

*Michele Tomasi*

## SCULTURE GOTICHE NELLA BASILICA DI AQUILEIA \*

### UN PANORAMA FRAMMENTARIO

Di fronte agli accesi dibattiti che ha suscitato e, lo si è ben visto nel maggio 2009 ad Aquileia, suscita ancora la storia architettonica della basilica patriarcale tra Tarda Antichità e Alto Medioevo, di fronte alla fama internazionale degli affreschi dell'abside e della cripta, le opere scultoree del XIV secolo che ornano l'edificio conducono una vita ben più discreta. La loro stessa cronologia le ha relegate in una posizione marginale: il Trecento non è certo il secolo d'oro della storia della città, che al patriarca Niccolò di Lussemburgo (1350-1358) parve tanto spopolata, declinante e insalubre da spingerlo a chiedere al pontefice di autorizzare il trasferimento della sede patriarcale <sup>1</sup>. Anche se Innocenzo VI non diede evidentemente seguito alla richiesta, e malgrado il prestigio intatto della chiesa madre del patriarcato, e delle sue reliquie, fondatrici dell'identità e dell'autorità del patriarca, non si può negare che durante il XIV secolo Aquileia sia, almeno dal punto di vista della storia della scultura, un centro secondario, o meglio una periferia, ben più terra d'importazione che fucina di creazione. È vero che in passato, sulla scia di un suggerimento di Decio Gioseffi, ha avuto una certa fortuna l'ipotesi che in città fosse stata attiva per alcuni decenni una bottega diretta prima da Filippo de Santi, poi da Andriolo de Santi, due scultori cui si attribuiva, sulla sola fede del cognome comune, una parentela che non è per ora confermata da nessun altro dato <sup>2</sup>. Le recenti argomentazioni di Guido Tigler dovrebbero tuttavia aver chiuso il dibattito, cosicché possiamo senz'altro seguire lo studioso quando conclude che "risulta assai poco verosimile che scultori veneziani o lombardi si siano stabiliti permanentemente ad Aquileia" <sup>3</sup>. Ne consegue

\* Sono grato a Maurizio Buora, Paolo Casadio, Beatrice di Colloredo Toppani per il generoso aiuto nel reperimento del materiale fotografico e ad Enrica Cozzi per le sue preziose indicazioni.

<sup>1</sup> JOPPI 1894-95, doc. VI, pp. 249-252.

<sup>2</sup> MIOTTO 2006, accoglie favorevolmente l'ipotesi.

<sup>3</sup> TIGLER 2003, pp. 145-147. Questo non esclude che uno o più scultori si siano provvisoriamente installati in città per condurre a termine delle imprese importanti. A parte il caso della scultura architettonica di cui si parlerà più oltre, basti rammentare che il recente restauro ha rivelato che per l'arca del beato Bertrando di Saint-Geniès furono

che i committenti dovettero ricorrere sistematicamente ad artisti esterni o attivi principalmente altrove, col risultato che nessuna tradizione locale vigorosa riuscì a prendere forma nel Trecento.

Questa situazione rende ovviamente arduo qualsiasi tentativo di tracciare un panorama coerente della scultura gotica in basilica. Non sorprenderà dunque che l'insieme delle opere plastiche tre e quattrocentesche del duomo sia stato trattato in modo unitario solo nel quadro degli studi complessivi consacrati al monumento <sup>4</sup>. Per il resto, si dispone soprattutto di rari studi puntuali su opere singole, di osservazioni isolate, fatta eccezione per i tre contributi di maggiore impegno, e di natura diversa, che sono l'imprescindibile repertorio di Wolfgang Wolters sulla scultura gotica veneziana, il volumetto di Maria Walcher e Fulvia Sforza Vattovani sulla scultura gotica friulana <sup>5</sup>, e l'ampio articolo di Tigler che si è appena evocato. La marginalità storica di Aquileia nel Trecento, in campo artistico, e la frammentarietà del suo patrimonio, spiegano in larga misura la disattenzione e la dispersione degli studi. Tentare qui una nuova sintesi sarebbe certamente prematuro. Il quadro di riferimento generale e le domande che gli storici dell'arte si pongono sono profondamente cambiati negli ultimi decenni, ma le singole sculture conservate in basilica non sono ancora state rilette alla luce di questi mutamenti. I recenti restauri condotti nella cappella dei Torriani hanno portato alla luce nuovi elementi di conoscenza – penso in particolare alla nicchia entro la quale doveva essere incastrata l'arca di Rainaldo della Torre <sup>6</sup> –, che dovranno essere integrati nelle nuove discussioni. Inoltre, una migliore conoscenza di questa fase della storia della basilica non potrà che passare per l'esecuzione di campagne fotografiche sistematiche, che documentino ogni aspetto della decorazione scultorea.

