aveva confuso quanto si ostendeva il Giovedì col Venerdì Santo, inesattezza individuata da Rodolfo Gallo che precisava come «dopo il tramonto del sole iniziava la giornata successiva».¹³⁷

Quel malinteso condusse però a piste fallaci: ancora nel 1971 Erich Steingraber erroneamente affermava che la reliquia del Preziosissimo Sangue «veniva mostrata al Venerdì Santo al popolo di Venezia». La confusione tra i due reliquiari ha addirittura portato la Procuratoria di San Marco – in tempi recenti – a ripristinare l'usanza di esporre il *Reliquiario del Preziosissimo Sangue* il Venerdì Santo credendo così di ossequiare un'antica tradizione che in realtà riguardava l'altro reliquiario, quello *del Sangue Miracoloso*.¹³⁸ Si ricorderà infine come la boccetta contenente il Sangue di Beirut fosse conservata entro il *Bruciaprofumi* marciano, come testimoniato dall'inventario del 1325: «1. Ampulam unam de cristallo, cum pede auri, ornatam circumcirca aurum et cum una perla in capite, in qua est de sanguine Salvatoris nostri; et est in quadam Ecclesiola argenti facta cum clatis»; alla seconda voce così descritta: «2. Capsiculam unam parvam argenti, in qua consueverat stare dictus sanguis». Ben presto si preferì montare la boccetta in un reliquiario «cum pede auri», anche se – per conferirle maggiore sacralità – la si custodiva entro l'astuccio, secondo una prassi ancora in uso al tempo di Pasini e Molinier che menzionarono unitamente i due manufatti, attestandone un impiego liturgico di fatto mai estintosi.

Al nodo della base sta aggroppata una catenella d'oro, la cui totale lunghezza è di tre metri e un quarto; anche adesso se la pone al collo l'Arcidiacono, quando benedice dall'ambone colla sacra Reliquia i fedeli nella sera del Giovedì Santo. Anticamente colla stessa si benediceva anche ai vesperi nella vigilia dell'Ascensione.¹³⁹

Giunto il Sabato Santo, il doge faceva visita alla Cappella di Sant'Isidoro per adorare il Santissimo Sacramento per poi unirsi ai membri del governo, agli ambasciatori e al clero, tutti adunati nel presbiterio per la cerimonia del *Lumen Christi*, a cui faceva seguito la *Benedictio fontis* nel Battistero.¹⁴⁰ Per la liturgia, il

¹³⁷ Gallo, *Il Tesoro di S. Marco*, p. 41; L'equivoco nasce da una notizia distorta annotata dal cronista nel XIII volume dei *Diarii*, in cui descriveva la processione propiziatoria per la lega del 1511, dove dietro al doge «di preti et canonici apparati con piviali portavano le infrascripte reliquie trate pur dil santuario zoè: in uno tabernaculo il deo di San Marco, in un altro l'anello di San Marco che dete a uno pescador, poi in una scatola d'arzeno è dil sangue di Cristo in bombaso in una ampoleta, e non è quello che si mostra il venere santo di note e la vezilia di la Senza sul pulpito in chiezia di San Marco». Donega, *I reliquiari del Sangue di Cristo*, nota 25. Il reliquiario che si mostrava la notte del Venerdì, quindi, non poteva che essere quello del *Sangue Miracoloso di Beirut*, come peraltro confermato dagli estremi cronologici in cui i *Diarii* furono composti, ossia tra il 1496 e il 1533, in quanto si ricorderà che la boccetta del *Preziosissimo Sangue* fu scoperta solo nell'aprile del 1617.

¹³⁸ Donega, *I reliquiari del Sangue di Cristo*, nota 25.

¹³⁹ Pasini, *Il Tesoro di San Marco*, pp. 25-26.

¹⁴⁰ Biblioteca del Museo Civico Correr, MS Venier, P.D. 517b., sotto il titolo «Settimana Santa».

doge accedeva in San Marco attraverso la Porta Media, aperta sulla parete che chiude il transetto sud, secondo quanto indicato dal *Cerimoniale* di Bartolomeo Bonifacio.¹⁴¹

I riti che aprivano il mattino della Domenica di Pasqua lasciavano alle spalle le meste e funeree cerimonie occorse il Venerdì Santo. In ottemperanza al passo di Luca (23:44-47) secondo il quale al momento della Crocifissione «il sole si eclissò e si fece buio su tutta la terra» e «fu scisso a metà il velo del Tempio», veniva finalmente rimosso il grande drappo nero che era servito fino a quel momento a nascondere il lato anteriore dell'altare.¹⁴² In San Marco, il coro e il trono del doge erano ora adorni di ricchi broccati e il lato più prezioso della *Pala d'oro*, quello tempestato di pietre e smalti, veniva rivolto per quest'occasione di festa verso l'assemblea dei fedeli. Anche le splendide suppellettili della Basilica venivano sistemate sull'altare maggiore, così come le vesti nere che il doge aveva indossato il Venerdì, venivano sostituite da sete dorate.¹⁴³

Marin Sanudo annota che era consuetudine che alcune delle «zoie di San Marco», come il cronista chiama le preziosità che formavano il corredo della Basilica, venissero esposte sull'altare maggiore la mattina di Pasqua, di Natale, la vigilia di san Marco a vespero e la mattina seguente e infine nel primo pomeriggio della vigilia dell'Ascensione. Il trasporto dei sacri oggetti dal Tesoro all'altare si svolgeva in forma solenne, seguendo un apposito cerimoniale: un corteo vedeva incedere processionalmente i giovani del coro con le torce e le croci, dietro i quali seguivano i camerieri con il corno ducale, lo stocco ed il pileo, e ancora gli inservienti vestiti di casacche rosse col leone marciano e, a chiudere la parata preceduto dai suoi funzionari, v'era il Procurator Cassier in veste dogale. Giunti nel presbiterio, i ministri della Procuratia disponevano le preziosità sull'altare maggiore che per l'occasione veniva chiuso tutt'intorno con alcune tavole. Il Procuratore Cassier sarebbe rimasto a vegliare le *zoie* durante tutta la loro ostensione. Terminata la messa, il corteo si ricompondeva e con la stessa solennità si portava di nuovo ogni cosa nel Tesoro.¹⁴⁴

La mattina di Pasqua, nel dare avvio ai riti canonici, i chierici di San Marco si presentavano presso l'appartamento del doge nel cuore di Palazzo Ducale¹⁴⁵ avvolti dai vapori d'incenso che traboccavano dai turiboli, illuminati dai bagliori dei ceri accesi, portando una croce e dei libri liturgici. Qui, consegnavano al doge un alto cero pasquale e lo scortavano in processione, passando attraverso la Porta della carta e dopo aver fatto il giro della Piazza, il corteo si presentava davanti al portone principale del lato orientale

¹⁴¹ BONIFACIO, *Rituum ecclesiasticorum*, cc. 25v. e 28-29v.

¹⁴² Bacci, *Lo spazio dell'anima*, pp. 136-137.

¹⁴³ Muir, *Il rituale civico a Venezia*, pp. 245-254.

¹⁴⁴ Gallo, *Il Tesoro di S. Marco*, pp. 6-9.

¹⁴⁵ A differenza di Bisanzio, Venezia non distingueva in modo netto tra le processioni religiose vere e proprie, promosse dalle autorità ecclesiastiche, e i cortei promossi dal potere politico. Pur nelle ricorrenze religiose, il punto di partenza di una processione ducale non era una chiesa, ma l'omonimo Palazzo. Fasoli, *Liturgia e cerimoniale ducale*, p. 274.

che avrebbero trovato chiuso;¹⁴⁶ a quel punto, il vicario bussava e quattro cantori dall'interno chiedevano, inscenando un vivace botta e risposta: «Quem quaeritis in sepulcro christicolae?» e il vicario da fuori rispondeva: «Iesum Nazarenum crucifixum, o Coelicolae», e gli altri replicavano: «Non est hic; surrexit, sicut praedixerat. Ite, nunciate, quia surrexit, dicentes».¹⁴⁷ Al canto di un Alleluia le porte si aprivano, la processione entrava e il doge si approssimava all'altare maggiore; allora il vicario rompeva il sigillo ducale apposto sul ciborio, la cui integrità forniva prova tangibile del miracolo divino e trovando il tabernacolo vuoto annunciava: «Surrexit Christus»; alla risposta del coro «Deo Gratias», il vicario ripeteva la proclamazione della resurrezione di Cristo e riceveva un bacio dal doge che veniva passato di magistrato in magistrato sino a lambire il più giovane membro del senato, decretando così l'appoggio divino all'ordinamento sociale umano. Infine, facevano seguito la messa e la confessione del doge che riceveva la comunione.¹⁴⁸

Il Corpus Domini

Quanto a magnificenza però, nessuna di queste celebrazioni poteva eguagliare la grandiosità dei rituali del Corpus Domini,¹⁴⁹ una delle principali solennità dell'anno liturgico che richiamava la presenza reale di Cristo nell'Eucarestia e veniva celebrata il giovedì dopo l'ottava di Pentecoste.

Essa fu istituita a Venezia con decreto ufficiale del Maggior Consiglio il 31 maggio del 1295.¹⁵⁰ Il 22 maggio del 1407 lo stesso organo stabilì che alla liturgia venisse associata una processione definita «pro reverentia gloriosi Jesu Christi Domini Nostri et honore Patriae»,¹⁵¹ alla quale dovevano partecipare il doge con i suoi consiglieri, tutti i membri del Senato, i canonici e i mansionari marciani.¹⁵² Il 21 maggio del 1456 il Minor Consiglio decretò, per evitare la sovrapposizione con altre manifestazioni, che il giorno della festa del Corpo di Cristo non si potessero indire altre processioni in città. A tale provvedimento faceva un'eccezione la chiesa intitolata al Corpus Domini dove era già sorta, dal 1395, una confraternita

¹⁴⁶ *Christ in the Council Hall*, a cura di S.S. Larsen, p. 216.

¹⁴⁷ «Chi cercate nel sepolcro di Cristo?», «Gesù Nazzareno crocifisso, o Celesti». «Non è qui: è resuscitato, come aveva predetto. Andate, annunziate che è risorto». «Cristo è risorto». Cfr.: Muir, *Il rituale civico a Venezia*, pp. 245-254. La cerimonia del *Quem quaeritis* che aveva luogo in San Marco, la Domenica di Pasqua, racchiudeva alcuni interessanti e specifici elementi esclusivi di Venezia. Questi, come si è avuto modo di illustrare sino ad ora, univano componenti proprie della dimensione politica, civica, con prerogative di natura tradizionalmente liturgica, dando vita, appunto, ad un ibrido. Nils Holger Petersen, studioso di rituali e drammi sacri, poneva l'accento sul fatto che questa caratteristica, precipuamente veneziana, è stata «strangely unnoticed by scholars of liturgical drama, although its special features deserve examination and interpretation»: si tratta dunque di un campo che attende nuove investigazioni. N. H. Petersen, *Il Doge and the Liturgical Drama in Late Medieval Venice*, in «Early Drama, Art, and Music», 11, 2021, pp. 1-22:1.

¹⁴⁸ *Ibidem*. Per una disamina completa della storia e della liturgia del *Quem quaeritis* a San Marco, dal XIII secolo al 1797, si veda: *Da Bisanzio a San Marco. Musica e liturgia*, a cura di G. Cattin, Venezia, Società Editrice il Mulino, 1977, pp. 137-179.

¹⁴⁹ *Ibidem*

¹⁵⁰ Vio, *La devozione all'Eucaristia*, p. 170.

¹⁵¹ Muir, *Il rituale civico a Venezia*, pp. 254-259.

¹⁵² Vio, *La devozione all'Eucaristia*, p. 170.

ad esso intitolata. La chiesa domenicana godeva di uno speciale status che le permetteva di essere l'unica autorizzata ad organizzare una processione lo stesso giorno;¹⁵³ le fu pertanto concesso di allestire il suo abituale corteo, non al mattino però, in quanto la prima parte delle celebrazioni aveva luogo in Piazza San Marco.¹⁵⁴

La Basilica veniva così a trovarsi al centro di ogni manifestazione che in quel giorno si celebrava a Venezia:¹⁵⁵ narra il Doglioni, in *Le cose notabili*, che la solennità attirava ogni anno folle di fedeli che accorrevano anche dalla *terraferma* per assistere alla grandiosa processione:

Ragionando noi del dì del Corpo di Christo, hauete à sapere, che l'anno 1407 fù ordinato che quel giorno fosse festivo nel qu[al] di deliberò una processione ogni anno sù la Piazza di S. Marco. Venuto adunque quel dì vi concorre il popolo la mattina a terza. Et le donne mettendosi intorno alla Piazza sù per le finestre, aspettando la ricca pompa che dee venire. Intanto cominciano a comparir le predette Scuole à una à una per ordine, vengono innanzi doppiieri carichi di molto argento, dopò i quali seguono i Musici, che dolcemente sonano Violini, & altri stromenti musici; precedono allo stendardo di quella tal Scuola, poi caminano parte de fratelli tutti con doppiieri in mano. Dietro a quali per qualche distanza lontani si veggono baldachini cò le sante Reliquie sotto. Tallhora si portano solari con rappresentazioni del Testamento, ò nuovo, ò vecchio, & tall' hora Trofei carichi di molte argentarie. Dopò i quali viene il Guardian Grande con tutti gli altri ufficiali, e col rimanere de fratelli, vestiti di bianco con berrette in capo bianche, e col segno nel petto della lor Scuola. Et il medesimo fanno anco tutte l'altre. Passate le Scuole vengono i Frati, & dopò loro i Preti della Città, dopò i quali il Santissimo Sacramento in S. Marco, al quale dopò il Patriarca della Città che lo porta, seguita il Doge con tutta la Signoria, & Magistrati.¹⁵⁶

Le cerimonie avevano inizio la mattina quando il doge faceva ingresso in San Marco, andava a confessarsi dal patriarca per poi sedersi nel coro. Davanti a sé erano schierati magistrati e senatori pronti a partecipare al grandioso corteo che avrebbe di lì a poco preso avvio, snodandosi prima all'interno della Basilica e poi passando attraverso la Piazza, sotto i portici delle Procuratie.

La processione del Corpus Domini, la più gremita tra le solennità dell'anno liturgico, usciva dalla *Porta Chori* o di San Clemente, seppur stretta, e si dirigeva *ad portam palatii*.¹⁵⁷ Alla lunghissima sfilata partecipavano oltre al doge, i membri delle Scuole Grandi e i rappresentanti delle scuole piccole, i componenti delle Arti, delle confraternite religiose e delle congregazioni secolari. Dinanzi a questi v'erano i senatori, ognuno appaiato ad un pellegrino straniero diretto in Terrasanta: la loro presenza

¹⁵³ D. Zaru, *Art and Observance in Renaissance Venice. The Dominicans and their Artists (1391 – ca. 1545)*, Roma, Viella Libreria Editrice, 2014, pp. 62-63.

¹⁵⁴ Vio, *La devozione all'Encaristia*, p. 173.

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 170

¹⁵⁶ Doglioni, *Le cose notabili*, pp. 71-72.

¹⁵⁷ Polacco, *Proposte per una chiarificazione sul significato e sulla funzione del «Bassorilievo delle reliquie»*, pp. 133-138.

connotava metaforicamente l'intera cittadinanza come comunità cristiana in viaggio verso la Gerusalemme celeste. Nel caso in cui i pellegrini fossero stati assenti, alcuni poveri locali li avrebbero sostituiti.¹⁵⁸

In testa alla processione v'era il patriarca che portava un tabernacolo contenente l'ostia consacrata posta sotto ad un baldacchino bianco; si ricorderà che il Venerdì Santo questa era invece coperta da un drappo nero. Appena dietro il baldacchino con l'Eucarestia stavano i cantori della cappella marciana divisi in due cori e accompagnati da «variis instrumentis musicis».¹⁵⁹

Per quanto riguarda i reliquiari del Sangue di Cristo del Tesoro, nello specifico, intendo spingermi un po' oltre e provare ad uscire dal sentiero tracciato dalle ricerche pubblicate sino ad ora, ipotizzando che quel giorno il patriarca dovesse recare in processione un ostensorio eucaristico proprio della specie del *Reliquiario del Preziosissimo Sangue* che – come si ricorderà – si vide montare la pisside contenente il Sacro Sangue solo a partire dal 1617, anno appunto del suo ritrovamento. Ciò che quindi è oggetto della mia curiosità è indagare il primitivo utilizzo dell'ostensorio eucaristico prima del suo mutamento di destinazione in reliquiario, ora appartenente alla categoria di 'reliquiari di adattamento'. L'arco di tempo che quindi va indagato è quello relativo al periodo che intercorre tra la sua realizzazione, gli anni venti/trenta del Quattrocento, sino al 1617 in cui cessò di essere un ostensorio orbicolare eucaristico per divenire il *Reliquiario del Preziosissimo Sangue*. Il suo originario impiego quale mostra eucaristica era stato descritto già nel paragrafo precedente osservando alcuni elementi che autorizzavano a ritenerlo come tale, quali su tutti la forma della teca che richiama per l'appunto quella di un'ostia, coperta da lastre in cristallo di rocca, la cui trasparenza permetteva la vista del Santissimo Sacramento.

Anche le acute considerazioni del dotto chierico Antonio Pasini, che per primo aveva affermato che il «reliquiario gotico [...] lavoro alquanto anteriore» doveva «forse prima servire d'ostensorio nell'Esposizioni eucaristiche», andavano in questa direzione. C'era poi un elemento che rompeva ogni indugio, ovvero la peculiare iconografia con gli angeli disposti a raggiera attorno alla mostra che con la loro presenza evocavano la definizione del corpo di Cristo quale *Panis Angelorum* elaborata da Tommaso d'Aquino nella sua *Lauda Sion Salvatorem* del 1264. Sulla scorta di queste considerazioni pertanto, tenendo conto anche delle dimensioni tutto sommato contenute (41,5 cm di altezza e 23,5 cm di larghezza) è possibile ritenere che l'ostensorio potesse essere condotto in processione il giorno della solennità del Corpus Domini, in una finestra di tempo che va quindi dalla sua realizzazione al 4 giugno 1617, quando fu indetta una processione di ringraziamento e il reliquiario bizantino fu inserito nell'ostensorio veneziano: «il vaso di cristallo con il Preziosissimo Sangue era accomodato in un ostensorio d'argento dorato in forma circolare, tutto sottilmente lavorato a figure, opera vaga et di grandissima stima»,¹⁶⁰

¹⁵⁸ Vio, *La devozione all'Eucaristia*, pp. 161-178.

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 171.

¹⁶⁰ Donega, *I reliquiari del Sangue di Cristo*, pp. 65-71.

queste le parole di G.C. Vergaro che quell'anno consegnava ai posteri un'informazione che oggi ci permette (forse?) di chiudere il cerchio.

Tornando alle celebrazioni del Corpus Domini, sarà apparso evidente quanto il Senato veneziano, preoccupato di garantire per i festeggiamenti la massima pompa possibile, mettesse in campo uno sforzo – finanziario ed organizzativo – senza precedenti col proposito di primeggiare su altre città «*quae non sunt comparandae huic civitati nostrae venetiarum*»; Per conferire maggior decoro alla processione, sappiamo che tutta la Piazza veniva addobbata con panni di lana disposti su delle «antenne», dei supporti lignei che venivano forniti da mercanti del settore.¹⁶¹ Come contributo alla processione, secondo quanto disposto dal Senato, l'Arte della Lana si impegnava a provvedere, oltre ai detti panni che dovevano ornare le arcate delle Procuratie, anche la stoffa per il baldacchino che proteggeva il Santissimo Sacramento.¹⁶²

Se la Piazza offriva uno spettacolo sfarzoso, altrettanto si poteva dire per gli spazi interni della Basilica che dovevano apparire al pari di uno scrigno. Per l'occasione il coro si ornava con ghirlande e fiori e l'altare maggiore veniva ora dotato di «festoni, calici, tabernacoli» con il quale ultimo termine si intendevano gli ostensori.¹⁶³ Dobbiamo figurarci uno spazio altamente evocativo per i fedeli, capace per mezzo di bagliori, riverberi, musiche e canti, un grande vociare e rimbombare, sontuosità dei paramenti ora dispiegati,¹⁶⁴ e il tutto confuso dalle nebbie che aleggiavano prodotte dai fumi dell'incenso che intorbidavano le celebrazioni e amplificavano il già misterioso e inaccessibile ufficio liturgico. L'impatto visivo ed emotivo delle celebrazioni così dispiegate, doveva condurre a qualcosa di simile ad una possessione estatica. Se si considera poi che le grandi masse ne avevano una percezione assai ridotta in ragione della presenza di arredi e impedimenti che ostacolavano la visione, tale condizione doveva lasciare ancora più spazio all'immaginazione e accrescere così il coinvolgimento passionale.

Tra le testimonianze in presa diretta di cui disponiamo v'è sicuramente quella di un milanese in pellegrinaggio a Venezia alla fine del Quattrocento, Pietro Casolo, il quale annotò un aspetto molto interessante delle processioni del Corpus Domini a Venezia, ossia la speciale apprensione affinché si celebrasse con il massimo fasto possibile, nel rispetto della precisione del cerimoniale e passando attraverso uno stretto controllo sociale.¹⁶⁵ «Occurrendo la solemnitade del corpo de Cristo», racconta,

siando, per quelli erano pratici, avisato che tutti li peregrini se dovevano congregare in la Giesa de sancto Marco, per andar a la processione, per non esser negligente a fare el dovere mio [...]

¹⁶¹ Vio, *La devozione all'Eucaristia*, p. 171.

¹⁶² Muir, *Il rituale civico a Venezia*, pp. 254-259.

¹⁶³ Vio, *La devozione all'Eucaristia*, p. 173.

¹⁶⁴ Bacci, *Lo spazio dell'anima*, p. 126.

¹⁶⁵ Muir, *Il rituale civico*, p. 255.

andai al palazzo dea sancto Marco». Entrato in Basilica, la prima cosa che lo colpì fu «l'apparato de drapi de auro» e «uno grande silentio [...] e più che mai vedeti tenere a simili spectaculi, etiam in lo assetar tanti zentilhomini veneziani, ita che ogni cosa potete intendere. E uno solo a me pariva governasse ogni cosa, el qual senza resistentia era da ogni homo obedito. E da questo pigliai grande admiratione, perché non vidi mai tanta obedientia a tali spectaculi. Terminata la messa, veniva avviata la processione: essa passava per «la porta maestra de dicta Giesa, e montava suso in el choro, et andava fin appresso al altare majore, ove era posto il corpo de Cristo in uno circolo a modo de uno trono de auro: e stava sopra uno calice el majore che mai vedessi, e diceva era de auro: bello era.¹⁶⁶

Siamo a conoscenza che il corteo che aveva luogo il giorno del Corpus Domini metteva in atto dei *tableaux vivants*, delle peculiari macchine da parata di cui anche Sanudo diede notizia nei *Diarii*, nominando in più occasioni i cosiddetti «soleri», delle piattaforme lignee mobili sulle quali venivano rievocati i drammi sacri.¹⁶⁷ La «catechesi per immagini» non era più sufficiente e la rappresentazione sacra, a partire dalla geniale intuizione di Francesco d'Assisi, per certi versi l'autentico inventore dei *tableaux vivants*, diveniva ora immedesimazione fisica, capace di coinvolgere tutti i sensi del fedele secondo ciò che Jean-Yves Hameline, esperto di teologia dei sacramenti e della relazione fra arti e liturgia, definiva «an intersensory experience or a convergence of sensory modalities».¹⁶⁸ «Vedere con gli occhi del corpo» dunque, secondo la nota espressione del santo assisiato, significava «ridurre a scene visibili alcuni momenti della vita di Cristo», rappresentando queste scene «con grande pietà e secondo l'antica tradizione», come indicava alla fine del XII secolo la badessa Herrada di Landsberg.¹⁶⁹

Fu proprio a partire da testi come il *Quem quaeritis?* pasquale, le *Visitaciones* e più in generale con le storie della Passione e della Resurrezione di Cristo che si assistette allo sviluppo del dramma sacro medievale, arrivando a spostare queste rappresentazioni dall'interno all'esterno delle chiese, sino a giungere a drammatizzazioni itineranti che proponevano di inserire i *tableaux vivants* nel percorso delle grandi cerimonie pubbliche, anche politiche, come il caso più che emblematico della solennità del Corpus Domini nella città di Venezia.¹⁷⁰

Per quanto concerneva invece il complesso domenicano femminile intitolato al Corpus Domini, una speciale deroga consentiva alla omonima confraternita di tenere – esclusivamente al pomeriggio – una processione di carattere più strettamente devozionale.¹⁷¹

¹⁶⁶ P. Casola, *Viaggio di Pietro Casola a Gerusalemme. Tratto dall'autografo esistente nella biblioteca Trivulzio*, Milano, Tipografia di Paolo Ripamonti Carpano, 1855, pp. 15-17

¹⁶⁷ Vio, *La devozione all'Encaristia*, pp. 161-178.

¹⁶⁸ Palazzo, *Art, Liturgy and the Five Senses*, pp. 37-38

¹⁶⁹ F. Gualdoni, *Corpo delle immagini, immagini del corpo. Tableaux vivants da san Francesco a Bill Viola*, Milano, Johan & Levi Editore, 2017, pp. 19-21.

¹⁷⁰ *Ibidem*

¹⁷¹ Zaru, *Art and Observance in Renaissance Venice*, pp. 62-63.

Il punto di partenza della «procession ordenata dalli magnifici signori della nostra scuola, devotamente con molti frati dell'ordine, aparati con li candeloti in man» era la chiesa di San Geremia i cui membri erano incaricati di trasportare «el sacramento in el tabernacolo» sino all'altare della chiesa del Corpus Domini; dopo una settimana l'ostia avrebbe fatto ritorno alla chiesa di San Geremia, situata nel sestiere di Cannaregio, attraverso un'altra solenne processione.¹⁷² Durante il trasporto del tabernacolo si cantava un brano dell'inno *Pange Lingua Gloriosi Corporis Mysterium* che ricordava come Cristo si sacrificò per sua stessa volontà offrendo le proprie carni come nutrimento divino.¹⁷³

L'evento, di enorme risonanza, fu descritto anche da Giustina Renier Michiel, autrice de l'*Origine delle feste veneziane* del 1817, opera formata collazionando pazientemente per vent'anni libri e documenti:¹⁷⁴

Fin dal principio del secolo XIV erasi fondato un monastero e dedicata una Chiesa sotto il titolo del Corpus Domini; e verso il termine dello stesso secolo permise il governo, ch'ivi presso si erigesse altresì una Confraternita, il cui oggetto era quello di venerare Gesù Sacramentato. Essa aveva il pregio di essere la più antica e la prima del mondo cattolico, essendo anteriore di 44 anni a quella istituita a quella istituita in Roma nella chiesa di santa Maria della Minerva nel 1539 da Paolo III.[...] Cominciavasi l'ottavario coll'andar processionalmente il dopopranzo alla parrocchial chiesa di San Geremia affine di levare la Sacra Ostia e portarla alla Chiesa del Corpus Domini, dove per otto giorni successivi restava esposta alla venerazione dei fedeli; poscia nel Vespro dell'ultimo giorno ch'era appunto il giorno dell'Ottava del Corpus Domini, riportavasi con tutta pompa alla Parrocchia donde era stata levata. La processione componevasi di tutti i Parrochi della città, nonché nella mentovata Confraternita del Corpus Domini alla quale venivano associati i giovani patrizj che in quell'anno avevano assunto la toga, e inoltre i Senatori ultimamente eletti.¹⁷⁵

1.4 *Il Bassorilievo delle Reliquie dell'andito Foscari*

Le ricerche condotte sul rapporto tra le reliquie e il cerimoniale in uso a San Marco hanno portato a considerare con rinnovato interesse il bassorilievo marmoreo murato nel cosiddetto 'andito Foscari', il passaggio che unisce il transetto meridionale della Basilica con il cortile di Palazzo Ducale.¹⁷⁶ Il manufatto

¹⁷² Il passo è tratto dal capitolo VIII della *Cronaca* del Corpus Domini; cfr.: M. T. Casella, G. Pozzi, *Lettere Spirituali*, Friburgo, Edizioni Universitarie Friburgo Svizzera, 1969, pp. 271-273.

¹⁷³ Zaru, *Art and Observance in Renaissance Venice*, pp. 94-102.

¹⁷⁴ https://www.treccani.it/enciclopedia/giustina-renier-michiel_%28Dizionario-Biografico%29/, consultato il 20/02/2024.

¹⁷⁵ Zaru, *Art and Observance in Renaissance Venice*, p. 62.

¹⁷⁶ E. Merkel, *Gli affreschi dell'Andito Foscari a San Marco*, in «Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia», VII, 1978, pp. 63-71.

non ha goduto di particolare fortuna critica, complice la collocazione defilata, l'enigmatica iconografia e la presenza tutt'attorno di opere monumentali che hanno catalizzato l'attenzione finendo così per penalizzare il nostro rilievo; ciononostante si cercherà di dimostrare come l'opera costituisca al contrario una straordinaria testimonianza materiale ai fini della corretta ricostruzione dell'articolato contesto in cui le sacre spoglie del Tesoro erano inserite. Il *Bassorilievo* (cat. 1.16, fig. 16), noto appunto come 'delle reliquie', datato tra il 1240 e il 1275, di forma rettangolare e contenuto entro due cornici aggettanti dai profili dentellati, ritrae al centro due angeli inginocchiati affrontati che reggono un manufatto cilindrico su alto fusto che è stato riconosciuto essere il *Reliquiario del Sangue Miracoloso di Beirut*. Tutt'attorno sono disposte altre reliquie, due contenute entro una custodia, mentre ai lati si trovano due grandi croci; nei margini superiori destro e sinistro si scorgono, rispettivamente, una *manus dei* e un *angelo benedicente* che sembrano uscire da tasche ricavate nel marmo.

Già Pasini, tra i primi a cogliere l'importanza del *Bassorilievo*, aveva fornito un'estesa descrizione e rappresentazione ne *Il Tesoro di San Marco*, precisando anche il soggetto iconografico: «vi sono scolpite quattro delle principali Reliquie della Passione esistenti nel Tesoro: è più che probabile, che allo scultore, quanto alla forma, se ne sarà data all'ingrosso un'idea, e ch'ei non le avrà vedute: a quei tempi così gelosamente si custodivano le Reliquie.»¹⁷⁷

Prima di lui, Jan Van Grevenbroeck aveva incluso l'opera in una collezione di disegni in *Varie venete curiosità sacre e profane* del 1755, ove annotava: «Scultura con vestigio delle Reliquie più rare, che stanno nell'interno del Tesoro di S. Marco»; il termine «rare» non va inteso nel senso letterale del termine, ma con ciò, il pittore olandese faceva riferimento alle reliquie più rilevanti sotto il profilo devozionale.¹⁷⁸

Per quanto attiene la precisa identificazione di queste, nel tempo si sono fornite le più svariate e altrettanto interessanti interpretazioni: l'unico aspetto che ha visto concordi tutti gli studiosi è il comune riconoscimento dell'esistenza di motivi eucaristici; la sola reliquia attualmente individuata con un certo margine di sicurezza è quella centrale, con l'ampolla bizantina contenuta nel *Reliquiario del Sangue Miracoloso di Beirut*. La maggiore incognita ai fini della corretta individuazione dei reliquiari – soprattutto per quanto concerne le due croci laterali per le quali Debra Pincus avrebbe formulato ipotesi che hanno parzialmente convinto la critica e che le vedrebbero assimilabili a due stauroteche del Tesoro – è dato da un lato, dalla resa compendiaria, piuttosto stilizzata con cui l'artista rappresentò i manufatti, che rendono dunque difficile la loro identificazione, e dall'altro l'eventualità che si conservassero altri manufatti simili oggi non più esistenti.¹⁷⁹

Anche l'Hahnloser, sulla scorta delle indicazioni del Pasini, aveva riconosciuto il pezzo centrale sorretto

¹⁷⁷ Pasini, *Il Tesoro di San Marco*, p. 3.

¹⁷⁸ D. Pincus, *Christian Relics and the Body Politic: A Thirteenth-century Relief Plaque in the Church of San Marco*, in *Interpretazioni veneziane. Studi di Storia dell'Arte in onore di Michelangelo Muraro*, a cura di D. Rosand, Venezia, Arsenale Editrice, 1984, pp. 39-58.

¹⁷⁹ Polacco, *Proposte per una chiarificazione sul significato e sulla funzione del «Bassorilievo delle reliquie»*, pp. 133-138.

dagli angeli con il *Reliquiario del Sangue Miracoloso*, uno dei più antichi e venerati di Venezia, nel rilievo riprodotto in maniera schematica, ma comunque riconoscibile. La croce di destra veniva invece identificata con la *Croce-Reliquiario di Irene Dukas*, mentre per quella di sinistra lo studioso faceva notare l'assenza di un vero e proprio piedistallo e il fatto che sembrasse fluttuare nel vuoto. Certo puntualizzava che la resa non potesse ritenersi verosimile, ma proprio in considerazione della mancanza di un piede alla base della croce (che in quella di sinistra invece si nota), l'aveva indotto a credere che si trattasse di una croce-reliquiario processionale poi chiusa in un ostensorio di vetro e bronzo dorato nel 1618, nella forma che vediamo oggi e identificata appunto con la *Stauroteca dell'Imperatrice Maria*.¹⁸⁰

Tuttavia, esaminando da vicino la croce di sinistra del *Bassorilievo*, che veniva appunto indicata dall'Hahnloser come una stilizzazione della *Stauroteca dell'Imperatrice Maria*, mi preme porre in risalto e indirizzare l'attenzione verso la figurina che porta un lembo della veste al viso come per asciugarsi le lacrime, prossima alla cornice, e l'altra che sembra avere l'avambraccio all'altezza dell'addome: esse sono colte in atteggiamenti diversi rispetto a quelli che ritraggono Costantino ed Elena della *Stauroteca*. Per la presenza poi del braccio arcuato che le sostiene, assimilabile a croci processionali come quella del Duomo di Venzone, o la *Croce-reliquiario della Vera Croce* della Scuola Grande di San Giovanni Evangelista di Venezia, datata al 1369, trovo che la proposta avanzata dello studioso non sia del tutto convincente, anche perché il Tesoro conserva e conservò opere analoghe che vedevano appunto il *Crocifisso* affiancato da due *dolenti*, come potevano essere – solo a titolo di esempio – la *Cassetta reliquiario bizantina* [Inv. n. 24] con *Cristo crocifisso* e i *dolenti* ai lati e ancora l'*Icona della Crocefissione* [Inv. n. 18] con la *Vergine* e l'*evangelista*. Escludo invece che potesse trattarsi del *Reliquiario della Vera Croce di Enrico di Fiandra*, come sostenuto da Karin Krause,¹⁸¹ in quanto, seppur vicino iconograficamente alla croce rappresentata nel *Bassorilievo* per la presenza dei dolenti e il braccio arcuato a sostenerli (che peraltro è curvo verso l'esterno, mentre nella croce del *Rilievo* è al contrario incurvato all'interno), essa non compare negli inventari anteriori al 1402. Naturalmente questo dato non è sufficiente a respingerne del tutto l'eventualità, anche perché non è noto il momento esatto in cui i sacri frammenti pervennero al Tesoro: resta ancora da chiarire se giunsero finché Enrico di Fiandra, secondo imperatore di Costantinopoli e committente dell'opera, era ancora in vita oppure solo dopo la sua morte, avvenuta nel 1216. Il fatto però egli fosse particolarmente grato a Venezia per il sostegno militare ricevuto, apre la possibilità all'approdo del *Reliquiario* quale dono imperiale, anteriormente alla morte dell'imperatore.¹⁸² Tuttavia, se si considera la presenza di altre due figure femminili poste appena sopra la *Vergine* e *san Giovanni*, simboleggianti l'*Ecclesia* e la *Sinagoga* che nella croce del *Bassorilievo* non compaiono, pur essendo descritta in modo stilizzato, risulta improbabile ritenere che questa potesse essere appunto quella commissionata dall'imperatore costantinopolitano.

¹⁸⁰ *Il tesoro e il museo*, a cura di R. Hahnloser, 1971.

¹⁸¹ Krause, *Immagine-reliquia*, pp. 216-217.

¹⁸² *Il tesoro e il museo*, a cura di R. Hahnloser, p. 140.

Ora, al di là della questione attributiva che eccede il campo della mia ricerca e data anche la complessità del caso, che coinvolge svariati aspetti e non può prescindere da approfondite e nuove ricerche in campo archivistico, l'identificazione rimane prudentemente sospesa, nella fiducia che nuovi studi possano in futuro sciogliere i dubbi. Ciò vale anche per gli altri due oggetti misteriosi posti ai lati del *Reliquiario del Sangue Miracoloso*, per i quali alcuni studiosi avevano chiamato in causa il *Reliquiario del braccio di san Giorgio*, il «capotano delle armate cristiane» per quello di destra, qui rappresentato entro l'astuccio che lo proteggeva;¹⁸³ il manufatto di sinistra invece, raffigurava probabilmente la *capsam ligneam*, menzionata in vari inventari, che doveva contenere un frammento della testa del Battista.¹⁸⁴ Pasini era meno sicuro dell'identificazione di quest'ultimo, suggerendo che potesse trattarsi di un pezzo della colonna della flagellazione.¹⁸⁵

Prima di passare ad analizzare più da vicino l'importanza del *Rilievo* in relazione alla sua collocazione e alle ricadute sotto il profilo liturgico-processionale che questa implicava, sarà utile richiamare alla memoria un fatto miracoloso, una vicenda che può gettare luce sulla considerazione nutrita a Venezia nei confronti delle reliquie, non solo preziosi manufatti e oggetti di culto, ma qualcosa di più, anche sul piano del richiamo collettivo che perciò doveva espandersi al di fuori delle singole e particolari circostanze storiche legate alle spoglie sacre.

Il 30 maggio del 1265 una lettera ducale consegnata ad alcuni ambasciatori veneziani incaricati di scortare una delegazione di Domenicani e Francescani, prendeva la via per Roma: il mittente, il doge Ranieri Zeno, ordinava di informare il papa di un evento straordinario avvenuto nel Tesoro di San Marco. Secondo quanto esposto, attorno alla mezzanotte del 13 gennaio 1231 (*more veneto* 1230) un incendio divampò in un ambiente allora rivestito di pannelli lignei.

