



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova  
Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del  
cinema e della musica

Corso di Laurea Magistrale in Storia dell'Arte

**I reliquiari di San Simeone Profeta: storia di un  
corpo santo conteso tra Venezia e Zara nel XIV  
secolo**

**Relatrice:** Prof.ssa Cristina Guarnieri

**Laureanda:** Ilenia Cusinato

Matricola: 2091445



## **INDICE**

<b>INTRODUZIONE</b>	<b>3</b>
<b>LE RELIQUIE DI SAN SIMEONE</b>	<b>6</b>
2.1 SAN SIMEONE	6
2.2 LE RELIQUIE DI SIMEONE	9
2.3 LA “TRANSLATIO SANCTI SIMEONIS” VENEZIANA	11
2.4 LA “TRANSLATIO SANCTI SIMEONIS” ZARATINA	13
2.5 TENSIONI TRA VENEZIA E ZARA	15
2.6 QUALI SONO LE RELIQUIE VERE?	16
<b>LA TOMBA DI SAN SIMEONE A VENEZIA</b>	<b>19</b>
3.1 MARCO ROMANO: UN ARTISTA RISCOPERTO	19
3.1.1 LE PRIME OPERE: SIENA E CREMONA	21
3.1.2 MONUMENTO FUNEBRE DI MESSER PORRINA A CASOLE D’ELSA	26
3.1.3 NUOVE OPERE ATTRIBUITE E INFLUENZA	28
3.2 IL SARCOFAGO DI SAN SIMEONE PROFETA	33
3.2.1 LA CHIESA DI SAN SIMEONE GRANDE	33
3.2.2 LE ISCRIZIONI	37
3.2.3 L’ARCA TRECENTESCA	39
3.2.4 MARCO ROMANO A VENEZIA	42
<b>L’ARCA DI SAN SIMEONE A ZARA</b>	<b>49</b>
4.1 ELISABETTA KOTROMANIĆ: UNA COMMITTENZA REALE	49
4.1.1 LA CROAZIA DEGLI ANGIÒ	49
4.1.2 RAGIONI DI UNA COMMITTENZA	54
4.1.3 FRANCESCO DA MILANO E IL CONTRATTO	57
4.2 L’ARCA DI SAN SIMEONE PROFETA	61
4.2.1 LE TRASLAZIONI	61
4.2.2 STRUTTURA E STILE DELL’ARCA	66
4.2.3 L’ICONOGRAFIA: TRA RELIGIONE E POLITICA	71
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>88</b>

## INTRODUZIONE

Questa tesi nasce dall'incrocio dei miei principali interessi, ossia l'arte scultorea medievale, l'iconografia e la religione. Già durante la Laurea Triennale mi occupai di queste argomentazioni, concentrando la mia attenzione su due monumenti poco conosciuti presenti nella mia città, Padova. Questi erano il portale dell'antica chiesa romanica di Santa Giustina e l'arca su colonne dell'evangelista Luca, due spettacolari esempi di scultura gotica a Padova. Per la mia nuova ricerca non mi sono distanziata di molto da quello studio, focalizzandomi su altre due arche presenti, in questo caso, una a Venezia ed una a Zara, entrambe dedicate a San Simeone Profeta. Ho chiaramente parlato di arche, e non di cenotafi, per il semplice motivo che entrambe le città hanno dichiarato per secoli, e anche al giorno d'oggi, di possedere le vere reliquie di quel santo profeta, di colui che tenne tra le braccia il figlio di Dio. La questione è al dir poco interessante, e necessita un approfondimento. La cosa si rende ancora più intrigante quando ci si sofferma sulla qualità artistica dei due monumenti: un'arca marmorea dal naturalismo stupefacente a Venezia, ed un gioiello dell'arte orafa a Zara. Due opere straordinarie, di cui si è in parte persa la memoria, soprattutto per quanto concerne l'arca veneziana, opera dello scultore Marco Romano, e conservata ancora *in situ*, presso la Chiesa di San Simeone Grande, anch'essa poco conosciuta, essendo collocata lontano dalle principali vie turistiche. Interessata quindi a far luce su questi due monumenti, sulla loro storia, sul motivo per cui essi vennero creati, ho dato vita a questa tesi, strutturata su tre capitoli, dei quali farò ora un breve riassunto.

Il primo capitolo è interamente dedicato alla figura di San Simeone Profeta, alle sue reliquie ed alla storia attorno ad esse. Il santo in questione è alquanto peculiare, poiché su di esso non vi è alcuna agiografia né altro racconto che ne ripercorra le vicissitudini ed i miracoli. Egli è infatti nominato unicamente in un'opera canonica, il Vangelo secondo Luca, in cui lo si vede compiere due atti di fondamentale importanza per il cristianesimo: riconosce Gesù nel Tempio di Gerusalemme e profetizza la sua Passione alla Vergine. Per questo egli è ricordato nei canti ecclesiastici e nelle iconografie che per secoli adornarono chiese, codici, bassorilievi e altre numerose opere d'arte. Ma ciò non è sufficiente a spiegare chi sia realmente Simeone, essendo le frasi a lui dedicate molto scarse di dettagli. È da qui che comincia la mia analisi, riportando inizialmente tutte le informazioni ricavabili sulla sua persona sia dal vangelo canonico che da quelli apocrifi, per poi passare alle analisi che di lui fecero i religiosi in età moderna. Dalle parole dei bollandisti emerge che attorno alla sua figura si crearono grandi incomprensioni ed errori. La storia cristiana infatti riporta numerose personalità chiamate Simeone, le quali vennero facilmente confuse con il Simeone profeta del Vangelo, attribuendo a lui caratteristiche che influenzarono, anche erroneamente, la stessa arte a lui dedicata. Dopo aver delineato la sua figura, il capitolo si sofferma sulle sue reliquie, sugli spostamenti che queste subirono dal sepolcro originale alla destinazione finale. Lo stesso luogo di sepoltura originale ha generato grandi dubbi agli studiosi, ma ancor più gli

spostamenti successivi, dai quali dipendono le due *'translationes'* veneziana e zaratina, elementi centrali per la questione del possesso delle vere reliquie. Nel capitolo sono riportati entrambi i racconti e i successivi dubbi che esse hanno suscitato nei lettori. L'analisi si conclude con un'osservazione sul culto dedicato alle reliquie di entrambe le città, e di come questo si sia perpetuato o meno fino al giorno d'oggi.

Il secondo capitolo è dedicato alla figura dello scultore Marco Romano e alla sua opera veneziana, l'arca di San Simeone, risalente al 1318. L'artista in questione è una figura a cui potrebbe essere dedicato un intero studio, dal momento che fino alla metà del secolo scorso, le notizie su di lui erano alquanto scarse e confuse, al tal punto da portare alcuni studiosi a dubitare sulla sua reale esistenza. Negli anni '80 del XX secolo lo studio di Giovanni Previtali sulla figura di questo "misterioso" artista ha reso possibile ricostruire la sua carriera, nonché la sua probabile formazione artistica. Nel capitolo verrà ripercorsa la carriera, fino ad oggi conosciuta, di questo artista, dalle prime opere a lui attribuite fino al capolavoro veneziano. Durante questo viaggio, verrà sottolineata la natura itinerante di questo abile scultore, legata indissolubilmente alla committenza e alle sue richieste. Verrà infatti messo in luce il rapporto che dovette intercorrere tra l'artista e un'importante famiglia senese, gli Alberti di Casole d'Elsa, i cui componenti occuparono ruoli rilevanti anche nella Sede Pontificia romana. Seguendo quindi gli spostamenti dei committenti è possibile rintracciare in varie città la mano di Marco Romano, fino al suo arrivo a Venezia, in cui realizzò più di un'opera, fattore compreso solo con gli studi più recenti. Dopo aver dedicato l'attenzione all'artista, il capitolo si concentra sull'opera dedicata a Marco Romano, che fin dal primo istante mostra una problematica, ossia la frammentarietà. Ripercorrendo le vicissitudini legate all'edificio che la conserva, ossia la chiesa, già nominata, di San Simeone Grande, si cerca di comprendere, per quanto ciò risulti possibile sia la collocazione originaria del monumento che la forma che questa dovette avere al momento della creazione.

Il terzo ed ultimo capitolo è invece dedicato all'arca argentea zaratina, realizzata tra il 1377 e il 1380. La prima parte dello studio si concentra sulla figura di Elisabetta Kotromanić, regina d'Ungheria nonché committente dell'opera. Il fatto che l'opera sia il frutto di un interessamento reale richiede un approfondimento sulla committente e su quali potessero essere le ragioni che la spinsero a spendere una ingente somma di denaro per l'arca di un santo. Nel capitolo si ripercorre la storia della regina, che dall'essere la figlia del ban di Bosnia, traditore dei croati, divenne la regina d'Ungheria grazie al matrimonio con Luigi, un discendente della famiglia angioina, ambiente di grandi committenti d'arte e particolarmente legati ai santi e alla loro manipolazione politica. Oltre al contesto familiare, vi è da considerare anche gli obiettivi politici ed espansionistici del re, che per raggiungere i territori angioini in Italia, desiderava sconfiggere Venezia, la sua storica rivale nell'Adriatico. Questa è la storia intricata che nel capitolo viene analizzata per comprendere il contesto in cui nacque l'arca. Successivamente vi è un approfondimento sul luogo in cui originariamente venne collocato il sarcofago, ossia la chiesa di Santa Maria Maggiore, le cui vicissitudini la portarono alla demolizione e alla ricerca di una nuova "casa" per il corpo di San Simeone e per la sua arca argentea. Ultima parte, ma non meno rilevante, è dedicata all'arca stessa, con

un'analisi sia dei materiali con cui essa venne create che dell'iconografia dell'intero monumento, complessa e intrisa di significati religiosi, ma soprattutto politici

## II

### LE RELIQUIE DI SAN SIMEONE

#### 2.1 SAN SIMEONE

San Simeone, noto anche come “Il Profeta” o “Il Giusto”, è una figura neotestamentaria che appare per la prima e ultima volta nel Vangelo secondo Luca da 2,25 a 2,35, in cui si narra che, arrivato il momento della purificazione di Gesù, la Vergine Maria e Giuseppe si recarono al Tempio di Gerusalemme per compiere il sacrificio delle due colombe, come richiesto dalla Legge mosaica. Qui la Sacra Famiglia incontrò Simeone, che Luca descrive come “*un uomo giusto e pio*”, il quale “*aspettava la consolazione di Israele e lo Spirito Santo era su di lui*”<sup>1</sup>. La Divina Provvidenza infatti gli aveva profetizzato che egli non sarebbe morto prima di aver visto il figlio di Dio, motivo per cui, nell’iconografia canonica, Simeone è rappresentato come un uomo vetusto con barba e capelli lunghi. Non appena vide Gesù, egli lo prese tra le braccia e fece la sua prima profezia: “*Ora, o Signore, lascia che il tuo servo se ne vada in pace secondo la tua parola, perché i miei occhi hanno visto la tua salvezza che tu hai preparato davanti a tutti i popoli; luce che illumina le genti e gloria del tuo popolo, Israele*”<sup>2</sup>. Rivolgendosi poi a Maria, egli fece la sua seconda profezia: “*Ecco, egli è posto per la caduta e per la risurrezione di molti in Israele e come segno di contraddizione, sicché una spada trapasserà la tua anima, affinché vengano svelati i pensieri di molti*”<sup>3</sup>.

Questa misteriosa figura, che Luca stesso non descrive in maniera completa, viene nominata in più occasioni all’interno dei vangeli apocrifi, quei testi non inseriti all’interno del canone evangelico, che tentano di far luce soprattutto sugli eventi dell’infanzia di Gesù e di Maria, rispondendo alle esigenze e alla curiosità dei primi cristiani<sup>4</sup>. Uno di questi vangeli è quello dello Pseudo Matteo, segnato come tale solo nel Codice Vaticano 5257, ma noto per lungo tempo come “*Libro sulla nascita della Beata Vergine di Giacomo*” e “*Libro sull’infanzia del Salvatore di Tommaso*”, per via delle vicinanza stilistiche con il Protovangelo di Giacomo e il vangelo dello Pseudo-Tommaso<sup>5</sup>. Tale vangelo, sebbene vi siano degli studiosi che lo ritengono del V-VI secolo, venne probabilmente redatto tra l’VIII e il IX secolo<sup>6</sup>, quindi in epoca carolingia. Dopo aver trattato dell’infanzia della Vergine, dalla sua nascita all’Annunciazione, si narra dell’Infanzia e della Presentazione al Tempio di Gesù, in cui compare, in modo simile a quanto letto nel Vangelo di Luca, la figura di San Simeone. Qui il santo viene definito un “*uomo di Dio, perfetto e giusto*”<sup>7</sup>, che all’epoca aveva centododici

---

<sup>1</sup> Lc 2, 25.

<sup>2</sup> Lc 2, 28 - 32.

<sup>3</sup> Lc 2, 34 - 35.

<sup>4</sup> CRAVERI MARCELLO [a cura di], *I Vangeli Apocrifi*, Einaudi, Torino 2015, pp. II - III.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 63.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 82.

anni<sup>8</sup>. Dopo aver visto Gesù, egli lo adorò, lo prese nel suo mantello e gli baciò i piedi, per poi recitare la profezia legata al destino del bambino<sup>9</sup>. Le differenze quindi con il vangelo canonico riguardano alcuni dettagli legati all'età dell'uomo e alla sua gestualità verso il bambino, a cui si aggiunge l'assenza della profezia a Maria, su cui non vi è neanche un accenno.

Un altro testo in cui si menziona San Simeone è il Vangelo di Nicodemo, testo antecedente al X secolo, che trae il suo nome dal prologo, in cui si dichiara Nicodemo autore, più o meno diretto, di alcuni scritti in ebraico, riguardanti quegli atti che vanno dal processo alla Risurrezione di Gesù<sup>10</sup>. In tale scritto si narrano delle accuse rivolte al Cristo da parte dei Giudei, del comportamento tenuto da Ponzio Pilato, della crocifissione, ma anche dei miracoli successivi all'Ascensione del Messia, specie quello che coinvolse Giuseppe d'Arimatea, un consigliere della sua città di provenienza, che aveva chiesto e ottenuto da Pilato il permesso di deporre il corpo di Cristo dalla croce e di condurlo all'interno della sua tomba, posta all'interno di una grotta, e di sigillarla poi con una pietra. Essendo stato egli imprigionato dai Giudei per tale atto, condizione dalla quale Cristo lo fece evadere miracolosamente, durante un interrogatorio con i sacerdoti che lo accusavano, raccontò loro l'accaduto, suscitando più domande che risposte. A questo punto i sacerdoti cominciano a ripercorrere la vita di Gesù, ricordando come "*il grande maestro Simeone*" lo riconobbe come il salvatore del popolo di Israele, mentre alla madre egli profetizzò che una spada le avrebbe trapassato l'anima<sup>11</sup>.

Sempre durante l'interrogatorio un certo Levi definì Simeone un rabbino, dettaglio che emerge unicamente da questo racconto e non dai precedenti presi in esame. Un'ultima volta viene nominato Simeone, e il suo nome viene pronunciato dalle labbra di Maria, che piangendo il figlio morto, ricorda che l'accaduto era quanto gli era stato profetizzato al tempio<sup>12</sup>.

Sebbene di San Simeone se ne parli nei vangeli sia canonici che apocrifi, le parole spese su di lui non sono sufficienti per tracciare una personalità definita, cosa che nel tempo ha generato numerosi dubbi e teorie su chi fosse realmente Simeone. Dalla tradizione talmudica ebraica si definisce il santo profeta come uno dei settanta traduttori della Bibbia, chiamati dal Re d'Egitto Tolomeo II Filadelfo, il quale desiderava possedere una traduzione in greco del testo sacro dei Giudei<sup>13</sup>. Sembra che, intento alla traduzione, Simeone si sia imbattuto in una profezia di Isaia, il quale preannunciava la nascita di un figlio da una vergine<sup>14</sup>. Ritenendo l'atto impossibile, Simeone ricevette una profezia dalla Divina Provvidenza, che gli preannunciò che sarebbe rimasto in vita fino a quando non avrebbe conosciuto l'unto del

---

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 83.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 299.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 323.

<sup>12</sup> "[...] *Questo, o figlio mio, è quanto mi predisse il vecchio Simeone, quando, nato da quaranta giorni ti portai al Tempio: questa è la spada che ora mi trafigge il cuore*" (*Ivi*, p. 345).

<sup>13</sup> LEGATI ALVISE, *De Simeone Christum in ulnas suas excipiente dissertatio historico critica*, Tipografia di Tommaso Bettinelli, Venezia 1758, p.2.

<sup>14</sup> "*Perciò il Signore stesso vi darà un segno. Ecco: la giovane donna concepisce e partorerà un figlio, che chiamerà Emmanuele*" (ISAIA 7, 14).



Signore<sup>15</sup>. Eutichio, patriarca di Alessandria nel X secolo, racconta che la vita di Simeone venne allungata da Dio per compiere la profezia, arrivando così a 350 anni d'età<sup>16</sup>. Tra quelli che supportarono, nel corso dei secoli, tale narrazione vi furono, oltre ad Eutichio, San Giovanni Crisostomo, per quanto concerne i Padri della Chiesa, Giorgio Cedreno, storico bizantino dell'XI secolo, e il teologo, più moderno, Leone Allacci<sup>17</sup>. Quest'ultimo sostenne la sua tesi proprio citando l'Esamerone di Crisostomo, che però, come il frate domenicano Alvise Legati fa notare, in quel testo non vi è spesa una parola su Simeone, sul fatto che egli fosse tra i Settanta e che ebbe un dubbio sulla profezia di Isaia<sup>18</sup>.

Si può quindi concludere dicendo che questa teoria, come sottolineato sia negli *Acta Sanctorum*<sup>19</sup> che da Legati, sebbene sia affascinante, risulta essere poco credibile, adducendo che, se essa fosse assurda come vera, in occasione della Presentazione al Tempio Simeone avrebbe dovuto avere trecento anni, un fatto miracoloso, che, proprio per la sua natura eccezionale, non si spiega come mai esso venga taciuto da Luca nel suo Vangelo<sup>20</sup>.

Un'altra teoria andata a svilupparsi nel tempo è il riconoscimento del santo nella figura di Simeone, figlio di Hillel, sacerdote del Tempio di Gerusalemme<sup>21</sup>. Egli sarebbe stato poi il padre e maestro di Gamaliele, ossia di colui che insegnò la Legge a Paolo di Tarso<sup>22</sup>. Se questa teoria fosse vera, non si spiega il perché egli non abbia trasmesso tale fede anche alla sua prole, Gamaliele, che invece continuò a seguire ed impartire l'antica legge ebraica<sup>23</sup>. Inoltre, se Simeone fosse stato il sacerdote del Tempio di Gerusalemme, e ricoprendo tale carica avesse riconosciuto Gesù come re dei Giudei, probabilmente egli avrebbe assistito alle ire di Erode, cosa che non viene però narrata in alcun testo<sup>24</sup>.

Una teoria simile, riportata anche dai bollandisti, ritiene che Simeone Profeta fosse quel Simeone il Giusto, figlio di Onias I, sacerdote del Tempio di Gerusalemme nel III secolo a.C.<sup>25</sup> Sebbene anche questa teoria mostri le problematiche di quelle precedenti, essa mette in luce una questione fondamentale sulla figura di San Simeone, che ebbe anche una sua ripercussione sull'iconografia del santo, ossia la sua appartenenza o meno all'ordine sacerdotale. Nelle varie rappresentazioni della *Presentazione al Tempio*, unica situazione in cui compare la figura del santo in questione, egli viene sempre raffigurato con abiti sacerdotali, rabbinici, mentre si trova nei pressi di un altare, come se stesse lui stesso procedendo all'atto della purificazione di Gesù Bambino. Nonostante l'iconografia sia consolidata, essa non rispecchia gli scritti sopracitati, dal momento che l'evangelista Luca non definisce in nessuna occasione Simeone come il sacerdote del Tempio, né tantomeno che fu lui a portare a compimento gli oneri della legge ebraica. Nessuno dei padri antichi ha mai

---

<sup>15</sup> LEGATI, *De Simeone...*, p. 2.

<sup>16</sup> BOLLAND JEAN, *Acta Sanctorum*, Die Octava Octobris, vol. 4, Tipografia Regia, Bruxelles 1780, p. 7.

<sup>17</sup> LEGATI, *De Simeone...*, p. 4-5.

<sup>18</sup> Ivi, p. 6.

<sup>19</sup> BOLLAND, *Acta Sanctorum*, p. 7.

<sup>20</sup> LEGATI, *De Simeone...*, p. 4.

<sup>21</sup> Ivi, p. 3.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> Ivi, p. 12.

<sup>24</sup> Ivi, p. 13.

<sup>25</sup> BOLLAND, *Acta Sanctorum*, p. 7.

affermato con sicurezza l'appartenenza di Simeone all'ordine sacerdotale<sup>26</sup>. Infatti, nonostante Cirillo di Gerusalemme riflettesse sull'impossibilità che un uomo qualunque ricevesse una rivelazione e per di più la possibilità di benedire all'interno di un tempio senza essere egli stesso un sacerdote<sup>27</sup>, i bollandisti fanno notare che non necessariamente le due colombe erano destinate a Simeone, anzi, esse potrebbero essere state offerte al reale sacerdote presente all'interno del tempio. Quindi, con grande probabilità, San Simeone non era il rabbino del Tempio di Gerusalemme, come a lungo è stato tramandato, anche dall'iconografia, ma un uomo anziano che ricevette una profezia e che riconobbe il figlio di Dio.

## 2.2 LE RELIQUIE DI SIMEONE

La storia legata delle reliquie di San Simeone è intricata e complessa, nonché poco chiara, dal momento che, nel corso del XIII secolo, comparvero nell'Occidente cristiano ben due corpi di San Simeone, ed entrambi vennero dichiarati autentici, causando lunghe diatribe, mai totalmente risolte, tra le due città contendenti, ossia Venezia e Zara. Non mi soffermerò sul fatto che tra il XVII e il XVIII secolo il numero di reliquie attribuite a Simeone iniziò ad aumentare esponenzialmente<sup>28</sup>, ingrandendo sempre più la questione relativa all'autenticità delle stesse.

Ma tornando nel pieno del Medioevo, prima di analizzare la *quaestio* relativa alle due città marinare, e come possa essere stato il corpo di Simeone il *casus belli* di tale avvenimento, conviene ripercorrere l'intera storia, o, per meglio dire, il tragitto, che le reliquie del santo profeta fecero nel corso dei secoli. Sebbene vi siano dubbi su quando realmente morì Simeone, essendoci una non piccola confusione sulla sua identità, è presumibile, stando al *Nunc Dimittis*, che egli dipartì poco dopo aver conosciuto il figlio di Dio. Nasce ora la domanda su dove fu posto il suo corpo. A quel tempo era d'uso seppellire i corpi dei morti fuori dalle mura cittadine<sup>29</sup>, quindi è presumibile che anche Simeone venne collocato in un'area *extra moenia*. Una prima teoria, riportata anche dai Bollandisti, sostiene che egli venne sepolto all'interno della sua casa torre, posta a pochi chilometri da Gerusalemme. A questa ipotesi se ne aggiunge un'altra, riportata anche da Adamnano di Iona nel suo "*De locis sanctis*"<sup>30</sup>, che indica la Torre di Josaphat, che un tempo sorgeva non lontano dal Monte degli Ulivi, come luogo di sepoltura di Simeone e di San Giuseppe<sup>31</sup>. Un'altra tesi, sostenuta da Bernardo il Monaco e da Danilo di Novgorod<sup>32</sup>, vede come luogo di sepoltura il Monte Sion. L'ultima ipotesi, nonché quella più probabile, ritiene che il corpo di Simeone si trovasse presso il Monte degli Ulivi, assieme a quelli di Giacomo il Minore, fratello di Gesù e primo

---

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>28</sup> BOLLAND, *Acta Sanctorum*, pp. 21-23.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 17.

<sup>30</sup> JAKŠIĆ NIKOLA, *Od hagiografskog obrasca do političkog elaborata - škrinja Sv. Šimuna, zadržasca arca d'oro*, in «Ars Adriatica», vol. 4, 2014, p. 102.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

vescovo di Gerusalemme, ed a quello di Zaccaria, padre di Giovanni Battista<sup>33</sup>. Essa viene inoltre riportata anche da Gregorio di Tour all'interno del suo "*De Gloriam Martyrum*"<sup>34</sup>.

Individuata quindi quella che dovrebbe essere stata la zona di sepoltura di San Simeone, ossia il Monte degli Ulivi, è necessario procedere con quella che fu la prima *translatio* del suo corpo. Essa dovette prendere luogo attorno alla seconda metà del VI secolo, ed ebbe come destinazione la capitale dell'Impero romano d'Oriente, ossia Costantinopoli. Pellegrini in viaggio presso la città, come ad esempio il vescovo Antonio di Novgorod<sup>35</sup>, vissuto nel XIII secolo, raccontano che il corpo di Simeone era conservato assieme a quello di Zaccaria e di Giacomo il Minore, all'interno della cripta della Chiesa di Santa Maria Chalkoprateia, nei pressi della Basilica di Santa Sofia<sup>36</sup>. Ebbene, anche se queste testimonianze dimostrano la presenza del corpo di Simeone posto all'interno di un preciso edificio religioso di Bisanzio, non è possibile affermare con certezza che esso fosse integro. Innanzitutto è noto che Carlo Magno, a seguito della sua incoronazione e dell'accordo stipulato con il Βασιλεὺς τῶν Ῥωμαίων Niceforo I Logoteta, ricevette da quest'ultimo numerose reliquie, tra cui la Corona di spine, un pezzo del chiodo della croce, una parte della santa Croce, il sudario di Cristo, la camicia della Beata Vergine, le fasce che avvolsero il corpo di Cristo mentre si trovava nella mangiatoia, e infine il braccio con cui Simeone sorresse Gesù Bambino presso il Tempio di Gerusalemme, il quale venne trasferito ad Aquisgrana. Questo già dimostra che il corpo non dovette essere intero all'arrivo delle due contendenti, Venezia e Zara.

Vi è poi da dubitare se le teste di Simeone, Giacomo e Zaccaria compresi, fossero unite al resto del corpo. Jakšić, riportando un inventario riguardo le reliquie presenti a Costantinopoli, risalente al 1150, aveva individuato la voce "*caput S. Simeonis*"<sup>37</sup>, lasciando quindi intuire una separazione della testa dal corpo. In un altro inventario, in questo caso del 1190 e riguardante le reliquie presenti nella cappella palatina della città, vi sono elencati, tra vari oggetti preziosi e di valore, anche "*caput Jacobi minoris, caput Justi Simeonis, caput Zacharie*"<sup>38</sup>. Questo elemento, di cui Jakšić è convinto, se venisse confermato, potrebbe risultare determinante per risolvere quell'antico dubbio riguardo chi possiede il vero corpo di San Simeone.

Dimostrata la presenza delle reliquie a Costantinopoli, e anche la loro frammentazione nel corso dei secoli, il passaggio successivo da analizzare è l'ultima *translatio*, ossia quella che condusse le reliquie nella città attuale, o nelle città attuali. Ma questo soggetto viene trattato diversamente a seconda della tradizione presa in esame. Venezia e Zara infatti presentano due racconti alquanto differenti su come le reliquie siano arrivate nella loro città, per cui esse verranno analizzate separatamente.

---

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 98.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> CHIESA PAOLO, *Edita ed inedita. Ladri di reliquie a Costantinopoli durante la quarta Crociata. La transizione a Venezia del corpo di San Simeone Profeta*, in "Studi Medievali", 36, 1995, pp. 436-437.

<sup>37</sup> JAKŠIĆ, *Od hagiografskog...*, p. 99.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

### 2.3 LA “TRANSLATIO SANCTI SIMEONIS” VENEZIANA

Come il corpo di Simeone sia giunto a Venezia, è stato per molti secoli un enigma. Quella che rimase per lungo tempo l'unica fonte valida per conoscere la vicenda fu la *Chronica* di Andrea Dandolo, nella quale si racconta che: “*Plebei ecciam veneti, nomine Andreas Balduino et Angelus Drusiaco, de oratorio sancte Marie, adherente ecclesie sancte Sophie, corpus sancti Simeonis prophete cum labore auferunt, quod Veneciam delatum, in ecclesia antiquitus sub Sancti vocabulo fabricata reponunt*”<sup>39</sup>, un testo piuttosto dettagliato, nonostante la sua brevità, e che probabilmente faceva riferimento ad un'altra fonte, si presume più estesa e completa, di cui a lungo non si seppe nulla. Gli autori successivi al Dandolo, infatti, quello dell'arca veneziana compreso<sup>40</sup>, facevano riferimento unicamente alle parole del doge veneziano, e non citando mai altri testi. Anche Francesco Sansovino, nel '500, riportava che il corpo di Simeone e quello di Ermolao vennero “*portati l'anno 1205 da Andrea Baldovino e da Angelo Drusiano, che gli ebbero dalla cappella di Santa Maria, ch'era attaccata per fianco alla Chiesa di Santa Sofia in Costantinopoli*”<sup>41</sup>, dimostrando di conoscere bene il testo latino sopra riportato e nessun'altra fonte.

La svolta avvenne nel 1995, quando lo studioso Paolo Chiesa, all'interno di un suo studio dedicato alle reliquie di Simeone, pubblicò la “*Translatio sancti Simeonis*” originale, per secoli creduta dispersa, e ritrovata dallo studioso presso la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, all'interno del ms. Gerli 26, un codice del XIV-XV secolo, contenente numerose agiografie poco note, tra cui quella di San Simeone Profeta<sup>42</sup>. Il testo dovrebbe risalire alla seconda metà del XIII secolo, dal momento che in esso non sono riportati né la *translatio* zaratina, avvenuta presumibilmente tra il 1278 e il 1280, né tantomeno lo spostamento delle reliquie di Simeone nell'arca di Marco Romano, avvenuto nel 1318<sup>43</sup>. La particolarità di questo testo è la diversificazione del linguaggio, a tratti popolaresco, mentre in altri risulta essere più aulico ed elevato<sup>44</sup>. Esso infatti dovette essere revisionato in un seconda istanza da una figura probabilmente ecclesiastica<sup>45</sup>, che cercò di dare al racconto un carattere più provvidenziale, che non doveva quindi trasparire nella sua forma originaria.

Il testo narra di una Costantinopoli appena presa dai veneziani e dai crociati, quindi nel 1204, senza considerare il more veneto<sup>46</sup>, nel cui porto vi erano navi, anche mercantili, provenienti dalla città lagunare. In una di queste vi erano Andrea Balduino e Pietro Steno, due pievani, i quali discutevano di una proposta fatta dal Balduino stesso: rubare il corpo di San Simeone e

---

<sup>39</sup> DANDOLO ANDREA, *Chronica per extensum descripta*, Liber X, p. 280.

<sup>40</sup> Nell'iscrizione del monumento di Marco Romano viene infatti riportato: “*ut in tra(n)slatione de Costantinopoli in mccciii huc facta et scripturis autentis/cis...*”, facendo quindi riferimento che delle scritture autentiche ne parlavano approfonditamente. Sicuramente il riferimento era verso la Cronaca del Dandolo, ma anche ad un altro testo, probabilmente la “*translatio*”.

<sup>41</sup> SANSOVINO FRANCESCO, *Venetia città nobilissima et singolare*, Domenico Farri, Venezia 1581, p. 73.

<sup>42</sup> CHIESA, *Editi ed inediti*, p. 434.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 438.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 440.

<sup>46</sup> Nell'iscrizione di Marco Romano è riportata la data 1203, ma in quel caso è da considerarsi il more veneto, ossia il fatto che a Venezia l'anno nuovo cominciasse il 1 marzo. Dandolo invece riporta erroneamente dalla data 1205, che verrà però trascritta anche dagli storici successivi a lui ( CHIESA, *Editi ed inediti*, p. 445).

portarlo a Venezia<sup>47</sup>. Steno aveva precedentemente visitato la tomba del santo, e ricordava, anche se non perfettamente, la strada per arrivarci. Coinvolti altri dieci uomini, tutti parrocchiani del campo di San Simeone a Venezia, il gruppo andò in cerca e riuscì ad individuare la chiesa di Santa Maria Chalkoprataia, non lontana dalla Basilica di Santa Sofia. Tornati alla nave, essi decisero di procedere con il furto il giorno in cui si sarebbe celebrata la Domenica delle Palme, in modo da agire con maggiore tranquillità, aiutati dal fatto che i fedeli sarebbero stati occupati nei festeggiamenti<sup>48</sup>. Giunto il giorno prestabilito, i dodici uomini si divisero in due gruppi, uno da sette componenti e uno da cinque. Il secondo però si perse per le strade della città, mentre il primo, composto da Andrea Balduino, Pietro Steno, Marino Calvo, Leonardo Steno, Angelo Drusario, Nicola Feretro e Leonardo Mauro<sup>49</sup>, raggiunsero il sepolcro del santo. Quattro di loro stettero di guardia, mentre gli altri tre entrarono nella cripta. Dubbiosi se profanare o meno l'arca, i tre vennero redarguiti dai compagni di guardia, e fu allora che Balduino ruppe la pietra del sarcofago a martellate, trovando al suo interno una seconda arca in piombo, che, una volta aperta, conteneva un'altra cassa in piombo dal coperchio rovinato dall'ossidazione del metallo<sup>50</sup>. Una volta sollevato, la stanza venne inondata da una dolce fragranza. Assieme al corpo, vennero trovati un dente del santo, un anello spezzato e il latte della Vergine. Preso il bottino intero, lo portarono all'interno della loro nave, in cui la santità del corpo ebbe modo di manifestarsi, emanando un divino bagliore<sup>51</sup>. Il giorno seguente però il doge impedì alle navi commerciali di ripartire, cosa che mise a dura prova il furto dei dodici uomini veneziani. Essi decisero allora di nascondere il corpo del santo in una cappella della città, senza però dichiarare di chi fosse realmente, se non che la notizia del furto si sparse per tutta Bisanzio, e il doge Enrico Dandolo si vide costretto a rinnovare l'ordine di non far partire le navi per Venezia finché il corpo del santo non si fosse ritrovato. Poco tempo dopo fu rilasciato il permesso a uno dei dodici uomini, ossia Angelo Drusiaco, per poter tornare a Venezia<sup>52</sup>. Riprese le reliquie, egli le condusse verso la propria città. Una volta sbarcato, però, non le consegnò al vescovo, bensì al parroco di San Simeone con una lettera, nella quale era raccontato il *modus operandi* messo in pratica per ottenere le reliquie. Messo a conoscenza il patriarca Benedetto Faledro di tale ottenimento, venne dato il permesso di riporre le reliquie all'interno di un'arca nella chiesa del santo omonimo<sup>53</sup>.

Questo testo, come dimostrato precedentemente, ha delle caratteristiche uniche, che lo rendono alquanto inusuale per il genere della *translatio*. Sebbene vi siano degli elementi tipici di tale genere letterario, come la descrizione accurata degli interni della cripta, in questo caso ricoperti di affreschi, oppure la luminescenza e il profumo emanato dal corpo santo, e infine la reazione degli abitanti alla scoperta del furto<sup>54</sup>, vi sono altri numerosi dettagli che differiscono dal genere tradizionale. Ad esempio, da un punto di vista contenutistico, manca

---

<sup>47</sup> *Ivi*, pp. 463-437.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 441.

sia il desiderio del santo di essere trasferito altrove, in questo caso Venezia, sia l'aspetto miracolistico durante il viaggio in nave<sup>55</sup>. Altro aspetto è il carattere popolare dell'azione, essendo l'intero "furto" ad opera di dodici pievani, privati dell'aiuto di qualsiasi autorità politica o religiosa<sup>56</sup>. Il gruppo sembra inoltre agire unicamente per la gloria non tanto di Venezia, ma quanto per il campo in cui vivono, ossia la parrocchia di San Simeone Grande, a cui gli stessi consegnano il corpo del profeta, senza mettere al corrente il vescovo della città. Riguardo poi le loro personalità, alcuni dei nomi riportati nella narrazione possono essere ritrovati all'interno delle documentazioni archivistiche veneziane, e, stando alle informazioni che se ne possono ricavare, sembrerebbe che essi fossero per lo più dei mercanti<sup>57</sup>. Infine, rimanendo nell'ambito contenutistico, tale *translatio* presenta un carattere popolare anche nelle situazioni che si vengono a creare, dal carattere quasi comico<sup>58</sup>. Stando infatti al racconto, emerge che il gruppo di veneziani non è in grado di stabilire un piano serio, né tantomeno si mostra capace di seguire quello pensato, dal momento che, durante il furto, metà di esso si perde per le strade della città, dando vita ad una situazione alquanto goffa, così come improvvisata è anche la fuga<sup>59</sup>.

Da un punto di vista della forma il carattere popolare e laico emerge, come già accennato, anche dal linguaggio, tranne per alcune parti di contorno, di carattere più marginale, in cui traspare l'elevatezza culturale del rielaboratore veneziano<sup>60</sup>. Infine, elemento importante da sottolineare, è che questo testo non venne creato con scopi apologetici o polemici, né con l'intenzione di rivendicare di possedere le vere reliquie di San Simeone. Sia il testo che la rielaborazione devono infatti risalire ad un momento storico in cui Zara non poteva ancora farsi vanto del corpo integro del santo, fatto che darà origine alle tensioni tra le due città, per lo meno da un punto di vista religioso.

## 2.4 LA "TRANSLATIO SANCTI SIMEONIS" ZARATINA

La tradizione zaratina appare di gran lunga differente da quella veneziana, a partire dall'epoca storica in cui essa è collocata. Un primo fattore da considerare è che l'evento dovette svolgersi prima del 1283, data in cui venne stilato un documento, ritrovato a Zara solo nel XVII secolo, nel quale erano inseriti i nomi di tutte le famiglie nobili presenti a Zara, che cercavano una protezione da parte del santo profeta<sup>61</sup>. Tale documento quindi testimonia che negli anni Ottanta del XIII secolo il corpo di Simeone doveva essere già in città e il suo culto doveva già essere sentito dal gruppo di fedeli dalmati. Stando ad una perduta iscrizione presente nella chiesa zaratina di Santa Maria Maggiore, che attribuiva l'inizio del culto del santo al vescovo Lorenzo Periando (1245-1287), e ad altre iscrizioni che testimoniavano

---

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 442.

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 443.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 444.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 440.

<sup>61</sup> FONDRA LORENZO, *Istoria dell'insigne reliquia di San Simeone Profeta che si venera a Zara*, Editore Fratelli Baratta, Zara 1833, p. 68.

l'affermazione del culto tra il 1278-79, si potrebbe datare la traslazione tra gli anni '70 e '80 del XIII secolo<sup>62</sup>. Appurata l'epoca storica della narrazione, si può procedere narrando che essa prese avvio non da Costantinopoli, bensì dalla Terrasanta<sup>63</sup>, ed in particolar modo dalla Siria<sup>64</sup>. Nella tradizione zaratina, quindi, non si fa il minimo riferimento allo spostamento delle reliquie da Gerusalemme a Bisanzio, supponendo quindi che esso non avvenne mai. Il mercante e la nave su cui il corpo era trasportato provenivano entrambi da Venezia, e la destinazione del carico era proprio la città lagunare. Mentre l'imbarcazione si trovava sul Mar Adriatico, non lontano da Zara, una tempesta iniziò ad infuriare violentemente, costringendo l'equipaggio a scaricare il carico in mare e abbassare le vele. La situazione era alquanto drammatica, se non che il santo intervenne, e permise all'imbarcazione di raggiungere il porto della città dalmata. Qui il mercante veneziano cercò riparo presso un monastero suburbano, e, dopo aver trovato ospitalità, chiese che il corpo di Simeone, spacciato per quello di suo fratello morto durante il viaggio, venisse sepolto nel cimitero dei monaci. Questi acconsentirono e diedero degna sepoltura al defunto, ignari della sua preziosità. Accadde che il mercante si ammalò gravemente, e peggiorando le sue condizioni, prima di espiare, chiamò a sé i monaci e ordinò loro di controllare con attenzione i suoi averi. Una volta morto, i monaci fecero la sua volontà, e ispezionando il corpo, si accorsero che l'uomo teneva al collo un foglio con su scritta la verità: il corpo seppellito non era di suo fratello, ma di San Simeone. I monaci, dopo aver atteso il calare delle tenebre, si precipitarono nel monastero, pronti a disseppellire la preziosa reliquia e ad appropriarsene. Durante la stessa notte, i tre magistrati della città di Zara ebbero il medesimo sogno, in cui la Divina Provvidenza segnalava la presenza del corpo di San Simeone in un monastero fuori città. Colpiti dal messaggio ricevuto, tutti e tre si misero in cammino verso il luogo segnalato, e ritrovatisi lungo la strada, raggiunsero il monastero, e immediatamente si accorsero dei monaci intenti a disseppellire il corpo. Colti in flagrante, essi dichiararono i loro intenti ai magistrati, e questi ultimi presero la decisione di trasferire le reliquie all'interno della città, presso la chiesa di Santa Maria Maggiore, cosa che avvenne il giorno seguente<sup>65</sup>.

Questo racconto è stato tramandato da numerosi autori dei secoli passati, tra cui Lorenzo Fondra, che se ne è servito per fornire una lettura iconografica dei pannelli dell'arca argentea zaratina<sup>66</sup>. Tale narrazione, a differenza di quella veneziana, voleva sicuramente mettere in risalto la volontà del santo di non raggiungere la città veneta, bensì quella croata, in cui riposa attualmente. Con tale asserzione ebbe inizio quel dibattito su chi realmente possedesse le reliquie di San Simeone, che nei secoli non ha mai trovato una risposta definitiva.

---

<sup>62</sup> TOMASI MICHELE, *Le arche dei santi: scultura, religione e politica nel Trecento veneto*, Viella, Roma 2012, pp. 293-294.

<sup>63</sup> JAKŠIČ, *Od hagiografskog...*, p. 102.

<sup>64</sup> FONDRA, *Istoria...*, p. 73.

<sup>65</sup> JAKŠIČ, *Od hagiografskog...*, pp. 107-108.

<sup>66</sup> FONDRA, *Istoria...*, pp. 74-76.

## 2.5 TENSIONI TRA VENEZIA E ZARA

Venezia e Zara erano due città strettamente legate tra loro, soprattutto dopo il 1202, anno in cui i veneziani, decisi a condurre i crociati verso la Terrasanta, fecero uno sbarco nella città dalmata, al seguito del quale Zara cadde nelle mani dei veneti, dando origine da un lato al dominio veneziano, dall'altro ad una scomunica da parte di Papa Innocenzo III, che redarguì la flotta crociata per la deviazione e per aver attaccato dei cristiani<sup>67</sup>. Questo momento storico è fondamentale per comprendere quali rapporti intercorressero, già nel Duecento, tra le due città. Stando alla *Translatio* veneziana, a seguito della Quarta Crociata, quindi nel 1204, il corpo di San Simeone raggiunse le terre venete, e venne posto all'interno di un'arca marmorea, collocata presso la Chiesa che del santo ne portava il nome. La situazione rimase stabile per almeno settant'anni, quando Zara iniziò a rivendicare la presenza dell'intero corpo mummificato di Simeone Profeta presso la Chiesa di Santa Maria Maggiore. Per dimostrare maggiormente l'integrità del corpo santo, e di conseguenza, la sua originalità, sul fronte della cassa litica in cui vennero poste le reliquie, venne scolpito in bassorilievo un *gisant*, ossia l'immagine del santo dormiente, o defunto. Grazie a tale iconografia, chiunque avesse visto l'arca, avrebbe compreso la preziosità del suo contenuto.

Pochi decenni più tardi, il pievano di San Simeone Grande di Venezia, Bartolomeo Ravacaulo, usò i suoi personali fondi per conferire alle reliquie veneziane di San Simeone una nuova e più degna sepoltura<sup>68</sup>. Esse infatti erano state poste all'interno di una semplice cassa in marmo rosso, priva di decorazioni, a parte per una croce sul fronte. Sebbene tale cassa fosse considerata una reliquia *ex contacto*<sup>69</sup> per aver contenuto le ossa del profeta, si preferì chiamare Marco Romano, un artista itinerante, proveniente dall'Urbe ma attivo soprattutto in Toscana e in Lombardia, vicino alla famiglia dell'attuale vescovo di Venezia, Jacopo Albertini.