Nelle pagine che seguono non cercherò dunque di passare in rassegna tutte le opere di scultura del periodo gotico che si trovano oggi nella basilica <sup>7</sup>. Mi propongo invece di concentrare l'attenzione su due insiemi

utilizzati marmi di recupero provenienti da monumenti romani, suggerendo dunque una loro lavorazione appunto ad Aquileia. Cfr. CASADIO 2008b, p. 26.

<sup>4</sup> LANCKOROŃSKI 1906; MORASSI 1933.

<sup>5</sup> WOLTERS 1976, che non tratta, ovviamente, delle opere dovute ad artisti di cultura lombarda; WALCHER 1980; ripreso in WALCHER 1983. A questi studi si rinvia per una bibliografia completa sui singoli pezzi.

<sup>6</sup> Sul monumento, WOLTERS 1976, cat. 24, p. 159; DE VITT 1980. Uno studio globale sui sepolcri dei Torriani, sulla cappella e sulla sua decorazione è vivamente auspicabile.

<sup>7</sup> Escludo dalla riflessione anche un monumento che in origine era certamente destinato alla basilica, l'arca dei santi Ermagora e Fortunato, poi riusata come sepolcro per il suo stesso committente, Bertrando di Saint-Geniès, e oggi installata nel battistero udinese. Su quest'opera, oltre a CASADIO 2008a, si veda CASADIO, FURLAN 2004; mi permetto di rinviare anche alla mia tesi di perfezionamento: TOMASI 2001-02, pp. 285-363.

relativamente coerenti e rappresentativi della situazione generale, le due arche trecentesche dei transetti e le sculture architettoniche della seconda metà del Trecento. Così ristretto, lo studio può aspirare a produrre qualche osservazione nuova e concreta, senza chiudere la porta alla possibilità di richiamare lo sguardo su altri problemi che restano tuttora aperti.

#### DEVOZIONE E PRESTIGIO:

#### LE ARCHE DELLE QUATTRO VERGINI E DEI CANZIANI

Un primo intervento sistematico e ambizioso si deve al patriarca Pagano della Torre (1319-1332), che commissionò i due monumenti destinati alle Quattro Vergini di Aquileia (fig. 1) e ai Canziani (fig. 2), collocati rispettivamente tra il coro e la cappella di Sant'Ermogene, e tra il coro e la cappella di Sant'Ilario<sup>8</sup>. La committenza e la datazione delle due opere sono sicure. Un documento del settembre 1331 indica che a quella data il comune di Udine rimborsò tre emissari, inviati ad Aquileia per valutare se fosse più nobile l'arca delle Quattro Vergini o quella, appena completata, che il Comune aveva voluta per il beato Odorico da Pordenone<sup>9</sup>. A quest'epoca il monumento per le sante martiri era dunque compiuto. La cronologia può essere però ulteriormente affinata. Il *Processionale* della basilica indica che il 31 maggio di un anno imprecisato, durante il regno di Pagano della Torre, questi consacrò quattro altari, in onore rispettivamente delle Quattro Vergini, dei santi Filippo e Giacomo, dei santi Canziani e della Cattedra di San Pietro. Poiché, secondo il *Necrologio* della chiesa, proprio il 31 maggio 1330 Canciano, vescovo di Emona, offrì un calice all'altare dei suoi santi patroni, è verosimile che la consacrazione sia avvenuta appunto nel 1330, e che le due arche siano state compiute in tempo per questo solenne avvenimento<sup>10</sup>. L'ipotesi è tanto più probabile in quanto il necrologio fa menzione non solo di una consacrazione degli altari, ma anche della traslazione di reliquie dei santi in questione<sup>11</sup>. La collocazione

<sup>8</sup> Sull'arca delle Quattro Vergini: WOLTERS 1976, cat. 18, p. 156; WALCHER 1980, cat. 19, pp. 82-83. Sull'arca dei Canziani: WOLTERS 1976, cat. 19, pp. 156-157. Per entrambe: DEBIDDA 1991-92, cat. 5-6, pp. 157-164; NYGREN 1999, pp. 67-68, 183-184, 283-284. Sviluppo e modifico qui idee accennate in TOMASI 2001-02, pp. 239-251. Sulle tombe di santi nella regione si attende la pubblicazione di DELLERMANN 2006.