Non appena ci si accorse della tragedia in atto, alcuni uomini si precipitarono dai Procuratori che custodivano le chiavi dei locali e una volta aperte le porte videro con grande sgomento che era ormai troppo tardi: si versò quanta più acqua possibile, senza tuttavia riuscire a placare le fiamme. Si decise a quel punto di richiudere l'accesso e attendere il mattino seguente sino a che «le cose che dentro vi erano legnami, oro, argento et pietre pretiose et altre cose si giudicò esser consumate dal foco»; il rogo infuriò fino al giorno successivo:

et fatto giorno, aperte le porte, benché fosse stata gettata tant'acqua et si vedesse consumato ogni cosa, rimase però il calor del foco, et si trovò ogni cosa convertito in carboni et cenere, et cercandosi per li carboni l'oro et l'argento fra quelli carboni fu ritrovata la Santissima Croce del Legno di N.S. in tutto et per tutto immacolata et illesa dal foco, et continuando fu ritrovato

¹⁸³ Pincus, *Christian Relics and the Body Politic*, pp. 39-58; Krause, *Immagine-reliquia*, pp. 216-217.

¹⁸⁴ Gallo, *Il Tesoro di S. Marco*, pp. 13-15.

¹⁸⁵ Pasini, *Il Tesoro di San Marco*, p. 3.

L'ampolla de cristallo del vero Sangue del Signor, con una cartolina legata nel collo nella qual era scritto SANGUINIS CHRISTI, la qual era tra quelli carboni rimasta integra et a fatto illesa. Molte altre ampolle et altre cose cristalline furono ivi trovate tutte convertite in cenere, et insieme fu ritrovato tra essi carboni, sopra una cassa di legno, della Crepa di S. Gio. Battista, la qual cassa era abbruggiata quasi per tutto, eccetto tanto quanto toccava quella Crepa con un cendato greco, con il quale era coperta, essendo restato anco quello integro. Le qual tutte cose tanto pretiose et santissime furno mostrate al populo con allegrezza, con solenne processione.¹⁸⁶

Già con le prime perlustrazioni si prese coscienza della natura soprannaturale delle circostanze e i tre manufatti nominati nella lettera, rinvenuti perfettamente intatti, 'resistiti alla prova del fuoco' erano, appunto, un pezzo della Vera Croce, l'ampolla bizantina col Sacro Sangue poi montata in quello che oggi forma il *Reliquiario del Sangue Miracoloso di Beirut* e il frammento del cranio di Giovanni Battista allora ritrovato in una cassetta di legno.

La richiesta però, veniva avanzata oltre trent'anni dopo l'incendio descritto nell'epistola, un elemento singolare che aveva indotto alcuni studiosi, tra cui Debra Pincus, a suggerire una lettura in chiave propagandistica dell'episodio, sulla base cioè del quadro geo-politico che interessò Venezia intorno agli anni sessanta del Duecento: in quegli anni infatti, la città era impegnata in una lotta cruciale per riuscire a mantenersi la maggiore potenza commerciale a Bisanzio e nel Mediterraneo Orientale.¹⁸⁷

Con gli eventi legati alla IV Crociata si era aggiudicata una posizione dominante, ma con la caduta dell'Impero Latino d'Oriente, nel 1261, essa perse la sua centralità nella gestione dei traffici e vide parallelamente un'intensificazione del già lungo conflitto con Genova, sua grande rivale: il sogno di Venezia «as a city with a divinely favored destiny» veniva pericolosamente messo a repentaglio.¹⁸⁸ È in questa difficile congiuntura che la studiosa proponeva di inserire l'operazione propagandistica attuata con la promozione delle reliquie, che si facevano 'agenti' legittimanti della sfrontata politica commerciale veneziana; tali concetti venivano veicolati non solo attraverso l'appena ricordata lettera del doge Ranieri, che aveva appunto il compito di recuperare credibilità per la città, ma anche per mezzo del *Bassorilievo delle Reliquie* quale manifesto della rinnovata costituzionalità del potere nell'ambito dell'iniziativa di autoaffermazione del Dogado.¹⁸⁹ Se le sacre spoglie costantinopolitane erano strettamente legate alla casa imperiale bizantina, anche in Occidente furono ritenute, da subito, espressione del potere politico, specialmente una volta che si entrava in possesso di reliquie in precedenza amministrate dagli imperatori d'Oriente.¹⁹⁰ La *manus dei* e l'*angelo benedicente* del *Bassorilievo* illustravano dunque il «concetto dell'autorizzazione divina alla traslazione delle reliquie da Costantinopoli a Venezia» e – al pari di Parigi,

¹⁸⁶ Gallo, *Il Tesoro di S. Marco*, pp. 13-15.

¹⁸⁷ Pincus, *Christian Relics and the Body Politic*, pp. 39-58.

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 39.

¹⁸⁹ *Ivi*, pp. 39-50.

¹⁹⁰ Krause, *Immagine-reliquia*, pp. 216-217.

definita la ‘Nuova Gerusalemme’ a seguito dell’acquisizione delle sacre spoglie della Passione – si presentava ora come la legittima erede di Costantinopoli e quindi di Gerusalemme.¹⁹¹

Parallelamente all’interpretazione che privilegiava una lettura degli eventi e quindi della commissione del *Bassorilievo* in chiave politica, ne germinava un’altra che proponeva altresì di prendere in esame anche altri elementi, tra cui la collocazione della lastra, aspetto tutt’altro che casuale. Ci si rese conto cioè che la sua speciale sistemazione, che la vede incastonata nella superficie orientale del muro esterno della seconda stanza del Tesoro, detta Santuario, in cui è addossato l’altare delle reliquie, poteva rivelare qualcosa di più, un significato denso e profondo che andava oltre la sola spiegazione che la vedeva come strumento mediatico. In altre parole, se si ritenesse vera solo la tesi che la commissionava per scopi esclusivamente propagandistici, non si comprenderebbe il motivo di posizionarla in uno spazio di passaggio, angusto, poco visibile, riservato al doge e ai membri di governo. Non si spiegherebbero poi le ridotte dimensioni del *Rilievo* (89x56 cm), in netto contrasto con i presunti intenti celebrativi.¹⁹²

Considerati poi alcuni aspetti materiali – a mio avviso determinanti – come l’evidente consunzione della lastra, per la quale la Pincus parlava di una superficie «heavily used» senza però precisare ‘da chi’ e tenuto conto dell’esistenza di alcuni affreschi trecenteschi con episodi della *Vita di Cristo* emersi in occasione dei restauri condotti tra il 1977 e il 1978 che inquadrano il *Bassorilievo*, allora le ragioni della sua commissione andrebbero ricercate oltre la sola interpretazione sino a quel momento fornita.¹⁹³

La sistemazione dell’andito Foscari, avvenuta prima nel Duecento e poi nel 1531 con Jacopo Sansovino, sembrerebbe non aver coinvolto la parete in cui era murata l’opera. Sotto la scala un tempo presente, addossata al portico Foscari, demolita nel 1602, esisteva una porta di accesso all’andito, spazio che sappiamo essere destinato al transito di alcune processioni e per la cui ricostruzione è fondamentale consultare il *Cerimoniale* di Bartolomeo Bonifacio che, pur essendo del 1564, riporta l’uso fissato dai cerimoniali più antichi, anche quando la pratica liturgica del tempo era mutata.¹⁹⁴ Dalla sua lettura si apprende che non tutte le processioni venivano convogliate attraverso il passaggio: ad esempio quella del Corpus Domini, della vigilia della Sensa, della mattina di Pasqua e della vigilia di San Marco non passavano di qui. Soltanto quella della Domenica delle Palme «facta distributione palmarum, exit processio per portam maiorem chori et portam ecclesiae que est prope Sanctuarium»,¹⁹⁵ e del Venerdì Santo sfilavano lungo l’andito Foscari. La motivazione di tale preferenza è squisitamente liturgica: nelle due solennità appena menzionate infatti, la Chiesa proclamava per intero la Passione di Cristo: le

¹⁹¹ *Ibidem*

¹⁹² Polacco, *Proposte per una chiarificazione sul significato e sulla funzione del «Bassorilievo delle reliquie»*, pp. 133-138.

¹⁹³ Pincus, *Christian Relics and the Body Politic*, p. 40; Merkel, *Gli affreschi dell’Andito Foscari*, pp. 63-71.

¹⁹⁴ Donega, *I reliquiari del Sangue di Cristo*, pp. 65-71; Polacco, *Proposte per una chiarificazione*, pp. 133-138. Essi si trovano generalmente indicati con la formula «sed hodie aliter facimus».

¹⁹⁵ BONIFACIO, *Rituum ecclesiasticorum*, c. 29 v.

processioni che sfilavano davanti al *Bassorilievo*, inquadrato dagli episodi principali della *Vita di Cristo*, tra cui una *Crocifissione* e una *Deposizione* e a stretto contatto con il luogo in cui erano custodite le reliquie di quella stessa Passione, divenivano un vero e proprio pellegrinaggio interno, in cui era consentito a un certo numero di fedeli di accarezzare quei segni.¹⁹⁶ Si spiega così l'abrasione della lastra, la cui elevata usura però, resta ancora un aspetto non del tutto chiarito se si considera che il passaggio veniva aperto solo in particolari occorrenze.¹⁹⁷

Certo non si possono ignorare gli aspetti materiali, come in passato aveva giustamente suggerito Antonio Pasini che ricordava come «i fedeli, passandovi dappresso, usarono sempre di toccarlo colla destra e poi di segnarsi, in attestato di devozione per le preziose Reliquie là dentro custodite, così oggidì la superficie n'è in parte logora e guasta, tanto più che, sebbene sia sculto il bassorilievo in marmo statuario, questo non è per altro de' più solidi e migliori.»¹⁹⁸ Allo stato attuale delle ricerche però, non sono ancora state condotte indagini diagnostiche specifiche dei materiali, tramite cui chiarire se lo stato della consunzione della lastra possa essere riconducibile o meno alle sue componenti chimico-fisiche.

L'importanza del *Bassorilievo* sotto il profilo simbolico, quale 'vettore liturgico' in relazione alla sua collocazione, veniva segnalato di comune accordo da tutti gli studiosi, ma grazie alla scoperta del ciclo di affreschi con scene cristologiche, unitamente alla lettura del *Cerimoniale*, si è finalmente riusciti a recuperare il significato liturgico-processionale del sito, evidenziando come la funzione cultuale fosse prevalente rispetto a quella esclusivamente politica. Ettore Merkel, autore di uno dei contributi più dettagliati per quanto concerne questo ciclo, osservava come «la percorrenza preferenziale dell'andito Foscari fosse suggerita dalla distribuzione degli episodi affrescati sulle pareti che si leggono da sinistra a destra uscendo dalla basilica», venendo così a creare una «direttrice nel percorso processionale» con quanto già raffigurato nel tempio marciano, segnatamente i mosaici con scene della *Vita di Cristo* collocate nel transetto destro.¹⁹⁹

Nell'avviarci alla conclusione, non si potrà fare a meno di evidenziare un ultimo aspetto relativo all'enfasi posta nei confronti del Sangue di Cristo, a partire dal riferimento alla Porta Media – ossia l'accesso varcato dal Santissimo Sacramento condotto in processione il Venerdì Santo e dal doge per la liturgia del Sabato Santo – menzionata come «portā a sanguine xpisti», così come veniva chiamata tra il XIV e il XV secolo, e ancora dalla posizione centrale occupata dal *Reliquiario del Sangue Miracoloso* nel *Bassorilievo*.²⁰⁰ Data l'usura della superficie (pur tenendo conto dei problemi poc'anzi ricordati ossia l'assenza di uno

¹⁹⁶ Donega, *I reliquiari del Sangue di Cristo*, pp. 65-71.

¹⁹⁷ *Ivi*, nota 23.

¹⁹⁸ Pasini, *Il Tesoro di San Marco*, p. 3.

¹⁹⁹ Merkel, *Gli affreschi dell'Andito Foscari*, pp. 63-71.

²⁰⁰ Nei cerimoniali, soprattutto in relazione ai riti della Domenica delle Palme si poteva leggere: «Dato oliuo preparent se domin' primicerius sacerdos et ministri et omnes alij clerici ad eūdum in processionem cum dominio & duce cum cruce et cereis precedentibus exeūdo p portā a sanguine xpisti canendo». *Christ in the Council Hall*, a cura di S.S. Larsen, p. 212.

studio specifico circa le sue componenti materiche), si è giunti alla ormai manifesta conclusione che l'opera non fu commissionata esclusivamente per motivi esornativi, ma che rivestisse al contrario un valore profondo, una valenza devozionale radicata presso la cittadinanza.

L'esaltazione del *Reliquiario del Sangue Miracoloso*, al cui cospetto sono inginocchiati gli angeli, era coerente con il culto dei sacri resti di Cristo che si era andato affermando in Italia proprio dalla seconda metà del Duecento, in convergenza con l'istituzione della solennità cristiana del Corpus Domini nell'agosto del 1264. La devozione al Sangue e al Corpo di Cristo, venerati quali *summae reliquie*, scalzò il primato di quelle di santi e martiri cristiani, fino a quel momento al centro di pratiche liturgiche e di devozione popolare, raggiungendo, verso la fine del XIV secolo, uno *status* nuovo e trasformandosi «into the most powerful and most effective sacred objects upon which church, community and individual could draw».²⁰¹ I reliquiari della Passione del Tesoro rispondevano perfettamente all'esigenza maturata proprio in quel torno d'anni di ostendere le sacre spoglie secondo un'urgenza essenziale del nuovo culto, accompagnata dall'enfasi nei confronti della *visio*, che portò allo sviluppo di un nuovo tipo di involucri, gli ostensori appunto, e con essi la crescente consuetudine di esporre l'ostia scoperta allo sguardo dei devoti, il condurla in processione,²⁰² adottando una serie di strategie di coinvolgimento e una gestualità teatralizzata, caricata di una straordinaria intensità emotiva,²⁰³ che trovava un corrispettivo, per quanto atteneva il culto del Sangue, nel rito dell'*elevatio calicis*.²⁰⁴

Il desiderio di vedere l'ostia veniva soddisfatto e reso possibile dall'uso del cristallo di rocca che, tramite particolari lavorazioni, poteva essere addirittura impiegato per amplificare e migliorare la visibilità di piccoli oggetti – in questo caso frammenti di reliquia – contenuti entro i reliquiari, fungendo in questo modo da lente di ingrandimento.²⁰⁵ Oltre alle caratteristiche esteriori, la cui comprensione era alla portata di chiunque, v'era un livello più profondo che racchiudeva aspetti spirituali associati al minerale, di difficile ed elitario accesso: oltre alle dette qualità fisiche, fu investito di alcune proprietà simboliche che lo rendevano un mezzo ideale per trasmettere concetti teologici fondamentali.²⁰⁶

Il pensiero cristiano aveva ereditato dall'antichità la convinzione che il quarzo si formasse come esito del prolungato congelamento dell'acqua che non poteva più tornare allo stato liquido. Gregorio Magno – le cui speculazioni affondavano le radici negli scritti del profeta Ezechiele (1:22) che per primo aveva parlato del trono di Dio come di un «mare vitreum simile crystallo» – associò il Corpo risorto di Cristo

²⁰¹ C. Zika, *Hosts, Processions and Pilgrimages: Controlling the Sacred in Fifteenth-Century Germany*, in «Past & Present», 118, 1988, pp. 25-26.

²⁰² *Ibidem*

²⁰³ M. Bacci, *Lo spazio dell'anima. Vita di una chiesa medievale*, Bari, Laterza, 2005, p. 129-130.

²⁰⁴ Circa il rito dell'elevazione e partecipazione alla comunione, si veda: M. Rubin, *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, pp. 35-63.

²⁰⁵ G. Toussaint, *The Sacred Made Visible: The Use of Rock Crystal in Medieval Church Treasuries*, in *Seeking Transparency. Rock Crystals across the Medieval Mediterranean*, a cura di C. Hahn, A. Shalem, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 2020, pp. 225-232.

²⁰⁶ *Ibidem*

alle qualità del cristallo di rocca. Se lungo l'arco della Sua vita il corpo mortale condivideva le proprietà mobili dell'acqua, con la resurrezione Egli divenne solido e incorruttibile, come il quarzo:

Crystallum ... ex aqua congelascit et robustum fit. Scimus uero quanta sit aquae mobilitas. Corpus autem Redemptoris nostri, quia usque ad mortem passioni subiucuit, aquae simile iuxta aliquid fuit, quia nascendo, crescendo, lassescendo, esuriendo, sitiendo, moriendo, usque ad passionem suam per momenta temporum mobilitier decurrit... Sed quia per resurrectionis suae gloriaam ex ipsa sua corruptione in incorruptionis uirtutem conualuit, quasi crystalli more ex aqua duruit... Aqua ergo in crystallum uersa est, quando corruptionis eius infirmitas per resurrectionem suam ad incorruptionis est firmitatem mutata.²⁰⁷

La crescente devozione al Corpo e al Sangue di Cristo non contraddistinse solo Venezia naturalmente, ma con essa anche Orvieto, 'sede eletta' ove il Miracolo Eucaristico di Bolsena si manifestò nel 1263, e con essa Liegi, centro propulsore delle tesi di Berengario di Tours e Giuliana di Cornillon, e ancora Mantova e così moltissimi altri centri d'Europa. Nondimeno questo culto qualificò il Dogado nello specifico, laddove scopriamo un'associazione peculiare tra il Sangue di Cristo e lo Stato incarnato nella persona del doge. Durante la Settimana Santa infatti, in occasione di alcune funzioni, egli accantonava le tradizionali vesti in broccato per indossare un indumento speciale noto come 'corruccio', un abito molto sobrio in lana rossa che simboleggiava appunto il sangue versato da Gesù durante gli strazi subiti e la crocifissione.²⁰⁸

Analogamente, anche la devozione alla Croce raggiunse un nuovo peso nel corso del XII e XIII secolo, anche grazie alla funzione che essa svolse come reliquia nelle crociate. Osservando il *Bassorilievo*, si noterà come le due croci occupino una posizione preminente, suggerita anche dalla maggiore mole rispetto agli angeli. Il fenomeno dell'adorazione della Croce conobbe l'acme soprattutto nel contesto della pietà tardo medievale italiana e va vista in connessione diretta all'ascetismo francescano che glorificava la resistenza alla sofferenza e le castigazioni per identificarsi con il Cristo della flagellazione.²⁰⁹ Il *Reliquiario della colonna della flagellazione* del Tesoro, affronta in chiave monumentale l'episodio, e si faceva espressione compiuta di questo contesto devozionale.

Di tutto il supplizio subito, si elesse la flagellazione quale brano da isolare rispetto al contesto narrativo e trattare quale immagine iconica adatta alla meditazione e contemplazione, offrendo un focus sulle sofferenze fisiche patite da Cristo, connesse alla venerazione del Sacro Sangue.²¹⁰ Di pari passo, il suo

²⁰⁷ S. Gerevini, "Sicut crystallus quando est obiecta soli": *Rock Crystal, Transparency and the Franciscan Order*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 56, 2014, 3, pp. 225-232.

²⁰⁸ Pincus, *Christian Relics and the Body Politic*, pp. 39-58.

²⁰⁹ G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, II voll., London, Lund Humphries Publishers Limited, 1971, pp. 68-69.

²¹⁰ Da un punto di vista iconografico, la tradizionale immagine a tre figure della *flagellazione* fece la sua prima comparsa nel 1250, in una pala d'altare (perduta) proveniente da Quedlinburg; in campo scultoreo invece, apparve occasionalmente nel corso del XII secolo, per divenire più comune a partire dal Duecento. *Ivi*, pp. 66-69.

corpo veniva raffigurato sempre più straziato dalle torture corporali, completamente coperto di ferite.²¹¹ Più che sanguinante, veniva effigiato sanguinolento, in un «crescendo di erotica del dolore».²¹² Anche l'aspetto degli ufficiali si fece sempre più rozzo, venivano sovente raffigurati come brutali mercenari intenti a colpirlo selvaggiamente. Dal XV secolo in poi, Cristo veniva rappresentato quasi sempre davanti alla colonna, con le mani legate sopra le testa o dietro la schiena, come mostra il nostro *Reliquiario*, e spesso raffigurato piegato sotto i colpi dei fustigatori.²¹³

Connesso alla nuova enfasi nei confronti degli strumenti della Passione, non possiamo dimenticare di menzionare il già descritto *Reliquiario della Croce detto 'la Crocetta'* del Tesoro, opera veneziana della fine del XIV secolo, attribuita all'orefice noto come 'Maestro di Santo Stefano', che si faceva espressione concreta del culto, ritraendo nell'architettonico nodo due angeli intenti ad affacciarvisi con in mano gli strumenti della Passione: uno stringe tre chiodi e l'altro il *titulus crucis*.

²¹¹ *Ibidem*

²¹² *Storia della bruttezza*, a cura di U. Eco, pp. 49-55.

²¹³ Schiller, *Iconography*, pp. 66-69.



1. *Reliquiario del Preziosissimo Sangue*. Venezia, Tesoro di San Marco



2. *Reliquiario delle quarantanove reliquie*. Padova, Tesoro della basilica del Santo.



3. *Tomba del Cardinal Pietro Pileo da Prata. Padova, Duomo.*



4. *Reliquiario del Sangue Miracoloso di Beirut. Venezia, Tesoro di San Marco.*



5. *Bruciaprofumo marciano*. Venezia, Tesoro di San Marco.



6. *Reliquiario della colonna della flagellazione.* Venezia, Tesoro San Marco.



7. Reliquiario di un frammento della colonna della flagellazione. Padova, Tesoro della basilica del Santo.



8. *Reliquiario delle Sante Spine*. Venezia, Tesoro di San Marco



9. *Reliquiario del Santo Chiodo di Cristo*. Venezia, Tesoro di San Marco.



10. *Ostensorio della Sacra Arundine*. Venezia, Tesoro di San Marco.



11. *Reliquiario della Croce detto la 'crocetta'. Venezia, Tesoro di San Marco.*



12. *Reliquiario della Vera Croce di Enrico di Fiandra*. Venezia, Tesoro di San Marco.



13. *Stauroteca dell'Imperatrice Maria*. Venezia, Tesoro di San Marco.



14. *Croce-Reliquiario di Irene Dukas*. Venezia, Tesoro di San Marco.



15. *Croce-Reliquiario processionale*. Venezia, Tesoro di San Marco.



16. *Bassorilievo delle reliquie*. Venezia, Basilica di San Marco, parete esterna del Tesoro

Capitolo II

COMUNITÀ RELIGIOSE E CULTO EUCARISTICO: LA CHIESA DEL CORPUS DOMINI DI VENEZIA

2.1 Premessa

Delle quattro chiese domenicane un tempo esistenti in laguna due soltanto sopravvivono: la chiesa dei SS. Giovanni e Paolo e S. Pietro Martire a Murano. Avverso è stato invece il destino dei complessi monastici del Corpus Domini e di S. Domenico di Castello, soppressi per decreto napoleonico e infine rasi al suolo, divorati dalla città. Con la distruzione degli ambienti è andato disperso il ricco patrimonio artistico, gli arredi e gli oggetti in passato connessi alla liturgia e alla vita di queste comunità. Ricostruire l'assetto di spazi e vicende storico-artistiche relative a edifici oggi non più esistenti è complesso, ancor più considerando alcune difficoltà oggettive, come nel caso del monastero femminile del Corpus Domini, soggetto alla regola della clausura. Ne consegue che diverse aree, inaccessibili ai visitatori, non trovano alcuna descrizione nelle guide e pertanto possiamo solo ipotizzarne l'antica fisionomia sulla base di deduzioni tratte dagli scritti concepiti entro le mura monastiche.¹ È a quest'ultima fondazione che il presente capitolo si rivolge.

Situato ai margini della città, il complesso del Corpus Domini fu tra le istituzioni religiose più rilevanti della laguna a cavallo fra Tre e Quattrocento. Pur essendo l'ultima fondazione domenicana ad essere innalzata, ospitava alcune tra le opere più antiche.² È solo in anni recenti

¹ D. Zaru, *Art and Observance in Renaissance Venice. The Dominicans and their Artists (1391 – ca. 1545)*, Roma, Viella Libreria Editrice, 2014, pp. 21-63.

² *Ivi*, p. 75.

però che ha attirato l'attenzione degli studiosi: sicuramente il fatto che la sede originaria non sia più esistente ha inciso sulla sfortuna critica.³ Il rinnovato interesse per la fondazione e il crescente sviluppo dei *gender studies* ha portato alla rivalutazione delle opere per essa concepite, tra cui la pala di Caterino Moranzone e Bartolomeo di Paolo, ora al Museo Correr, e la pala della Passione di Antonio Vivarini, conservata alla Ca' d'Oro. Proprio di queste opere si indagherà la storia, il contesto, la committenza e la particolare iconografia incentrata sul sacramento dell'Eucarestia, cruciale nella devozione femminile, nello specifico, e nei confronti del quale Venezia ebbe sempre un'attenzione particolare.⁴ Si cercherà poi di comprendere la cultura visiva e le strategie per la costruzione e il veicolo dell'identità delle monache del Corpus Domini e l'uso delle opere quali supporti visivi nella pratica quotidiana dei riti.

2.2 Storia e nascita di una comunità

*«In nomine Domini nostri Iesu Christi et Sanctissime Marie matris eius et beati Dominici patris nostri. Qui comenza el prologo de una breve cronica del sanctissimo monestier del Corpo di Cristo de Veniexia, de le sorelle dell'ordine de missier san Domenico, nel mille trexento e cinquantanuove».*⁵

Con queste parole Bartolomea Riccoboni principia la sua *Cronaca*, sorta di «sguardo dato sull'ampio mondo dalla finestra del parlatorio d'un monastero di clausura», entro cui l'autrice si propose di narrare un resoconto dettagliato circa la fondazione della chiesa e la vita del monastero nella prima parte; lo scisma e le vicissitudini di Gregorio XII (Venezia 1335 circa – Recanati 1417) – di cui Giovanni Dominici (Firenze 1357 – Buda 1419) fu il più fedele consigliere

³ Nel 1806 vennero apposti i sigilli a tutti i beni del monastero, confiscati dal Demanio. Pochi mesi dopo con il decreto vicereale si dispose la concentrazione delle corporazioni religiose, determinando così la soppressione di 34 monasteri e conventi e 9 chiese secolari. Le monache di Santa Maria del Rosario e del Santissimo Sepolcro furono accorpate al monastero del Corpus Domini. Da una supplica della priora di restituire al monastero alcuni locali, indirizzata all'Ispettore Generale di Finanza, veniamo a conoscenza che quegli spazi furono adibiti a magazzini durante la dominazione austriaca. La richiesta della priora fu accolta, ma solo un anno più tardi, il 25 aprile del 1810, con decreto n. 77, fu ratificata la soppressione. La chiesa fu utilizzata prima come abitazione privata e poi come cereria; il monastero e la Scuola dei Nobili come magazzini. All'altezza del 1815 la maggior parte degli ambienti risultavano distrutti e si procedette infine alla costruzione degli edifici della stazione ferroviaria. E. Nardin, *Le vicende artistiche della chiesa e del monastero del Corpus Domini di Venezia*, in *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 33 vol., Venezia, Casa Editrice Leo S. Olschki, 2009, pp. 109-164.

⁴ V. Gastone, *La devozione all'Eucaristia nella Venezia dei dogi e la processione del «Corpus Domini» monopolio del governo della Repubblica*, in *San Marco: aspetti storici e agiografici*, a cura di A. Niero, Venezia, Marsilio Editori, 1996, p. 161.

⁵ M. T. Casella, G. Pozzi, *Lettere Spirituali*, Friburgo, Edizioni Universitarie Friburgo Svizzera, 1969, pp. 266-270.

– nella seconda.⁶ Dal manoscritto si evince che la fondazione della chiesa e del monastero avvenne nel 1366 per opera di una monaca benedettina, Lucia Tiepolo. Figlia di nobili veneziani, fece ingresso all'età di undici anni nel monastero di Santa Maria degli Angeli di Murano dove rimase per trentaquattro anni. A malincuore fu poi destinata per volontà del vescovo di Torcello al monastero dei Santi Filippo e Giacomo di Ammiana, ove si trattenne per tre anni.⁷

Accadde che, durante la preghiera, Lucia si addormentò ed ebbe una visione: «*Or uno giorno*», prosegue il manoscritto, «*essendo la dicta dona in oration tra sexta e nona con molte lacrime, quasi lapsa et absorta in spirito se inclinò in xoso con el capo et ecco li par sentir per la giesia vegnir una persona molto parlando et ella se voltò e vete misier Iesù in forma de uno signor ligado alla colona, tutto impiagado et insanguinado, con la corona de spine in testa et messeli con gran pesso le mani su le spalle e disseli: “va a Veniexia et edificame uno monestier a mio nome”; et ella disse “Como diello haver nome?”. El Signor rispose e disse: “El Corpo de Cristo”*».⁸

⁶ Veneziana di nascita, Bartolomea Riccoboni entrò nel convento del Corpus Domini a venticinque anni, nel 1394. La *Cronaca* documenta con dovizia di particolari i primi anni di vita della comunità, tanto che ancora nel 1749 Flaminio Corner (Venezia 1693 – Venezia 1778) per la sua *Ecclesiae Venetae*, faceva derivare le informazioni contenute nel capitolo relativo al monastero proprio dal manoscritto in questione. Nata con lo scopo di esaltare l'esemplarità delle monache, la *Cronaca* costituisce oggi una fonte preziosa poiché consente di indagare diversi aspetti della vita all'interno del monastero, dagli spazi ad uso delle monache al loro patronato artistico, ed infine di tracciare le coordinate entro cui la fondazione si inseriva nel tessuto veneziano del tempo. L'ammirevole condotta delle religiose traspare dal testo in più punti, ribadita con moti d'orgoglio dall'autrice che riferiva d'una comunità «de tanta perfection» che «i confessori se maravigliava, maxime del gran silenzio»; il fervore devozionale che le contraddistingueva infatti, era tanto che la vicaria doveva comandar loro di mangiare, altrimenti non avrebbero ingoiato boccone. Oltre al digiuno – la rinuncia più dolorosa – si infliggevano altre penitenze come, ad esempio, togliendo “il materasso” dai letti e dormendo direttamente sulle nude assi di legno o addirittura privandosi del sonno. Mortificavano il loro corpo mediante «scilicet e chadene [...] con gran effusion di sangue». Vivevano in castità, povertà e i beni, dagli abiti alla biancheria, sino alle elemosine provenienti dalle famiglie d'origine, venivano condivisi dalla comunità. La *Cronaca* si conclude nel 1435. Del manoscritto esiste una copia in parte trascritta da Pietro Gradenigo (ms *Gradenigo Dolfin*, n. 62, Venezia, Biblioteca Correr); Chiara Riccoboni, sorella di Bartolomea e monaca nello stesso monastero, scrisse *L'Antichità ravinata*, una raccolta di ricordi relativi al monastero, che è possibile consultare all'Archivio di Stato di Venezia (ASVe, Corpus Domini, b. 1). Casella, Pozzi, *Lettere Spirituali*, pp. 266-270; E. Nardin, *Le vicende artistiche della chiesa e del monastero del Corpus Domini di Venezia*, in *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 33 vol., Venezia, Casa Editrice Leo S. Olschki, 2009, pp. 109-164. Il fondo del Corpus Domini è costituito in totale da 36 buste. Di queste, 28 costituiscono il *corpus* vero e proprio del fondo, 6 raccolgono pergamene e nelle 3 restanti si trovano documenti provenienti dall'Archivio di Padova.

⁷ Il centro di Ammiana, un tempo piccolo arcipelago, è oggi inabissato, ingoiato dalle sabbie. Importante nucleo medievale – assieme a Costanziano – fu abbandonata per le sfavorevoli condizioni ambientali fra Tre e Quattrocento. Attualmente l'area si presenta come una distesa di barene, piccoli lembi di terra attraversati da qualche canale qua e là. Un tempo sorgeva nell'attuale isola della Salina il monastero benedettino maschile dei Santi Filippo e Giacomo, oggi completamente demolito. Entro la prima metà del XV secolo furono abbandonati e spogliati dei loro beni anche gli ultimi cenobi. Degli antichi luoghi sacri si ricordano solo i nomi, evocati dai toponimi che indicano ora, ad esempio, i canali. Il luogo è avvolto nella leggenda, tuttavia nel 1974, 1983-84 e nuovamente nel 2008-2009 sono state condotte delle campagne di scavo coadiuvate dai subacquei del Club di San Marco e promosse dall'Università Ca' Foscari (alle ricostruzioni storiche hanno lavorato i professori Diego Calza e Daniela Cottica, e gli archeologi Davide Busato e Paola Sfameni). <https://www.metropolitano.it/isole-scomparse-a-venezial/> consultato il 14/04/2023; *La laguna di Venezia*, a cura di G. Caniato, E. Turri, M. Zanetti, Verona, Cierre edizioni, 2016.

⁸ Casella, Pozzi, *Lettere Spirituali*, pp. 266-270.

Stando al resoconto, il mattino seguente la donna si recò dall'allora patriarca di Grado Francesco Querini a cui narrò la prodigiosa visione, il quale sentiti i fatti la incoraggiò ad abbandonare il monastero di Ammiana e a trasferirsi a Venezia. Qui ottenne dal vicario del vescovo di Castello la licenza di edificare in un'area periferica della città, *cao de zirada*, nel *sestier* di Cannareggio, zona in passato destinata alla cantieristica navale. Alcuni finanziamenti promessi da nobili veneziane non si concretizzarono, pertanto la prima chiesa, date le circostanze, fu costruita con tavole di legno e materiali umili. L'altare però, si legge nella *Cronaca*, era in pietra «*aziò el se podesse dir messa el giorno del Corpo di Cristo*». Bartolomea riferisce che il primo edificio fu consacrato nel 1366, tuttavia alcune fonti riportano l'anno 1375, a cui corrispose verosimilmente la riedificazione della fabbrica in pietra.⁹

Gli scritti elaborati entro le mura monastiche rendono vivacemente le molteplici interazioni tra le monache ed eminenti figure del tempo: spiccano i nomi di alcuni uomini che giocarono un ruolo determinante nella costruzione del monastero, patrocinandone gli interventi, ma anche esercitando l'istituto giuridico del giuspatronato. Sebbene dipendenti economicamente da diversi donatori, esse non mancarono mai di ribadire alcuni diritti di libertà e proprietà relativi agli spazi in uso, che vollero sovrintendere in autonomia.¹⁰ La prima comunità benedettina pertanto, poté beneficiare del supporto finanziario di un ricco mercante, Francesco Rabia, il quale fece dono al monastero di alcune celle in legno, dove si trasferirono Lucia Tiepolo con alcune compagne, e due laiche.¹¹ Lo stesso fece voto di finanziare – a seguito dell'assedio del porto di Chioggia, durante la guerra fra veneziani e genovesi – la ricostruzione della chiesa in pietra, qualora Venezia avesse trionfato sugli occupanti. Conseguita la vittoria, Rabia sciolse il suo voto. Dalla lettura della *Convenzione fra Francesco Rabia e le suore del Corpus Domini* emergono però alcune controversie tra le parti.¹² Per dirimerle si appellarono a due mediatori, ser Nicoletto Tommasini e Donino Ridolfi, a cui il mercante chiese di ribadire il suo diritto di *jus patronatus* sulla chiesa, la prerogativa per sé e i suoi successori di scegliere un cappellano laico per le monache, nonché la costruzione di una tribuna all'entrata della chiesa. L'uomo non godeva di buona considerazione presso le monache, veniva avvertito infatti come despota. Così dicono di lui: «*non è stato difensore ni aiutatore, ma sempre persecutore del dicto monastiero in tanti muodi che dicto è chaduto dal dicto iure patronatus e da ogni beneficio de la dicta chiezia, e questo volgiamo provare, e perzò domandamo che nullo iure ne habia a ffare in dicta*

⁹ Nardin, *Le vicende artistiche della chiesa*, p. 109; Casella, Pozzi, *Lettere Spirituali*, p. 257.

¹⁰ Caratteristica specifica delle comunità domenicane a Venezia fu proprio il loro dipendere da finanziamenti esterni, in particolare dai laici, come testimoniano le numerose opere patrocinate da questi, il cui programma iconografico fu però sempre suggerito e orientato dai domenicani. Casella, Pozzi, *Lettere Spirituali*, p. 259; Zaru, *Art and Observance in Renaissance Venice*, pp. 54-63.

¹¹ Casella, Pozzi, *Lettere Spirituali*, pp. 261-262.

¹² *Ivi*, pp. 331-339.

chiexa né monestieri.¹³ La sentenza vide vincitore Rabia, che riaffermò quindi il diritto di patronato sulla chiesa, ma ad alcune condizioni: il cappellano sarebbe stato accettato solo previo consenso delle monache.

Altra figura che esercitò un ruolo cruciale nei primi sviluppi della comunità fu indubbiamente Giovanni Dominici nell'azione di *cura monialium*, al servizio dell'ordine domenicano e della curia papale, attivo anche sul piano politico, al servizio di Venezia e Firenze.¹⁴ Noto e amato pressoché da tutte le famiglie aristocratiche veneziane del tempo, ebbe il privilegio di entrare in qualità di confessore e predicatore nelle case dei nobili, vicino anche al doge Antonio Venier, di cui fu amico intimo.

Il Dominici si lega indissolubilmente al monastero del Corpus Domini in quanto imprese una svolta decisiva sul piano della vita spirituale, che prima del suo intervento s'era dimostrata «stentata, le vocazioni rarissime: in trent'anni tre suore soltanto vi presero dimora».¹⁵ Due giovani devote, Elisabetta e Andriola Tommasini, sorelle di Tommaso che fu vescovo dal 1409 al 1446, distintosi per aver elargito ingenti donazioni al monastero del Corpus Domini e per essere stato allievo spirituale prediletto del Dominici, espressero il desiderio di ritirarsi in un monastero domenicano. Mentre quest'ultimo cercava un luogo a Venezia dove poterne erigere uno, venne a conoscenza del progetto di Francesco Rabia. Pertanto nel maggio del 1393 furono avviati i lavori per la riedificazione del nuovo complesso e l'anno successivo il vescovo di Caorle, in veste di Commissario Apostolico, soppresse l'istituto benedettino e avviò quello domenicano: qui entrarono Lucia Tiepolo in qualità di priora ed Elisabetta Tommasini come sotto priora.¹⁶ Dotatosi di apposite costituzioni, fu infine approvato da Bonifacio IX (1389 - 1404) nel 1398.¹⁷

L'intenso successo apostolico ebbe come esito l'impennata delle vocazioni. Dalla *Cronaca*

¹³ *Ivi*, p. 343.