Quella veneziana è una evidente risposta a Zara, volta a dimostrare di essere lei la vera posseditrice delle reliquie del santo profeta. Dell'opera di Marco Romano, come si vedrà più attentamente nel prossimo capitolo, è rimasto molto poco, essendo in gran parte andata perduta nel corso del XIX secolo con l'ultimo spostamento dell'arca dall'altare maggiore alla cappella settentrionale. Attualmente rimane il coperchio dell'arca e una lastra con sopra incisa una lunga iscrizione in caratteri gotici. La copertura presenta anch'essa un *gisant*, in questo caso in altorilievo, volto a ribadire che il corpo originale è conservato nell'arca sottostante. L'opera è di grandissimo pregio, dal grande realismo espresso soprattutto nel volto anziano dell'uomo, forse ispirato a quello zaratino duecentesco<sup>70</sup>, e nelle mani, che ressero il Bambin Gesù. Il testo, invece, oltre a raccontare come le reliquie fossero giunte a Venezia nel 1203, more veneto, riporta che della vicenda "*scripturis authenticis plenius connetur*", ossia che dei documenti autorevoli riportavano tale fatto, riferendosi alla *Chronica* del Dandolo e alla *Translatio*, per lunghi secoli dimenticata. Quindi da questi elementi risulta chiaro che il monumento veneziano venne commissionato per via delle recenti novità nella

---

<sup>67</sup> GALLINA MARCO, *Bisanzio: storia di un impero (secoli IV-XIII)*, Carocci editore, Roma 2021, p. 282

<sup>68</sup> TOMASI, *Le arche...*, p. 280.

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 279.

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 294.



città di Zara, con cui stava nascendo una tensione religiosa e artistica. Michele Tomasi, però, accenna anche ad un secondo motivo che avrebbe spinto Ravacaulo a commissionare l'arca, ossia l'emulazione del suo predecessore. Come visto in precedenza, quando Drusiaco fece ritorno a Venezia, consegnò le sacre reliquie direttamente al sacerdote di San Simeone Grande, affinché queste potessero arricchire la parrocchia. Ebbene, è possibile che Ravacaulo avesse voluto *“emulare e superare in pietà il suo predecessore: quello aveva accolto a Venezia le preziose reliquie, egli promuoveva in loro onore la costruzione di un magnifico monumento”*<sup>71</sup>.

L'ultimo passaggio è la risposta zaratina all'arca trecentesca veneta. In questo caso, al puro desiderio di dimostrare la reale presenza delle reliquie a Zara a discapito di Venezia, vi si aggiunsero anche delle ragioni più profonde e politiche. L'arca zaratina venne realizzata tra il 1377 e il 1380 da Francesco da Milano, orafo lombardo operativo a Zara, per il volere non del pievano della chiesa, ma bensì di Elisabetta Kotromanić, regina d'Ungheria, moglie del re Luigi d'Angiò. Una committenza reale, quindi, che non badò a spese per la nuova arca, offrendo all'artista mille marchi d'argento, l'equivalente di 240 chili di metallo, per realizzarla entro un anno. L'argento, che venne poi coperto da un sottile strato d'oro, non presenta decorazioni in smalti o in pietre preziose, ma concede comunque al monumento un aspetto sacro e allo stesso tempo sontuoso, paragonabile quindi agli altri reliquiari commissionati dagli angioini, non solo ungheresi. Sulle questioni che spinsero la Kotromanić a realizzare l'arca, a chi si ispirò, nonché alle vicende politiche che interessarono sia Venezia che Zara, si discuterà meglio nel capitolo dedicato all'arca croata. Qui basti ricordare che la città dalmata, dopo l'arrivo dei veneziani, si ribellò al loro potere in diverse occasioni, e in una di esse vi fu la partecipazione attiva del re Luigi d'Ungheria. Si fa riferimento alla ribellione del 1346, che porterà Venezia alla vittoria e l'Ungheria alla sconfitta, per colpa dei tradimenti degli alleati. Nel 1357, però, vi fu la rivincita dell'Ungheria, che riuscì a prendere Zara sotto il suo controllo, sottraendo il porto ai Veneziani. Negli anni '70 del medesimo secolo, ossia nel periodo in cui l'arca venne commissionata e realizzata, l'Ungheria iniziò ad allearsi con i nemici di Venezia, come i genovesi ed i Carraresi padovani, al fine di sconfiggere definitivamente la potente Serenissima. Le tensioni sfoceranno nella Guerra di Chioggia, che si concluderà nel 1381 con la vittoria di Venezia. Anche allora, però, Zara rimase sotto il controllo dell'Ungheria.

In un contesto simile, in cui il doge e il Re d'Ungheria si contendevano il controllo del Mare Adriatico, creare un'arca dall'evidente sontuosità per ribadire il possesso di reliquie che Venezia credeva sue, diventava un'operazione politica per aumentare l'astio degli zaratini verso la città rivale, nonché per mostrare la propria supremazia politica.

## 2.6 QUALI SONO LE RELIQUIE VERE?

Come già ribadito, la questione è ancora viva e non risolta, quindi una risposta assoluta è difficile fornirla. Sono comunque interessanti le osservazioni di pellegrini e di religiosi che,

---

<sup>71</sup> TOMASI, *Le arche...*, p. 138.

in visita a Zara, hanno avuto modo, nel corso dei secoli, di osservare con i propri occhi il corpo zaratino e di paragonarlo a quello veneziano. Spesso i pellegrini restavano meravigliati alla vista del corpo perfettamente conservato, come dimostra la testimonianza di Pietro Casola, risalente al 1494, in cui narra di non aver mai visto in vita sua reliquia più bella, dalla quale non mancava nemmeno un pezzo<sup>72</sup>. Ma questa sua interezza, che attirava l'attenzione dei fedeli, recava dubbio in qualche religioso. Nel 1757 il frate domenicano Alvise Legati si recò a Zara per verificare chi avesse la reliquia originale di San Simeone, se la città dalmata o Venezia. Nel suo racconto egli dice “*testis quippe ego quoque sum*”<sup>73</sup> del fatto che il corpo zaratino sia integro, perfetto nelle parti, mentre quello veneziano “*nonnullis carere ossibus*”<sup>74</sup>. In questo caso però la mancanza sarebbe positiva, dal momento che, secondo la tradizione sopra riportata, un braccio di Simeone sarebbe stato donato a Carlo Magno nel IX secolo, fatto confermato anche da Legati<sup>75</sup>. Egli però ricorda che gli storici a lui precedenti, Dandolo compreso, menzionavano la donazione in occasione della spedizione in Terrasanta che Carlo Magno dovette compiere nella sua vita, evento che, nel corso dei secoli si è rivelato essere soltanto una leggenda<sup>76</sup>. Una favola potrebbe però non essere la donazione, avvenuta quindi in un'occasione differente dalla “crociata”, dal momento che tutte le altre reliquie menzionate nella donazione furono effettivamente trasferite nelle località francofone<sup>77</sup>. A testimoniare che le reliquie di Simeone raggiunsero Venezia, e non Zara, vi è anche l'opera di Paolo Rannusio, in cui dichiara: “ [parlando della Quarta Crociata] *Furono nel tempo di quella traslatione condotti ancora a Venetia da alcuni Cittadini, che frà se garreggiavano di pietà, et di devotione, i corpi di S. Simeone Profeta, che vecchio raccolse nelle sue braccia Christo, bambino, et di S. Giovanni Elemosinario, Patriarca di Alessandria*”<sup>78</sup>. Legati riporta numerose testimonianze, da Niceta Coniata allo stesso Rannusio, volte a dimostrare la reale presenza di numerose reliquie a Costantinopoli, tra cui quelle di San Simeone, e che poi, con il saccheggio dei veneziani e dei francesi, vennero rubate e portate in Occidente, comprese quelle del profeta, che vennero trasportate presso la città lagunare. La veridicità del racconto carolingio, ossia la donazione di numerosi oggetti sacri all'imperatore dei Franchi, e la presenza di tali testimonianze riguardo la Quarta Crociata, servono a Legati per dimostrare ciò che lui sostiene caldamente, ossia che il vero corpo di Simeone si trovi a Venezia e non a Zara<sup>79</sup>.

A fargli dubitare del corpo zaratino, vi sono due elementi sostanziali, ossia la perfetta conservazione del corpo e la mancanza di una testimonianza scritta della *translatio*, sempre riportata in forma orale<sup>80</sup>. Legati, recatosi appunto a Zara, chiese notizie riguardo il corpo di Simeone sia ai cittadini che agli ecclesiastici locali, ma l'unica risposta che ottenne fu “*earum*

<sup>72</sup> CASOLA PIETRO, *Viaggio di Pietro Casola a Gerusalemme*, Tipografia di Paolo Ripamonti Carpano, Milano 1855, p. 109.

<sup>73</sup> LEGATI, *De Simeone...*, p. 58.

<sup>74</sup> *Ibidem*.

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 59.

<sup>76</sup> *Ibidem*.

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 60.

<sup>78</sup> RANNUSIO PAOLO, *Della guerra di Costantinopoli per la restitutione de gl'Imperatori Comneni fatta da' Sig. Venetiani et Francesi l'anno MCCIV*, vol. 6, Tipografia di Domenico Nicolini, Venezia 1604, p. 98.

<sup>79</sup> “*Probabilis autem, et verisimilius mihi est, Lipsana B. Senis, non Jadrae, sed Venetiis existere in Ecclesia Parochiali S. Simeonis Prophetae*” (LEGATI, *De Simeone...*, p. 53).

<sup>80</sup> *Ivi*, p. 66.

*Gentium fidem talem semper extitisse*<sup>81</sup>. Per la mancanza di fonti e di documentazioni storiche, Legati ritenne la reliquia zaratina un falso, spacciato per vero e ritenuto tale dai cittadini, attirati maggiormente alla venerazione dal sontuoso monumento argenteo fatto costruire dalla regina d'Ungheria<sup>82</sup>.

Nonostante tale constatazione, Legati conclude la sua opera con un'osservazione riguardo l'afflusso di fedeli verso le due reliquie di San Simeone. Egli sottolinea che a Zara il corpo del santo era conservato ottimamente, protetto da tre chiavi, e venerato ogni anno da folle di fedeli zaratini e anche stranieri<sup>83</sup>. Diversa era invece la sorte per le reliquie veneziane, mal conservate e private dell'interesse dei cristiani<sup>84</sup>. Anche attualmente a Zara la venerazione per Simeone è ancora sentita. Ogni anno l'arca viene aperta dall'8 al 16 ottobre, permettendo ai fedeli di osservare con i propri occhi la salma ben conservata del santo. Essi seguono una vera e propria processione, che li porta nei pressi dell'arca, dove essi si soffermano a baciarla e a pregare. Quest'anno, inoltre si è tenuto a Zara un convegno dedicato al santo, dal titolo "*Il culto di San Simeone nello spazio e nel tempo*", in cui sono intervenuti religiosi e studiosi, tra cui il professore Nikola Jakšić.

A Venezia, invece, la situazione non è poi tanto migliorata dall'anno in cui scriveva Legati. Le reliquie del santo sono state spostate all'interno di uno scrigno di cristallo, che per lungo tempo venne esposto alla venerazione dei fedeli, ma negli ultimi anni, soprattutto dopo il 2020, la pratica è caduta in disuso. L'arca stessa, opera di Marco Romano richiede un urgente intervento di restauro, come l'intera chiesa in cui essa è conservata.

---

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 67.

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 69.

<sup>83</sup> *Ibidem*.

<sup>84</sup> *Ibidem*.

### III

## LA TOMBA DI SAN SIMEONE A VENEZIA

### 3.1 MARCO ROMANO: UN ARTISTA RISCOPERTO

Il nome di Marco Romano compare per la prima e ultima volta nell'altare del Santissimo Sacramento nella chiesa di San Simeone Profeta a Venezia (fig. 1), edificio a pochi metri di distanza dalla stazione. L'iscrizione, scritta in prosa<sup>85</sup>, riporta, come si vedrà meglio in seguito, le notizie riguardo le due traslazioni che subì il corpo di san Simeone, la prima nel 1204, ossia quando il corpo venne spostato da Costantinopoli a Venezia, e la seconda nel 1317, more veneto quindi 1318<sup>86</sup>, quando le spoglie vennero trasferite da un'arca marmorea al nuovo sarcofago. Il testo in questione si chiude con un distico elegiaco<sup>87</sup> che recita:

*“Celvait Marcus opus hoc insigne Romanus. laudibus non parvis est sua manus”*

Così si firma quello che per secoli è stato ritenuto lo scultore di quel San Simeone giacente, che oggi noi possiamo vedere sottostare all'iscrizione stessa, posto al di sopra di un sarcofago indubbiamente non originale. Solo alcuni studiosi si sono mostrati dubbiosi nel ritenere quel San Simeone opera del Marco Romano trecentesco. Fa parte di questo gruppo Charles Seymour, il quale sostenne che l'iscrizione venne portata a Venezia da Zara, e che essa faceva originariamente parte del primo sacrofago croato che contenne le spoglie del nostro Profeta<sup>88</sup>, dimostrando quindi che l'opera visibile a Venezia non fosse di Marco Romano, bensì di un altro scultore del XV secolo<sup>89</sup>. Di un pensiero simile è Giulio Lorenzetti, che avvicina la scultura all'arte dei De Sanctis e di Matteo Raverti<sup>90</sup>, proposta già fatta in precedenza da Giovanni Mariacher, il quale argomentò in tal modo: «*La data del 1317 riportata nell'iscrizione sopra muratavi si riferisce, come bene intuì il Venturi, solamente alla traslazione della salma, ma non può determinare sicuramente l'età della scultura, che, per i*

---

<sup>85</sup> TOMASI MICHELE, *Le arche dei santi: scultura, religione e politica nel Trecento veneto*, Viella, Roma 2012 p. 179.

<sup>86</sup> CIPOLLA CARLO, *L'iscrizione di S. Simeone profeta*, in «Archivio Veneto», XXXVI, vol. II, 1888, p. 373

<sup>87</sup> *Ivi*, p. 372.

<sup>88</sup> Charles Seymour sostiene che l'iscrizione veneziana provenga dall'antico sarcofago di Zara, sostituito poi nel 1377 dal reliquiario dorato di Francesco da Milano. Tale sarcofago è ancora presente nella città croata, e la lastra superiore, come verrà mostrato nei prossimi capitoli, mostra un'effigie del San Simeone, che, stando alle parole di Seymour, sarebbe quella la tanto encomiata opera di Marco Romano, e non la statua veneziana (cfr. SEYMOUR CHARLES, *The tomb of Saint Simeon the Prophet in San Simeone Grande Venice*, in «Gesta», vol. XV, n°1-2, p. 199.

<sup>89</sup> *Ivi*, p. 196. Egli sostiene infatti: “*Another look at the complete text of the wall inscription will reveal that it is not really applicable to the effigy-figure beneath nor indeed to a Venetian program, far less to a fourteenth-century Venetian sculptor known as "Marco Romano" (otherwise unmentioned in any known document or primary source)*”.

<sup>90</sup> LORENZETTI GIULIO, *Venezia e il suo estuario*, Istituto poligrafico dello Stato, Roma 1956, p.474.

caratteri stilistici, mostra di appartenere ai primi del '400»<sup>91</sup>, per poi concludere affermando l'appartenenza della scultura al Raverti<sup>92</sup>.

Ma di questa ed altre questioni relative al sarcofago veneziano si tratterà in seguito. Qui basti notare le riflessioni e i dubbi che fino al secolo scorso vigevano attorno alla figura di questo ipotetico scultore proveniente dall'Urbe.

Maggiore chiarezza sull'identità di Marco Romano è stata fatta nel 1983, quando lo storico dell'arte Giovanni Previtali pubblicò il suo lavoro su questo artista sconosciuto. Egli fu in grado di ricostruire il catalogo dello scultore, partendo dalle uniche informazioni che vi erano su di lui, ossia l'iscrizione e la scultura veneziane<sup>93</sup>.

È proprio grazie a questo suo prezioso contenuto e a quello di numerosi altri studiosi che nel 2010 fu possibile organizzare a Casole d'Elsa, in provincia di Siena, una mostra interamente dedicata all'artista dal titolo "*Marco Romano - Il contesto artistico senese tra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento*" a cura di Alessandro Bagnoli<sup>94</sup>. Questo non è però che l'epilogo, la parte finale di un lungo processo di ricostruzione di una identità iniziata appunto quarantun'anni fa da Previtali.

Dai suoi scritti emerge con chiarezza il metodo di studio da lui adoperato per compiere quest'impresa degna di nota. Prima di tutto, Previtali cercò di aggirare quello che lui definì il "*pregiudizio localistico-contestualistico*"<sup>95</sup>, ossia il ritenere che l'ubicazione di un'opera e la cultura di tal luogo siano i cardini fondamentali su cui fondare un'interpretazione. Per comprendere l'eccezionalità della scultura di Marco Romano, era necessario portare lo sguardo oltre al panorama veneziano o a quello lombardo.

Altro elemento fondamentale per la ricostruzione del catalogo del Romano è stato il confronto stilistico, l'operazione di *connoisseurship* operata dallo studioso, che ha permesso di definire lo stile di Marco Romano, individuando e catalogando altre sue opere in diverse città italiane, nonché le varie influenze che egli lasciò negli artisti locali.

Infine, un altro elemento che ha giovato alla ricostruzione del catalogo, è stata la presa in considerazione della committenza. Dall'iscrizione veneziana si evince che il committente fu

---

<sup>91</sup> MARIACHER GIOVANNI, *Matteo Raverti nell'arte veneziana del primo Quattrocento*, in «Rivista d'arte», XXI, 1939, p. 38.

<sup>92</sup> *Ivi*, p. 40.

<sup>93</sup> PREVITALI GIOVANNI, *Alcune opere "fuori contesto": Il caso di Marco Romano*, in «Bollettino d'arte», n° 22, Novembre-Dicembre 1983, pp. 43-68.

<sup>94</sup> BAGNOLI ALESSANDRO, *Marco Romano e il contesto artistico senese fra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento*, a cura di ALESSANDRO BAGNOLI, (Casole d'Elsa, 27 marzo - 3 ottobre), Cinisello Balsamo: Silvana editoriale, 2010

<sup>95</sup> «Nella storia di queste tre opere 'fuori contesto' emerge in tutta la sua evidenza il peso negativo di pregiudizio localistico-contestualistico ( per cui si ritiene che la collocazione fisica - più o meno originaria - dell'opera debba necessariamente fornire anche la chiave interpretativa) ed il suo notevole peso inerziale nell'intimidire i più spregiudicati osservatori dello stile, nel dissuaderli dal trarre le logiche conseguenze da ciò che vedevano, nel ritardare l'accoglimento delle loro giuste intuizioni» (crf. PREVITALI GIOVANNI, *Alcune opere 'fuori contesto': il caso di Marco Romano*, in "*Studi sulla scultura gotica in Italia*", Giulio Einaudi Editore, Torino 1991, p. 116).

un certo “*Iacobum Dei gratia episcopum castellanum*”, che, nel 1318, anno riportato nella scritta stessa, poteva essere soltanto il vescovo di Castello Iacopo Albertini, figura ecclesiastica proveniente da Prato, e legato soprattutto ad un’altra famiglia omonima, gli Alberti da Casole d’Elsa. Questo spunto ha dato l’avvio a degli studi sulle due casate, che ha permesso ben presto di dimostrare come gli esponenti di queste due famiglie avessero avuto dei contatti con lo scultore romano. La loro storia è dunque il *fil rouge* che connette ogni sviluppo nella carriera di Marco Romano, dal momento che lui collaborò con loro in diverse occasioni.

Partendo quindi dallo studio di Giovanni Previtali, e incrociando i dati sopraddetti, cercherò ora di ricostruire le tappe fondamentali della carriera di Marco Romano, seguendole in un ordine cronologico, fino a giungere all’opera veneziana, a cui sarà dedicato il secondo macro paragrafo all’interno di questo capitolo.

### **3.1.1 LE PRIME OPERE: SIENA E CREMONA**

La prima volta in cui si incontra la figura di Marco Romano è a Siena presso il cantiere del Duomo, fatto da collocarsi probabilmente nei primissimi anni Novanta del XIII secolo, quando il ruolo di capomastro era retto dallo scultore e architetto Giovanni Pisano<sup>96</sup>. Come si è visto in precedenza, mancando di iscrizioni o di fonti cartacee che attestino la presenza di Marco Romano in altre località al di fuori di Venezia, è necessario trovare le sue tracce partendo da altri presupposti. Un primo elemento che può far insospettare un contributo dell’artista in questo cantiere è il rapporto della famiglia degli Albertini con la città toscana di Siena.

La famiglia degli Albertini, assieme ad altre famiglie nobili, come ad esempio gli Andrei, aveva i suoi beni familiari a Casole d’Elsa, cittadina presso la valle del fiume omonimo<sup>97</sup>. Tra la fine del Duecento e i primi decenni del Trecento, i due esponenti principali della casata erano il giurista Bernardino da Casole, detto il Porrina, e suo fratello, il vescovo Ranieri di Albertino, figli di un certo “*Albertinus de Casulis*”, come ci riporta Giovanni Boccaccio nella Miscellanea Laurenziana<sup>98</sup>. Il primo, nel 1280, aveva già completato l’*iter* di studi giuridici, ed era quindi diventato *doctor legum*, mentre Ranieri era entrato nel collegio dei canonici di Volterra<sup>99</sup>.

L’ascesa del Porrina cominciò negli anni Ottanta del XIII secolo, quando diede il suo appoggio alla causa dell’ordine dei Servi di Maria di Firenze contro la Curia Pontificia:

---

<sup>96</sup> Subentrato al padre Nicola, Giovanni Pisano resse il cantiere senese dal 1285 al 1296, quando, a causa di alcune divergenze sorte con i fabbricieri del Duomo, si allontanò da Siena. Furono opera sua l’allungamento del coro e la costruzione dei tre portali in facciata, nonché le sculture di profeti e santi che adornavano i tre fornici .

<sup>97</sup> COAZZIN, *Potere, cultura e committenza artistica*, 2011-2012, p. 35.

<sup>98</sup> Giovanni Boccaccio, dopo il suo soggiorno napoletano durato fino al 1314, trascrisse all’interno della Miscellanea Laurenziana, codice autografo, parte originaria dello Zibaldone laurenziano, un epitaffio, oggi perduto, probabilmente collocato al di sotto del monumento funebre di Bernardino da Casole, opera di Marco Romano, di cui si parlerà in seguito (cfr. COAZZIN, *Potere, cultura e committenza artistica*, 2011-2012, p.79).

<sup>99</sup> Eadem, *Potere, cultura e committenza artistica*, p. 41.

durante il II Concilio di Lione (1274) venne ribadita la volontà, già espressa nel precedente Concilio del 1215, di vietare la creazione di nuovi ordini religiosi, fatto che metteva a rischio la sopravvivenza dell'Ordine servita, nato per l'appunto nel 1233. Porrina, che tra il 1286 e il 1290, arco temporale in cui si svolse tale scontro, ricopriva i ruoli di “*iuris professor e avvocato in Curia romana al servizio di Onorio IV*”<sup>100</sup>, prese le parti dei serviti fiorentini, e grazie alla stima goduta a Roma e alle sue capacità, riuscì nel tentativo di salvare l'ordine, fatto confermato prima con l'intervento di Niccolò IV (1281-1285) nel 1290 e poi con la bolla *Dum Levamus* firmata da papa Benedetto XI (1303-1304) nel 1304<sup>101</sup>.

Questo passaggio si rivelerà fondamentale per la sua carriera, dal momento che, grazie alla stima goduta e al prestigio acquisito, ricevette nel 1292 la cittadinanza senese dal Consiglio della Campana. Forte di questa condizione, egli poté probabilmente operare come professore di giurisprudenza presso lo *Studium* cittadino, onere che era permesso solo ai docenti del luogo<sup>102</sup>.

Nel frattempo il fratello del Porrina, Ranieri, dopo aver lavorato per papa Martino IV (1281-1285), continuò la sua attività presso la Curia pontificia sotto il papato di Niccolò IV. Negli anni tra l'aprile 1292 e il luglio 1294, ossia tra la morte di Niccolò IV e l'elezione di Celestino V, Ranieri dovette recarsi a Siena, in quanto “*nobilis et sapiens vir*” esperto in campo giuridico, affinché riuscisse a dirimere una questione di successione sulla cattedra vescovile della città: infatti Tommaso di Montenero, nipote del cardinale Jacopo Colonna, stava contestando la carica a Guido di Cione Malavolti, già scelto come successore del vescovo defunto<sup>103</sup>.

Il fatto che tra il 1292 e il 1294 entrambe gli Albertini si trovassero a Siena, nel pieno della costruzione e decorazione del Duomo, è un fattore fondamentale per attestare la presenza di Marco Romano in città. Se, come dimostra il suo cognome, egli proveniva dall'Urbe, città in cui i due fratelli casolani operavano, si potrebbe pensare che sia stato quello il punto di incontro tra le due parti. Oppure Ranieri potrebbe aver fatto la conoscenza dello scultore proprio a Siena, città in cui l'artista stava creando busti e leoni in marmo da porre nella controfacciata del Duomo<sup>104</sup>.

Come già accennato in precedenza, nell'ultimo decennio del Duecento, Giovanni Pisano era capomastro e addetto alla decorazione della cattedrale senese. Alcune statue, facenti parte dell'apparato decorativo della chiesa, sono state però notate come appartenenti ad uno stile differente, non pienamente aderente a quello del Pisano. Esse sono quattro busti dalle proporzioni maggiori rispetto al naturale, destinati a reggere gli architravi degli ingressi

---

<sup>100</sup> Eadem, *Potere, cultura e committenza artistica*, p. 45.

<sup>101</sup> Eadem, pp. 44-46.

<sup>102</sup> Eadem, pp. 46-47.

<sup>103</sup> Eadem, pp. 51-52.

<sup>104</sup> “*Esistono, pertanto, serie possibilità che Marco abbia avuto a Siena un incontro con quell'autorevole personaggio, che deve essere stato il committente delle tre statue cremonesi ed evidentemente anche un protagonista delle iniziative casolesi per il monumento al Porrina e per il Crocifisso di Radi*” (BAGNOLI ALESSANDRO, *Marco Romano e il contesto artistico senese fra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento*, a cura di ALESSANDRO BAGNOLI, (Casole d'Elsa, 27 marzo - 3 ottobre), Cinisello Balsamo: Silvana editoriale, 2010, p. 16).

lateralali del Duomo, a cui si aggiungono quattro leoni marmorei<sup>105</sup>. Vi sono tre busti maschili, uno di giovane con i capelli raccolti in una cuffietta legata sotto la nuca (fig. 2); un giovane con un diadema che gli decora la capigliatura (fig. 3); un anziano barbato, con la fronte leggermente increspata dalle rughe; infine vi è una testa femminile, anch'essa decorata con un diadema, stacciato sulla fronte (fig. 4). In questi volti, gli occhi, su cui è stato inciso l'iride, sono definiti da linee sottili, come fine e arcuate sono le arcate sopraccigliari. I loro nasi sono sottili e le labbra carnose. Per quanto concerne invece i due leoni (fig. 5), Previtali faceva notare una lontananza dai leoni “*neo-classici*” di un Nicola Pisano o di un Fra Guglielmo, ma li avvicinava a quelli giovannei del Pulpito di Pistoia.<sup>106</sup>

Il primo ad aver notato la diversità stilistica delle statue sopracitate fu lo storico dell'arte Enzo Carli nel 1941, il quale appuntò come lo stile di queste sculture rivelasse “*una formazione artistica ben diversa da quella che potevano conferire all'ignoto scultore delle nostre teste le consuetudini vigenti nel cantiere dei Pisani*”<sup>107</sup>.

Se le sculture di Giovanni Pisano si contraddistinguevano per un dinamismo inquieto e per un figure dalle torsioni alquanto dinamiche e complesse, l'arte di questo ignoto scultore, oggi identificato come Marco Romano, si caratterizza piuttosto per una plastica morbida, dai tratti dei volti definiti con dei passaggi più dolci “*graduali*”<sup>108</sup>, dalle superfici lisce e levigate. Previtali sottolinea come la pietra, in questo caso, non sia stata scavata e stracciata con il trapano, come è d'uso nel Pisano, ma come sia stata piuttosto lavorata “*con dolcezza, accarezzandola, lucidandola e incidendola sottilmente*”<sup>109</sup>.

La diversità emersa tra l'arte di questo artista e quella del Pisano è da legarsi alla formazione del primo, probabilmente influenzata dall'arte d'Oltralpe. Sempre il Carli si esprime con tali parole a riguardo: “*Molto più infatti che le generiche assunzioni giovannesche in questo campo, la stessa manualità di cui si concretano queste immagini ce li avvicina alle sculture gotiche di Francia della seconda metà del secolo XIII*”<sup>110</sup>.

Come possa un artista romano essere entrato in contatto con l'arte d'Oltralpe non è un mistero così irrisolvibile. Lo stesso Previtali fece notare che la Curia pontificia era in quegli anni un “*centro unico di relazioni internazionali (...) relazioni che sappiamo bene come avessero condotto assai per tempo per le vie del Nord anche altri artisti locali*”<sup>111</sup>. È quindi possibile che Marco Romano abbia potuto osservare “*in casa*” certe novità stilistiche, e questo potrebbe aver influenzato la sua arte fin da subito, rendendola unica e distinguibile nel panorama artistico di fine Duecento e inizi Trecento. Stile innovativo che porterà Previtali a parlare di “*svolta antipisana della scultura, non solo senese, all'inizio del secondo decennio*”<sup>112</sup>.

---

<sup>105</sup> PREVITALI, *Alcune opere “fuori contesto”*, p. 129.

<sup>106</sup> *Ivi*, p. 131.

<sup>107</sup> CARLI ENZO, *Sculture del Duomo di Siena*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1941, p. 34.

<sup>108</sup> PREVITALI, *Alcune opere “fuori contesto”*, p. 118.

<sup>109</sup> *Ivi*, p. 131.

<sup>110</sup> CARLI, *Sculture*, p. 34.

<sup>111</sup> PREVITALI, *Alcune opere “fuori contesto”*, p. 132.

<sup>112</sup> *Ivi*, p. 128.



Dopo la parentesi senese, si apre quella cremonese. A seguito di una fase di vacanza papale, che ha visto Ranieri di Albertino impegnato a Siena, e superata la breve fase di pontificato di Celestino V, sulla cattedra petrina si sedette Benedetto Caetani, ossia papa Bonifacio VIII (1295-1303). Al suo fianco lavorarono i due fratelli Albertini<sup>113</sup>, ed è per questo che in data 24 aprile 1296 Ranieri venne nominato dal papa vescovo di Cremona, sebbene il collegio canonico cittadino fosse solito scegliere autonomamente il nuovo presule<sup>114</sup>. Nonostante la nomina, il casolano raggiunse Cremona solo nell'estate del 1297<sup>115</sup>, ma qui non vi rimarrà a lungo, poiché l'ultima attestazione di una sua presenza in città risale al giugno del 1298<sup>116</sup>. Da quell'anno in poi, a reggere la cattedra cremonese vi saranno vicari da lui nominati, e per tale ragione, questi saranno prevalentemente di origine toscana<sup>117</sup>. Ciò che risulta di particolare importanza per il tema trattato, ossia la carriera di Marco Romano a Cremona, è il sinodo tenutosi nella città lombarda il 21 febbraio 1298, con il quale il vescovo Ranieri propose di abbellire le chiese della città, arricchendone gli apparati<sup>118</sup>. Tale decisione, unita al fatto che l'Albertini conosceva già l'artista romano, potrebbe spiegare l'arrivo di Marco nel nord Italia. Due sono i periodi probabili per il suo arrivo: il sinodo del 1298 o il 1304, anno in cui Ranieri scelse il nuovo arciprete direttamente da Casole<sup>119</sup>.

Le opere che gli sono state attribuite sono una Madonna con Bambino, Sant'Imerio e Sant'Omobono, posti nel secondo piano del protiro della cattedrale<sup>120</sup>. Sant'Omobono (fig. 6), il commerciante che divenne poi patrono di Cremona, indossa una cuffietta che gli nasconde i capelli e in parte le orecchie, che traspaiono da sotto la stoffa (fig. 7); un cappello poggia sulla sua fronte rugosa, con grande realismo; due occhi grandi, dall'iride segnato, spuntano da sotto le folte sopracciglia; le guance sono segnate dalle rughe, a ricordare l'età matura del santo; la bocca è semiaperta, e lascia intravedere la chiostra dei denti; con le mani regge due lembi della sua veste, liscia, ben levigata, segnata da alcune pieghe non troppo profonde. Diverso il Sant'Imerio (fig. 8), santo vescovo, il cui capo sorregge una mitra, che, assieme al pastorale, richiamano il ruolo che ebbe in vita; il volto appare più giovane e liscio rispetto al precedente (fig. 9); gli occhi grandi e sporgenti, emergono da un'arcata profonda ma sottile, priva delle folte sopracciglia di Omobono; anche qui la bocca si apre con una fessura, che non lascia però trasparire i denti; l'abito, folto di pieghe morbide, non presenta particolari decorazioni, rimanendo perciò una veste molto semplice; a differenza di Omobono, Imerio regge, oltre il bastone, anche un libro, dalla copertina decorata unicamente da due cinghie "metalliche". Infine vi è il gruppo della Madonna con Bambino (fig. 10), probabilmente la prima scultura del gruppo ad essere stata creata<sup>121</sup>; il volto della Vergine è privo di qualsiasi segno del tempo (fig. 11); i suoi occhi piccoli e meno sporgenti di quelli del Sant'Imerio,

<sup>113</sup> COAZZIN, *Potere, cultura e committenza artistica*, p. 42.

<sup>114</sup> *Eadem*, p. 53.

<sup>115</sup> *Eadem*, p. 55.

<sup>116</sup> *Eadem*, p. 56.

<sup>117</sup> *Eadem*, p. 56.

<sup>118</sup> *Eadem*, p. 55.

<sup>119</sup> *Eadem*, p. 62.

<sup>120</sup> VALENZANO GIOVANNA, "Celavit Marcus opus hoc insigne Romanus. Laudibus non parvis est sia digna manus". *L'attività di Marco Romano a Venezia*, in Marco Romano e il contesto artistico senese, catalogo della mostra (Casole d'Elsa, 27 marzo - 3 ottobre 2010), a cura di ALESSANDRO BAGNOLI, Cinisello Balsamo: Silvana editoriale, 2010, p. 132.

<sup>121</sup> PREVITALI, *Alcune opere 'fuori contesto'*, p. 126

incrociano lo sguardo con il Bambino, che la fissa con la bocca semiaperta, quasi vi stesse instaurando un dialogo; la testa della Madonna è cinta da una corona dalle decorazioni fogliacee essenziali, come semplici sono i segni tracciati con il trapano sul bordo della stessa; a coprirle i capelli un velo, il cui unico decoro è il bordo leggermente sfrangiato; stesso ricamo è presente nei bordi della veste, molto semplice e fitta di pieghe; sul braccio sinistro di lei vi è Gesù Bambino, che con una mano regge le Sacre Scritture, mentre con l'altra solleva e stringe un piccolo lembo della veste della madre.

I primi tentativi di attribuzione di queste tre opere portarono alcuni storici dell'arte, come Adolfo Venturi<sup>122</sup>, a ritenerle opera di Giovanni di Balduccio, artista toscano che visse e lavorò in terra lombarda. Come commenta il Previtali, questa identificazione “*si spiega soltanto come punto di equilibrio, come compromesso, tra l'estraneità al contesto della cultura figurativa locale che le opere chiaramente denunciavano, ed il fatto, pigramente ritenuto determinante, della loro collocazione ab antiquo*”<sup>123</sup>. Pietro Toesca non avvalorò questa tesi, anzi mostrò che vi erano delle differenze stilistiche tra le sculture cremonesi e quelle presenti nel *corpus* di Balduccio, e per questa ragione preferì parlare di un anonimo “*scultore toscano della metà del Trecento*”<sup>124</sup>. Interessante fu invece il contributo di Valentiner, che, credendo sovrastimata la capacità di Giovanni di Balduccio, propose il nome di Gano di Fazio, artista senese, ritenuto l'autore del monumento al Porrina presente a Casole d'Elsa, con il quale era possibile confrontare le tre sculture cremonesi<sup>125</sup>. Questo suo contributo si rivelerà particolarmente interessante, soprattutto perché l'opera del Porrina, che lui attribuiva a Gano, è oggi riconosciuta come opera di Marco Romano.

Previtali fa notare poi delle somiglianze tra le figure cremonesi e quelle senesi, ad esempio tra la Madonna e il volto femminile del Duomo toscano. Gli occhi a mandorla, la sottigliezza del volto, le labbra sottili fanno presumere che a realizzarle sia stata la stessa mano. E uguale discorso si potrebbe fare tra il Sant'Omobono e il volto di giovane con la cuffia, che, sia per il dettaglio dell'indumento che per l'incisione dell'iride, ci mostrano delle congruenze tra le due sculture<sup>126</sup>.

Si ritiene che le tre sculture siano state realizzate *in loco* dallo scultore, sia per via dell'altezza, oltre i due metri, sia per il fatto che queste statue vennero restaurate già nel Trecento usando la stessa pietra, che, per motivi logici, è più probabile che fosse lombarda e non toscana<sup>127</sup>.

---

<sup>122</sup> VENTURI ADOLFO, *Storia dell'arte italiana*, IV, Milano 1906, pp. 562-564.

<sup>123</sup> PREVITALI, *Alcune opere 'fuori contesto'*, p. 118.

<sup>124</sup> TOESCA PIETRO, *Storia dell'arte italiana: il Trecento*, vol. II, Torino 1951, p. 274, nota 56.

<sup>125</sup> VALENTINER, *Notes...*, p. 57.

<sup>126</sup> PREVITALI, *Alcune opere 'fuori contesto'*, p. 131.

<sup>127</sup> “*Che le statue siano state eseguite in loco lo fa pensare, oltre alle dimensioni eccezionali [...] che ne avrebbero reso particolarmente difficile il trasporto su lunghe distanze, la presenza di un restauro antico (forse ancora trecentesco) che ha sostituito il braccio destro della Madonna e parte del panneggio adiacente usando la stessa pietra, che si deve perciò ritenere proveniente da qualche cava dei dintorni*” (cfr. PREVITALI, *Alcune opere "fuori contesto"*, p. 126, nota 24).

### 3.1.2 MONUMENTO FUNEBRE DI MESSER PORRINA A CASOLE D'ELSA

Bernardino da Casole, il Porrina, dopo lunghi anni di attività, si spense probabilmente tra il 6 ottobre 1308 e il 14 aprile 1309, ossia tra la data dell'ultimo documento compilato dal giurista e quella in cui fece la comparsa suo figlio, Ranieri.

È possibile che il fratello del Porrina, Ranieri, o addirittura il figlio stesso del defunto, abbia convocato in Toscana, e più precisamente a Casole d'Elsa, l'artista romano per realizzare il monumento funebre dell'illustre personalità appena scomparsa<sup>128</sup>. Questo collocherebbe l'opera nel primo decennio del XIV secolo, elemento che potrebbe confermarsi ulteriormente se si considera la data di morte di un altro illustre personaggio, alquanto vicino agli Albertini, ossia il vescovo Tommaso Andrei, deceduto il 30 luglio 1303. In quel periodo i suoi eredi chiamarono lo scultore Gano di Fazio, conosciuto anche come Gano da Siena, per realizzare il monumento funebre all'interno della pieve di Casole d'Elsa (fig. 12), luogo d'origine della famiglia Andrei. Previtali sostiene la concomitanza dell'opera del Porrina con quella dell'Andrei, che dovettero quindi essere state realizzate nello stesso periodo<sup>129</sup>.

Il monumento (fig. 13), incastonato nella parte settentrionale della Collegiata di Casole d'Elsa, presenta un'edicola, decorata con due pinnacoli poggianti su pilastri a base quadrata, e una guglia decorata con gattoni lungo i bordi, mentre al centro si aprono due rosoni a tema floreale; al centro vi è una bifora con archi ad ogiva trilobati, atti ad incorniciare una nicchia, al cui interno si trova la figura di Bernardino da Casole (fig. 14), rappresentato stante, vestito con abiti civili e legati alla sua professione di giurista; con la mano destra tiene un libro, unicamente decorato dalle fibule metalliche in copertina; in basso, nel luogo di una mancata iscrizione, si trovano le figure intere di due profeti, un giovane dai capelli ricci e la bocca semiaperta (fig. 15), e uno più anziano (fig. 16) con una lunga barba, reggente con le mani un filatterio, oggi andato parzialmente perduto a causa dei danni provocati dalla Seconda Guerra Mondiale<sup>130</sup>.

Data la vicinanza con il monumento dell'Andrei, per lungo tempo gli storici dell'arte, come Cohn Goerke<sup>131</sup> e Bacci<sup>132</sup>, attribuirono entrambe le opere allo stesso artista, ossia Gano di Fazio. Altri, come il Carli<sup>133</sup> e il Toesca<sup>134</sup>, accettarono l'attribuzione all'artista senese,

---

<sup>128</sup> “In quel medesimo periodo Marco poteva già aver avviato nella pieve di Casole l'esecuzione del monumento a Porrina, chiamato dal fratello vescovo di Cremona e dal figlio Ranieri a onorare la memoria dell'insigne *causidicus valdelsano* e, ad un tempo ad esaltare il loro prestigio familiare” (crf. COAZZIN, *Potere, cultura e committenza artistica*, p. 64)

<sup>129</sup> “Se consideriamo inoltre che il Porrina del monumento di Casole era già morto nel 1313 (anno in cui il figlio dovette fuggire da Casole) ma non sappiamo da quanto, possiamo forse collocare l'opera negli anni immediatamente successivi al monumento di Gano per gli Andrei, cui in qualche modo, dal punto di vista del civico prestigio, il monumento degli Aringhieri (ndr. Albertini) rappresentò una adeguata e, dobbiamo credere, tempestiva risposta” (crf. PREVITALI, *Alcune opere “fuori contesto”*, p. 126).

<sup>130</sup> *Ivi*, p. 117.

<sup>131</sup> GOERKE COHN WERNER, *Scultori senesi del Trecento*, II, in «*Rivista d'arte*», XXI, 1939, pp. 1-22.

<sup>132</sup> BACCI PELEO, *Notizie originali inedite e appunti critici su Gano di Fazio scultore senese (metà XIII sec. - 1317)*, in «*Fonti e commenti per la storia dell'arte senese*», 1944, pp. 51-109.

<sup>133</sup> CARLI ENZO, *Lo scultore Gano da Siena*, in «*Emporium*», XX, vol. XCV, n. 570, 1942, pp. 231-247.

<sup>134</sup> TOESCA, *Il Trecento*, p. 295.

sostenendo che le differenze stilistiche tra le due opere fossero da attribuire ad un passaggio del tempo.

A contrastare questa tesi fu il Previtali, il quale si soffermò sulle differenze di carattere stilistico. Se Gano creava figure rigide, di stampo arnofiano, con un modellato semplice e una superficie scabra, Marco Romano dimostrava già di avere una conoscenza nordica, come dimostra l'*enhancement* del giovane profeta, nonché una certa abilità nel lavorare in profondità i sottosquadri; le superfici sono lisce e lucenti; i boccoli sono ben avvolti in spirali, terminanti in "tipiche ciambelline"<sup>135</sup>.

Le differenze sono così evidenti e importanti, che, affermò il Previtali, non le si possono ricondurre ad un semplice passaggio temporale, poiché nessun artista sarebbe in grado di modificare così ampiamente il suo stile nel corso della sua vita, e questo vale soprattutto per Gano, che, all'epoca della realizzazione del monumento per Andrei, "come recita la firma altisonante, artista in grado di reclamare, per la propria opera "insigne", "lodi immense"; cioè all'apice della carriera, e perciò, è da credere, in età matura"<sup>136</sup>.

Per arrivare all'attribuzione, fatta dal Previtali, a Marco Romano, è necessario vedere il passaggio intermedio svolto da due importanti storici dell'arte già citati in precedenza. Il primo è Valentiner, il quale notò una evidente somiglianza tra l'opera del Porrina, che lui attribuiva all'epoca all'artista senese, e le tre sculture cremonesi, di cui si è parlato in precedenza<sup>137</sup>. Notò ad esempio la posizione delle mani reggenti un libro, con il pollice, l'indice e il medio esposti; notò anche che i libri presentano sempre le parti metalliche a decorazione della copertina<sup>138</sup>. La tesi fu poi sostenuta anche dal Carli, che ipotizzò un arrivo di Gano in terra lombarda a seguito del vescovo Ranieri da Casole<sup>139</sup>.

A queste osservazioni dei due storici dell'arte, raggiunte attraverso presupposti oggi considerati erronei, si aggiunge il dettato di Previtali, il quale dimostrò che, oltre le mani e le fibule, anche la base delle sculture, geometrica di lieve spessore, si mostrava simile a Casole come a Cremona<sup>140</sup>.

In base a quanto si è fino ad ora analizzato, le somiglianze stilistiche tra le opere di Siena, Cremona e Casole dimostrano che queste vennero realizzate dalle mani di un artista, probabilmente girovago, che compiva i suoi spostamenti a seguito della famiglia degli Albertini.

Come accennato all'inizio di questo paragrafo, l'unica iscrizione che ci riporti l'identità dell'artista è quella presente a Venezia, mentre per tutte le altre opere solo i documenti storici legati agli Albertini e le somiglianze stilistiche possono permettere un'attribuzione alla sua mano. Nel caso di Casole d'Elsa però sappiamo che un'iscrizione vi era davvero, poiché venne copiata da Giovanni Boccaccio nella sua Miscellanea Laurenziana. Tale testo riporta

---

<sup>135</sup> PREVITALI, *Alcune opere 'fuori contesto'*, p. 117.

<sup>136</sup> *Ivi*, p. 118.