<sup>9</sup> Per il documento, TILATTI 2004, p. 81; sull'arca odoricianiana, da ultimo, TOMASI 2008a.

<sup>10</sup> Così argomentò acutamente VALE 1933, p. 60.

<sup>11</sup> SCALON 1982, pp. 228-229: "*translatio ss. Eufemie, Dorothee, Tecele et Erasme atque ss. Cantii, Cantiani et Cantianille, Grisogoni, Proti et Anastasie et dedicatio altarum dictarum Viriginum, apostolorum Philippi et Jacobi, et ss. Cantianorum atque Cathedre Petri*".



Fig. 1. *Arca delle quattro Vergini*, 1330, Aquileia, basilica (Udine, Musei Civici).



Fig. 2. *Arca dei Canziani*, 1330, Aquileia, basilica (Udine, Musei Civici).

Fig. 3. *Cristo benedicente e donatori*, Arca delle quattro Vergini, 1330, Aquileia, basilica (Udine, Musei Civici).



dei due monumenti nella basilica è anch'essa, probabilmente, quella d'origine, ed è ad ogni modo antica: l'altare delle Quattro Vergini è attestato nella posizione attuale già all'epoca della visita del visitatore apostolico Bartolomeo di Porcia, abate di Moggio, nel febbraio del 1570, e non si ha notizia di traslazioni o spostamenti. L'altare dei

Canziani, per parte sua, si trovava tra il coro e l'altare di Sant'Ilario già nel 1494, come prova un documento relativo a dei lavori di costruzione di una cappella in onore di san Canziano <sup>12</sup>.

Anche l'iconografia delle due opere è chiara, benché essa abbia curiosamente suscitato qualche esitazione nella critica. Sull'arca delle Quattro Vergini, due rilievi figurati sono inseriti al centro dei lati lunghi, fra due specchiature di marmo rosso, a loro volta fiancheggiate da colonnine tortili. Il rilievo rivolto verso la navata mostra Eufemia, Dorotea, Tecla ed Erasma inginocchiate ai piedi del primo patriarca di Aquileia, Ermagora, che le benedice, facendo così eco al gesto della mano di Dio che emerge da una nube, in alto a sinistra, a garantire la sua approvazione (fig. 1). Sul lato opposto, Cristo appare imberbe, stante, un libro chiuso nella sinistra, la destra alzata a benedire due piccole figure di laici inginocchiate ai suoi piedi (fig. 3) <sup>13</sup>. Ci si può forse chiedere se l'orientamento dei due rilievi

<sup>12</sup> VALE 1933, p. 72.

<sup>13</sup> Fulvia Sforza Vattovani, in WALCHER 1980, p. 82, suggerisce di vedervi Fortunato, ma il personaggio è abbigliato all'apostolica, e non con abiti diaconali, e, soprattutto, porta il nimbo crociato, come già notava Wolters. Si tratta dunque certamente del Cristo.