¹⁴ Giovanni Dominici, fiorentino di padre e veneziano di madre, dotato di rara forza carismatica, guidò nelle vesti di protettore, e padre spirituale il monastero del Corpus Domini e ne promosse la ricostruzione, passando in breve tempo dall'essere un modesto edificio in legno a grande complesso in pietra. Anche la madre, Paola Zorzi, indossò l'abito domenicano ed entrò nel monastero veneziano. La fama che circonfonde l'uomo è proverbiale, ma si fonda su documenti deboli e inconsistenti, in quanto gran parte della sua produzione migliore è inedita o malamente divulgata in edizioni lacunose. L'erudito settecentesco Antonio Maria Biscioni, con la raccolta *Lettere di santi e beati fiorentini*, tentò per primo di dar vita ad un'edizione organica, ebbe però la sventura di servirsi di un codice mutilo proprio dei brani qualitativamente più alti. La sfortuna critica va cercata probabilmente nella difficoltà nel ricondurre ad un genere specifico i suoi scritti. L'attività letteraria che più si lega al capitolo in oggetto è sicuramente costituita dalle *Lettere* destinate alle monache del Corpus Domini, nonché la *Predica*, uno dei testi più belli e vivaci del Dominici. Per un approfondimento relativo alla natura della raccolta, agli aspetti esegetici e cronologici rimando a: M. T. Casella, G. Pozzi, *Lettere Spirituali*, Friburgo, Edizioni Universitarie Friburgo Svizzera, 1969. Segnalo il profilo scritto da Giorgio Cracco (1963) nel Dizionario Biografico degli Italiani sotto la voce (ahinoi!) Giovanni di Domenico «Banchini».

¹⁵ Casella, Pozzi, *Lettere Spirituali*, p. 4.

¹⁶ Nardin, *Le vicende artistiche della chiesa*, pp. 109-164.

¹⁷ Il racconto dell'approvazione papale si trova nell'*Iter Perusinum*, pubblicato per la prima volta da Corner nel 1749. Dal resoconto traspare un'iniziale resistenza da parte del Dominici nel dirigere la comunità domenicana sotto la sua egida. Casella, Pozzi, *Lettere Spirituali*, p. 4.

apprendiamo che il numero delle monache, inizialmente di ventisette, salì a cinquanta alla fine dell'anno, e a settanta l'anno seguente. L'attività del Dominici non si limitò alla sola guida spirituale delle religiose, ma provvide anche a tutte le loro esigenze materiali: «*Misier Domenedio ne provedeva, nostro padre era nostro procurator e tegnivane fornide del tutto, le officiale andava da lui como va le fie dal buon padre e del tutto provedeva como bon padre con gran carità*». ¹⁸ Tuttavia dopo la breve parentesi florida, un decreto d'esilio emanato dal governo veneto contro Dominici pose bruscamente fine alla sua iniziativa per aver favorito le processioni dei penitenti Bianchi, al tempo proibite dal Consiglio dei Dieci. Con gran afflizione, fu costretto a lasciare l'adorata Venezia e a vagare fra Città di Castello, Cortona, Firenze e altri centri delle Marche e della Romagna. La grande fama di cui aveva goduto a Venezia come confessore delle nobildonne, formidabile guida di coscienze, grazie a cui molte delle giovani provenienti dalle famiglie patrizie più in vista indossarono l'abito domenicano, rovinò in poco tempo; la caduta in disgrazia del Dominici ebbe come conseguenza la drastica diminuzione delle donazioni e dei lasciti a favore del monastero. ¹⁹ È in quel contesto storico che presero corpo le lettere alle monache del Corpus Domini, di cui continuò comunque a prendersene cura, anche in esilio. Si comprende che per lui la lettera è «pressappoco la pausa scritta di un colloquio orale, è un tempo d'una direzione spirituale che si svolgeva soprattutto a voce» e dunque utile surrogato quando non era possibile comunicare in modo diretto con l'interlocutore. ²⁰

Tra il 1393 e il 1394, in occasione di alcuni lavori di ampliamento della chiesa, fu eretto l'altare maggiore consacrato al Santissimo Sacramento: proprio in occasione dei lavori si volle verosimilmente dotare l'altare di una pala lignea policroma, commissionandone la realizzazione a Caterino Moranzone e Bartolomeo di Paolo. Il 2 giugno del 1395, su concessione del Consiglio dei Dieci, le monache ottennero il permesso di fondare la Scuola dedicata al culto dell'Eucarestia, la prima non solo in città, ma in tutto il mondo cattolico (anticipando di quarantaquattro anni quella istituita da Paolo III nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva a Roma). ²¹

¹⁸ *Ivi* p. 269.

¹⁹ Zaru, *Art and Observance in Renaissance Venice*, pp. 54-63.

²⁰ Sono sette le lettere antecedenti all'esilio (giugno 1395 – dicembre 1399); si nota poi il diradarsi della corrispondenza proprio negli anni del confino, di pari passo ad un deterioramento dei rapporti, che si fecero più distaccati e sul piano dei contenuti legati sempre più a questioni di ordine pratico, anziché mistico – contemplativo. Casella, Pozzi, *Lettere Spirituali*, p. 6.

²¹ Durante le fastose celebrazioni della festa del Corpus Domini, alle quali prendevano parte le sei Scuole Grandi, la confraternita in oggetto era incaricata di trasportare in processione l'Ostia Sacra dalla chiesa di San Geremia a quella del Corpus Domini. «[...] *vegnando la festa del precioso corpo de Cristo fo facta la procession ordenata dalli magnifici signori della nostra scuola, devotamente con molti frati dell'ordine, aparati con li candeloti in man, partendose da San Ieremia con el sacramento in el tabernacolo*». Il passo è tratto dal capitolo VIII della *Cronaca* del Corpus Domini. Casella, Pozzi, *Lettere Spirituali*, pp. 271-273. Una volta giunta a destinazione sarebbe stata esposta alla pubblica vista per otto giorni. Infine l'Ostia faceva ritorno nella chiesa di San Geremia e una volta concluse le funzioni si dava avvio ad una gara di barche sul Canal Grande, chiamata *Fresco*. Nardin, *Le vicende artistiche della chiesa*, pp. 109-164.

Per tutto il Quattrocento la chiesa e il monastero furono oggetto di continue modifiche – strutturali e decorative – rese possibili dalle molteplici donazioni dei fedeli e delle monache stesse. Accadde che nell’anno 1409 il complesso monastico fu colpito da «*uno refollo de vento tanto terribile per tutta questa terra che li vecchi antighi disse che mai ali zorni sui non aveva veduto el simel, in tanto che tutti quelli se trovarono esser in barcha pericolò.*»²² La furia del vento fu tanta da provocare il cedimento del campanile che crollando danneggiò una parte del dormitorio. Risale invece al 1440 l’importante riedificazione della chiesa, per merito di Tommaso Tommasini e Fantino Dandolo. I fatti sono descritti al capitolo VII della *Cronaca*. La posa della prima pietra avvenne il 24 novembre dello stesso anno dinanzi a Lorenzo Giustiniani allora vescovo di Castello, lo stesso che, divenuto nel frattempo patriarca, consacrò la chiesa il 12 luglio 1444.²³

La prima e più antica restituzione grafica dell’aspetto esterno della nuova chiesa, quella cioè dei primi decenni del Quattrocento, ci è offerta da Jacopo de’ Barbari nella sua grande pianta prospettica a volo d’uccello della città di Venezia. La chiesa dava sul Canal Grande, riusciamo poi a scorgere il campanile e le mura del monastero. Oltre alla veduta del de’ Barbari anche l’acquaforte tardo settecentesca di Marco Sebastiano Giampiccoli (Venezia 1737- Venezia 1809) “fotografa” gli interventi postumi che interessarono la facciata; il rosone e le finestre laterali visibili nel prospetto cinquecentesco furono sostituiti da una piccola finestra di forma esagonale sul timpano e un arco decorato al di sopra della porta d’accesso. Anche la pianta tratta dal Catasto Napoleonico del 1808 mostra come la chiesa fu oggetto di molteplici rifacimenti nel corso dei secoli. A quest’altezza si vede come l’edificio sacro fosse dotato di un’abside esterna semicircolare.²⁴ Grazie ad un disegno che ne riproduceva le piante, opera di G.A. Galesi, datato 1595, possiamo ricavare alcune informazioni: ne deriva che la chiesa aveva pianta rettangolare, con facciata prospiciente sul campo. Nel retro v’erano gli orti, un cimitero e alcuni ambienti denominati «*fabriche nuove*». A destra, oltre la calle, erano sistemati gli alloggi delle monache.²⁵

Delle numerose opere prodotte per la chiesa e il monastero, oggi resta ben poco; di quelle ancora esistenti la paternità, datazione e ubicazione originaria sono ancora dibattute.

La *Cronaca* documenta il patronato delle monache e le modalità di questo, ma non indica nello specifico opere di piccolo formato destinate alla preghiera privata, di cui ipotizziamo l’esistenza –

²² Casella, Pozzi, *Lettere Spirituali*, pp. 274-275.

²³ Nardin, *Le vicende artistiche della chiesa*, pp. 110-111.

²⁴ *Ibidem*. Si veda: Catasto Napoleonico. Mappa della città di Venezia, [1808] ed. anast., Venezia 1988.

²⁵ G.A. Galesi, *Pianta della chiesa e del monastero del Corpus Domini 1595*. Venezia, Archivio di Stato, Corpus Domini, b.1. Il disegno è citato per la prima volta da Moretti (L. Moretti, *Documenti e appunti su Sebastiano Ricci (con qualche cenno su altri pittori del Settecento)*, in *Saggi e Memorie di Storia dell’arte*, 11, 1978, p. 104, nota 59). Nardin, *Le vicende artistiche della chiesa*, pp. 109-110. Zaru, *Art and Observance in Renaissance Venice*, pp. 59-63;

oltre che per una prassi consolidata – anche perché menzionate in alcuni passi relativi alla descrizione della cerimonia di chiusura e alla benedizione delle celle da parte di Giovanni Dominici. Bartolomea Riccoboni registra però la realizzazione di alcune tavole dipinte (tra cui due quadri raffiguranti la Vergine) e di un ciclo ad affresco, andato perduto. La maggior parte delle commissioni, comunque, riguardava gli ambienti ad uso collettivo, come il refettorio e la sala capitolare.²⁶ Tra le opere commissionate spiccano due tavole, peraltro in buono stato di conservazione, oggetto di attenzione nei paragrafi che seguono. È per l'altare maggiore della chiesa del Corpus Domini che le due pale, una opera di Caterino Moranzone e Bartolomeo di Paolo e l'altra nota come la pala della Passione di Antonio Vivarini, furono realizzate.

2.3 La pala di Caterino Moranzone e Bartolomeo di Paolo al Museo Correr di Venezia (già Corpus Domini)

L'opera (cat. 2.1, fig. 17), datata dalla critica pressoché all'unanimità tra il 1394 e il 1398, riveste particolare importanza in quanto oltre ad essere l'unico esemplare recante la firma sia dell'intagliatore che del pittore, presenta una dotta iconografia, del tutto eccezionale, incentrata sul Santissimo Sacramento: contiene infatti alcuni episodi raramente rappresentati e la cui combinazione entro un'unica tavola costituisce tuttora un *unicum*.²⁷

Della scultura lignea veneziana fra tardo Medioevo e Rinascimento poco sopravvive, e quanto è ancora esistente risulta spesso compromesso nella sua conservazione dall'azione di insetti xilofagi, integrazioni moderne, ridipinture, adeguamenti a nuovi usi e funzioni e rimaneggiamenti. Queste trasformazioni, se da un lato ne hanno prolungato la vita, dall'altro ci consegnano una versione snaturata, risultato di pesanti trasformazioni, talvolta irreversibili. Nell'ambito di tale produzione ci si trova spesso davanti a “opere aperte”, al centro di consuetudini, intense pratiche devozionali e aggiornamenti che ebbero luogo nel corso dei secoli, perciò l'analisi deve tener conto dei diversi aspetti materiali, delle stratificazioni e di una calibrata valutazione storico-critica.²⁸ La scultura

²⁶ «Poi suor Margherita Paruta seconda vicaria fesse il dormitorio nuovo et el parlatorio, suor Ieronima di Cancellieri, la qual fo seconda priora, fexe conzar li parlatorii dentro la sagrestia et suor Isabetta Tomasini che fo la terza priora fexe conzar et istoriar el capitolo e suor Andriuola fexe depenzer la Cena nel refetorio [...]». Casella, Pozzi, *Lettere Spirituali*, p. 265; Zaru, *Art and Observance in Renaissance Venice*, pp. 76-78.

²⁷ Zaru, *Art and Observance in Renaissance Venice*, p. 86.

²⁸ F. Cervini, *Il prezzo della durata: casi quattrocenteschi fra Alessandria e Tortona*, in *La scultura lignea. Tecniche esecutive, conservazione e restauro*, a cura di A.M. Spiazzi, L. Majoli, Atti della giornata di studio – Belluno, 14 gennaio 2005, Silvana Editoriale, Milano 2007, p. 59.

lignea, quella lagunare segnatamente, ad oggi risulta essere la categoria meno studiata e quella di cui maggiormente si registrano perdite.²⁹ Costituiscono un'eccezione i crocifissi, conservatisi in quantità numericamente maggiore per ragioni legate al culto.³⁰

Date le premesse non deve sorprenderci come – nonostante la singolarità della pala del Correr – non ne sia mai stata fornita una descrizione approfondita in passato, né l'intrigante iconografia sia stata avvicinata convenientemente all'originario contesto di provenienza. Ciò troverebbe spiegazione nell'anzidetto *status* inferiore che la scultura lignea ebbe per molto tempo – del tutto ingiustificato se si considera il fascino di quei rilievi, preziose testimonianze di cultura materiale, religiosa e artistica – ma anche probabilmente a causa della destinazione dell'opera, realizzata per un ordine monastico femminile e quindi ritenuta marginale, subalterna.³¹

La pala presenta tredici episodi articolati in due registri sovrapposti interrotti al centro da un pannello di maggiori dimensioni che occupa entrambi gli ordini raffigurante la *Presentazione al Tempio*.

Il registro superiore raffigura, da sinistra verso destra, gli episodi de: il *Miracolo di san Pietro Martire* o *San Pietro martire compie un esorcismo contro un'apparizione diabolica*, la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*, la *Cena in Emmaus*, la *Chiamata dei santi Pietro e Andrea*, la *Raccolta del grano di sabato* e il *Miracolo del cavallo che venera l'ostia*. Quello inferiore reca: la *Raccolta della Manna*, la *Visita dei tre angeli ad Abramo*, il *Sacrificio dell'agnello pasquale*, il *Sacrificio di Isacco*, i *Sacrifici di Caino e Abele* e infine *Daniele nella fossa dei leoni*. Ogni scena è sormontata da archi acuti che poggiano su bassi pilastrini. La cornice, unifica e raccorda i singoli elementi: elaborata e lavorata ad intaglio, è solida pur nella leggerezza dei suoi trafori. Negli spazi di risulta vi sono medaglioni aggettanti e intagli fogliacei stilizzati. Quattro piccoli piedritti impilati, lavorati a giorno, chiudono i lati minori della tavola. Il listello superiore della cornice è andato perduto; in basso, un motivo a losanghe leggermente rilevate, contribuisce a ritmare la composizione. L'arrangiamento delle scene, come si vedrà, risponde all'intento di precisi rimandi e relazioni tematiche, rafforzate dalla scelta formale di disporre

²⁹ Le indagini condotte negli ultimi decenni, costituiscono senz'altro un apporto rilevante, eppure non si può dire esaustivo. Il maggiore centro di ricerca è quello dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, istituto d'eccellenza in questo campo, i cui studi hanno interessato soprattutto l'area geografica della Toscana. Lo studio pertanto non può dirsi ancora sistematico, necessita di ulteriori contributi per aprire a nuovi e proficui confronti. A. De Marchi, *La pala d'altare. Dal paliotto al polittico gotico*, Firenze, Art & Libri Firenze, 2009, p. 153.

³⁰ A. Markham Schulz, *La scultura lignea in area lagunare dalla metà del Trecento alla metà del Cinquecento*, in *Con il legno e con l'oro. La Venezia artigiana degli intagliatori, battiloro e doratori*, a cura di G. Caniato, Venezia, Cierre Edizioni, 2009, pp. 45-65.

³¹ P.H.D. Kaplan, *The Paliotto of the Corpus Domini. A Eucharistic Sculpture for a Venetian Nunnery*, in «Studies in iconography», 26, 2005, pp. 121-123.

attorno alla dominante *Presentazione al Tempio*, ideale asse visivo verticale che specularmente divide a metà la pala.³²

L'opera non presenta alcun dilemma attributivo in quanto riporta – nell'episodio al centro della tavola e in modo altresì geniale – le firme dei due artefici. Sul drappo che copre l'altare si leggono i nomi: quello del pittore “BARTOLOMEI MAGISTRI PAULI PINXIT” dipinto (in nero sulla tovaglia d'altare, in lettere gotiche maiuscole e minuscole) e quello dello scultore “CHATARINUS FILIUS MAGISTRI ANDREE INCIXIT HOC OPUS” a rilievo (l'iscrizione è in minuscole gotiche). Quasi a ribadire le rispettive specializzazioni, questo brillante espediente non è che un anticipo delle molte soluzioni ingegnose qui attuate.³³

In nessun documento anteriore al XIX secolo – nemmeno entro le guide cinque e seicentesche, o nei resoconti delle visite pastorali che descrissero il patrimonio della chiesa – si trovano riferimenti alla pala. A segnalarla per la prima volta fu Emmanuele Antonio Cicogna nel 1827: «*qui noterò che nel coro delle monache aveavi un parapetto antico, o palla di altare a più comparti con intagli in legno, e pitture rappresentanti alcuni fatti della Vita di Gesù Cristo*». ³⁴ È probabile che, una volta rimossa dall'altare maggiore, sia rimasta nel monastero per altri quattro secoli. Cicogna riferiva poi d'averla vista nel deposito di San Giovanni Evangelista; nel 1840 l'opera passò al Museo Correr, allora ubicato nel palazzo di Teodoro Correr a San Giovanni Decollato, poi al Fondaco dei Turchi e infine nell'ottobre del 1922 nella sua attuale sede espositiva, nella sala 32 alle Procuratie Nuove.³⁵

Il primo però a suggerire che l'originaria collocazione fosse l'altare maggiore della chiesa è Lazari: «*stette fino al primo decennio del presente secolo nel coro delle monache nella chiesa del Corpus Domini [...] credo ragionevole il conghietturare che questo paliotto decorasse uno degli altari, fors'anche il maggiore, della primitiva chiesa*». Conclude poi con un'affermazione che colpisce per la sensibilità non comune, modernissima: «*è monumento importante per la storia dell'intaglio in legno fra noi, anche dopo le ingiurie de' secoli*». ³⁶

Tornando agli aspetti narrativi, la scena della *Presentazione al Tempio* è l'episodio emblematico da cui partire a ragionare sull'enigmatica scelta iconografica e sui complessi parallelismi interni

³² Zaru, *Art and Observance in Renaissance Venice*, pp. 75-102.

³³ L. Sartor, *Andrea e Caterino Moranzone e il Friuli Venezia Giulia*, in *Artisti in viaggio 1300-1450. Presenze foreste in Friuli Venezia Giulia*, Atti del Convegno (Villa Manin di Passariano, Codroipo [Udine] 15-16 novembre 2002), a cura di M.P. Frattolin, Udine, Forum, 2003, p. 104; Zaru, *Art and Observance in Renaissance Venice*, pp. 75-102.

³⁴ E.A. Cicogna, *Delle iscrizioni Veneziane*, II voll., Venezia, Giuseppe Orlandelli Editore, 1827, pp. 422-423.

³⁵ A. Markham Schulz, *La pala d'altare del Corpus Domini di Caterino Moranzone presso il Museo Correr: storia, significato e stile*, in «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», III ser., 2007, pp. 95-107.

³⁶ V. Lazari, *Notizia delle opere d'arte e d'antichità della Raccolta Correr di Venezia*, 25 voll., Venezia, Tipografia del Commercio, 1859, pp. 163-164.

all'opera, nonché all'originario contesto in cui si inseriva.

Sotto ad una archeggiatura trilobata coronata da tre cupole, ha luogo la vicenda sacra. Quattro figure (un tempo cinque dato che il Cristo bambino che stava sopra all'altare è andato perduto) si stagliano simmetricamente ai lati della mensa.³⁷ Il fondo oro, le maggiori dimensioni e l'essenzialità ne fanno una sorta di icona. Nessun elemento accessorio concorre a contestualizzare l'episodio, proiettandolo immediatamente in luogo senza tempo. Come è stato osservato dalla critica, la scelta di porre al centro della pala l'episodio in oggetto è piuttosto inconsueta.³⁸ Considerata la destinazione dell'opera, per un altare dove veniva celebrato regolarmente il sacramento dell'Eucarestia, entro una chiesa consacrata al corpo di Cristo, ci si aspetterebbe – come da tradizione – la raffigurazione di due scene usualmente presenti in pale incentrate sul tema eucaristico. I candidati più probabili erano sicuramente l'Ultima Cena e la Crocifissione. Ora, appare evidente come non solo questi due soggetti non siano posti in posizione preminente, ma non compaiano affatto. Sebbene si tratti di una scelta iconografica anomala, le prefigurazioni eucaristiche sono comunque esplicitate – come vedremo – dalla *Presentazione al Tempio*.³⁹

Dorothy C. Shorr nel saggio *The Iconographic Development of the Presentation in the Temple* distingue due sottili varianti iconografiche, quella dell'Ipapantè e, per l'appunto, della Presentazione al Tempio. La rarità e le divergenze illustrative sembrerebbero trovare spiegazione nella coesistenza – sia

³⁷ L'aggiunta delle tre cupole, elemento caratteristico del vocabolario veneziano, indicano convenzionalmente l'edificio del Tempio. Kaplan, *The Paliotto of the Corpus Domini*, pp. 121-174.

³⁸ Sebbene già nel 1342 Ambrogio Lorenzetti avesse realizzato una grande pala raffigurante la *Presentazione* per un altare minore presso il Duomo di Siena, di fatto tale soggetto appariva ancora inusitato a quell'altezza cronologica. Kaplan, *The Paliotto of the Corpus Domini*, pp. 121-174; Markham Schulz, *La pala d'altare del Corpus Domini*, pp. 95-107; Zaru, *Art and Observance in Renaissance Venice*, pp. 75-102.

³⁹ Nel corso dei secoli tale soggetto ha conosciuto pressoché infinite illustrazioni e sviluppi, rivelandosi estremamente popolare soprattutto a partire dal Quattrocento, quando vide un impulso rappresentativo senza precedenti. Nonostante gli apporti ed elaborazioni è rimasto di fatto sostanzialmente inalterato. Le divergenze iconografiche dipendono perlopiù dall'evento nello specifico che esso illustra. Si tratta infatti di un tema che frequentemente combina più motivi, spesso intrecciati: la *Presentazione del Bambino al Tempio*, l'*Offerta lustrale della Madre*, la *Processione dei Ceri*, il *Cantico del vecchio Simeone*. Durante il tardo Medioevo si assiste ad una graduale fusione degli episodi in conseguenza del maggior rilievo posto alle implicazioni veterotestamentarie. Per comprenderla al meglio è necessario conoscere, seppur per sommi capi, la fonte scritturale a cui si attinse. L'incontro di Gesù con il sacerdote Simeone, nonché tutte le rappresentazioni pittoriche dell'episodio noto come la *Presentazione di Cristo al Tempio* trovano menzione e si basano soltanto nel Vangelo secondo Luca (2:22-40) dacché gli altri Vangeli non ne parlano. Il resoconto, ricco di particolari, condensa sia l'episodio della Purificazione di Maria che della Presentazione del Figlio come offerta all'altare. Secondo la narrazione, giunto il tempo prescritto per la Purificazione, conformemente alla legge di Mosè, Maria e Giuseppe portarono il Bambino a Gerusalemme per consacrarlo al Signore e per offrire in sacrificio una coppia di colombe. Nella Città Santa li attendeva un uomo di nome Simeone a cui lo Spirito Santo proferì che non sarebbe morto prima di vedere il Salvatore. L'incontro (Ipapantè) fu occasione di rivelazione: quando l'anziano sacerdote accolse tra le braccia Gesù pronunciò le parole "Nunc dimittis, servum tuum, Domine" e rivolgendosi alla Madre disse: "una spada ti trafiggerà l'anima", alludendo con queste parole alla futura morte del Figlio. D.C. Shorr, *The Iconographic Development of the Presentation in the Temple*, in «The Art Bulletin», 28, 1946, p.19. L. Reau, *Iconographie de l'art chrétien, tome second. Iconographie de la Bible, II, Nouveau Testament*, Boulevard Saint-Germain, Paris, Presses Universitaires de France 108, 1957, p.263.

nella liturgia che nell'arte figurativa – delle due differenti tipologie summenzionate: quella Orientale dell'Ipapanté ambientata dinanzi alla porta del tempio e quella Occidentale della Presentazione collocata in prossimità dell'altare.⁴⁰ La studiosa suggerisce che sia la posizione dominante della mensa a specificare la scena come una Presentazione. Rispetto all'iconografia di matrice orientale dove l'altare è assente o subordinato, la variante occidentale lo colloca al centro, sopra il quale insiste il Bambino, e ai cui lati si dispongono variamente i personaggi: quest'ultima venne gradualmente a rappresentare una prefigurazione allusiva della morte espiatoria di Cristo.⁴¹ Nel Vangelo di Luca non compare alcun riferimento esplicito all'altare, introdotto nell'iconografia della Presentazione con lo scopo di enfatizzare il portato sacramentario. Essa infatti racchiude inequivocabilmente significati eucaristici: sopra alla mensa d'altare era posto, sospeso dalla Madre, il piccolo corpo di Cristo, così come il sacerdote durante la celebrazione della messa reggeva tra le mani l'ostia consacrata, creando un evidente parallelismo.⁴²

Alla luce di queste considerazioni dunque, la scena della Presentazione era appropriata alla sua destinazione e ne giustifichiamo l'inusuale scelta iconografica. Ciò trova peraltro conferma nel contenuto iconografico degli episodi che vi ruotano attorno. Ritorna, come un *fil rouge*, la volontà di illustrare il concetto del pane come sacro nutrimento, evidente allusione al sacramento eucaristico.

Volgiamo ora, dunque, l'attenzione ai singoli episodi narrativi. A sinistra, partendo dal registro superiore, si trova una scena collocata all'aperto. Uniche notazioni spaziali un albero in forme stilizzate e un piano di calpestio erboso, un poco irregolare, suggerito da alcune piantine dipinte. Un gruppo di uomini e donne ginocchioni, con le mani giunte in atto di preghiera, fissano rapiti due uomini in abiti da Mendicanti, stanti. Quello barbuto regge l'ostia, e il compagno appresso apre le mani in gesto di sorpresa, suggerendo una visione mistica. Paul Kaplan e Anne Markham Schulz hanno dato due differenti interpretazioni dell'episodio: il primo ha identificato la scena come riferimento al Pane della Vita, tratto da una raccolta di *exempla* sui miracoli dell'Ostia, secondo il Vangelo di Giovanni (6:51 «Io sono il pane vivo, disceso dal cielo. Se uno mangia di questo pane vivrà in eterno e il pane che io darò è la mia carne per la vita del mondo»); la studiosa invece suggerisce che si tratti di *San Pietro martire che compie un esorcismo contro un'apparizione diabolica*, desunto dalla leggenda di San Pietro Martire, scritta dal vescovo domenicano di Chioggia, Pietro Calò tra il 1344 e il 1348. L'episodio pone l'accento sul potere dell'ostia, capace di convertire: è per mezzo della natura divina dell'ostia, celata da San Pietro Martire sotto la tunica, che egli riesce a scacciare

⁴⁰ Shorr, *The Iconographic Development*, pp. 17-19.

⁴¹ G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, I vol., London, Lund Humphries Publishers Limited, 1971, p. 92.

⁴² Kaplan, *The Paliotto of the Corpus Domini*, pp. 121-174.

la falsa visione apparsagli. L'artificio era stato ordito da un mago, che aveva soggiogato la mente di un eretico, proprietario del castello presso cui il santo si trovava come ospite. Il mago aveva convocato il predicatore allo scopo di convincerlo del suo potere generando così una visione fallace della Vergine col Bambino. La natura maligna dello stratagemma apparve però manifesta dal puzzo generato dalla sua evanescenza.⁴³ Al di là della specifica identificazione dell'episodio – ancora aperta – il fulcro della vicenda è l'ostia, verso cui convergono gli sguardi degli astanti, intesa come corpo di Cristo “disceso dal cielo”, espresso bene dalla scelta di ambientare la vicenda all'aperto.

Segue la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*: l'impostazione, di tipo piramidale, vede al vertice della composizione Cristo, e alla base figure variamente atteggiati, alcune di tergo, altre di profilo, che siedono umilmente a terra e attendono che i discepoli distribuiscano loro i pani e i pesci. Una donna ha già ricevuto un tozzo di pane e lo porge al figlioletto che stringe teneramente a sé. Cristo, in posizione stante, si eleva al di sopra della folla e ricorda nell'atteggiamento maiestatico l'iconografia paleocristiana della *Traditio legis*, sottolineando così il proprio valore sacramentale. Accanto, la *Cena in Emmaus*, raffigura in modo convenzionale la prima apparizione di Gesù a due dei suoi discepoli dopo la morte sulla croce e l'apertura del Santo Sepolcro, trovato vuoto. Egli siede al centro, dinanzi a una tavola imbandita ed è colto nell'atto di spezzare il pane, gesto che rivela immediatamente la sua identità. Segue la *Chiamata dei santi Pietro e Andrea*: Gesù, a sinistra, chiama a sé i fratelli pescatori Simon Pietro e Andrea, che si trovano su una barchetta, nel mare di Tiberiade, i cui flutti e increspature sembrano fiammelle. Alle loro spalle uno spuntone roccioso flette verso sinistra: questo espediente dinamizza dall'interno la composizione attraverso uno sbilanciamento visivo. Un elemento piuttosto raro spicca fra gli altri: Cristo regge tra le mani un piatto con un pane e un pesce, particolare che è stato interpretato da Markham Schulz come ulteriore allusione all'istituzione eucaristica.⁴⁴

La scena seguente illustra la parabola della *Raccolta del grano di sabato* (Matteo 12, 1-8; Marco 2, 23-28; Luca 6, 1-5). L'invenzione di porre le figure dietro una cortina di spighe è monumentale e di impatto. Cristo nuovamente al centro, costituisce l'asse verticale ai cui lati si dispongono simmetricamente i discepoli. Segue *Il cavallo venera l'ostia profferta da Sant'Antonio di Padova*, tratta da un passo della *Vita beati Antonii de ordine fratrum minorum* di Fra Giovanni Rigaldi, diffusamente nota come *Legenda Rigaldina*, che pone ancora una volta l'accento sul potere dell'ostia di

⁴³ La leggenda non è stata pubblicata, tuttavia una copia manoscritta dell'opera di Calò è conservata presso la Biblioteca Marciana, dove è possibile consultare questa versione (il miracolo in oggetto è narrato nel terzo volume, Cl. Lat. IX, 17 (=2944), fogli 160r-v.). Kaplan, *The Paliotto of the Corpus Domini*, pp. 121-174; Markham Schulz, *La pala d'altare del Corpus Domini*, pp. 95-107; Zaru, *Art and Observance in Renaissance Venice*, pp. 85-94.

⁴⁴ Markham Schulz, *La pala d'altare del Corpus Domini*, pp. 95-107

convertire.⁴⁵

La *Raccolta della Manna* apre la narrazione del registro inferiore della pala. Gli Israeliti, guidati da Mosè, si nutrono di quel cibo divino durante la traversata del deserto, finché non raggiunsero Canaan. Ritorna, nuovamente, il riferimento al pane come nutrimento celeste: «*Poi lo strato di rugiada svanì ed ecco sulla superficie del deserto vi era una cosa minuta e granulosa, minuta come è la brina sulla terra. Gli Israeliti la videro e si dissero l'un l'altro: "Man hu: che cos'è?"*», perché non sapevano che cosa fosse. Mosè disse loro: «*È il pane che il Signore vi ha dato in cibo*» (Esodo 16, 14-15). Sebbene l'episodio si connota per una certa concitazione, la resa appare piuttosto flemmatica e pausata, le figure sembrano mute, aspetto che ritroviamo anche nelle scene più affollate o di carattere narrativo. La vicenda, raramente raffigurata fra Due e Trecento, eccezion fatta per gli esempi nei manoscritti miniati, diverrà comune a Venezia solo a Rinascimento maturo: la grande tela del Tintoretto a San Giorgio Maggiore è la più nota. Data la rarità, sorprende dunque la sua rappresentazione per la nostra pala, che diviene prova efficace delle speculazioni alla base della stesura del programma iconografico. La manna infatti, non è che un «debole assaggio» di quanto Cristo offrirà in futuro: il proprio corpo.⁴⁶ Accanto si riconosce l'episodio de *La visita dei tre angeli ad Abramo* (Genesi 18, 1-8), seduti attorno ad una tavola imbandita.

Le scene che seguono mostrano l'insistenza sul tema del sacrificio e si configurano come note anticipazioni veterotestamentarie della futura morte salvifica del Messia. Nel *Sacrificio dell'agnello pasquale* (Esodo 12, 3-11) si vede Mosè dinanzi all'altare offrire l'agnello, vittima pasquale per eccellenza che incarna il sacrificio ultimo di Cristo per la redenzione degli uomini.⁴⁷ Si caratterizza per la rarità dell'iconografia data la presenza di un altare dalle sembianze contemporanee sopra al quale v'è un trittico gotico. Si distingue pertanto dal tradizionale assetto iconografico della Pasqua Ebraica, che vedeva l'agnello al centro di una tavola apparecchiata. Segue il *Sacrificio di Isacco* (Genesi 22, 1-13), in cui Abramo, dotato di rara forza plastica, sta per avventarsi sul figlioletto rappresentato di spalle, con mani e piedi legati, in ginocchio su di un'ara sacrificale. Il foro di un chiodo soprastante la figura di Abramo proverebbe la presenza, in origine, di un angelo in volo, personaggio di fatto previsto dal passo biblico, ma qui assente.⁴⁸ Alla presenza di un altare in forme contemporanee ha luogo un altro episodio di immolazione: i *Sacrifici di Caino e Abele* (Genesi 4, 3-5).

⁴⁵ Nella *Legenda Rigaldina* cui si fa qui riferimento, l'animale è un cavallo, non una mula. Markham Schulz, *La pala d'altare del Corpus Domini di Caterino Morozzone*, p.106; Zaru, *Art and Observance in Renaissance Venice*, pp. 85-94.

⁴⁶ Kaplan, *The Paliotto of the Corpus Domini*, pp. 121-174.

⁴⁷ Già il profeta Isaia (53,7) aveva istituito il paragone tra Cristo e l'agnello: «Maltrattato, si lasciò umiliare e non aprì la sua bocca; era come agnello condotto al macello, come pecora muta di fronte ai suoi tosatori, e non aprì la sua bocca.»

⁴⁸ Markham Schulz, *La pala d'altare del Corpus Domini*, pp. 95-107.

L'episodio che chiude la narrazione è quello che rappresenta *Daniele nella fossa dei leoni* (Daniele 6, 16-24): due costoni rocciosi fanno da cornice alla vicenda e al centro, con le mani giunte sta Daniele, ai cui piedi vi sono due leoni mansueti. Kaplan ha suggerito di leggere l'episodio in connessione al *Miracolo del cavallo che venera l'ostia*, che effettivamente si trova proprio al di sopra. Ciò che li accomuna è il riconoscimento da parte degli animali della natura celeste del cibo, che nel caso del povero Daniele, sono le sue stesse carni risparmiate dai famelici dei leoni, ammansiti dall'angelo mandato da Dio. L'espedito di collocare una figura al centro della composizione come perno visivo attorno a cui ruotano gli astanti è ricorrente e contribuisce ad evocare solennemente il sacramento.⁴⁹

Come dimostrato dalla critica, sono chiari e molteplici i parallelismi di tipo tematico e formale tra le scene, suggeriti dalla loro disposizione programmatica che crea nessi visivi e iconologici profondi, indipendenti dalla sequenza cronologica di lettura. Tale aspetto ci apre la strada ad una più accostante lettura delle relazioni esistenti: ciò è particolarmente evidente nella parabola della *Raccolta del grano di sabato* e nell'episodio dei *Sacrifici di Caino e Abele*, posto al di sotto, ove ciò che li avvicina è il grano: Dio rifiuta il grano povero di Caino e approva invece quello buono del Figlio. Molto probabilmente furono anche l'implicita allusione al pane e l'eco all'introito della festa del Corpus Domini (in Salmi 80:17-19: «*li nutrierei con fiore di frumento, li sazierei con miele di roccia*»), a dettare all'erudito iconografo di questa pala d'altare l'inclusione della parabola in oggetto. La critica pone l'accento sul fatto che l'episodio della *Raccolta del grano di sabato* non solo conti pochi casi di rappresentazione, ma soprattutto sembrerebbe essere il primo caso di comparsa all'interno di un contesto eucaristico.

La raffigurazione in due occasioni distinte di un'offerta miracolosa di cibo al popolo, la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* e la *Raccolta della Manna*, costituisce un'importante prefigurazione dell'Ultima Cena e del pasto eucaristico. Il brano del Vangelo letto per la festa del Corpus Domini conteneva infatti il passo di Giovanni 6,59, secondo cui la manna prefigurava il pane della vita: «*Questo è il pane disceso dal cielo, non come quello che mangiarono i padri vostri e morirono. Chi mangia di questo pane vivrà in eterno*».