<sup>137</sup> VALENTINER, *Notes...*, pp. 40-60.

<sup>138</sup> *Ibidem*.

<sup>139</sup> CARLI ENZO, *Letter to the Editor*, in «*The Art Quarterly*», XII, 1940, pp. 92-93.

<sup>140</sup> PREVITALI, *Alcune opere 'fuori contesto'*, p. 120.

numerose informazioni circa la vita del defunto, ossia il Porrina, nonché altre relative alla statua, il che fa pensare ad una relazione tra i due elementi<sup>141</sup>. Mancano però informazioni relative al tempo, al luogo e all'autore di questo monumento, forse omessi dallo stesso certaldese<sup>142</sup>. Oppure l'iscrizione venne aggiunta in un secondo momento, dimostrando che il monumento di Marco Romano nacque per celebrare un vivente, e non come opera funeraria<sup>143</sup>. Il fatto che il Porrina sia rappresentante stante e sveglio, potrebbe avvalorare questa tesi, sostenuta da Coazzin, che afferma: "*L'eventuale destinazione della statua all'autocelebrazione di un vivente e, per estensione, dell'influente famiglia cui apparteneva potrebbe giustificare l'assenza di un'epigrafe a carattere prettamente funerario approntata a ridosso della realizzazione del monumento*"<sup>144</sup>.

Prima di passare all'ultima tappa di Marco Romano, ossia Venezia, nel prossimo paragrafo verranno brevemente trattate alcune opere a lui attribuite erroneamente o correttamente nel corso degli ultimi decenni.

### 3.1.3 NUOVE OPERE ATTRIBUITE E INFLUENZA

Nel corso degli ultimi due secoli sono numerose le opere che, per questioni stilistiche o per omonimia, sono state attribuite a Marco Romano.

Un'opera incautamente attribuita a Marco Romano fu la Madonna di Piombino (fig. 17), attualmente conservata nel Museo della Concattedrale di S. Antimo Martire della città toscana. Risalirebbe ai primi anni del XIV secolo, e l'iscrizione ad essa legata recita "*hoc opus fecerunt magistri Ciolus et Marcus de Sena*". Ad averla avvicinata all'artista romano fu Valentiner, che la considerò una sua opera giovanile, poiché dalla capigliatura del bambino dimostra di avere un debito stilistico con la scultura più matura del San Simeone<sup>145</sup>. Sebbene la somiglianza stilistica in quel dettaglio sia effettivamente presente, l'intera opera si mostra ancora eccessivamente legata al *modus operandi* di Giovanni Pisano, quando, come si è precedentemente visto, nelle opere senesi di Romano tale vicinanza era completamente assente, anzi, traspariva già una tendenza antipisana. Inoltre l'iscrizione lascia intuire che entrambi gli artisti fossero senesi, quando in realtà Marco era originario dell'Urbe<sup>146</sup>.

Un tentativo valido per spiegare le somiglianze stilistiche con Marco Romano, senza però attribuirgli l'opera, è dimostrando la sua influenza nel panorama toscano. Con la sua arte, lo scultore di Roma mostrava una valida alternativa alla proposta dei Pisano, e non c'è da escludere che la tendenza verso il 'classicismo gotico' che coinvolse Tino da Camaino e

---

<sup>141</sup> COAZZIN, Potere, cultura e committenze, p. 79.

<sup>142</sup> *Eadem*, p. 89.

<sup>143</sup> *Eadem*.

<sup>144</sup> *Eadem*.

<sup>145</sup> «Non è impossibile che Marco Romano sia la stessa persona del Marco che firmò una statua di Madonna a Piombino insieme con Ciolo da Siena, ovviamente un'opera giovanile dei due artisti, più o meno copiata da Giovanni Pisano, ma che mostra nel trattamento della chioma del bambino gli inizi del fantastico stile del San Simeone» (crf. VALENTINER WILHEM REINHOLD, *Pietro Toesca's "Il Trecento". A critical Study*, in «The Art Quarterly», XV, 1952, pp. 151-160.

<sup>146</sup> PREVITALI, *Alcune opere 'fuori contesto'*, pp. 127-128.

anche il ‘Maestro sottile’ di Orvieto, noto anche come Lorenzo Maitani, sia dovuta alla presenza in patria della sua arte innovativa<sup>147</sup>. Potrebbe quindi essere che anche Ciolo e Marco da Siena, vedendo le opere di Marco Romano all’interno della cattedrale senese, si siano lasciati influenzare dal suo stile e lo abbiano poi ripreso per l’opera di Piombino. Previtali stesso, infatti, sostiene che il modo di realizzare la acconciature nella Madonna di Piombino tradiscano l’influenza di fattore estraneo, esterno che “*potrebbe essere proprio la nuova maniera di trattare la capigliature introdotta da Marco Romano, per cui se ne potrebbe dedurre che la Madonna di Piombino, nonché essere una sua opera giovanile, sia un’opera che da lui per qualche parte già deriva*”<sup>148</sup>.

Nel 2014 in numerose testate giornalistiche è apparsa l’immagine di un volto colossale (fig. 18) attribuito a Marco Romano. La scultura ritrae un apostolo o forse un profeta, caratterizzato da una lunga barba dai ciuffi sinuosi che scendono morbidi verso il plinto in cui poggia. La scultura si trova oggi nel cortile palladiano dell’ex Accademia delle Belle Arti di Venezia, e ad averla notata è stato lo scultore e storico delle immagini Guerrino Lovato, che l’ha prontamente attribuita all’artista sopracitato per via di alcune somiglianze stilistiche con altre opere dell’artista, specie il San Simeone, visibili, a suo dire, nella realizzazione delle orecchie, nel bulbo sporgente degli occhi e nelle sopracciglia folte. Stando alla sua opinione, questa scultura potrebbe rappresentare un San Pietro, forse commissionata all’artista romano dal vescovo Iacopo Albertini, il medesimo committente del San Simeone giacente nella chiesa omonima nel sestiere di Santa Croce. A mio avviso, tale attribuzione ha degli elementi validi e altri che lo sono meno. Effettivamente il modo di movimentare le ciocche ondulate della barba ricorda quello osservato in due opere di cui si discuterà a breve, ossia il San Simeone e la testa di Profeta. Anche la bocca semiaperta, che lascia intravedere la chiostra dei denti, è un elemento caratterizzante dell’arte di Marco Romano. Ma vi sono numerosi altri aspetti che allontanano questa scultura dalle altre realizzate dal maestro. I ciuffi di capelli che poggiano sulle tempie dell’opera in questione hanno una voluminosità inferiore rispetto alle capigliature realizzate da Romano, di ispirazione sia francese che giovannea. Le rughe, che solcano la fronte dell’uomo, sono decisamente poco pronunciate a differenza di quelle che segnano il volto di Simeone o di Sant’Omobono o del profeta. Le orbite oculari sono decisamente poco lavorate con il trapano, infatti mancano totalmente le caratteristiche cavità agli angoli, come le si vedono sia nelle sculture cremonesi che nel busto in pietra calcarea. In generale, anche per quanto si è detto finora, il volto di quello che potrebbe essere San Pietro o un profeta, risulta essere poco espressivo, decisamente poco drammatico e realistico, se messo a confronto con le altre opere del maestro. Dato quindi questo rapporto di poche somiglianze e molte differenze, non riterrei questo busto un’opera effettiva di Marco Romano, ma piuttosto un monumento realizzato da un artista che conosceva o, semplicemente, aveva avuto modo di osservare le opere del maestro e che da esse ha preso ispirazione per alcune soluzioni, come appunto la bocca semiaperta.

Se questa proposta necessita ancora di una definitiva conferma, maggiormente accettata è la voce di Valenzano in merito ad un gruppo scultoreo raffigurante l’*Annunciazione* (figg.

---

<sup>147</sup> *Ivi*, pp. 128-130.

<sup>148</sup> *Ivi*, p. 128.

19-20), oggi conservata all'interno del Museo di San Marco. Dalle numerose testimonianze sia grafiche che scritte, le due sculture facenti parte del gruppo dell'Annunciazione parrebbe si trovassero dietro il ciborio della basilica di San Marco a Venezia<sup>149</sup>. Esse sono sempre state poste al di sopra delle due colonne in porfido verde, che un tempo sorreggevano la pala d'oro, come dimostrano i segni ancora visibili presenti sui capitelli<sup>150</sup>. Il gruppo scultoreo è stato messo in paragone con uno similare presenta nella cattedrale di Trogir (fig. 21), in Dalmazia, realizzato in età precedente rispetto al 1331, anno in cui morì il suo esecutore, lo scultore Martino<sup>151</sup>. Il rapporto tra le due sculture appare piuttosto evidente, e ciò fa cadere le ipotesi secondo cui l'opera veneziana sia quattrocentesca. Wolters la datò al 1331 e la attribuì ad uno scultore di origine toscana. Già l'Hahnloser nel 1965 notò che il naturalismo presente in questa scultura addolciva la “*drammaticità toscana*” di Giovanni Pisano<sup>152</sup>. Con gli ultimi studi, però, è stato possibile avvicinare le due sculture alla mano di Marco Romano, essendo in esse presenti dei tratti tipici della sua arte, come la bocca semiaperta a lasciar trasparire la chiostra dei denti o il virtuosismo dei panneggi<sup>153</sup>. Secondo Valenzano, questo potrebbe essere stato il suo ultimo lavoro<sup>154</sup>.

La presenza di Marco Romano in area veneta ha fatto pensare alla nascita di un discepolato nel territorio. Questa tesi emerge con prepotenza quando si discute della tomba di Enrico Scrovegni (fig. 22), presente nel presbiterio della Cappella degli Scrovegni a Padova. Essa non fa infatti parte del monumento di Giovanni Pisano, per tanto sia la sua datazione che il nome del suo autore sono stati spesso oggetto di studio. Il monumento in questione appare diviso verticalmente in due settori: quello inferiore mostra una cassa retta da mensole, mentre quella superiore mostra una camera funeraria, aperta da degli angeli reggicortina, che lasciano la possibilità all'osservatore di ammirare il *gisant* raffigurante Enrico Scrovegni sul letto di morte, alle cui spalle campeggiano gli stemmi della famiglia. Questi due settori sembrano appartenere a due epoche differenti, e la cassa sembrerebbe essere la componente più antica<sup>155</sup>. Questo però non impedì di avvicinare stilisticamente quest'opera all'arca del vescovo Castellano Salomone (fig. 23), presente presso il Duomo di Treviso e realizzata nel secondo decennio del XIV secolo<sup>156</sup>. Il rapporto tra queste due opere potrebbe essere d'aiuto per tentare una collocazione temporale dell'opera verso i primi decenni del medesimo secolo. Sebbene le due opere siano simili anche da un punto di vista compositivo, da parte di quello qualitativo esse mostrano di appartenere a due artisti completamente differenti. Quello trevigiano dovette appartenere all'ambiente veneziano, mentre quello operativo a Padova mostra un linguaggio più vicino a quello senese<sup>157</sup>. Ciò emerge sia nel *gisant* che negli angeli, dal momento che tra di loro vi è una certa affinità stilistica. Osservando attentamente la figura

<sup>149</sup> VALENZANO GIOVANNA, *Annunciazione*, in *I Tesori della Fede. Oreficeria e Scultura dalle Chiese di Venezia* (Venezia, Chiesa di San Barnaba 11 marzo - 30 luglio 2000), Marsilio Editori, Venezia 2000, p. 47.

<sup>150</sup> *Eadem*.

<sup>151</sup> *Ivi*, p. 50.

<sup>152</sup> *Eadem*.

<sup>153</sup> *Eadem*.

<sup>154</sup> *Eadem*.

<sup>155</sup> GUARNIERI CRISTINA, *Scultura e pittura. L'allestimento del monumento sepolcrale di Enrico nel progetto decorativo dell'abside*, in *La Cappella degli Scrovegni nell'anfiteatro romano di Padova: nuove ricerche e questioni irrisolte*, a cura di RITA DEIANA, Padova University Press, Padova 2018, p. 153.

<sup>156</sup> *Eadem*.

<sup>157</sup> *Eadem*, p. 157.

dello Scrovegni, si nota un volto dal grande realismo: dalla nuca, coperta con un copricapo, spuntano dei ciuffi di capelli ricci, che incorniciano un volto corruciato, con un arricciamento delle rughe proprio sulla fronte. Gli occhi sono serrati, mentre le sopracciglia sono arcuate. Le guance mostrano la pelle cadente di un uomo maturo, mentre le labbra sono serrate. Anche le mani sono segnate dalle vene a fior di pelle, tipico di una persona di mezza età. Tale cura per certi dettagli, oltre a far allontanare l'idea che il volto sia stato realizzato utilizzando una maschera mortuaria<sup>158</sup>, hanno permesso di avvicinare tale opera al San Simeone di Marco Romano<sup>159</sup>, opera risalente appunto al 1318. Sia Wolters che Tigler notarono una somiglianza tra il san Simeone e il sarcofago di Enrico Scrovegni, tesi sostenuta anche da Valenzano. La studiosa ha infatti sottolineato come «*l'autore di Enrico altri non sarebbe se non che "il miglior membro della scuola" di Marco Romano, che avrebbe potuto sfogliare "un taccuino di modelli del maestro" per essere informato di entrambi i monumenti funebri di Casole d'Elsa, dal momento che proprio il capolavoro di Gano di Fazio può essere considerato "il prototipo del monumento parietale pensile italiano", cioè di quel tipo di tomba che a Venezia è detto alla ponentina*»<sup>160</sup>.

Vi sono però altre opere, riscoperte in anni recenti, che la critica ha deciso di avvicinare a Marco Romano per via delle similitudini stilistiche con le opere del suo catalogo, appartenenti sia all'ambito veneziano che a quello cremonese che a quello senese.

Una delle opere più curiose che gli sono state attribuite è il piccolo e frammentario crocifisso eburneo del Victoria and Albert Museum (fig. 24). Questo piccolo oggetto di appena quindici centimetri mostra un patetismo così evidente, da portare numerosi studiosi ad avvicinarlo con il Crocifisso di Giovanni Pisano conservato presso il Museo dell'Opera del Duomo di Siena<sup>161</sup>. Qui emergono però degli elementi che verranno poi a riconfermarsi anche nelle opere successive. Per quanto il rapporto con il Pisano sia evidente, specie nel collo e nella testa protesi in avanti, che non solo richiamano le sculture del Duomo di Siena, ma ricordano anche che la visione prevista dell'oggetto doveva essere dal basso<sup>162</sup>, sono altrettanto chiare le divergenze con il "maestro", ad esempio l'irruenza e la drammaticità giovanee sono state sostituite da una maggiore calma e compostezza<sup>163</sup>. Questo stile viene definito appunto "classicismo gotico", che avvicina l'artista in questione agli ambienti francesi della fine del Duecento<sup>164</sup>. La vicinanza al mondo francofono lo dimostrano sia "*le eleganti soluzioni dei cedevoli panneggi*", ma anche la presenza della corona di spine, emersa nei repertori figurativi oltremontani solo nell'ultimo quarto del Duecento, ossia dopo che la reliquia in questione raggiunse la cappella di Notre-Dame di Parigi nel 1239<sup>165</sup>. In Pisano tale soluzione è completamente assente. Per fornire infine una datazione, è fondamentale osservare la

---

<sup>158</sup> *Eadem*, p. 156.

<sup>159</sup> *Eadem*.

<sup>160</sup> VALENZANO, "*Celavit hoc opus...*", p. 136.

<sup>161</sup> SPANNOCCHI SABINA, Il Crocifisso eburneo di Marco Romano nel Victoria and Albert Museum di Londra, in *Marco Romano e il contesto artistico senese*, catalogo della mostra (Casole d'Elsa, 27 marzo - 3 ottobre 2010), a cura di ALESSANDRO BAGNOLI, Cinisello Balsamo: Silvana editoriale, 2010, p. 140.

<sup>162</sup> *Eadem*.

<sup>163</sup> *Ivi*, p. 144.

<sup>164</sup> *Eadem*.

<sup>165</sup> *Ivi*, p. 145.



vicinanza di questa scultura sia con le opere veneziane di Marco Romano, che con quelle cremonesi, ed in particolare il Sant'Omobono, prodotti maturi dell'artista, e proprio per tale ragione si può supporre che anche il crocifisso inglese sia da collocare verso la fine della sua carriera artistica<sup>166</sup>.

Un'altra opera che è stata avvicinata a Marco Romano è un crocifisso ligneo (fig. 26) presente oggi a Casole d'Elsa, ma proveniente dalla chiesa di Santa Maria a Radi di Montagna, presso Sovicille<sup>167</sup>. Il Cristo è qui rappresentato in una posa drammatica, con la bocca spalancata e lo sguardo perso nel vuoto, il tutto atto ad esprimere il dolore provato in quell'attimo dal figlio di Dio. Certi dettagli del volto rimandano sia al naturalismo del San Simeone che a quello del Profeta anziano di Casole d'Elsa<sup>168</sup>. Come già accennato, nell'arte di Marco Romano la drammaticità di Giovanni Pisano si incontra con la delicatezza delle figure francesi del Duecento. Le sottili pieghe rimandano alla statuaria monumentale e alla produzione eburnea parigina della metà del XIII secolo<sup>169</sup>, mentre la naturalezza di tale scultura richiama l'Adamo (fig. 27) della facciata del braccio sud del transetto di Notre Dame, oggi conservato al Musée de Cluny<sup>170</sup>. Per quanto concerne la datazione, stando agli studi e alle considerazioni di Bagnoli, essa potrebbe essere una delle ultime opere realizzate nel contesto senese.

Infine un'ultima e iconica opera che è stata recentemente scoperta e attribuita a Marco Romano è una piccola testa calcarea di un uomo anziano (fig. 28), dalla folta chioma di capelli e dagli occhi sporgenti. La testa, acquisita dal mercato antiquario, è stata velocemente avvicinata all'arte del romano per via delle somiglianze stilistiche con le sculture cremonesi e con quelle veneziane<sup>171</sup>. Le folte ciocche di capelli, a ricordare le chiome di Giovanni Pisano, così come gli occhi lavorati a trapano a conferire maggiore espressività, non potevano che essere avvicinate all'artista dell'Urbe. L'acconciatura e la barba, così come la bocca spalancata e la fronte aggrottata avvicinano questo frammento di scultura al San Simeone veneziano. Questo modo di comporre le figure ha portato Bagnoli a confermare la vicinanza di Marco Romano all'ambito francese, in particolare ha paragonato il volto in questione con quelli presenti nelle miniature di Maître Honoré, miniatore attivo nella Francia di Filippo il Bello<sup>172</sup>. Le sue dimensioni fanno ipotizzare che tale testa dovette far parte di una statua alta una settantina di centimetri, e vista la poca cura nell'uso del trapano, essa doveva essere vista dal basso. Potrebbe essere stata una scultura di un monumento funerario, ipotesi presa subito in considerazione da Tigler, secondo cui questo volto potrebbe provenire dal monumento veneziano<sup>173</sup>. L'espressività violenta che traspare da questo volto ha lasciato ipotizzare che si

---

<sup>166</sup> *Eadem*.

<sup>167</sup> BAGNOLI ALESSANDRO, Crocifisso, in *Marco Romano e il contesto artistico senese*, catalogo della mostra (Casole d'Elsa, 27 marzo - 3 ottobre 2010), a cura di ALESSANDRO BAGNOLI, Cinisello Balsamo: Silvana editoriale, 2010, p. 176.

<sup>168</sup> *Ibidem*.

<sup>169</sup> *Ibidem*.

<sup>170</sup> *Ibidem*.

<sup>171</sup> BAGNOLI ALESSANDRO, Testa di Profeta, in *Marco Romano e il contesto artistico senese*, catalogo della mostra (Casole d'Elsa, 27 marzo - 3 ottobre 2010), a cura di ALESSANDRO BAGNOLI, Cinisello Balsamo: Silvana editoriale, 2010, p. 186.

<sup>172</sup> *Ibidem*.

<sup>173</sup> *Ibidem*.

trattasse di un personaggio in collera, forse un Mosè irato contro i Giudei<sup>174</sup>. L'attuale sistemazione su un plinto marmoreo potrebbe essere frutto di un manomissione in età moderna, atta a salvare quel volto espressivo, quasi classico, dall'oblio più totale<sup>175</sup>.

## 3.2 IL SARCOFAGO DI SAN SIMEONE PROFETA

### 3.2.1 LA CHIESA DI SAN SIMEONE GRANDE

La chiesa di San Simeone Profeta, nota anche con il nome di San Simeone Grando, per distinguerla dalla contigua chiesa di San Simeone Piccolo, si trova a Venezia nel Sestiere di Santa Croce, adiacente a Rio Marin. Sebbene oggi la chiesa presenti un prospetto neoclassico, realizzato, come recita l'iscrizione in facciata, nel 1861, la storia dell'edificio comincia molti secoli addietro, e più precisamente nel 967, quando le famiglie Aoldi, originaria della Grecia, Briosi e Ghisi si unirono per erigere i muri di questo nuovo spazio ecclesiastico<sup>176</sup>. Non è noto sapere quale aspetto avesse la chiesa durante il Basso Medioevo, dal momento che la più antica fonte iconografica che raffigura l'edificio è la Veduta di Venezia di Jacopo de'Barbari, risalente al 1500 (fig. 29). La xilografia mostra una chiesa con facciata a capanna, preceduta da un narcece ad un fornice, sormontato da un tabernacolo; assente sembra essere la zona absidale semicircolare. Alcuni edifici sorgono ai lati della chiesa, tra cui un campanile, sembra a base rettangolare. Purtroppo questa immagine ci mostra soltanto l'aspetto esteriore dell'edificio, lasciando il dubbio sulla struttura interna. Questa parte però può essere leggermente ricostruita grazie ai documenti, che dal XVI secolo in poi raccontano e descrivono le vicende e l'aspetto della chiesa in questione. Ad esempio sappiamo che la chiesa subì molte modifiche strutturali, che l'hanno portata all'aspetto attuale.

Innanzitutto il Lorenzetti riporta che l'attuale pianta è quella originaria<sup>177</sup>, sebbene già nel 1506 vi furono delle aggiunte strutturali, come ad esempio la sagrestia<sup>178</sup>. Un documento risalente al 8 gennaio del 1505, riportato dalla Callegaro, non solo conferma la costruzione della sagrestia, ma anche *“la sistemazione di tutta l'area presbiteriale, con l'isolamento del coro e l'affiancamento di una cappella più piccola in corrispondenza di quella laterale destra di più antica costruzione”*<sup>179</sup>. Nel 1525 il Capitolo di San Simeone decise di ampliare la chiesa verso l'area porticale-cimiteriale nella facciata, cosa che per l'appunto venne realizzata, senza eliminare completamente il narcece<sup>180</sup>.

Nel 1630 Venezia fu colpita da una grave epidemia di peste. Nel 1860 Giuseppe Cappelletti, sacerdote che iniziò la sua formazione proprio a San Simeone, nonché autore di un volume interamente dedicato alla sua chiesa, per il quale egli raccolse informazioni dai racconti degli

---

<sup>174</sup> *Ivi*, p. 188.

<sup>175</sup> *Ibidem*.

<sup>176</sup> TASSINI GIUSEPPE, *Curiosità veneziane*, Giusto Fuga Editore, Venezia 1915, pp. 609; 611.

<sup>177</sup> LORENZETTI GIULIO, *Venezia e il suo estuario*, Istituto poligrafico dello Stato, Roma 1956, p. 473.

<sup>178</sup> CALLEGARO FABRIZIA, *Nuovi documenti per la chiesa di S. Simeone Grando a Venezia*, in «Venezia Arti. Bollettino del dipartimento storia e critica delle arti dell'Università di Venezia», 1991, p. 144.

<sup>179</sup> *Eadem*.

<sup>180</sup> *Eadem*, p. 145.

ecclesiastici che lo avevano preceduto e dalla lettura dei documenti conservati in canonica<sup>181</sup>, raccontava dettagliatamente come tale evento portò i sacerdoti di San Simeone a contravvenire agli ordini del governo della Serenissima, e come le loro scelte intaccarono anche la stessa architettura della chiesa. In quell'anno del XVII secolo era stato infatti deciso che, onde evitare il contagio, la sepoltura degli appestati non sarebbe stata permessa all'interno delle canoniche della città<sup>182</sup>. I tre sacerdoti di San Simeone, invece, decisero di non attenersi a tale regola, continuando quindi a offrire sepoltura ai corpi provenienti dai vari sestieri della città. Fu così che in data 28 febbraio 1631 il Magistrato della Sanità inviò alcuni esponenti del Collegio dei Medici a visitare tale chiesa e quella di San Giovanni Novo per valutare la situazione<sup>183</sup>. Si racconta che la situazione a San Simeone fosse ben peggiore di quella presso San Giovanni. I corpi erano stati seppelliti sia all'interno che all'esterno della chiesa, ovviamente in numero maggiore di quello consentito dagli ambienti. Anche l'area del sottoportico era stata utilizzata per lo stesso scopo. Il problema principale era l'effettiva esecuzione dei lavori, alquanto approssimativi, a tal punto che molte coperture degli avelli si ruppero a causa della decomposizione dei corpi, portando quindi l'ambiente ad essere invaso da odori pestilenziali, che avrebbero potuto non solo contagiare altre persone, ma addirittura infettare l'acqua di un pozzo posto nelle vicinanze<sup>184</sup>. Si ordinò per giunta di ricoprire tutta l'area con vari materiali, tra cui terra, pietre cotte, sabbia, piombo, gesso e bitume. Nel frattempo i tre sacerdoti vennero incarcerati, e si decise che essi avrebbero potuto riacquistare la libertà soltanto dopo aver pagato una cifra pari a duecento ducati a testa per coprire le spese dei lavori sopracitati<sup>185</sup>.

Questo caso risulta essere di particolare rilevanza per la chiesa, dal momento che l'intervento comportò la copertura del pavimento originale della chiesa con "*mezzo braccio*" di sabbia e pietre cotte<sup>186</sup>. Per ben due secoli quello fu il pavimento della chiesa, sebbene, durante sporadici lavori di sistemazione dello stesso, si ebbe modo di vedere che, al di sotto della sabbia, vi fosse il pavimento originale con le sue lastre tombali<sup>187</sup>.

Nel 1756 venne coinvolto l'architetto Giorgio Massari per la realizzazione della nuova facciata, di cui però fece soltanto il progetto, senza metterlo poi in atto<sup>188</sup>. A lui si deve però la ricostruzione di una delle cappelle all'interno della chiesa, quella dedicata al Rosario. Tale operazione, l'unica svolta da Massari all'interno di questa chiesa, comportò un aggiornamento stilistico in senso neoclassico dell'altare<sup>189</sup>.

Racconta sempre il Cappelletti che nel giorno 16 gennaio 1860 venne eliminato il pavimento seicentesco, riportando alla luce quello originale in quadri di marmo rosso e bianco,

---

<sup>181</sup> CAPPELLETTI GIUSEPPE, *La chiesa di S. Simeone vulgo il Grande*, Tipografia Melchiorre Fontana, Venezia 1860, pp. 4-5.

<sup>182</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>183</sup> *Ibidem*.

<sup>184</sup> *Ivi*, pp. 10-12.

<sup>185</sup> *Ibidem*.

<sup>186</sup> *Ibidem*.

<sup>187</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>188</sup> CALLEGARO, *Nuovi documenti*, p. 145.

<sup>189</sup> *Eadem*.

costellato da numerose tombe di illustri nobili o sacerdoti<sup>190</sup>. Sostiene però l'autore che questo non era propriamente il pavimento originale, e che, probabilmente, ve ne doveva essere uno più antico al di sotto di questo<sup>191</sup>. Per dimostrare la sua tesi, Cappelletti fa notare che le colonne della navata centrale sono prive di base, che quindi deve trovarsi almeno mezzo braccio sotto l'attuale pavimentazione. Inoltre tutti gli avelli sono databili dal XV secolo in poi, quindi non è da escludere che ve ne fossero di più antichi nel pavimento ancora oggi coperto<sup>192</sup>.

Successivamente tra il 1861 e il 1885 vi furono ulteriori lavori di ammodernamento, che coinvolsero sia la facciata, adattata al gusto neoclassico, che all'interno, con lo smantellamento di due altari nella navata sinistra e il loro ricollocamento in posizioni poco lontane da quelle originali<sup>193</sup>.

Attualmente la chiesa è strutturata su tre navate<sup>194</sup>, con un alzatao formato da archi a tutto sesto di ampiezze differenti, più ampi all'inizio e verso la fine della navata, poggianti su colonne a base circolare e dotate di capitelli bizantini, sui quali pennacchi sono collocate delle sculture di apostoli a tutto tondo; al di sopra degli archi vi è un cleristorio da cui si aprono delle finestre semicirculari; le campate sono sormontate da delle volte a crociera dalla minima profondità. La navata laterale destra è composta da ampie campate coperte da un soffitto piano. La navata laterale sinistra invece presenta delle campate di ampiezza ridotta rispetto a quelle parallele, tutte coperte da una volta a botte. Il presbiterio si apre con tre cappelle, una maggiore affiancata da due di ridotte dimensioni. L'altar maggiore, da cui si apre un'abside a scarsella, è formato da un ampio coro coperto da una volta a botte, dalla cui sommità si apre un piccolo lucernario circolare; le cappelle laterali riproducono in forma ridotta tali elementi strutturali.

All'interno di questa chiesa vennero costruiti nel corso dei secoli numerosi altari da parte di varie confraternite, o scuole, presenti nel sestiere. A discorrere di queste presenze è lo stesso Cappelletti nel 1860, che a questo si dedicò, dopo aver elencato le numerose tombe presenti nel pavimento. Partendo dalla navata destra, il primo altare che si incontra è quello dedicato a Sant'Ermolao, prete martire proveniente da Nicomedia, le cui ossa vennero trasferite da Costantinopoli a Venezia in occasione della Quarta Crociata del 1204<sup>195</sup>. Le sue ossa furono poste in un'urna, sulla quale campeggiava un'iscrizione in caratteri greci, che dichiarava la presenza sua e di San Pantaleone, un medico vicino alla figura del sacerdote<sup>196</sup>. Il fatto che vi fosse tale altare all'interno di questa chiesa è dovuto alla presenza a San Simeone della Scuola di Sant'Ermolao, il cui luogo di raccolta si trovava in un mezzanino nei pressi del portico della chiesa<sup>197</sup>. Quando nel 1525 il Capitolo di San Simeone decise di sfrattare la

---

<sup>190</sup> CAPPELLETTI, *La chiesa di S. Simeone*, p. 8.

<sup>191</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>192</sup> *Ibidem*.

<sup>193</sup> CALLEGARO, *Nuovi documenti*, p. 146.

<sup>194</sup> LORENZETTI, *Venezia e il suo estuario*, p. 473.

<sup>195</sup> CAPPELLETTI, *La chiesa di S. Simeone*, p. 25.

<sup>196</sup> CORNER FLAMINIO, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia e di Torcello*, Arnoldo Forni Editori s.r.l., Bologna 1990, p. 385.

<sup>197</sup> CALLEGARO, *Nuovi documenti*, p. 145.

scuola per ampliare la chiesa, la Scuola fece resistenza, dichiarando di essere lì ospitata da molto tempo. Fu così che il Patriarca decise di non abbattere la loro scuola, ma di trasferirla nel sottoportico adiacente alla chiesa, dove tutt'oggi si può vedere una lastra, erroneamente ritenuta tombale, con l'effigie di Sant'Ermolao orante, risalente al 1382<sup>198</sup>.

Nella navata sinistra, parallelamente all'altare di Sant'Ermolao, che nel 1860 era dedicato anche a San Pietro, all'Addolorata e ad altre figure<sup>199</sup>, vi è l'altare della Visitazione, a cui seguono poi, in direzione verso il presbiterio, l'Altare di San Valentino e l'Altare dell'Annunziata. Quest'ultimo era stato realizzato, come dimostra un rocchio inciso su di esso, dai 'garzotti', ossia i lavoratori della lana, che utilizzavano il garzo, una sorta di pannocchia spinosa, per creare le manifatture<sup>200</sup>. Il lanificio era infatti presente nel sestiere di Santa Croce, come dimostra ancora oggi il nome di alcune calli. La scuola di questi lavoratori durò fino al 1787, quando venne soppressa per un decreto del Senato<sup>201</sup>. Racconta inoltre Cappelletti che qui predicò san Domenico, portando a Venezia la devozione del Rosario<sup>202</sup>.

A tal proposito, l'ultimo altare presente in questa navata è quello dedicato alla Vergine del Rosario, di cui però si è già accennato in precedenza.

Vi sono infine i tre altari presbiterali. L'altare sinistro è dedicato al Santissimo Sacramento. Cappelletti ce lo descrive come "*formato di preziosi e ben lavorati marmi*", a cui va aggiunto che "*le pareti della cappella sono coperte di affreschi allusivi al mistero Eucaristico. I principali esprimono l'oblazione di Melchisedecco e Mosè, che asperge il popolo col sangue di sacrificati olocausti*"<sup>203</sup>. Tutta questa decorazione oggi non è più visibile, probabilmente asportata con i restauri successivi all'epoca di Cappelletti.

Degno di interesse è infine l'altare destro, dedicato alla Santissima Trinità, il quale venne ricostruito e consacrato nel 1727. Da esso si accede alla sacrestia, e attraverso una scala, si raggiunge l'archivio, in cui lo stesso Cappelletti si recò per recuperare le notizie relative a questa chiesa<sup>204</sup>.

All'interno di questo ambiente religioso vi sono conservate numerose reliquie, alcune delle quali legate anche alla figura di Gesù Cristo. Presso l'Altare della Vergine del Rosario, dice il Cappelletti, "*si conservano parecchie reliquie: le più illustri sono alcune gocce di Sangue prezioso del Redentore, una Spina della sua Corona ed un pezzo della Colonna*"<sup>205</sup>. Il Sangue venne donato alla chiesa di San Simeone nell'anno 1231 dal Doge Reniero Zen, a seguito dell'incendio che coinvolse la Basilica di San Marco<sup>206</sup>. Tale gesto è da leggere considerando il fatto che la famiglia Zen proveniva dalla stessa contrada della chiesa. Questa e le altre

---

<sup>198</sup> *Eadem*.

<sup>199</sup> CAPPELLETTI, *La chiesa di S. Simeone*, p. 25.

<sup>200</sup> VIANELLO SABINA [a cura di], *Le chiese di Venezia*, Electa, Milano 1993, p. 21.

<sup>201</sup> CAPPELLETTI, *La chiesa di S. Simeone*, p. 18.

<sup>202</sup> "*Da questo altare predicò san Domenico e quivi insegnò anche a Venezia la devozione del Rosario*" (CAPPELLETTI, *La chiesa di S. Simeone*, p. 26).

<sup>203</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>204</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>205</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>206</sup> *Ivi*, pp. 36-38.

reliquie della Passione venivano esposte “*su di un palco, appositamente eretto nel mezzo della chiesa un tempo, oggidì nel presbiterio, la domenica delle Palme*”<sup>207</sup>.

A queste reliquie si aggiungano le già citate ossa di Sant’Ermolao e San Pantaleone. Flaminio Corner aggiunse che, oltre quelle già citate, vi sono anche le reliquie dei Santi Innocenti; un braccio di San Quirico; una parte d’osso di San Pietro; ossa di San Giovanni Crisostomo; ossa di San Valentino<sup>208</sup>.

Infine, presso l’altare della Santissima Trinità, vi è la testa di Sant’Osvaldo martire, condotta a Venezia da Roma da una certa Angela Correr. Successivamente venne fatta realizzare una scultura, tra il XVII e il XVIII secolo, raffigurante Sant’Osvaldo, Re di Northumbria<sup>209</sup>. Ma sicuramente le reliquie che hanno un maggior valore per questa chiesa sono quelle del profeta Simeone il Giusto, conservate all’interno di questo spazio sacro dal 1204, anno della Quarta Crociata, come un’iscrizione dedicatogli ci narra, e di cui si discorrerà nei prossimi paragrafi.

### 3.2.2 LE ISCRIZIONI

Al giorno d’oggi, addossato alla parete meridionale dell’Altare del Santissimo Sacramento, posto all’interno di una piccola nicchia vi è un monumento formato da una lunga iscrizione su una lastra marmorea, da una raffigurazione di un uomo anziano giacente, realizzata in una lastra di marmo, la quale è a sua volta posta su di una cassa in marmo rosso di Verona. Per comprendere di cosa si tratti questo monumento e a cosa si riferisca, vengono in aiuto tre iscrizioni, due delle quali facilmente leggibili.

La prima iscrizione era già stata citata all’inizio di questo capitolo, poiché essa presenta, nelle conclusioni, la firma dell’artista che ha realizzato l’opera, ossia Marco Romano. Ben nove righe però precedono il distico, ed essi recitano:

*“In Chr(ist)i no(m)ine amen. Ann(o) incarnatio(n)is mcccxvii, m(en)se febr(uarii) die iiii, indictione pri(m)a, tra(ns)latio corp(or)is / s(an)c(t)i Symeonis proph(et)e facta fuit de quadam archa in hoc altare posita in qua cxiiii annis / steterat ut in tra(n)slatione de Constantinopoli in mccciii huc facta et scripturis autenti/cis plenius continetur in hoc excellentissimum sepulcrum, per venerabilem patrem d(omi)n(u)m / Iacobum Dei gratia episcopum castellanum, cum quibusdam aliis convicinis episcopis, procu/rante cum Dei auxilio Bartholomeo Ravachaulo eiusdem eccl(esi)e plebano, sine aliqua eccl(esi)e / pecunia. Propter quod supplicat idem plebanus huius eccl(esi)e capitulo ac universo convici/nio ut per Chr(ist)i misericordiam in suis sacrificiis et orationibus semper sit in eo(rum) memoria ~ Visitet quilib(et) libent(er) hec p(re)ciosa corpora quia exin(de) xl dies diebus singul(is) relaxant(ur) d(e) i(n)iu(n)ta s(ibi) p(e)n(itent)ia a d(omino) pat(riarcha) d(e) Alexa(nd)ria*

---

<sup>207</sup> Ivi, p. 38.

<sup>208</sup> CORNER, *Notizie storiche delle chiese*, p. 385.

<sup>209</sup> CAPPELLETTI, *La chiesa di S. Simeone*, p. 27.

*d(e) ordi(n)arii licencia: + Celavit Marcus opus hoc insigne Romanus ~ laudibus non parcus est sua digna manus ~*<sup>210</sup>.

Questa iscrizione fa riferimento al giorno 4 febbraio 1317, ma, come fece notare Cipolla, l'anno sarebbe in realtà il 1318, dal momento che essa si basa sul more veneto, ossia il calendario utilizzato dai veneziani, nel quale il Capodanno cadeva il 1 marzo<sup>211</sup>. Si dice che in quel giorno venne fatta la traslazione del corpo di San Simeone profeta da una certa arca (*de quadam archa*) ad un altare (*in hoc altare*). Nell'arca precedente san Simeone vi era stato conservato per 114 anni a seguito della prima traslazione, quella che portò il corpo da Costantinopoli a Venezia, fatto che avvenne nel 1204. La seconda traslazione fu possibile grazie al vescovo di Castello Iacopo e di altri vescovi vicini, probabilmente Jesolo, Caorle e Torcello<sup>212</sup>. Ad aver finanziato i lavori del nuovo monumento fu Bartolomeo Ravacaulo, pievano della chiesa di San Simeone, il quale non chiese l'intervento economico da parte della chiesa veneziana, ed è per questo motivo che egli chiedeva di essere ricordato nelle messe e nelle orazioni.<sup>213</sup> Infine, grazie al Patriarca di Aquileia, venne stipulato che per chiunque avesse visitato questi corpi, intese le varie reliquie conservate nella chiesa, gli sarebbero stati tolti quaranta giorni dalla penitenza datagli.

La seconda iscrizione, realizzata nello stesso periodo della precedente, si trova sul sarcofago in marmo rosso, e recita:

*“Hic stetit corpus beati Symeo(n)is p(ro)ph(et)e a(n)nis centum et xiiii”*

Infine vi è una terza iscrizione, che si trova in una lapide posta all'interno dell'altar maggiore, la quale riporta le seguenti parole:

*“Istud e(st) corpu(s) / s(ancti) Symeo(n)is p(ro)ph(et)e / portatu(m) de Con/statinopol(i) ad / hu(n)c locu(m) mccciii”*

Quello che si può evincere, basandosi sulle informazioni ricavabili dalle tre iscrizioni, è che attualmente si è di fronte ad un assemblamento di due monumenti differenti: l'arca in marmo rosso e la terza iscrizione appartengono ad un monumento duecentesco, che dovette appunto contenere le spoglie di San Simeone Profeta per centoquattordici anni; il *gisant* marmoreo e la prima iscrizione, invece, dovevano appartenere al monumento trecentesco, opera di quel Marco Romano che qui lasciò la sua firma, attivo presumibilmente nel 1318, anno dell'avvenuto spostamento del corpo da un'arca all'altra.

Stando a queste considerazioni, tre sono le domande che affiorano in relazione ai due monumenti: quale aspetto dovesse avere l'arca originaria del Duecento; qual era l'aspetto dell'arca di Marco Romano e dove doveva essere collocata in origine; in quale modo e a

---

<sup>210</sup>Per questa parte mi sono rifatta alla trascrizione presente in TOMASI MICHELE, *Le arche dei santi: scultura, religione e politica nel Trecento veneto*, Viella, Roma 2012, p. 136.

<sup>211</sup> CIPOLLA CARLO, *L'iscrizione di S. Simeone profeta*, in «Archivio Veneto», XXXVI, vol. II, Venezia 1888, p. 373.

<sup>212</sup> WOLTERS WOLFGANG, *La scultura veneziana gotica (1300-1460)*, vol. I, Alfieri Edizioni d'Arte, Venezia 1976, p. 153.

<sup>213</sup> TOMASI, *Le arche...*, p. 137.

seguito di chi è arrivato l'artista girovago, che fino ad allora aveva operato in territorio toscano e lombardo.

Al giorno d'oggi è pressoché impossibile dare una risposta alla prima domanda, anche per il fatto che gli studi svolti su questo monumento non si sono mai posti il problema di dare una forma all'antica arca duecentesca, operazione comunque complicata per la mancanza di dati iconografici o documentari. Una cosa si può però dire, ossia per secoli non vi furono più notizie di quest'arca. Il 12 dicembre 1733, come riporta il Corner, in occasione di alcuni lavori sulla pavimentazione della chiesa, si rinvenne l'antico sarcofago che, stando all'iscrizione, aveva contenuto il corpo di San Simeone per 114 anni<sup>214</sup>. Dove venne poi posizionata quest'arca fino al 1880 non è ancora chiaro.

Alle altre due domande è invece possibile dare delle risposte, sebbene, anche per l'arca trecentesca, l'operazione di ricostruzione della sua forma e della sua collocazione abbiano generato non pochi interrogativi a generazioni di studiosi, e ancora oggi si viaggia nel mondo delle ipotesi. Nei prossimi paragrafi perciò riporterò i risultati a cui i vari studi sono giunti negli ultimi duecento anni.

### 3.2.3 L'ARCA TRECENTESCA

Come riportato in precedenza, dell'arca trecentesca è rimasta la scultura ritraente San Simeone Profeta giacente e l'iscrizione (fig. 30), oggi murata nell'altare del Santissimo Sacramento. Ma a partire proprio da quel testo, è possibile dedurre che la collocazione originaria del monumento non fosse in tale cappella, ma bensì sull'altare maggiore.

Infatti il testo riporta che la traslazione venne fatta “*de quadam archa in hoc altare*”, facendo presupporre una correlazione tra il monumento e l'altare maggiore della chiesa<sup>215</sup>. Nel 1604 lo Stringa riportava che San Simeone “*giace in un sepolcro di marmo posto sopra l'altare maggiore*”<sup>216</sup>. Più di cento anni più tardi, Flaminio Corner nelle sue “*Ecclesiae venetae*”, affermava che la cassa di marmo con l'immagine del santo scolpita aveva “*in interiori enim parte ex adverso exsculptae imaginis hac notatur epigraphe*”<sup>217</sup>, dandoci quindi un'informazione riguardo il posizionamento, in questo caso non dell'arca, bensì dell'iscrizione, indicando la sua presenza sul retro della cassa. Sempre poi lo stesso autore, nel 1758, scrisse che il corpo venne deposto in un “*nobile avello*” sopra la mensa d'altare maggiore, operazione avvenuta grazie all'intervento di Ravacaulo<sup>218</sup>.

Stando alle fonti sopra riportate, è possibile quindi dedurre che vi fosse un rapporto di contiguità tra l'altare della chiesa e l'iscrizione, poiché, in caso contrario, non sarebbe stata

---

<sup>214</sup> CORNER, *Notizie storiche...*, p. 384.

<sup>215</sup> TOMASI, *Le arche...*, p. 137

<sup>216</sup> STRINGA GIOVANNI, *Venezia città nobilissima et singolare*, vol. V, Altobello Salicato, Venezia 1604, p. 163

<sup>217</sup> CORNER FLAMINIO, *Ecclesiae venetae antiquis monumentis*, vol. X, Giovan Battista Pasquale, Venezia 1749, p. 387.