non fosse diverso in origine, e se dunque la figura gerarchicamente superiore del Cristo non sovrastasse un tempo l'altare, esibendo il Salvatore alla venerazione del celebrante e dei fedeli, mentre le vergini e il patriarca sarebbero stati rivolti verso il lato posteriore, forse più accessibile ai devoti. Si noti tuttavia che, nella posizione attuale, il rilievo con le Vergini funge in qualche modo anche da pala d'altare, dichiarando l'intitolazione dell'altare stesso<sup>14</sup>. Ciascuno dei due riquadri figurati è sormontato da una protome animale, inserita in rottura nella cornice fogliata che recinge il sarcofago. L'originaria pertinenza delle due protomi, che rappresentano un leone e un ariete, rispettivamente sopra Ermagora e sopra Cristo, è stata messa in dubbio, ma il loro trattamento stilistico è perfettamente coerente con gli altri rilievi: si confrontino i grandi occhi ovali, protetti da palpebre sottili indicate da due linee parallele, identici negli animali e nei personaggi, o la criniera del leone, composta da ciocche morbide e sintetiche, terminanti talora con un ricciolo reso con un foro di trapano, con la barba di Ermagora. Se si ammette che le due protomi siano coerenti con il resto dell'arca, non è da escludere che la loro presenza sia significativa, e alluda alla morte redentrice del Cristo, agnello immolato (l'ariete) e alla sua Resurrezione (il leone, che, secondo i bestiari medievali, insuffla la vita ai suoi cuccioli tre giorni dopo il parto)<sup>15</sup>.

Nelle linee fondamentali, e malgrado la differente disposizione, il programma iconografico della seconda arca è analogo a quello della prima. La lastra frontale presenta infatti i santi locali, i tre fratelli Canzio, Canziano e Canzianilla, accompagnati dal loro precettore Proto, che affiancano la figura centrale del Cristo, anche qui figurato al centro, stante, accompagnato da due donatori laici (fig. 2)<sup>16</sup>. È vero che il personaggio centrale è stato concordemente identificato, dalla critica recente, con Ermagora, ma, ancora una volta, gli indizi sono univoci: il giovane è identico al personaggio con nimbo crocifero sull'arca delle Quattro Vergini, come aveva già osservato Vale, e, come prova appunto la stessa arca, Ermagora sarebbe stato rappresentato barbato e in abiti episcopali<sup>17</sup>. L'errore è senz'altro dovuto al ricorso all'iconografia del Cristo

<sup>14</sup> Per questa funzione delle pale d'altare, GARDNER 1994.

<sup>15</sup> I dubbi sulla pertinenza sono stati ventilati da Wolters e Debidda, nei loro studi già citati. Per i significati cristologici dell'ariete e del leone si consulti, a partire dall'indice tematico, MORINI 1996; e anche BLOCH 1971; BRAUNFELS 1972; WEHRHAHN-STAUCH 1968.

<sup>16</sup> Proto è probabilmente il solo personaggio raffigurato con un libro, alla destra del Cristo.

<sup>17</sup> Pensano ancora ad Ermagora WOLTERS 1976, p. 157; DEBIDDA 1991-92, p. 162, e MIOTTO 2006, p. 246.

Emmanuel, inusuale a quest'altezza cronologica. La fedeltà a questo tipo paleocristiano non è un fenomeno isolato in area veneta: si pensi almeno al pennello musivo inserito sul muro nord del transetto occidentale della basilica di San Marco a Venezia, che fa parte di un insieme risalente agli anni 1225-1235 circa<sup>18</sup>. Esso ritorna ancora nel medaglione inserito attorno al 1500 (rifacimento iconograficamente fedele di quello originale?) al centro della cupola orientale della stessa chiesa<sup>19</sup>. Essa si spiega qui agevolmente come consapevole arcaismo in un edificio che incarna l'antichità del patriarcato, di cui si avalla così l'autorevolezza, per di più su due monumenti eretti in onore di martiri dei primi tempi del cristianesimo.