Ancora: nel libro di Daniele sono due le vicende in cui il profeta viene calato nella fossa dei leoni: nel secondo caso, di cui si parla nelle aggiunte apocriefe al libro (Bel e il drago), egli viene miracolosamente nutrito da Abacuc, condotto nella cavità dall'angelo. Le parole pronunciate da Abacuc (Daniele 14, 1-42: «*Daniele, Daniele, prendi il cibo che Dio ti ha mandato*»), presagivano il pasto eucaristico. Vero è che nel rilievo, peraltro piuttosto sintetico, non v'è alcun riferimento ad Abacuc o a del cibo; tuttavia come nell'episodio del *Miracolo del cavallo che venera l'ostia* – proprio

⁴⁹ Zaru, *Art and Observance in Renaissance Venice*, pp. 85-94.

sopra a *Daniele nella fossa dei leoni* – torna il concetto miracoloso dell'Eucarestia, in questo caso capace di domare l'istinto animale. Le carni dello stesso Daniele dunque, divengono “cibo” per i due avidi leoni.⁵⁰ Tale episodio, sovente rappresentato in età paleocristiana, veniva considerato a quell'altezza cronologica come emblema del trionfo sulla morte, al pari del Cristo risorto.⁵¹ Alle estremità di destra e sinistra si controbilanciano due episodi, il *Miracolo di San Pietro martire* e il già nominato *Miracolo del cavallo che venera l'ostia*, incatenati dal punto di vista del significato, in quanto dimostrano entrambi il potere dell'ostia di convertire gli eretici, ricorrendo rispettivamente ad un santo dell'ordine domenicano e francescano. Infine, la *Cena in Emmaus* che vede Cristo intento a spezzare il pane accanto a due discepoli che solo in quell'istante riconoscono in lui il Salvatore, era interpretata per tradizione come la prefigurazione dell'Ultima Cena, episodio che emblematicamente racchiude le ben note prefigurazioni sacramentarie. Alla luce di tali allusioni e rimandi interni, risulta esplicito come l'elaborazione della del complesso programma figurativo sia frutto di un intelletto particolarmente dotto e raffinato, del quale si dirà più avanti.⁵²

Mi soffermo ora su alcuni aspetti stilistici e conservativi. Malgrado alcune perdite, la policromia e la maggior parte dei rilievi sono giunti fino a noi pressoché inalterati. Ad una attenta verifica si possono notare alcuni ritocchi condotti alla pellicola pittorica e alla doratura che coinvolgono in massima parte la cornice; ad ogni modo la lettura dell'opera non risulta pregiudicata e tali interventi sono in massima parte trascurabili. La più antica foto scattata al manufatto risale al 1909 e ne documenta lo stato conservativo. Sembrerebbe che prima di tale data sia stata interessata solo da piccole operazioni di riparazione.⁵³ Lo stile dell'intaglio, soltanto a tratti “balbettante” si caratterizza per un linguaggio marcatamente scultoreo e solido. Le figure sono tridimensionali e autonome rispetto al fondo, la gestualità varia, vivace, pur nel suo essere misurata e pacata. Si vede il tentativo di rendere la profondità spaziale col ricorso ad alcuni espedienti un po' ingenui, ma efficaci, come il collocare le figure in successione. Il risultato, un po' naïf, vede nell'episodio del *Miracolo di San Pietro martire*, in particolare, tre teste su un unico corpo. Le tipologie umane appaiono, pur nella varietà della mimica, molto simili tra loro; i volti e le corporature sono modellati con senso plastico, i tratti somatici marcati. Le stoffe delle vesti vengono movimentate dal ricadere del pannello, robusto e volumetrico. L'incarnato rosaceo, le gote arrossate, le chiome vaporose e diversificate, così come il vello degli animali, contribuiscono alla resa naturalistica della rappresentazione. Con la punta del pennello il pittore ha cercato di dare definizione ai dettagli delle figure, come occhi, sopracciglia, bordure delle vesti etc. e del

⁵⁰ Markham Schulz, *La pala d'altare del Corpus Domini*, pp. 95-107.

⁵¹ Schiller, *Iconography*, p. 25; Markham Schulz, *La pala d'altare del Corpus Domini*, pp. 95-107.

⁵² Markham Schulz, *La pala d'altare del Corpus Domini*, p. 103.

⁵³ Kaplan, *The Paliotto of the Corpus Domini*, pp. 121-174.

paesaggio, come le erbetto del piano di calpestio e le foglie degli alberi e così via; è stato però osservato che il «carattere compendiario e quasi sciatto della pittura suggerisca la modesta levatura del suo autore».⁵⁴ La resa appare maldestra, sono evidenti sbavature e gocciolature di colore, i particolari sono ripassati malamente. Gran parte della superficie, compreso lo sfondo, gli abiti delle figure e gli elementi del paesaggio, sono ricoperti d'oro. La doratura stesa per la quasi totalità della tavola appiattisce i volumi, conferendo un aspetto un poco sordo, opaco, ma di grande preziosità.

Anche un'altra opera proveniente dalla chiesa del Corpus Domini di Venezia, molto vicina – sia per gli aspetti iconografici che formali – alla pala di cui poc'anzi si è detto, amplificava il portato eucaristico, attraverso le numerose allusioni contenute nella sua pur tradizionale, ma peculiare iconografia, imperniata sul tema del Santissimo Sacramento. Si tratta della pala della Passione di Antonio Vivarini, oggetto di studio nel paragrafo che segue.

2.4 La pala della Passione alla Ca' d'Oro di Venezia (già Corpus Domini)

L'opera (cat. 2.2, fig. 18) presenta un singolare e articolato ciclo centrato sul tema eucaristico, rivelatore del fondamentale contributo dei Domenicani all'iconografia del Santissimo Sacramento, il cui ruolo nell'istituzione della festa fu decisivo.⁵⁵

Ai lati della monumentale *Crocifissione* posta al centro della tavola, trovano spazio dodici episodi tratti dalla vita di Cristo organizzati in due registri sovrapposti. Il senso di lettura delle vicende della Passione è da sinistra a destra, cominciando dal livello superiore. Gli episodi in ordine sono: *l'Annuncio del tradimento di Giuda*, la *Lavanda dei piedi*, la *Comunione degli Apostoli*, *l'Orazione nell'orto dei Getsemani*, *l'Arresto di Cristo* e *Cristo davanti ad Anna e Caifa*; il registro inferiore continua con *Cristo davanti a Pilato*, la *Salita al Calvario*, *Cristo inchiodato alla Croce*, la già menzionata *Crocifissione* al centro, la *Deposizione*, la *Resurrezione* e infine *l'Ascensione*. Negli spazi di risulta vi sono figure a mezzo busto di santi: da sinistra in alto si riconoscono san Girolamo in vesti cardinalizie, san Giovanni Battista che regge un cartiglio con su scritto: «Ecce agnus Dei», il profeta Isaia il quale reca l'iscrizione: «Esaia. Oblatus e[st] q[ui] a ips[e] voluit, et non aperuit os suum» e il profeta Geremia che regge tra le mani il filatterio che recita: «[Et ego quasi agnus mansuetus] qui portatur

⁵⁴ Sartor, *Andrea e Caterino Moranzone*, p. 104.

⁵⁵ Zaru, *Art and Observance in Renaissance Venice*, p. 85; M. Pérez Vidal, *The Corpus Christi Devotion: Gender, Liturgy, and Authority among Dominican Nuns in Castile in the Middle Ages*, in «Historical Reflections / Réflexions Historiques», 42, 2016, pp. 35-47.

ad vidimam». Seguono san Paolo, un vescovo – molto probabilmente sant’Agostino – san Pietro Martire e san Domenico, un calice e un’ostia. Sono infine raffigurati due busti di santi, san Marco e san Giorgio (o san Teodoro), rifacimenti di epoca successiva ancora non ben determinata; senza prima fare un’analisi degli strati pittorici sottostanti è difficile accertare se questi appartenevano allo schema iconografico originario.⁵⁶

Allo stato attuale delle conoscenze il polittico non trova menzione in nessuna fonte o guida anteriore al 1901, anno in cui Gustav von Ludwig pubblicò i primi documenti demaniali ad esso relativi. Le informazioni, alquanto stringate, si limitano a indicarne la provenienza, il soggetto e un rapido accenno allo stato conservativo. Divenuta proprietà dello Stato, l’opera fu inviata a Vienna nel 1838 insieme ad altre opere e fu restituita a Venezia solo nel 1919 quando entrò a far parte prima delle collezioni delle Gallerie dell’Accademia e poi della Galleria Giorgio Franchetti alla Ca’ d’Oro, dove è attualmente esposta.⁵⁷

A differenza della pala del Correr, l’opera in oggetto non è firmata; la questione attributiva, a lungo discussa, divise la critica: già Giovanni Battista Cavalcaselle e a seguire Roberto Longhi, avevano posto l’opera nell’ambito di Antonio Vivarini, mentre Giuseppe Fiocco prospettò il nome di Giovanni d’Alemagna, proposta condivisa da Luigi Coletti; Sandra Moschini Marconi invece suggerì prudentemente di considerare entrambi gli artisti.⁵⁸ Basandosi sugli aspetti stilistici, che definì come «discontinui», Rodolfo Pallucchini individuò l’opera come prodotto della bottega del Vivarini; nello specifico, relativamente agli episodi della *Passione di Cristo* osservava che «la qualità cala di tono [...] le figurette denotano un fare più goffo e pesante» e suggeriva quindi l’intervento di Francesco de’ Franceschi, mentre vedeva nella scena centrale, con la mirabile *Crocifissione*, la mano di Antonio Vivarini stesso per la finezza espressiva della Maddalena, il sapiente modulare del pannello della veste rosso fiammante e le ali quasi palpitanti dell’angelo. Ancora, lo storico dell’arte notava, nel modo di chiaroscurare le pieghe delle vesti della Vergine e del San Giovanni e nella resa del corpo di Cristo sulla croce, un’eco degli stilemi che rammentano la robusta eleganza di Filippo Lippi.⁵⁹ Nella monografia su Antonio Vivarini, Francesca Flores D’Arcais non menziona neppure l’opera. Ettore Merkel infine, insistendo sulle problematicità e incertezze attributive, evidenziava la presenza di «inflexioni narrative maggiormente prosastiche»,

⁵⁶ Zaru, *Art and Observance in Renaissance Venice*, pp. 94-102.

⁵⁷ Nardin, *Le vicende artistiche della chiesa*, pp. 109-164.

⁵⁸ Zaru, *Art and Observance in Renaissance Venice*, p. 85.

⁵⁹ Voglio a tal proposito ricordare che nel 1434 Filippo Lippi si trovava a Padova, dove si trattene verosimilmente qualche anno. Antonio Vivarini dovette essere un ammiratore del fiorentino tanto da accostarsi al suo stile saldo, masaccesco, quasi per «controbilanciare le lusinghe goticheggianti che il cognato Giovanni aveva infiltrato nella sua pittura.» R. Pallucchini, *I Vivarini (Antonio, Bartolomeo, Alvise)*, Venezia, Neri Pozza Editore, 1962, pp. 12-13.

indicatori di un possibile contatto diretto con l'opera di Francesco de' Franceschi.⁶⁰ Paul Kaplan e Andrea De Marchi, sulla cauta scia di Sandra Moschini Marconi, indicano sia Vivarini che d'Alemagna come gli artefici dell'opera.⁶¹ Denise Zaru ripercorre per sommi capi le vicende attributive, ma indica il solo nome di Antonio Vivarini.⁶²

La questione, legata perlopiù alla difficile definizione dell'attività di Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna, è ormai sopita e la critica è concorde nell'assegnare al primo l'esecuzione dell'opera, proponendo una datazione che si assesta tra il 1430 e il 1447.⁶³

Ci soffermiamo ora ad analizzare nel dettaglio i singoli episodi. Le prime tre scene del registro superiore sinistro presentano la medesima ambientazione, aspetto che contribuisce a conferire loro una certa unità tematica.⁶⁴ *L'Annuncio del tradimento di Giuda* (Giovanni 13:21-27) principia la narrazione: l'episodio ha luogo all'aperto, ma un fondale architettonico ritmato da nicchie scherma la visuale. Al di là di questo si scorgono una montagna, un albero e la parte sommitale di un edificio. Sopra ad una sorta di podio siedono, disposti attorno ad una tavola rotonda, gli apostoli; Cristo è al centro, lo sguardo assorto e lontano. Tutte le figure sono nimbate ad esclusione di quella in primo piano che stringe un tozzo di pane e veste una tunica grigiastra: è Giuda, colui che tradirà Cristo. L'assenza dell'aureola e il colore ambiguo della veste lo connotano come un personaggio negativo.⁶⁵ L'episodio seguente ritrae la *Lavanda dei piedi*

⁶⁰ E. Merkel, *Venezia, 1430-1450*, in *La Pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, v. I, Milano, Electa, 1989, p. 71.

Kaplan, *The Paliotto of the Corpus Domini*, pp. 121-174; De Marchi, *La pala d'altare*, p. 107.

⁶² Zaru, *Art and Observance in Renaissance Venice*, pp. 94-102.

⁶³ Nardin, *Le vicende artistiche della chiesa*, p. 131.

⁶⁴ Zaru, *Art and Observance in Renaissance Venice*, pp. 94-102.

⁶⁵ Il cangiantismo della veste di Giuda, dai riflessi grigi, giallastri, induce a riflettere sulla valenza simbolica dei colori nel Medioevo. «Nel piccolo mondo dei colori, il giallo è l'estraneo, l'apolide, quello di cui si diffida e che è votato all'infamia. [...] Gialla era la veste di Giuda. Giallo era il colore con cui in passato s'imbrattavano le case dei falsari». Questo colore, connotato come equivoco lungo tutto il corso del Medioevo, diventerà l'attributo per eccellenza di Giuda: narra il Vangelo secondo Matteo (27,5) che questi, assalito dai rimorsi per aver consegnato ingiustamente l'innocente Cristo alla giustizia, si impiccò. Il suicidio non lo spogliò affatto della veste gialla, ben visibile ad esempio in una miniatura tratta dalla cosiddetta Bibbia moralizzata di Napoli (1350 – 1355). Il libro (ms. francese 9561) è conservato a Parigi, presso la Bibliothèque Nationale; la miniatura in oggetto è al *folio* 174. Nel corso del tempo Giuda venne accumulando una serie di singolari attributi infamanti come l'essere mancino, l'aver i capelli rossi e appunto indossare abiti gialli. Va precisato che nei Vangeli non c'è alcun riferimento a questi aspetti che vennero elaborati evidentemente durante i secoli del Medioevo. Non a caso anche in uno degli episodi più celebri della storia dell'arte di tutti i tempi, vale a dire *Il Bacio di Giuda (o Cattura di Cristo)*, realizzato da Giotto per la Cappella degli Scrovegni, egli veste di giallo, conformemente alla consuetudine che vedeva i personaggi spreghevoli spesso rappresentati con indumenti di tale colore. M. Pastoureau, *Giallo. Storia di un colore*, Milano, Adriano Salani Editore s.u.r.l., 2019, pp. 60-120. Ecco che il giallo è un colore «falso e doppio, sul quale non si può fare affidamento, un colore che inganna, imbrogliava, tradisce». M. Pastoureau, D. Simmonet, *Il piccolo libro dei colori*, Milano, Ponte alle Grazie s.r.l., 2006, p. 67. «Il giallo possiede una qualità, dolcemente stimolante, di serenità e gaiezza», affermava Goethe; «si mostra però estremamente sensibile, producendo un'immagine sgradevole, quando è sporco [...]. È sufficiente un leggero e impercettibile movimento [per farne] il colore dell'infamia, della ripulsa e del disagio.» J. W. Goethe, *La teoria dei colori*, a cura di R. Troncon, con introduzione di G. C. Argan, Milano, Il Saggiatore, 1997.

(Giovanni 13:1-11) che vede Cristo raffigurato in ginocchio nell'atto di lavare i piedi di Pietro. A chiudere la prima metà dell'ordine superiore v'è la *Comunione degli Apostoli*: Cristo, ideale asse visivo della scena, esibisce l'ostia e il calice; gli apostoli desiderosi di ricevere il sacro nutrimento, si protendono verso di lui con le mani giunte in preghiera e in atteggiamento umile; in primo piano ginocchioni si vede San Giovanni. All'estrema destra, connotato da uno sguardo torvo, la testa china e le spalle rivolte al gruppo, è Giuda che si allontana furtivamente dalla scena per poi ricomparire nell'episodio dell'*Arresto di Cristo*. Appesa alla cintura che gli cinge la vita, è raffigurata ben visibile una sacca che immaginiamo contenente i trenta denari, la somma più famosa della storia.

La seconda metà dell'ordine superiore principia con l'*Orazione nell'orto* che stando ai Vangeli di Matteo (26:36-41), Marco (14:32-38), Luca (22: 39-46) e Giovanni (8:1-11), preannunziò il tradimento e il conseguente arresto di Cristo. Le anse del fiume conducono dolcemente lo sguardo a Gesù che, come un sacerdote all'altare, prega in ginocchio dinanzi al calice eucaristico posto sopra uno sperone roccioso prefigurando così l'imminente Passione. I discepoli, trattati come macchie di colore accoccolate in un paesaggio petroso, volumetrico e scabro, stanno dormendo alla base del pendio del monte degli Ulivi. Nell'episodio dell'*Arresto di Cristo*, che aderisce ai quattro Vangeli (Matteo 26:47-56, Marco 14:43-50, Luca 22:47-53 e Giovanni 18:2-11), gli avvenimenti precipitano velocemente e la narrazione si fa ora più concitata, la composizione acquista un ritmo più convulso e ci si avvia in modo effettivo alla Passione che si snoda nelle scene successive in un climax crescente di tensione. Tutto intorno si agita la folla e siamo idealmente invitati a completare con l'immaginazione una scena di per sé statica: ecco dunque un gran baccano, si odono le urla degli oltraggiatori, si alzano le mani degli schiaffeggiatori e con queste le verghe, le lance e le fiaccole degli armigeri portate verso il cielo si agitano minacciose, generando un effetto che doveva apparire di violenta drammaticità per il devoto del tempo. Sullo sfondo della compatta ressa si staglia, sospeso per un istante, il nucleo di Cristo e Giuda. In primo piano Pietro si avventa su Malco, servitore del Sommo Sacerdote e gli taglia l'orecchio con un pugnale. A chiudere il registro superiore v'è l'episodio di *Cristo davanti ad Anna e Caifa*: il passo è narrato in tutti i Vangeli (Matteo 26, 57-75; Marco 14, 53-72; Luca 22, 54-71; Giovanni 18, 12-27), tuttavia Luca è il solo a non menzionare l'atto di Caifa che si strappa le vesti per l'ira: si deduce pertanto che la probabile fonte di riferimento fu proprio il Vangelo di quest'ultimo.⁶⁶ I due sacerdoti siedono su di un alto scranno elaborato che termina con una volta a botte cassettonata spezzata, sulla cui sommità hanno messo radici alcune erbe infestanti, di sapore classico e dal gusto rovinistico.

⁶⁶ Zaru, *Art and Observance in Renaissance Venice*, pp. 94-102.

L'ordine inferiore si apre – nella metà di sinistra – con *Cristo davanti a Pilato*; quello di Matteo (27, 24-25) è l'unico Vangelo che riporta il passo. Un servitore porge un catino e versa dell'acqua sulle mani di Pilato, simboleggiando in modo plateale e scenografico che egli non si assumerà la responsabilità dell'uccisione di Cristo, quest'ultimo raffigurato stante con una tunica bianca e le mani legate, pronto ad andare incontro al proprio destino.

Con il procedere del dramma sacro la gestualità si fa sempre più esplicita. In *Cristo che porta la Croce*, nell'incedere lento e affaticato dei suoi passi, Gesù si avvia al Monte del Calvario; dietro di lui la Madre, la santa Veronica che stringe il panno con cui immaginiamo abbia appena asciugato il suo volto durante la salita; dietro di loro si intravedono alcune aureole, probabilmente le pie donne al seguito che si apprestano ad uscire dalla porta di Gerusalemme.⁶⁷ I soldati stratttonano Cristo, il cui collo è stretto da una corda, il suo volto è provato dal dolore, che trattiene però in modo misurato. Segue *Cristo inchiodato alla Croce* che raffigura, in primo piano, uno sgherro intento a infiggere il chiodo sui piedi di Gesù su ordine di un Sommo Sacerdote.

Al centro, di maggiori dimensioni a enfatizzarne l'importanza, la *Crocifissione*, di forte impatto visivo. Se gli altri episodi si erano distinti per una certa *verve* narrativa, questa, nel suo monumentale isolamento è ridotta a icona, avulsa dalla narrazione. Gesù si staglia contro uno sfondo aureo uniforme e prezioso, il suo corpo, nudo e pallido, spicca in contrapposizione alle ampie e sgargianti vesti degli astanti. La croce è ben piantata sul monte Calvario, rappresentato come una piccola duna alla cui base, entro una nicchia scavata nella nuda terra, giace umilmente l'agnello mistico il cui vello bianco è ormai grondante del sangue di Cristo lì raggrumatosi. Tutt'attorno gli angeli sono intenti a raccogliere con dei calici il sangue che fluisce dalle ferite: si agitano per lo strazio, uno di loro si porta le mani al volto dalla disperazione, un altro ancora si straccia le vesti. L'umanità che si abbevera al petto di Cristo è resa nell'immagine del *pie pellicane*, così chiamato da san Tommaso d'Aquino nell'inno *Adoro te devote*. Tale raffigurazione cristologica trova spazio sulla sommità della croce dove, una nidiata di piccoli di pellicano assieme al loro genitore hanno trovato rifugio sicuro. I piccoli sono appena stati riportati alla vita dopo che il padre li ha nutriti delle sue stesse carni e sangue: simbolicamente rappresenta – insieme all'agnello posto alla base della croce – un rimando al sacrificio di Cristo e alla sua resurrezione, efficace metafora dei fedeli che, affamati e assetati, si nutrono di Cristo.⁶⁸

⁶⁷ *Ibidem*, La presenza della santa è indicatore del ricorso ad altre fonti oltre ai Vangeli, come in questo caso, alla *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze (o de Voragine, de Varagine), dove la donna è appunto menzionata come una dei personaggi al seguito di Cristo durante l'andata al Calvario.

⁶⁸ Nell'Antico Testamento (Salmo 102, v. 7) è citato l'animale: «Sono simile al Pellicano del deserto», recita. Agostino, in un noto commento al salmo riporta: «Sono diventato come un pellicano del deserto/sono simile a un gufo tra le

Nella metà di destra del registro inferiore, le ultime tre scene concludono il racconto della Passione che si apre con la scena della *Deposizione*: mentre Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea sono intenti a liberare il corpo esanime dalla croce, la Madre si protende a raccogliarlo. Nella *Resurrezione*, una quinta rocciosa inquadra la figura di Cristo stante sopra al Sepolcro ancora sigillato che si erge vittorioso sulla morte come esplicitato dal vessillo crociato e dai raggi incisi sulla pellicola d'oro che ne circondano la figura. Un drappo bianco cinge le spalle e i fianchi lasciando scoperto l'addome e la ferita sul costato, ancora sanguinante. Per non distrarre l'osservatore con dettagli esornativi, estranei alla narrazione sacra, l'ultimo episodio della tavola ossia l'*Ascensione*, trova spazio entro un fondale naturalistico brullo e spoglio rispetto alle altre scene ove l'artista ci aveva abituati ad una natura più florida, punteggiata da piccoli dettagli di contesto. Il punto di vista è molto basso e ciò contribuisce alla resa solenne e monumentale dell'evento sacro. In primo piano un gruppo di figure sono inginocchiate in preghiera, spicca al centro la Vergine tra i discepoli Pietro e Andrea. Cristo si innalza sopra di loro e presto – secondo quanto recitano le iscrizioni nei cartigli retti dagli angeli ai suoi lati (si tratta infatti dell'incipit del primo antifonario delle lodi cantate durante la festa dell'Ascensione, dagli Atti degli Apostoli 1:9-11) – una nuvola lo accoglierà e lo sottrarrà ai loro sguardi.⁶⁹

Per gli aspetti sino ad ora tratteggiati, appare chiaro come il tema centrale della tavola sia la celebrazione eucaristica, esplicitata non solo dalla scelta accurata degli episodi, ma anche e soprattutto per la presenza di dettagli peculiari che insistentemente alludono al sacramento. Gli aspetti che maggiormente insistono in tale direzione sono ben espressi nell'episodio della *Comunione degli Apostoli* che si discosta rispetto a quanto i Vangeli riportano, in quanto Cristo ai

macerie/[...] sono diventato come un passero che se ne sta tutto solo sul tetto», istituendo così un parallelo tra Cristo e il volatile destinato ad avere grande fortuna in ambito artistico e teologico. Si veda: Sant'Agostino, *Opere- Esposizioni sui salmi*, III, a cura di T. Mariucci, V. Tariulli, Roma, Città Nuova Editrice, 1976, pp. 525-527. Tra le prime fonti che riportano la leggenda del pellicano che fa tornare in vita i suoi figli è il *Physiologus*, sorta di manuale didattico cristiano che conobbe straordinaria diffusione, opera di un alessandrino vissuto nel II secolo d.C. circa. L'opera conteneva citazioni bibliche, leggende popolari e forniva un'interpretazione della natura in chiave allegorica al fine di illustrare insegnamenti etici o dogmatici cristiani. Tale analogia ritorna pressappoco in tutti i Bestiari medievali di XII secolo derivati dalle numerose traduzioni del *Physiologus* e, specialmente delle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia. La leggenda fu poi accolta da tanti predicatori e mistici medievali, da Vincenzo di Beauvais, autore dello *Speculum naturale*, ad Alberto Magno che la citò nel suo *De animalibus*; infine da Tommaso d'Aquino nell'*Adoro te devote*, uno dei cinque inni eucaristici dedicati al Corpus Domini composto nel 1264. Anche Dante Alighieri chiama Cristo "il nostro Pellicano": «Questi è colui che giacque sopra 'l petto / del nostro Pellicano, e questi fue / di su la croce al grande officio eletto» (Divina Commedia, Paradiso, canto XXV, vv.112-114). Il pellicano divenne così emblema eucaristico per eccellenza, metafora di Cristo sulla croce che si sacrifica per i suoi figli, così come l'animale si squarciò il petto per nutrire col proprio sangue e carne i suoi piccoli. L'immagine del *pie pellicane* sarà frequentemente rappresentata sui tabernacoli che, insieme ai calici, costituiscono il contenitore eucaristico per eccellenza. M. Rubin, *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, pp. 308-309; A. Tradigo, *L'uomo della Croce. Una storia per immagini*, Cinisello Balsamo, Edizioni San Paolo s.r.l., 2013, p. 297.

⁶⁹ Zaru, *Art and Observance in Renaissance Venice*, pp. 94-102.

suoi discepoli offrì il pane, e non l'ostia come qui viene invece raffigurato; si configura dunque – analogamente ad altri elementi che qui di seguito andrò ad evidenziare – come una rappresentazione simbolica dell'episodio, intesa a sottolineare la dimensione sacramentale degli eventi presentati.⁷⁰ Ciò viene esplicitato, in particolare, non soltanto facendo ricorso ad episodi di sacrificio, ma anche con l'introduzione insistita di dettagli che rinviano al tema eucaristico; ricorre più volte infatti l'immagine dell'ostia e del calice: si veda ad esempio l'episodio della *Comunione degli Apostoli* appena citato, o l'*Orazione nell'orto* in cui il calice è posto sopra la roccia, e la *Crocifissione* dove gli angeli reggono i calici per raccogliere il sangue che sgorga dalle ferite, infine nel pennacchio di risulta a sinistra della stessa scena. Non solo: si scorgono anche riferimenti più sottili, come la scelta di collocare un santo come Pietro Martire che evoca il martirio come celebrazione del sacrificio ultimo di Cristo.⁷¹ Ancor più lampante è il riferimento, alla base della croce nell'episodio della *Crocifissione*, dell'agnello anziché del più tradizionale teschio di Adamo: questo si configura affatto come un *hapax*, istituendo un parallelismo (che affonda le proprie radici nell'Antico Testamento) tra Cristo e l'agnello, già esplicitato dal profeta Isaia (53,7) prima e da Giovanni evangelista (1,29) poi: Cristo, “servo sofferente”, viene condotto al macello come un agnello, dettaglio che enfatizza il binomio sacrificio-Eucarestia. Infine, l'insistenza nel raffigurare diversi momenti relativi all'Ultima Cena, ben tre episodi, ovvero la *Comunione degli Apostoli*, la *Lavanda dei piedi* e l'*Annuncio del tradimento di Giuda* all'inizio della narrazione, che pure condividono lo stesso fondale architettonico a sottolinearne la conformità tematica, costituisce un *unicum*. Questo dunque troverebbe spiegazione nella volontà di ribadire con forza l'istituzione del sacramento eucaristico da parte di Cristo.⁷²

Una serie di opere confrontabili con la nostra consentono di precisare il contesto culturale in cui la pala della Ca' d'Oro si collocava. Un'opera affine con cui è possibile innescare un ragionamento in tal senso è sicuramente il polittico con le *Storie della Passione di Cristo e santi* del Maestro di Fossa, realizzato intorno al 1340 per l'altare maggiore della chiesa di San Francesco di Montefalco. Osservando la tavola si può notare come la disposizione delle scene non rispetti l'assetto originario, va però precisato che gli episodi dell'*Ultima Cena* e della *Comunione degli Apostoli* – per la forma del pannello – sembrerebbero essere collocati nel punto originario e dunque in asse verticale rispetto alla scena della *Crocifissione*, posta proprio al di sopra. Se però nella *Comunione degli Apostoli* del Maestro di Fossa v'è san Pietro in primo piano, a evidenziare la dimensione ecclesiologica del polittico, nella tavola del Vivarini c'è invece san Giovanni che

⁷⁰ *Ibidem*

⁷¹ *Ibidem*

⁷² *Ibidem*

occupa la posizione centrale, scelta che è stata spiegata in relazione alle teorizzazioni dell'evangelista su Cristo come "Pane della Vita" (6:22-59) che ben si legava all'Ufficio del Corpus Domini elaborato da san Tommaso d'Aquino: si viene così a creare un nesso tematico e visivo rivelatore dei risvolti sacramentali, qui ribaditi con forza.

Sulla scorta di questi aspetti iconografici si spiega anche la presenza del profeta Geremia: si ricorderà il fondamentale ruolo svolto dalla chiesa parrocchiale dedicata a questo santo nelle processioni del Santissimo Sacramento, in quanto era la stazione di partenza da cui la confraternita del Corpus Domini era incaricata di portare in processione l'ostia sacra sino alla chiesa delle monache del Corpus Domini, a cui avrebbe fatto ritorno otto giorni dopo. Durante il trasporto del tabernacolo sino all'altare maggiore della chiesa, veniva cantato un brano dell'inno *Pange Lingua Gloriosi Corporis Mysterium* che ricordava come Cristo si sacrificò per sua stessa volontà e, secondo la tradizione pasquale ebraica, aveva offerto le sue carni ai discepoli come nutrimento divino: «[...] In supremae nocte cenae recumbens cum fratribus, observata lege plene cibis in legalibus Cibum turbae duodenae se dat suis manibus. Verbum caro, panem verum verbo carnem efficit: fitque sanguis Christi merum, et si sensus deficit, ad firmandum cor sincerum sola fides sufficit. [...]». Ecco come la già riferita presenza del pellicano e dell'agnello, simboli cristologici per eccellenza, funga qui da richiamo visivo eloquente del portato eucaristico; come detto in precedenza, il pellicano in cima alla croce rientra in una tradizione iconografica della *Crocifissione* certo, ma qui è particolarmente pregnante se si considera che richiama la sesta strofa dell'inno *Adoro te devote* che veniva cantato per l'appunto nella festa del Corpus Domini: "Pie pelicane, Jesu Domine/Me immundum munda tuo sanguine/cuius una stilla salvum facere/Totum mundum posset omni scelere".⁷³

⁷³ Zaru, *Art and Observance in Renaissance Venice*, pp. 94-102; Bellissimi, a titolo di esempio, i nidi di pellicano posti sulla sommità della croce delle celebri opere: la croce dipinta con Cristo crocifisso, l'Addolorata e San Giovanni evangelista di Jacopo di Paolo, a San Giacomo Maggiore, Bologna; la *Pietà con i simboli della Passione* di Lorenzo Monaco, alla Galleria dell'Accademia di Firenze e la *Crocifissione* di Jacopo Avanzi, alla Galleria Colonna di Roma. *Imago Splendida. Capolavori di scultura lignea a Bologna dal Romanico al Duecento*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale, 23 novembre 2019 – 8 marzo 2020) a cura di M. Medica e L. Mor, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2019, p. 68; A. Tradigo, *L'uomo della Croce. Una storia per immagini*, Cinisello Balsamo, Edizioni San Paolo s.r.l., 2013. Tra le altre, menziono anche la croce lignea dorata e dipinta a tempera su entrambi i lati – che pure reca un nido di pellicano – conservata nel presbiterio della chiesa abbaziale di Praglia (Padova), opera di ignoto pittore padovano del quarto decennio del XV secolo.

2.5 La pala di Caterino Moranzone e Bartolomeo di Paolo e la pala della Passione di Antonio Vivarini: quale legame?

Appare evidente come le due pale siano strettamente legate non solo sotto il profilo eminentemente iconografico che con forza insiste sul contenuto eucaristico, ma anche – come si vedrà – per gli aspetti meramente formali come le dimensioni, del tutto sovrapponibili, la funzione, pure condivisa e la destinazione di queste: l'altare maggiore. È proprio attorno a quest'ultimo punto che occorre soffermarsi in quanto sorge spontaneo chiedersi dove fossero esattamente collocate le due opere che, verosimilmente, ornavano l'altare maggiore della *giexia granda*, quella cioè adibita ai laici dinanzi a cui si svolgevano le celebrazioni liturgiche. In altre parole: che rapporto esisteva tra le due pale?

Come abbozzato nei paragrafi precedenti, la definizione tipologica delle due tavole non può ancora dirsi piana. Paul Kaplan e Denise Zaru si riferiscono alla tavola del Correr come ad un «paliotto», mentre Errica Nardin parla di un «dossale»; Anne Markham Schulz e Andrea De Marchi sostengono che questa sia invece di fatto una «pala d'altare».⁷⁴ Rodolfo Pallucchini si riferiva invece alla pala della Passione del Vivarini come ad un «paliotto», mentre Paul Kaplan, Errica Nardin e Denise Zaru parlano di «polittico». Consapevole del fatto che il terreno, sotto il profilo critico, sia particolarmente sdruciolevole, le considerazioni che seguiranno, pertanto, non avranno certo la pretesa d'eshaustività, né mireranno a trarre conclusioni, ma intenderanno piuttosto suggerire, attraverso l'analisi di alcuni casi, una riflessione sul possibile allestimento relativo all'altare maggiore della chiesa. Si cercherà quindi di circoscrivere – sulla scorta di riferimenti a manufatti che ritengo essere affini per tipologia, iconografia e contesto di committenza – l'ambito e il legame esistente tra le due tavole.

Voglio *in primis* appuntare come a monte della specifica individuazione della classificazione delle due opere, vi sia anzitutto una questione ancora aperta relativa all'ambiguità tipologica in sé, complicata ulteriormente da una certa confusione terminologica che si riflette nel vocabolario contemporaneo;⁷⁵ le frequenti difficoltà di classificazione e definizione di campo dimostrano

⁷⁴ Pallucchini, *I Vivarini*, p. 13; Markham Schulz, *La pala d'altare del Corpus Domini*, pp. 95-107; De Marchi, *La pala d'altare*, p. 107.

⁷⁵ In Inghilterra durante il tardo Medioevo, la parola latina “frontale” faceva riferimento al dossale, mentre il frontale vero e proprio era definito “subfrontale”. In Italia il termine “dorsale” o “dossale” è spesso impiegato per i frontali. In Spagna tavole di formato rettangolare di XII e XIII secolo sono spesso riferiti come “paliotti”, mentre lo stesso tipo di oggetto nel XIV secolo è chiamato “*retablo*”. Cfr.: V. M. Schmidt, *Ensembles of Painted Altarpieces and Frontals*, in *The Altar and its Environment 1150-1400*, a cura di J.E.A. Kroesen, V.M. Schmidt, Turnhout, Brepols Publishers n.v,

l'esistenza di una situazione fumosa, dai margini sfocati, d'una sostanziale continuità tipologico-formale nel passaggio dal paliotto alle prime pale d'altare.⁷⁶ L'ambiguità nasce infatti da una forma primitiva di quest'ultima, come trasposizione della sagoma del paliotto dalla fronte dell'altare a sopra la mensa eucaristica.⁷⁷ In Italia, in particolare, si situa fra il XIII e il XIV secolo una fase di transizione in cui è difficile distinguere le due, poiché le pale d'altare adottarono lo stesso formato dei paliotti. A generare non poco caos, si aggiunse poi la consuetudine del secolo scorso di chiamare "paliotti" tutte le tavole dipinte di formato rettangolare orizzontale.⁷⁸ Di regola è auspicabile procedere con prudenza per non incorrere in errori goffi basandosi, quando possibile naturalmente, su documenti «sicuri e copiosi», poiché in assenza di questi e mancando d'una restituzione quanto mai vicina al contesto originario, è quasi impossibile determinare la funzione esatta di un'opera.⁷⁹

Nel corso del Quattrocento la decorazione delle fronti d'altare fu al centro di un rinnovato interesse, privilegiando soluzioni ornamentali più elaborate. I paliotti lignei dipinti si ersero quali degni sostituti dei più costosi paliotti tessili e in metallo prezioso, che cercarono di imitare attraverso alcuni espedienti come l'uso dell'oro e l'adozione del formato rettangolare.⁸⁰ Il legno, tra gli altri materiali, fu il prediletto: gli abilissimi intagliatori veneziani vantavano una straordinaria qualità tecnica e sapienza nella profusione delle dorature, a imitazione degli antependia.⁸¹ A cavallo fra Due e Trecento, nella laguna e poi come a macchia d'olio verso la Terraferma, l'Italia settentrionale e adriatica tutta, si vennero elaborando tipologie via via più

2009, p. 203. In tal senso ci viene in soccorso un testo liturgico fondamentale della fine del Duecento, il *Rationale divinorum officiorum* di Guglielmo Durando (1237-1296) in cui la polarità tra le diverse tipologie è qui precisata: l'*antependium* (o paliotto, frontale d'altare) e il *retrotabulum* (o dossale, in francese *retable*, in spagnolo *retablo*, in latino [secoli XIV-XV] per lo più *tabula*, in volgare *cona*, *ancona*; il termine pala d'altare è più moderno); De Marchi, *La pala d'altare*, pp. 29-30.

⁷⁶ *Ibidem*

⁷⁷ *Ivi*, pp. 17-18.