<sup>218</sup> CORNER, *Notizie storiche...*, p. 384.



usata la formula “*in hoc altare*”. Sebbene Stringa e Corner avessero visto l’altare a seguito di numerose modifiche, apportate soprattutto alla zona presbiteriale, le loro parole fanno presumere che la cassa con le reliquie si trovasse in una zona sopraelevata nei pressi della mensa d’altare, quindi l’ipotesi secondo cui il monumento di Marco Romano stesse su delle colonne è plausibile. Trovo interessante un’opera d’arte di Ludovico Pozzoserrato, ossia *Il duomo di Udine durante il concilio provinciale del 1596* (fig. 31), poiché da essa si intravede l’arca del Beato Odorico da Pordenone, sorretta da colonne con angeli stilofori, davanti alla quale sorge un altare. Data la vicinanza che anche il monumento veneziano dovette avere con la mensa d’altare, si potrebbe ipotizzare che esso avesse una struttura simile, ma ciò è difficile affermarlo con certezza

Quale fosse il legame con l’altare è difficile affermarlo con certezza. Un’opera d’arte di Ludovico Pozzoserrato, e risalente quindi al XVI secolo, quindi successiva alle riforme conciliari, mostra l’arca del Beato Odorico da Pordenone (fig. 31) affiancata ad un altare, dimostrando quindi una relazione stretta tra i due elementi. Secondo invece una tesi sostenuta da Guarnieri, l’altare non doveva essere necessariamente collocato frontalmente all’arca, ma al contrario la tomba stessa poteva fungere da mensa d’altare, su cui avvenivano i riti liturgici a dimostrazione della santità del defunto<sup>219</sup>. Quest’ultima ipotesi, se presa in considerazione per interpretare il caso veneziano, potrebbe spiegare la dicitura dell’iscrizione “*in hoc altare*”, anche se ciò presumerebbe una struttura a terra e non su colonne.

Ebbene, fino a questo momento le fonti concordano nell’affermare che il monumento di Marco Romano si trovasse al di sopra della mensa dell’altare maggiore. Tale posizionamento è alquanto difficile da comprendere a fondo. Wolters, nel 1976, sosteneva che tale monumento dovette essere un sarcofago sorretto da quattro o più colonne, secondo un modello più volte utilizzato, specie in area veneta, per commemorare i santi, ovvero quello dell’arca su colonne<sup>220</sup>. Un’altra teoria viene riportata da Cappelletti nel 1860, sostenendo che l’effigie di san Simeone, in tempi più remoti rispetto ai suoi, stesse “*sulla mensa stessa (ndr. dell’altare) ad ornamento di quella, e l’altare era aderente alla parete*”<sup>221</sup>, facendo quindi presupporre una struttura a muro. Una teoria simile venne affermata nel 2008 da Dellermann, ricollegando tale modello a quello diffuso in area toscana da Gano di Fazio<sup>222</sup>. Tutte queste ipotesi, in particolar modo la tomba su colonne e la tomba a muro, sono state considerate e analizzate da Michele Tomasi, il quale sostiene che, sebbene siano tesi suggestive e plausibili, i dati in possesso non sono sufficienti per avvalorarne una al posto dell’altra<sup>223</sup>.

---

<sup>219</sup> GUARNIERI CRISTINA, *Le arche-altari dei santi tra XIII e XIV in area veneta: interferenze tipologiche, multifunzionalità, strategie ornamentali*, in *Il Santo*, 2024, p. 3.

<sup>220</sup> WOLTERS, *La scultura veneziana gotica*, p. 153.

<sup>221</sup> “Dopo altri cento e quattordici anni, fu ricostruito l’altare, traendovi fuori quell’urna e collocandola, con la sacra salma del santo Titolare, sopra la mensa di esso. Tuttociò è attestato da contemporanea iscrizione dell’anno 1317, la quale tuttora sussiste. Ed in questo tempo il celebre scultore Marco Romano lavorò l’effigie marmorea del venerando Vecchio, la quale sino al giorno d’oggi esiste dietro all’altare, quasi coperchio della summentovata urna; ma in allora stava sulla mensa stessa ad ornamento di quella, e l’altare era aderente alla parete” (cfr. CAPPELLETTI, *La chiesa di S. Simeone*, p. 23).

<sup>222</sup> TOMASI, *Le arche..*, p. 280.

<sup>223</sup> *Ibidem*.

La struttura dell'arca però si modificò ampiamente tra il XVIII e il XIX secolo, come numerosi scritti testimoniano. Cappelletti racconta che nel 1738 il principe Luigi Pio di Savoia fece realizzare allo scultore veneziano Antonio Gai due angeli in marmo di Carrara da porre ai lati dell'altare. Dopo essersi adornato di nuove sculture, il monumento di Marco Romano iniziò a subire i danni maggiori. Nel 1765 il pievano Carlo Orsetti fece spostare l'altare dal muro, ponendolo presumibilmente al centro della campata del presbiterio<sup>224</sup>. Fu allora che *“l'arca marmorea con l'effigie del santo fu collocata al di dietro”*<sup>225</sup>, mentre le spoglie vennero rimosse dal monumento ed *“esposte alla pubblica venerazione sotto la mensa, aperta nel parapetto”*<sup>226</sup>. Successivamente alla consacrazione dell'altare, avvenuta l'8 agosto 1765, sulle reliquie venne apposto un sigillo dal vescovo di Caorle Francesco Trevisan Suarez che ne permise l'autenticazione, al seguito della quale esse vennero racchiuse in una *“apposita cassetta, coperta di drappo serico, tranne il cranio, che, avvolto anch'esso in un prezioso drappo, fu chiuso in una testa d'argento, assicurata pur essa dagli episcopali sigilli”*<sup>227</sup>. Questa testimonianza del Cappelletti ci dimostra che attualmente il monumento di Marco Romano non è un sarcofago, bensì un cenotafio.

Questo primo e importante spostamento, avvenuto nella seconda metà del XVIII sec., stando alle parole del Cappelletti avvenne per *“ricostruire l'altare e ridurlo a forma più decorosa”*<sup>228</sup>, e aggiunge che l'urna, all'interno della quale vi erano le spoglie, venne collocata sotto la mensa dell'altare, come si è già accennato.

A testimonianza di tali spostamenti vi sono gli scritti di Pietro Selvatico, che, parlando di Marco Romano, afferma che la sua statua fosse *“posta dietro l'altare maggiore”*<sup>229</sup>, oppure di Perkins, che, nel 1868, parlando anch'egli dello scultore, scrisse: *“his only known work is a statue of Saint Simeon the Prophet behind the high altar of the church dedicated to him at Venice”*, aggiungendo che essa era collocata in un *“dark tomb-like recess”*<sup>230</sup>.

Anche Boni conferma che un tempo *“dietro l'altar maggiore dell'antica chiesa di San Simeone Grando stava riposto un sarcofago, una figura e una iscrizione”*<sup>231</sup>, ma nel 1888, ossia quand'egli scriveva essi erano *“ridossati ora ad un muro della cappella absidale sinistra”*<sup>232</sup>. Diviene evidente che la tomba, dopo essere stata spostata dall'altare e riposta dietro di esso nel XVIII, venne collocata nella sua ubicazione attuale tra il 1868 e il 1888. Ma la nuova collocazione non fu l'unico intervento subito da quel monumento. Infatti, mentre l'iscrizione trecentesca veniva immurata, la lastra con il *gisant* di San Simeone veniva ridimensionata per essere collocata al di sopra dell'arca marmorea duecentesca, comportando la perdita dei piedi del San Simeone. Non è detto che la parte terminale del *gisant* sia l'unico

---

<sup>224</sup> CAPPELLETTI, *La chiesa di S. Simeone*, p. 23.

<sup>225</sup> *Ibidem*.

<sup>226</sup> *Ibidem*.

<sup>227</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>228</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>229</sup> SELVATICO PIETRO, *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia dal medioevo sino ai nostri giorni*, Paolo Ripamonti Carpano Editore, Venezia 1847, p. 104.

<sup>230</sup> PERKINS CHARLES CALLAHAN, *Italian Sculptors. Being a History of Sculpture in Northern, Southern and Eastern Italy*, Spottiswoode and Co., London 1868, p. 87.

<sup>231</sup> BONI GIACOMO, *Il sepolcro del beato Simeone Profeta*, in «Archivio Veneto», vol. I, XXXVI, 1888, p. 99.

<sup>232</sup> *Ivi*.

elemento scultoreo andato perduto. Ruskin, nella sua opera intitolata *“Pietre di Venezia”*, riporta: *“oltre che della statua giacente, il sepolcro si arricchisce di altre sculture, e tutte hanno un ben definito carattere religioso”*<sup>233</sup>. Egli scrisse tali parole prima delle modifiche di fine Ottocento, quindi egli ebbe modo di vedere il sarcofago come ce lo descrive il Cappelletti, con le modifiche settecentesche. Non è da escludere quindi che l’autore inglese si stia riferendo ai due angeli di fine XVII secolo, che quindi nulla hanno a che vedere con l’operato di Marco Romano. Wolters stesso dice infatti: *“Non si sa nemmeno se il sarcofago fosse ornato con rilievi, i quali potrebbero aver ispirato gli artisti veneziani le cui opere mostrano influssi toscani”*<sup>234</sup>.

Probabilmente spostare in tal luogo il monumento fu una scelta obbligata. Sempre il Cappelletti racconta come l’iscrizione trecentesca subì gravi danni a causa dell’eccessivo peso di un tabernacolo posto sulla mensa d’altare<sup>235</sup>. Questo starebbe ad indicare che l’iscrizione venne usata a tale scopo. Aggiunge che non solo l’iscrizione subì danni, ma anche *“la mensa e il parapetto dell’altare, cosicché a poco a poco va diventando questo irregolare e interdetto alla celebrazione dei sacri riti”*<sup>236</sup>.

Dopo aver ripercorso le varie fasi costruttive e di riallestimento del monumento di Marco Romano, nel prossimo paragrafo si cercherà di far luce sulla presenza di Marco Romano a Venezia, e di come questa sia stata contestata da alcuni storici dell’arte.

### 3.2.4 MARCO ROMANO A VENEZIA

Il monumento di San Simeone Profeta è, come già affermato in varie occasioni, l’unico firmato da Marco Romano, e quindi, si potrebbe dedurre, l’unica opera certa del suo catalogo. Già all’inizio di questo ampio capitolo si era dimostrato come alcuni studiosi, quali Seymour e Mariacher, avessero mostrato delle riluttanze verso questa tesi. Quest’ultimo infatti, nel 1939, si mostrava poco propenso ad assegnare tale scultura al Trecento, ritenendola piuttosto un’opera dei primi del Quattrocento, come già era stato sostenuto tempo addietro da Adolfo Venturi<sup>237</sup>. Riprendendo un’osservazione di Ruskin, Mariacher avvicinò lo stile del San Simeone con quello del Noè del Palazzo Ducale, presente nell’angolo nei pressi del ponte della Paglia, entrambe sommarie ma allo stesso tempo espressive, avvicinabili al gusto naturalistico lombardo<sup>238</sup>. Infatti egli suggerì un’attribuzione a Matteo Raverti o, quanto meno, al suo ambito<sup>239</sup>.

Planiscig fu però di un parere differente. Riprendendo quanto detto dal Venturi, egli fece notare che, se davvero tale scultura fosse stata scolpita alla fine del Trecento o ai primi anni

---

<sup>233</sup> RUSKIN JOHN, *Le pietre di Venezia*, a cura di Morris Jan, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1982, p. 272.

<sup>234</sup> WOLTERS, *La scultura veneziana gotica*, p. 153.

<sup>235</sup> CAPPELLETTI, *La chiesa di S. Simeone*, p. 31.

<sup>236</sup> *Ivi*.

<sup>237</sup> VENTURI ADOLFO, *Storia dell’arte italiana*, VI, Milano 1908, pp.33-34.

<sup>238</sup> MARIACHER, *Matteo Raverti nell’arte veneziana*, p. 38.

<sup>239</sup> *Ivi*, p. 40.

del Quattrocento, i veneziani avrebbero potuto affidarla ad un maestro locale, e non ad un girovago, poiché a quell'altezza la città lagunare poteva vantare grandi nomi di scultori<sup>240</sup>. Egli quindi sostenne che Marco Romano dovette essere un artista romano, attivo a Venezia nei primi decenni del Trecento, con una formazione pisana, poiché *“il suo naturalismo è quello della scuola pisana, schematico, convenzionale, ben lontano da quello della fine del sec. XIV o del principio del XV, ove oltre lo studio vivo della natura, l'elemento classico si fa sentire in modo indifferente”*<sup>241</sup>.

Wolters invece si mostrò dubbioso nel ritenere Marco un artista romano, dal momento che egli disse che: *“non conosciamo a Roma, nel regno di Arnolfo di Cambio e dei Cosmati, nessuna opera simile”*<sup>242</sup>. Di sicuro, sostenne lui, egli non fu un artista veneziano, come dimostra lo stile, nonché la sua firma, come si dimostrerà tra poco. Concluse con la tesi che Marco Romano fosse un artista formatosi a Siena nell'ambito di Giovanni Pisano<sup>243</sup>.

A dissolvere i dubbi sull'identità dell'autore del San Simeone fu Previtali, il quale cominciò la sua analisi soffermandosi sulla firma posta nell'iscrizione murata. Egli, riprendendo un'intuizione del Planiscig, riuscì a dimostrare una forte congruenza tra la scritta di Marco Romano e quella di Gano di Fazio, che quest'ultimo aveva posto sul monumento a Tommaso Andrei nella Collegiata di Casole d'Elsa<sup>244</sup>. Essa infatti recita:

*“Celavit Ganus opus hoc insigne Senesis / laudibus immensis est sua digna manus”*.

Essa corrisponde quasi alla perfezione con l'iscrizione dell'artista romano, se non fosse per il *“parvis”* qui sostituito con *“immensis”*. Lo storico Aldo Rossi, nel 1983, cercò dimostrare come l'origine di questa tipologia di firma derivasse dal Battistero del Duomo di Pisa ad opera di Nicola Pisano, in cui vi è inciso: *“Anno milleno bis centum bisque triceno / hoc opus insigne sculpsit Nicola Pisanus / laudetur digne tan bene docta manus”*<sup>245</sup>.

Questa somiglianza imprescindibile tra le due firme dimostra che Marco Romano fosse a conoscenza dell'opera di Gano, cosa che rende *“estremamente plausibile, quasi necessario, un soggiorno dello scultore romano attivo a Venezia in nessun altro luogo che a Casole d'Elsa”*<sup>246</sup>. E questo mette anche l'opera casolana in una condizione di precedenza rispetto a quella veneziana. Già il Planiscig aveva definito l'opera veneziana più *“manieristica”* rispetto a quella di Casole d'Elsa, e, ultimo dato, non meno importante, rilevato dallo stesso studioso è l'uso del marmo toscano per l'opera veneziana<sup>247</sup>.

---

<sup>240</sup> PLANISCIG LEONE, *Studii su la scultura veneziana del Trecento*, in «L'Arte: rivista di Storia dell'Arte Medievale e Moderna», vol. 14, 1911, p. 331.

<sup>241</sup> *Ivi*, p. 330.

<sup>242</sup> WOLTERS, *La scultura veneziana gotica*, p. 22.

<sup>243</sup> *Ibidem*.

<sup>244</sup> PREVITALI, *Alcune opere “fuori contesto”*, pp. 122; 125.

<sup>245</sup> COZZIN SILVIA, *L'epigrafe al sepolcro di San Simeone scolpito da Marco Romano per la chiesa di San Simeone Profeta a Venezia*, in *Marco Romano e il contesto artistico senese fra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento*, a cura di ALESSANDRO BAGNOLI, (Casole d'Elsa, 27 marzo - 3 ottobre), Cinisello Balsamo: Silvana editoriale, 2010, p. 320.

<sup>246</sup> PREVITALI, *Alcune opere “fuori contesto”*, p. 122.

<sup>247</sup> *Ivi*, p. 123.

Ciò che impediva a Planiscig di affermare l'appartenenza delle due statue a Marco Romano era la convinzione che l'opera del Porrina fosse in realtà di Gano di Fazio.

Dimostrato che l'autore del Porrina è anche l'autore del San Simeone, ossia lo scultore Marco Romano, è necessario chiedersi la motivazione che possa aver spinto questo artista, operativo inizialmente a Siena, poi a Cremona e infine a Casole d'Elsa, di raggiungere la nota città lagunare. E la risposta arriva dalla committenza.

Leggendo l'iscrizione prosastica della chiesa di San Simeone Grande si evince che il committente fu un certo Iacopo, vescovo di Castello. Si tratta di Giacomo, o Jacopo, Albertini, pievano di Borgo San Lorenzo, nonché nipote del cardinale Niccolò Alberti da Prato, che, sebbene il cognome lo dia ad intendere, non aveva rapporti familiari con gli Alberti di Casole d'Elsa, ma piuttosto legami di carattere politico e culturale<sup>248</sup>. Infatti Coazzin riporta che: “ ‘di Albertino’ o ‘Albertini’ devono essere stati i nipoti del cardinale (ndr. Iacopo e Galasso), ovvero i figli di sua sorella Gente, moglie di un Albertino da Prato, non tuttavia riconducibile alla celeberrima dinastia dei conti Alberti”<sup>249</sup>.

Di Jacopo sappiamo che nel giugno 1311 venne nominato vescovo di Castello da papa Clemente V, dopo che suo fratello Galasso morì poco dopo aver assunto la medesima carica<sup>250</sup>. Cappelletti, nella sua “*Storia della chiesa di Venezia*” racconta che egli ricevette la consacrazione episcopale nel 1316, ma il titolo di vescovo gli venne attribuito solo nel 1317<sup>251</sup>. Sebbene egli avesse formalmente assunto tale carica, egli non si recò fisicamente nella sede episcopale veneziana prima dell'ottobre del 1318<sup>252</sup>. Tale dato è accertato dagli archivi dei Servi di Maria, i quali annotarono le spese per accogliere il vescovo a Mestre<sup>253</sup>. Tale ordine infatti era stato instaurato nella città lagunare proprio grazie all'intervento di Jacopo Albertini, il quale addirittura aveva benedetto la prima pietra della loro chiesa in Cannaregio, oggi andata distrutta, e istituì che “*la festa titolare dell'erigenda chiesa fosse l'Annunciazione*”<sup>254</sup>.

L'ultima attestazione che dimostra la presenza di Iacopo a Venezia risale al 14 settembre 1326, quando egli presenziò alla traslazione del corpo di San Giovanni Elemosinario<sup>255</sup>. Dopodiché egli si trasferì a Roma, abbracciando il partito dell'imperatore Ludovico IV il Bavaro e con esso la causa ghibellina<sup>256</sup>. Oltre a tale azione, egli decise anche di appoggiare Pietro di Corvaro, meglio conosciuto come l'antipapa Niccolò V. Per tali sue azioni venne scomunicato dalla chiesa romana, fatto che potrebbe avere avuto un peso nella sua carriera,

---

<sup>248</sup> COAZZIN, *Potere, cultura e committenza artistica*, p. 93, nota 178.

<sup>249</sup> *Eadem*, p. 92, nota 177.

<sup>250</sup> TOMASI, *Le arche...*, p. 136.

<sup>251</sup> CAPPELLETTI GIUSEPPE, *Storia della chiesa di Venezia dalla sua fondazione sino ai nostri giorni*, vol. I, Venezia 1849, p. 340.

<sup>252</sup> *Ibidem*.

<sup>253</sup> *Ivi*, p. 343.

<sup>254</sup> COAZZIN, *Potere, cultura e committenza artistica*, p. 94, nota 180

<sup>255</sup> CAPPELLETTI, *Storia della chiesa di Venezia*, p. 345.

<sup>256</sup> *Ivi*.

ma di cui non si hanno notizie, dal momento che l'ultima informazione sulla sua vita è il trasferimento presso la corte di Ludovico<sup>257</sup>.

Questa dissertazione su Iacopo Albertini diviene utile per parlare sia della committenza che di Marco Romano. Innanzitutto il fatto che l'Albertini avesse lasciato vacante la cattedra di Venezia per anni, potrebbe avvalorare la tesi di Tomasi secondo cui il ruolo del vescovo nella commissione del monumento di San Simeone non fu che secondario. Probabilmente il suo nome venne riportato nell'iscrizione per "*documentare la regolarità delle procedure seguite, quindi di assicurare la liceità del culto delle reliquie*"<sup>258</sup>.

Se non fu quindi Iacopo Albertini il reale committente del monumento, è probabile che ad aver richiesto la creazione di un nuovo sepolcro per San Simeone fosse stato anche l'unico finanziatore dell'impresa, ossia il pievano Bartolomeo Ravacaulo<sup>259</sup>. Egli ricoprì tale incarico dal 1312 al 1326, e dal Corner sappiamo che non fu soltanto il committente dell'opera di Marco Romano, ma anche di un altare dedicato al San Giovanni Evangelista, di cui oggi rimane un lacerto scultoreo appeso lungo la parete meridionale della chiesa veneziana<sup>260</sup>, raffigurante il santo stante e il Ravacaulo inginocchiato ai suoi piedi; sopra di loro un'iscrizione oggi alquanto rovinata. Sul perché il pievano di San Simeone Grandi abbia voluto fermamente la creazione di un monumento più sontuoso, realizzato da un artista all'apice della sua carriera, conosciuto per le sue capacità, è necessario considerare la vicenda delle reliquie del santo profeta incorsa tra Venezia e Zara, nonché la volontà del sacerdote di emulare i suoi predecessori. Come si è già dimostrato, ad aver condotto le spoglie di San Simeone a Venezia furono degli umili cittadini della parrocchia, che consegnarono il corpo direttamente all'antico pievano di quella chiesa<sup>261</sup>.

Tornando a Iacopo Albertini, egli, sebbene non fu il reale committente dell'opera, fu probabilmente la personalità che condusse Marco Romano a Venezia. Coazzin ipotizza che Marco Romano, dopo le sue esperienze in varie città italiane accanto agli esponenti degli Albertini da Casole d'Elsa, "*abbia avuto modo di dare prosecuzione al proprio percorso artistico rimanendo comunque legato ad alte sfere della corte pontificia e in particolare proprio a quegli Albertini di Prato*"<sup>262</sup>. Continua Coazzin affermando che "*non si può escludere che la presenza di Marco a Venezia possa essere posta in relazione all'impresa, tutta toscana, volta all'insediamento dei Servi nella città lagunare ed al progetto dell'erigenda chiesa dell'Ordine nel sestiere di Cannaregio*"<sup>263</sup> per il fatto che sia Iacopo Albertini che il priore generale dell'Ordine servita, frate Francesco di Donato da Siena, erano toscani.

---

<sup>257</sup> COAZZIN, *Potere, cultura e committenza artistica*, p. 93, nota 178.

<sup>258</sup> TOMASI, *Le arche...*, p. 137.

<sup>259</sup> *Ivi*.

<sup>260</sup> Corner ci riporta che tale tavola di marmo, corrosa dalle ingiurie del tempo, fu rimossa dall'altare e fissata al muro (crf. CORNER, *Ecclesiae venetae*, pp. 390-391).

<sup>261</sup> TOMASI, *Le arche...*, p. 138.

<sup>262</sup> COAZZIN, *Potere, cultura e committenza artistica*, p. 94.

<sup>263</sup> *Eadem*, p. 94 nota 180.

Con questo si può dimostrare che Iacopo Albertini non fu il committente del San Simeone, ruolo che venne per l'appunto ricoperto dal pievano Bartolomeo Ravacaulo, ma fu colui che condusse Marco Romano a lavorare a Venezia, probabilmente su più cantieri.

Concludo questo capitolo con una descrizione stilistica della scultura di San Simeone. Tale rappresentazione venne originariamente adottata per le tombe di laici<sup>264</sup> con l'intento di augurare al corpo la resurrezione dopo la morte<sup>265</sup>. Tra il XIII e il XIV secolo questa usanza venne applicata anche per le tombe dei santi<sup>266</sup>, ma con un proposito differente. Nel Medioevo i fedeli desideravano avere un contatto diretto con le reliquie delle figure sante, le quali erano ritenute dotate di poteri taumaturgici, in grado di guarire dai mali che affliggono gli uomini<sup>267</sup>. In alcuni casi quindi nei sarcofagi veniva creata un'apertura che permetteva ai devoti di avere un diretto contatto con le sacre ossa. Questo però poteva generare delle difficoltà nella gestione del flusso dei devoti, nonché dei casi di furti<sup>268</sup>. Per tale ragione, si decise che una raffigurazione marmorea del corpo del santo poteva fungere da sostituto alla visione delle reliquie, e allo stesso tempo poteva esaudire il desiderio dei credenti di vedere il santo in questione<sup>269</sup>.

Il motivo per cui il *gisant* rappresenti un corpo intero risiede nel fatto che il concetto di integrità del corpo è legato al concetto di santità dello stesso. Un corpo incorrotto, che non ha subito deperiti dal tempo, è un corpo santo<sup>270</sup>. Questo concetto ha un suo fondamento all'interno delle Sacre Scritture, come dimostra il Salmo 16, 10 che riporta “[parlando dei corpi dei santi] *perché non abbandonerai la mia vita nel sepolcro / e non lascerai che il tuo santo veda la corruzione*”<sup>271</sup>.

Scolpire l'intero corpo del santo non era però solo una dimostrazione della sua incorruttibilità e, di conseguenza, della sua santità, ma poteva anche avvalersi di ulteriori significati. Ad esempio, la pratica poteva risultare particolarmente efficace quando l'intento era quello di riportare l'attenzione dei fedeli verso il culto di un santo ormai dimenticato<sup>272</sup>. Oppure vi poteva essere una ragione politica, ad esempio il voler dimostrare di essere in possesso del vero corpo di un santo<sup>273</sup>. Proprio questo è il caso di Venezia, che rivendicava l'autenticità delle reliquie di San Simeone contro la città di Zara.

Lasciando le questioni politiche ad altra sede, e tornando al *gisant* veneziano, la figura che si può osservare è quella di San Simeone, che, dopo aver incontrato il Messia, esala il suo ultimo respiro. Marco Romano lo ha rappresentato come un uomo anziano, la cui età traspare sia dalle increspature sulla fronte che dalla lunga barba a riccioli (fig. 32), che dolcemente

---

<sup>264</sup> MUNK ANA, *Somatic Treasures: Function and Reception of Effigies on Holy Tombs in Fourteenth Century Venice*, in «Ikon», vol. 4, p. 196.

<sup>265</sup> TOMASI, *Le arche...*, p. 149.

<sup>266</sup> MUNK, *Somatic Treasure*, p. 196.

<sup>267</sup> TOMASI, *Le arche...*, p. 148.

<sup>268</sup> *Ivi.*

<sup>269</sup> *Ivi.*

<sup>270</sup> *Ibidem.*

<sup>271</sup> *Ibidem.*

<sup>272</sup> *Ivi.*, p. 149.

<sup>273</sup> *Ibidem.*

scende sul suo petto. Il suo volto è incorniciato da piccoli riccioli sulla fronte, lavorati con il trapano. Sotto delle folte ciglia, gli occhi chiusi di un uomo che lentamente viene accompagnato verso un sonno eterno. Le labbra sono leggermente aperte, a tal punto da lasciar intravedere la chiostra dei denti. L'abbigliamento che lo copre è dotato di una estrema semplicità, privo di decorazioni o di fronzoli. Soltanto le sue pieghe si sormontano l'una con l'altra, fino a coprire interamente la forma del corpo. Da delle maniche, che coprono delle braccia di ridotte dimensioni rispetto al corpo, sbucano le due mani (fig. 33), quella sinistra sovrapposta a quella destra; sono le mani di un uomo maturo, dal cui dorso affiorano le vene visibili fino al polso. L'unica parte raffinata dell'intera scultura è il cuscino su cui poggia la testa di Simeone; leggermente concavo per il peso del capo, esso presenta dei piccoli segni di cucitura, nonché delle piccole nappe agli angoli dello stesso.

Come già accennato in precedenza, questa scultura non è sicuramente intera, come del resto ben dimostra la mancanza dei piedi. Nonostante sia in questo stato, alcuni storici dell'arte sono stati in grado di notare delle interessanti somiglianze con altre sculture di Marco Romano, come fecero ad esempio Valentiner e Arslan. Il primo appuntò una somiglianza tra il volto del San Simeone con quello del Profeta anziano del monumento del Porrina. Egli notò: *“La proporzione della testa, la bocca leggermente aperta che lascia intravedere i denti, e specialmente lo stile a cordoncini della chioma e della barba terminanti in buchi di trapano”*<sup>274</sup>. Il secondo invece, parlando delle sculture cremonesi, e in particolar modo della Vergine, benché egli facesse riferimento a Giovanni di Balduccio, notò delle somiglianze tra le due sculture, chiedendosi se non fosse il caso di parlare di uno stesso scultore per entrambe<sup>275</sup>.

Previtali, il quale riportò entrambe queste osservazioni, rincarò la dose sottolineando come *“le capacità di naturalismo ritrattistico”* del San Simeone fossero *“in tutto analoga a quelle già mostrate nel Porrina e nel Sant'Omobono”*<sup>276</sup>, come si evince dalla bocca semiaperta, dagli occhi semichiusi e le sopracciglia folte, presenti anche a Cremona. Il naso del San Simeone viene poi confrontato con quello della Vergine cremonese, dicendo che *“ha una punta stessa e delle narici allungate, come le fosse un po' in forma di arachide, tal quale la Madonna di Cremona”*<sup>277</sup>. Infine, sempre Previtali aveva notato una somiglianza tra il panneggio veneziano con quello lombardo, dicendo che il panneggio *“di stoffa sottile, aderente, pieghevole, come nelle statue di Cremona e di quelle di Casole: le piegoline a taglio sottile, rettilineo, si osservano in particolare nel Profeta giovane di Casole e nel panneggio che sostiene la destra del Santo Omobono, ma sotto la mano sinistra del San Simeone la stoffa forma invece dei cartocci simili a quelli nella parte ricadente in basso a destra sia nella Madonna che nel sant'Imerio di Cremona”*<sup>278</sup>.

Grazie queste osservazioni stilistiche e all'analisi dei documenti circa il vescovo Iacopo Albertini, è stato possibile attribuire con certezza l'opera a Marco Romano, artista che, merito

---

<sup>274</sup> PREVITALI, *Alcune opere 'fuori contesto'*, p. 123.

<sup>275</sup> *Ibidem*.

<sup>276</sup> *Ivi*, p. 124.

<sup>277</sup> *Ibidem*.

<sup>278</sup> *Ibidem*.



soprattutto del lavoro di Previtali, possiede finalmente un'identità e un posto nella storia dell'arte medievale.

## IV

### L'ARCA DI SAN SIMEONE A ZARA

#### 4.1 ELISABETTA KOTROMANIĆ: UNA COMMITTENZA REALE

Zara è una città dalmata affacciata sul Mar Adriatico, all'interno delle cui mura si nascondono chiese e palazzi mostranti la grande storia del luogo e della Croazia intera. In particolar modo, un'opera unica e di grande pregio si trova all'interno della chiesa di San Simeone, un tempo intitolata a Santo Stefano<sup>279</sup>, ed è l'arca argentea che racchiude al suo interno il corpo mummificato del santo omonimo, nonché patrono della città stessa.

Tale arca venne realizzata tra il 1377 e il 1380 dall'orafo Francesco da Milano su commissione di Elisabetta Kotromanić, figlia del ban di Bosnia Stefano II Kotromanić e moglie del Re d'Ungheria, Luigi d'Angiò. Alla luce di questi fatti, risulterà chiara l'importanza di tale opera d'arte sacra, nata da una commissione reale per la città di Zara, in cui fu sempre conservata, sebbene in luoghi differenti, a seconda del periodo storico. Nel corso degli anni, il caso di questa particolare richiesta da parte della famiglia regnante è stato studiato da numerosi accademici, aiutati dal fatto che il contratto originale del monumento si è conservato integro attraverso i secoli, ed è giunto, fornendo quindi maggiori indicazioni sugli accordi stipulati, su quante persone lavorarono al progetto, nonché a quale scopo la regina chiese di realizzare un'arca per San Simeone Profeta. A questi dati vanno aggiunti quelli che si possono ricavare sia dall'iconografia dell'arca, dal forte stampo politico, sia dagli eventi storici di quegli anni. Prima quindi di cominciare a trattare dell'arca e di ciò che rappresenta, sarà presa in considerazione sia la situazione politica che coinvolse la Croazia nel XIV secolo, quand'essa si trovava sotto il controllo della famiglia angioina, sia i suoi obiettivi militari. Successivamente verrà osservata la figura della regina stessa e tutte le motivazioni che la spinsero a commissionare un reliquiario di tale pregio nella città croata.

##### 4.1.1 LA CROAZIA DEGLI ANGIÒ

In data 1202 papa Innocenzo III indisse una nuova crociata, la quarta, volta alla riconquista dei territori di Gerusalemme. Non avendo denaro a sufficienza per sostenere un proprio esercito navale, il gruppo dei crociati si rifece al doge Enrico Dandolo, il quale si offrì di fornire loro le navi, a patto che questi lo avessero aiutato a riottenere la città dalmata di Zara, appena passata sotto il controllo del regno ungaro degli Arpadi<sup>280</sup>. Raggiunta quindi la costa

---

<sup>279</sup> FONDRÀ LORENZO, *Istoria dell'insigne reliquia di San Simeone Profeta che si venera a Zara*, Editore Fratelli Battara, Zara 1833, p. 78.

<sup>280</sup> GALLINA MARCO, *Bisanzio: storia di un impero (secoli IV-XIII)*, Carocci editore, Roma 2021, p. 282.

croata, l'intero esercito si unì a Venezia nell'operazione di espugnazione e riconquista della città, portando l'atto a buon fine.

Sebbene la città di Zara fosse sotto il controllo veneziano, l'intera Dalmazia e la Croazia sottostavano ancora alla corona ungherese. Tra la fine del Duecento e i primissimi anni del Trecento a governare il grande regno magiaro vi era l'ultimo erede della dinastia Arpade, ossia Andrea III (1290-1301). Essendo però egli ritenuto erede illegittimo<sup>281</sup>, altri nobili si contesero tale trono, come Rodolfo d'Asburgo, imperatore del Sacro Romano Impero, che, rifacendosi ad un giuramento fatto da un antenato di Andrea, il Re d'Ungheria Bela IV all'imperatore Federico II di Svevia, sosteneva di avere il diritto di ottenere le terre unghere e croate, nonostante tale "voto" fosse stato già sciolto in precedenza. Un'altra pretendente al trono, non per sé ma per il figlio Carlo Martello, fu Maria d'Ungheria, moglie del Re di Napoli Carlo II d'Angiò, nonché sorella di Ladislao IV Re d'Ungheria (1272-1290).

Ad essere contrari all'ascesa di Andrea III vi furono anche numerosi signori locali, tra i quali spicca la figura di Pavao Šubić, conte di Bribir, esponente della famiglia feudale più potente della Croazia<sup>282</sup>. Egli decise di omaggiare e appoggiare Carlo II d'Angiò, Re di Napoli, che immediatamente donò al conte quasi tutta la Croazia, eccetto Krk, retta dai conti Frankopan<sup>283</sup>. Andrea III cercò di contrastare l'alleanza, conferendo a Pavao il titolo di ban di Croazia e Dalmazia. In breve tempo, quindi, Šubić divenne il signore della Croazia e della Bosnia<sup>284</sup>.

Nel 1299 scoppiò una rivolta contro Andrea III, il quale morirà nel 1301. Il conte Šubić decise di schierarsi contro il Re a favore di Carlo Roberto, divenuto nel frattempo Re di Napoli, essendo venuto a mancare il padre, Carlo Martello, nel 1295<sup>285</sup>. Venuto a sapere della morte dell'ultimo Arpade, l'Angiò raggiunse l'Ungheria, accompagnato dall'esercito di Pavao, e nel 1302 venne proclamato Re d'Ungheria da papa Bonifacio VIII. Sebbene vi siano delle voci che sostengono che l'incoronazione avvenne all'interno della cattedrale di Zara, non vi sono prove a sostegno di tale tesi<sup>286</sup>. Tale proclamazione, però, diverrà valida solo dopo il 1310, essendovi stati inizialmente numerosi contrasti con la nobiltà locale per la sua nomina<sup>287</sup>.

Pavao Šubić, nel frattempo, continuava a controllare, e di fatto governare, le varie regioni croate e bosniache, grazie anche all'aiuto dei suoi fratelli. Morto Mladen I Šubić, il titolo di ban di Bosnia passò al figlio di Pavao, Mladen II. Quest'ultimo scelse Stefano II Kotromanić come amministratore dell'ampio territorio bosniaco.

---

<sup>281</sup> Il padre, Stefano il Postumo, era figlio del Re d'Ungheria Andrea II e di Beatrice d'Este, ma i nobili misero in dubbio il suo legame di sangue con il re e lo considerarono il frutto di un adulterio.

<sup>282</sup> BUDAK NEVEN, JURKOVIC MILJENKO, *Les Anjou et les territoires croates*, in *L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIII au XV siècle*, catalogo della mostra (Fontevraud, 15 giugno - 16 settembre Fontevraud 2001), a cura di GUY MASSIN LE GOFF, Paris 2001, p. 206.

<sup>283</sup> *Ibidem*.

<sup>284</sup> *Ibidem*.

<sup>285</sup> *Ivi*, p. 207.

<sup>286</sup> *Ibidem*.

<sup>287</sup> *Ibidem*.

Morto Pavao, Mladen II si trovò a gestire diverse tensioni sorte in Croazia e in Bosnia. Nel 1314 rinunciò al titolo di Duca di Zara in favore di Venezia<sup>288</sup>; successivamente dovette affrontare i contrasti con i conti Nelipić, Kurjaković e Babonić; conferito il titolo di ban di Bosnia a Stefano II Kotromanić, egli vide tre città fedeli ai Šubić, ossia Sebenico, Trogir e Traù ribellarsi contro il suo governo, accettando addirittura il sostegno e il dominio veneziano nel 1322<sup>289</sup>. Vedendo la serie di lotte intestine attive nel territorio croato, il Re d'Ungheria Carlo Roberto decise di intervenire con l'obiettivo di ripristinare il controllo di quelle aree, diminuendo così l'influenza delle famiglie locali e accrescendo la propria. Il re quindi riuscì a catturare e imprigionare Mladen, confermando definitivamente il potere di Stefano II Kotromanić in Bosnia e parte della Dalmazia<sup>290</sup>, mentre la famiglia Šubić perse il suo antico potere e la sua influenza.

Nonostante gli sforzi del re nell'instaurare un maggiore controllo nei territori costieri, la Croazia continuò ad essere *de facto* governata da signori locali, semplicemente ai Šubić si sostituirono i Nelipić. In Bosnia vi erano i Kotromanić, mentre in Slavonia, regione orientale della Croazia, dai Babonić si passò ai Mihaljević, scelti dallo stesso Re. Alla morte di Carlo Roberto nel 1342, la situazione interna della Croazia non era ancora stabile, e per questo il compito di stabilire ordine e autorità, che per lungo tempo aveva perseguito il re, passò a suo figlio Luigi d'Angiò.

Per mettere fine ai contrasti interni, Luigi d'Angiò, figlio di Carlo Roberto e Elisabetta Piast, figlia dei reali di Polonia, decise di schierarsi con i Banić contro i potenti Nepilić, dal momento che il principale esponente, Ivan, era morto nel 1344. A Knin, area della famiglia Nepilić, vi era la vedova Vladislava, che, non appena vide l'esercito del re nelle vicinanze, e sebbene sapesse di godere dell'appoggio dei veneziani, decise di garantire comunque fedeltà a Luigi d'Angiò, senza però cedergli il suo territorio. Questo però non fu sufficiente per impedire all'esercito reale di entrare in Croazia, ricevere in cessione Knin e porre il Banić come nuovo ban di Slavonia e Croazia.

Il re riuscì finalmente ad imporre la sua autorità in Croazia, e la cosa sconvolse alquanto gli animi dei nobili locali, che vedevano le loro terre governate da uno straniero. Benché avessero accettato giuridicamente la sua presenza in tale territorio, Luigi veniva comunque percepito come una minaccia straniera in Croazia.

Con le sue strategie militari e politiche, Luigi d'Ungheria era riuscito ad ottenere il controllo di quasi tutta la Croazia e la Dalmazia, eccetto per le città controllate da Venezia, a cui faceva capo Zara. Quest'ultima però avrebbe preferito “*to be ruled by the distant Hungarian kings rather than the Venetians who were closer and had an impressive fleet*”<sup>291</sup>, e fu quindi per tale ragione che essa, nel 1346, si ribellò al governo della Serenissima e chiese aiuto al Re ungherese. I veneziani decisero allora di entrare nel porto di Zara, cosa che misero in atto velocemente, per poi iniziare un assedio lungo sedici mesi. Il re Luigi d'Ungheria chiese

---

<sup>288</sup> Ivi, p. 208

<sup>289</sup> Ibidem.

<sup>290</sup> Ibidem

<sup>291</sup> VIDAS MARINA, *Elizabeth of Bosnia, Queen of Hungary, and the tomb-shrine of St. Simeone in Zadar: power and relic in fourteenth-century Dalmatia*, in «Studies in Iconography», vol. 29, 2008, p. 158.

allora l'intervento del ban Stefano II Kotromanić, il quale avrebbe dovuto unirsi all'esercito regale per combattere la potenza veneziana e liberare Zara. Quest'ultimo però venne a contatto con i veneziani, i quali gli chiesero di disobbedire agli ordini e non raggiungere il Re, e in cambio egli avrebbe ottenuto un'ampia somma di denaro. Il ban decise quindi di mettersi in cammino senza alcuna fretta, permettendo quindi all'esercito di Luigi di venir sbaragliato dai veneziani, ottenendo così la sua completa disfatta. Venne firmata una pace in cui si stabiliva il controllo veneziano della città di Zara<sup>292</sup>.

Il mancato intervento del ban Kotromanić lo rese invisibile ai zaratini, che lo videro come un traditore, oltretutto come un eretico<sup>293</sup>. Egli infatti era già noto per non aver contrastato la diffusione dell'eresia patarina nel suo paese, motivo per cui un anonimo cronista zaratino, autore di un'opera che ripercorre tali tragici eventi, lo definì "*heretice prauitatis alumnus*" e "*Beliali alumini*"<sup>294</sup>.

Dopo questa sconfitta, il re ungherese cercò di ottenere nuovamente l'appoggio dei Šubić e dei Matafar, potente famiglia locale, che vedeva un suo esponente, Nikola, ricoprire il ruolo di arcivescovo di Zara. Per quanto concerne il controllo del territorio, il re nominò suo fratello Stefano d'Angiò nuovo duca di Slavonia, Croazia e Dalmazia, al cui fianco continuò ad operare il ban Nikola Banić, effettivo governatore di tali territori, specie dopo la morte di Stefano e l'arrivo del figlio Giovanni d'Angiò.

La sconfitta nel 1346 non aveva però posto da parte il reale obiettivo di conquista e di controllo di Luigi d'Angiò, che decise quindi di allearsi con i principali rivali di Venezia, ossia i Genovesi e i Padovani. In particolar modo le truppe del re ungherese intervennero fisicamente a fianco di Francesco da Carrara nelle battaglie contro la città lagunare, le quali si conclusero con la Pace di Zara il 18 febbraio 1358. Essa venne siglata nel convento francescano di San Francesco nella suddetta città croata, e prevedeva la cessione da parte di Venezia al regno ungaro delle città dalmate, dal Quarnaro alle bocche di Cattaro, mentre l'Istria rimaneva sotto il controllo veneziano.

Come afferma Giuseppe Praga "*l'allontanamento di Venezia doveva nelle intenzioni zaratine significare libertà di traffici, sviluppo di industrie, estendersi di commerci; doveva significare, oltre che indipendenza, anche ricchezza e benessere*"<sup>295</sup>, ma purtroppo l'oppressione veneziana venne sostituita con quella fiorentina. I commerci e gli interessi fiorentini raggiunsero ben presto la Croazia, creando danni soprattutto per i popolani, gli

---

<sup>292</sup> JAKŠIĆ NICOLA, *Un esempio di comunicazione visuale della regina ungherese con i suoi sudditi in Dalmazia tardomedievale: l'arca di San Simeon Profeta a Zara*, in «*Vecteurs de l'idéal et mutation des sociétés politiques*», a cura di JEAN-PHILIPPE GENET, Parigi 2021, p. 361.

<sup>293</sup> VIDAS, *Elizabeth...*, p. 158.

<sup>294</sup> "*Cumulatur exercitus iussu regio in suffragio ladertionorum, cuius duz banus Bosniensis nimine Stephanus, heretice prauitatis alumnus, prout et eius regio tali errore a prolixitate iam temprois asseritur et, prout rei est veritas fore mandata, est prefectus. Congregataque ipsa militia in multo cuneo nominatus dum suum iter apripuit imperio regis, cepit deambulare in tutelam ladre lento eo quod Veneti animi (quod est naturale) impleuerunt aurea era.... Illud infurtunium ex quo ladertini tolerauerun pro auida cupidate, quam turones et ille athleta iniquitatis Bosnensis banus, potius optasse...Inspecto hoc ladertini talem dolum et prodicionis comspirationem perfidorum athletarum necnon Stephani, Bosnensis bani, Beliali alumni*" (*Obsidio Iadrensis*, a cura di B. Glavicic e V. Vratovic, Zagreb, Academia Scientiarum et Artium Croatica, 2007, p. 155; 177; 241).