Non è questo peraltro il solo tratto arcaizzante. Anche l'articolazione della lastra con i Canziani, con i santi inseriti sotto archi inflessi trilobati sorretti da colonne, può rammentare una delle più tipiche forme di scansione della fronte dei sarcofagi paleocristiani<sup>20</sup>. Proprio questa composizione ha contribuito ad alimentare la discussione sull'effettiva funzione originaria della lastra in questione, che è stata di volta in volta considerata resto di un sarcofago, frontale d'altare o dossale. Lo stato di conservazione dell'assemblaggio suscita in effetti degli interrogativi. La lastra è oggi addossata ad un blocco eterogeneo, che ha la sua stessa altezza e larghezza e una profondità di circa 25 centimetri. Il blocco è composto di vari elementi, tra cui un frammento scultoreo decorato da un intreccio nastriforme, simile a quello dei plutei della cappella di San Pietro<sup>21</sup>. Il tutto poggia su una base troppo stretta, a sua volta sorretta da colonnine. Un'iscrizione difficilmente leggibile, dipinta sul fianco sinistro del blocco, potrebbe essere messa in relazione, come suggerì Vale, con i lavori di costruzione di una cappella, progettati nel 1494, in occasione dei quali anche il monumento avrebbe potuto essere rimaneggiato<sup>22</sup>. Le tracce di un intervento traumatico sono peraltro evidenti sulla lastra: il Cristo ha perso la mano destra benedicente e il donatore alla sua sinistra le braccia, una fenditura attraversa la colonnina e il panneggio del santo all'estrema sinistra, nell'angolo inferiore, la cornice fogliata che circonda la lastra su tre lati è di un materiale diverso rispetto al rilievo e differisce anche, per materia e forma, dalla cornice a dentelli in marmo rosso che chiude il lato inferiore del rilievo. Malgrado la manomissione, il rilievo pare comunque riconoscibile come fronte di un sarcofago. Il motivo dei santi

<sup>18</sup> DEMUS 1988, pp. 115-120 e tav. 36.

<sup>19</sup> DEMUS 1988, pp. 25-27 e tav. 4.

<sup>20</sup> Lo ha osservato NYGREN 1999, pp. 68, 183, che insiste anche sul valore simbolico di questa scelta, allusiva al nobile passato di Aquileia. Per la fortuna del motivo ad arcate sulla fronte di sarcofagi di santi nel Trecento, cfr. anche DAVIES 2009, p. 14.

<sup>21</sup> Per i quali cfr. GABERSCEK 1977, cat. 23-25.

<sup>22</sup> VALE 1933, pp. 72-73.

sotto arcate sarebbe certo possibile anche per un ornamento d'altare, come mostra il confronto con il dossale di Santa Maria in Organo a Verona, della metà del Trecento<sup>23</sup>. Esso compare però anche su alcuni sarcofagi trecenteschi, come quello di Alberto Scotti (m. 1313) in San Giovanni in Canale a Piacenza<sup>24</sup>. Questa intercambiabilità di motivi formali fra opere tipologicamente diverse non stupisce, se si constata con Gerhard Schmidt che “il tardo medioevo sembra aver considerato questa affinità tra altare, reliquiario, santo sepolcro e sepolcro ‘normale’ come un fatto particolarmente significativo, e quindi averla consapevolmente accentuata”<sup>25</sup>. Nonostante quest'ambiguità, indizi di vario ordine convergono per confortare l'identificazione del rilievo con una fronte di sarcofago: gli angeli in preghiera scolpiti nei pennacchi sopra gli archi rinviano ad un contesto funerario, data la funzione di psicopompi che riconosceva loro la liturgia, e si ritrovano infatti non solo sul sarcofago Scotti, ma anche, ad esempio, sui sepolcri di Ubertino (m. 1345) e Jacopo II (m. 1350) da Carrara<sup>26</sup>. Soprattutto, un'arca per i Canziani dovette esistere, dato che il *Necrologio* menziona esplicitamente una traslazione di reliquie, e dato che, per il 1307, abbiamo notizia di un'invenzione delle loro reliquie, un avvenimento che preludeva quasi sempre ad un rinnovato slancio impresso dalle autorità ecclesiastiche al culto di un santo<sup>27</sup>. Le colonnine che tuttora sostengono l'insieme devono anch'esse provenire da una tomba di santo: in area veneta, nel Trecento, la tipologia dominante per i monumenti funerari in onore di santi è appunto quella del sepolcro scolpito in marmi policromi, sostenuto da colonne o da cariatidi<sup>28</sup>.

Lo scarto formale tra le due arches è stato talora percepito come un problema, ma esso è invece solo indice dell'attenzione con cui materiali, struttura, iconografia furono attentamente calibrate dalla committenza per ciascuna delle opere. Le stringenti affinità stilistiche provano che i due monumenti “fecero parte di uno stesso appalto”<sup>29</sup> ed uscirono da un'unica bottega veneziana. Lo stile, piacevole, è essenziale senza mai diventare corsivo, come prova la cura con cui sono eseguiti dei dettagli come la

<sup>23</sup> Spesso considerato un paliotto, il rilievo veronese è una pala d'altare secondo DE MARCHI 2009, p. 37. Riprodotto da TOESCA 1951, fig. 401.