⁷⁸ È il caso ad esempio del cosiddetto "Paliotto dei sette santi" del Museo di Castelvecchio di Verona, opera della prima metà del XIV secolo, di provenienza ignota. Nonostante il nome con cui l'opera è oggi nota e il formato rettangolare che indurrebbero a considerarlo quale fronte d'altare, esso si è invece rivelato essere una pala d'altare per la presenza di numerosi fori ai lati, ai quali erano incastrati dei contrafforti: la presenza di questi ultimi si spiega nel caso di una pala d'altare che doveva essere autoportante. Altro caso è quella della tavola raffigurante Sant'Andrea benedicente tra quattro santi, opera dell'ormai matura bottega di Paolo Veneziano, conservata presso il Museo della cattedrale di Trogir/Traù, proveniente dalla chiesa di Sant'Andrea a Čiovo. Se si considerano i materiali modesti e la semplice forma rettangolare, frutto di un assemblaggio di assi orizzontali, si potrebbe essere tentati di considerarla come un paliotto; A. De Marchi, *La postérité du devant-d'autel à Venise: retables orfèvres et retables peints*, in *The Altar and its Environment 1150-1400*, a cura di J.E.A. Kroesen, V.M. Schmidt, Turnhout, Brepols Publishers n.v, 2009, pp. 57-86.

⁷⁹ L.A. Muratori, *Delle Riflessioni sopra il Buon Gusto nelle Scienze e nell'Arti di Lamindo Pritanio*, Venezia, presso Niccolò Pezzana, 1736, p. 248.

⁸⁰ De Marchi, *La postérité du devant-d'autel à Venise*, p. 61.

⁸¹ *Ibidem*

articolate e lavorate nell'intaglio.⁸² Venezia con il suo virtuosismo si rivelerà trainante nel campo della carpenteria e nello sviluppo di tipologie grandiose e conformazioni sempre più complesse, l'unica capace di competere con Firenze e Siena.⁸³

Per il fortissimo influsso esercitato dalla Pala d'Oro dell'altare maggiore della basilica di San Marco e dalle numerose pale d'argento presenti a Venezia e nell'Alto Adriatico che per tutto il Quattrocento ne riecheggiarono la foggia, l'ambiente lagunare si contraddistinse per una certa conservatività rispetto ad altre regioni d'Italia. Il modello marciano non fu mai riprodotto pedissequamente, ma rappresentò un «archetipo di infinite variazioni formali e tipologiche», pervasivo ed eloquente, che informò a lungo le successive realizzazioni. L'imitazione di questo dunque, si inserisce all'interno di un ambiente particolarmente sensibile e osmotico, entro cui convivevano diverse attitudini, da un lato la corrente che cercava di imitare lo schema micro-architettonico toscano, e dall'altro un'ala seguace del più tradizionale assetto che prediligeva un disegno orizzontale e forme più compatte, derivanti dalla forma delle fronti d'altare.⁸⁴

Una tavola rettangolare dorata e riccamente dipinta, raffigurante le storie dell'Antico e del Nuovo Testamento, dalla *Creazione* sino all'*Incoronazione della Vergine* e al *Giudizio finale*, ne è un esempio. Realizzata per la Cattedrale di Gemona in Friuli e intagliata da Andrea Moranzon (padre di quel Caterino che si ricorderà essere l'intagliatore della pala del Correr), potrebbe essere considerata a prima vista un paliotto – dato il formato – se non si conservassero i documenti. Possediamo invece l'atto di commissione, del 1391, che definisce l'opera «ancona», escludendo ogni dubbio e specificando anzi che non doveva essere semplicemente rettangolare, ma era previsto un completamento sulla sommità composto da un'*Annunciazione* e altre sculture poste entro nicchie. La *facies* non deve indurre nell'errore di ritenere che l'artista volesse così fingere un'opera di

⁸² Si osserva, nel periodo qui preso in esame, lo sviluppo di carpenterie sempre più complesse, frutto della stretta cooperazione di diverse figure professionali. Talvolta a dipingere era lo stesso intagliatore: a informarci di questa pratica sono i ricorsi intrapresi dalla corporazione dei pittori, che in più casi accusavano gli intagliatori di dipingere in proprio le *ancone* da loro scolpite e di occuparsi essi stessi della vendita dell'opera finita, anche nel caso si fossero precedentemente rivolti ai pittori per la dipintura. Indoratori e pittori beneficiavano però di paghe normalmente più cospicue. Tali contese, piuttosto usitate, erano normate da magistrature competenti che stabilivano di volta in volta provvedimenti a tutela della specificità delle diverse professioni. Queste mostrano una situazione piuttosto osmotica tra le attività coinvolte, caratterizzata da deroghe e compenetrazioni. Markham Schulz, *La scultura lignea in area lagunare*, pp. 45-65. Il rapporto tra pittori e intagliatori è stato esplorato in più occasioni, ma non ancora in maniera esaustiva, presentando di fatto una situazione controversa. L'intervento scultoreo precedeva sempre quello pittorico, condizionando in modo determinante la resa delle figure: pertanto si rendeva necessaria l'interazione tra i due, concordando di comune accordo la genesi e l'allestimento strutturale. I pittori raramente – e in ogni caso per motivi accidentali – venivano ingaggiati a struttura già realizzata. I documenti che informano sullo stato dell'arte si fanno più consistenti dal Quattrocento in avanti e testimoniano, seppur in modo circoscritto, casi di pittori che ricevevano il compenso globale e subappaltavano ad un intagliatore la parte scultorea. De Marchi, *La pala d'altare*, p. 153.

⁸³ Idem, *La pala d'altare*, p. 10.

⁸⁴ De Marchi, *La postérité du devant-d'autel à Venise*, pp. 57-86.

oreficeria, ma semplicemente riecheggiava, attraverso il formato serrato e la sfavillante doratura, il prestigio che l'illustre modello marciano aveva raggiunto.⁸⁵

Ci soffermiamo ora a riflettere sull'originaria ubicazione delle tavole, componente che doveva avere forti implicazioni e ricadute sul programma figurativo. Per quanto riguarda la pala del Correr, forma e dimensioni ci indurrebbero a considerarla quale plausibile fronte della mensa dell'altare maggiore: le proporzioni infatti sono considerevoli, misura 86 cm di altezza, 282 cm di larghezza ed è spessa circa 10 cm. Kaplan ritiene che l'opera appartenga alla tipologia dei frontali d'altare o *antependia*, la cui funzione era di decorare e monumentalizzare sontuosamente l'altare.⁸⁶ Quest'ultimo e i suoi apparati decorativi hanno da sempre costituito il cardine nel rito della celebrazione della messa.⁸⁷ La pala si inseriva dunque nell'arredo ecclesiale in posizione focale, condensando il messaggio iconografico più significativo.⁸⁸ Zaru conviene con Kaplan, ritenendo irrealistica la posizione al di sopra della mensa d'altare poiché avrebbe di fatto impedito la vista dell'elevazione dell'ostia e sarebbe risultata troppo ingombrante.⁸⁹ Markham Schulz e De Marchi dissentono rispetto a questa classificazione; la studiosa crede che «data la penuria del nuovo convento» difficilmente «l'altare dell'umile e povera chiesa del Corpus Domini fosse davvero dotato di un paliotto» e sostiene si trattasse piuttosto di una pala d'altare, sormontata in origine da un elaborato coronamento.⁹⁰ Pure De Marchi, considerato il formato, ritiene che si tratti d'una pala d'altare, concepita per stare al di sopra della mensa.⁹¹

L'aspetto del nostro manufatto è molto vicino a quello di un *antependium* in metallo, di cui imita – con materiali più poveri – non solo il formato, ma anche la doratura; la scelta di affidarsi ad un intagliatore e doratore, anziché all'attività di orafi esperti dipese con sicurezza da fattori di carattere economico. Considerato dunque il forte e duraturo condizionamento esercitato dalla Pala d'Oro, credo sia più ragionevole pensare che la pala del Correr fosse posta al di sopra della mensa d'altare e non davanti.⁹² La sagoma rettangolare priva di fantasiosi e articolati coronamenti, non deve automaticamente indurci a ritenere che fosse un paliotto, ma risponderebbe piuttosto agli echi dell'archetipo marciano, il cui riverbero informò a lungo le successive realizzazioni che

⁸⁵ Idem, *La pala d'altare. Dal paliotto al polittico gotico*, Firenze, Art & Libri, 2009, pp. 106-109.

⁸⁶ Kaplan, *The Paliotto of the Corpus Domini*, pp. 121-174.

⁸⁷ E. Merkel, *Antependi e pale d'argento*, in *Oreficeria sacra a Venezia e nel Veneto*, a cura di L. Caselli, E. Merkel, Treviso, Canova edizioni, 2007, pp. 103-129.

⁸⁸ De Marchi, *La pala d'altare*, pp. 5-7.

⁸⁹ Zaru, *Art and Observance in Renaissance Venice*, p. 91.

⁹⁰ Markham Schulz, *La pala d'altare del Corpus Domini*, pp. 95-107.

⁹¹ De Marchi, *La pala d'altare*, p. 107.

⁹² Idem, *La postérité du devant-d'autel à Venise*, pp. 67-68.

ne ripresero la severa e compatta foggia, sebbene a quell'altezza cornici ben più elaborate fossero ampiamente diffuse.⁹³

Alla luce delle difficoltà sino ad ora descritte, appare evidente come definire se una tavola rettangolare fosse posta di fronte o al di sopra dell'altare sia complesso e audace in assenza di documenti, ancor più se si considera la tragica perdita dei contesti originari e gli smembramenti fisici di molti *ensembles*.⁹⁴ Ci sono però alcuni elementi indicativi che possono aiutare nella distinzione delle differenti tipologie: un primo aspetto da considerare è l'altezza: quella degli *antependia* misura generalmente tra gli 80 e i 115 cm; altri elementi rivelatori possono essere tracce di bruciature nella tavola dovute al contatto ravvicinato di candele poste dinanzi durante le celebrazioni liturgiche e la presenza di danneggiamenti nella parte bassa della tavola, come succede spesso nei paliotti a causa dei colpi involontari da parte del celebrante.⁹⁵ Ulteriore indicatore è la cornice: la presenza di fori ai lati potrebbe essere indice di un punto di incastro per i contrafforti che permettevano alla tavola di essere autoportante.⁹⁶ Nel caso della pala della Passione si segnala che la cornice ha subito diversi rimaneggiamenti ben visibili nella parte inferiore ove si osservano i danni più consistenti: le colonnine tortili dell'ordine sottostante terminano infatti bruscamente, come se fossero state resecate alla base.⁹⁷ Tuttavia ciò non costituisce un discrimine sufficiente nel determinare con sicurezza l'originario allestimento; allo stesso modo nemmeno l'assenza d'una elaborata cornice può essere considerata un indicatore utile nel decifrare la tipologia rispetto alla già ribadita forza condizionante che lo schema rettangolare ebbe a lungo.

Volgiamo ora lo sguardo più da vicino alla questione. La “sfida esegetica” a partire da frammenti di ambienti stravolti e contesti in massima parte perduti è notoriamente problematica, in special modo se si tiene conto del carattere di instabilità di quegli stessi spazi, del «loro forte tasso di

⁹³ Le prime timide forme di strutture a polittico, infatti, si attestano a Venezia già a partire dal terzo decennio del Trecento sulla scorta degli influssi provenienti d'oltralpe, che iniziarono progressivamente col modificare le tradizionali tipologie bizantine. Un primo precoce esempio di polittico gotico è quello che recava al centro l'*Incoronazione della Vergine* della collezione Kress nella National Gallery of Art di Washington, datato al 1324, probabilmente opera di Martino Veneziano, padre del celebre Paolo Veneziano, che vede un arco mistilineo inscritto in un arco a sesto acuto e un'esuberante decorazione vegetale. Tale modello prova il graduale aggiornamento sui modelli gotici oltralpini e costituisce un importante archetipo per la fiorente arte dei carpentieri della scuola veneziana. C. Guarnieri, *Lorenzo Veneziano*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2006, pp. 73-96; De Marchi, *La pala d'altare*, pp. 105-116.

⁹⁴ De Marchi, *La postérité du devant-d'autel à Venise*, p. 62.

⁹⁵ Idem, *La pala d'altare*, pp. 102-103.

⁹⁶ Schmidt, *Ensembles of Painted Altarpieces*, p. 203.

⁹⁷ Zaru, *Art and Observance in Renaissance Venice*, pp. 94-102.

mutamento» che contraddistinse i secoli precedenti la Riforma tridentina.⁹⁸ Considerato che il complesso monastico del Corpus Domini di Venezia è andato completamente distrutto e le fonti antiche sono esigue, fornire delle risoluzioni è difficoltoso e anzi avventato. Le indagini rimangono quindi ancora aperte, ma per cercare comunque di far chiarezza ci si può appellare a quello “spiraglio di luce” che è lo schema iconografico e l’ipotetica restituzione grafica della generale disposizione degli arredi della perduta chiesa.

In prima istanza, se ipotizziamo l’eventuale compresenza nell’altare delle due tavole, ossia di un allestimento integrato, bisognerà fare alcune considerazioni: complessi costituiti da un paliotto e da una pala d’altare sono noti sin dal XII secolo e costituiscono ulteriore prova che i paliotti rimasero in uso piuttosto a lungo.⁹⁹ Caratteristica determinante per un *ensemble* è la complementarità iconografica delle due costituenti; ciò significa che difficilmente troveremo soggetti che si ripetono o si discostano marcatamente; se questi sono reiterati è ragionevole pensare che un’opera andò a sostituire l’altra, mentre se complementari è allora probabile che le due opere coesistessero nello stesso altare.¹⁰⁰ Nel caso della pala del Correr e quella della Ca’ d’Oro, a suggerirne l’eventuale compresenza sono – oltre al fatto che condividono la stessa tematica incentrata sul Santissimo Sacramento – alcuni specifici punti di contatto iconografici; *in primis* la medesima concezione di Cristo come *Agnus Dei*, esplicitata non solo nell’insistita raffigurazione dell’animale nelle due tavole, ma anche dalle iscrizioni presenti entro i cartigli, e poi nella precisa scelta degli episodi che rimandano tutti al tema del sacrificio, evocato sottilmente anche dalla scelta dei santi, come nel caso di Pietro Martire, presente in entrambe le tavole, per eccellenza richiama al martirio come celebrazione del sacrificio di Cristo. Anche la componente zoomorfa rimanda al tema delle sacre carni e sangue, elemento che ritorna nelle due opere: nella pala intagliata si scorgono i leoni che tenteranno di sbranare il povero Daniele (che diviene egli stesso “carne” da divorare), il cavallo che rifiuta la biada in cambio dell’ostia, mentre nella pala del Vivarini si notano il pellicano e infine il già citato agnello, tutte allusioni al concetto delle carni di Cristo come nutrimento divino, amplificato infine dall’episodio della *Comunione degli Apostoli*. Naturalmente, sebbene vi siano evidenti punti di contatto iconografici, ciò non basta a dimostrare che le due tavole costituissero un *ensemble* a tutti gli effetti; certo è che casi di studio affini, non solo per vicinanza formale e iconografica, ma anche prossimi per contesto di committenza – nello specifico domenicana femminile – invitano a non accantonare del tutto la possibilità della coesistenza nello stesso altare maggiore delle due opere.

⁹⁸ Giovanni Giura, *Lo spazio oltre l’altare. Il patronato laicale sulla cappella maggiore nelle chiese francescane toscane*, in *Gli spazi del sacro nell’Italia medievale*, a cura di F. Massaccesi, G. Valenzano, G. Del Monaco, Bologna, Bologna University Press, 2022, pp. 257-272.

⁹⁹ De Marchi, *La postérité du devant-d’autel à Venise*, pp. 57-86.

¹⁰⁰ Schmidt, *Ensembles of Painted Altarpieces*, pp. 203-221.

Due tavole provenienti dal monastero domenicano di Santa Maria Nuova a Bologna, datate sul finire degli anni trenta del Trecento, opera del maestro bolognese noto come Pseudo-Jacopino, presentano un'iconografia complementare, aspetto che ha indotto gli studiosi a ritenere ragionevole che le due formassero un *ensemble*, anziché essere due pale separate. Una reca al centro la *Presentazione al Tempio* (fig.19) [Pinacoteca Nazionale, Bologna, inv. 217], mentre l'altra raffigura la *Dormitio Virginis* (fig. 20) [Pinacoteca Nazionale, Bologna, inv. 7153]. Oltre alla complementarità iconografica, uno degli aspetti che in maggior misura ha fatto propendere per definirli un *ensemble* sono sicuramente le dimensioni: l'ampiezza delle due tavole è pressoché analoga in quanto la prima misura 114 x 197.5 cm e la seconda 97.5 x 188; affini sono anche i dettagli architettonici del telaio. È assai probabile che la tavola recante la *Dormitio Virginis* fosse posta come fronte d'altare, considerato lo schema rettangolare orizzontale e l'assenza di elementi sommitali quali cimasa, cuspidi, pinnacoli ecc., che invece ritroviamo nell'altra pala.¹⁰¹ La tavola con al centro la *Dormitio Virginis*, in grande risalto, reca tutt'attorno un ciclo di *storie della Vergine*: l'*Annunciazione*, la *Natività*, l'*Adorazione dei magi*, la *Fuga in Egitto*, la *Disputa fra i dottori*, l'*Ascensione di Cristo* e infine la *Pentecoste*. Come si noterà, manca un episodio fondamentale, ossia la *Purificazione di Maria/Presentazione al Tempio di Cristo*. Non a caso la scena – qui assente – è invece presente nell'altra tavola che la raffigura proprio al centro, di dimensioni maggiori, ad amplificarne l'importanza.¹⁰²

La *Presentazione al Tempio di Cristo*, vicenda che raffigura un evento che si consuma sopra la mensa d'altare, era particolarmente indicata per essere estrapolata dal ciclo e farne la figurazione centrale di una pala che doveva sovrastarne la mensa, configurandosi così come una sorta di meta-altare, “un altare su di un altare”.¹⁰³

Viene da chiedersi se quanto ho appena illustrato relativamente alla pala bolognese, possa essere declinato anche al caso della pala del Corpus Domini di Venezia che, per l'appunto, reca al centro lo stesso soggetto. Ritornando al caso delle due pale bolognesi, infine, un ulteriore dettaglio conferma la relazione tra le due opere: nella tavola con la *Dormitio Virginis*, l'episodio di *San Gregorio Magno prega per la liberazione dell'anima di Traiano dal Purgatorio*, posto nell'angolo in alto a sinistra, potrebbe apparentemente essere “estrinseco”, non esattamente pertinente alla narrazione, ma si spiega bene se associato con l'immagine del santo nel suo studio, posto nel registro principale della pala d'altare. Ecco dunque la presenza di rimandi tematici interni che decifriamo soltanto considerando le due opere come intimamente legate.¹⁰⁴

¹⁰¹ *Ibidem*

¹⁰² *Ibidem*

¹⁰³ De Marchi, *La pala d'altare*, pp. 102-103.

¹⁰⁴ Schmidt, *Ensembles of Painted Altarpieces*, p. 207.

Analogo è il caso di due dipinti su tavola realizzati dal modenese Barnaba da Modena per la Cattedrale di Murcia che, nonostante siano stati montati uno sopra l'altro perché della stessa larghezza, la critica le ha sempre considerate due pale distinte per due altari diversi, eseguite addirittura a distanza di tempo l'una dall'altra. Come ha invece rilevato Victor Schmidt, le due tavole sono entrambe firmate dallo stesso artista che le eseguì su volontà testamentaria di don Juan, re di Murcia per celebrarne la memoria: il sovrano infatti è raffigurato sia nel polittico che nel paliotto. Infine, i programmi iconografici delle due opere sono compatibili, o per essere più precisi, complementari.¹⁰⁵

Seppur geograficamente lontano, un altro esempio particolarmente attinente al nostro per le stringenti analogie che mostra di avere, è quello proveniente dalla chiesa del monastero di Santa Maria de Vallbona de les Monges, in Catalogna. Si tratta di due tavole che la critica ritiene facessero parte di un *ensemble*, databili agli anni quaranta del Trecento: una reca al centro, entro un pannello di maggiori dimensioni, la *Vergine* stante col *Bambino*, attorno a cui si dispiegano dodici scene (fig. 21); l'altra, secondo la medesima disposizione, presenta al centro, un elaborato *Thronum Gratiae*, attorno a cui si trovano questa volta undici episodi – perché uno, l'*Ultima Cena* è di maggiori dimensioni – che fanno riferimento a diversi miracoli relativi all'ostia (fig. 22). Una serie di elementi come le dimensioni pressoché analoghe, rispettivamente di 105 x 225 cm e 107.3 x 221.7 cm, unitamente allo stesso assetto adottato nell'organizzare gli episodi, e ancora la particolare enfasi sull'Eucarestia, conveniente al contesto di destinazione delle due opere, ovvero l'altare della cappella del Corpus Christi e non da ultimo la committenza monastica femminile, ne fanno un caso avvicicabile al nostro.¹⁰⁶

Nel caso della chiesa del Corpus Domini però, se si ipotizza la compresenza delle due tavole, una con funzione di paliotto e l'altra come pala d'altare, ciò contraddirebbe la presenza al di sopra della mensa, di un'apertura che metteva in comunicazione il coro delle monache e la zona adibita ai laici. La presenza di una pala posta proprio sopra l'altare avrebbe infatti schermato la visuale alle monache durante l'elevazione eucaristica.¹⁰⁷ Quest'ultimo aspetto, nello specifico, sarà oggetto d'indagine nel paragrafo che segue.

Altra plausibile configurazione è che la tavola ricoprisse la parte posteriore dell'altare, visibile alle monache. La pratica di decorare il retro della mensa conta alcuni illustri esempi, come l'altare maggiore di Santa Chiara a Napoli, recante elaborati rilievi su tutti e quattro i lati. L'ampio coro

¹⁰⁵ De Marchi, *La pala d'altare*, pp. 102-103.

¹⁰⁶ Schmidt, *Ensembles of Painted Altarpieces*, p. 211. Per un approfondimento si veda: F. Español, *El gótico catalán (Manresa: Fundació Caixa Manresa)*, Barcelona, Angle Editorial, 2002, pp. 160-161.

¹⁰⁷ Zaru, *Art and Observance in Renaissance Venice*, pp. 94-102.

delle monache, immediatamente dietro l'altare maggiore, garantiva, attraverso la presenza di numerose grate, un'ottima visibilità. Rammento anche l'illustre esempio donatelliano della basilica di Sant'Antonio a Padova che, seppur tardo e complesso considerati i pesanti rimaneggiamenti ottocenteschi relativi all'altare, reca un gruppo di rilievi che ne decorano il retro, dove ritorna – tra gli altri episodi – il *Miracolo dell'Asina*, epilogo della vicenda che vide Sant'Antonio provare concretamente, a seguito di una discussione avvenuta con un eretico, il potere dell'ostia.¹⁰⁸

Infine, altra possibilità è quella che vede la pala della Ca' d'Oro rimpiazzare quella del Correr probabilmente perché il programma iconografico non era più confacente alle (forse mutate) esigenze devozionali.¹⁰⁹ Ritengo questa ipotesi la più probabile rispetto ad una serie di considerazioni che ora tenterò di sciogliere: *in primis* le due opere sono – come più volte ribadito – pressoché sovrapponibili sia dal punto di vista delle dimensioni che della disposizione delle scene, ossia che vede un pannello di maggiori dimensioni al centro, e altri episodi minori allineati su due registri sovrapposti collocati simmetricamente ai lati; quello centrale a condensare in modo pregnante il portato eucaristico-sacrificale. Oltre alla programmatica reiterazione della forma e dello schema iconografico, è però una circostanza in particolare che mi spinge a ritenere questa come l'ipotesi più verosimile, ovvero il dono da parte di un certo Pantalon da Veglia di una reliquia della Vera Croce custodita dalle monache presso il loro altare, unitamente alla ricostruzione della chiesa e ai lasciti di Fantin Dandolo che inducono a contestualizzare in questo clima la commissione della pala del Vivarini per l'altare maggiore:

Ancora Messer Pantalon da veglia ne donò una magnifica, e devota anconeta d'oro col pretioso legno croze coperta di christalo in un armario lavorato sul polido con do' anzoli che tien la dita reliquia con certe altre reliquie de nostro Signore, e per certe belle visione, che have questo sopranominado messer Pantalon, e digo cose maravigliose intese che messer Giesù Christo voleva che la fusse portata qui, e cusi fù fatto. A quel tempo che fù nel 1444, el se trovò esser qui questi nostri do Reverendissimi padri messer Tomaso, e messer Fantin, e si fu mandado per el nostro Capellan devotamente a tuor questa santa reliquia, e questi do padri de compagnia con li nostri confessori recevette questa santa reliquia con devotissimi canti, zoè hinni della passion, e fù portà su l'altar grande della chiesa vecchia, e qua el nostro Reverendissimo padre messer lo Vescovo contò una bella e devota messa de compagnia con l'altro padre, e quelli altri sacerdoti, fatto questo, e compida la Santa messa, quella ne fù mesa su la ruoda e nù la recevessimo dentro con molta devotion, e fù posta sul nostro altar, e questo benedetto fio messer Pantalon messe insieme con questa Santa reliquia ducati 25 d'oro e si i fù spesi nel santo tempio a quel

¹⁰⁸ Kaplan, *The Paliotto of the Corpus Domini*, pp. 121-174.

¹⁰⁹ *Ibidem*

tempo se lavorava. Tutto sia a laude, e gloria de messer Giesù Christo. Amen. Siando questa santa reliquia in sul altar nostro, e le sorele stava con grandissima reverentia adorava questo legno de Crose.¹¹⁰

A spingere per la realizzazione di una nuova tavola fu verosimilmente il fatto che la pala del Correr, composta all'incirca un quarantennio prima, fosse ritenuta superata, non sotto il profilo stilistico, del gusto, quanto piuttosto per gli aspetti iconografici avvertiti probabilmente come troppo sofisticati e concettosi, aspetto acutamente espresso da Paul Kaplan come «*an appetizing puzzle*».¹¹¹ Nonostante tale ipotesi possa apparire come la più convincente, invito comunque ad accoglierla con cautela in quanto, ciò che emerge dalle *Lettere* del Dominici e dalla *Cronaca* della Riccoboni,¹¹² tra le ventisette monache che componevano l'originario nucleo era presente una giovane, Isabetta Tommasini, descritta come colta e capace di predicare come un teologo. Mi riesce difficile pensare che l'eredità intellettuale della monaca non sia stata raccolta dalle compagne o quantomeno che a seguito dell'esilio del loro dotto padre spirituale Giovanni Dominici queste abbiano smesso di coltivare il sapere.

Il fatto che la pala del Correr sia stata ritrovata nel coro, dove fu notata per la prima volta da Emmanuele Antonio Cicogna nel 1827, spinge a credere che fu spostata in questa zona (normalmente interdetta ai laici) dopo la successiva riconfigurazione dell'altare maggiore, contestualmente ai lavori di ricostruzione della chiesa, avvenuti tra il 1440 e il 1444.¹¹³ Dopo mezzo secolo dunque, la pala del Correr fu spostata nel coro interno, ad uso esclusivo delle monache. La commissione della tavola al Vivarini si inserisce dunque in questo quadro, in quanto l'altare della *giexia granda* ora disadorno, necessitava di una nuova pala. Le dimensioni della pala della Ca' d'Oro (0.66 x 2.05m) sono leggermente minori rispetto a quelle della pala del Correr (0.86 x 2.80m) e sono probabilmente da attribuire al fatto che l'altare fu modificato in occasione dei già ricordati interventi alla chiesa.¹¹⁴

Rispetto a quanto sinora detto, appare dunque evidente come le variabili in gioco siano plurime e l'individuazione della tipologia non sia ancora del tutto piana. Ad ora non disponiamo di altri

¹¹⁰ Cfr.: Zaru, *Art and Observance in Renaissance Venice*, pp. 94-102.

¹¹¹ Kaplan, *The Paliotto of the Corpus Domini*, p. 123.

¹¹² Casella, Pozzi, *Lettere Spirituali*, p. 9.

¹¹³ De Marchi, *La pala d'altare*, p. 107; Zaru, *Art and Observance in Renaissance Venice*, p. 100; Kaplan, *The Paliotto of the Corpus Domini*, p. 132. «E qui noterò che nel coro delle monache aveavi un parapetto antico, o palla di altare a più comparti con intagli in legno, e pitture rappresentanti alcuni fatti della Vita di Gesù Cristo», tratto da: E.A. Cicogna, *Delle iscrizioni Veneziane*, II voll., Venezia, Giuseppe Orlandelli Editore, 1827, pp. 422-423.

¹¹⁴ Zaru, *Art and Observance in Renaissance Venice*, pp. 94-102.

elementi materiali che possano avvalorare le supposizioni qui richiamate, dunque la questione è ancora aperta e meriterebbe ulteriori indagini.

2.6 Il coro della chiesa del Corpus Domini e la devozione eucaristica: alcune riflessioni

Lasciando per un istante da parte gli aspetti formali sino ad ora delineati, ci si inoltrerà nell'analisi delle modalità di fruizione, uso nelle pratiche devozionali e il forte nesso con il tema eucaristico delle due tavole, con particolare attenzione all'ambiente in cui l'altare era localizzato. Allargheremo lo sguardo cercando di restituire un quadro di riferimento plausibile ancorché indiziario, relativo alle pratiche intorno al sacramento dell'Eucarestia, proponendo alcuni casi prossimi a quello del complesso del Corpus Domini di Venezia per delineare il rapporto – inscindibile – tra l'uso liturgico del *chorus monialium* e gli aspetti relativi alle scelte architettonico-ornamentali, finalizzate ad evidenziare la centralità cristologica e la funzione eucaristica dell'ambiente.¹¹⁵ In altre parole si affronterà il tema dell'allestimento dei cori monastici femminili e le ricadute del rapporto fra clausura e immagini. Si tratta di un ambito di studi che ha beneficiato di recenti e pregevoli pubblicazioni, tuttavia lo scenario è assai variegato e multiforme tanto da richiedere ancora d'essere urgentemente sondato.¹¹⁶

Gli esiti di alcune ricerche hanno rivelato come la devozione all'Eucarestia fu accentuata presso le donne e le domenicane specialmente, più di ogni altro ordine monastico femminile.¹¹⁷ Non soltanto: è stato messo in luce come tra clausura e devozione eucaristica vi sia una stretta correlazione: il rafforzamento delle norme sulla serrata perpetua femminile portò ad allontanare le religiose dall'altare maggiore e a creare delle barriere architettoniche con funzione di separazione. Ciò ebbe come conseguenza una limitata visibilità, dal coro delle monache, del

¹¹⁵ E. Zappasodi, *Sorores reclusae. Spazi di clausura e immagini dipinte in Umbria fra XIII e XIV secolo*, Firenze, Mandragora s.r.l., 2018, pp. 9-38.

¹¹⁶ Si veda, con ampia bibliografia lì menzionata, G. Valenzano, *Lo spazio delle donne nelle chiese medievali*, in *Gli spazi del sacro nell'Italia medievale*, a cura di F. Massaccesi, G. Valenzano, G. Del Monaco, Bologna, Bologna University Press, 2022, pp. 137-160.

¹¹⁷ M. Pérez Vidal, *The Corpus Christi Devotion: Gender, Liturgy, and Authority among Dominican Nuns in Castile in the Middle Ages*, in «Historical Reflections / Réflexions Historiques», 42, 2016, pp. 35-47.

Santissimo Sacramento elevato sulla mensa d'altare dal celebrante durante la messa.¹¹⁸ Non a caso «definite “morte al mondo”, “recluse” e “incarcerate”, le monache finirono per essere marginalizzate nel proprio coro», e quello che veniva definito *incundus carcer* divenne infine una vera e propria prigione.¹¹⁹ Da quel confino, col divieto di qualsiasi contatto – anche visivo – non soltanto con la *pars laicorum*, ma anche con il clero che ne garantiva la cura spirituale e probabilmente in risposta alle limitazioni loro imposte, in contrasto con le crescenti necessità di vedere l'elevazione eucaristica promossa dal IV Concilio Lateranense, alcune soluzioni furono presto escogitate per aggirare quegli ostacoli visivi. Nelle chiese domenicane femminili l'espedito più praticato consistette nel realizzare delle aperture nella parete tra coro e chiesa; sono altresì attestati retro-cori, cori laterali, tribune sopraelevate o singolari risoluzioni come la conservazione delle ostie in un luogo diverso dall'altare maggiore.¹²⁰ Tali soluzioni consentirono loro di partecipare alle celebrazioni liturgiche in maniera riservata dall'interno del loro coro, dove erano presenti immagini edificanti che potevano stimolare e guidare le religiose nella preghiera e nella contemplazione.

«Cerniera tra gli spazi claustrali e la chiesa», il coro delle monache si configurava come vero e proprio «cuore pulsante della loro vita liturgica», spazio autonomo a uso esclusivo della comunità femminile, «sorta di chiesa nella chiesa» che permetteva loro di seguire le funzioni, mantenendole rigorosamente separate dai laici e dal clero.¹²¹ Grazie ad un'apertura protetta da una grata, normalmente dischiusa in direzione dell'altare maggiore, queste potevano udire le celebrazioni liturgiche e in alcuni casi di vedere l'elevazione eucaristica. Infine, ricevevano la particola attraverso una fessura di piccole dimensioni, chiamata 'comunichino'.¹²² Per la presenza della detta apertura, la parete rivolta verso l'altare catalizzava gli sguardi, divenendo un punto di particolare visibilità, «vero vettore liturgico»: qui sovente trovavano spazio le *storie della Passione* con una particolare enfasi sul momento della Crocifissione, simbolo dell'estremo sacrificio di Cristo; alle scene cristologiche, per una questione di naturale empatia da parte del pubblico femminile, si affiancavano spesso le *storie della Vergine*, quest'ultima presentata come «insuperabile

¹¹⁸ M. Pérez Vidal, «Estavan todas no coro e ben cantand' e leendo». *Tipologie e funzioni dei cori nei monasteri delle domenicane dal XIII al XVI secolo, con particolare riferimento alla Castiglia*, in «Spaces for friars and nuns. Mendicant choirs and church interiors in medieval and early modern Europe», 578, 2022, pp. 227-258.

¹¹⁹ Zappasodi, *Sorores reclusae*, pp. 9-38; J. Gardner, *Nuns and Altarpieces: Agendas for Research*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», XXX, 1995, pp. 31-32.

¹²⁰ Pérez Vidal, «Estavan todas no coro e ben cantand' e leendo», pp. 227-258.

¹²¹ Zappasodi, *Sorores reclusae*, cit., p. 11; p. 16.

¹²² *Ivi*, p. 15.

modello di santità virginal e perfezione muliebre» con l'obiettivo di esortare le monache ad un percorso di ascesi.¹²³

Una “ricomposizione archeologica” dei siti e un esame attento dei manufatti che restano non è sempre attuabile, specialmente quando spazi e opere sono stati drammaticamente massacrati dall'inclemenza della storia: la difficoltà d'una simile impresa è infine legata a quello stravolgimento di cui le chiese interne degli ordini monastici femminili furono oggetto, senza contare il fatto che gli elementi d'arredo liturgico sono per la maggioranza decontestualizzati e nel caso dei monasteri medievali muliebri, in particolare, scarsi.¹²⁴

Basandomi sull'ipotetica ricostruzione elaborata da Rossana Zar – all'interno del volume di Denise Zaru – degli ambienti della chiesa del Corpus Domini di Venezia, che vede il *chorus monialium* posto dietro l'altare con la presenza di un'apertura, si possono avvicinare alcuni casi che mostrano d'avere strette attinenze col nostro e che possono sciogliere alcune questioni relative alla visibilità del Santissimo Sacramento durante la sua ostensione e dei possibili meccanismi rituali gravitanti attorno alla pala del Correr e alla pala della Ca' d'Oro, supporti visivi persuasivi ed emozionalmente coinvolgenti per la devozione, per effetto dell'*enàrgeia*, ossia la forza di rappresentazione visiva.

Come già ricordato, non sopravvive alcuna pianta dettagliata della chiesa, dunque la posizione esatta del coro delle monache non è nota. La ricostruzione della presunta disposizione degli altari è stata formulata sulla base delle visite patriarcali avvenute negli anni 1613 e 1625, post concilio di Trento, dunque è altamente probabile che gli spazi di cui abbiamo conoscenza (per via descrittiva) siano stati oggetto di trasformazioni conseguenti a nuove e mutate esigenze.¹²⁵

È difficile però credere che le due pale fossero totalmente estranee alla vista delle monache: il primo esempio che ci viene in soccorso con cui istituire un possibile paragone, è il monastero di Santa Chiara a Napoli. Benché lontano dall'ambito veneziano (ma solo in termini di distanza geografica, a mio avviso), si configura come un caso che emblematicamente condensa la questione relativa allo statuto della clausura e alla devozione all'Eucarestia. Fondato nel 1310, il complesso di Santa Chiara fu uno dei più grandiosi centri religiosi della città, importante monastero doppio francescano di clausura dedicato al Corpo di Cristo. Qui il coro delle clarisse fu ricavato proprio dietro la parete dell'altare maggiore e direttamente di fronte alla congregazione laica, in un ambiente ampio e luminoso a pianta rettangolare aperto sul presbiterio

¹²³ *Ivi*, p. 16.

¹²⁴ Pérez Vidal, «*Estavan todas no coro e ben cantand' e lendo*», pp. 230-231.

¹²⁵ Zaru, *Art and Observance in Renaissance Venice*, pp. 94-102.

grazie a tre ampie grate.¹²⁶ Il coro fungeva da elemento diaframmatico a separare i due ambienti e l'Eucarestia sull'altare divenne il perno attorno a cui vennero ad organizzarsi gli spazi.¹²⁷ Le due comunità, laicale e monastica si fronteggiavano senza però vedersi: la presenza delle grate infatti consentiva alle religiose di vedere la celebrazione e al contempo scoraggiare – nelle parole di Caroline Bruzelius – il voyeurismo.¹²⁸ Attraverso le timide aperture, alle monache era garantita una certa permeabilità visiva, che quindi consentiva loro di vedere, seppur parzialmente, l'ostensione dell'ostia durante l'ufficio sacro.¹²⁹

Voglio porre l'accento sul fatto che l'altare della chiesa di Santa Chiara era riccamente decorato su tutti e quattro i lati, con la presenza di arcature di pietra scolpite e popolate da figure di santi: ciò induce a chiedersi quanto riuscissero effettivamente a scorgere di questo le monache.¹³⁰ Durante la messa, il sacerdote officiante si sarebbe posto di fronte all'altare e avrebbe voltato le spalle alla congregazione laica, rivolgendosi al coro delle monache, offrendo così alle religiose una visione privilegiata dell'ostia durante la sua elevazione.¹³¹ Sappiamo che veniva dispensata loro la comunione attraverso una delle aperture poste nelle grate, entro cui il celebrante poteva introdurre il calice per amministrare il sacramento.¹³²

Gli studiosi si sono interrogati circa le ragioni alla base di una progettazione degli spazi così peculiare verificatasi a Napoli: una delle ipotesi più accreditate, vede l'intervento decisivo di una donna, la regina Sancia d'Aragona (1285 – 1345) la cui devozione all'Eucarestia era celebre.¹³³ Tale aspetto emerge, in particolare, in una lettera al Capitolo generale dell'Ordine francescano del 1331, in cui traspare quanto forte fosse la venerazione per l'ostia e l'ispirazione che ella traeva da questa, conservata sull'altare della cappella di palazzo: «Al venerabile in Cristo frate Gerardo, ministro generale dell'Ordine dei minori e ai frati riuniti a Perpignano nell'assemblea generale,

¹²⁶ Kaplan, *The Paliotto of the Corpus Domini*, pp. 121-174.