<sup>295</sup> PRAGA, *Documenti...*, pp. 214-215.

artigiani e i piccoli borghesi, che Munk definisce “*burdened by taxes*”<sup>296</sup>, mentre i nobili e l’alto clero poterono godere di ampi benefici. Nel 1376, a seguito di alcune ribellioni che i fiorentini scatenarono a Bologna, il papa decise di scomunicare i suddetti toscani, rendendo di libera proprietà i loro beni. Tali provvedimenti però non vennero attuati a Zara. Sia il vescovo, Nikola Matafar, che i rettori della città, ungarofili, non agirono in alcun modo per proteggere gli affari dei zaratini, nemmeno quando il siniscalco del duca croato, che dal 1369 era Carlo di Durazzo, si recò *in loco* per acquisire da due fiorentini di Zara, rispettivamente i regi ufficiali del sale del trentesimo del regno di Dalmazia, 6000 ducati da dare al duca stesso per muoversi contro il papa<sup>297</sup>. Questo evento scatenò una ribellione in città, che portò l’abate di San Grisogono a scomunicare i fiorentini e a mandarli a processo. Lo stato di allerta durò dal 19 giugno all’11 luglio 1377, fase in cui il popolo, stanco dei soprusi, si mostrò contrario alle politiche dei fiorentini, di Luigi d’Ungheria e di Carlo di Durazzo. Una fase quindi complicata per i reali ungheresi, che coincide proprio con il periodo in cui la regina Elisabetta di Bosnia fece commissionare l’arca di San Simeone.

Nello stesso periodo Luigi d’Ungheria cercava di perseguire un altro importante obiettivo, ossia ottenere il controllo dell’Adriatico, annientando la potenza marittima veneziana. Come diventava fondamentale porre una fine alle divergenze locali nella città di Zara, al fine di non correre il rischio di perdere tale sbocco sul mare e un tale sostegno, l’Ungheria trovò necessario stringere un’alleanza coi genovesi, altra grande potenza navale che avrebbe potuto sopraffare quella veneziana. Luigi dichiarò che i porti e i castelli della Dalmazia erano aperti ai genovesi, definiti “*colligati et boni amici*”<sup>298</sup>. Quando nel 1378 scoppiò la Guerra di Chioggia, il regno ungherese si schierò dalla parte dei genovesi, assieme anche ai carraresi. Il conflitto si concluse nel 1381 con la Pace di Torino, che sancì la definitiva perdita della Dalmazia da parte di Venezia.

Tale distacco durò fino al XV secolo. Infatti, alla morte di Luigi, l’Ungheria, unita alla Polonia, terra natia di Elisabetta Piast, iniziò ad essere retta da una delle tre figlie, Maria, assieme alla madre, Elisabetta Kotromanić. Zara e i nobili ungheresi, però, mal sopportando il governo delle due regine, decisero di porre sul trono Carlo di Durazzo, che venne però ucciso da una congiura, di cui fece parte anche la Kotromanić. Successivamente, nel 1386, le due regine vennero imprigionate a Novigrad, e mentre Maria riuscì a fuggire grazie all’arrivo di suo marito Sigismondo, Elisabetta venne uccisa davanti agli occhi della figlia. Da quel momento il trono venne acquisito da Ladislao di Napoli, erede maschio di Carlo di Durazzo. Nel 1409, però, avendo egli difficoltà a reggere la Dalmazia, decise di venderla proprio ai veneziani, i quali tornarono allora a controllare l’antica città di Zara.

---

<sup>296</sup> MUNK ANA, *The Queen and her shrine: an art historical twist on historical evidence concerning the hungarian queen Elizabeth, née Kotromanić, donor of the Saint Simeon shrine*, in «Hortus Artium Medievalium», vol. 10, 2004, p. 254.

<sup>297</sup> PRAGA GIUSEPPE, *Documenti intorno all’arca di san Simeone in Zara e al suo autore Francesco da Milano*, in «Archivio storico per la Dalmazia», vol. 5, 1930, p. 215.

<sup>298</sup> “[...]portus terrarum, castrorum et aliorum locorum suorum Dalmatie et Croatie erunt liberi et aperti Genuensibus tempore guerre; adeo quod in ipsos poterunt intrare, stare et de eis exire iuxta eorum voluntatem ac in eis defendentur per officiales sue maiestatis, communitates et personas dictarum terrarum, castrorum et locorum omni modo quo poterunt et tamquam colligati et boni amici tractabuntur” (cfr. CASATI LUIGI AGOSTINO, *La guerra di Chioggia e la pace di Torino*, Firenze 1866, p. 20).

#### 4.1.2 RAGIONI DI UNA COMMITTENZA

Nel paragrafo precedente si è mostrato l'arrivo degli Angiò nella terra ungherese e, di conseguenza, in quella croata, prima con Carlo Roberto e successivamente con Luigi il Grande. Si è notato come la presenza di reali non locali avesse generato, soprattutto nelle regioni croate, un senso di inquietudine e di avversione nei confronti di chi stava seduto sul trono, percepito come una minaccia, addirittura frutto di una maledizione avvenuta secoli addietro con l'ultimo re autoctono<sup>299</sup>. Nonostante ciò, le città croate, anche quelle non controllate direttamente dall'Ungheria, bensì da Venezia, giunsero alla conclusione che essere governati da un territorio lontano come quello ungherese fosse meno gravoso per la Croazia che essere controllati dalla Serenissima, sempre presente e più vicina. Le ribellioni zaratine fecero allontanare Venezia da tali terre, ma al suo posto arrivarono i fiorentini, che, coi loro affari, crearono una situazione di precarietà e povertà tra la popolazione, grave a tal punto da generare una risposta da parte degli oppressi.

Come già accennato in precedenza, è proprio in questo periodo che la regina d'Ungheria, Elisabetta Kotromanić, si decise di commissionare un'arca a San Simeone. Ovviamente un tale atto, avvenuto in un periodo alquanto instabile per il potere reale, non può che suscitare degli interrogativi su perché la regina abbia deciso di commissionare tale arca e, questione non secondaria, come mai essa decise di dedicarla a San Simeone e non ad altri santi patroni della città, come Anastasia o Grisogono.

Nel corso degli anni sono state formulate diverse ipotesi da parte di studiosi che, occupandosi dell'arca, hanno cercato di fornire una risposta alla prima domanda, che così evidente e scontata non sembrava essere. Questi studi hanno individuato numerosi fattori dietro alla committenza, ognuno dei quali, secondo la mia personale opinione, mostra un aspetto che la regina probabilmente tenne in considerazione nel momento in cui ordinò a cinque nobili zaratini di stipulare un accordo con un orafo locale per questa grande e ricca arca reliquiario. Non ritengo quindi che dietro alla committenza vi fosse una sola ragione, bensì molteplici e diverse, e che tutte, in certa misura, possano aver influenzato la regina.

Alcune di queste motivazioni sono state facilmente individuate leggendo due scritti del XIV secolo, ossia il contratto con l'artista, stipulato il 5 luglio 1377, e l'iscrizione sull'arca argentea del 1380.

Dall'iscrizione si ricava che la regina, conoscendo la situazione delle reliquie del santo, le ritenesse conservate non adeguatamente, "*non iacere ut conveniens est*"<sup>300</sup>. È risaputo che la regina e il re visitarono Zara nel 1371 per questioni politiche riguardanti il controllo delle coste. In quell'occasione la regina si recò presso la chiesa di Santa Maria Maggiore, dove all'epoca erano conservate le reliquie del santo, e, dopo aver pregato, da donna devota che

---

<sup>299</sup> In Croazia nacque la leggenda di Zvonimir, l'ultimo re croato della storia, che, alla sua morte, avvenuta a causa di un tradimento, avrebbe maledetto i suoi conterranei, profetizzando loro che non sarebbero stati mai più governati da un re croato (BUDAK, *Les Anjou..*, p. 210).

<sup>300</sup> PRAGA, *Documenti..*, p. 227

era, cercò di rubare un dito dal corpo del santo per portarlo via con sé. Fu allora che avvenne quello che verrà poi considerato un miracolo: la donna entrò in uno stato confusionario, ma comprendendone la causa, ammise il suo peccato, e in quell'attimo gli effetti malevoli svanirono completamente, mentre il dito, riportato nell'arca, si riattaccò al corpo del santo defunto. Di questo evento parlerò meglio in seguito, essendo ben rappresentato proprio in una delle placche sull'arca. Il racconto basta qui per sapere che la regina aveva visitato il corpo di Simeone ben sei anni prima della commissione, e che in quell'occasione andò a crearsi una leggenda locale nota ai più. Inoltre all'epoca il corpo del santo era conservato in un'arca in pietra, dotata di un *gisant* sulla parete frontale, a spiegare l'integrità del corpo al suo interno<sup>301</sup>.

Se dal contratto si viene quindi a conoscenza del desiderio della regina di dare una più degna sepoltura al corpo di Simeone, dall'iscrizione sull'arca invece deduciamo che “*Elyzabet iunior quam voto contulit almo...*”<sup>302</sup>, ossia che quello del reliquiario era un dono a seguito di un voto fatto. Su questo punto si soffermarono studiosi come Munk e Praga, i quali arrivarono a conclusioni diverse. Stando alla prima, tale voto era legato ad una questione familiare di particolare gravità nella famiglia degli Angiò ungheresi. Come viene riportato da Vidas, dopo diciassette anni di matrimonio, Elisabetta e Luigi d'Angiò non erano riusciti a dare alla luce un erede, né maschio né femmina<sup>303</sup>, dal momento che i due figli che essi ebbero morirono giovani<sup>304</sup>. Dopo il passaggio a Zara, avvenuto in occasione dell'entrata del Re, la coppia ebbe tre figlie, che nei primissimi anni di età vennero già promesse in sposa ai vari reali d'Europa. Se questa lettura viene accolta da Tomasi<sup>305</sup>, Vidas<sup>306</sup> e Jakšić<sup>307</sup>, Praga sostenne che non fu un voto la reale motivazione dietro alla commissione dell'arca, quanto piuttosto la situazione politica dell'epoca. Egli infatti, studiando la situazione economica del 1377, nonché il progetto politico di Luigi I, giunse alla conclusione che l'arca venne creata per mantenere saldo il legame con il popolo di Zara, per accaparrarsi la sua benevolenza<sup>308</sup>. Esso infatti avrebbe dovuto combattere contro i veneziani per permettere al re ungherese di ottenere il controllo dell'Adriatico, rendendo così Zara “*the link between the King's South-Italian possession and the Polish-Hungarian-Croatian state over which he ruled*”<sup>309</sup>.

Oltre a queste teorie, ve ne sono anche altre, le quali esplorano altri aspetti del mondo in cui viveva Elisabetta di Bosnia, e che possono appunto averla influenzata.

Come aveva già accennato Praga, Elisabetta Kotromanić poteva aver commissionato l'arca con lo scopo di acquietare gli animi ribelli nella città e tenere saldo il loro appoggio in un momento di sfiducia verso il Re. Anche la regina stessa però non era vista positivamente, a

---

<sup>301</sup> TOMASI MICHELE, *Le arche dei santi: scultura, religione e politica nel Trecento veneto*, Viella, Roma 2012, p. 149.

<sup>302</sup> *Ivi*, p. 295.

<sup>303</sup> VIDAS, *Elizabeth...*, p. 160.

<sup>304</sup> MUNK, *The Queen...*, p. 257.

<sup>305</sup> TOMASI, *Le arche*, p. 296.

<sup>306</sup> VIDAS, *Elizabeth...*, p. 137.

<sup>307</sup> JAKŠIĆ NIKOLA, *Un esempio di comunicazione...*, p. 353.

<sup>308</sup> PRAGA, *Documenti...*, p. 216.

<sup>309</sup> PETRICIOLI IVO, *Artistic innovations on the silver shrine of St. Simeon in Zadar*, in «Hortus Artium Medievalium», vol. 2, 1996, p. 9.



causa del suo passato. Suo padre, Stefano II Kotromanić, era infatti accusato di essere un traditore verso Zara e un eretico. Per far tacere tali dicerie, Elisabetta potrebbe aver sfruttato proprio la creazione dell'arca. Essa infatti cercava di dimostrare la reale presenza del santo in città, cosa di cui i zaratini andavano fieri<sup>310</sup>, dimostrando quindi che il corpo vantato da Venezia era in realtà un falso<sup>311</sup>. Questo infatti dimostrava la presa di distanza da parte della regina dai rapporti del padre con la città di Venezia. Inoltre, realizzare una tomba per Simeone, che era un santo ritenuto capace di convertire gli eretici<sup>312</sup>, dimostrava il distacco dei reali dalle teorie eretiche<sup>313</sup>.

Elisabetta Kotromanić dovette essere in questo influenzata dalla famiglia angioina, nota per il suo abile uso del culto dei santi per scopi politici<sup>314</sup>. Un modello per la regina ungherese dovette essere la suocera, Elisabetta Piast. La regina madre, mentre era al potere, cercò di promuovere il culto di santi locali e di santi angioini, come ad esempio lo stesso Luigi di Tolosa, in modo tale sia da avvicinare il popolo alla religiosità regale sia da dare un'immagine di regnanti pii e attenti alle questioni religiose. Ma senza limitarsi a questo, Elisabetta Piast cercò anche di espandere i culti locali al di fuori dei territori balcanici, portando reliquiari e reliquie in altri luoghi d'Europa, come Aachen, luogo in cui la regina donò un reliquiario dedicato proprio a San Simeone e fondò una cappella ungherese nella cattedrale<sup>315</sup>.

Per mostrare ancora di più al popolo l'avvicinamento degli Angiò con le figure sante, in alcune occasioni venivano messe in atto delle vere e proprie cerimonie, in cui il Re incoronava dei reliquiari affinché si mostrasse un legame di santità tra le reliquie e il regnante: quest'ultimo acquisiva un'aura sacra, mentre il santo otteneva una maggiore importanza, solo per essere stato messo in contatto con la corona del sovrano<sup>316</sup>. In altre occasioni, invece, vi era la donazione del copricapo regale al santo, come accadde, lo si vedrà successivamente, con lo stesso San Simeone.

Nel panorama angioino, il ruolo delle regnanti era questo, sfruttare il proprio titolo e le proprie insegne per propagare la cultura e il potere della famiglia, come riassume la stessa Munk: *“Such propagation of the cultural and political symbols seems to have been the role of royal Hungarian Angevin women as evidenced by their continuous personal involvement in cultural patronage”*<sup>317</sup>.

Proprio per il rapporto che la Kotromanić ebbe con la cultura e le usanze angioine a seguito del matrimonio, è possibile che l'aver commissionato un'arca che, come presto si vedrà, venne realizzata con mille marchi d'argento, per un equivalente di 240 chili di metallo, sia dovuto al suo voler gareggiare con gli altri reliquiari, altrettanto ricchi e sontuosi, fatti

---

<sup>310</sup> MUNK, *The Queen...*, p. 255.

<sup>311</sup> VIDAS, *Elizabeth...*, p. 157.

<sup>312</sup> *“Erano attratte le genti dalla fama miracolosa del Santo, e più di uno, che vi venne eretico, partì convertito”* (FONDRA, *Istoria...*, p.120).

<sup>313</sup> VIDAS, *Elizabeth...*, p. 137.

<sup>314</sup> MUNK, *The Queen...*, p. 254.

<sup>315</sup> *Eadem.*

<sup>316</sup> *Eadem*, pp. 254-255.

<sup>317</sup> *Eadem.*

realizzare dagli altri membri della famiglia<sup>318</sup>. Sono già stati nominati i reliquiari creati dalla regina madre Piast per Aachen, ma un altro esempio potrebbe essere la cassa reliquiario creata dalla stessa per San Gerardo nel 1361, oppure la tomba di San Venceslao, fatta realizzare nel 1358<sup>319</sup>.

Se queste sono le risposte al motivo per cui Elisabetta Kotromanić realizzò l'arca, resta un ultimo aspetto da prendere in considerazione, ossia la ragione per cui si decise di realizzare l'opera proprio per Simeone e non per un altro santo locale. Secondo Jakšić la motivazione sta nel rapporto conflittuale con Venezia. Nel 1377 Zara era libera dal giogo veneziano, ed era nel pieno della sua epoca d'oro, che la porterà addirittura ad espandersi territorialmente, controllando l'isola di Pag, Bag e Novigrad<sup>320</sup>. Zara stava diventando una piccola potenza nell'Adriatico, e, stando così le cose, creare un'identità statale era necessario, anche per opporsi alla sua antica sovrana, Venezia. La città lagunare aveva San Marco, uno dei quattro evangelisti, come santo protettore della Repubblica, quindi, per contrastare una figura dallo status così elevato, serviva un santo degno. A differenza di Anastasia e Grisogono, gli altri santi locali, Simeone era ricordato da Luca per aver non solo riconosciuto il Signore, ma anche per averlo tenuto in braccio. Egli era quindi l'unico santo in grado di gareggiare con l'evangelista Marco<sup>321</sup>.

Sempre sulla questione politica rimane Praga, il quale sostiene che la scelta sia ricaduta su Simeone per il semplice fatto che il santo "*sino allora non aveva colore né bandiera*", ma tuttavia sulle sue reliquie "*si prostrava in umiltà e devozione la povera popolazione zaratina*"<sup>322</sup>. Essendo Anastasia venerata dagli aristocratici e Grisogono dai monaci zaratini, la regina potrebbe aver scelto Simeone per mostrare la sua vicinanza alla causa del popolo, oppresso dai fiorentini, mostrando quindi il suo appoggio, e sperando di godere di quello dei cittadini<sup>323</sup>.

Di opinione diversa è invece Munk, che, non condividendo la tesi di Praga, si mostra più vicina a quella di Jakšić, affermando che la reale motivazione è il contrasto con Venezia. Dopo il Trattato di Zara, il desiderio di contrastare il potere veneziano era forte, e creare un'arca d'argento per lo stesso santo che Venezia diceva di possedere, era un modo per mostrare la veridicità delle proprie reliquie e la falsità di quelle altrui<sup>324</sup>.

### 4.1.3 FRANCESCO DA MILANO E IL CONTRATTO

Compresi i vari aspetti che possono aver portato la regina a decidere di commissionare un'arca in argento e di dedicarla proprio a San Simeone, è necessario ora procedere con il

---

<sup>318</sup>VIDAS, *Elizabeth...* p. 136-137.

<sup>319</sup>VIDAS, *Elizabeth...*, p. 156.

<sup>320</sup>JAKŠIĆ NIKOLA, *Od hagiografskog obrasca do političkog elaborata - škrinja Sv. Šimuna, zadržasca arca d'oro*, in «Ars Adriatica», vol. 4, 2014, p. 119.

<sup>321</sup>*Ivi*, pp. 118-119.

<sup>322</sup>PRAGA, *Documenti...*, p. 216.

<sup>323</sup>*Ibidem*.

<sup>324</sup>MUNK, *The Queen...*, p. 255.

conoscere la maestranza che si occupò di tale opera d'arte. Fortunatamente è presente ancora oggi negli archivi di Zara il contratto stipulato tra gli emissari della regina e l'artista, in parte pubblicato già dal Fondra nel XVII secolo, e poi mostrato per intero da Praga verso la metà del secolo scorso. Da esso è possibile ricavare informazioni sia sulle parti che stipularono il documento sia delle notizie riguardo i primi rapporti tra i contraenti e come l'artista stesso procedette nel portare a termine la commissione.

Innanzitutto il documento riporta una data precisa, il 5 luglio 1377, che, come è stato discusso in precedenza, è il periodo dei tumulti in città contro lo strapotere dei fiorentini. Successivamente si comprende che nel documento si parlerà della composizione dell'arca, che dovrà essere realizzata da un certo "*Francisum aurificem*"<sup>325</sup>. Prima di introdurre questa figura, è necessario appuntare che la città di Zara era ben nota per l'arte dell'oreficeria, a tal punto che una via del centro cittadino venne nominata "*contrata aurificum*", mentre nel Quattrocento la cittadina divenne famosa per possedere "*la più importante mariegola della fraternitas aurificum et argentarium*"<sup>326</sup>. L'oreficeria era un settore talmente sviluppato da attrarre anche artisti stranieri in città. Dai documenti si ricava che per Zara passarono artisti locali e italiani, o addirittura provenienti da terre più lontane, come quelle tedesche o slave. Un "*melting pot*" non solo culturale, ma anche di stili e di formazioni<sup>327</sup>. Alcuni di loro possedevano delle botteghe in Piazza dei Signori o lavoravano all'interno dei laboratori di altri orafi in città, e alcuni di questi casi verranno citati nelle prossime righe.

È in questo contesto che si inserisce l'artista scelto dalla regina per una commissione di tale rilevanza. Il suo nome completo è Francesco d'Antonio da Milano<sup>328</sup>, più precisamente da Sesto, chiamato nei documenti come "Francesco da Milano". Sappiamo che egli arrivò a Zara in un periodo antecedente al 5 settembre 1359, che è l'anno in cui viene menzionato per la prima volta in città. Da ciò che si legge nei documenti, Francesco dovette essere un uomo particolarmente agiato, che si guadagnò da vivere sia con il suo mestiere che con i commerci<sup>329</sup>. Una volta stabilito a Zara, acquistò dapprima delle terre nella campagna circostante e poi una "*domus magna*" in città, nei pressi della Chiesa di Santo Stefano, la quale era dotata di corte e di cantine<sup>330</sup>. Riuscì addirittura ad aprire una sua personale bottega presso la Piazza dei Signori<sup>331</sup>, che negli anni ospitò sia aiutanti che apprendisti. Nonostante questa sua attività prolifica a Zara, egli non fu mai un *civis* della città, ma soltanto un *habitor*<sup>332333</sup>.

---

<sup>325</sup> PRAGA, *Documenti...*, p. 227.

<sup>326</sup> *Ivi*, p. 219.

<sup>327</sup> *Ivi*, p. 220.

<sup>328</sup> TOMASI, *Le arche...*, p. 295.

<sup>329</sup> PRAGA, *Documenti...*, p. 225

<sup>330</sup> *Ibidem*.

<sup>331</sup> *Ibidem*.

<sup>332</sup> PETRICIOLI IVO, *St. Simeon's shrine in Zadar*, in «Monumenta Artis Croatiae», vol. 3, Udruženi izdavači, Zagabria 1983, p. 8.

<sup>333</sup> Si cita come tale nello stesso testamento, quand'egli scrive: "*Franciscus aurifex quondam Anthonii de Sexto de Mediolano habitator Jadre...*" (PRAGA, *Documenti...*, p. 233).

Nel 1388 egli stilò il suo testamento, ma non sul letto di morte, bensì prima di un viaggio che lo porterà a Venezia<sup>334</sup>. Oltre quindi a non fornire la data del trapasso dell'artista, le informazioni che se ne ricavano sono alquanto limitate e di poca importanza. Da esso infatti deduciamo che egli aveva sposato una certa Margherita, sorella del parroco della chiesa di Santa Sofia di Zara, che di nome faceva Ratko, ed è a lei che lasciava tutti i suoi averi. Probabilmente la donna era croata, stando al nome e alla professione del fratello di lei. Il documento si chiude con alcune donazioni, come un calice e del denaro a chiese locali, e due ceri, uno per la chiesa di Santo Stefano e uno per la cappella in cui era conservata l'arca di San Simeone, che lui stesso aveva creato<sup>335</sup>.

L'ultimo documento che nomina Francesco risale ai primi anni del XV secolo, quindi si può dedurre che egli arrivò a Zara sulla trentina e morì verso i settant'anni<sup>336</sup>.

Questa è la figura dell'artista che si occupò dell'arca, un lombardo trapiantato a Zara. A stipulare il contratto con lui non fu direttamente la regina, ma cinque gentiluomini da lei stessa designati per questo compito. Essi erano i cavalieri Pavao e Franjo Jurjević; il cavaliere Mafej Matafar; Krsevan Civallelis e Franjo Cedulino. Essi si recarono presso la bottega dell'artista e firmarono il documento davanti al notaio Petar Perencano de Lemicatis e al giudice Madio Fanfonga<sup>337</sup>. Un atto quindi legale, in cui i cinque nobili riportavano la volontà della regina di far realizzare l'arca a Francesco da Milano, seguendo il progetto precedentemente fornito su un cartone<sup>338</sup>. Questo dimostra che in precedenza vi era già stato un contatto tra le due parti, e che addirittura era stato realizzato un foglio preparatorio per l'arca, da mostrare appunto al committente. Proprio grazie alla riscoperta del contratto è stato possibile dimostrare come falsa l'idea secondo cui, in origine, l'arca fosse stata pensata dall'artista come una cassa, essendo essa rappresentata in tal modo nei vari pannelli che compongono il monumento, e poi tramutata in arca. Stando invece al documento, si può notare che fin dal principio si è trattato di "*archa argentea*"<sup>339</sup>, quindi dotata di copertura a doppio spiovente.

In quest'arca Francesco avrebbe dovuto inserire "*illis formis ymaginis signis miraculis et presentatione domini nostri Jhesu Christi presentati ad altare*"<sup>340</sup>, come appunto doveva vedersi nel progetto precedentemente sottoposto alla regina. Purtroppo non si specifica di quali scene avrebbe dovuto comporsi l'arca, eccetto per una, ossia la "*Presentazione al Tempio*", che campeggia nella parte centrale della facciata dell'arca.

Francesco "*promisit et se obligavit*" di completare tale arca "*ad unum annum proxime venturum*", un'operazione assai complicata per un artista soltanto, e proprio per questo egli poté chiedere l'aiuto di un assistente. Sappiamo di varie persone che passarono per la sua bottega. Inizialmente venne assunto un certo "*Peter filius Blaxii de Raca*", che doveva essere

---

<sup>334</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>335</sup> PRAGA, *Documenti...*, p. 227.

<sup>336</sup> *Ibidem*.

<sup>337</sup> PETRICIOLI, *St. Simeon shrine...*, p. 10.

<sup>338</sup> "*prout est quedam arca in carta bomboncina data et facta ad similitudinem dicte arche argentee*" (JAKŠIČ, *Od hagiografskog...*, p. 118)

<sup>339</sup> PRAGA, *Documenti...*, p. 227.

<sup>340</sup> *Ivi*, p. 228.

un garzone di origine slava<sup>341</sup>; successivamente entrò in bottega un certo Stipan du Pribce, un probabile schiavo patareno<sup>342</sup>, quindi slavo, assunto per sei anni come apprendista. Questi però è improbabile che intervennero direttamente sull'arca, soprattutto il garzone. Di maggiore interesse è la figura di Michele fu Damiano, che sappiamo essere già un orefice, assunto per due anni per un totale di 48 ducati con vitto<sup>343</sup>. Purtroppo il documento che ci riporta il suo nome è parzialmente rovinato, non permettendo quindi di venire a conoscenza della sua provenienza, elemento particolarmente importante per poter capire la sua formazione artistica.

Per realizzare quest'arca, la regina avrebbe fornito mille marchi d'argento, corrispondenti, come si è già detto, a duecentoquaranta chili di materiale, e una certa quantità d'oro. L'argento però non sarebbe stato dato direttamente per intero, ma all'orafo sarebbero stati forniti cinquanta marchi alla volta, consegnati ogni qualvolta egli finiva una parte del monumento. Per ogni marchio egli avrebbe ottenuto un ducato d'oro, e come acconto la regina avrebbe offerto all'artista ben duecento fiorini d'oro<sup>344</sup>.

Nonostante gli accordi di terminare l'opera in un solo anno, ciò non fu possibile, a causa delle tensioni e della guerra imminente, che avrebbe coinvolto Luigi d'Ungheria a fianco dei genovesi contro Venezia, e questo fece sì che il salario prestabilito non fosse regolare<sup>345</sup>. In questa fase storica Zara venne attaccata due volte, sia nel 1378 che nel 1380. Le tensioni terminarono poi, come già si è accennato, con la Pace di Torino nel 1381<sup>346</sup>. L'opera stessa terminò tre anni più tardi rispetto a quello stipulato da contratto, ossia il 1380.

Dopo aver parlato dell'artista e del contratto che venne stabilito con la regina, resta una sola domanda da porsi, ossia per quale ragione Elisabetta Kotromanić abbia scelto proprio Francesco da Milano come orafo per un'opera di così tale importanza. Stando all'opinione di Praga, l'artista fu scelto come ripiego, per il semplice motivo che l'orafo più noto della città, Cello dei Sorleoni da Rimini, all'interno della cui bottega, situata sempre nella piazza principale della città, vi passarono un gran numero di allievi, garzoni e artisti, aveva già altri cantieri aperti, ed sarebbe quindi stato impossibilitato a terminare l'opera secondo i tempi prestabiliti<sup>347</sup>.

Di opinione diversa è invece Vidas, la quale ritiene impossibile che la regina d'Ungheria abbia scelto Francesco per il semplice motivo che egli fosse l'unico disponibile in quel momento. Il fatto che vi sia un contratto dimostra che vi è stata una negoziazione. Interessante è l'osservazione che pone la studiosa, sostenendo che la causa che portò la regina a scegliere Francesco fosse legata al fatto che *“he was capable of executing a work which resembled those commissioned by the members of wealthiest courts of Europe, like France,*

---

<sup>341</sup> *Ivi*, p. 226.

<sup>342</sup> *Ibidem*.

<sup>343</sup> *Ibidem*.

<sup>344</sup> *“Et pro suis fatichis ducatum unum auri pro qualibet marca argenti laborati per dictum magistrum Franciscum in dicto opere, et pro arris et parte solutionis dicti operis dare hinc ad paucos dies ipsi magistro Francisco florenos ducentos auri sub pena et obligatione predictis”* (PRAGA, *Documenti...*, p. 228).

<sup>345</sup> PETRICIOLI, *St. Simeon shrine...*, p. 11.

<sup>346</sup> *Ibidem*.

<sup>347</sup> PRAGA, *Documenti...*, p. 226.

*Germany, and Bohemia*<sup>348</sup>, la quale cosa è possibile vista la terra di provenienza dell'artista e i contatti che egli intratteneva, essendo anche un mercante.

## 4.2 L'ARCA DI SAN SIMEONE PROFETA

### 4.2.1 LE TRASLAZIONI

Si è giunti alla fase di collocamento del reliquiario in argento dorato, fatto realizzare a Francesco da Milano, che, come comprovato, fu un orafo attivo a Zara nella seconda metà del XIV secolo. Quest'arca venne commissionata dalla regina per dare una sepoltura più degna al corpo di San Simeone. La domanda che emerge riguarda proprio la precedente collocazione delle reliquie, quella soluzione ritenuta indecorosa. Ebbene, stando ad un documento datato 1283, il quale riporta i nomi di centouno famiglie nobili di Zara, appare piuttosto evidente che il culto di San Simeone fosse già presente a Zara in quella data. Il documento venne scoperto all'interno dell'antico sarcofago che contenne il corpo del santo, prima della realizzazione dell'arca argentea<sup>349</sup>. Tale collocazione non è casuale, dal momento che tali famiglie aristocratiche si presume abbiano voluto godere della protezione del santo sia in vita che dopo la morte<sup>350</sup>.

Dal momento che questo documento è ritenuto attendibile, e che lo si può datare alla fine del Duecento, con esso è stato possibile fornire una datazione anche per l'arca che per prima contenne il corpo di San Simeone a Zara. E come si è già accennato in precedenza, grazie anche alla testimonianza del Fondra<sup>351</sup>, è noto che, non appena esse raggiunsero la città dalmata, tali reliquie vennero poste all'interno di un'arca di cipresso, la quale venne a sua volta inserita in un sarcofago in pietra calcarea rosata<sup>352</sup>, attualmente conservata al di sotto della mensa d'altare dell'attuale Chiesa di San Simeone a Zara.

La cassa presenta sul fronte una doppia cornice di losanghe di differenti misure, più grandi esternamente, e più piccole internamente. La cornice di ridotte dimensioni, inoltre, non abbraccia tutti e quattro i lati della cassa, ma solo quello inferiore. All'interno dei riquadri si trova invece un *gisant* bidimensionale (fig. 34), con parti in alto rilievo ed altre leggermente sporgenti, raffigurante San Simeone disteso, con la testa appoggiata su un cuscino, mentre un angelo turiferario, con il volto rivolto verso il defunto, sparge l'incenso con il turibolo in movimento. Tale iconografia era ampiamente utilizzata per mostrare all'osservatore la santità del defunto<sup>353</sup>. Il santo, che per l'appunto, è aureolato, presenta un volto maturo, con la fronte increspata dai solchi delle rughe, le sopracciglia spesse e una folta barba che cade sul suo

---

<sup>348</sup> VIDAS, *Elizabeth...*, p. 156.

<sup>349</sup> TOMASI, *Le arche...*, p. 293.

<sup>350</sup> “[...] quando, cresciuta la divozione ne' popoli pei miracoli del Santo, fu dalla Comunità ricevuto per protettore, e come coi voti e col cuore s'erano ricovrati nel grembo del suo patrocinio, così hanno voluto i nobili riporre i nomi delle loro famiglie appresso le sacratissime spoglie, per godere in certo modo lo stesso vantaggio in terra vicino al corpo, che speravano dal beatissimo suo spirito in cielo” (FONDRA, *Istoria...*, p. 68).

<sup>351</sup> FONDRA, *Istoria...*, p. 78

<sup>352</sup> TOMASI, *Le arche...*, p. 293.

<sup>353</sup> *Ibidem*.

petto. Una folta chioma incornicia il volto del santo, mentre le ricce ciocche di capelli si adagiano dolcemente sulle spalle di Simeone. Le braccia, di dimensioni eccessivamente ridotte per il corpo, si intrecciano sul busto. Sembra che il santo stia tenendo serrato con la mano destra un piccolo rotolo di carta. Una veste dalle pieghe essenziali e piatte, dal chiaro afflato bizantineggiante<sup>354</sup>, corrono lungo il corpo del santo, fino a raggiungere le caviglie, lasciando i piedi scoperti. Questa rappresentazione del San Simeone, anziano barbuto dai lunghi capelli e mossi, steso su un letto, data la precedenza cronologica, potrebbe essere stato usato come modello di riferimento per l'arca veneziana del 1318. Lo stesso Tomasi sostiene che Marco Romano abbia visto quest'arca in pietra calcarea e abbia preso ispirazione per la sua opera nella Chiesa di San Simeon Grando<sup>355</sup>.

Sempre Fondra racconta che tale sarcofago poteva essere aperto per lasciare le reliquie alla venerazione dei fedeli<sup>356</sup>. Le informazioni mancanti riguardano la sua originaria collocazione e la sua struttura: ricoprì sempre il ruolo di altare oppure tale cassa era sopraelevata? Una teoria, che ottenne ben poco seguito, fu quella di Seymour. Secondo tale studioso, l'iscrizione latina, oggi collocata proprio a San Simeon Grando in Venezia, era un tempo a Zara, e questa faceva parte del complesso dell'arca calcarea qui presa in esame. Stando a questo assunto, il sarcofago zaratino risalirebbe al 1317 e sarebbe opera di Marco Romano<sup>357</sup>. Tale opinione però precede lo studio svolto da Previtali sull'artista tosco-romano, quindi appartiene ad un periodo storico in cui di tale autore non si aveva il catalogo delle opere e in cui non si conosceva ancora il suo stile.

Sicuramente quest'arca, oggi nella chiesa di San Simeone, all'epoca della Kotromanić si trovava presso la Chiesa di Santa Maria Maggiore, di cui ora si andrà a discutere.

Nel 1380 l'arca argentea venne terminata e immediatamente collocata presso l'altare maggiore della chiesa di Santa Maria Maggiore. Prima del 1383 questo monumento venne collocato al di sopra di quattro angeli d'argento, commissionati dalla nobiltà locale<sup>358</sup>. Successivamente alla morte del Re Luigi I, avvenuta nel 1381, si dice che la regina Elisabetta tentò di portare arca e corpo in Ungheria, ma che immediatamente i nobili di Zara tentarono di mettere in sicurezza il monumento, nascondendo i quattro angeli<sup>359</sup> nella camera dei procuratori<sup>360</sup>. Tale evento, divenuto noto per la testimonianza del 1455 di Novak Milković<sup>361</sup>, può avere il suo fondamento di verità dal momento che la regina possedeva le chiavi dell'arca, di cui lei era proprietaria<sup>362</sup>. Ad ogni modo il "furto" non andò a termine, e, anzi, la regina stessa, nel 1384 ordinò di spostare l'arca all'interno di una cappella dedicata al santo

---

<sup>354</sup> *Ivi*, p. 294.

<sup>355</sup> TOMASI, *Le arche...*, p. 294.

<sup>356</sup> FONDRA, *Istoria...*, p. 79

<sup>357</sup> SEYMOUR CHARLES, *The tomb of Saint Simeon the Prophet in San Simeone Grande*, Venezia 1976, p. 199.

<sup>358</sup> VIDAS, *Elizabeth...*, p. 149.

<sup>359</sup> JAKŠIČ, *Od hagiografskog...*, p. 116,

<sup>360</sup> FONDRA, *Istoria...*, p. 122.

<sup>361</sup> *Ivi*, p. 117.

<sup>362</sup> JAKŠIČ, *Od hagiografskog...*, p. 116.

stesso, presente all'interno della stessa chiesa, e di creare una grata di ferro per separare l'area, compito che avrebbe dovuto eseguire un certo Venturino<sup>363</sup>.

La custodia dell'arca venne affidata successivamente al rettore della città Paolo Pavlović nel 1383<sup>364</sup>. Fondra racconta che nel tempo le reliquie venivano controllate dai canonici della chiesa, i quali gestivano, oltre la cura d'anime, anche le oblazioni, ossia le donazioni dei devoti<sup>365</sup>. A quel punto i nobili della città, pur di essere sicuri che il denaro donato dai fedeli venisse realmente utilizzato per la conservazione delle reliquie, decisero di istituire la carica dei "Procuratori dell'arca", i quali inizialmente si occupavano di gestire le donazioni e la cura della cappella nonché dell'arca, poi, con il passare dei secoli, essi iniziarono ad intendersi anche della sua collocazione<sup>366</sup>.

A testimoniare la situazione delle reliquie a Zara, vi è un'opera scritta nel 1494 da Pietro Casola, canonico milanese. Egli era diretto verso la Terrasanta per un pellegrinaggio, e di questo suo lungo viaggio ha lasciato un racconto, in cui ripercorre ogni tappa fatta e ogni luogo visitato. Racconta che, dopo essere stato a lungo a Venezia, egli si diresse prima a Parenzo e successivamente a Zara proprio nei primi giorni di ottobre. Assieme ad altri pellegrini si diresse presso la "*Giesia de sancto Symeone*", in cui, dopo aver cantato il vespro, venne scoperto il corpo del santo omonimo<sup>367</sup>. Descrive la reliquia come "*la più bella che mai vedessi ne in Roma ne altrove*"<sup>368</sup> per via della sua integrità e della totale assenza di parti mancanti. Fatto curioso, poiché, lo stesso Fondra dirà che nella chiesa di Santa Maria a Zara vi era un reliquiario con parte del corpo di Simeone<sup>369</sup>. Casola racconta che egli provò a vederla in più occasioni, ma ciò non gli fu permesso per via del numero elevato di pellegrini, molti provenienti anche dal contado<sup>370</sup>. C'è però una parte del suo racconto che ha destato dei dubbi già al Fondra e anche agli studiosi locali, ossia quando afferma: "*In el locho dove è dicta santissima reliquia, egli una archa di sopra al locho ove è in alto, e tuta de argento inaurata...*"<sup>371</sup>. L'interpretazione ha dato Vidas di tale asserzione è che nel XV secolo il corpo di Simeone potesse non conservato all'interno dell'arca della Kotromanić, ma altrove, forse nel sarcofago duecentesco<sup>372</sup>. Lo stesso Fondra riporta che in uno scritto del 1579 "*vien detto, che l'arca d'argento stasse sopra l'altare, ma la reliquia giacesse in quella di marmo*"<sup>373</sup>, fatto che lascia lo stesso autore nel dubbio se le reliquie siano mai state effettivamente spostate nell'arca argentea o addirittura se queste fossero state traslate e poi riposte nell'arca originaria<sup>374</sup>.

---

<sup>363</sup> *Ivi*, p. 117.

<sup>364</sup> *Ibidem*.

<sup>365</sup> FONDRA, *Istoria...*, p. 143.

<sup>366</sup> *Ivi*, pp. 143-145.

<sup>367</sup> CASOLA PIETRO, *Viaggio di Pietro Casola a Gerusalemme*, Tipografia di Paolo Ripamonti Carpano, Milano 1855, p. 25.

<sup>368</sup> *Ivi*.

<sup>369</sup> FONDRA, *Istoria...*, p. 109.

<sup>370</sup> CASOLA, *Viaggio di Pietro Casola*, p. 25.

<sup>371</sup> *Ivi*.

<sup>372</sup> VIDAS, *Elizabeth...*, p. 150.

<sup>373</sup> FONDRA, *Istoria...*, p. 121.

<sup>374</sup> *Ivi*, p. 122.



Succede che proprio nel XVI secolo l'imperatore ottomano Solimano II decise di contravvenire ai giuramenti di pace presi in precedenza con l'Occidente, attaccando i territori fino alla Dalmazia<sup>375</sup>. A continuare questo progetto politico fu il sultano Selim II, il quale nel 1570 prese il controllo di Cipro<sup>376</sup>. Presi dal timore di essere assediati dai turchi, gli zaratini decisero di fortificare le proprie mura, ingrandendole e ponendo dei terrapieni<sup>377</sup>. Questo programma difensivo andava però a mettere a rischio l'esistenza di una chiesa, situata proprio nei pressi delle mura della città, quella di Santa Maria Maggiore. Alla fine si decise di procedere con la demolizione della chiesa, e per proteggere i beni che stavano al suo interno, si pensò di dislocarli in altre strutture ecclesiastiche. Grazie all'intervento dei procuratori, le reliquie di San Simeone vennero portate in Sacrestia, mentre l'arca argentea venne trasferita presso il convento di Santa Maria<sup>378</sup>. Fu proprio in questa occasione che venne ritrovato il documento del 1283 all'interno dell'arca calcarea.

L'abbattimento risparmiò soltanto il lato sinistro dell'edificio ecclesiastico, compresa la cappella di San Rocco<sup>379</sup>. Proprio in quest'area venne riposto il corpo di san Simeone, dopo che esso venne posizionato nella sua arca marmorea al di sotto della mensa d'altare della cappella stessa<sup>380</sup>. Tutti questi spostamenti avvennero con una processione a cui prese parte anche l'arcivescovo Natale Venier<sup>381</sup>.

La vicinanza con il terrapieno e il contatto con il terreno erano ritenuti fattori sconvenienti per la conservazione del corpo di un santo così importante e miracoloso, per giunta nel 1572 i procuratori dell'arca si preoccuparono di assumere un architetto veneto per la costruzione di una nuova chiesa dedicata a Simeone Profeta<sup>382</sup>. Il luogo scelto fu quello dell'attuale mercato, quindi nel centro della città dalmata, mentre per il materiale da costruzione si optò per una pietra locale<sup>383</sup>. Dovendo essere la chiesa costruita con le oblazioni dei fedeli, la costruzione procedeva alquanto lentamente<sup>384</sup>. Verso la fine del settimo decennio del Cinquecento si recò a Zara l'allora vescovo di Verona, e futuro cardinale, Agostino Valier, che dopo essersi documentato sulle condizioni di conservazione della reliquia e delle motivazioni per cui l'edificazione della nuova chiesa procedeva a stento, mise un *ultimatum* agli zaratini: se entro otto mesi non fossero stati trovati i fondi per la costruzione dell'edificio, si sarebbe ricavato il denaro usando l'arca d'argento e altri reliquiari, ritenuti inutili senza una chiesa in cui essere venerati<sup>385</sup>. Un'altra soluzione sarebbe stata lo spostamento della reliquia in un'altra chiesa della città<sup>386</sup>.

---

<sup>375</sup> *Ivi*, p. 176.

<sup>376</sup> *Ivi*, p. 178.

<sup>377</sup> *Ivi*, p. 179.

<sup>378</sup> *Ivi*, pp. 179-180.

<sup>379</sup> *Ibidem*.

<sup>380</sup> *Ivi*, p. 179.

<sup>381</sup> *Ivi*, p. 180, nota 1.

<sup>382</sup> *Ibidem*.

<sup>383</sup> *Ivi*, p. 182-183.

<sup>384</sup> *Ibidem*.

<sup>385</sup> *Ibidem*.

<sup>386</sup> *Ibidem*.