<sup>24</sup> TOESCA 1951, fig. 395.

<sup>25</sup> SCHMIDT 1990, pp. 31, 43-44.

<sup>26</sup> Cfr. WOLTERS 1976, cat. 40-41, pp. 168-169, e illustrazioni relative. Per la funzione di psicopompi degli angeli, SEIDEL 1988.

<sup>27</sup> L'invenzione è segnalata da SWOBODA 1906, p. 128, nt. 1.

<sup>28</sup> Ho cercato di spiegare questo predominio in TOMASI 2008b. Se si rifiuta di ammettere che la lastra è il resto di un sarcofago, bisognerà invece spiegare quando e perché un paliotto o dossale fu rimontato in modo da suggerire l'esistenza di una tomba monumentale.

<sup>29</sup> WOLTERS 1976, p. 157.



Fig. 4. *Angelo annunciante*, secondo quarto del XIV secolo, Aquileia, basilica (Soprintendenza per i beni artistici, storici ed etnoantropologici, Udine).



Fig. 5. *Paliotto con il Cristo in pietà sorretto da angeli*, secondo quarto del XIV secolo, Aquileia, municipio (Soprintendenza per i beni artistici, storici ed etnoantropologici, Udine).

cintura di Canzianella o le legature dei libri di Ermagora e Proto. Come ben vide già Leo Planiscig, questo stile discende da quello dell'*atelier* che scolpì l'arca del beato Enrico da Bolzano a Treviso e l'ancona del Battistero di San Marco, cui lo accomunano il tipo di panneggio che suggerisce una stoffa consistente, che ricade in poche pieghe ordinate, l'enfasi posta sulle estremità delle figure (mani, piedi), la delineazione dei volti<sup>30</sup>. Il fatto che ci troviamo di fronte ad un'impresa unitaria ma articolata, per il quale il patriarca Pagano della Torre fece appello ad una bottega veneziana di alto livello, indica chiaramente che l'operazione era ambiziosa. Se Wolfgang Wolters ha ragione a legare strettamente a questi due monumenti l'*Annunciazione* della cappella del Rosario (fig. 4) e il frontale d'altare con il Cristo passo entro un clipeo sorretto da due angeli (fig. 5), oggi custodito nel municipio di Aquileia, ma proveniente dalla basilica, allora il programma decorativo del patriarca si rivela ancora più complesso<sup>31</sup>. Qualunque sia la sua ampiezza, il disegno di Pagano testimonia della volontà di riaffermare la centralità della chiesa madre del Patriarcato, la cui autorità si fonda sull'antichità e sul prestigio delle reliquie dei santi che lo proteggono e in cui esso si identifica<sup>32</sup>. Da buon ordinario diocesano, il presule rivolge le sue attenzioni, com'è doveroso, alla sua cattedrale, e ribadisce i fondamenti sacri della sua propria legittimità<sup>33</sup>.

#### COMPRESENZA O SUCCESSIONE DI MAESTRANZE? LA CAMPAGNA DI RESTAURO DEL SECONDO TRECENTO E LE SUE SCULTURE

L'altissimo valore simbolico della sede patriarcale, basato sul tesoro delle reliquie, spiega perché, anche in una fase di declino della città di Aquileia, i patriarchi continuassero a preoccuparsi della manutenzione e decorazione della basilica. Lo si vede bene con i lavori di ricostruzione che fecero seguito ai danni occasionati dal terremoto che devastò la regione nel gennaio 1348. Anche su questo punto Wolfgang Wolters ha apportato dei chiarimenti decisivi, individuando un gruppo di elementi scultorei che dovette essere eseguito da maestranze diverse, parte di cultura vene-

<sup>30</sup> PLANISCIG 1916, p. 59. Per i due monumenti qui evocati, anche WOLTERS 1976, cat. 8-9, pp. 150-151, e figure relative.

<sup>31</sup> WOLTERS 1976, cat. 20-21, p. 157; nello stesso senso TIGLER 2003, pp. 152-153. WALCHER 1980, pp. 30-33, 102-103, propone per l'*Annunciazione* una datazione ai primi del Quattrocento che non mi sembra convincente.