¹²⁷ C. Bruzelius, *Hearing is Believing: Clarissan Architecture, ca. 1212-1340*, in «Gesta», XXXI, 1992, pp. 83-91. Va sottolineato come si tratti d'un caso piuttosto eccezionale in quanto le soluzioni architettoniche e decorative delle chiese interne delle monache adottate nei primi tempi, si caratterizzarono frequentemente per una natura occasionale, non canonizzata, frutto di situazioni edilizie di compromesso; Zappasodi, *Sorores reclusae*, p. 5.

¹²⁸ Bruzelius, *Hearing is Believing*, p. 87.

¹²⁹ Zappasodi, *Sorores reclusae*, p. 21.

¹³⁰ Kaplan, *The Paliotto of the Corpus Domini*, pp. 9-38.

¹³¹ Bruzelius, *Hearing is Believing*, pp. 83-91.

¹³² Kaplan, *The Paliotto of the Corpus Domini*, pp. 121-174.

¹³³ Naturalmente Sancia non era l'unica devota all'Eucarestia, e la sua venerazione si inserisce all'interno di un folto e variegato panorama di esperienze analoghe: la valenza del Santissimo Sacramento, infatti, è richiamata in molteplici scritti di sante, cronache e biografie. Un esempio su tutti è il caso della penitente Angela da Foligno (il cui nome ricorre in più punti della mia trattazione), protagonista di numerosi miracoli eucaristici: A. Loconte, *Constructing Female Sanctity in Late Medieval Naples: The Funerary Monument of Queen Sancia of Majorca*, in *Representing Medieval Genders and Sexualities in Europe. Construction, Transformation, and Subversion, 600 – 1530*, a cura di E. L'Estrange, A. More, Surrey, Ashgate, 2011, pp. 107-125.

Sancia, regina di Gerusalemme e di Sicilia, umile, devota e indegna figlia vostra e di san Francesco e di tutto il suo Ordine, porge il suo saluto nel Signore Gesù Cristo.» Prosegue poi:

«E pur essendo io peccatrice, inadeguata e illetterata e non sapendo bene discorrere se non per grazia di Dio e per la consuetudine con voi e facendo poco affidamento su me stessa, il giorno giovedì 18 aprile sono entrata nella cappella piccola posta presso la mia camera nel Castelnuovo di Napoli, dove, per il tempo di tre candele prima dell'aurora, a porte chiuse, sono stata sola con il Corpo di Cristo che era posto sull'altare e mi sono raccomandata a Lui e subito dopo ho iniziato a scrivere secondo l'ispirazione del Signore e senza alcun consiglio umano ovvero terreno. [...] Scritta di mio pugno il giorno predetto nel Castelnuovo di Napoli, nell'indizione dell'anno 1331».¹³⁴

Nello stesso anno, infatti, Sancia ottenne il privilegio di poter custodire un'ostia consacrata nella cappella del palazzo, concessione elargita anche a sua madre, Esclaramonde de Foix, regina di Maiorca. Altro evento che riflette la venerazione dei regnanti per l'Eucarestia fu, nel 1333, l'acquisto dal sultano d'Egitto del Cenacolo di Gerusalemme, la stanza nella quale Gesù trascorse l'Ultima Cena; una volta ottenuto il luogo santo, questo fu restaurato e pochi anni dopo fu avviata la costruzione di un piccolo convento affidato alla custodia francescana.¹³⁵

Ma la più singolare sintesi visiva della devozione eucaristica di Sancia è offerta dall'arca funeraria della sovrana, in Santa Croce di Palazzo a Napoli.¹³⁶ Giovanna I d'Angiò (1326 – 1382), colei che si fece promotrice del processo di canonizzazione della regina, commissionò la realizzazione della monumentale arca.¹³⁷ La ricostruzione del sepolcro, smembrato e disperso nel corso del primo decennio dell'Ottocento, fu resa possibile dall'eccezionale valore documentario costituito dal *corpus* di disegni eseguiti dal vero da Jean Baptiste Séroux d'Agincourt nel 1781, poi tradotti a stampa e pubblicati a corredo illustrativo della sua monumentale *Histoire de l'art par les monuments*, nonché utile ai fini della restituzione del perduto monumento fu la (pur) stringata descrizione data all'opera che ebbe modo di vedere l'anno precedente, probabilmente quando era ancora

¹³⁴ Bruzelius, *Hearing is Believing*, p. 88; M. Gaglione, *Sancia D'Aragona-Maiorca tra impegno di governo e "Attivismo" francescano*, in «Studi Storici», 49, 2008, No. 4, pp. 931-984; è possibile consultare la versione del testo latino in L. Wadding, *Annales Minorum Annales minorum seu Trium Ordinum a S. Francisco institutorum*, vol. VII, Roma, Typis Rochi Bernabò, 1625, pp. 140-141.

¹³⁵ C. Bruzelius, *Queen Sancia of Mallorca and the Convent Church of Sta. Chiara in Naples*, in «Memoirs of the American Academy in Rome», 40, 1995, pp. 69-100.

¹³⁶ La tomba presenta un interessante caso di studio relativo al patronato femminile utile a esplorare l'uso e la potenza delle immagini al fine di costruire in modo persuasivo il profilo e l'ideologia della regnante, nonché della dinastia regale.

¹³⁷ Gaglione, *Sancia D'Aragona-Maiorca*, pp. 931-984; P. Vitolo, *Un nuovo contratto di commissione per la scultura funeraria del Trecento napoletano*, in «Prospettiva», 134/135, 2009, pp. 91-100.

integra.¹³⁸

I disegni riproducono le lastre dei lati lunghi del sarcofago, sorretto da due cariatidi: sulla prima erano rappresentate a bassorilievo nove monache sedute a tavola, alcune delle quali impegnate in una conversazione e altre intente a consumare un pranzo frugale; al centro del gruppo, in abiti monastici e con le mani giunte in preghiera, la regina Sancia con la corona posta ai suoi piedi, quale «*summae humilitatis exemplum*».¹³⁹ L'altro lato presentava monache e frati disposti ai suoi lati nell'atto d'omaggiarla.

È però la scena del “cenacolo” quella che maggiormente condensa la valenza simbolica: alla sovrana era difatti assegnata la posizione e il ruolo di Cristo tra gli apostoli nell'Ultima Cena, venendo a configurare così una vera e propria *imitatio Christi*. Tale impostazione richiamava alla memoria anche i miracoli delle Nozze di Cana e della Moltiplicazione dei pani e dei pesci: sulla tavola riprodotta nell'arca funebre vi erano infatti piatti contenenti pesci e pagnotte.¹⁴⁰

Il portato sacramentale del *curios cenacolo* va dunque ricondotto alla speciale devozione della sovrana per il mistero eucaristico, nonché ad una programmatica esaltazione politico-religiosa promossa dalla dinastia Angioina per i già citati fatti relativi alla Terra Santa: sembrerebbe infatti che fu proprio Sancia ad aver giocato un ruolo decisivo nell'ottenere il controllo del Cenacolo, luogo per eccellenza connotato da valenze eucaristiche.¹⁴¹ Non va dimenticato, infine, che la prima e più importante fondazione di Sancia, nel 1310, fu Santa Chiara di Napoli la cui dedicazione al Corpo di Cristo fu attribuita per volere della stessa sovrana, riferita poi, in un documento del 21 giugno 1317, da Roberto d'Angiò «*quod monasterium Sancte Clare de Neapoli, interdum Sancti Corporis Christi, interdum Sancte Clare et quandoque Hostie Sacre denominatur, et hac appositione sinonima essentia nominis non immutatur*».

Due aspetti, a lungo trascurati, contestualizzano l'ideologia alla base del singolare programma figurativo e precisano il quadro devozionale di cui s'è detto: la traslazione del corpo di Sancia ebbe luogo alla vigilia del Corpus Domini, e la presenza di un ciclo di affresco nel monastero di Santa Maria Donna Regina di Napoli, commissionato da Maria d'Ungheria (madre di Roberto d'Angiò), datato agli anni venti del Trecento, costituiva un importante precedente per l'insolita iconografia dell'arca funebre.¹⁴² Una differenza sottile, ma significativa tra le due opere, riguarda

¹³⁸ F. Aceto, *Un'opera 'ritrovata' di Pacio Bertini: il sepolcro di Sancia di Maiorca in Santa Croce a Napoli e la questione dell'“usus pauper”*, in «Prospettiva», 100, 2000, pp. 27-35.

¹³⁹ Aceto, *Un'opera 'ritrovata'*, pp. 27-35; Gaglione, *Sancia D'Aragona-Maiorca*, pp. 931-984

¹⁴⁰ Gaglione, *Sancia D'Aragona-Maiorca*, pp. 931-984

¹⁴¹ Loconte, *Constructing Female Sanctity in Late Medieval Naples*, pp. 107-125.

¹⁴² Da una lettera della regina Giovanna I indirizzata a Clemente VI, datata all'11 giugno 1352, che si configurava come «vero e proprio verbale della cerimonia di traslazione delle sue spoglie», finalizzata a rivelare la santità della sovrana, si viene a conoscenza che in un primo momento la regina venne deposta in un «sepulchro lapideo sub sigillis certorum» al centro del coro ove il corpo restò «per annos sex, menses decem, et dies quinddecim usque ad

infine la loro destinazione: se l'affresco era ubicato in un luogo impraticabile dai fedeli, il sepolcro della regina, al contrario, fu concepito come un monumento pubblico ed ufficiale.¹⁴³

Tornando al coro di Santa Chiara, Caroline Bruzelius – in relazione alla permeabilità visiva, seppur limitata – ha proposto di considerare la reclusione come «non più basata sulla sola esperienza aurale delle religiose» ma più partecipe, incoraggiata dalla venerazione della regina Sancia per il Santissimo Sacramento. Tale teoria sembrerebbe trovare conferma nella già ricordata originaria intitolazione al Corpus Domini della chiesa e nella specifica scelta del programma iconografico: sul lato interno al coro della parete “cerniera” sono riemersi infatti alcuni lacerti di affresco, il cui stato conservativo risulta pesantemente compromesso a causa dei rifacimenti tardobarocchi e dagli incendi causati dai bombardamenti del 1943.

La presenza di una *Crocifissione e Deposizione*, attribuite alla mano di Giotto, restituiscono bene la “temperatura emotiva” di questi dipinti incombenti sulle grate, il cui *pathos* era in grado di richiamare efficacemente il dramma del sacrificio di Cristo, evocato durante la celebrazione eucaristica.¹⁴⁴ Recentemente Paola Vitolo, sulla scorta delle ricerche condotte da Tanja Michalsky, ha proposto di riconoscere nel Corpus Domini di Napoli il comune denominatore su cui si intese architettare il programma iconologico e simbolico della chiesa e di interpretazione delle fonti figurative.¹⁴⁵

Altro caso che permette di comprendere il nesso esistente tra le scelte architettonico-decorative e le severe prescrizioni della clausura (inasprite dalla bolla *Periculosus* emanata nel 1298), e contestualmente le ricadute che tali disposizioni comportarono sulla devozione eucaristica, è un documento inerente ad alcuni lavori da realizzarsi nella chiesa benedettina di Santa Margherita a Milano, nel 1300. Il testo dimostra la partecipazione visiva delle monache all'elevazione eucaristica e gli interventi che coinvolsero il coro della chiesa testimoniano l'immediata ricezione di tali ordinamenti. A tal proposito, la prima operazione fu quella di «levare murum per quem dividitur corpus ecclesie a cancellis per tantum spatium cum sit altus a terra per brachia decem vel id circa», e ci si premurò di chiudere «ostium quod est in ipso muro lapidibus et cemento», e «in ipso muro», di aprire «duas fenestras ferratas, unam maiorem et superiorem, et aliam minorem et inferiorem», di modo che «fenestra vero maior et superior sit longa per brachia quatuor vel id

[...] diem vigiliae Sanctae Eucharistiae», allorché l'arcivescovo di Napoli, un professore di teologia appartenente all'ordine domenicano, la sovrana in carica e un piccolo gruppo a cui fu concesso il privilegio di assistere, si procedette all'esumazione del corpo che risultò «sine humano artificio» incorrotto, e fu pertanto trasferito «in monumento marmoreo in eodem loco congrua structura ante tempus exciso». Aceto, *Un'opera 'ritrovata'*, pp. 27-35.

¹⁴³ *Ibidem*

¹⁴⁴ Zappasodi, *Sorores reclusae*, p. 21.

¹⁴⁵ *Ibidem*

circa, ut per eam videri possit hostia salutaris quia ibi ante illam fenestram in corpore ecclesia altare novum Domino construtur». ¹⁴⁶

Anche il coro di Santa Maria delle Vergini in Campo Marzio a Verona costituisce un modello analogo, dove v'era una parete diaframmatica a dividere lo spazio riservato alle monache dal clero e dai laici. Si conservano ancora i perimetrali del coro di cui conosciamo l'esatta ubicazione, ossia a oriente della chiesa, oltre l'altare maggiore. La parete divisoria era aperta da due monofore strombate in laterizio, ancora esistenti, e un varco più ampio tamponato individuabile come la *fenestra maior*, schermata da grate, permetteva alle monache di vedere quanto veniva compendosi sulla mensa d'altare. ¹⁴⁷

A Roma una soluzione simile caratterizzava la chiesa di San Sisto, eretta durante il pontificato di Innocenzo III (Gavignano 1161- Perugia 1216) e il monastero, ultimato sotto il pontificato di Onorio III (Albano 1150 – Roma 1227) e infine assegnato a Domenico di Guzmán nel 1219; il convento accoglieva gran parte delle comunità bizzocali romane costrette in un rigido sistema claustrale.

Gli studi condotti da Herman Geertman e da Richard Krautheimer hanno consentito una ricostruzione degli spazi della chiesa innocenziana caratterizzata da pianta rettangolare e navata unica; originariamente il *chorus monialium* era collocato in modo speculare alla navata, dietro la parete d'altare su cui v'era un'apertura che permetteva alle monache di seguire la liturgia eucaristica. In una descrizione che la monaca Agnese ha lasciato relativamente ad un evento miracoloso avvenuto nel 1221, giorno del secondo sabato di Quaresima durante la messa officiata da san Domenico, si legge che questi: «stabat ad fenestram, ita quod sorores poterant eum videre et audire, et verbum Domini fortiter predicabat». Il santo era impegnato «in publica predicatione in ecclesia Sancti Sixti ad fenestram, presente sorore Cecilia et ceteris sororibus et videntibus eum stare ad supradictam fenestram et quomodo precipiebat demonibus, ut egrederentur cum magno timore audientibus». ¹⁴⁸

Una testimonianza simile, del 1368, è quella proveniente dal monastero capitolino domenicano di Santa Aurea, dove si ricorda la «cratem» attraverso cui «dicta domina priorissa et moniales valeant habiliter et ex aspectu oculorum videre et audire canere missam et celebrare divina officia». ¹⁴⁹

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 22.

¹⁴⁷ *Ibidem*. L'insediamento veronese è stato ampiamente manomesso, tuttavia consente di cogliere, grazie ai recenti studi, un'organizzazione degli spazi molto complessa.

¹⁴⁸ Zappasodi, *Sorores reclusae*, p. 23.

¹⁴⁹ Gardner, *Nuns and Altarpieces*, pp. 30-31.

Queste affermazioni ci spingono a ritenere che le monache avessero la possibilità di vedere l'ambiente esterno più agilmente di quanto gli studi usualmente ammettano.¹⁵⁰

Ancora, nei due casi relativi alla chiesa di San Bevignate a Perugia e alla chiesa di San Pier Maggiore a Pistoia, la presenza di grate in asse con la mensa eucaristica fanno pensare ad una possibile permeabilità visiva durante la celebrazione liturgica, sebbene una parte della critica – sulla scorta delle tesi di Caroline Bruzelius, accolte con (fin troppo entusiasmo) da molti studi successivi – abbia spesso negato con forza questa eventualità; la *vexata quaestio* della partecipazione visiva delle monache è stata infatti spesso negata con troppa nettezza o in maniera aprioristica.¹⁵¹

Attraverso l'analisi di alcuni importanti complessi, sono state evidenziate le condizioni di profonda subordinazione vissute da buona parte delle comunità religiose femminili tra Due e Trecento, i cui spazi sembravano impedire una effettiva visibilità delle celebrazioni liturgiche, che esse potevano solo ascoltare; la studiosa sosteneva che tale condizione di isolamento fosse la conseguenza di un primato di genere maschile imposto alla comunità femminile.¹⁵²

Allo stato attuale degli studi però, tali argomentazioni suonano un po' troppo semplicistiche, soprattutto se si considera che le analisi condotte hanno considerato una casistica troppo limitata per trarne conclusioni che oggi dunque sembrano superate; senza contare il fatto che non si è tenuto debitamente conto che nella prassi medievale l'esperienza visiva delle celebrazioni era normalmente negata ai più. Va evidenziato come la scarsa visibilità dell'altare maggiore era sovente una costante per la comunità laica, collocata di regola oltre gli imponenti tramezzi che dividevano trasversalmente le navate delle chiese, prima del loro smantellamento conseguente ai dettami postridentini.¹⁵³

Alla studiosa va riconosciuto il merito di aver richiamato l'attenzione su queste tematiche che, rispetto alle ricerche condotte in Europa continentale e in particolar modo quelle prodotte in ambito tedesco, erano state trascurate dal panorama degli studi italiani. Gli esiti di tali indagini hanno peraltro sin da subito messo in evidenza la concreta difficoltà nel realizzare un lavoro sistematico a causa delle cospicue perdite e delle pesanti alterazioni degli spazi originari, nonché per la sorprendente varietà di soluzioni edilizie, la cui asistematicità rende oggettivamente problematico compiere uno studio completo e coerente.¹⁵⁴

Anche le fonti coeve vanno interpretate con attenzione in quanto generalmente trasmettono l'idea una spiccata inflessibilità, eppure le misure relative alla chiusura non venivano sempre

¹⁵⁰ Zappasodi, *Sorores reclusae*, p. 23.

¹⁵¹ *Ivi*, p. 18.

¹⁵² Bruzelius, *Hearing is Believing*, pp. 83-91.

¹⁵³ Zappasodi, *Sorores reclusae*, pp. 9-13.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

osservate scrupolosamente e la realtà era meno rigida di quanto queste lasciano intendere:¹⁵⁵ sono numerosi e noti gli scandali relativi a vicende che videro sia l'ingresso di laici nel monastero, sia di uscita delle monache, in quest'ultimo caso per occuparsi dei propri affari e anche, non di rado, con intenzioni poco pie.¹⁵⁶

Questi aspetti spingono a scongiurare generalizzazioni categoriche; esempio paradigmatico di ciò fu quello esperito da Angela da Foligno nel corso di una sua visita presso la basilica di Santa Chiara ad Assisi: la religiosa ricorda di aver partecipato alla messa «presso la croce infra le grate» delle monache, quindi nel transetto destro della chiesa, ben oltre la trave. Durante la visione mistica ella osservò rapita le *Storie della Genesi* dipinte nel transetto opposto, scrutate oltre l'altare maggiore al momento dell'elevazione eucaristica; si trattava di una donna eccezionale certo, ma è comunque singolare il fatto che una monaca abbia assistito all'ufficio divino nel transetto, in una zona, quella attigua all'altare maggiore, di straordinaria importanza data la presenza della *Croce di San Damiano* che era conservata nella clausura, oltre la grata.¹⁵⁷

Sono altresì convinta che la clausura «shaped women's liturgical experience» e che l'impossibilità di vedere l'elevazione eucaristica durante la messa – percepita da noi oggi come una privazione – non era necessariamente avvertita come tale al tempo.¹⁵⁸ Il cristianesimo infatti, sulla scorta della lezione dell'apostolo Tommaso, l'incredulo per eccellenza, ha sempre contemplato una tradizione secondo la quale particolarmente beati erano coloro capaci di credere senza vedere, toccare o assaggiare, insomma, esperire il sacro attraverso i sensi, concetto poi riaffermato nell'inno attribuito a San Tommaso d'Aquino dedicato all'Eucarestia.¹⁵⁹

Altro modello, che possiamo avvicinare al complesso del Corpus Domini, seppur concernente un ordine religioso diverso, è sicuramente quello relativo al coro delle monache benedettine di San Zaccaria a Venezia per la presenza di una pala d'oro di grande interesse – andata dispersa e sfuggita al censimento di monsignor Niero – e per la stretta relazione esistente tra religiose e il Santissimo Sacramento nello specifico ambiente del coro. Il complesso di San Zaccaria godette di un eccezionale prestigio e si distinse quale luogo privilegiato di destinazione di giovani

¹⁵⁵ *Ibidem*

¹⁵⁶ Pérez Vidal, «*Estavan todas no coro e ben cantand' e leendo*», pp. 226-230. A tal proposito sono emblematiche le *Cantigas* di Alfonso X (1252-1284): la *Cantiga* 55 narra sia la fuga di una monaca da un monastero in compagnia di un abate, che l'ingresso di laici (il figlio ormai cresciuto della monaca) persino nel coro delle religiose. Questo episodio è paradigmatico per comprendere come il coro non fosse uno spazio esattamente «inviolato e inviolabile» come le fonti ci indurrebbero a credere. Ancora, tra le visite pastorali che portarono alla luce scandali, la più celebre è quella compiuta da Suero, vescovo di Zamora, nel monastero delle domenicane dell'omonima città nel 1279.

¹⁵⁷ Zappasodi, *Sorores reclusae*, p. 12.

¹⁵⁸ Bruzelius, *Hearing is Believing*, p. 83.

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 88.

appartenenti al patriziato, nonché come la chiesa in possesso del più elevato numero di reliquie di tutta Venezia, dopo la basilica di San Marco, naturalmente. All'inizio del Quattrocento furono ultimati i lavori di rifacimento della chiesa i cui esiti ne determinarono l'aspetto in forme tardogotiche. Per gli altari laterali del coro, a sinistra quello del Preziosissimo Sangue e a destra quello del Corpus Domini (si noti la dedizione degli altari in linea con la devozione tipicamente femminile), furono destinati due polittici ad opera di Giovanni d'Alemagna e Antonio Vivarini. Grazie a un documento relativo al pagamento «*per lo montar de la pala del altar grando de la dita chapela de intaio e di pentura, e di bogni altro adornamento non metando la pala de arxento che è in mezzo de la dita pala*», veniamo a conoscenza dell'esistenza, nella parte centrale del polittico maggiore, di una pala d'argento: il polittico si configurava infatti come fastosa incorniciatura di un pala orafa. Importante è anche la presenza, alla base dell'opera, delle iscrizioni originali che ricordano la badessa e la priora come committenti del manufatto.

A memoria della reliquia del Preziosissimo Sangue che era conservata nell'altare di sinistra, Giovanni d'Alemagna e Antonio Vivarini dipinsero sul retro della tavola un *Eucaristischer Schmerzensmann*, l'iconografia del Cristo come uomo dei dolori, e accanto un angelo intento a raccogliere il sangue con un calice. La pala rappresenta inoltre diversi santi personalmente significativi per le monache; di alcuni di essi si conservavano le reliquie all'interno della chiesa stessa.

Sappiamo poi che nel summenzionato altare dedicato al Corpus Domini, era presente un tabernacolo eucaristico dotato di uno sportellino apribile dietro alla tavoletta con l'*Imago Pietatis*.¹⁶⁰ Non solo: le monache di San Zaccaria furono coinvolte e presiedettero a due dei maggiori episodi di costruzione e decorazione di metà Quattrocento, ossia l'ampliamento e il rifacimento del presbiterio della loro chiesa e la fabbricazione di un nuovo coro ligneo. Esse, pertanto, svolsero un ruolo rilevante nel suggerire programmatiche scelte iconografiche ed estetiche, plasmando le loro opere sulla base delle frequenti e significative interazioni con la variegata comunità veneziana del tempo.¹⁶¹

Benché riguardanti l'ambito iberico, propongo alcune considerazioni che efficacemente dimostrano la forte devozione delle monache domenicane di Castiglia per il Santissimo Sacramento e il ruolo attivo di queste, sebbene sembrerebbe che la partecipazione alla liturgia fu determinata più dal loro status sociale. Nonostante i tentativi dei riformatori di privarle della loro indipendenza, alcune aristocratiche escogitarono «ingegnosi sistemi di sovversione», ad esempio

¹⁶⁰ A. De Marchi, *La pala d'altare. Dal paliotto al polittico gotico*, Firenze, Art & Libri, 2009, pp. 112-113.

¹⁶¹ G.M. Radke, *Nuns and Their Art: The Case of San Zaccaria in Renaissance Venice*, in «Renaissance Quarterly», 54, 2001, pp. 430-459.

definendo il programma iconografico che decorava le loro chiese, le pratiche religiose, l'uso degli spazi monastici, ricreando processioni urbane all'interno del chiostro e trasgredendo, in taluni casi, i confini stessi della clausura. L'adozione di tali espedienti consentì loro di superare la limitata partecipazione al rito dell'elevazione eucaristica.

Stando al resoconto di una visita pastorale del 1279, relativo alla chiesa del monastero di Santa María la Nueva di Zamora, era presente un'ostia benedetta conservata nel coro: alcune monache sentirono l'impellente necessità di guardare l'altare dove era conservato il Corpus Domini.

Allo stesso modo, alle monache domenicane di Caleruega fu concesso, a partire dal 1288 dal vescovo domenicano Munio de Zamora (Zamora 1237 – Roma 1300), ma probabilmente anche prima dal re Alfonso X, di aprire le grate del coro nelle festività più importanti per vedere il Santissimo Sacramento. Analoghe aperture situate sull'altare del coro, sono documentate in altri monasteri come quello di Santo Domingo el Real di Madrid.¹⁶²

2.7 Culto eucaristico, immagini e clausura

Nelle pagine che seguono proporrò alcune considerazioni relative al rapporto – assai mutevole – fra l'immagine e il suo fruitore, in questo caso il fedele che davanti ad essa prega. Data la complessità e vastità degli aspetti che contraddistinguono la materia, la cui trattazione per esteso esula dal fine della mia ricerca, le osservazioni a seguire, dunque, non avranno la pretesa di offrire una trattazione completa, quanto piuttosto suggerire attraverso la proposta di alcuni casi che ritengo essere attinenti, un ragionamento attorno al “trinomio” donne-immagini-Eucarestia. Il nesso che lega la sfera del femminile al Santissimo Sacramento sul finire del Medioevo, ci conduce su un terreno articolato, multiforme e contrassegnato da una certa ambivalenza: se da un lato dal XIII secolo in poi, la devozione nei confronti dell'Eucarestia divenne «una sorta di “marchio” di identificazione del linguaggio e delle pratiche religiose femminili», dall'altro con gli sviluppi di tale dottrina le donne assistettero, paradossalmente, ad un irrobustimento degli interdetti al sacro. All'interno delle nuove fondazioni claustrali femminili in piena espansione agli inizi del Duecento, si venne però elaborando un discorso spirituale alternativo: «nella zona neutra, lì dove si arrestano le responsabilità pastorali e sociali, si libera il linguaggio dell'estasi, del

¹⁶² M. Pérez Vidal, *The Corpus Christi Devotion: Gender, Liturgy, and Authority among Dominican Nuns in Castile in the Middle Ages*, in «Historical Reflections / Réflexions Historiques», 42, 2016, pp. 35-47.

sogno, della visione. Soltanto immagini e parole, nessuna contestazione all'ordine costituito, semplicemente, esperienza di altro.» Dunque, nonostante lo strenuo sforzo di definizione «delle frontiere da osservare con rigore» e l'impegno nel redigere aspre normative cogenti in materia di rigorosa clausura, liceità ed ortodossia, «l'elocuzione avvenne al di fuori degli spazi in cui si fabbricavano gli enunciati.» Il clero pertanto non poté far molto per «condizionare gli apparati che producevano il linguaggio», se non «riappropriarsi della lingua che parla [...] con un vocabolario e una grammatica consegnati». Va specificato che il protagonismo delle donne nel cosiddetto “movimento eucaristico femminile” non cercò mai di rivendicare un potere negato, né di rovesciare gerarchie o assunti culturali, bensì fece appello ad una rete di pratiche che «anche nel silenzio e nella latenza, giocavano al gioco del potere, ma rifunzionalizzandolo in base ai fini e valori propri.»¹⁶³

Le ricerche condotte da Caroline Walker Bynum hanno prontamente rivelato la centralità che il culto dell'Eucarestia rivestì nella pietà femminile, di pari passo alla messa in atto di pratiche devozionali talvolta estreme che comportarono il coinvolgimento del corpo, come il digiuno e l'autoflagellazione. Sebbene quel rapporto, così intimo e diretto, rivendicato dalle religiose nei confronti dell'Eucarestia cercò di essere negato, finì di fatto per caratterizzare le esperienze femminili nello specifico, dimostrandosi quale mezzo per aggirare il controllo ecclesiastico.¹⁶⁴

André Vauchez, Donald Weinstein, Richard Kieckhefer e Rudolph M. Bell hanno indagato il rapporto esistente tra digiuno e santità, rivelando come tali pratiche abbiano contraddistinto la “semantica corporea” femminile: tra la tarda antichità e il Quattrocento, sono almeno dieci le donne celebri per non mangiare nulla se non l'Eucarestia. È stato inoltre osservato che visioni e

¹⁶³ Intorno al 1140, con Graziano, la lista dei divieti venne formalizzata anche in ambito giuridico: alle donne era vietato toccare i paramenti d'altare e i vasi sacri, spargere l'incenso, prendere parola in pubblico, portare l'ostia consacrata agli infermi e amministrare il battesimo; A. Bartolomei Romagnoli, *Eucarestia ed estasi: propaganda clericale e visioni nel XIII secolo*, in *Il «Corpus Domini». Teologia, antropologia e politica*, a cura di L. Andreani, A. Paravicini Bagliani, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, 2015, pp. 73-100.

¹⁶⁴ Sono noti i casi di alcuni confessori e teologi che tentarono di instillare soggezione o brama per l'Eucarestia, tanto che ad alcune di loro venne addirittura negata: è il caso, ad esempio, della troppo giovane Imelda Lambertini o di Ida di Leau, respinta perché soggetta a convulsioni. Molte delle donne a cui fu negata ricevettero l'ostia o il sangue in visione da Cristo stesso. Angela da Foligno e Matilde di Hackeborn ad esempio, si videro consegnare il calice da distribuire; Caterina da Siena invece, nel momento in cui ingerì l'ostia, avvertì il sangue di Cristo in bocca. In effetti, a partire dal IX secolo, come si evince dai concili e dalle raccolte di diritto canonico del tempo, si cercò di allontanare le donne dai riti della celebrazione dell'Eucarestia; con il *Decretum Gratiani* del XII secolo, questa tendenza raggiunse il culmine. Il sacerdozio divenne l'unico dispositivo di mediazione della presenza divina e le donne vennero escluse dal ruolo di “agenti rituali”, in quanto non potevano amministrare la comunione o toccare gli strumenti della liturgia; a loro infine veniva data la particola con minore frequenza, mentre i sacerdoti la prendevano quotidianamente. Queste limitazioni furono rafforzate nei concili a venire. Una conseguenza di ciò, come tratteggiato nel paragrafo precedente, fu l'adozione di barriere e altri dispositivi con funzione di schermare l'altare. C. W. Bynum, *Fast, Feast, and Flesh: The Religious Significance of Food to Medieval Women*, in «Representations», Summer, 11, 1985, pp. 1-25.

miracoli eucaristici (pure stravaganti) avvenivano nella maggior parte dei casi proprio alle donne: ad esempio, delle cinquantacinque persone che nel tardo Medioevo avrebbero ricevuto l'ostia consacrata direttamente dalla mano di Cristo come esito di una visione, quarantacinque erano donne.¹⁶⁵ Tali eventi soprannaturali sembravano – distintamente – evidenziare l'abilità della donna nel distinguere un'ostia sconsecrata o l'immoralità di un sacerdote, di identificare cioè attraverso la “qualità dell'ostia” il clero corrotto. Conosciamo ad esempio casi, accaduti quasi esclusivamente a donne, in cui l'ostia non consacrata fu vomitata, oppure il cui riconoscimento dell'indegnità del sacerdote avvenne soltanto con l'assaggio della particola.¹⁶⁶ Come è stato dimostrato da Frederic Tubach, negli *exempla* utilizzati dai predicatori per educare il pubblico di uditori solo il 10% delle storie riguardava le donne: a ben guardare però, le vicende che le videro come protagoniste trattavano – per oltre la metà dei casi – proprio episodi relativi alle pratiche di digiuno, astinenza e ricezione dell'Eucarestia, a riprova di come tali condotte fossero intimamente connesse all'ambito femminile.¹⁶⁷

Il privilegio accordato alla donna su questo piano si spiega in relazione al tema della compenetrazione del corpo di Gesù con quello di sua Madre, che rinvia all'idea di una consustanzialità fisica di Cristo con la carne femminile: «l'uomo veramente significa la divinità del Figlio di Dio, e la donna la sua umanità» scriveva Ildegarda di Bingen, o ancora l'assunto secondo cui «la donna sta all'uomo come la materia sta allo spirito».¹⁶⁸

La sfera femminile era dunque interpretata come emblema della parte corporea della natura umana, mentre l'uomo simboleggiava quella immateriale e razionale. Presto, la nozione di “femminile” fu associata alla carne, cioè all'umanità di Cristo e con ciò le pratiche di inflessibile e duro ascetismo autoinflitte intendevano imitare le agonie sopportate da Cristo.¹⁶⁹ Paradossalmente, furono gli stessi stereotipi della *debilitas* e *fragilitas sexus* a fungere da «leva potente, chiave di accesso al sentiero privilegiato di una cristomimesi al femminile.»¹⁷⁰ L'ostia, che nel mistero della transustanziazione divenne corpo di Cristo, fornì il mezzo adatto attraverso il quale l'unità con Cristo poteva dunque esprimersi.¹⁷¹

Il corpo svolgeva finalmente un ruolo decisivo nell'esplorazione del sacro e dei suoi apparati e

¹⁶⁵ Bynum, *Fast, Feast, and Flesh*, p. 3.

¹⁶⁶ È il caso della viennese Agnes Blannbekin che sapendo che il sacerdote non era casto, pregò affinché egli fosse privato dell'ostia: quest'ultima miracolosamente volò via dalle mani dell'uomo e finì direttamente nella bocca di Agnes. Margherita da Cortona invece, vide le mani di un sacerdote impuro diventare nere nel momento in cui toccò l'ostia; o ancora donne che vomitavano ostie non consacrate creando non poco scompiglio presso le autorità locali. *Ivi*, p. 13.

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 4.

¹⁶⁸ Bartolomei Romagnoli, *Eucaristia ed estasi*, p. 79.

¹⁶⁹ Bynum, *Fast, Feast, and Flesh*, p. 14.

¹⁷⁰ Bartolomei Romagnoli, *Eucaristia ed estasi*, p. 79.

¹⁷¹ Loconte, *Constructing Female Sanctity in Late Medieval Naples*, pp. 107-125.

come rilevato dagli studi, il centro dell'esperienza eucaristica femminile non si risolse precipuamente nei termini di una ascetica tradizionale, sebbene alcune pratiche come il digiuno, il culto della verginità e la povertà radicale giunsero a esiti talvolta di esacerbazione. La «penitenza selvaggia delle donne medievali» non si configurò mai come una fuga dal corpo, ma al contrario una scoperta di questo; attraverso il digiuno, infatti, queste potevano controllare i loro corpi, come testimoniato dai comportamenti estremi di Liduina di Schiedam, a cui le agiografie attribuiscono comportamenti inspiegabili come la capacità di digiunare oltre i normali limiti di sopravvivenza, o ancora dalle intuizioni teologiche di Caterina da Siena, le quali pratiche connesse al cibo significavano patimenti, e la sofferenza redenzione: enunciati complessi che traevano la propria origine dalle teorie dell'Incarnazione.¹⁷² Nelle descrizioni delle esperienze mistiche legate alla Crocifissione vissute da Marie d'Oignies e Margherita da Cortona, per citarne solo alcune, esse non solo ricordavano Cristo sulla croce, o le interazioni avute, «but, rather, became Christ».¹⁷³ La devozione di Cristo sofferente sulla croce e il copioso sangue che sgorgava dalle sue ferite furono dunque al centro delle forme di pietà tipicamente femminile, unitamente all'enfasi promossa dagli ordini mendicanti che comportò un maggiore coinvolgimento emotivo nella visualizzazione della Passione di Cristo.¹⁷⁴

Il Preziosissimo Sangue divenne, a metà del Quattrocento, un perno devozionale di straordinaria importanza proprio a Venezia. Intendo pertanto sottolineare che il possesso di una reliquia come quella della Vera Croce che, come si è detto, stando a Chiara Riccoboni fu dono elargito da un certo Pantalon da Veglia al complesso monastico del Corpus Domini, costituisse – e non sorprende – un motivo di straordinario prestigio, tanto che tale omaggio fu seguito da canti e inni della Passione di Cristo. Tale evento potrebbe essere connesso alla commissione di una nuova tavola al cui centro, anziché una *Presentazione al Tempio* come è nella pala del Correr, si scelse di porre un'eloquente *Crocifissione*. Pertanto, se per le indicazioni iconografiche relative alla summenzionata pala è assai ragionevole presumere il coinvolgimento del dotto Giovanni Dominici, per la pala della Passione, rispetto a quanto sino ad ora detto, è plausibile ritenere che furono le monache stesse a rivestire un ruolo primario nella committenza o nell'ideazione.¹⁷⁵

Per cercare di comprendere la natura delle pratiche gravitanti attorno alla pala della Passione e i sentimenti che potevano scaturire alla vista del pannello centrale recante la *Crocifissione*, nello specifico, farò ricorso ad una casistica utile a ciò. Il rapporto tra arte e culto e la conseguente “esplosione” di opere di carattere devozionale fra Due e Trecento, è efficace testimonianza di una

¹⁷² Bynum, *Fast, Feast, and Flesh*, p. 13.