Nel 1579 i zaratini risposero al vescovo riportando che l'arca per loro era “*testimonianza tanto antica ed onorata*”<sup>387</sup>, e che quindi erano restii a distruggerla. Nonostante però le difficoltà, nel 1599 vennero trovati dei fondi, e la facciata della chiesa poté essere costruita<sup>388</sup>. Ma dopo questo primo passo verso la creazione dell'edificio, i problemi economici tornarono e i lavori si fermarono nuovamente. Nel 1630 arrivò la peste anche a Zara, che subito venne interpretata come una punizione per non aver terminato la costruzione della chiesa, come quasi vent'anni prima aveva predetto Dorotea Martini, monaca posseduta dal demonio, che, durante l'esorcismo, fece diverse predizioni, tra cui quella legata al destino delle reliquie di San Simeone<sup>389</sup>.

Poiché i fondi arrivavano in piccole quantità e lentamente, si decise di fermare i lavori per la nuova chiesa, che, come oggi è ancora possibile vedere, presenta solo i muri perimetrali e la facciata, e di trasferire il corpo del santo presso la Chiesa di Santo Stefano<sup>390</sup>. Si decise di direzionare il denaro per la costruzione di una cappella presso quella chiesa, il cui progetto venne realizzato da Padre Cornelio, inquisitore domenicano<sup>391</sup>.

In questa occasione avvennero importanti cambiamenti, soprattutto all'arca d'argento. Questa infatti, che fino al 1630 era rimasta nel convento di Santa Maria, venne recuperata per posizionarla, assieme alle reliquie, nella nuova cappella della chiesa di Santo Stefano. Essendo però l'arca imbrunita, venne commissionato a Benedetto Libani, un orefice, il restauro del monumento per “*restituirlo al naturale colore*”<sup>392</sup>. Il suo intervento non si limitò però a questo, dal momento che si voleva restringere l'arca per adattarla maggiormente al luogo in cui sarebbe stata collocata, e perciò “*furono dallo stesso orefice rifilati e ritagliati i lastroni togliendone in tutto quattro dita per lungo e tre di larghezza*”<sup>393</sup>.

Essendo inoltre stati dispersi i quattro angeli, sostituiti con otto colonne, si decise di inviare sette di queste, che avevano nel tempo subito dei danneggiamenti, presso l'Arsenale di Venezia per un restauro e una doratura. Gli interventi vennero svolti in poco tempo, permettendo così alla traslazione verso la nuova cappella di avvenire il 16 maggio 1632. Prima della processione, si decise di collocare le reliquie in un'arca di cristallo per permetterne la visione. Fondra racconta che quel giorno confluì a Zara gente da ogni dove e di ogni estrazione sociale; le case erano addobbate e la città profumava di incenso. Aggiunge che “*in molti archi eretti con bizzarre invenzioni e fregiati col simulacro e con la immagine del Santo, leggevansi votive iscrizioni e componimenti, sfoghi di devozione e d'ingegno*”<sup>394</sup>. Dopo aver condotto il corpo nella cappella, si decise di porre il capo non rivolto verso il vangelo, bensì verso il lato opposto, come si vede nel *gisant* dell'arca<sup>395</sup>. Per una settimana intera l'arca fu aperta alla devozione dei fedeli, che in massa vi si recarono per pregare<sup>396</sup>.

---

<sup>387</sup> *Ivi*, p. 183.

<sup>388</sup> *Ibidem*.

<sup>389</sup> *Ivi*, p. 186; 205.

<sup>390</sup> *Ivi*, p. 204.

<sup>391</sup> *Ivi*, p. 206.

<sup>392</sup> *Ibidem*.

<sup>393</sup> *Ivi*, p. 207.

<sup>394</sup> *Ivi*, p. 210.

<sup>395</sup> *Ivi*, p. 212.

<sup>396</sup> *Ivi*, p. 213.

La chiesa di Santo Stefano, nel frattempo rinominata a San Simeone, essendo una chiesa molto antica, e mostrando evidenti segni di decadimento, dopo il 1632 dovette essere restaurata a partire dalle fondamenta, cosa resa possibile grazie all'intervento dei procuratori ed alle ingenti donazioni fatte dalla popolazione. Dopo dieci anni di lavori, la chiesa fu di nuovo sicura. Altri interventi vennero svolti nei secoli successivi, sempre con l'obiettivo di garantirne l'agibilità.

L'arca era, ed è attualmente, posta sull'altar maggiore, più precisamente al centro del presbiterio terminante a scarsella. L'altare, che presenta una mensa poggiante sull'antico sarcofago duecentesco di San Simeone, è diviso dall'abside da un ampio arco a tutto sesto, poggiante su una trabeazione in pietra locale, a sua volta sostenuta da due pilastri a base quadrata, terminanti con un capitello a volute. Sotto l'arco si trova il reliquiario argenteo, sorretto da due angeli bronzei, realizzati nel XVII secolo con il metallo ricavato dall'artiglieria dei Turchi, sconfitti dal provveditore generale della provincia Leonardo Foscolo. A questi due si aggiunge un terzo angelo, realizzato però in marmo, e collocato nella zona centrale dell'arca. Tutti e tre si trovano al di sopra di una struttura marmorea, per giunta non poggiano direttamente a terra. Per raggiungere quindi l'arca, come descritto anche dal Fondra, furono create due scale laterali, che i fedeli potevano utilizzare per avvicinarsi al vetro del reliquiario, toccarlo e baciare la doratura del monumento stesso. Temendo danni all'oggetto, in vari periodi si decise di interdire l'accesso a tutti i fedeli, per poi riammetterlo, qualche anno più tardi.

#### 4.2.2 STRUTTURA E STILE DELL'ARCA

L'opera in questione è elemento unico nel suo genere, specialmente in Croazia<sup>397</sup>. I metalli preziosi, come oro e argento, nel corso del XIII e del XIV secolo, vennero utilizzati soltanto per realizzare oggetti come pale o reliquiari. In questo caso si è di fronte ad un reliquiario metallico di ingenti dimensioni, sulla cui sommità vi è una copertura a doppio spiovente con il corpo del santo realizzato in altorilievo (fig. 35). Stando agli studi di Delacroix: *“l'importanza di quest'opera è da ricercarsi nell'originalità della sua composizione che si accosta più ad un'arca di pietra che a un comune reliquiario”*<sup>398</sup>.

L'arca in questione fa parte del modello delle tombe su colonne. Pratica già presente nel VII secolo, l'uso di creare dei sarcofagi o dei reliquiari per i corpi dei santi da porre al di sopra di colonne dietro l'altare era divenuta pratica assai diffusa nel XII secolo, e non solo in un'area geografica circoscritta, ma pressoché in tutta Europa<sup>399</sup>. Varie testimonianze, anche iconografiche, dimostrano che agli occhi del popolo dei fedeli un'arca su colonne era immediatamente associata alla presenza di un santo<sup>400</sup>.

---

<sup>397</sup> FISKOVIĆ IGOR, *Chasse-reliquaire...*, p. 351.

<sup>398</sup> DELACROIX MAOVAZ FRANCESCA, *Francesco da Milano e l'arca di S. Simeone a Zara*, «Commentarii», 21, 1970, p. 187.

<sup>399</sup> TOMASI, *Le arche...*, p. 49.

<sup>400</sup> *Ivi*, p. 50.

Il successo di questa tipologia di tomba può essere spiegato dando almeno cinque motivazioni differenti, alcune di carattere prettamente teologico, altre invece più pratiche. Innanzitutto l'arca su colonne divenne l'espressione della pratica dell'*elevatio*. Se attualmente un essere umano può essere considerato beato o santo dalla Sede Apostolica di Roma, dall'età carolingia fino al XVII secolo vigeva il canone 51 del concilio di Magonza dell'813, con cui si stabiliva che la legittimazione del culto di un nuovo santo era prerogativa di sovrani, vescovi e del sinodo<sup>401</sup>. Con il tempo però tale compito rimase solo ai vescovi. Essi potevano quindi dare origine alla liturgia dell'*elevatio*, ossia un periodo in attesa di un segno divino che avrebbe permesso di procedere con la "canonizzazione" del santo<sup>402</sup>. Durante questa fase, il corpo veniva spostato dalla sua tomba all'altare, messo quindi in esposizione per la venerazione dei fedeli<sup>403</sup>. Quindi costruire una tomba elevata per dei corpi che avevano dimostrato, durante l'*elevatio*, il loro essere beati e dotati di poteri taumaturgici, era una "*tangibile e visibile dimostrazione della liceità del culto*"<sup>404</sup>.

Un'altra motivazione per realizzare una tomba sopraelevata per un santo è la dimostrazione della condizione dell'anima del beato in Paradiso. Sebbene fino ai primi decenni del Trecento nella Santa Sede abbia avuto maggior valore la teoria patristica sulla condizione dell'anima dei santi dopo la morte, ossia che i beati non avrebbero potuto godere della visione dell'Altissimo fino al giorno del Giudizio Universale, con l'arrivo di Papa Giovanni XII e della sua bolla "*Benedictus Deus*" del 29 gennaio 1336, venne approvata la teoria scolastica, secondo cui i santi avrebbero potuto godere della visione di Dio subito dopo la morte<sup>405</sup>. Per indicare, quindi, tale condizione, la tomba sopraelevata sarebbe risultata congeniale.

Motivazione più evangelica per la costruzione di una tomba su colonne è quella legata all'invito fatto da Cristo ai discepoli, contenuto in Matteo, 5, 15-16, secondo cui essi sono lucerne che non devono stare "*sotto il moggio, ma sopra il lucerniere*"<sup>406</sup>. Questo invito, in alcuni casi, è stato direttamente collegato alle tombe di cui si sta ora parlando, come avviene nella "*Vita di sant'Antonio da Padova*" del 1320, in cui si narra che, avendo il santo aiutato la città di Padova a liberarsi dalla tirannia di Ezzelino III da Romano, era necessario porre le sue reliquie in una nuova chiesa e in un sarcofago sopraelevato affinché la sua luce, che tanto aveva brillato in vita, continuasse ad illuminare i fedeli<sup>407</sup>.

La penultima motivazione ha un carattere più pratico, nonostante sia pur sempre collegata alla devozione. Lo status sopraelevato del corpo del santo avrebbe permesso di ricreare anche dopo la morte il rapporto che il beato e il fedele avevano da vivi<sup>408</sup>. Si parla del gesto dell'imposizione delle mani, con cui il santo poteva esprimere i suoi poteri taumaturgici. È noto infatti che i fedeli che si recavano in venerazione presso l'arca del santo in cerca di una cura ai propri mali (fig. 36), potevano toccare il monumento, girarci attorno o, addirittura,

---

<sup>401</sup> TOMASI, *Le arche...*, p. 51.

<sup>402</sup> *Ibidem*.

<sup>403</sup> *Ivi*, p. 52.

<sup>404</sup> TOMASI, *Le arche...*, p. 53.

<sup>405</sup> *Ivi*, p. 53-54.

<sup>406</sup> *Ibidem*.

<sup>407</sup> *Ivi*, p. 54.

<sup>408</sup> *Ivi*, p. 55.

sostarci e dormire nei pressi o dentro l'arca stessa, in attesa del miracolo o dell'apparizione del santo<sup>409</sup>.

Infine la posizione sopraelevata dell'arca permetteva al luogo ecclesiastico, su cui essa si trovava, di proteggersi dai furti, molto diffusi nel Medioevo<sup>410</sup>.

Il successo della tomba su colonne è quindi legata ad un insieme di motivazioni, sulle quali campeggia il rito dell'*elevatio*. Nonostante esso venisse messo in atto soprattutto per promuovere il culto di santi nuovi, l'*elevatio* poteva essere utilizzata anche per santi antichi, il cui culto voleva essere riportato in auge<sup>411</sup>. Ed è questo il caso di San Simeone Profeta.

L'arca reliquiario di San Simeone presenta una cassa rettangolare, lunga 1.92 mt, larga 0.625 mt e alta 0.71 mt<sup>412</sup>, sormontata da un tetto a doppio spiovente. L'anima della cassa è realizzata in legno di cipresso, interamente ricoperto da lastre d'argento dorato, lavorato a sbalzo (fig. 37) e a cesello con figure ad alto o basso rilievo<sup>413</sup>. La decorazione riguarda ogni lato dell'arca, compresa la parte interna della superficie frontale, la quale può essere ribaltata per rendere visibile l'interno del reliquiario, mostrando così il corpo mummificato di San Simeone (fig. 38).

Come si è già accennato, quest'arca era sorretta da quattro angeli metallici<sup>414</sup>, che furono nascosti per non permettere alla regina di portarli con sé in Ungheria, ma che successivamente andarono venduti e quindi persi<sup>415</sup>. Solo secoli più tardi, nel Seicento, questi vennero sostituiti con altri due angeli in bronzo (fig. 39), realizzati tramite la fusione delle armi dei nemici Turchi. L'iconografia degli angeli era spesso presente nei monumenti funerari gotici, si veda come esempio l'Arca di San Domenico a Bologna, poiché associata all'elevazione dell'anima verso il Paradiso<sup>416</sup>. C'è modo di ritenere che anche a Zara vi fossero queste sculture, grazie ad una menzione che ne fa un certo Novak, nel 1455, all'interno della sua testimonianza della situazione zaratina nel 1380, in cui li descrive come "*quattuor angelos argenteos, qui erant sub arca ipsa*"<sup>417</sup>. Essi erano angeli d'argento atti a reggere l'arca, quindi probabilmente di taglia monumentale. Ma essendo l'argento un metallo non adatto a supportare grandi pesi, è più probabile che gli angeli fossero posti di fronte alle colonne portanti dell'arca, come mera decorazione<sup>418</sup>. Se si vuole individuare un esemplare iconografico simile, è sufficiente rimanere in territorio angioino, ma non ungherese bensì napoletano, recandosi presso la chiesa di Santa Maria Donnaregina Vecchia, in cui è visibile

---

<sup>409</sup> *Ivi*, pp. 55-56.

<sup>410</sup> *Ivi*, p. 55.

<sup>411</sup> *Ivi*, p. 53.

<sup>412</sup> PETRICIOLI IVO, *Artistic innovations on the silver shrine of St. Simeon in Zadar*, in «Hortus Artium Medievalium», vol. 2, 1996, p. 9.

<sup>413</sup> TOMASI, *Le arche...*, p. 295.

<sup>414</sup> KOVAČEVIĆ MARIJANA, *The Omnipresent Death in the Iconography of Saint Simeon's Shrine in Zadar*, in «Ikon», vol. 4, 2011, p. 213.

<sup>415</sup> Gli angeli in questione vennero venduti nel 1396 per raccogliere la somma di quarantamila ducati da consegnare al Re Sigismondo per ottenere il controllo dell'isola di Pag (*Eadem.*, p. 214).

<sup>416</sup> *Eadem.*, p. 213.

<sup>417</sup> *Eadem.*

<sup>418</sup> *Eadem.*, p. 215.

il monumento che Tino da Camaino fece per la regina Maria d'Ungheria (fig. 40) nel 1325<sup>419</sup>. Un altro esempio, più magniloquente e celebre, è il Karlsreliquiar (fig. 41) realizzato sempre nel '300 ad Aachen<sup>420</sup>. Un caso in cui delle statue sono presenti come pura decorazione di colonne portanti lo si trova invece a Vittorio Veneto, in cui è conservata la tomba di Rizzardo VI di Cambio (fig. 42), anche se qui non vi sono angeli, ma bensì guerrieri<sup>421</sup>.

Stando a quanto analizzato, l'arca doveva possedere quattro angeli in argento come pura decorazione di alcune colonne atte a sorreggere l'arca. Osservando i pannelli sbalzati del monumento, è possibile notare in più occasioni la rappresentazione dell'arca, sempre sorretta da solo quattro colonne tortili, dotate di un capitello con scanalature, decorato da due ulteriori fasce di ovuli. Se questa fosse la loro reale decorazione, è difficile dimostrarlo. Certo è che tale raffigurazione contrasta con la documentazione riguardo l'arca, poiché non solo non sono rappresentati gli angeli, ma nemmeno le restanti otto colonne di cui parla il Fondra. La ragione è probabilmente da attribuire alla difficoltà di rendere, anche in maniera prospettica, degli elementi di tal genere, oltre al problema di porre così tante decorazioni in uno spazio ridotto. Ad ogni modo, vi è un modello, che Francesco poteva effettivamente conoscere, che mostra delle colonne tortili, atte a sorreggere l'arca, ossia l'Arca di San Luca (fig. 43) presso la Basilica di Santa Giustina a Padova, risalente ai primi due decenni del XIV secolo. Essa, oltre alle due colonne, presenta anche un sostegno centrale con quattro angeli a fungere da cariatidi, molto simile all'attuale sostegno della cassa zaratina, opera però barocca. Un'altra arca sorretta da quattro colonne tortili, che Francesco potrebbe aver conosciuto, grazie al rapporto lavorativo con la famiglia angioina, è quella Perotto Cabanis (fig. 44), siniscalco di Roberto d'Angiò, situato presso la chiesa di Santa Chiara di Napoli e risalente al 1336.

Appurato che l'arca dovette essere sorretta da colonne, probabilmente tortili, e decorate da angeli argentei, forse dotati di ali d'argento, come suggerisce Kovacević<sup>422</sup>, rimane da definire la precisa collocazione del monumento. Questo fatto presenta chiaramente delle difficoltà, essendo stata demolita la chiesa a cui era stata destinata l'arca, ma a fornire qualche informazione di è Fondra, il quale riporta che: “*All'altar maggiore della chiesa già mentovata stava sopraposta l'arca d'argento, che pareva sostenuta dai quattro angeli predetti...*”<sup>423</sup>. Tale descrizione non solo conferma la teoria di Kovacević degli angeli come pura decorazione, ma riporta che l'arca dovette essere collocata al di sopra dell'altar maggiore. Egli continua dicendo che nel 1397 fu “*ampliata la vecchia cappella*”<sup>424</sup>, operazione testimoniata dal memoriale del Rettore Paolo, risalente a quello stesso anno, in cui racconta di aver portato calce e pietre “*pro fabricatione cappellae sancti Simeonis Justi*”<sup>425</sup>. Sempre Fondra riporta che la cappella venne poi “*adornata con statue nobili e di prezzo, ed arricchita di tutti quegli ornamenti, co' quali suole risplendere la magnificenza e la*

---

<sup>419</sup> *Eadem*, p. 214.

<sup>420</sup> *Eadem*.

<sup>421</sup> *Eadem*, p. 216.

<sup>422</sup> *Eadem*, p. 216

<sup>423</sup> FONDRA, *Istoria...*, p. 121.

<sup>424</sup> *Ibidem*.

<sup>425</sup> *Ibidem*.

*pietà*<sup>426</sup>. A dividerla dal resto della chiesa vi era una “*ferrata dorata*”, e al suo interno si riuniva il collegio della canonica per celebrare gli uffici ecclesiastici<sup>427</sup>.

Prima di procedere con la descrizione iconografica delle formelle dell’arca, vi è da sottolineare che diversi studiosi, osservando le dimensioni delle stesse, nonché lo stile con le quali queste vennero realizzate, hanno dato origine a diversi giudizi riguardo il numero di autori che vi operarono e alla loro qualità tecnica e immaginativa.

Uno dei primi autori ad essersi esposto sul tema fu Praga, il quale sostenne la teoria secondo cui le differenze stilistiche dipendessero dalle diverse formazioni degli orafi che lavorarono all’arca, di cui vi è effettiva menzione all’interno del contratto sopracitato<sup>428</sup>. Riguardo poi Francesco da Milano, egli lo definì un “*bravissimo artiere*”<sup>429</sup>, ma anche un “*disegnatore di scarsissima fantasia e di pochissime risorse*”<sup>430</sup>. Se quindi le differenze stilistiche sono da attribuire ai luoghi d’origine dei collaboratori di Francesco, quelle compositive, che pure sono sostanziali, sarebbero da riferire alla poca inventiva di Francesco, essendo lui l’autore del disegno.

Il suo pensiero è condiviso dalla Delacroix, anch’essa convinta dell’impatto che le diverse mani degli artisti dovettero avere sull’unità stilistica dell’arca<sup>431</sup>. Lei pure non si risparmiò di definire Francesco un artista con “*manca di fantasia*”, il quale non fu in grado di inventare autonomamente le composizioni dell’opera, ma che si rifece sempre a modelli noti, anche di artisti celebri, come Giotto<sup>432</sup>. Nonostante ciò, l’osservazione della studiosa riguardo la differenza dimensionale tra le formelle sembra essere piuttosto corretta, affermando che le dimensioni diverse dipendono dal sistema lavorativo utilizzato. L’artista infatti otteneva 50 marchi d’argento solo dopo aver completato una formella, e questo significava non avere a propria disposizione i pannelli completati, causando elementi di discontinuità<sup>433</sup>. Quindi se le differenze stilistiche sono da legare alle diverse mani che vi lavorarono, la poca originalità iconografica dipende soltanto dall’artista che fece il progetto. Non solo, Francesco viene anche definito “*provinciale*” da Delacroix, che non è in grado di ricreare la stessa eleganza dei modelli utilizzati<sup>434</sup>.

Ai detrattori risposero però Fisković e Petricioli. Il primo notò come la costruzione dello spazio e l’attenzione riportata verso i dettagli richiamino “*l’expression internationale du XIV siècle*”<sup>435</sup>. Petricioli poi cercò di dimostrare le capacità e la conoscenza delle novità artistiche internazionali da parte dell’artista. Pare infatti che Francesco abbia prestato maggiore cura ai pannelli più visibili, come la *Presentazione al Tempio*, accentuando l’effetto di altorilievo. Sebbene ci siano vicinanze al *modus operandi* giottesco, ad esempio nel trattare le figure

---

<sup>426</sup> *Ibidem*.

<sup>427</sup> *Ibidem*.

<sup>428</sup> PRAGA, *Documenti...*, p. 224.

<sup>429</sup> *Ibidem*.

<sup>430</sup> *Ibidem*.

<sup>431</sup> DELACROIX MAOVAZ, *Francesco da Milano...*, p. 191.

<sup>432</sup> *Eadem*, p. 194.

<sup>433</sup> *Eadem*, p. 190.

<sup>434</sup> *Eadem*, p. 194.

<sup>435</sup> FISKOVIĆ, *Chasse-reliquaire...*, p. 353.

umane o nella costruzione dello spazio, e non solo nella scena della Presentazione, per le scene mostranti il legame tra Simeone e Zara, l'artista deve essersi rivolto "*on his own resources*"<sup>436</sup>. Ci sono inoltre dei tentativi di creazione della prospettiva, strutturando lo spazio in tre settori, nonché una tensione a caratterizzare i personaggi, con gestualità e volti sempre differenti, utili alla narratività della scena.<sup>437</sup> Anche gli abiti sono rappresentati con attenzione, rispecchiando la moda della fine del Trecento, sia maschile che femminile, nobile o popolana<sup>438</sup>. Sebbene questi elementi mettano in luce le abilità, per lungo tempo negate, dell'artista, Petricioli fa notare che l'eccessiva attenzione alla decorazione denota la mancanza di praticità con certe raffigurazioni da parte dell'artista. Lo studioso, infatti, lo ha definito un artista "naive"<sup>439</sup>. Questo però non può nascondere l'importanza di tale opera di Francesco da Milano, poiché è con essa che l'arte giottesca raggiunse le coste dalmate, così come Paolo Veneziano introdusse in Croazia lo stile gotico in pittura, in un periodo in cui l'aura bizantina continuava a permanere<sup>440</sup>.

Come verrà quindi meglio esplicitato nel paragrafo seguente, Francesco da Milano dimostra di essere a conoscenza delle novità artistiche sia dell'Italia settentrionale che dei territori angioini. Premettendo che con la sua attività commerciale egli abbia potuto sostare a Venezia, e probabilmente anche a Padova, egli dimostra di essere aggiornato sull'arte giottesca e sulla scultura pisana presente in città. Non mancano riferimenti all'arte della sua terra d'origine, ossia la Lombardia, ma la costruzione spaziale, la struttura massiccia delle figure e la caratterizzazione dei personaggi lo mettono più in comunicazione con l'ambiente giottesco dell'area veneta.

#### 4.2.3 L'ICONOGRAFIA: TRA RELIGIONE E POLITICA

La decorazione si compone di quattordici formelle, tre su ogni lato lungo, una per ogni lato corto, ed altre tre per la parte interna e per lo spiovente sul retro. Ognuna di esse è divisa dalle altre da delle colonne tortili, sul cui capitello campeggia una testa d'angelo di chiara fattura barocca, e risalenti quindi ai restauri del 1632. Questo non significa che tali raffigurazioni non possano riprendere un motivo già presente nel Trecento<sup>441</sup>. Queste formelle sono state ritenute da alcuni studiosi degli *ex voto* assemblate per creare la decorazione<sup>442</sup>, teoria oggi non più sostenuta, grazie alla conoscenza del contratto<sup>443</sup>. Un dato invece importante riguarda il ritaglio di alcune di esse, frutto degli interventi di restauro e di rimpicciolimento dell'arca nel XVII secolo<sup>444</sup>. Ad ogni modo, tali modifiche non intaccarono la narrazione delle scene.

---

<sup>436</sup> PETRICIOLI, *Artistic innovations...*, p. 15.

<sup>437</sup> *Ibidem*.

<sup>438</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>439</sup> *Ibidem*.

<sup>440</sup> *Ibidem*.

<sup>441</sup> PETRICIOLI, *St. Simeon shrine...*, p. 21.

<sup>442</sup> PRAGA, *Documenti...*, p. 222

<sup>443</sup> DELACROIX MAOVAZ, *Francesco da Milano...*, p. 190.

<sup>444</sup> PRAGA, p. 224



A tali formelle si aggiungono due frontoni triangolari posti ai lati dell'arca, recanti lo stemma di Luigi d'Angiò (fig. 45), mentre sullo spiovente frontale campeggia un *gisant* di San Simeone in alto rilievo (fig. 46). L'intera iconografia però non ha unicamente scopi o immagini religiose, ma rispecchia sia il clima politico vissuto a Zara nel 1377 che gli obiettivi strategici della famiglia angioina d'Ungheria<sup>445</sup>. I cittadini zaratini mal sopportavano l'idea di essere comandati da un re straniero, tanto più che questo aveva permesso ai fiorentini di portare i loro interessi in città, mettendo in difficoltà economica gli abitanti meno abbienti. In una situazione tale i reali ungheresi rischiavano di perdere il controllo su Zara<sup>446</sup>, che, come si è visto, avrebbe causato la fine del progetto politico del re. Per questo la Kotromanić, sfruttando il suo ruolo di regina angioina, e facendo leva sia sull'astio degli zaratini verso Venezia, che a lungo li aveva governati togliendo loro la libertà, sia sull'attaccamento che questo popolo sembrava mostrare verso San Simeone, decise di donare alla città ed ai suoi cittadini l'arca reliquiario, realizzata in materiali preziosi come oro e argento.

Il primo elemento iconografico che poteva catturare lo sguardo dei fedeli che si recavano all'interno della chiesa, visibile anche a distanza, è il *gisant* metallico in alto rilievo presente sullo spiovente frontale della copertura dell'arca. Come si è già visto nel *gisant* veneziano, questa tipologia di rappresentazione serve ad indicare la presenza in loco dell'intero corpo del santo, poiché l'integrità del corpo del santo era una prerogativa necessaria per dimostrare la sua santità, la sua capacità di intercedere presso Dio per i fedeli. Tale fattore qui è ulteriormente ribadito e confermato dal fatto che, quando l'arca è aperta, risulta possibile ammirare il corpo intero di San Simeone.

A differenza di ciò che si potrebbe pensare, l'utilizzo di tale schema iconografico in quest'arca non è un mero frutto di una convenzione, bensì la reazione naturale a una rivalità contro Venezia che proseguiva ormai da secoli. Le due città infatti si contendevano il possesso delle reali reliquie di San Simeone, e a partire dal Duecento, esse cercavano di dimostrare la verità all'avversaria costruendo arche sempre più sontuose e dotate di decorazioni prestigiose. All'arca calcarea zaratina rispose Venezia nel 1318 con il *gisant* di Marco Romano, a cui, infine, si contrappose l'arca argentea croata con il suo San Simeone giacente realizzato in argento dorato sbalzato, dei materiali preziosi quindi, che andavano ad intensificare maggiormente il messaggio. Questo acquisisce ancora più valore se si considera il periodo storico in cui ciò avvenne, ossia quando Zara non era più sotto il controllo di Venezia, e cercava di mostrarsi come una realtà nell'Adriatico.

Osservando poi la figura giacente, si nota una certa continuità nella rappresentazione di San Simeone. Sin dall'arca duecentesca, infatti, il santo profeta venne rappresentato come un uomo anziano, barbuto, con i lunghi capelli ondulati. Anche nel caso zaratino, infatti, vediamo una testa nimbata appoggiata su di un cuscino (fig. 47), con una folta criniera di capelli, ad incorniciare il volto e le cui ciocche si adagiano delicatamente sulle spalle del corpo senza vita. Sotto una fronte increspata dalle rughe, tipiche di un uomo anziano, e sotto delle folte sopracciglia vi sono gli occhi, rappresentati con le palpebre serrate ad indicare la condizione dell'uomo. Tra i riccioli della barba e dei baffi emerge infine la bocca,

---

<sup>445</sup> FISKOVIĆ, *Chasse-reliquaire...*, p. 352.

<sup>446</sup> *Ibidem*.

rappresentata con le labbra semiaperte, un rimando forse alla rappresentazione di Marco Romano a Venezia. Sul bordo dell'ampio scollo della veste si trova una scritta, in caratteri gotici, recitante: "Santus Simin Iu[stus]"<sup>447</sup>. Un mantello riccamente decorato a cesello con raffigurazioni floreali e fitomorfe si aggancia al petto del santo con un fermaglio, mentre i suoi lembi scendono dritti lungo il corpo. Una veste lunga fino ai piedi, increspata da sottili pieghe e stretta in vita, presenta il medesimo pattern decorativo del mantello. Le due braccia raggiungono il busto, facendo sovrapporre le mani una sull'altra, come già era stato notato per i due sarcofagi precedenti (fig. 48). A differenza dell'opera duecentesca, qui le mani tendono al realismo, con le nocche sottolineate da sottili pieghe e le vene sporgenti sul dorso della mano. Questo spiccato realismo è stato messo in contatto con quello dei reliquiari contemporanei, ed è stato giustificato dal fatto che le mani di Simeone tennero in braccio il figlio di Dio<sup>448</sup>. Sul bordo della veste che sporge dal braccio destro vi è un'altra scritta in caratteri gotici recitante: "Profet"<sup>449</sup>.

Scendendo lungo l'arca, si raggiungono i due frontoni triangolari recanti lo stemma della famiglia angioina ungherese, realizzati a sbalzo in altorilievo. Trionfante su di uno sfondo di racemi ed elementi fogliacei, vi è uno scudo recante le strisce ungheresi, con quattro fasce d'argento su campo rosso, che, stando al Fondra, andrebbero ad indicare i quattro fiumi principali del paese<sup>450</sup>, unite ai gigli angioini. Su di esso poggia un elmo, sormontato da una corona gigliata, il tutto circondato da un elegante e ricco mantello. Dalla corona spunta uno struzzo con le ali spiegate, il quale regge con il becco un ferro di cavallo. Ai lati di questa composizione, vi sono due lettere coronate, una "L" e una "R", che significano "*Lodovicus Rex*"<sup>451</sup>.

Sotto la copertura a doppio spiovente si estendono i quattordici pannelli lavorati sempre a sbalzo e a cesello, nonché con il punzone per le decorazioni più minute. Ciascuno di essi si divide dagli altri da delle colonnine tortili, realizzate sempre in altorilievo, che, come si è già dimostrato, anche grazie agli studi di Petricioli, al restauro del 1632, e quindi non sarebbero originali, sebbene siano stati creati su ispirazione di una creazione di Francesco da Milano<sup>452</sup>.

Dal momento che per Simeone Profeta non esisteva una vera e propria agiografia, e che l'unico evento noto legato alla sua vita è anche l'unico nominato nel contratto con l'artista, ossia la *Presentazione al Tempio*, era necessario creare un'iconografia nuova, che si adattasse anche alle esigenze della regina. Essa infatti desiderava non solo rappresentare il legame che univa Zara al corpo di San Simeone, vanto dei cittadini locali ed elemento di contrasto con i veneziani, ma voleva anche esaltare la famiglia reale d'Ungheria, viste le ultime vicissitudini.

Vidas ha cercato di individuare quali fossero le tematiche presenti in questi pannelli, arrivando poi alla conclusione che i soggetti fossero sei: gli eventi della vita di Simeone; la storia delle reliquie prima di essere collocate nell'arca; i miracoli postumi; le punizioni del

---

<sup>447</sup> FONDRA, *Istoria...*, p. 117.

<sup>448</sup> KOVAČEVIĆ, *The Omnipresent Death...* p. 216.

<sup>449</sup> *Ibidem*.

<sup>450</sup> FONDRA, *Istoria...*, p. 119.

<sup>451</sup> PETRICIOLI, *Artistic innovations...*, p. 13.

<sup>452</sup> *Ivi*, p. 21.

santo; i furti delle reliquie non andati a buon fine; il legame tra il Santo e la famiglia della committente<sup>453</sup>. La presenza di tali tematiche è effettiva, e Jakšić ha cercato di comprendere meglio in quale ordine fossero distribuite. Come si evince ottimamente da uno schema creato dallo stesso studioso, se non si considerano le scene rappresentate sullo spiovente posteriore né tantomeno quelle della parte interna della parete frontale, si può notare che l'iconografia degli otto pannelli restanti può essere divisa in diagonale (fig. 49), raggruppando le scene in due gruppi, ciascuno con un tema diverso<sup>454</sup>. Le scene che cominciano con il pannello laterale sinistro e terminano con l'ultimo pannello della parete frontale rappresentano le vicende legate alla vita del santo<sup>455</sup>, mentre i pannelli restanti, quindi quello laterale destro e quelli disposti sul retro, rappresentano il rapporto tra la regina e il corpo di San Simeone<sup>456</sup>. I pannelli restanti, ossia quelli non presi precedentemente in considerazione, raffigurano i miracoli e le punizioni *post mortem* del santo.

Partendo qui dal primo gruppo, esso è formato da quattro pannelli, raffiguranti “*La tempesta*”; “*l’Inventio*”; “*La Presentazione al Tempio*”; “*La Collocatio del corpo*”. Escludendo la scena della Presentazione, gli altri tre pannelli fanno parte del genere della “*Translatio corporis*”, ossia delle varie fasi che vanno dal ritrovamento del corpo (*inventio*), al trasferimento del corpo dal luogo del ritrovamento alla destinazione finale (*translatio*), alla collocazione delle reliquie nella chiesa o in un’arca (*collocatio*)<sup>457</sup>. Sono queste tre scene spesso presenti nelle vite dei santi, poiché mostrano come un certo luogo sia entrato in possesso di tali reliquie in tempi più o meno remoti. Nel panorama adriatico era ben nota la *Translatio* di San Marco, rappresentata in cicli o in opere di particolare rilievo storico e artistico, come la Pala Feriale di Paolo Veneziano (fig. 50) o la corrispettiva Pala d’Oro (fig. 51); nella Cappella di San Clemente (fig. 52), all’interno della Basilica di San Marco a Venezia, vi è un ciclo musivo raffigurante i vari passaggi; anche sulla lunetta della Porta di Sant’Alipio (fig. 53), sempre a San Marco<sup>458</sup>, vi è raffigurato uno dei momenti della *translatio*, essendo andato perduto buona parte del ciclo, come lo si può parzialmente testimoniare osservando la pala di Gentile Bellini. Nel caso però di San Simeone, due scene sono invertite rispetto alla norma: la *translatio* avviene temporalmente prima dell’*inventio*. La ragione dietro questa scelta iconografica va cercata nella leggenda locale, secondo cui una nave diretta a Venezia si imbatté in una tempesta mentre questa era nelle vicinanze di Zara. Dal momento che la nave stava trasportando il corpo di San Simeone, quest’ultimo diresse la nave verso il porto di Zara<sup>459</sup>. Qui un mercante si recò presso un convento fuori città per trovare riparo dopo la catastrofe sventata, e appena fu accolto, chiese ai frati presenti di dare sepoltura al corpo di Simeone, spacciandolo per quello di suo fratello<sup>460</sup>. Subito dopo il mercante si ammalò gravemente, e prima di espiare, disse ai frati che, alla sua morte, avrebbero dovuto controllare le sue spoglie. Infatti, non appena esalò il suo ultimo

---

<sup>453</sup> VIDAS, *Elizabeth...*, p. 142.

<sup>454</sup> JAKŠIĆ, *Od hagiografskog...*, p. 105.

<sup>455</sup> JAKŠIĆ, *Un esempio di comunicazione*, pp. 367-369.

<sup>456</sup> *Ibidem*.

<sup>457</sup> JAKŠIĆ, *Od hagiografskog...*, p. 105.

<sup>458</sup> *Ibidem*.

<sup>459</sup> FONDRA, *Istoria...*, p. 74.

<sup>460</sup> *Ibidem*.

respiro, i frati trovarono vicino al suo collo uno foglio, in cui vi era scritta la verità: il corpo sepolto non era quello di suo fratello, bensì quello di San Simeone il Giusto<sup>461</sup>.

Da questo racconto si evince che gli zaratini entrarono in pieno possesso del corpo in un secondo momento: inizialmente esso era nelle mani dei veneziani ed era diretto verso la città rivale. La Divina Provvidenza però deviò la rotta e scelse Zara come luogo in cui deporre la reliquia.

Nel pannello quindi si vede una scena piena di particolari e di dettagli, che, se confrontata con il testo del Fondra, in cui viene riportata la leggenda sopracitata, si noteranno gli evidenti parallelismi tra i due elementi. Al centro della composizione vi è una nave (fig. 54), dotata di ben due alberi con ampie vele. La nave è nel bel mezzo di una tempesta, come si nota dalle alte onde che raggiungono il bordo dell'imbarcazione. Sul ponte degli uomini stanno gettando in mare il carico, per appunto alleggerire l'imbarcazione<sup>462</sup>, mentre alcuni si disperano, coprendo il volto con le proprie vesti ed altri gridano ai compagni di chiudere le vele, cosa che si vede fare nel lato destro del pannello. L'azione è però ostacolata da un piccolo demone alato e peloso, che rimane avvinghiato su uno dei due alberi del mezzo. Appare quindi, sul lato opposto, San Simeone, intento a scacciare gli esseri malvagi e a portare in salvo l'imbarcazione.

Diversi studiosi hanno notato delle similarità iconografiche con altre opere più o meno contemporanee. L'osservazione più suggestiva è di Jakšić, condivisa anche da Vidas<sup>463</sup>, il quale ha notato una vicinanza tra questo pannello ed uno presente sulla tomba di San Pietro Martire nella Chiesa di Sant'Eustorgio a Milano (fig. 55), opera di Giovanni di Balduccio. L'opera in questione è un altorilievo marmoreo, dotato di rifiniture in foglia d'oro. Esso mostra una nave cavalcante alte onde marine, sul cui ponte vi sono i marinai intenti a chiudere le vele o ad ammirare e pregare il santo, che compare maestoso sul lato sinistro, mentre si occupa di benedire la nave e di portarla in salvo<sup>464</sup>. La costruzione quindi è molto simile, ed è anche verosimile che Francesco l'abbia vista di persona, essendo egli originario da Sesto, ed essendo questa un'opera datata 1339, quindi vent'anni prima della dipartita dell'orafo verso Zara.

Sempre Jakšić ha messo in rapporto la scena zaratina con quella della *translatio*, realizzata da Paolo Veneziano sulla Pala Feriale, oggi conservata nel Museo di San Marco. Anche in questo caso vi è una nave passante tra due scogli, le Isole Strofadi, durante una tempesta, ma San Marco, apparso anch'esso sulla poppa, benedice e salva nave e marinai<sup>465</sup>.

Un'ultima osservazione appartiene a Fisković, il quale ha reso noto un parallelismo tra la scena zaratina e una pittura di Meneghello de Canalis (fig. 56), oggi conservata a Londra. Anche in questo caso si vede una nave nel mezzo di un violento temporale. Dei demoni, qui

---

<sup>461</sup> Ivi, p. 75.

<sup>462</sup> "Oltre al volontario gitto del carico fatto in mare, avevano già i venti rapite le antenne e le vele, spezzati gli alberi ed il timone: vana la fatica de' marinari, e parevano vani i voti de' passeggeri" (FONDRA, *Istoria...*, p. 73).

<sup>463</sup> VIDAS, *Elizabeth...*, p. 158.

<sup>464</sup> JAKŠIĆ, *Un esempio di comunicazione*, p. 358.

<sup>465</sup> JAKŠIĆ, *Od hagiografskog...*, p. 108.

visibili, rispetto agli altri esempi citati, si attaccano alle vele del mezzo, strappandole, mettendo a rischio la tenuta della nave stessa. I marinai cercano quindi di gettare il carico fuori bordo, quando arriva il santo vescovo a scacciare i diavoli e a salvare la nave.

Nonostante ormai questa scena sia stata interpretata come la *Translatio Sancti Symeonis*, secondo il Farlati questo pannello rappresenterebbe un miracolo *post mortem* del santo, quello legato a Carlo di Durazzo. Questo, in visita a Zara con la moglie Margarita, stava facendo ritorno verso la Puglia con un piccolo frammento del corpo del santo, donato direttamente alla consorte. Durante il viaggio, la nave venne coinvolta in una tempesta, che non permetteva al re di raggiungere la destinazione. Compresa che la ragione di tale sciagura era proprio la reliquia, il re decise di fare ritorno in città per riportare il dono al suo legittimo proprietario. Sebbene anche questa sia una scena di nave in pericolo in mezzo al mare, la *consecutio* logica del racconto andrebbe perduta, se si ammettesse l'ipotesi del Farlati, motivo per cui è stata rifiutata da tutti gli studiosi.

A questa rappresentazione fa seguito la scena dell'*inventio* (fig. 57), posta sul lato frontale della cassa. Anche in questo caso, la leggenda locale torna utile per interpretare questa scena. Come già accennato in precedenza, la storia si sposta in un convento fuori città, in cui il nobile mercante trovò rifugio, prima di ammalarsi gravemente. Qui venne sepolto e poi riscoperto il corpo di San Simeone. Tre frati “*si accinsero dunque ad estrarlo da sé soli, prima che spuntasse il giorno*”<sup>466</sup>, con l'obiettivo di impossessarsi delle reliquie ed arricchire il proprio convento. Ma in quella notte ai tre rettori della città, ossia coloro che si occupavano della cura e dell'amministrazione della città, ebbero una visione in sogno, che indicava loro il luogo in cui si trovava il corpo<sup>467</sup>. Direttisi tutti e tre nel luogo predetto, colsero i tre frati in flagrante, e questi subito confessarono quale fosse il segreto e che scopo avesse la loro azione. I tre rettori decisero allora di spostare le reliquie e porle alla venerazione del popolo<sup>468</sup>.

Anche in questo caso vi è una diretta corrispondenza tra il testo e la raffigurazione artistica. Il pannello può essere diviso in due parti, le quali raffigurano soggetti e tempi diversi. Sul lato destro vi è una struttura architettonica imitante un chiostro (fig. 58), con i suoi archi poggianti su colonne, che fa da ambientazione ad un gruppo di frati francescani, riconoscibili sia dalla tonsura che dal saio stretto in vita<sup>469</sup>, intenti a estrarre il corpo di San Simeone dal terreno. Il frate con la picca si è rimboccato le maniche ed ha sollevato i lembi della veste, gesto naturale al fine di non riscontrare impedimenti durante il lavoro. Di fronte a lui un altro fratello si accinge a sollevare il corpo santo dal terreno, mentre il terzo uomo tiene tra le mani una lanterna, ad indicare che la scena sta avvenendo di notte.

Nel lato sinistro si vede invece una struttura architettonica differente (fig. 59), con un tetto spiovente in prospettiva, ad imitare i classici edifici civili all'interno della città<sup>470</sup>. Questo fa da ambientazione per la scena con altri tre soggetti, identificabili come i rettori. Come fa

---

<sup>466</sup> FONDRA, *Istoria...*, p. 75.

<sup>467</sup> *Ivi*, p. 76.

<sup>468</sup> *Ibidem*.

<sup>469</sup> VIDAS, *Elizabeth...*, p. 153.

<sup>470</sup> *Eadem*, p. 154.

notare Petricioli, essi sono vestiti “*in typical 14th century town costume*”<sup>471</sup>, ossia con lunghi abiti dotati di mantello e sulla testa dei copricapi simili a dei turbanti orientali<sup>472</sup>. Anche per questi soggetti l’artista mostra una certa attenzione sia ai dettagli che all’espressività. Dai loro gesti si evince che tra di loro sta avvenendo una discussione, essendo loro stupiti del ritrovamento eccezionale, per il quale è necessario prendere una decisione, ovvero se portare o meno il corpo in città. Sempre Petricioli ha paragonato il gesto con la mano inarcata, ad indicare il gruppo di francescani, di uno dei rettori a quello della *Madonna con Bambino tra i santi Giovanni Battista e Francesco* di Pietro Lorenzetti (fig. 60), realizzato ad Assisi<sup>473</sup>.