<sup>32</sup> Sul culto dei due gruppi di santi, CUSCITO 1992; CUSCITO 2000.

<sup>33</sup> In generale sulla committenza dei patriarchi, COZZI 2008. Il punto su Pagano della Torre in DE VITT 2006.

ziana, parte di cultura parleriana, durante la campagna di restauro che fece seguito al sisma<sup>34</sup>. Si tratta dei capitelli inferiori e superiori dei pilastri occidentali della crociera (fig. 6), delle statue di sant'Antonio abate (fig. 16) e di santa Caterina (fig. 18) addossate al pilastro sud-occidentale, dei capitelli di controfacciata, di un capitello riusato come acquasantiera e oggi esposto presso l'ingresso nord della facciata occidentale (fig. 7), e, come ha giustamente precisato Tigler, dei pulvini con fogliame e santi delle ultime tre colonne della navata centrale, verso l'abside (fig. 8)<sup>35</sup>. Ancora una volta, si può osservare che gli scultori vennero da fuori. A dire il vero, Wolters suggeriva che uno scultore locale avesse realizzato il capitello inferiore del pilastro nord-ovest (fig. 9) e i due capitelli della parete d'ingresso, ma l'idea mi sembra da respingere. Come il suo collega che esegue il capitello superiore dello stesso pilastro e quello inferiore del pilastro antistante, il maestro sembra infatti essersi formato sul cantiere del Palazzo Ducale a Venezia<sup>36</sup>. Le sue forme semplificate, il suo intaglio di una durezza metallica, i suoi volumi appiattiti, ricordano chiaramente alcune parti della decorazione trecentesca del palazzo dei dogi, in particolare gli arcangeli Michele (fig. 10) e Raffaele inseriti rispettivamente negli angoli sud-ovest e sud-est dell'edificio, e non vi è dunque ragione di credere che si tratti di un artista di formazione aquileiese. Del resto, da Venezia non vengono solo le maestranze, ma probabilmente l'idea stessa di ornare la chiesa di capitelli figurati, una soluzione ormai divenuta estremamente rara in pieno Trecento<sup>37</sup>.

L'opinione corrente attribuisce tutti questi elementi scolpiti ai lavori che il mansionario della chiesa di Aquileia Zanetto di Capodistria aveva seguito in basilica tra il settembre 1369 e il luglio 1371. I conti relativi a queste spese furono approvati il 23 luglio 1371 dal patriarca Marquardo di Randeck, come indica un documento edito da Joppi<sup>38</sup>. Questa cronologia merita tuttavia forse ancora qualche riflessione, e una verifica. Da un lato, essa si concilia male con le pur scarse indicazioni documentarie di cui disponiamo, e che segnalano il costante impegno dei patriarchi successivi, a partire da Bertrando di Saint-Geniès, per riparare i danni subiti dalla basilica. I documenti superstiti indicano che nel gennaio 1350 il patriarca francese aveva versato quattrocento fiorini ai fratelli Gilberto e Federico, lapicidi, per i lavori condotti nella chiesa patriarcale. Un secondo documento, del luglio dello stesso anno, informa che il presule aveva assegnato i proventi della grazia sul vino di Grado "*pro reparatione supra-*

<sup>34</sup> WOLTERS 1976, pp. 51-52 e cat. 109, pp. 200-201.

<sup>35</sup> TIGLER 2003, pp. 161-163.

<sup>36</sup> Sull'argomento si veda ora, per tutti, LERMER 2005.

<sup>37</sup> LERMER 2005, pp. 87-89.

<sup>38</sup> JOPPI 1894-95, pp. 254-255. Su Marquardo, in sintesi, SCHWEDLER 2006.



Fig. 6. *Capitello superiore del pilastro nord-ovest*, terzo quarto del XIV secolo, Aquileia, basilica (Michele Tomasi).



Fig. 7. *Capitello reimpiegato come acquasantiera*, terzo quarto del XIV secolo, Aquileia, basilica (Michele Tomasi).



Fig. 8. *Pulvini dei capitelli occidentali della navata settentrionale*, terzo quarto del XIV secolo, Aquileia, basilica (Michele Tomasi).