¹⁷³ Loconte, *Constructing Female Sanctity*, p. 118.

¹⁷⁴ Bynum, *Fast, Feast, and Flesh*, pp. 1-25; Zaru, *Art and Observance in Renaissance Venice*, p. 102.

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 102.

temperie spirituale in rapido cambiamento. I nuovi canoni della pratica devozionale accettata si caratterizzarono per un misticismo dagli accenti più raffinati, intellettuali e una spiccata pietà cristocentrica. «Alle estremità di questo spettro di esperienze spirituali» l'arte rivestì la funzione di sussidio, stimolo e “volano” alle esperienze visionarie.¹⁷⁶ Sebbene radicato in una tradizione che assegnava al ‘verbo’ una via diretta per addentrarsi nei misteri del divino, il misticismo tardo medievale riconobbe con forza crescente il potere delle immagini, che vennero progressivamente intese non soltanto come strumento didattico per gli illetterati, ma anche come veicolo per le esperienze estatiche. S'è osservato come, in particolare, le immagini ricoprono una funzione primaria nella devozione femminile: a tal proposito non posso non citare le ricerche pionieristiche condotte da Jeffrey F. Hamburger nel campo dei *gender studies* i cui esiti, relativi al tema della clausura, la *cura monialium*, l'introduzione della riforma dell'osservanza e il suo effetto nell'uso delle immagini, hanno consentito di comprendere e valutare il ruolo della pietà cristocentrica presso le monache e di quanto, le opere che vedono Cristo come protagonista, abbiano giocato una parte decisiva quale “trampolino di lancio” nell'ascesi mistica.¹⁷⁷

Di grande interesse è poi l'analisi condotta relativa alla centralità (ma non solo) del senso della vista nelle pratiche devozionali delle comunità femminili e le questioni di indagine critica relativa all'interazione testo-immagine, genere e sguardo. Attraverso tali studi si è giunti alla conclusione che l'atto del *guardare* costituisca sia il *mezzo* che il *fine* dell'atto devozionale, scalzando molta parte di quelle teorie che vedevano l'immagine soltanto come strumento di avvio alla preghiera. Nello specifico lo studioso ha esaminato un gruppo di dodici disegni attribuiti ad una ignota monaca, attiva alla fine del XVI secolo presso l'abbazia benedettina di Santa Valpurga a Eichstätt, in Baviera. Quanto emerge è che quei disegni convalidano il senso della vista come mezzo di percezione spirituale e via di accesso al divino nonché tramite di esaltazione religiosa, modellati sulle esigenze devozionali delle religiose. Spicca, tra il gruppo di disegni, il *Banchetto Eucaristico*: questo ritrae entro un cuore stilizzato, una monaca nei pressi di un altare, circondata dalla trinità. L'opera ribadisce il limitato accesso delle religiose all'altare maggiore e di conseguenza l'impossibilità di ricevere la comunione con Cristo, intesa sia in modo mistico che corporeo. Il cuore rappresenta l'organo vitale stesso della monaca che, una volta entrata nel petto del Signore, può accogliere «lo sposo spirituale nel nucleo del proprio essere.»¹⁷⁸

¹⁷⁶ J.F. Hamburger, *The Use of Images in the Pastoral Care of Nuns: the Case of Heinrich Suso and Dominicans*, in «The Art Bulletin», 71, 1989, pp. 20-46.

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 23; altri studi in materia hanno approfondito le diverse modalità di patronato artistico, indagando nello specifico le competenze pratiche e intellettuali delle monache nel commissionare opere e selezionare artisti adatti a confezionare in modo confacente il prodotto artistico finale.

¹⁷⁸ Hamburger, *The Use of Images in the Pastoral Care of Nuns*, pp. 20-46.

Recenti studi hanno infine investigato nessi, consequenzialità tra peculiari schemi iconografici e il pubblico religioso femminile quale “destinatario”; generalmente si associa il ricorrere di donne in posizione preminente o la predilezione nel raffigurare la Vergine Maria, talvolta assieme alla fondatrice, in abiti monastici.¹⁷⁹ In relazione a questo aspetto ho osservato che né la pala del Correr, né quella della Ca’ d’Oro, presentano figure di donne in posizione emergente. Nello specifico, nel caso della tavola intagliata, alle figure femminili non è data particolare visibilità, nemmeno a Maria, che di fatto è coprotagonista nella scena della *Presentazione/Purificazione*. A ben guardare ciò però non deve sorprendere in quanto la chiesa che ospitava la tavola era di fatto dedicata al corpo di Cristo; se poi si dà per assunto che a suggerire l’articolata iconografia fu Giovanni Dominici stesso, questo potrebbe essere un ulteriore indicatore. Va detto però che nemmeno la pala del Vivarini, la cui commissione (o perlomeno ideazione del programma figurativo) è probabilmente da attribuire alle monache, ritrae la Vergine in posizione preminente. In tal senso va ricordato un aspetto sostanziale, ovvero che la devozione mariana fu promossa in gran misura dal clero maschile: le religiose si dimostrarono spesso riluttanti nell’accettare pienamente la lezione dell’umiltà, remissività e silenzio che i teologi e predicatori di sesso maschile trassero dal carattere della Madre di Cristo che prospettavano alle donne come modello. Lo sposo di una monaca era infatti Cristo, non la Vergine, come emerge ad esempio dagli scritti di Caterina da Siena in cui la riflessione mistica è centrata sul Figlio.

Tornando alla pala del Correr, la prossimità di Maria all’altare, l’attaccamento fisico al bambino (perduto) e la presenza della profetessa Anna a destra creano certo un bilanciamento visivo tra uomini e donne, ma non sono certo elementi sufficienti per giungere a conclusioni relative ad un presunto “protagonismo femminile” che, in queste circostanze, giudico essere avventato.¹⁸⁰ Tuttavia, si precisa che l’offerta del Figlio all’altare fu considerata da Bernardo di Chiaravalle, di analogia portata al sacerdote che offriva il corpo di Cristo nella forma di ostia consacrata; invero, una versione dello *Schwesterbuch* (libro delle sorelle) proveniente dal monastero domenicano femminile di Töb, in Svizzera, datata agli anni quaranta del Trecento, offre in trentaquattro vite un ampio sguardo sul mondo del misticismo femminile; l’opera, corredata da miniature mostra sottilmente “l’indipendenza” delle religiose, ottenuta attraverso un contatto privilegiato ed esclusivo con Cristo: le monache sono presentate infatti nell’atto di assumere ruoli prettamente maschili toccando, ad esempio, Gesù Cristo come il sacerdote tocca l’ostia.¹⁸¹

¹⁷⁹ Zaru, *Art and Observance in Renaissance Venice*, p. 76.

¹⁸⁰ Kaplan, *The Paliotto of the Corpus Domini*, pp. 121-174;

¹⁸¹ Pérez Vidal, *The Corpus Christi Devotion*, pp. 35-47.

In ultima istanza voglio soffermarmi su un aspetto sino ad ora trascurato: fino a quindici anni prima della dedicazione al Corpus Domini e chiusura del monastero, il soggetto della *Presentazione* sarebbe apparso problematico per un'immagine promossa da monache austere e riformate. Sino agli anni settanta del Trecento questa festività veniva commemorata con festeggiamenti al limite del carnevalesco che avevano luogo presso la chiesa di Santa Maria Formosa al cospetto del doge, dei suoi consiglieri e alla presenza di sfacciati corteggiamenti pubblici di donne nubili con giovani uomini, accompagnati da banchetti traboccanti di vini e dolci.¹⁸² A partire dal 1379 tali festeggiamenti furono ridimensionati e ricondotti entro un certo grado di moralità; Paul Kaplan considera quindi l'aspetto sobrio dell'episodio in oggetto come «an attempt to rehabilitate the sacred event for a Venetian audience»; non da ultimo, l'opera «reinforced the significance of eucharistic function of its altar, it echoed the dedication of the church itself, it alluded to the particular role of the holiest of women in the eucharistic mystery, it helped to reclaim a locally tarnished feast, and it even asserted a tie to Dominican traditions.»¹⁸³

Altro aspetto cruciale è la comprensione del ruolo delle immagini nella *cura monialium*, al centro dell'indagine condotta da Jeffrey Hamburger in “The Use of Images in the Pastoral Care of Nuns: The Case of Heinrich Seuse and the Dominicans”: reputo tale studio particolarmente prossimo al caso delle monache del Corpus Domini poiché – seppur distante in termini geografici (anche se va detto che l'esperienza di Suso ebbe ricadute nelle contemporanee pratiche in territorio italiano) – è relativo all'ordine domenicano in particolare e diretto ad un pubblico religioso femminile.

Enrico Suso, mistico e predicatore domenicano (ca. 1295 – 1366), fu autore di un *corpus* di scritti che fornisce una misura dei rapidi sviluppi del clima spirituale del tempo, di grande interesse per noi in quanto combinano frequenti riferimenti all'arte e rivelano uno stretto nesso col pubblico femminile tanto da suggerire di interpretarli proprio in relazione alle monache di cui, con gran

¹⁸² Kaplan, *The Paliotto of the Corpus Domini*, pp. 121-174.

¹⁸³ *Ivi*, pp. 132-133. Rispetto all'iconografia della *Presentazione al Tempio*, voglio richiamare alla memoria un seducente parallelo: Angela da Foligno si trovava in chiesa il giorno della festa della Purificazione quando ebbe una visione: «questa si è la ora quando la Donna venne con lo suo Fiollo in nel tempio. E quando l'anima questo udite, audillo con tanto amore, che per nessuno modo se può dizere, né intendere niente. E l'anima allora fo elevata e vide la Donna che entrava [...] e fèzelse incontra e con grande reverenzia et amore. Et essa Donna [...] porse verso di me lo suo Fiollo e disse: toli, amatrize del mio Fiollo; e dicendo queste parole, stese le braxe e pòseme in brazo lo suo Fiollo, lo quale pareva ch'avesse li ochi serati come se dormise...» Sappiamo che visioni relative a episodi neotestamentari si verificavano spesso in concomitanza con le ricorrenze dell'anno liturgico. Ora, si noterà come le parole della religiosa evocano immagini particolarmente vivide e ricche di particolari realistici, per le quali è difficile credere che originassero semplicemente da una meditazione; è probabile piuttosto che tale scena scaturì dalla vista di un'immagine, di un episodio o – ipotesi forse troppo ardita (?) – di una *Presentazione al Tempio* stessa. Cfr.: M. Boskovits, *Immagini da meditare. Ricerche su dipinti di tema religioso nei secoli XII-XV*, Milano, Vita e Pensiero, 1994, pp. 73-106.

probabilità, erano le destinatarie.¹⁸⁴ L'esperienza di Suso sembrerebbe confermare che la *cura monialium* svolse un ruolo decisivo nel conferire alle immagini una nuova legittimità e una gamma di applicazioni, non soltanto tra i Domenicani, ma anche rispetto a nuove aperture nei confronti di un pubblico più ampio.¹⁸⁵

Nel comprendere le sfaccettature relative alla committenza e scelte iconografiche di un'opera prodotta per un complesso monastico femminile medievale, ritengo sia necessario "quantificare" l'influenza dei predicatori nell'uso delle immagini presso le religiose.¹⁸⁶ La clausura permanente, esito delle imposizioni incoraggiate da Gregorio IX, significò che queste dovevano operare attraverso figure di intermediari di sesso maschile: diviene fondamentale dunque "misurare" le conseguenze che una disposizione di tale portata poteva avere, ossia individuare le possibili ricadute di tali effetti nelle opere destinate all'uso delle monache.¹⁸⁷ Del resto, la severa clausura rese gli spazi claustrali impenetrabili (o almeno questi erano gli intenti), compromettendo di conseguenza la sussistenza economica di tali comunità, assicurata fino a quel momento dalle elemosine questuate, «quotidie e ostiatim, direttamente dalle pauperes dominae».¹⁸⁸ Se si considera poi che tanta parte delle fondazioni femminili dipendeva proprio da donazioni esterne, nella maggioranza dei casi frutto di benefattori di sesso maschile, sorge spontaneo domandarsi quanto ciò potesse influire nella definizione del programma iconografico, nonché nelle modalità di fruizione, destinazione dell'opera e così via. In altre parole, se la legislazione della clausura fu concepita e promulgata dagli uomini per le donne, è lecito ritenere che tali opere fossero espressione del gusto maschile o nella migliore delle ipotesi, ciò che questi consideravano appropriato per le monache. Infine, possiamo realisticamente aspettarci che comunità religiose soggette a rigida clausura, le cui opere d'arte furono commissionate probabilmente attraverso l'intervento di intermediari, possano effettivamente rispecchiare i valori propri di quella comunità femminile?¹⁸⁹ E quindi, le pale e altri dispositivi liturgici collocati nell'altare maggiore, erano esclusivamente destinati alla congregazione laica e al sacerdote? E nello specifico, a chi era destinato il programma iconografico?

Gli esiti delle ricerche condotte da Julian Gardner si muovono su questa linea, respingendo in

¹⁸⁴ Hamburger, *The Use of Images in the Pastoral Care of Nuns*, p. 21.

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 45

¹⁸⁶ Richiamo alla memoria che l'atteggiamento nei confronti del ricco mercante Francesco Rabia, uno dei primi finanziatori per la costruzione della chiesa del Corpus Domini, non fu mai avvertito come benevolo: l'uomo veniva infatti definito come «persegutore del dicto monasterio», mai né «difensore ni aiutatore»; Zaru, *Art and Observance in Renaissance Venice*, pp. 55-57. La *cura monialium* fu raramente accettata prontamente e senza resistenza da parte della monache. In seguito alle disposizioni del 1267, promosse da papa Clemente IV, divenne poi un fattore rilevante della missione domenicana; Hamburger, *The Use of Images in the Pastoral Care of Nuns*, p. 21.

¹⁸⁷ Gardner, *Nuns and Altarpieces*, p. 45.

¹⁸⁸ Zappasodi, *Sorores reclusae*, p. 10.

¹⁸⁹ Gardner, *Nuns and Altarpieces*, p. 55.

modo perentorio la teoria dell'esistenza di una cosiddetta *Nunnery Art*. Lo studioso ha esortato a rivalutare il reale grado di autonomia che le religiose potevano avere sulle scelte decorative, ponendo l'accento sulla questione dell'intermediazione maschile a cui, in simili contesti, era impossibile sfuggire. Diversamente dalla posizione di Julian Gardner, Mercedes Pérez Vidal sulla base delle osservazioni condotte relativamente ai casi delle monache domenicane in Castiglia, ritiene che la festa del Corpus Domini e le pratiche devozionali ad essa connesse, rivestirono invece grande rilevanza nel processo di emancipazione delle donne, non solo tramite la commissione di opere d'arte, ma anche attraverso l'uso degli spazi monastici, aree però – specifica – contese tra religiosi di sesso maschile e femminile e di fatto, non sempre le monache riuscirono nell'ambizione di plasmare i loro spazi.¹⁹⁰

Per concludere, nel cercare di comprendere la funzione identitaria che i due episodi della *Presentazione al Tempio* e della *Crocifissione*, trattati quasi fossero un *close-up* nella scelta di collocarli al centro della tavola e ingranditi, potevano esercitare presso le monache del Corpus Domini di Venezia, e come si intersecavano relativamente agli aspetti inerenti alla pietà femminile, e se è possibile infine rintracciare qui aspetti propriamente veneziani, si farà riferimento ad alcune fonti testuali.

Racconti di episodi miracolosi che hanno per protagonisti crocifissi parlanti sono ricordati nella biografia di diversi santi, da Filippo Benizi a Tommaso d'Aquino e da Margherita da Cortona a Bernardo Tolomei e costituiscono la testimonianza del consolidamento di un rapporto emotivo fra l'immagine e il devoto; questo ebbe come conseguenza lo stabilirsi di un nuovo modo di pregare, enfatico e appassionato e un atteggiamento mutato nei confronti dell'immagine.¹⁹¹ Si può notare come nei crocifissi in particolare e in altre opere destinate al culto, l'attenzione alla resa naturalistica degli affetti e delle manifestazioni corporee abbia contribuito all'improvviso sviluppo di visioni relative ad immagini che parlano. In tal senso le parole di Bernardino da Siena sono eloquenti, restituiscono bene quanto la preghiera davanti al crocifisso muovesse l'animo dell'orante: «quando elli orava dinanzi a la croce, elli aveva la mente sua tanto fissa a quello che elli vedeva che poi ella [cioè la mente] si partiva da lui; elli era tanto in quello pensiero, che quasi usciva di sé medesimo, stando sempre fisso a' piedi di Iesu Cristo a la croce». Non solo: un testo intitolato *De modo orandi* illustra, attraverso diverse miniature, i vari modi di pregare di San Domenico; seppur le immagini rendano efficacemente l'atteggiamento di prostrazione e di umiltà del predicatore, non riescono a dimostrare quanto invece si declama nel testo, ossia la straordinaria tensione emotiva che doveva pervadere il corpo e la mente del devoto. Attraverso

¹⁹⁰ Pérez Vidal, *The Corpus Christi Devotion*, pp. 35-47.

¹⁹¹ Boskovits, *Immagini da meditare*, p. 80.

l'intensa meditazione sulla vita terrena di Cristo, la preghiera cercava di rievocare le sofferenze patite. Sappiamo che le orazioni di san Domenico e san Francesco ad esempio, venivano normalmente recitate ad alta voce, intramezzate da sospiri, pianti, gemiti, urla e grida.¹⁹²

Alcuni tra gli scritti più rilevanti della mistica tardo medievale ci vengono in soccorso nello svelare il ruolo che le immagini avevano per le monache: Jean Charlier (1363 – 1429), teologo e filosofo francese, asseriva che queste erano utili solo nel momento iniziale della preghiera, ossia come ausilio nella ricerca del contatto con Dio, fungendo da agente attivatore di transizione «a corporalibus ad spiritualia», dall'universo delle forme visibili a quello dei valori spirituali. Sulla stessa linea si poneva Enrico Suso, sostenendo che una volta inoltratisi nella meditazione, l'immagine tangibile diveniva superflua; invitava anzi a «staccarsi dal caro volto di Gesù come i discepoli dovevano prendere congedo dal Maestro, per poter poi partecipare ai doni dello Spirito Santo.»¹⁹³

L'atteggiamento nei confronti delle immagini va però valutato con prudenza: si pone infatti sotto il segno di una ambivalenza perché egli era certamente consapevole delle problematiche legate alla loro applicazione nella pratica pastorale, ma al contempo gli venivano in aiuto nell'educazione spirituale delle monache, oltre che essere eccellente sostegno all'esperienza contemplativa: Suso stesso si serviva delle rappresentazioni visive e delle *ekphrasis* – queste ultime a metà strada tra l'immagine stessa e la parola – come dispositivi didattici, riconoscendone così il valido supporto.¹⁹⁴

Di particolare interesse, perché verosimilmente legato agli esiti del complesso del Corpus Domini di Venezia, è il giudizio – ambivalente – che Giovanni Dominici ebbe nei confronti dei dipinti: se da un lato riteneva che servissero solo «per utilità mentale de' più bassi», ossia i meno istruiti e i bambini,¹⁹⁵ dall'altro va segnalato il precoce e non scontato interesse delle monache del Corpus Domini di Venezia per i contenuti visivi. Secondo quanto si apprende nella *Cronaca* infatti, Dominici stesso le incoraggiò a dipingere miniature e sappiamo inoltre che erano presenti

¹⁹² *Ivi*, p. 82.

¹⁹³ *Ivi*, p. 84.

¹⁹⁴ Alla base del mutato atteggiamento nei confronti delle immagini, una parte della critica ha associato tale trasformazione agli esiti normativi interni al movimento domenicano; recenti studi sul patrocinio artistico dell'ordine di san Domenico infatti, suggeriscono di assegnare alle immagini un ruolo cruciale nell'educazione morale e mistica. I domenicani, dotti predicatori ed eccellenti comunicatori, piegarono le immagini a eccellenti strumenti didattici, veri e propri *exempla*, efficaci supporti nella predica e in altre forme di istruzione. Se in un primo momento la legislazione dell'ordine limitò fermamente le spese per l'arte, condannandola a «inutile curiosità», le revisioni successive delle costituzioni dell'ordine ne incoraggiarono addirittura la spesa. Hamburger, *The Use of Images in the Pastoral Care of Nuns*, pp. 20-46.

¹⁹⁵ Boskovits, *Immagini da meditare*, p. 84.

immagini sacre entro le loro celle.¹⁹⁶ Si è già detto più volte come la devozione di Cristo sofferente sulla croce fosse al centro delle forme di pietà tipicamente femminile e rispetto all'incidenza delle storie della Passione sull'esperienza della preghiera, ben si contestualizzano le parole di santa Chiara d'Assisi ad una figlia spirituale: «mira il tuo sposo, il più bello tra i figli degli uomini [...] disprezzato, percosso e in tutto il corpo ripetutamente flagellato e morente tra i più struggenti dolori sulla croce. Guardalo, medita, contempla e brama di imitarlo!» Indicativo a tal proposito è il caso della già citata Angela da Foligno le cui estenuanti meditazioni sulle *storie della Passione* la condussero ad un punto di saturazione, tanto che anche solo una rapida occhiata su un'immagine raffigurante tale soggetto, provocava in lei pianto, febbre, svenimento.¹⁹⁷ Emblematico è ancora l'episodio della santa domenicana Agnese da Montepulciano (1268 circa – 1317) la cui ricerca della compassione con Cristo agonizzante, nata in seno all'ordine cistercense, si lega all'insorgere del desiderio di abbracciare Gesù crocifisso; con la diffusione delle raffigurazioni di san Francesco ai piedi di Cristo, si registrano miracoli in cui il devoto si alza in volo per raggiungere ed abbracciare il Crocifisso di legno, appeso in alto sull'altare. «Dum enim [...] puella Deo devota coram imaginem crucifixi devotius oravit, in tantum eam arripuit amor Sponsi sui, quod relicta terra tam alte fuit corpus suum purissimum sublevatum in aere, quod ipsi imagini supra altare in eminenti loco posite se pari situ conjunxit...»¹⁹⁸ È noto come specialmente in ambito francescano e domenicano venne introdotta una nuova versione dei crocifissi dipinti epurata da elementi simbolici e narrativi, ora con un focus sul corpo di Cristo morto.¹⁹⁹ Tale novità, dirompente, ebbe come esito l'affacciarsi di un nuovo approccio alla preghiera e alla meditazione, più infervorato e capace di coinvolgere la pluralità dei sensi, di “toccare” in modo vibrante il corpo del fedele.

Tornando alla pala della Ca' d'Oro, mi sono chiesta dove si potessero rintracciare gli archetipi di tavole policrome con al centro la *Crocifissione* e ai lati le scene della *Passione*. Ho trovato un primo aggancio nella comprensione dell'Eucarestia come *repraesentatio* e visualizzazione della morte sacrificale di Cristo, che aveva portato già nell'alto Medioevo a collocare nei pressi dell'altare una croce; in Italia già a partire dal XII secolo si era affermata la tipologia della croce dipinta recante nei tabelloni laterali le *storie della Passione*. Una serie di esempi dall'Italia settentrionale, in particolare a Venezia, Rimini e Bologna raffigurano episodi della vita di Cristo distribuiti proprio

¹⁹⁶ Kaplan, *The Paliotto of the Corpus Domini*, pp. 127-128.

¹⁹⁷ Boskovits, *Immagini da meditare*, p. 91.

¹⁹⁸ *Ivi*, pp. 88-89.

¹⁹⁹ *Ivi*, pp. 85-86.

attorno alla *Crocifissione*.²⁰⁰

Ecco che rintracciando i precedenti tipologici – di ambito veneziano segnatamente – ho individuato le opere che seguono: una tavola per la prima volta resa nota da uno studio del 1932 di Evelyn Sandberg-Valalà che mostra una *Crocifissione* attorniata da *scene dell'Infanzia e Passione di Cristo e vite di Santi* di inizio XIV secolo, di scuola veneziana, la cui ubicazione è ignota; una pala che raffigura la *Crocifissione*, la *Vergine*, e *Scene dalla vita di Cristo*, datata anch'essa agli inizi del XIV secolo e pure di scuola veneziana, conservata presso lo Staatliche Museen di Berlino;²⁰¹ come pure una *Crocifissione* al centro e *storie di Cristo e di santi* disposte attorno, opera del Maestro del dossale di Hosmer, di ubicazione ignota, e un'altra dello stesso artista, con al centro una *Crocifissione* e posta appena sotto una *Madonna con Bambino* e attorno *storie di Cristo*, conservata al Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst di Berlino.²⁰²

Infine, altro esempio ma di ambito toscano, è un'opera attribuita a Pacino di Buonaguida, raffigurante le *Scene della vita di Cristo*, datata al 1325 circa e conservata presso la University Art Gallery di Tucson. Ancora una volta, attorno ad una grande *Crocifissione*, prendono spazio sedici episodi tratti dalla vita di Cristo. A distinguerla dalle altre tavole sino ad ora menzionate, rispetto al tema eucaristico, è la presenza di scomparti laterali movibili che stando al parere di Richard Offner, peraltro condiviso dalla buon parte della critica, in origine dovevano servire come *custodia* dell'ostia. Si tratta di un caso di altare tabernacolo raro, in quanto altri esemplari di XIV secolo non sono, allo stato attuale degli studi, documentati.²⁰³

²⁰⁰ P. Seiler, *Duccio's Maestà: The Function of the Scenes from the Life of Christ on the Reverse of the Altarpiece: A New Hypothesis*, in *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*, a cura di V. M. Schmidt, Washington, Yale University Press, 2002, pp. 251-277.

²⁰¹ *Ivi*, pp. 258-262.

²⁰² C. Guarnieri, *Lorenzo Veneziano*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2006, pp. 73-96.

²⁰³ Seiler, *Duccio's Maestà*, pp. 258-262.



17. Caterino Moranzone, Bartolomeo di Paolo, *Pala del Corpus Domini*. Venezia, Museo Correr.



18. Antonio Vivarini, *Pala della Passione*. Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro.



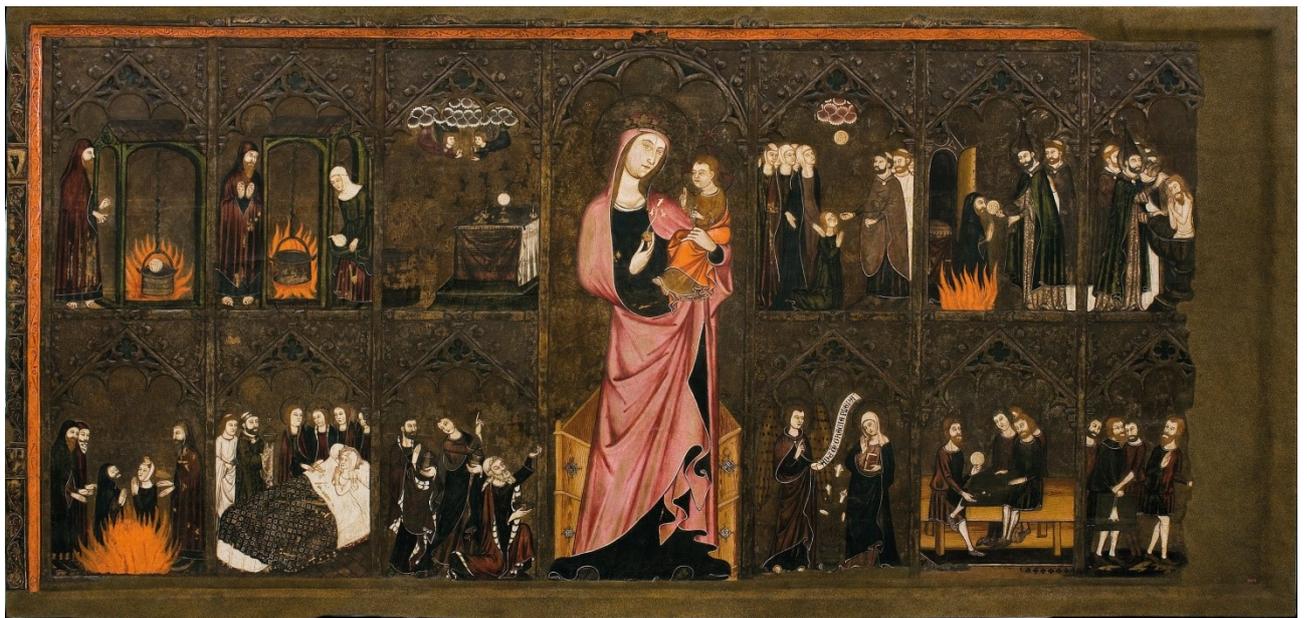
19. Maestro dei Polittici bolognesi (Pseudo Jacopino), *Polittico con la Presentazione al Tempio e la Pietà*. Bologna, Pinacoteca Nazionale.



20. Maestro dei Polittici bolognesi (Pseudo Jacopino), *Polittico con la Dormitio Virginis e l'Incoronazione della Vergine*. Bologna, Pinacoteca Nazionale.



21. Maestro di Vallbona de les Monges (Guillem Seguer?), *Pala d'altare del Corpus Domini*.
 Barcellona, Museo d'Arte Nazionale della Catalogna.



22. Maestro di Vallbona de les Monges (Guillem Seguer?), *Paliotto del Corpus Domini*. Barcellona,
 Museo d'Arte Nazionale della Catalogna.

CONCLUSIONI

Nel corso della ricerca è emersa l'assoluta centralità che il culto all'Eucarestia rivestì per Venezia, un caso particolarmente interessante, in quanto si distinse come una delle città che a livello europeo adottò per prima tale solennità.²⁰⁴

Gastone Vio fu tra i primi a notare tale primato, ponendo l'accento proprio sul fatto che Venezia, da sempre, dimostrò una peculiare venerazione al Santissimo Sacramento.²⁰⁵ L'importanza accordata all'Eucarestia fu tale da arrivare a modificare la 'toponimia' del centro: si pensi, tra gli altri, alla «portā a sanguine xpisti», l'accesso, così chiamato, perché varcato dal Santissimo Sacramento condotto in processione il Venerdì Santo, e dal doge per la liturgia del Sabato Santo.²⁰⁶

Si consideri poi, anche solo da un mero punto di vista numerico, quante reliquie connesse al Corpo e Sangue di Cristo poteva vantare il Dogado. La questione acquista ulteriore valore nel momento in cui si prende coscienza che reliquie corporali di Cristo e della Madre, non esistono (a differenza di quanto avviene invece per i santi) in quanto si credeva che fossero ascesi al cielo non solo con lo spirito ma anche con il corpo. Le uniche tracce fisiche di Gesù erano il cordone ombelicale, i denti da latte e il prepuzio e – solo a partire dal tardo Medioevo – anche il suo Sangue. Per tale ragione, reliquie come quelle di Venezia, associate al suo Corpo e in particolar modo alle fasi della Passione e morte, sono così importanti e possiedono un tale valore devozionale.²⁰⁷

Per studiare questo fenomeno religioso e culturale entro un quadro così ricco e vario, seppur limitato al solo centro lagunare, per il quale non esistevano modelli precedenti, si è dovuto necessariamente abbandonare il sentiero tracciato delle tradizionali discussioni sull'Eucarestia svolte nel solco della tradizione tracciato dell'ambito degli studi di teologia e storia della Chiesa.

²⁰⁴ M. Rubin, *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, pp. 164-176.

²⁰⁵ G. Vio, *La devozione all'Eucaristia nella Venezia dei dogi e la processione del «Corpus Domini» monopolio del governo della Repubblica*, in *San Marco: aspetti storici e agiografici*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 26-29 aprile 1994), a cura di A. Niero, Venezia, Marsilio, 1996, p. 161.

²⁰⁶ *Christ in the Council Hall. Studies in the Religious Iconography of the Venetian Republic*, a cura di S.S. Larsen, in «Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia», 5 voll., Roma, "L'Erma" di Bretschneider, 1974, p. 212.

²⁰⁷ H. L. Kessler, *L'esperienza medievale dell'arte. Gli oggetti e i sensi*, Roma, Officina Libraria, 2023, pp. 28-29.

Grazie alle ricerche condotte negli ultimi decenni, ove si sono fatti molti sforzi per integrare la liturgia alla mutevole esperienza rituale, così come le processioni eucaristiche cogliendone le ricadute sulla sfera civica, si è potuto dimostrare la concorrenza di poteri tra la sfera laica ed ecclesiastica che rifletteva la realtà politica e sociale del tempo, così peculiare di Venezia.²⁰⁸

Da un punto di vista metodologico, dunque, ho cercato di integrare i diversi aspetti, anche e soprattutto alla luce del crescente interesse dei medievisti per il valore performativo degli oggetti, e il loro essere «retoricamente concepiti come ‘agenti’, incrociato con la riflessione teorica sulle dinamiche dello sguardo e sulla dimensione fisica ed emotiva della visione»²⁰⁹, la cui considerazione ha dato una ‘scossa’ alla rilettura del rapporto tra arte e pratiche liturgiche.

Si è altresì cercato di evidenziare che tali manifestazioni chiamavano in causa questioni sociali, ambientali, politiche e spirituali. Questo fenomeno culturale non coinvolgeva soltanto il clero – con funzione di mediazione tra Cristo e i fedeli – e il doge che, nel contesto del rituale, assumeva la funzione di vicario apostolico,²¹⁰ si trattava bensì di una manifestazione di vasta portata, anche sul piano sociale, che chiamava a sé, tramite strumenti persuasivi e finemente orchestrati,²¹¹ persone appartenenti a tutti gli strati sociali. In questo modo «de *performances* liturgiche e rituali» che venivano ‘messe in scena’, «agivano in sinergia con le opere, attivando stimoli sensoriali diversi, innescando nei fedeli reazioni empatiche o contemplative, orientandone la risposta devozionale».²¹² Ne deriva che il ‘linguaggio eucaristico’ doveva ‘parlare’ a tutti, in una vasta gamma di modalità. Le ricerche più aggiornate hanno evidenziato come «l’etnografia della comprensione e delle pratiche eucaristiche possa rivelare molte voci sorprendenti».²¹³ Il rischio, sempre dietro l’angolo, è quello di considerare – erroneamente – le grandi masse dei fedeli come un corpo compatto, conformista e unico a sé stesso.

Il fine a cui tendevo, mi auguro efficacemente raggiunto, era quello di penetrare il ‘codice’ di quelle testimonianze materiali, il sistema di significati che esprimevano in connessione allo spazio che occupavano, per giungere così a dimostrare il loro protagonismo nell’ambito lagunare.

Le opere analizzate, espressione evidente di quella devozione, come il gruppo dei reliquiari della

²⁰⁸ Rubin, *Corpus Christi*, p. 181.

²⁰⁹ C. Bino, *Le statue del Cristo crocifisso e morto nelle azioni drammatiche della Passione (XIV-XV secolo). Linee di ricerca*, in «Drammaturgia», 13, 2016, pp. 277-278

²¹⁰ R. Polacco, *Proposte per una chiarificazione sul significato e sulla funzione del «Bassorilievo delle reliquie» dell’andito Foscari in San Marco a Venezia*, in *Hadriatica. Attorno a Venezia e al Medioevo. Tra arti, storia e storiografia. Scritti in onore di Wladimiro Dorigo*, a cura di E. Concina, G. Trovabene, M. Agazzi, Padova, Il Poligrafo, 2002, pp. 133-138.

²¹¹ M. Bacci, *Lo spazio dell’anima. Vita di una chiesa medievale*, Bari, Laterza, 2005, pp. 126-127.

²¹² Z. Murat, *Performing Objects: la cassa reliquiario della beata Giuliana di Collalto*, in *La Serenissima via mare*, a cura di V. Baradel, C. Guarnieri, Padova, Padova University Press, 2019, pp. 17-38:37-38.

²¹³ Rubin, *Corpus Christi*, pp. 164-176.

Passione del Tesoro di San Marco, e il complesso monastico femminile (non più esistente) intitolato al Corpus Domini, congiuntamente alle due pale con motivi eucaristici da lì provenienti, ne sono prova eloquente.

L'argomento è stato trattato attraverso una duplice angolatura: da un lato offrire una varietà di casi atti a comprovare la centralità di tale culto, tramite la mania che caratterizzò i dogi di epoca medievale nell'acquisire le reliquie di Cristo e patrocinare sontuosi reliquiari atti a contenerne i sacri resti e – non da ultimo – generare attraverso di essi, rituali che esaltavano il prestigio del Dogado. Dall'altro la committenza, in questo caso di ambito monastico femminile, di due tavole, di dimensioni ragguardevoli, la cui dotta iconografia, del tutto eccezionale, è incentrata sul Santissimo Sacramento. Si sono avanzate alcune inedite proposte circa il possibile allestimento di queste in relazione all'altare maggiore della chiesa e, sulla scorta di analogie con tavole affini per tipologia, iconografia e contesto di committenza, la definizione del possibile legame esistente, il tutto sullo sfondo della donazione di un certo Pantalon da Veglia di una reliquia della Vera Croce custodita dalle monache presso il loro altare.

La centralità della devozione al Sangue e al Corpo di Cristo, propria del complesso intitolato al Corpus Domini di Venezia, ha dovuto necessariamente scrutare la questione sotto la lente della pietà femminile. All'interno di quel contesto, investito da un «nuovo vento spirituale» caratterizzato da un fervore devozionale al Santissimo Sacramento senza precedenti, potremmo snodare un'ideale filo rosso a partire dalla biografia di Giuliana di Mont Cornillon, che ci porterebbe, sotto molti punti di vista, all'analogia esperienza vissuta da Lucia Tiepolo, priora del complesso del Corpus Domini.

Come Giuliana, attraverso la visione della luna incompleta, segno mirabile della volontà di Cristo,²¹⁴ condusse all'istituzione della festa del Corpus Domini presso la diocesi di Liegi, nel 1246,²¹⁵ allo stesso modo «*misier Iesù in forma de uno signor ligado alla colona, tutto impiagado et insanguinado, con la corona de spine in testa*» ordinò a Lucia di recarsi a Venezia per edificare «*uno monestier a mio nome*», intitolato «*El Corpo de Cristo*».²¹⁶

L'incontro con l'Eucarestia, però, non fu esclusivamente limitato all'esperienza con oggetti direttamente contenenti i sacri resti di Cristo all'interno di chiese, tesori e sacrestie. Ulteriori e

²¹⁴ A. Bartolomei Romagnoli, *Eucaristia ed estasi: propaganda clericale e visioni nel XIII secolo*, in *Il «Corpus Domini». Teologia, antropologia e politica*, a cura di L. Andreani, A. Paravicini Bagliani, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, 2015, pp. 169-170.