Sul tema delle similitudini stilistiche tra opere, da cui lo stesso Francesco da Milano potrebbe aver ricevuto più o meno direttamente delle influenze, si è esposto anche Praga, sostenendo che l’idea per una simile rappresentazione sarebbe venuta all’artista osservando degli affreschi presente nella perduta chiesa di Santa Maria Maggiore<sup>474</sup>. Egli infatti, come si vedrà più avanti, sostiene che Francesco da Milano fu un artista dalla poca inventiva, che necessitava di modelli da copiare per realizzare le sue opere<sup>475</sup>. Sulla stessa linea di pensiero è anche Delacroix Maovaz, la quale vede nelle architetture della scena un “*carattere bizantino mediato attraverso Venezia*”<sup>476</sup>, mentre l’espressività delle figure viene fatta ricondurre alla produzione miniaturistica bolognese, come l’ “*Infortiatum di Giustiniano*” o gli “*Statuti di Cangrande*”<sup>477</sup>.

Al di là delle interpretazioni stilistiche ed iconografiche, questa scena segna il passaggio di proprietà del corpo di San Simeone, elemento caratterizzante dei racconti e delle raffigurazioni della *Translatio*<sup>478</sup>. A differenza di altri modelli, come ad esempio la *Translatio Sancti Marci*, qui il passaggio non avviene tra gli antichi custodi stranieri e i nuovi possessori, bensì tra i frati zaratini e il popolo della città, tra la prima sepoltura e una seconda. Qui si vuole mostrare la volontà del santo di essere custodito dai cittadini di Zara<sup>479</sup>.

Vi è poi l’ultima scena legata alla tradizione della *Translatio*, ossia la “*collocatio corporis*” (fig. 61), il momento in cui il corpo raggiunge la sua destinazione finale, secondo le volontà del santo stesso. In questo caso però la raffigurazione associa il suo carattere religioso a quello politico. L’artista ci mostra un avvenimento presso il porto della città, fuori dalle mura cittadine, qui rappresentate con lo stemma angioino sulle pareti. Delle navi stanno attraccando presso la darsena, mentre un galeone in lontananza sta solcando il mare. In primo piano vi è il re Luigi I d’Ungheria, vestito con abiti cerimoniali<sup>480</sup> e accompagnato da un gruppo di uomini, probabilmente nobili, e il vescovo di Zara Nikola Matafar, che l’artista deve aver rappresentato in maniera fedele, dal momento che egli era già presente in città

---

<sup>471</sup> PETRICIOLI, *St. Simeon shrine...*, p. 14.

<sup>472</sup> *Ibidem*.

<sup>473</sup> PETRICIOLI, *Artistic innovations...*, p. 16.

<sup>474</sup> PRAGA, *Documenti...*, p. 225.

<sup>475</sup> *Ivi*, p. 224.

<sup>476</sup> DELACROIX MAOVAZ, *Francesco da Milano...*, p. 194.

<sup>477</sup> *Eadem*, p. 195.

<sup>478</sup> JAKŠIĆ, *Od hagiografskog...*, pp. 109-110.

<sup>479</sup> *Ivi*, p. 110.

<sup>480</sup> PETRICIOLI, *Artistic innovations...*, p. 11.

quando entrambi erano ancora in vita<sup>481</sup>. Mentre dei popolani si inginocchiano di fronte al sovrano e gli tendono le mani, che lui gentilmente accoglie, il vescovo lo benedice con la mano destra. Alle loro spalle un altro gruppo di uomini è intento a trasportare il corpo di San Simeone Profeta, che viene qui rappresentato in maniera molto simile al gisant dell'arca argentea, all'interno della città, passando per Porta Beccarie<sup>482</sup>. Il corpo viene introdotto in città prima coi piedi, usanza utilizzata per i defunti<sup>483</sup>, dettaglio che rende possibile evincere anche la direzione della processione, ossia dal porto verso la chiesa di Santa Maria Maggiore, di cui in questa rappresentazione si nota il campanile sul lato destro del pannello.

Una questione che ha intrigato gli studiosi per decenni è quale evento storico fosse qui rappresentato con certezza. Jakšić fa notare che, per lungo tempo, tale pannello è stato indicato come l' "Entrata del Re in città", e non come una "Collocatio corporis", per il semplice fatto che la massima autorità politica e la massima autorità religiosa della città risultano essere più evidenti rispetto al corpo trasportato dentro le mura della città<sup>484</sup>. Si è quindi ipotizzato che l'evento religioso qui rappresentato non fosse che un pretesto per trasmettere un messaggio politico al popolo dei fedeli, un uso strumentale che si può vedere usato anche altrove, sempre durante il Basso Medioevo<sup>485</sup>. Rimanendo sull'Adriatico, un esempio evidente di tale strumentalizzazione di un'iconografia religiosa lo si può vedere presso la Basilica di San Marco a Venezia, ed in particolar modo nella lunetta della Porta di Alipio. Qui è infatti rappresentata la scena della "Collocatio corporis" di San Marco, avvenimento che risale all'828. La raffigurazione però rispecchia maggiormente le mode del XIII secolo, quindi dello stesso periodo storico in cui il mosaico venne realizzato<sup>486</sup>. Non soltanto le mode, ma anche i personaggi rappresentati sono del Duecento, uno tra tutti il Doge Lorenzo Tiepolo, qui rappresentato con un oggetto nella mano destra, la "Promissio", ossia il giuramento che il futuro duca di Venezia avrebbe dovuto pronunciare prima di acquisire la carica<sup>487</sup>. Quindi il messaggio è in questo caso evidente: il mosaico sta rappresentando un importante evento della storia contemporanea. Jakšić, riportando gli studi di Demus, fa notare che in quel periodo storico "the collocatio was regarded more as a state and social ceremony than a specifically ecclesiastic or religious event"<sup>488</sup> motivo per cui "the mosaic represents one of the most splendid secular gatherings depicted in the ecclesiastic art of the time"<sup>489</sup>.

Rimane quindi da comprendere quale evento storico sia rappresentato nel pannello zaratino. Sebbene siano state alzate delle rimostranze, il momento storico qui rappresentato dovrebbe essere il ritorno delle reliquie a Zara, dopo che Venezia le portò in patria, durante la ribellione del 1346-1358. Questo, sebbene non sia un fatto certo, non è da escludere che non possa essere mai avvenuto, dato che la pratica di sequestrare le reliquie dalle città conquistate era stata più volte messa in atto dai veneziani, ad esempio quando essi presero una mano di San

---

<sup>481</sup> *Ibidem*.

<sup>482</sup> JAKŠIĆ, *Od hagiografskog...*, p. 113.

<sup>483</sup> *Ibidem*.

<sup>484</sup> *Ivi*, p. 113.

<sup>485</sup> *Ibidem*.

<sup>486</sup> *Ivi*, p. 112.

<sup>487</sup> *Ivi*, p. 114.

<sup>488</sup> *Ivi*, p. 112.

<sup>489</sup> *Ibidem*.

Giovanni da Trogir nel 1171 o quando presero, proprio da Zara, il corpo di San Grisogono nel 1202<sup>490</sup>. Se quindi si ritiene questo l'evento rappresentato, dal momento che non si spiegherebbe il perché il sovrano avrebbe dovuto raggiungere la città via mare e non via terra<sup>491</sup>, diventa immediatamente chiaro il gesto dell'uomo a figura intera (fig. 62), l'unico dell'intera composizione, che affianca il sovrano e lo indica, mentre lo sguardo è rivolto direttamente all'osservatore. Si sta creando un contatto con esso, e il messaggio che si vuole trasmettere è di essere grati al proprio sovrano, dato che, senza di lui, la reliquia di San Simeone non sarebbe più tornata in patria.

Tra la scena dell'*Inventio* e quella della *Collocatio corporis*, vi è la "Presentazione al Tempio" (fig. 63), l'unica iconografia esplicitata nel contratto con l'artista. In uno sfondo totalmente ricoperto da girari in quello che può essere definito un "horror vacui", si colloca l'unico episodio della vita di San Simeone conosciuto, nonché quello con lo sbalzo più pronunciato<sup>492</sup>. Al centro si staglia un alto ciborio sorretto da colonne decorate con rombi, sotto cui vi è l'altare del tempio. Davanti ad esso vi è Simeone nimbato, dotato di barba e capelli lunghi, esattamente come lo si vede nel *gisant*, mentre regge Gesù Bambino, vestito con una tunica stretta in vita. Cristo, però, rivolge lo sguardo verso la madre, a cui tende anche con il corpo, mentre la Vergine, il cui capo è avvolto in un mantello dalle fitte pieghe, protende verso di lui le braccia, come cercasse di dare ascolto alle esigenze di suo figlio e tentasse di riprenderlo dalle mani del Profeta. Sul lato sinistro vi è Giuseppe con in mano un volatile, dono da offrire al Tempio secondo le consuetudini, mentre nel lato opposto vi è l'anziana profetessa Anna, dotata di un lungo filatterio.

Anche per questa decorazione Francesco da Milano si è rifatto a modelli iconografici, che avrebbe potuto aver visto anche direttamente, considerando la sua attività mercantile ed anche i rapporti intrattenuti in quel periodo dal regno ungherese con la città di Padova. Proprio da questa città viene la raffigurazione più importante, ossia la *Presentazione al Tempio* di Giotto (fig. 64), realizzata presso la Cappella degli Scrovegni<sup>493</sup>. Da essa ha ripreso l'intera composizione della scena, la distribuzione dei panneggi e la gestualità dei presenti. Solo Cristo mostra una differente posizione rispetto al modello, ossia osserva e protende verso la Vergine e non verso Simeone. Per questo elemento però il modello è un altro, oggi attribuito sempre a Giotto, ossia un pannello conservato presso il Gardner Museum a Boston<sup>494</sup> (fig. 65). Per quanto riguarda invece il ciborio, data la sua struttura gotica, esso sembra ricordare maggiormente quello realizzato da Giotto per la Cappella Peruzzi (fig. 66) a Santa Croce in Firenze<sup>495</sup>. Ci sono però delle differenze sostanziali nella rappresentazione zaratina, come la disposizione frontale, e non di profilo, di Giuseppe, oppure la decorazione a rombi sul ciborio, totalmente assente nei modelli, caratterizzati da una maggiore essenzialità dell'immagine. Queste differenziazioni però dimostrano che Francesco non ha puramente copiato il modello, ma si è cimentato in una rielaborazione<sup>496</sup>.

---

<sup>490</sup> *Ivi*, p. 100.

<sup>491</sup> VIDAS, *Elizabeth...*, p. 159.

<sup>492</sup> PETRICIOLI, *Artistic innovations...*, p. 10.

<sup>493</sup> *Ibidem*.

<sup>494</sup> *Ibidem*.

<sup>495</sup> *Ibidem*.

<sup>496</sup> *Ibidem*.



Interessante infine l'osservazione di Jakšić sulla posizione del pannello, collocato tra due episodi mostranti i reali proprietari del corpo di San Simeone. Con l'*inventio* infatti si ricorda che le reliquie appartengono agli zaratini e non ad altre genti locali, mentre con l'episodio della *collocatio* si ribatte lo stesso concetto, ma contro le genti straniere, in particolar modo i veneziani<sup>497</sup>. Ad ogni modo, il concetto ribadito è che il corpo di San Simeone appartiene ai cittadini di Zara<sup>498</sup>.

Con questo ultimo pannello si chiude il ciclo legato alla *Translatio Sancti Symeonis*, e si apre quello dedicato alla regina e al suo rapporto con le reliquie. Procedendo in senso antiorario attorno al reliquiario, il primo episodio che si incontra è il "*Furto della regina*" (fig. 67).

La scena si mostra affollata da un gran numero di persone, poste all'interno di quella che è la struttura architettonica di una chiesa, ed in particolar modo, quella di Santa Maria Maggiore<sup>499</sup>. A destra vi è rappresentata una scena separata rispetto a quella centrale, in cui si vede l'arca del santo aperta con il corpo esposto alla venerazione dei fedeli. Qui vi si affianca una donna vestita con abiti nobili e con le spalle coperte da un lungo mantello. La sua mano destra si allunga verso la mano del santo, a cui stacca un dito. La scena mostra la stessa donna, riconoscibile per l'abbigliamento, che rimane ferma al centro dell'edificio, mentre con una mano si indica il petto. Un uomo alla sua destra le indica l'uscita dall'ambiente, mentre la figura alla sua destra, vestita anch'essa con abito alla moda, presenta una piccola iscrizione lungo il bordo dello scollo della veste. Proprio questa frase ha dato vita alle due interpretazioni differenti della scena. L'interpretazione più accettata di tale scritta vi legge "va...vant" (fig. 68), ricondotto al motto, spesso utilizzato negli stemmi, "Vai avanti"<sup>500</sup>. Se questa interpretazione fosse corretta, essa non entrerebbe in contrasto con la canonica lettura della scena, già descritta da Fondra nel XVII secolo.

Egli racconta questa leggenda, che ben presto si diffuse in tutta la città. Nel 1371 il Re Luigi I si recò a Zara per questioni politiche, seguito dalla moglie, che, molto devota a San Simeone, si recò presso la Chiesa di Santa Maria Maggiore a rendere le sue offerte. Presa "*da un ardente desiderio d'aver seco qualche parte delle riverite reliquie*"<sup>501</sup>, staccò dal corpo santo un dito e lo nascose nel suo petto. Ma non appena ella cercò di farsi strada verso l'uscita dell'edificio, fu presa da un senso di sbigottimento e di disorientamento tale che non le permise di lasciare il luogo. Fondra stesso la descrive "*colla mente piena di fantasmi e di orrori, sembrava priva di senno e fuori di sé stessa*"<sup>502</sup>. Nei momenti di lucidità comprese che la ragione dietro tale situazione era il suo furto. Perciò confessò davanti all'altare e restituì la falange, mostrando che il punto del corpo a contatto con la reliquia le si era riempito di pieghe. Non appena ciò fu sistemato, la ferita si rimarginò, mentre il dito, accostato alla mano del santo, si riattaccò ad essa miracolosamente<sup>503</sup>. Interessante è anche la lettura offerta da Munk riguardo la lettura di questa formella, dicendo che: "*Whether she is seen stealing or*

---

<sup>497</sup> JAKŠIĆ, *Un esempio di comunicazione*, p. 368.

<sup>498</sup> *Ivi*, p. 369.

<sup>499</sup> VIDAS, *Elizabeth...*, p. 151.

<sup>500</sup> PETRICIOLI, *St. Simeon shrine...*, p. 20.

<sup>501</sup> FONDRA, *Istoria...*, p. 97.

<sup>502</sup> *Ibidem*.

<sup>503</sup> *Ivi*, p. 98.

*returning the finger ultimately depends on the viewer's feelings toward the Angevin queen and the Angevins' political presence in Zadar*"<sup>504</sup>, proponendo quindi una doppia lettura della scena per gli zaratini.

Altri studiosi hanno però interpretato la scritta come "*Ban Paul I*", identificandolo o come il Ban Paul Ugal o, più comunemente accettato, come il Ban Pavao Šubić<sup>505</sup>. Stando a questa lettura, la scena verrebbe interpretata in maniera totalmente laica e differente, rispetto alla prima versione. Essa si starebbe svolgendo non in una chiesa, bensì in un tribunale, in cui la moglie del governatore, accusata di adulterio, sta cercando di dimostrare la sua innocenza davanti al giudice<sup>506</sup>. Nella scena centrale il suo gesto servirebbe ad esprimere la sua non colpevolezza, scagionando il Ban e mettendo in fuga l'accusatore, al quale si è pure trovata l'identità, ossia Mrmonja<sup>507</sup>.

Dal mio punto di vista, tra le due teorie, quella che risulta avere una maggiore coerenza con il contesto è sicuramente la prima. Vi è una logica nel vedere in quella figura femminile la rappresentazione della regina, poiché non solo si mostra la sua profonda devozione nei confronti del santo cittadino, ma la scena rientrerebbe nel programma iconografico dell'arca, ossia rappresentare il rapporto tra i reali ungheresi e la reliquia zaratina.

Proseguendo sempre in senso antiorario, la prima scena che si incontra è quella del "*Dono della regina*" (fig. 69). All'interno di un arco trilobato sorretto da colonnine tortili, vi è la regina inginocchiata, con il capo adornato da una corona gigliata, e vestita con lunghi abiti cerimoniali<sup>508</sup>, la quale è intenta a reggere con entrambe le mani un lato dell'arca argentea, riconoscibile per la presenza del *gisant* sulla parte sommitale. Nel lato opposto si trova invece San Simeone nimbat e stante, vestito e caratterizzato esattamente come nella scultura in altorilievo presente nella stessa arca. Al di sotto del dono vi sono tre figure femminili inginocchiate, riconoscibili come le tre figlie di Elisabetta, Catherina (1370-78), Maria (1371-1395), e Jadviga (1377-1400) grazie al fatto che anch'esse sono incoronate e presentano abiti molto simili a quello della regina (fig. 70).

Per quanto concerne gli aspetti puramente iconografici, l'artista ha deciso di seguire un modello anche per la disposizione dei suoi personaggi. La scelta di porre i devoti in ginocchio e di profilo rimanda ad una rappresentazione su marmo, oggi conservato al Metropolitan Museum of Art di New York, ma proveniente da sarcofago di Uberto III Visconti, realizzato da Giovanni di Balduccio per la chiesa di Sant'Eustorgio di Milano (fig. 71), un'opera quindi che l'artista poteva aver visto con i suoi stessi occhi<sup>509</sup>.

Per quanto la rappresentazione possa sembrare priva di ulteriori significati, in essa vi è un elemento che non può passare inosservato, ossia l'uovo di struzzo appeso al centro dell'arco di quella che è chiaramente un'ambientazione ecclesiastica<sup>510</sup>. Tale oggetto è stato

---

<sup>504</sup> MUNK, *The Queen...*, p. 256.

<sup>505</sup> PETRICIOLI, *St. Simeon shrine...*, p. 19.

<sup>506</sup> *Ibidem*.

<sup>507</sup> *Ibidem*.

<sup>508</sup> PETRICIOLI, *Artistic innovations...*, p. 12.

<sup>509</sup> JAKŠIĆ, *Un esempio di comunicazione*, p. 357

<sup>510</sup> VIDAS, *Elizabeth...*, p. 161.

interpretato come espressione del suo desiderio di dare alla luce un erede maschio al re d'Ungheria. Per quanto si possa ritenere possibile, sottolinea Vidas, che l'intento di creare un'arca per San Simeone sia venuto alla regina già nel 1371, quando essa era appunto in dolce attesa, e che poi un'idea primordiale dell'arca potesse essere emersa prima del 1377, è assai improbabile che in quella data, ossia quando l'arca venne realizzata, la regina trentasettenne avesse ancora vivo lo stesso desiderio di avere un erede maschio<sup>511</sup>. Dietro tale scelta iconografica potrebbero quindi esserci altre ragioni, ad esempio il fatto che fosse usuale trovare delle uova di struzzo all'interno delle chiese<sup>512</sup>, come lo si vede anche nella Pala di Brera di Piero della Francesca, esempio tardo ma calzante. Un'altra motivazione potrebbe essere legata all'immacolata concezione di Gesù Cristo, a cui San Simeone era storicamente legato. Infine, essendo l'uovo di struzzo un simbolo di resurrezione, esso troverebbe un suo spazio in una rappresentazione di San Simeone, che profetizzò il sacrificio di Cristo e la seguente Salvezza, oppure potrebbe essere legato al desiderio di salvezza della regina nei confronti dei membri della sua casata<sup>513</sup>.

Tra questa e l'ultima scena del ciclo vi è collocata l'iscrizione (fig. 72) in cui non solo la regina mostra le sue volontà e il suo ruolo di governante, ma anche il luogo in cui compare la firma dell'artista. Se l'intero testo è trascritto in esametri, utilizzando i caratteri gotici<sup>514</sup>, la firma di Francesco da Milano è in gotico minuscolo. All'interno di una cornice decorata con girari<sup>515</sup>, ai cui angoli vengono disposti gli stemmi della famiglia d'Angiò d'Ungheria, si staglia la breve, ma significativa iscrizione di questo monumento. Essa recita:

“SYMEON: HI. C. IVSTUS. Y / EXUM. DE. VIRGINE. NAT / UM. VLNIS: QUI. TENVIT  
/ HAC. ARCHA. PACE. QVIE / SCIT. HVNGARIE. REGI / NA. POTENS: ILLVSTRI / S:  
ED. ALTA: ELYZABE . I / VNIOR: QVAM. VOTO: CON / TVLIT. ALMO. ANNO. MI /  
LLENO: TRECENTO: OCTV / AGENO.

Hoc. opus. fecit. Franciscus. D. Mediolano.”

Il fatto che l'iscrizione si trovi sul retro e sia stata realizzata in latino, ci dimostra chiaramente a chi fosse destinata, ossia ai letterati, gli unici in grado di comprendere tale lingua, mentre gli illetterati dovevano accontentarsi delle figure. Questo aspetto merita di essere sottolineato, per il semplice fatto che nella scritta la regina ha voluto essere rappresentata con i suoi attributi da regina, mostrando tutto il suo potere derivatole dal ruolo da lei ricoperto, mentre dai vari pannelli iconografici ciò non appare così esplicitamente, anzi, si dà di lei l'immagine di una regnante devota, che dona un'arca preziosa alla città di Zara. È evidente, dunque, che lei volesse passare messaggi differenti alle varie tipologie di pubblico<sup>516</sup>.

Ultima scena di questo ciclo è la “*Morte del Ban Stefano II di Bosnia*” (fig. 73), un evento privato della regina, essendo il ban suo padre, che avvenne nel 1353, quindi ventisette anni

<sup>511</sup> Eadem.

<sup>512</sup> Eadem.

<sup>513</sup> Eadem.

<sup>514</sup> PETRICIOLI, *Artistic innovations...*, p. 17.

<sup>515</sup> JAKŠIĆ, *Un esempio di comunicazione*, p. 357.

<sup>516</sup> MUNK, *The Queen...*, p. 258.

prima della realizzazione dell'arca<sup>517</sup>. Il pannello, come già visto per l'*Inventio* e per il *Furto*, è suddiviso in due settori, mostrandoci due momenti differenti dell'evento. In questo caso, però, la lettura non parte da destra verso sinistra, come si è riscontrato nei casi precedenti, bensì il contrario. La scena principale, quella a sinistra, mostra l'interno di una camera da letto, divisa dagli altri ambienti attraverso la presenza di un telo. Al centro vi è un letto, su cui riposa il corpo, ormai privo di vita, di Stefano II Kotromanić, Ban di Bosnia. In secondo piano vi è una donna con una veste semplice e i lunghi capelli sciolti, la quale porta una mano al petto e una sul volto, ad indicare la disperazione per la perdita subita. Tale figura è stata interpretata come una giovane Elisabetta Kotromanić in lutto per la morte del padre, un'immagine poco diffusa nel Medioevo<sup>518</sup>. Al suo fianco la madre, con la testa avvolta in un velo, mentre con la mano destra regge un cero. A tenere le mani sul capo del defunto vi è proprio San Simeone profeta, riconoscibile dal suo aspetto di uomo anziano, simile anche al ban stesso<sup>519</sup>, e dall'aureola che gli incornicia il volto. Ai piedi del letto vi è invece un giovane vestito in abiti cavallereschi, la cui posa lo mette in diretto contatto con la scena successiva. Il ragazzo, identificato come Tvrtko, futuro re di Bosnia e cugino di Elisabetta<sup>520</sup>, si mostra rivolto con il capo verso quella che è l'arca di Simeone, mentre allunga il braccio destro verso il corpo del predecessore. In questo contesto sembra che egli stia chiedendo un aiuto, un'intercessione per Stefano II. Nella scena successiva vi è sempre lo stesso protagonista, anche in questo caso identificabile per l'abbigliamento<sup>521</sup>, che, inginocchiato nei pressi dell'arca all'interno di una chiesa, prega San Simeone e lo ringrazia per la sua misericordia<sup>522</sup>.

A questo punto resta da chiedersi come mai l'artista abbia inserito una rappresentazione di questo genere in un'arca dedicata ad un santo e destinata al popolo zaratino. La comunità non poteva provare alcun tipo di sentimento positivo verso l'uomo che l'aveva tradita e consegnata nella mani dei veneziani, da cui essa cercava invece di allontanarsi<sup>523</sup>. Essendo un'iconografia più comune in tombe private che in quelle dedicate ai santi<sup>524</sup>, è evidente che sia stata la regina ad insistere sul porre una tale rappresentazione in questo contesto, non tanto per commemorare il padre, quanto per offrire una nuova immagine di lui al popolo che tanto lo odiava<sup>525</sup>. Come infatti è già stato narrato, Stefano II Kotromanić fu coinvolto da Luigi I per contrastare l'assedio veneziano a Zara nel 1346, ma quest'ultimo, accettando il denaro del nemico, non intervenne nella battaglia, costringendo le truppe del re ungherese al ritiro. A questo si aggiunga l'accusa di eresia verso di lui, attribuitagli per non aver contrastato i patarini diffusisi in territorio bosniaco. Il fatto che in questa rappresentazione il santo stia appoggiando la sua mano sul capo del defunto, è un modo per mostrare Stefano II come un cattolico<sup>526</sup>, redento al momento della morte. Che questa scena avesse una funzione espiatoria per il padre, lo si percepisce anche dalla somiglianza estetica tra il defunto e il santo, quasi a

<sup>517</sup> JAKŠIĆ, *Un esempio di comunicazione*, p. 359.

<sup>518</sup> MUNK, *The Queen...*, p. 258.

<sup>519</sup> PETRICIOLI, *Artistic innovations...*, p. 12.

<sup>520</sup> JAKŠIĆ, *Un esempio di comunicazione*, p. 359.

<sup>521</sup> PETRICIOLI, *Artistic innovations...*, p. 12.

<sup>522</sup> *Ibidem*.

<sup>523</sup> MUNK, *The Queen...*, p. 258.

<sup>524</sup> VIDAS, *Elizabeth...*, p. 148.

<sup>525</sup> MUNK, *The Queen...*, p. 258.

<sup>526</sup> PETRICIOLI, *Artistic innovations...*, p. 12.

voler conferire al ban un'aura santifica<sup>527</sup>. La presenza poi di Tvrtko non è casuale, dal momento che egli divenne Re di Bosnia e Serbia proprio nell'ottobre del 1377<sup>528</sup>, grazie anche al supporto dal re ungherese, ovviamente sotto l'influenza della regina Elisabetta. Luigi I però aveva vari conti in sospeso con tale figura<sup>529</sup>: la prima questione riguardava il problema degli eretici in Bosnia, che il re stesso provò a sistemare, ma senza avere l'appoggio del Ban, mentre la seconda riguardava la dote della moglie, Elisabetta Kotromanić, che avrebbe dovuto consistere nel territorio di Hum, e che Tvrtko non si degnava a cedere<sup>530</sup>. Nonostante tali situazioni, il rapporto tra i due non fu mai totalmente conflittuale, mostrando quindi una collaborazione tra Ungheria e Bosnia. La sua presenza in quest'arca era chiaramente stata desiderata dalla regina, che voleva mostrare il rapporto tra la sua terra d'origine e il regno ungaro, con Tvrtko che "*honors the Angevin saint in a metaphorical but not formal act of vassalage*"<sup>531</sup>.

Rimangono ora le sei scene legate ai miracoli del santo *post mortem*, che, secondo Praga, sono state ispirate da quadri di un anonimo autore presenti in Santa Maria Maggiore o, addirittura, da miniature di codici perduti<sup>532</sup>. Sono queste delle immagini volte a mostrare la potenza taumaturgica<sup>533</sup> e punitrice del santo<sup>534</sup>, nonché il modo di porsi in contatto con le reliquie. Dice infatti Vidas che: "*The figures on St. Simeon's tomb-shrine act as role models for the faithful, instructing them in how they should participate in the cult*"<sup>535</sup>. Avere un contatto con le reliquie genera una risposta da parte del santo<sup>536</sup>, positiva o negativa. È usuale vedere, nelle scene in cui sono coinvolti i santi, uomini deceduti o caduti a terra, resi in tali condizioni per il volere stesso del santo, che li ha puniti per non aver creduto nei suoi poteri o per aver recato danni al santo stesso, ad esempio commettendo un furto<sup>537</sup>. Una delle rappresentazioni più significative di questo terzo e ultimo ciclo è quella del "*Patto*" (fig. 74). Il riquadro mostra due momenti diversi della stessa storia, con una lettura che procede da destra verso sinistra. Al centro del pannello vi è l'arca del santo aperta, nei pressi della quale stanza un gruppo di uomini rappresentati nell'atto di parlare tra di loro. Uno di questi, colui che presenta la veste decorata da rosette punzonate, allunga un braccio verso il corpo del santo per toccarlo. Lo stesso individuo è poi presente nel lato sinistro della raffigurazione, riconoscibile ancora per la veste. Egli è però raffigurato nell'atto di cadere a terra, con il corpo riverso all'indietro, il cappello a terra e la bocca spalancata per la sorpresa.

L'interpretazione è stata ottimamente spiegata da Vidas, la quale ha fatto notare che la posa dell'uomo a terra deriva dalle raffigurazioni del vizio della superbia, e che qui è da interpretare come l'esito di un danno subito da parte del santo per non aver mantenuto il patto

---

<sup>527</sup> MUNK, *The Queen...*, p. 358.

<sup>528</sup> *Eadem*, p. 359.

<sup>529</sup> *Eadem*.

<sup>530</sup> *Eadem*.

<sup>531</sup> *Eadem*.

<sup>532</sup> PRAGA, *Documenti...*, p. 225.

<sup>533</sup> FISKović, *Chasse-reliquaire...*, p. 353.

<sup>534</sup> VIDAS, *Elizabeth...*, p. 152.

<sup>535</sup> *Eadem*, p. 155.

<sup>536</sup> *Eadem*.

<sup>537</sup> *Eadem*, p. 153.

fatto sulle sue reliquie, come si può vedere nella parte centrale del pannello<sup>538</sup>. Il fatto di compiere giuramenti sui corpi dei santi era una pratica diffusa a Zara nel Medioevo, testimoniata da altri avvenimenti, anche successivi alla creazione dell'arca<sup>539</sup>. Vi è inoltre un parallelismo con la scena della *Donazione dell'arca*: Se quest'uomo è stato punito per non aver mantenuto il patto, diversa è la situazione di Elisabetta Kotromanić, che, nell'iscrizione, dichiara di aver adempiuto al suo voto, donando l'arca argentea al santo.

A seguire vi è un'altra formella, in questo caso interessante per mostrare un autoritratto dell'artista, mentre è al lavoro sull'arca argentea (fig. 75). La scena è ambientata sempre all'interno della chiesa di Santa Maria Maggiore, come si evince dagli archi trilobati decorati con racemi ed elementi fitomorfi, poggianti poi su delle colonnine tortili. A sinistra della rappresentazione vi è una donna, con la testa coperta da un velo che scende lungo il suo corpo, coprendolo da fitte e folte pieghe di stoffa, che allunga le braccia verso un ragazzo inginocchiato, con il volto rivolto verso l'arca e le mani giunte in preghiera. Sul lato opposto vi è l'arca, su cui vi sta lavorando quello che, grazie agli strumenti da lui retti con le mani, ossia un martello ed uno scalpello (fig. 76), è identificabile come l'artista dell'opera<sup>540</sup>. Egli però sembra distratto dal suo lavoro, e infatti il suo sguardo è rivolto verso il ragazzo.

Vi è infine l'ultima composizione dello spiovente posteriore dell'arca, quella che rappresenta il "*Furto di un piede di San Simeone*" (fig. 77). Ambientata sempre all'interno di un luogo ecclesiastico, la rappresentazione mostra al centro il corpo di San Simeone esposto forse sulla mensa d'altare. Un uomo con la tonsura, identificabile come un ecclesiastico, afferra una caviglia del santo, cercando di staccare il piede, mentre porta la mano opposta sulla bocca. Gli uomini attorno a lui, concitati allo stesso modo, sembrano aver notato il fatto. Uno di loro infatti indica l'autore del misfatto ad un compagno, che prontamente avvisa l'uomo che sta a fianco, ancora distratto dalla preghiera. Infine un uomo sul retro apre la bocca in segno di sorpresa e sgomento per ciò che ha visto.

L'interpretazione è in questo caso dubbia. Alcuni studiosi hanno letto la scena come un furto, immediatamente scampato, con il conseguente riattacco del piede, con la sorpresa dei presenti per il miracolo. Ciò potrebbe anche spiegare il gesto di portare la mano verso il volto compiuto dall'attore del misfatto. Altri, invece, hanno letto la scena come una punizione divina per il furto, che ha condotto l'uomo a diventare folle<sup>541</sup>. Riporto infine le parole spese da Vidas riguardo la gestualità dell'uomo che compie l'atto sacrilego, che: "[...] *the gesture of the brother pulling on the saint's leg while he lifts his hand up to his opened mouth and appears to be about to bite it, as well as the dramatic expression on his face and of another brother in the background to the left - inform the viewers that such an act is an abomination*"<sup>542</sup>.

Infine vi sono le ultime tre scene poste nella parte interna della parete frontale dell'arca, che poteva essere aperta per rendere visibile il corpo incorrotto del santo. La prima scena da

---

<sup>538</sup> *Eadem.*

<sup>539</sup> *Eadem.*

<sup>540</sup> PETRICIOLI, *St. Simeon shrine...*, p. 20.

<sup>541</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>542</sup> VIDAS, *Elizabeth...*, p. 154.

sinistra è nuovamente divisa in due parti, Essa mostra un evento noto nelle vite dei santi, ossia un “Esorcismo” (fig. 78). La narrazione comincia all’interno di un ambiente ecclesiastico, in cui due uomini, uno più anziano barbuto, e l’altro più giovane con i capelli corti, trattengono un uomo posseduto dal demonio. Dalla bocca di questo, infatti, si vede uscire un piccolo demone alato, molto simile a quello già visto nella scena della Tempesta, dalle cui fauci sembrano fuoriuscire delle fiamme. La narrazione continua con lo stesso uomo esorcizzato, inginocchiato e con le mani giunte in segno di preghiera, posto al di sotto dell’arca di San Simeone, con l’intento di ringraziarlo per averlo curato dal suo male.

La scena successiva (fig. 79), anch’essa con la narrazione divisa in due parti distinte, mostra un ambiente marino, con onde accavallate su sé stesse, solcate da una piccola imbarcazione in legno. Un uomo barbuto sta cercando di afferrare con un remo un giovane ragazzo caduto nelle acque e morto affogato. La narrazione ci mostra poi una donna, probabilmente la madre, che poggia il giovane all’interno dell’arca del santo, a diretto contatto con il corpo. Questo accostamento genera il miracolo, e infatti al di sotto della tomba si vede il figlio della donna, vivo, che prega e ringrazia il santo per averlo riportato in vita.

L’ultima scena (fig. 80) è quella ideologicamente più complessa e meno usuale, creata appositamente per la situazione politica balcanica di quel periodo storico. Partendo dal lato destro, si vede l’interno di una camera da letto, anche in questo caso, come per la scena della *Morte del Ban*, una tenda separa l’ambiente dal resto della casa. Sul letto sta dormendo senz’abiti un sacerdote<sup>543</sup>, caratterizzato dalla tonsura, quando nei suoi sogni ha una visione: San Simeone che impugna una spada e lo redarguisce. Il giorno seguente il prete si reca in chiesa, e durante la predica, indica la figura della Vergine con il Bambino, presente all’interno della chiesa, affianco ad una *Imago Pietatis*.

La lettura di questo ultimo pannello andrebbe collegata con la diffusione dell’eresia patarina in territorio bosniaco e, in generale, balcanico. I patarini erano dualisti, ossia non credevano possibile che Dio potesse essersi incarnato in un corpo umano per poter patire sulla croce, oltre che essi rinnegavano la venerazione delle immagini<sup>544</sup>. Si potrebbe quindi pensare che il sacerdote qui rappresentato fosse un eretico dualista, che, dopo aver ricevuto l’ammonimento da parte di San Simeone, avrebbe rinnegato la sua fede, come dimostrerebbe quel gesto rivolto verso le icone<sup>545</sup>. Le due immagini, che possiamo presumere essere presenti come affreschi sulle pareti della chiesa, hanno un doppio significato. Esse infatti vogliono sottolineare sia l’umanità di Cristo, nato dalla Vergine e vittima di una passione, sia la profezia di San Simeone alla Vergine.<sup>546</sup>

L’interno dell’arca (fig. 81) presenta anch’esso delle decorazioni di carattere rinascimentale, realizzati da Toma Martinov, un orafo attivo a Zara tra il XV e il XIV secolo<sup>547</sup>. Esso è un fregio con una struttura architettonica classicheggiante, su cui si aprono degli ampi archi con volte a botte cassettonate, poggianti su colonne semicircolari o lesene decorate con festoni.

---

<sup>543</sup> PETRICIOLI, *St. Simeon shrine...*, p. 21.

<sup>544</sup> VIDAS, *Elizabeth...*, p. 165.

<sup>545</sup> *Eadem*.

<sup>546</sup> *Eadem*.

<sup>547</sup> PETRICIOLI, *St. Simeon shrine...*, p. 22.

All'interno degli archi vi sono le figure di Sant'Anastasia, San Zolio, San Donato e San Grisogono<sup>548</sup>. Tra gli archi sono poi posti dei medaglioni raffiguranti Minerva, imperatori romani, Seneca e addirittura la scena di Apollo e Marsia<sup>549</sup>. Al centro di tale rappresentazione vi è un'altra raffigurazione della Presentazione al Tempio. Infine un'iscrizione latina riporta il nome dell'autore e la data di realizzazione, ossia il 1497<sup>550</sup>.

Sempre dentro l'arca sono stati trovati anche degli oggetti, i quali vennero donati dalla regina a San Simeone. Tra essi vi è un calice (fig. 82) decorato con gli stemmi degli angioini<sup>551</sup>; un frammento di quella che doveva essere una corona della regina (fig. 83), la quale doveva essere stata usata dalla regnante per alcune occasioni; degli anelli (fig. 84), posizionati sicuramente durante il dominio angioino nella città<sup>552</sup>; un lembo di stoffa (fig. 85), con un'iscrizione in cirillico, che dovette essere posizionata sul corpo del santo verso la metà del Quattrocento dal Despota della Serbia, Giorgio Branković<sup>553</sup>. Tale iscrizione è una richiesta di intercessione attraverso Simeone verso Dio per il despota Giorgio<sup>554</sup>.

---

<sup>548</sup> *Ibidem*.

<sup>549</sup> *Ibidem*.

<sup>550</sup> *Ibidem*.

<sup>551</sup> *Ivi*, p. 22-23.

<sup>552</sup> *Ibidem*.

<sup>553</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>554</sup> *Ibidem*.



## BIBLIOGRAFIA

- 1581 SANSOVINO FRANCESCO, *Venetia città nobilissima et singolare*, Domenico Farri, Venezia 1581.
- 1604 RANNUSIO PAOLO, *Della guerra di Costantinopoli per la restituzione de gl'Imperatori Comneni fatta da' Sig. Venetiani et Francesi l'anno MCCIV*, vol. 6, Tipografia di Domenico Nicolini, Venezia 1604.
- 1604 STRINGA GIOVANNI, *Venezia città nobilissima et singolare*, vol. V, Altobello Salicato, Venezia 1604.
- 1749 CORNER FLAMINIO, *Ecclesiae venetae antiquis monumentis*, vol. X, Giovan Battista Pasquale, Venezia 1749.
- 1758 LEGATI ALOYSIO, *De Simeone Christum in ulnas suas excipiente dissertatio historico critica*, Tipografia di Tommaso Bettinelli, Venezia 1758.
- 1775 FARLATI DANIELE, *Illyrici sacri*, Vol. V, Stamperia Sebastiano Coleti, Venezia 1775.
- 1780 BOLLAND JEAN, *Acta Sanctorum*, Die Octava Octobris, vol. 4, Tipografia Regia, Bruxelles 1780.
- 1833 FONDRÀ LORENZO, *Istoria dell'insigne reliquia di San Simeone Profeta che si venera a Zara*, Editore fratelli Battara, Zara 1833.
- 1847 SELVATICO PIETRO, *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia dal medioevo sino ai nostri giorni*, Paolo Ripamonti Carpano Editore, Venezia 1847.
- 1849 CAPPELLETTI GIUSEPPE, *Storia della chiesa di Venezia dalla sua fondazione sino ai nostri giorni*, vol. I, Venezia 1849.
- 1855 CASOLA PIETRO, *Viaggio di Pietro Casola a Gerusalemme*, Tipografia di Paolo Ripamonti Carpano, Milano 1855.
- 1860 CAPPELLETTI GIUSEPPE, *La chiesa di S. Simeone vulgo il Grande*, Tipografia Melchiorre Fontana, Venezia 1860.
- 1868 PERKINS CHARLES CALLAHAN, *Italian Sculptors. Being a History of Sculpture in Northern, Southern and Eastern Italy*, Spottiswoode and Co., London 1868.
- 1888 BONI GIACOMO, *Il sepolcro del beato Simeone Profeta*, in «Archivio Veneto», vol. I, XXXVI, 1888.
- 1888 CIPOLLA CARLO, *L'iscrizione di S. Simeone profeta*, in «Archivio Veneto», XXXVI, vol. II, 1888.
- 1906 VENTURI ADOLFO, *Storia dell'arte italiana*, IV, Milano 1906.
- 1908 VENTURI ADOLFO, *Storia dell'arte italiana*, VI, Milano 1908.

- 1911 PLANISCIG LEONE, *Studii su la scultura veneziana del Trecento*, in «L'Arte: rivista di Storia dell'Arte Medievale e Moderna», vol. 14, Torino 1911.
- 1915 TASSINI GIUSEPPE, *Curiosità veneziane*, Giusto Fuga Editore, Venezia 1915.
- 1930 PRAGA GIUSEPPE, *Documenti intorno all'arca di san Simeone in Zara e al suo autore Francesco da Milano*, in «Archivio storico per la Dalmazia», vol. 5, 1930.
- 1939 GOERKE COHN WERNER, *Scultori senesi del Trecento*, II, in «Rivista d'arte», XXI, Torino 1939.
- 1939 MARIACHER GIOVANNI, *Matteo Raverti nell'arte veneziana del primo Quattrocento*, in «Rivista d'arte», XXI, 1939.
- 1942 CARLI ENZO, *Lo scultore Gano da Siena*, in «Emporium», XX, vol. XCV, n. 570, 1942.
- 1942 DANDOLO ANDREA, *Chronica per extensum descripta*, Liber X, Editore Nicola Zanichelli, Bologna 1942.
- 1944 BACCI PELEO, *Notizie originali inedite e appunti critici su Gano di Fazio scultore senese (metà XIII sec. - 1317)*, in «Fonti e commenti per la storia dell'arte senese», Siena 1944.
- 1951 TOESCA PIETRO, *Storia dell'arte italiana: il Trecento*, vol. II, Torino 1951.
- 1952 VALENTINER WILHEM REINHOLD, *Pietro Toesca's "Il Trecento". A critical Study*, in «The Art Quarterly», XV, 1952.
- 1956 LORENZETTI GIULIO, *Venezia e il suo estuario*, Istituto poligrafico dello Stato, Roma 1956.
- 1970 DELACROIX MAOVAZ FRANCESCA, *Francesco da Milano e l'arca di S. Simeone a Zara*, «Commentarii», 21, 1970.
- 1976 SEYMOUR CHARLES, *The tomb of Saint Simeon the Prophet, in San Simeone Grande Venice*, in «Gesta», vol. XV, n°1-2, 1976.
- 1976 WOLTERS WOLFGANG, *La scultura veneziana gotica (1300-1460)*, vol. I, Alfieri Edizioni d'Arte, Venezia 1976.
- 1982 RUSKIN JOHN, *Le pietre di Venezia*, a cura di Morris Jan, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1982.
- 1983 PETRICIOLI IVO, *St. Simeon's shrine in Zadar*, in «Monumenta Artis Croatiae», vol. 3, Udruženi izdavači, Zagabria 1983.
- 1983 PREVITALI GIOVANNI, *Alcune opere "fuori contesto": Il caso di Marco Romano*, in «Bollettino d'arte», n° 22, Novembre-Dicembre 1983.
- 1990 CORNER FLAMINIO, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia e di Torcello*, Arnaldo Forni Editori s.r.l., Bologna 1990.

- 1991 CALLEGARO FABRIZIA, *Nuovi documenti per la chiesa di S. Simeon Grando a Venezia*, in «Venezia Arti. Bollettino del dipartimento storia e critica delle arti dell'Università di Venezia», 1991.
- 1993 VIANELLO SABINA [a cura di], *Le chiese di Venezia*, Electa, Milano 1993.
- 1995 CHIESA PAOLO, *Editi ed inediti. Ladri di reliquie a Costantinopoli durante la quarta Crociata. La transizione a Venezia del corpo di San Simeone Profeta*, in “Studi Medievali”, 36, 1995.
- 1996 PETRICIOLI IVO, *Artistic innovations on the silver shrine of St. Simeon in Zadar*, in «Hortus Artium Medievalium», vol. 2, 1996.
- 2000 VALENZANO GIOVANNA, *Annunciazione*, in *I Tesori della Fede. Oreficeria e Scultura dalle Chiese di Venezia* (Venezia, Chiesa di San Barnaba 11 marzo - 30 luglio 2000), Marsilio Editori, Venezia 2000.
- 2001 BUDAK NEVEN, JURKOVIC MILJENKO, *Les Anjou et les territoires croates*, in *L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIII au XV siècle*, catalogo della mostra (Fontevraud, 15 giugno - 16 settembre 2001), a cura di GUY MASSIN LE GOFF, Paris 2001.
- 2001 FISKOVIĆ IGOR, *Chasse-reliquaire ou sarcophage de saint Simeon*, in *L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIII au XV siècle*, catalogo della mostra (15 giugno - 16 settembre Fontevraud 2001), a cura di GUY MASSIN LE GOFF, Paris 2001.
- 2004 MUNK ANA, *The Queen and her shrine: an art historical twist on historical evidence concerning the hungarian queen Elizabeth, née Kotromanić, donor of the Saint Simeon shrine*, in «Hortus Artium Medievalium», vol. 10, 2004.
- 2008 VIDAS MARINA, *Elizabeth of Bosnia, Queen of Hungary, and the tomb-shrine of St. Simeone in Zadar: power and relic in fourteenth-century Dalmatia*, in «Studies in Iconography», vol. 29, 2008.
- 2010 COAZZIN SILVIA, *Potere, cultura e committenza artistica. I Porrini di Casole d'Elsa (XIII-XIV secolo)*, in *Marco Romano e il contesto artistico senese fra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento* (Casole d'Elsa, 27 marzo - 3 ottobre), a cura di ALESSANDRO BAGNOLI, Fondazione Musei Senesi, Cinisello Balsamo: Silvana editoriale, 2010.
- 2010 BAGNOLI ALESSANDRO Introduzione, in *Marco Romano e il contesto artistico senese fra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento* (Casole d'Elsa, 27 marzo - 3 ottobre), a cura di ALESSANDRO BAGNOLI, Fondazione Musei Senesi, Cinisello Balsamo: Silvana editoriale, 2010.
- 2010 BAGNOLI ALESSANDRO, *Crocifisso*, in *Marco Romano e il contesto artistico senese fra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento* (Casole d'Elsa, 27 marzo - 3 ottobre), a cura di ALESSANDRO BAGNOLI, Fondazione Musei Senesi, Cinisello Balsamo: Silvana editoriale, 2010.

- 2010 BAGNOLI ALESSANDRO, *Testa di Profeta*, in *Marco Romano e il contesto artistico senese fra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento* (Casole d'Elsa, 27 marzo - 3 ottobre), a cura di ALESSANDRO BAGNOLI, Fondazione Musei Senesi, Cinisello Balsamo: Silvana editoriale, 2010.
- 2010 SPANNOCCHI SABINA, *Il Crocifisso eburneo di Marco Romano nel Victoria and Albert Museum di Londra*, in *Marco Romano e il contesto artistico senese fra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento* (Casole d'Elsa, 27 marzo - 3 ottobre), a cura di ALESSANDRO BAGNOLI, Fondazione Musei Senesi, Cinisello Balsamo: Silvana editoriale, 2010.
- 2010 VALENZANO GIOVANNA, “*Celavit Marcus opus hoc insigne Romanus. Laudibus non parvis est sua digna manus*”. *L'attività di Marco Romano a Venezia*, in *Marco Romano e il contesto artistico senese fra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento* (Casole d'Elsa, 27 marzo - 3 ottobre), a cura di ALESSANDRO BAGNOLI, Fondazione Musei Senesi, Cinisello Balsamo: Silvana editoriale, 2010.
- 2011 KOVAČEVIĆ MARIJANA, *The Omnipresent Death in the Iconography of Saint Simeon's Shrine in Zadar*, in «Ikon», vol. 4, 2011.
- 2011 MUNK ANA, *Somatic Treasures: Function and Reception of Effigies on Holy Tombs in Fourteenth Century Venice*, in «Ikon», vol. 4, 2011.
- 2011 COAZZIN SILVIA, *Potere, cultura e committenza artistica. I Porrini di Casole d'Elsa*, in «Bulettno senese di storia patria», vol. 118, 2011-2012.
- 2012 PINELLI ANTONIO, *Le ragioni della bellezza*, Loescher Editore, Torino 2012.
- 2012 TOMASI MICHELE, *Le arche dei santi: scultura, religione e politica nel Trecento veneto*, Viella, Roma 2012.
- 2014 JAKIĆ NIKOLA, *Od hagiografskog obrasca do političkog elaborata - škrinja Sv. Šimuna, zadržasca arca d'oro*, in «Ars Adriatica», vol. 4, 2014.
- 2015 CRAVERI MARCELLO [a cura di], *I Vangeli Apocrifi*, Einaudi, Torino 2015.
- 2021 GALLINA MARCO, *Bisanzio: storia di un impero (secoli IV-XIII)*, Carocci Editore, Roma 2021.
- 2021 JAKSIĆ NIKOLA, *Un esempio di comunicazione visuale della regina ungherese con i suoi sudditi in Dalmazia tardomedievale: l'arca di San Simeon Profeta a Zara*, in «*Vecteurs de l'idéal et mutation des sociétés politiques*», a cura di JEAN-PHILIPPE GENET, Parigi, 2021.
- 2018 GUARNIERI CRISTINA, *Scultura e pittura. L'allestimento del monumento sepolcrale di Enrico nel progetto decorativo dell'abside*, in *La Cappella degli Scrovegni nell'anfiteatro romano di Padova: nuove ricerche e questioni irrisolte*, a cura di RITA DEIANA, Padova University Press, Padova 2018.





Fig. 1, Chiesa di San Simeone Profeta, Venezia, X-XIX secolo.



Fig. 2, in basso a sx, Testa maschile con cuffia, Duomo di Siena, XIII secolo (da Previtali, 1983).



Fig. 3, in basso a dx, Testa maschile con diadema, Duomo di Siena, XIII secolo (da Previtali, 1983).



Fig.4, Testa femminile con diadema, Duomo di Siena, XIII secolo (da Previtali, 1983).



Fig. 5 Leone, Duomo di Siena, XIII secolo (da Previtali, 1983).



Fig. 6, Sant'Omobono, Duomo di Cremona, XIV secolo.



Fig. 7, particolare del volto di Sant'Omobono.





Fig. 8, Sant'Imerio, Duomo di Cremona, XIV secolo.



Fig. 9, particolare di Sant'Imerio.



Fig. 10, Madonna con Bambino, Duomo di Cremona, XIV secolo.



Fig. 11, particolare del volto della Vergine.



Fig. 12, in alto a sx, GANO DI FAZIO, Monumento a Tommaso Andrei, Casole d'Elsa, Collegiata di Santa Maria Assunta, 1303.

Fig. 13, in alto a dx, MARCO ROMANO, Monumento al Porrina, Casole d'Elsa, Collegiata di Santa Maria Assunta, 1308?

Fig. 14, in basso, particolare del volto del Porrina.



Fig. 15, in alto a sx, particolare del Profeta giovane.

Fig. 16, in alto a dx, particolare del Profeta anziano.

Fig. 17, in basso, MARCO E CIOLO DA SIENA, Madonna con Bambino, Piombino, Museo della Concattedrale di S. Antimo Martire, XIV secolo.



Fig. 18, MARCO ROMANO (?), Volto maschile, Venezia. Accademia di Belle Arti, XIV secolo.



Fig. 19, MARCO ROMANO, Angelo annunciante, Venezia, Basilica di San Marco, XIV secolo.



Fig. 20, MARCO ROMANO, Vergine annunciata, Venezia, Marco Romano, XIV secolo.

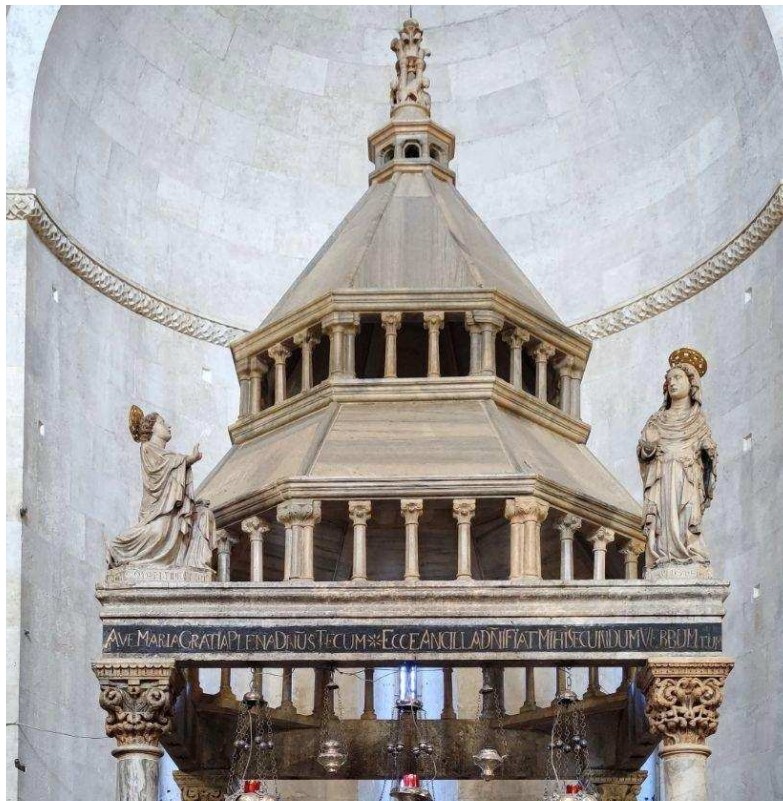


Fig. 21, MARTINO, Annunciazione, Trogir, Cattedrale di San Lorenzo, ante 1331.



Fig. 22, MARCO ROMANO ET AL., Monumento funebre di Enrico Scrovegni, Padova, Cappella degli Scrovegni, 1320 ca.



Fig. 23, Arca di Castellano Salomoni, Treviso, Duomo di San Pietro Apostolo, secondo decennio del XIV secolo.

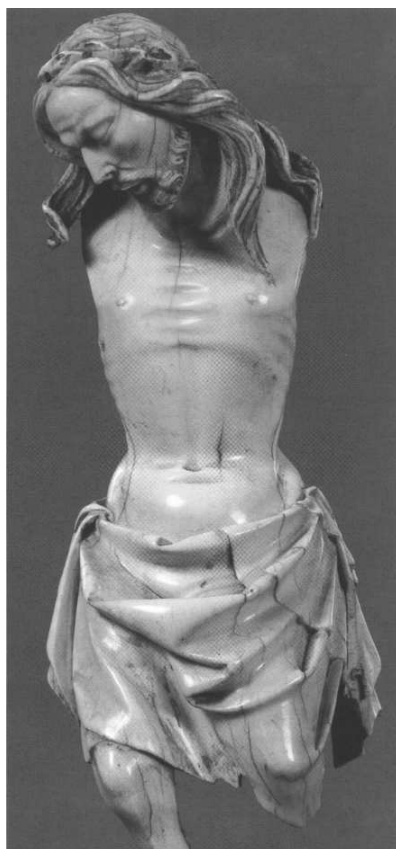


Fig. 24, MARCO ROMANO, Crocifisso eburneo, Londra, Victoria and Albert Museum, XIV secolo.



Fig. 25, GIOVANNI PISANO, Crocifisso, Siena, Museo dell'Opera del Duomo, 1280.



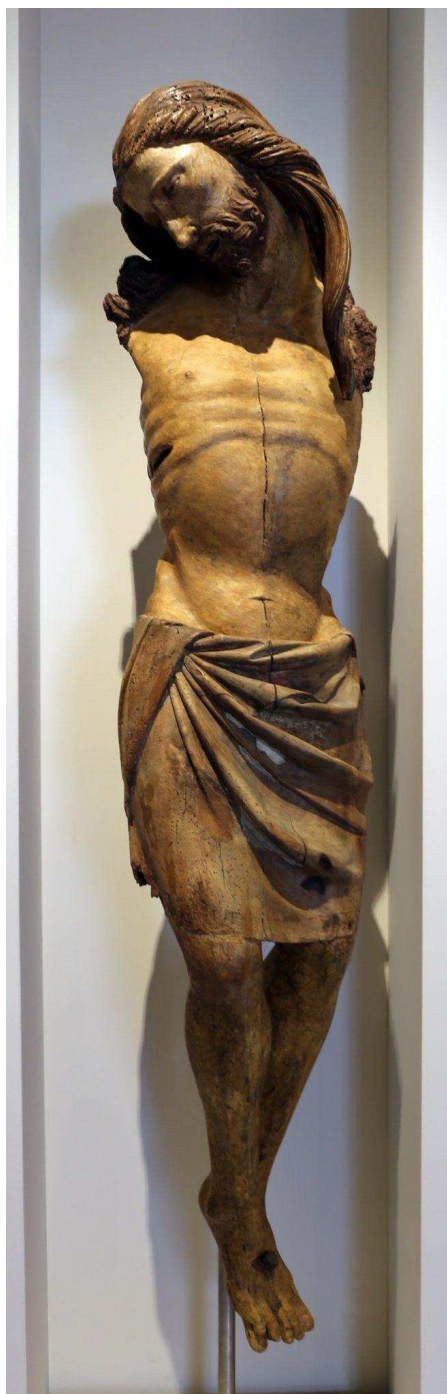


Fig. 26, MARCO ROMANO, Crocifisso ligneo, Colle Val d'Elsa, Museo civico e diocesano, inizio XIV secolo.



Fig. 27, PIERRE DE MONTREUIL, Adam, Parigi, Musée de Cluny, metà XIII secolo.



Fig. 28, MARCO ROMANO, Mosé (?), Casole d'Elsa, Museo civico archeologico e della collegiata, XIV secolo.

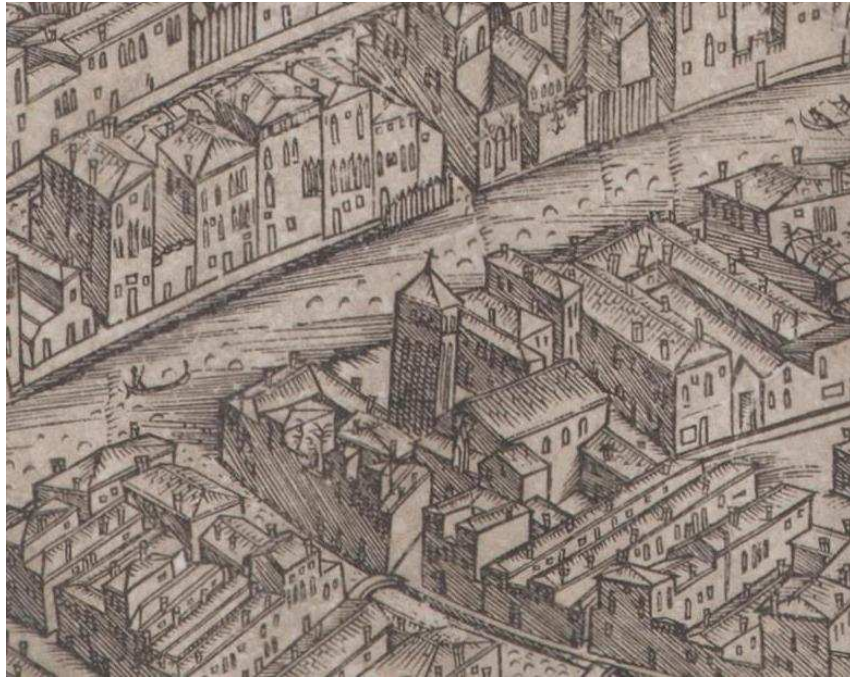


Fig. 29, JACOPO DE' BARBARI, Mappa di Venezia, particolare, xilografia, Venezia, Museo Correr, 1500.



Fig. 30, MARCO ROMANO, Arca di San Simeone Profeta, Venezia, Chiesa di San Simeone Grande, 1318.



Fig. 31, LUDOVICO POZZOSERRATO, L'interno del Duomo di Udine durante il concilio provinciale del 1596, Udine, Museo Diocesano, fine XVI secolo.

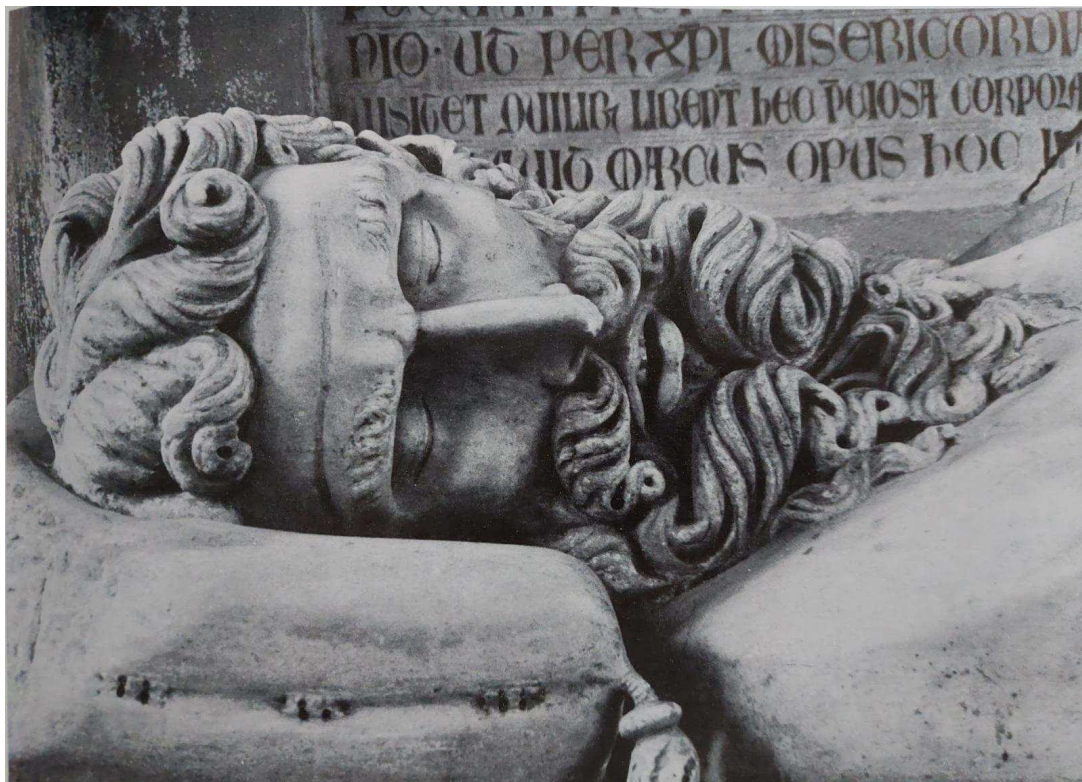


Fig. 32, particolare del San Simeone (da Wolters, 1976).



Fig. 33, particolare delle mani di San Simeone (da Wolters, 1976).



Fig. 34, ANONIMO, Arca di San Simeone, Zara, Chiesa di San Simeone, 1278 (?).



Fig. 35, FRANCESCO DA MILANO, Arca argentea di San Simeone, Zara, Chiesa di San Simeone, 1378-1380.

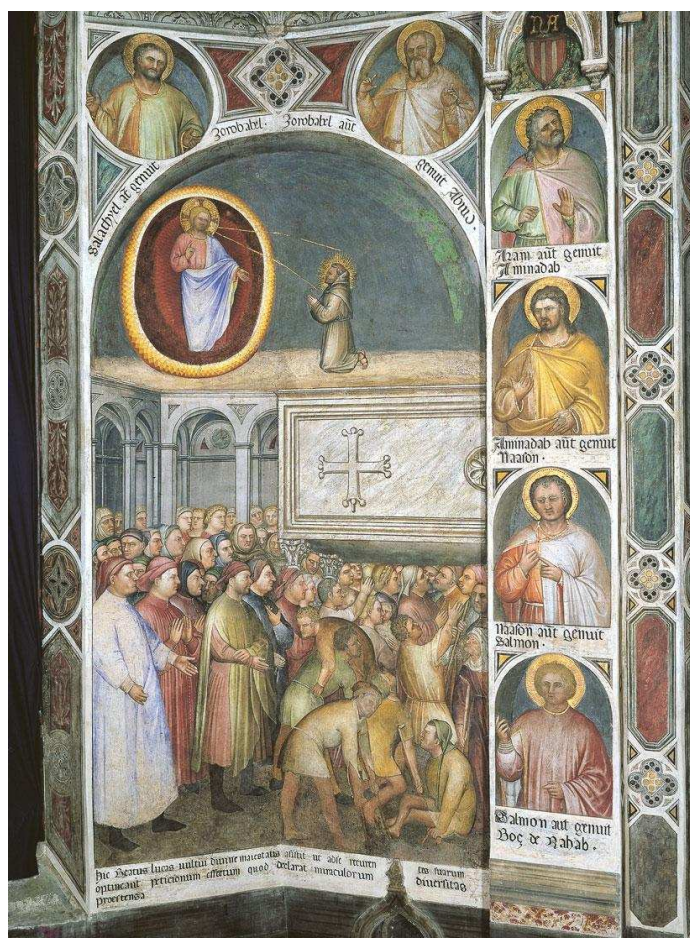


Fig. 36, GIUSTO DE MENABUOI, Folla di devoti e sofferenti intorno alla tomba del beato che dal cielo intercede per loro, Padova, Basilica di Sant'Antonio di Padova, Cappella del beato Luca Belludi, già dei santi Filippo e Giacomo il Minore, 1382.



Fig. 37, Particolare dell'arca con rilievo in evidenza.



Fig. 38, Disegno dell'interno dell'arca (da Farlati, 1775).

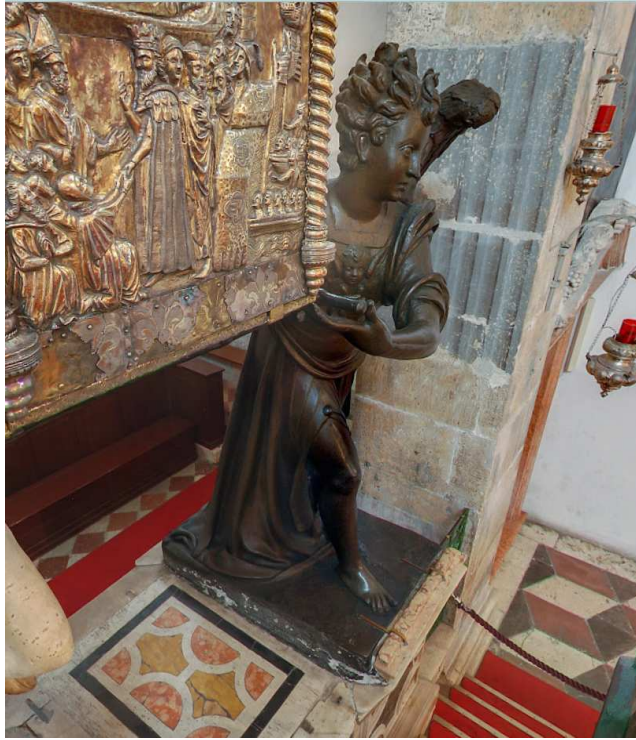


Fig. 39, particolare dell'angelo bronzeo.



Fig. 40, TINO DA CAMAINO, Monumento funebre a Maria d'Ungheria, Napoli, Chiesa di Santa Maria Donnaregina Vecchia, 1325.





Fig. 41, ANONIMO, Karlsreliquiar, Germania, Cattedrale di Aquisgrana, 1215.



Fig. 42, ANONIMO, Monumento sepolcrale a Riccardo VI da Camino, Vittorio Veneto, Chiesa di Santa Giustina a Serravalle, 1335 (?).



Fig. 43, SEGUACE DI GIOVANNI PISANO, Arca di San Luca, Padova, Basilica di Santa Giustina, 1314-1316.



Fig. 44, ANONIMO, Arca di Perotto Cabanis, Napoli, Chiesa di Santa Chiara, 1336.



Fig. 45, particolare con lo stemma della famiglia d'Angiò d'Ungheria.



Fig. 46, particolare con il *gisant* di San Simeone.

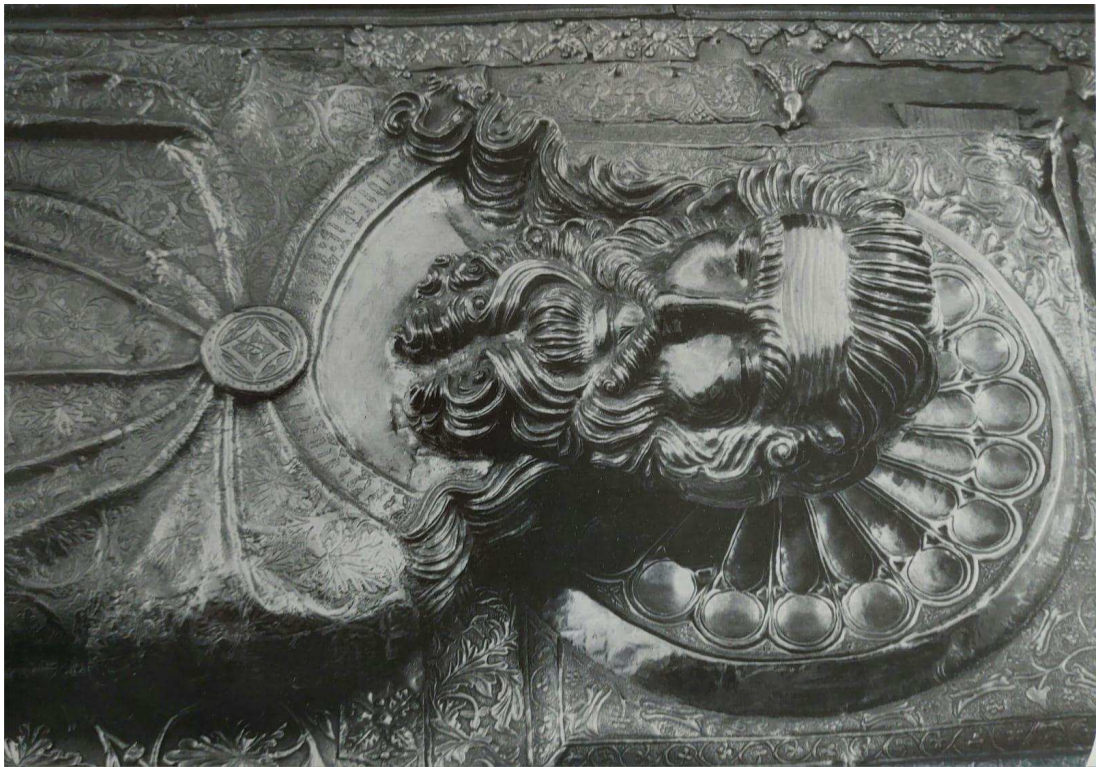


Fig. 47, particolare del volto sbalzato di San Simeone.



Fig. 48 Dettaglio del realismo delle mani.

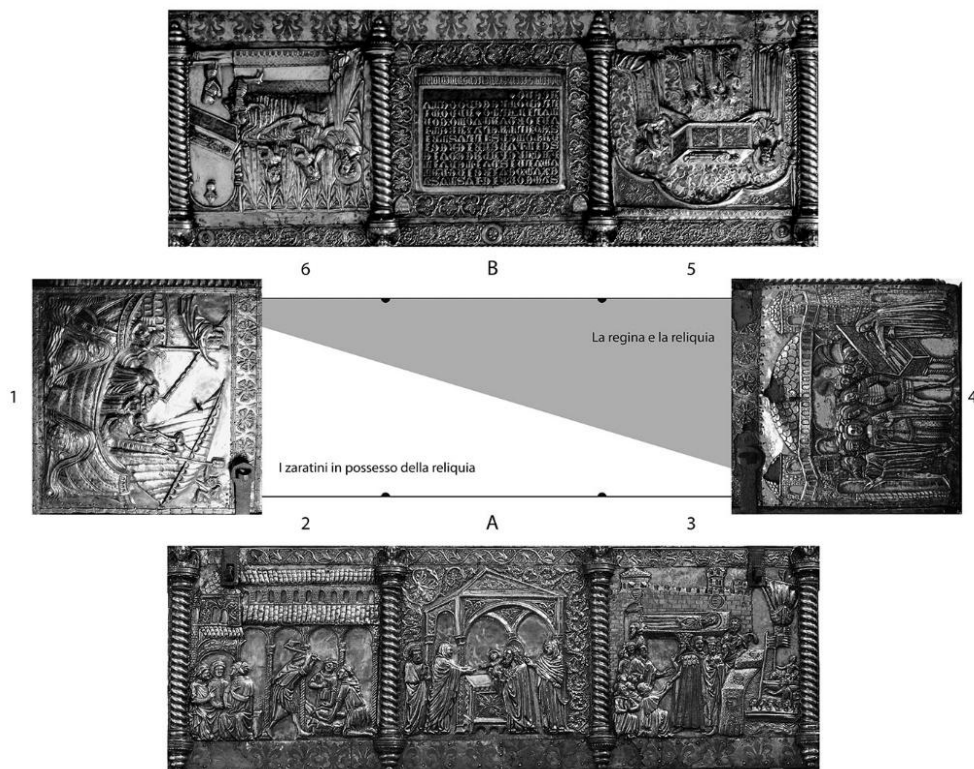


Fig. 49 Schema riproducente la divisione tematica dell'arca (da Jakšič, 2021)

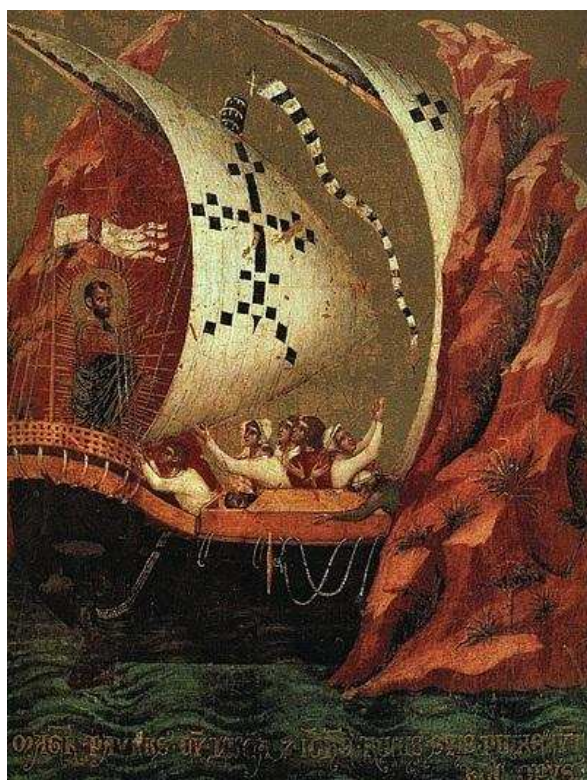


Fig. 50, PAOLO VENEZIANO, Pala Feriale di San Marco, particolare con Translatio, Venezia, Basilica di San Marco, 1345.

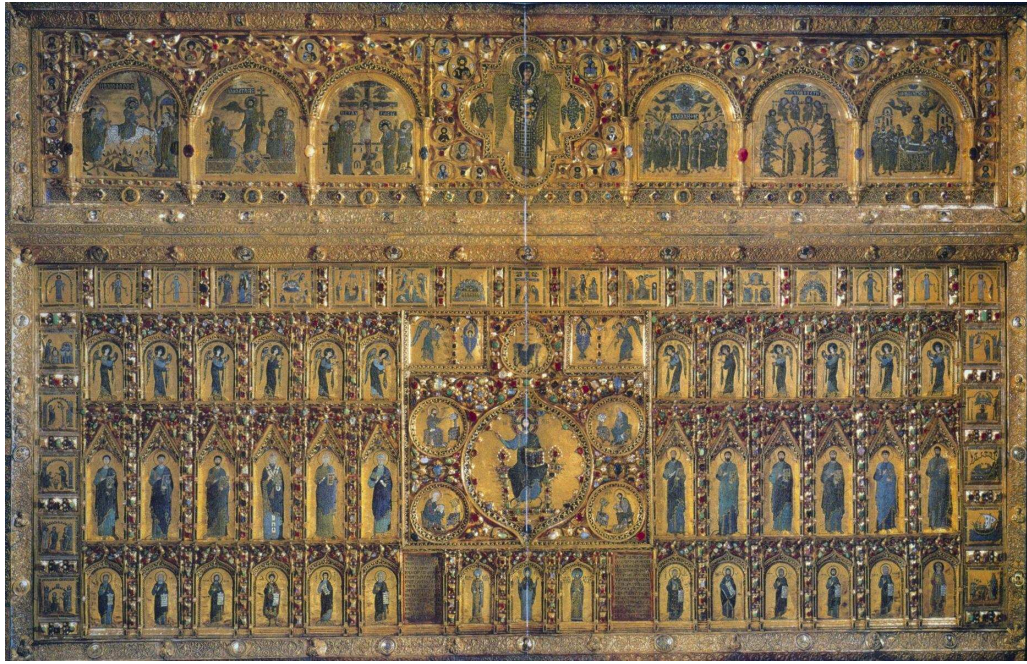


Fig. 51, MAESTRANZE VENEZIANE E BIZANTINE, Pala d'oro, Venezia, Basilica di San Marco, X-XIV secolo.



Fig. 52, Dettaglio con scena della Translatio, Venezia, Basilica di San Marco, Cappella di San Clemente, XIII secolo.

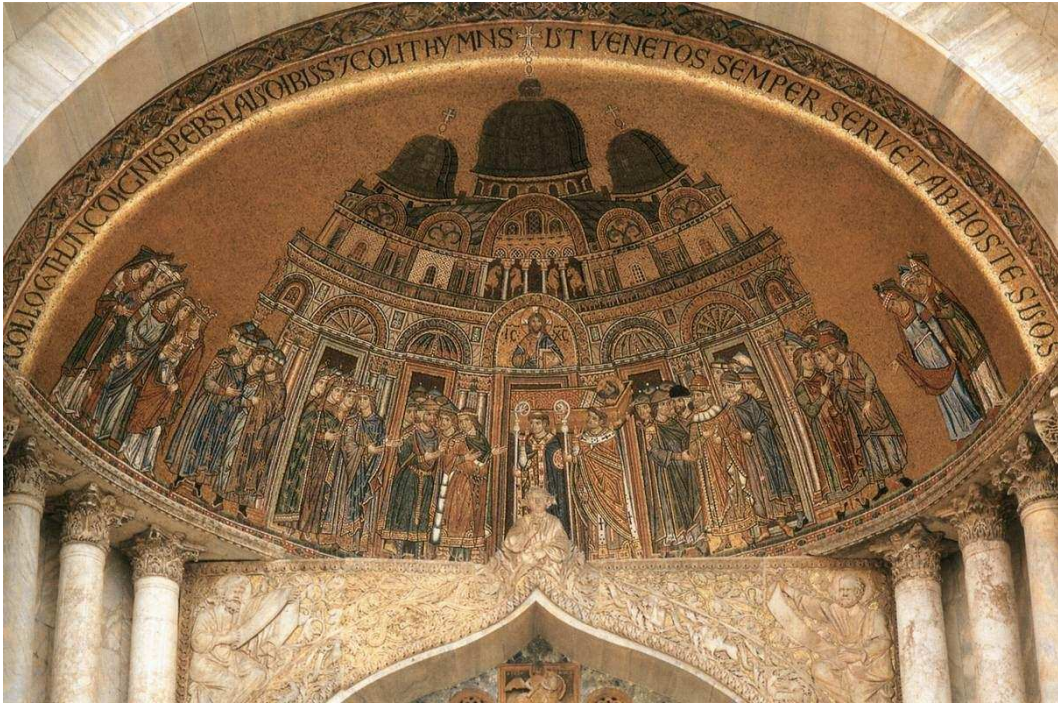


Fig. 53, Collocatio Corporis Sancti Marci, Venezia, Basilica di San Marco, Porta di Sant'Alipio, XIII secolo.



Fig. 54, FRANCESCO DA MILANO, Scena della Translatio, Zara, Chiesa di San Simeone, 1377-1380.



Fig. 55, GIOVANNI DI BALDUCCIO, Arca di San Pietro Martire, particolare, Milano, Chiesa di Sant'Eustorgio, 1339.



Fig. 56, MENEGHELLO DI GIOVANNI DE' CANALI, Altare della Vergine Maria, particolare, Londra, National Gallery, XIV secolo.





Fig. 57, FRANCESCO DA MILANO, Scena dell'invenzione, Zara, Chiesa di San Simeone, 1377-1380.



Fig. 58, particolare con i tre frati, intenti a dissotterrare il corpo di Simeone.



Fig. 59, particolare con i tre rettori della città in discussione.



Fig. 60, PIETRO LORENZETTI, *Madonna col Bambino tra i santi Francesco e Giovanni Evangelista*, Assisi, Basilica inferiore di San Francesco, 1310-1319.



Fig. 61, FRANCESCO DA MILANO, Scena della collocatio corporis, Zara, Chiesa di San Simeone, 1377-1380.



Fig. 62, particolare con nobile che indica il Re Luigi I.



Fig. 63, FRANCESCO DA MILANO, *Presentazione al Tempio*, Zara, Chiesa di San Simeone, 1377-1380.



Fig. 64, GIOTTO DI BONDONE, *Presentazione al Tempio*, Padova, Cappella degli Scrovegni, 1303-1305.



Fig. 65, GIOTTO DI BONDONE, *Presentazione al Tempio*, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 1320 ca.



Fig. 66, GIOTTO DI BONDONE, *Annunciazione a Zaccaria*, Firenze, Basilica di Santa Croce, Cappella Peruzzi, 1318-1322.



Fig. 67, FRANCESCO DA MILANO, *Furto della regina*, Zara, Chiesa di San Simeone, 1377-1380.



Fig. 68, Dettaglio con la regina che indica il suo petto tumefatto.



Fig. 69, FRANCESCO DA MILANO, Scena del dono della regina, Zara, Chiesa di San Simeone, 1377-1380.



Fig. 70, Dettaglio con le figlie della regina.



Fig. 71, GIOVANNI DI BALDUCCIO, Presentazione con San Pietro Martire e i tre donatori, New York, Metropolitan Museum of New York, già Chiesa di Sant'Eustorgio di Milano, 1340.

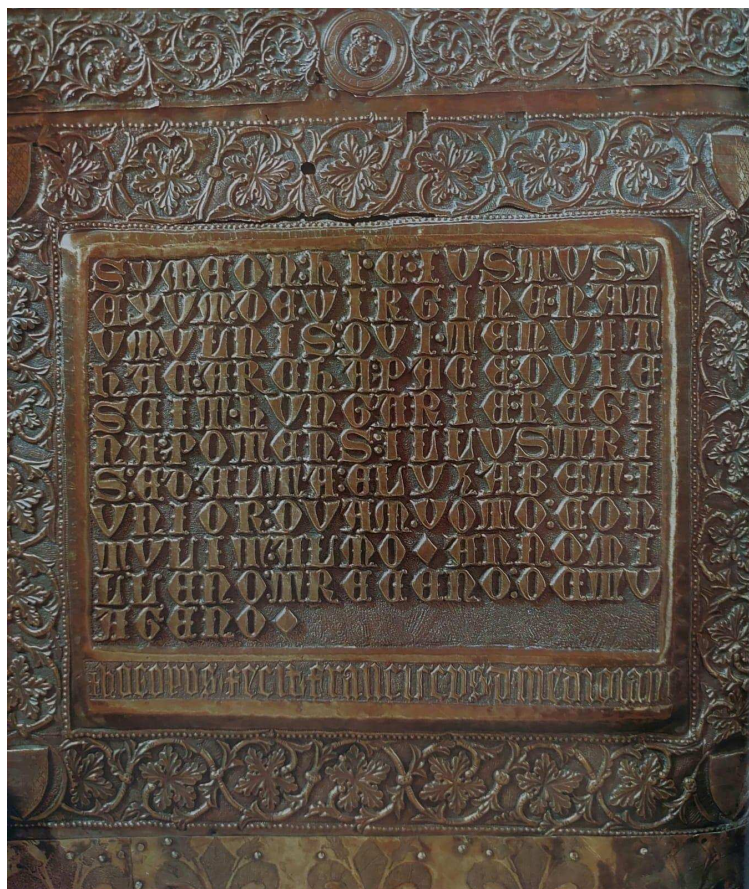


Fig. 72, FRANCESCO DA MILANO, Iscrizione, Zara, Chiesa di San Simeone, 1377-1380.





Fig. 73, FRANCESCO DA MILANO, Scena della morte del Ban Stefano II Kotromanić, Zara, Chiesa di San Simeone, 1377-1380.



Fig. 74, FRANCESCO DA MILANO, Scena del patto, Zara, Chiesa di San Simeone, 1377-1380.



Fig. 75, FRANCESCO DA MILANO, Scena della costruzione dell'arca, Zara, Chiesa di San Simeone, 1377-1380.



Fig. 76, Particolare con artista.

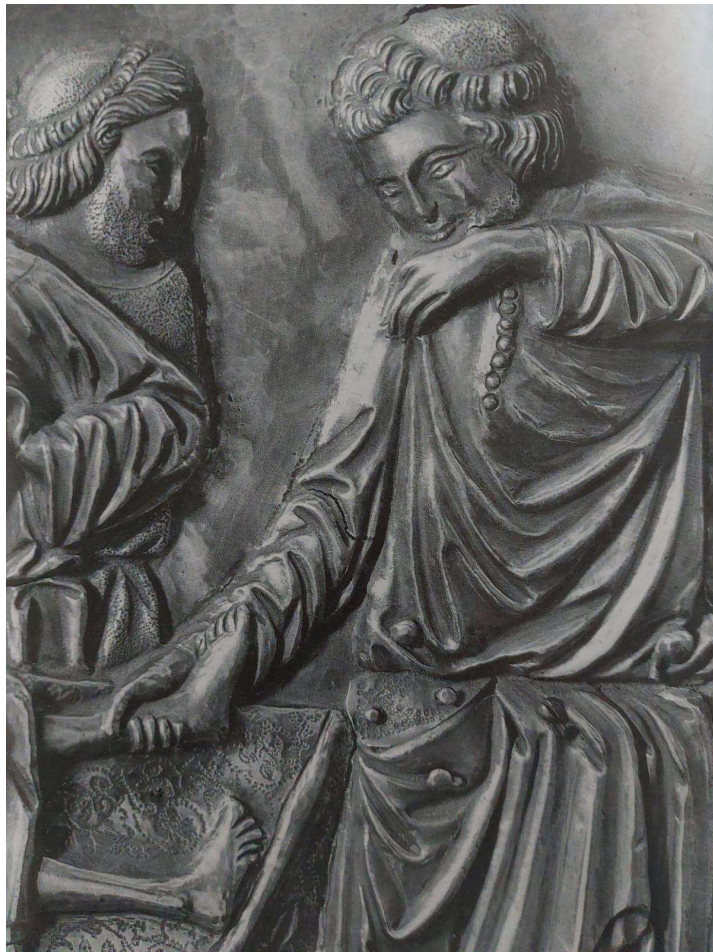


Fig. 77, Particolare scena del furto del piede.



Fig. 78, FRANCESCO DA MILANO, Scena dell'esorcismo, Zara, Chiesa di San Simeone, 1377-1380.



Fig. 79, FRANCESCO DA MILANO, Scena del miracolo del giovane annegato, Zara, Chiesa di San Simeone, 1377-1380.



Fig. 80, FRANCESCO DA MILANO, Scena della conversione dell'eretico, Zara, Chiesa di San Simeone, 1377-1380.



Fig. 81, TOMA MARTINOV, Bassorilievo interno, Zara, Chiesa di San Simeone, XVII secolo.

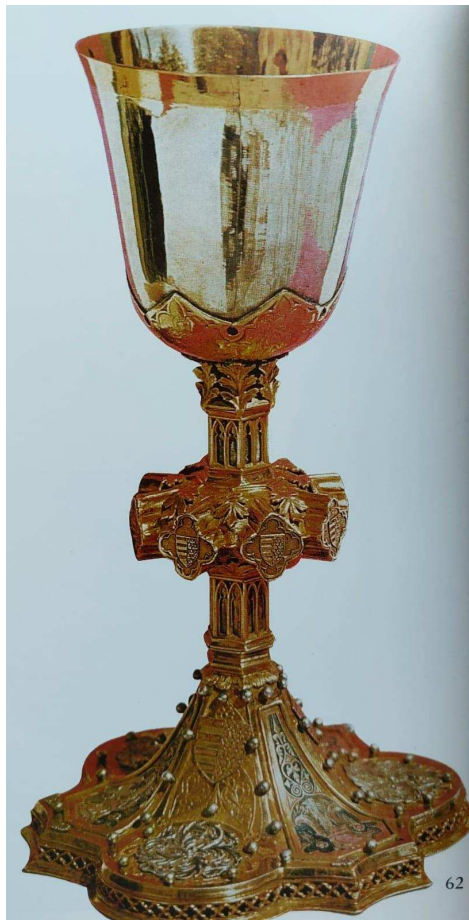


Fig. 82, Particolare del calice donato dalla regina.



Fig. 83, frammento della corona donata dalla regina.



Fig. 84, Anelli ritrovati all'interno della cassa.



Fig. 85, Tessuto con scritta in cirillico.