²¹⁵ C. Caspers, *The Original Place and Meaning of Corpus Christi in the Liturgical Year*, in *Il «Corpus Domini». Teologia, antropologia e politica*, a cura di L. Andreani, A. Paravicini Bagliani, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2015, p.171

²¹⁶ M. T. Casella, G. Pozzi, *Lettere Spirituali*, Friburgo, Edizioni Universitarie Friburgo Svizzera, 1969, pp. 266-270.

fondamentali modalità di contemplazione potevano aver luogo in occasione di drammi sacri e processioni. Nel riprendere le fila di quanto sino ad ora detto, non si può prescindere da dedicare, in chiusura, un riepilogo al significato che queste processioni – omaggio di devozione verso la divinità ed esaltazione del gruppo sociale di appartenenza – rivestivano per Venezia.

Edward Muir intitolava un capitolo del suo *Rituale Civico* «una Repubblica di processioni», condensando sagacemente il carattere di un popolo e di uno Stato, il cui ordinamento politico – mistico e santificato – aveva portato alla creazione di un'entità che potremmo definire «teologia politica».²¹⁷

Ne deriva che, come tratteggiato nel corso dell'analisi dei riti della Settimana e del Corpus Domini – le solennità in cui il Santissimo Sacramento si faceva protagonista assoluto – le funzioni cerimoniali degli ufficiali secolari ed ecclesiastici non fossero divisi in rigide categorie. Come si è visto infatti, a Venezia le questioni politiche non si distinguevano facilmente da quelle religiose e gli interessi frequentemente s'incrociavano. Non era cosa insolita per il doge preoccuparsi dell'acquisto dei ceri per San Marco, o per il maestro del coro della basilica occuparsi di questioni secolari.²¹⁸

A partire dall'analisi dei cerimoniali marciani, primo appiglio utile alla definizione del quadro in cui i reliquiari del Tesoro venivano ostesi, è emerso come il Dogado vantasse un'ampia e specializzata burocrazia, prova dell'importanza e peso che le questioni rituali rivestivano presso la società, nonché del grado di monopolizzazione di questi da parte del potere politico.²¹⁹ Tale ultimo aspetto, in particolare, trova piena rispondenza nel *Bassorilievo delle reliquie* murato nella parete esterna del Tesoro. L'importanza del rilievo sotto il profilo simbolico, in relazione alla sua collocazione, fu immediatamente chiara a seguito della scoperta di un ciclo di affreschi trecenteschi con *scene della Passione* che inquadrava la lastra. Sulla scorta dei cerimoniali marciani, nonché dell'evidente consunzione del rilievo che ne racconta il consistente impiego, si riuscì finalmente a recuperare anche il significato liturgico-processionale del sito, corridoio di passaggio, zona calda anzi «incandescente»²²⁰ del sacro, connessa al tessuto urbano e alle sue pratiche civiche.

²¹⁷ Se è vero che tutte le potenze sovrane avevano una loro sacralità intrinseca (si pensi al *De ceremoniis*, opera dell'imperatore bizantino Costantino VII Porfirogenito), Venezia identificava le virtù repubblicane con quelle divine, e Dio e lo Stato erano perfettamente sovrapponibili, così come ricordava Giovanni Caldiera, umanista del XV secolo. Cfr. Muir, E., *Il rituale civico a Venezia nel Rinascimento*, Roma, Il Veltro Editrice, 1984, p. 218.

²¹⁸ *Ibidem*.

²¹⁹ *Ivi*, pp. 217-221.

²²⁰ E. Muir, *Le vie sacre e le vie profane di Venezia*, in *San Marco. Aspetti storici ed agiografici, atti del convegno internazionale di studi*, (Venezia, 25-29 aprile 1994) a cura di A. Niero, 1996, p. 94.

CATALOGO RAGIONATO

Cat. 1.1 - *Reliquiario del Preziosissimo Sangue*

Reliquiario cilindrico in cristallo di rocca. Coperchio con bordo d'oro smaltato e intaglio di diaspro, arte bizantina X-XI secolo.

Ostensorio orbicolare di argento sbalzato, cesellato e dorato, con cinque santi su alto fusto, arte veneziana, bottega dei da Sesto, 1420 circa: altezza 41,5 cm; larghezza 23,5 cm.

Venezia, Tesoro di San Marco, inv.: Santuario 68.

Bibliografia: Tiepolo 1617, p. 4; Pasini 1886, pp. 25-26; Molinier 1888, p. 56; Gallo 1967, pp. 11; 20; 23; 58; Hahnloser 1971, pp. 180-181; Donega 1997, pp. 65-71; Mezzacasa 2019, pp. 94-96.

Cat. 1.2 - *Reliquiario del Sangue Miracoloso di Beirut*

Bocchetta di cristallo di rocca con iscrizione e arabeschi, arte islamica, probabilmente intagliata in Egitto (XI secolo).

Montatura d'oro, arte veneziana (verso la metà del XIII secolo): altezza cm 23,9; larghezza cm 9.

Venezia, Tesoro di San Marco, inv.: Santuario 63.

Bibliografia: Pasini 1886, p. 25; Molinier 1888, p. 86; Gallo 1967, pp. 13-15; 19-31; 273-287; Merkel 1978, pp. 63-71; Donega 1997, pp. 65-71; Pincus 1984, pp. 39-58.

Cat. 1.3 - *Bruciaprofumo marciano*

Bruciaprofumo (o lampada) portatile a forma di edificio sormontato da cupole e torricelle di argento parzialmente dorato.

Altezza 36 cm; larghezza 30 cm; peso kg. 4 circa.

XII/XIII secolo

Venezia, Tesoro di San Marco, inv.: Tesoro, n. 142.

Bibliografia: Pasini 1886, p. 25; Molinier 1888, pp. 84-85; Gallo 1967, p. 273; Hahnloser 1971, pp. 86-88; Cambiaghi 1986, pp. 245-251; Donega 1997, pp. 65-71.

Cat. 1.4 - *Reliquiario della colonna della flagellazione*

Gruppo della flagellazione con una pietra della colonna del Martirio di Cristo.

Argento cesellato, lavorato a sbalzo e in parte dorato.

Altezza 67 cm; diametro 19,2 cm.

Arte veneziana del 1375.

Venezia, Tesoro di San Marco, inv.: Santuario 59.

Bibliografia: Pasini 1886, p. 31; Gallo 1967, pp. 44; 99-100; Hahnloser 1971, pp.166-168; Cambiaghi 1986, pp. 314-317, Delfini Filippi 2007, pp. 76-77; Mezzacasa 2019, pp. 88-89.

Cat. 1.5 - Reliquiario di un frammento della colonna della flagellazione

Gruppo della flagellazione con una pietra della colonna del Martirio di Cristo.

Argento fuso, sbalzato, cesellato, traforato, inciso e dorato, smalti traslucidi su argento.

Arte padovana, ottavo-nono decennio del XIV secolo.

Altezza 40.5 cm.

Padova, Tesoro della basilica del Santo

Bibliografia: Hahnloser 1971, pp.166-168, Spiazzi in *Restituzioni* 2002, p. 215.

Cat. 1.6 - Reliquiario delle Sante Spine

Boccale con coperchio di cristallo di rocca, antico lavoro veneziano di intaglio a incavo, XIII secolo. Montatura di argento dorato della seconda metà del XIII secolo. Base della coppa e sostegno delle spine moderni.

Altezza 35,6 cm; diametro 15 Cm. Calice: altezza 8,6 cm; diametro 7,5 cm. Coperchio: altezza 3,3 cm; diametro 7,8 cm.

Venezia, Tesoro di San Marco, inv.: non pervenuto.

Bibliografia: Pasini 1886, p. 31; Gallo 1967, pp. 15-16; Hahnloser 1971, p. 148.

Cat. 1.7 - Reliquiario del Santo Chiodo di Cristo

Reliquiario di argento dorato a forma di tavoletta con un chiodo di ferro dimezzato. Resti di lamina bizantina e di fregi veneziani di XIII secolo, montati nel XVI secolo a forma di reliquiario-ostensorio.

Altezza 75,5 cm; larghezza 25,5 cm; diametro 19,7 cm.

Venezia, Tesoro di San Marco, inv.: Santuario 58.

Bibliografia: Pasini 1886, p. 31; Hahnloser 1971, pp. 148-149.

Cat. 1.8 - Ostensorio della Sacra Arundine

Parte dell'arundine della spugna di Cristo, in un ostensorio a coperchio di cristallo di rocca, montato con argento dorato e cesellato, con figure nei tabernacoli e un angelo in cima.

Arte veneziana o padovana, fine del XIV secolo.

Altezza 42 cm.

Venezia, Tesoro di San Marco, inv.: Santuario 64.

Bibliografia: Pasini 1886, p. 32; Gallo 1967, p. 53; Hahnloser 1971, pp. 172.

Cat. 1.9 - Reliquario della Croce detto 'la Crocetta'

Reliquie della croce sotto cristallo di rocca con montatura di argento dorato, perle e smalti. Sul prato già smaltato, con fiori a perline, una fortezza turrita presenta due angeli con gli strumenti della Passione. La croce è contornata da racemi con piccoli busti, e da trilobi con fiori a perle.

Arte veneziana, fine del XIV secolo.

Altezza 33,4 cm; larghezza 13,4 cm.

Venezia, Tesoro di San Marco, inv.: Santuario 56.

Bibliografia: Pasini 1886, p. 30; Hahnloser 1971, pp. 170-171.

Cat. 1.10 - Reliquiario della Vera Croce di Enrico di Fiandra

Frammenti del Sacro Legno con montatura d'oro, maestro Gerardo, 1206. Nel 1618 adattato ad ostensorio-reliquiario in vetro e bronzo dorato.

Altezza 56,5 cm; larghezza 31,2 cm; altezza della croce 33,5 cm; larghezza della croce 24 cm.

Venezia, Tesoro di San Marco, inv.: Santuario 55.

Bibliografia: Pasini 1886, pp. 29-30; Gallo 1967, p. 308; Hahnloser 1971, pp. 139-141; Merkel 1978, pp. 63-71; Pincus 1984, pp. 39-58; Donega 1997, pp. 65-71; Delfini Filippi 2007, pp. 72-73.

Cat. 1.11 - Stauroteca dell'Imperatrice Maria

Reliquiario a forma di tavola di argento sbalzato e parzialmente decorato, con figure di Elena e Costantino e iscrizioni greche e latine; il medaglione posto nella parte alta è d'oro. Reliquie del Sacro Sangue e della Santa Croce.

Reliquiario del Sangue Prezioso: arte bizantina di XI secolo. Reliquiario della Santa Croce: arte bizantina di XIII secolo. Montatura: arte veneta, forse padovana, 1517.

Altezza 72 cm; larghezza 27,8 cm.

Venezia, Tesoro di San Marco, inv.: Santuario 56.

Bibliografia: Pasini 1886, p. 27; Molinier 1888, p. 85; Gallo 1967, pp. 23; 41; 273-275; Hahnloser 1971, pp. 191-193; Donega 1997, pp. 65-71.

Cat. 1.12 - Croce-Reliquiario di Irene Dukas

Reliquia: due frammenti del Sacro Legno.

Montatura: argento dorato, ornamenti smaltati, iscrizione dedicatoria in greco. Opera bizantina del 1118-1133 circa. Montata sotto cristallo di rocca in argento fuso e dorato a Venezia nel XVI secolo.

Altezza cm 21; larghezza cm 14; spessore cm 4.

Venezia, Tesoro di San Marco, inv.: Santuario 57.

Bibliografia: Pasini 1886, p. 26; Molinier 1888, p. 85; Gallo 1967, 19-31; 38; Hahnloser 1971, pp. 35-37; Pincus 1984, pp. 39-58.

Cat. 1.13 - Croce-Reliquiario processionale

Reliquie sotto vetro entro una croce di rame dorato, ornata di coralli e trilobi cesellati. Nodo di filigrana. Arte dell'Italia centrale, seconda metà del XIV secolo.

Altezza 61 cm; larghezza 34 cm; profondità 3 cm.

Venezia, Tesoro di San Marco, inv.: non pervenuto.

Bibliografia: Gallo 1967, fig. 55; Hahnloser 1971, pp. 171-172.

Cat. 1.14 - Epitaphios con Cristo morto vegliato dagli Angeli

Tela di seta gialla a sottili striature, ricamata in seta e cotone colorati.

Soggetto: Cristo morto assistito da angeli-diaconi. È circondato dai simboli degli Evangelisti

Arte bizantina di XII secolo.

Riportato su seta e molto restaurato verso il 1745-57.

Altezza cm 204; larghezza cm 152.

Venezia, Tesoro di San Marco, inv.: Museo 32.

Cat. 1.15 - Velum con due Arcangeli, Michele e Gabriele

Tela di seta gialla a sottili striature, ricamata in seta colorata. Applicazioni di ricamo in oro.

Soggetto: Arcangeli Michele e Gabriele, con dedica di Costantino Comneno (1185-1195 o 1214-1230).

Arte bizantina, fine del XII secolo o inizi del XIII secolo.

Riportato su nuovo supporto di stoffa nel 1745-57.

Altezza: cm. 80; lunghezza cm 240.

Venezia, Tesoro di San Marco, inv.: Tesoro 37.

Bibliografia: Pasini 1886, p.77; Gallo 1967, pp. 242-43; Hahnloser 1971, pp. 94-96; Vaccari, Conti 1996 pp. 48-65; Dolcini 1999, pp. 23-45.

Cat. 1.16 - Bassorilievo delle Reliquie

Venezia, Basilica di San Marco, parete esterna del Tesoro.

Bassorilievo con cinque reliquie del Santuario. Arte veneziana, entro il 1283.

89 x 56 cm

Bibliografia: Pasini 1886, p. 3; Gallo 1967, pp. 19-31; Hahnloser 1971, TAV.: CXVIII; Sinding-Larsen 1974, p. 212 e nota 4; Merkel 1978, pp. 63-71; Pincus 1984, pp. 39-57; Donega 1997, pp. 65-71; Polacco 2002, pp. 133-138; Krause 2004, pp. 216-217.

Cat. 2.1 - Pala del Corpus Domini

Caterino Moranzone, Bartolomeo di Paolo

Soggetto:

Al centro: *Presentazione al Tempio*.

Registro superiore, da sinistra a destra: *Miracolo di san Pietro Martire* o *San Pietro martire compie un esorcismo contro un'apparizione diabolica*, *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*, *Cena in Emmaus*, *Chiamata dei santi Pietro e Andrea*, *Raccolta del grano di sabato*, *Miracolo del cavallo che venera l'ostia*.

Registro inferiore, da sinistra a destra: *Raccolta della Manna*, *Visita dei tre angeli ad Abramo*, *Sacrificio dell'agnello pasquale*, *Sacrificio di Isacco*, *Sacrifici di Caino e Abele*, *Daniele nella fossa dei leoni*.

Legno intagliato, dipinto e dorato: 86 x 287 cm

Venezia, Museo Correr, inv.: Cl. XIX n. 0002

1389-1404

Bibliografia: Cicogna 1827, pp. 422-423; Lazari, 1859, pp. 163-164; Sartor 2003, p. 104; Kaplan 2005, pp. 121-123; Markham Schulz 2007, pp. 95-107; De Marchi 2009, p. 107; Nardin, 2009, pp. 109-164.

Cat. 2.2 - Pala della Passione

Antonio Vivarini

Soggetto:

Al centro: *Crocifissione*

Registro superiore, da sinistra a destra: *Annuncio del tradimento di Giuda*, *Lavanda dei piedi*, *Comunione degli Apostoli*, *Orazione nell'orto dei Getsemani*, *Arresto di Cristo*, *Cristo davanti ad Anna e Caifa*.

Registro inferiore, da sinistra a destra: *Cristo davanti a Pilato*, *Salita al Calvario*, *Cristo inchiodato alla Croce*, la già menzionata *Crocifissione* al centro, *Deposizione*, *Resurrezione*, *Ascensione*.

Spazi di risulta: figure a mezzo busto di santi e profeti; da sinistra a destra: san Girolamo, san Giovanni Battista, profeta Isaia, profeta Geremia, san Paolo, sant'Agostino, san Pietro Martire, san Domenico, un calice, un'ostia. San Marco e san Giorgio (o san Teodoro): rifacimenti di epoca successiva.

Legno intagliato, dipinto e dorato: 66,5 x 205 cm

Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro

1420 circa

Bibliografia: Pallucchini 1962, pp. 12-13; Merkel 1989, p. 71; Kaplan 2005, pp. 121-174; De Marchi 2009, p. 107; Nardin 2009, pp. 109-164; Zaru 2014, pp. 94-102.

REFERENZE FOTOGRAFICHE

Figg. 1, 4, 5 , 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 © Archivio Fotografico – Procuratoria di San Marco, Venezia.

Figg. 2,7 © Archivio fotografico – su concessione della Pontificia Basilica di S. Antonio di Padova – Centro Studi Antoniani, Padova.

Fig. 3: 2019 © Didier Descouens.

Fig. 17 © Archivio Fotografico – Museo Correr.

Fig. 18 © Archivio Fotografico – su concessione del Ministero della Cultura – Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro.

Figg.19-20 © Archivio Fotografico – su concessione del Ministero della Cultura – Musei nazionali di Bologna.

Fig. 21: 2017 © Alamy Foto Stock.

Fig. 22 Wikimedia Commons.

BIBLIOGRAFIA

FONTI MANOSCRITTE

Biblioteca del Museo Civico Correr, Venezia

MS Venier, P.D. 517b.

Archivio di Stato, Venezia

Corporazioni religiose soppresse, Corpus Domini, Venezia

G.A. Galesi, *Pianta della chiesa e del monastero del Corpus Domini*, b.1. (1595)

B. Riccoboni, *Cronaca del Corpus Domini*, b.1.

C. Riccoboni, *L'Antichità ravivata*, b.1.

Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia

B. Bonifacio, *Rituum ecclesiasticorum caeremoniale*, Cod. Lat. III, n. 2276. (1559-64)

TESTI A STAMPA

1604

F. Sansovino, *Venetia, città nobilissima et singolare, descritta già in XIII Libri, da M. Francesco Sansovino: et hora con molta diligenza corretta, emendata, e più d'un terzo di cose nuove ampliata dal M.R.D. Giovanni Stringa [...]*, Venezia, Appresso Stefano Curti.

1617

G. Tiepolo, *Trattato delle Santissime Reliquie, ultimamente ritrovate nel Santuario della Chiesa di San Marco, Di Monsig. Illustriss. & Reverendiss. Gio Thiepolo Primicerio della medesima Chiesa*, Venezia, Antonio Pinelli.

1624

G.N. Doglioni, *Le cose notabili, et maravigliose della città di Venetia*, Venezia, Presso Ghirardo & Iseppo Imberti.

1736

L.A. Muratori, *Delle Riflessioni sopra il Buon Gusto nelle Scienze e nell'Arti di Lamindo Pritanio*, Venezia, presso Niccolò Pezzana.

1827

E.A. Cicogna, *Delle iscrizioni Veneziane*, II voll., Venezia, Giuseppe Orlandelli Editore.

1855

P. Casola, *Viaggio di Pietro Casola a Gerusalemme. Tratto dall'autografo esistente nella biblioteca Trivulzio*, Milano, Tipografia di Paolo Ripamonti Carpano.

1859

V. Lazari, *Notizia delle opere d'arte e d'antichità della Raccolta Correr di Venezia*, 25 voll., Venezia, Tipografia del Commercio.

1886

A. Pasini, *Il Tesoro di San Marco in Venezia illustrato*, Venezia, Ferdinando Ongania Editore.

1888

E. Molinier, *Le trésor de la basilique de Saint Marc à Venise*, Venezia, Ferdinando Ongania Editore.

1891

M. Sanudo, *I Diarii*, XXX voll., Venezia, Fratelli Visentini Tipografi Editori.

1934

R. Gallo, *Reliquie e Reliquiari veneziani*, in «Rivista mensile della città di Venezia, Venezia-Giudecca», XII, maggio.

1946

D.C. Shorr, *The Iconographic Development of the Presentation in the Temple*, in «The Art Bulletin», 28.

1952

A. Lazzarini, *Il miracolo di Bolsena. Testimonianze e documenti dei secoli XIII e XIV*, Roma, Storia e Letteratura.

1956

M. Righetti, *Manuale di Storia Liturgica*, 3 voll., Milano, Editrice Ancora.

1957

L. Reau, *Iconographie de l'art chrétien, tome second. Iconographie de la Bible, II, Nouveau Testament*, Boulevard Saint-Germain, Paris, Presses Universitaires de France 108.

1962

R. Pallucchini, *I Vivarini (Antonio, Bartolomeo, Alvise)*, Venezia, Neri Pozza Editore.

1965

E. Franceschini, *Origine e stile della Bolla «Transiturus»*, in «Vita e Pensiero – Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore», 39.

1967

R. Gallo, *Il Tesoro di S. Marco e la sua storia*, Firenze, Leo S. Olschki.

1969

M. T. Casella, G. Pozzi, *Lettere Spirituali*, Friburgo, Edizioni Universitarie Friburgo Svizzera.

1971

Il tesoro e il museo, a cura di R. Hahnloser, 2 voll., Firenze, Sansoni.

1973

G. Fasoli, *Liturgia e cerimoniale ducale*, in *Venezia e il Levante fino al secolo XV*, atti del convegno (Venezia, 1-5 giugno 1968) a cura di A. Pertusi, I vol., Firenze, Leo S. Olschki Editore.

1974

Christ in the Council Hall. Studies in the Religious Iconography of the Venetian Republic, a cura di S.S. Larsen, in «Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia», 5 voll., Roma, “L’Erma” di Bretschneider.

1978

E. Merkel, *Gli affreschi dell’Andito Foscari a San Marco*, in «Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia», VII.

1984

E. Muir, *Il rituale civico a Venezia nel Rinascimento*, Roma, Il Veltro Editrice.

Pincus, D., *Christian Relics and the Body Politic: A Thirteenth-century Relief Plaque in the Church of San Marco*, in *Interpretazioni veneziane. Studi di Storia dell’Arte in onore di Michelangelo Muraro*, a cura di D. Rosand, Venezia, Arsenale Editrice, 1984.

1985

C. W. Bynum, *Fast, Feast, and Flesh: The Religious Significance of Food to Medieval Women*, in «Representations», Summer, 11.

1986

Il tesoro di San Marco, catalogo della mostra (Parigi 1984) a cura di R. Cambiaghi, Milano, Olivetti, 1986.

1988

C. Zika, *Hosts, Processions and Pilgrimages: Controlling the Sacred in Fifteenth-Century Germany*, in «Past & Present», 118.

1989

J.F. Hamburger, *The Use of Images in the Pastoral Care of Nuns: the Case of Heinrich Suso and Dominicans*, in «The Art Bulletin», 71.

E. Merkel, *Venezia, 1430-1450*, in *La Pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, v. I, Milano, Electa.

1991

C. Bernardi, *La drammaturgia della Settimana Santa in Italia*, Milano, Vita e Pensiero.

M. Rubin, *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press.

1992

C. Bruzelius, *Hearing is Believing: Clarissan Architecture, ca. 1212-1340*, in «Gesta», XXXI.

1994

M. Boskovits, *Immagini da meditare. Ricerche su dipinti di tema religioso nei secoli XII-XV*, Milano, Vita e Pensiero.

1995

C. Bruzelius, *Queen Sancia of Mallorca and the Convent Church of Sta. Chiara in Naples*, in «Memoirs of the American Academy in Rome», 40.

J. Gardner, *Nuns and Altarpieces: Agendas for Research*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», XXX.

1996

E. Muir, *Le vie sacre e le vie profane di Venezia*, in *San Marco. Aspetti storici ed agiografici, atti del convegno internazionale di studi*, (Venezia, 25-29 aprile 1994) a cura di A. Niero.

M.G. Vaccari, S. Conti, *I 'veli' bizantini del museo marciano di Venezia. La pulitura: problemi, sperimentazioni, risultati*, in «OPD Restauro», 8.

G. Vio, *La devozione all'Eucaristia nella Venezia dei dogi e la processione del «Corpus Domini» monopolio del governo della Repubblica*, in *San Marco: aspetti storici e agiografici*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 26-29 aprile 1994), a cura di A. Niero, Venezia, Marsilio.

1997

Da Bisanzio a San Marco. Musica e liturgia, a cura di G. Cattin, Venezia, Società Editrice il Mulino.

M. Donega, *I reliquiari del Sangue di Cristo del Tesoro di San Marco*, in «Arte Documento», 11.

J. W. Goethe, *La teoria dei colori*, a cura di R. Troncon, con introduzione di G. C. Argan, Milano, Il Saggiatore.

1999

L. Dolcini, *Gli arazzi della serie della Passione. La storia in San Marco*, in *Arazzi della Basilica di San Marco*, a cura di L. Dolcini, D. Davanzo Poli, E. Vio, Milano, Rizzoli.

2000

F. Aceto, *Un'opera 'ritrovata' di Pacio Bertini: il sepolcro di Sancia di Maiorca in Santa Croce a Napoli e la questione dell'«usus pauper»*, in «Prospettiva», 100.

J.E.A. Kroesen, *The Sepulchrum Domini Through the Ages. Its Form and Function*, Leuven, Peeters.

2001

G.M. Radke, *Nuns and Their Art: The Case of San Zaccaria in Renaissance Venice*, in «Renaissance Quarterly», 54.

2002

M. Gaier, *Facciate sacre a scopo profano: Venezia e la politica dei monumenti dal Quattrocento al Settecento*, Venezia, Istituto veneto di scienze lettere ed arti.

R. Polacco, *Proposte per una chiarificazione sul significato e sulla funzione del «Bassorilievo delle reliquie» dell'andito Foscari in San Marco a Venezia*, in *Hadriatica. Attorno a Venezia e al Medioevo. Tra arti, storia e storiografia. Scritti in onore di Wladimiro Dorigo*, a cura di E. Concina, G. Trovabene, M. Agazzi, Padova, Il Poligrafo.

Restituzioni 2002. Capolavori restaurati, catalogo della mostra (Vicenza, Gallerie di palazzo Leoni – Montanari 13 aprile – 30 giugno 2002), a cura di C. Bertelli, Vicenza, Banca Intesa.

Seiler, P., *Duccio's Maestà: The Function of the Scenes from the Life of Christ on the Reverse of the Altarpiece: A New Hypothesis*, in *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*, a cura di V. M. Schmidt, Washington, Yale University Press, 2002.

2003

M. Hesemann, *I Testimoni del Golgota. Le reliquie della passione di Gesù*, Cinisello Balsamo, Edizioni San Paolo.

L. Sartor, *Andrea e Caterino Moranzone e il Friuli Venezia Giulia*, in *Artisti in viaggio 1300-1450. Presenze foreste in Friuli Venezia Giulia*, Atti del Convegno (Villa Manin di Passariano, Codroipo [Udine] 15-16 novembre 2002), a cura di M.P. Frattolin, Udine, Forum.

2004

K. Krause, *Immagine-reliquia: da Bisanzio all'Occidente*, in *Mandylion: intorno al "Sacro Volto"*, a cura di G. Wolf, C. Dufour Bozzo, A. R. Calderoni Masetti, Milano, Skira.

2005

M. Bacci, *Lo spazio dell'anima. Vita di una chiesa medievale*, Bari, Laterza.

P.H.D. Kaplan, *The Paliotto of the Corpus Domini. A Eucharistic Sculpture for a Venetian Nunnery*, in «Studies in iconography», 26.

2006

C. Guarnieri, *Lorenzo Veneziano*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale.

M. Pastoureau, D. Simmonet, *Il piccolo libro dei colori*, Milano, Ponte alle Grazie s.r.l.

2007

F. Cervini, *Il prezzo della durata: casi quattrocenteschi fra Alessandria e Tortona*, in *La scultura lignea. Tecniche esecutive, conservazione e restauro*, a cura di A.M. Spiazzi, L. Majoli, Atti della giornata di studio – Belluno, 14 gennaio 2005, Silvana Editoriale, Milano.

G. Delfini Filippi, *I reliquiari della Passione: un'indagine sull'oreficeria nel mondo sacro*, in *Oreficeria sacra a Venezia e nel Veneto*, a cura di L. Caselli, E. Merkel, Treviso, Canova.

A. Markham Schulz, *La pala d'altare del Corpus Domini di Caterino Morozzone presso il Museo Correr: storia, significato e stile*, in «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», III ser.

E. Merkel, *Antependi e pale d'argento*, in *Oreficeria sacra a Venezia e nel Veneto*, a cura di L. Caselli, E. Merkel, Treviso, Canova edizioni.

2008

M. Gaglione, *Sancia D'Aragona-Maiorca tra impegno di governo e "Attivismo" francescano*, in «Studi Storici», 49.

2009

A. De Marchi, *La pala d'altare. Dal paliotto al polittico gotico*, Firenze, Art & Libri Firenze.

A. De Marchi, *La postérité du devant-d'autel à Venise: retables orfèvres et retables peints*, in *The Altar and its Environment 1150-1400*, a cura di J.E.A. Kroesen, V.M. Schmidt, Turnhout, Brepols Publishers n.v.

A. Markham Schulz, *La scultura lignea in area lagunare dalla metà del Trecento alla metà del Cinquecento*, in *Con il legno e con l'oro. La Venezia artigiana degli intagliatori, battiloro e doratori*, a cura di G. Caniato, Venezia, Cierre Edizioni.

E. Nardin, *Le vicende artistiche della chiesa e del monastero del Corpus Domini di Venezia*, in *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 33 vol., Venezia, Casa Editrice Leo S. Olschki.

V. M. Schmidt, *Ensembles of Painted Altarpieces and Frontals*, in *The Altar and its Environment 1150-1400*, a cura di J.E.A. Kroesen, V.M. Schmidt, Turnhout, Brepols Publishers n.v.

P. Vitolo, *Un nuovo contratto di commissione per la scultura funeraria del Trecento napoletano*, in «Prospettiva», 134/135.

2010

A. Heath, *Secular Power, Sacred Authority, and Urban Topography in the Palm Sunday Procession in Late Medieval Auxerre, France*, in «Viator», 41.

E. Palazzo, *Art, Liturgy and the Five Senses in the Early Middle Ages*, in «Viator», 41.

2011

A. Loconte, *Constructing Female Sanctity in Late Medieval Naples: The Funerary Monument of Queen Sancia of Majorca*, in *Representing Medieval Genders and Sexualities in Europe. Construction, Transformation, and Subversion, 600 – 1530*, a cura di E. L'Estrange, A. More, Surrey, Ashgate.

2012

A. De Marchi, *La pala d'altare. Dal politico alla pala quadra*. Tipografia Coppini, Firenze.

2013

Storia della bruttezza, a cura di U. Eco, Milano, Bompiani, 2007/2013.

A. Tradigo, *L'uomo della Croce. Una storia per immagini*, Cinisello Balsamo, Edizioni San Paolo s.r.l.

2014

S. Gerevini, *Sicut crystallus quando est obiecta soli*": *Rock Crystal, Transparency and the Franciscan Order*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 56.

D. Zaru, *Art and Observance in Renaissance Venice. The Dominicans and their Artists (1391 – ca. 1545)*, Roma, Viella Libreria Editrice.

S. Zucchini, *Urbano IV (1261-1264). La formazione spirituale e l'istituzione del Corpus Domini*, in «COLLIGITE FRAGMENTA. Bollettino storico della diocesi di Orvieto-Todi», VI.

2015

A. Bartolomei Romagnoli, *Eucaristia ed estasi: propaganda clericale e visioni nel XIII secolo*, in *Il «Corpus Domini». Teologia, antropologia e politica*, a cura di L. Andreani, A. Paravicini Bagliani, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo.

C. Caspers, *The Original Place and Meaning of Corpus Christi in the Liturgical Year*, in *Il «Corpus Domini». Teologia, antropologia e politica*, a cura di L. Andreani, A. Paravicini Bagliani, Firenze, SISMELE – Edizioni del Galluzzo.

E. Paoli, *Il miracolo di Bolsena e i miracoli eucaristici del Medioevo Latino fra scritture e immagini*, in *Il «Corpus Domini». Teologia, antropologia e politica*, a cura di L. Andreani, A. Paravicini Bagliani, Firenze, SISMELE – Edizioni del Galluzzo, 2015.

M. Rubin, *Cosa pensiamo quando diciamo «Corpus Christi»*, in *Il «Corpus Domini». Teologia, antropologia e politica*, a cura di L. Andreani, A. Paravicini Bagliani, Firenze, SISMELE – Edizioni del Galluzzo.

M. Sensi, *Culto eucaristico fuori della messa*, in *Il «Corpus Domini». Teologia, antropologia e politica*, a cura di L. Andreani, A. Paravicini Bagliani, Firenze, SISMELE – Edizioni del Galluzzo.

B.R. Walters, *The Feast of «Corpus Christi» as a Site of Struggle*, in *Il «Corpus Domini». Teologia, antropologia e politica*, a cura di L. Andreani, A. Paravicini Bagliani, Firenze, SISMELE – Edizioni del Galluzzo.

2016

C. Bino, *Le statue del Cristo crocifisso e morto nelle azioni drammatiche della Passione (XIV-XV secolo). Linee di ricerca*, in «Drammaturgia», 13, 2016.

La laguna di Venezia, a cura di G. Caniato, E. Turri, M. Zanetti, Verona, Cierre edizioni, 2016.

M. Pérez Vidal, *The Corpus Christi Devotion: Gender, Liturgy, and Authority among Dominican Nuns in Castile in the Middle Ages*, in «Historical Reflections / Réflexions Historiques», 42.

2017

F. Gualdoni, *Corpo delle immagini, immagini del corpo. Tableaux vivants da san Francesco a Bill Viola*, Milano, Johan & Levi Editore.

2018

E. Zappasodi, *Sorores reclusae. Spazi di clausura e immagini dipinte in Umbria fra XIII e XIV secolo*, Firenze, Mandragora s.r.l.

2019

Imago Splendida. Capolavori di scultura lignea a Bologna dal Romanico al Duecento, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale, 23 novembre 2019 – 8 marzo 2020) a cura di M. Medica e L. Mor, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale.

M. L. Mezzacasa, *Divine splendour. Relics, reliquaries and liturgical vessels in Venice ca. 1300 – 1475*, Padova, Centro Studi Antoniani.

Z. Murat, *Performing Objects: la cassa reliquiario della beata Giuliana di Collalto*, in *La Serenissima via mare*, a cura di V. Baradel, C. Guarnieri, Padova, Padova University Press.

M. Pastoureau, *Giallo. Storia di un colore*, Milano, Adriano Salani Editore s.u.r.l.

2020

G. Toussaint, *The Sacred Made Visible: The Use of Rock Crystal in Medieval Church Treasuries*, in *Seeking Transparency. Rock Crystals across the Medieval Mediterranean*, a cura di C. Hahn, A. Shalem, Berlin, Gebr. Mann Verlag.

2021

N. H. Petersen, *Il Doge and the Liturgical Drama in Late Medieval Venice*, in «Early Drama, Art, and Music», 11.

2022

G. Giura, *Lo spazio oltre l'altare. Il patronato laicale sulla cappella maggiore nelle chiese francescane toscane*, in *Gli spazi del sacro nell'Italia medievale*, a cura di F. Massaccesi, G. Valenzano, G. Del Monaco, Bologna, Bologna University Press.

Z. Murat, *Spazio fisico, spazio sociale, spazio liturgico. La Basilica di Aquileia secondo il Processionale trecentesco della Biblioteca Capitolare di Udine*, in *Gli spazi del sacro nell'Italia medievale*, a cura di F. Massaccesi, G. Valenzano, G. Del Monaco, Bologna, Bologna University Press.

G. Valenzano, *Lo spazio delle donne nelle chiese medievali*, in *Gli spazi del sacro nell'Italia medievale*, a cura di F. Massaccesi, G. Valenzano, G. Del Monaco, Bologna, Bologna University Press.

M. Pérez Vidal, «*Estavan todas no coro e ben cantand' e leendo*». *Tipologie e funzioni dei cori nei monasteri delle domenicane dal XIII al XVI secolo, con particolare riferimento alla Castiglia*, in «Spaces for friars and nuns. Mendicant choirs and church interiors in medieval and early modern Europe», 578.

2023

H. L. Kessler, *L'esperienza medievale dell'arte. Gli oggetti e i sensi*, Roma, Officina Libraria.

RINGRAZIAMENTI

A conclusione di questo lavoro di tesi, vorrei riservare un ultimo spazio per ringraziare tutti coloro che hanno contribuito alla realizzazione dello stesso.

Desidero esprimere la mia massima gratitudine alla professoressa Zuleika Murat, per la disponibilità, cura e attenzione con cui mi ha accompagnata lungo un cammino appassionante e carico di emozioni. Le sue parole di supporto e stima, assieme alle preziose indicazioni, sono il dono più bello a conclusione di questo percorso.

Ringrazio di cuore la professoressa Giovanna Valenzano, per l'ascolto, il sostegno e gli incoraggiamenti per il mio futuro: li porterò sempre con me.

Ringrazio i miei genitori, che mi hanno dato e continuano a darmi gli strumenti per far fronte alle sfide della vita. Ora che sono genitore anche io, non nego che a volte ho paura solo al pensiero che un giorno dovrò far fronte a tutto senza la vostra guida, senza il tuo carisma e giocondità, papà, e la tua forza sensibile, mamma.

Voglio ringraziare, a nome di Valentino, i suoi nonni, Piera e Maurizio, che mi hanno permesso di dedicarmi allo studio e al lavoro di tesi con massima dedizione.

Marcello, non potrò mai esserti grata abbastanza per tutto l'affetto – incondizionato – e aiuto che mi hai dato; da quando sei entrato nella mia vita hai lasciato un'impronta e dei valori che non dimenticherò mai.

Ringrazio i miei amici, in particolare Alessia e Alessandro, che con la loro compagnia e ascolto hanno alleviato la fatica.

Voglio infine ringraziare Leonardo e Valentino, per la loro pazienza e appoggio, sono sicura perdonerete le mie assenze, le notti al computer, il caos di libri e fogli volanti ovunque... perché sapete che è tutta la mia felicità.