Fig. 9. *Capitello inferiore del pilastro nord-ovest*, terzo quarto del XIV secolo, Aquileia, basilica (Michele Tomasi).



Fig. 10 *l'arcangelo Michele*, angolo sud-ovest, v. 1342-48, Venezia, Palazzo Ducale (Michele Tomasi).



Fig. 11. *Capitello superiore del pilastro sud-ovest*, terzo quarto del XIV secolo, Aquileia, basilica (Michele Tomasi).

*dicte Ecclesie*”, ossia la basilica aquileiese. Il suo successore Niccolò di Lussemburgo ordina al pievano di Pieve di Cadore di dare ad Ambrogio della Torre, canonico e tesoriere di Aquileia, quindici marche per la fabbrica e i restauri della chiesa, e nel dicembre del 1360 lo stesso tesoriere versa, per ordine del patriarca, dodici marche al lapicida Federico, probabilmente lo stesso già pagato dieci anni prima. Si tratta di somme modeste, ma che confermano una costante sollecitudine degli ordinari e il protrarsi dei lavori di ripristino. Infine, nel 1361-63, Ludovico della Torre scrive al re d’Ungheria per pregarlo di intercedere presso il duca d’Austria affinché questi restituisca al patriarca la muta della Chiusa, i cui proventi debbono servire “*ad rehedificationem*” della basilica, “*iamdiu ex concussione terremotus tota collapsa*”, ricostruzione cui il patriarca anela “*toto conamine*”. Tutti questi documenti sono ben noti sin da quando Joppi li pubblicò per la prima volta<sup>39</sup>. La loro conservazione casuale, la loro natura disparata, obbligano alla prudenza nell’interpretazione. Vale tuttavia la pena di chiedersi se i lavori di restauro, e la campagna decorativa che li accompagnò, non potrebbero essersi svolti su un arco di tempo più lungo del triennio cui si pensa abitualmente. In questa prospettiva, gli scultori veneziani e quelli parleriani non avrebbero lavorato contemporaneamente sul cantiere, ma avrebbero potuto succedersi con un leggero scarto cronologico. Da un punto di vista materiale, l’ipotesi non pare impossibile, dato che il capitello parleriano del pilastro sud-ovest (fig. 11), potrebbe essere stato messo in opera dopo quelli veneziani; e lo stesso vale per le due figure di santi sottostanti. Mi guardo bene dal fare al proposito affermazioni perentorie, consapevole che la questione potrà essere seriamente discussa solo quando la storia architettonica della basilica sarà chiarita, anche per questo periodo, sulla base di un accurato rilievo<sup>40</sup>. Mi limito ad osservare ancora che niente impedisce di anticipare leggermente, rispetto alla datazione corrente, i prodotti della bottega veneziana. Certo, la maniera definita sul cantiere di Palazzo Ducale circola ampiamente nell’alto Adriatico a partire dal sesto decennio del Trecento e fino agli anni Ottanta, come hanno ampiamente dimostrato Wolters e Tigler<sup>41</sup>. Cionondimeno, le parti migliori della decorazione aquileiese, come il capitello inferiore del pilastro sud-ovest (fig. 12), sono strettamente imparentate con i più alti risultati delle maestranze della sede di governo veneziana, come il medaglione con la personificazione della città, il gruppo con l’*Ebbrezza di Noè*, o i capitelli terzo, settimo o nono del portico, a contare dall’angolo sud-orientale (fig. 13). Ne consegue che il *post quem* per l’impresa aquileiese

<sup>39</sup> JOPPI 1894-95, pp. 232, 248-254.

<sup>40</sup> Si veda a tal proposito la presentazione delle ricerche in corso nel contributo di Pietro Riavez in questo volume.

<sup>41</sup> Da ultimo, TIGLER 2003, pp. 160-161.

si situa verso il 1350, di modo che una datazione agli anni Cinquanta o ai primi anni Sessanta non è affatto impossibile. Che il percorso di costruzione sia stato in parte accidentato lo indicano anche le parti messe in opera senza essere state compiute, segnalate da Tigler, e il capitello reimpiegato come acquasantiera presso l'ingresso sinistro della chiesa.

La provenienza dei maestri veneziani dal cantiere di Palazzo Ducale è assodata. Si può invece forse tornare ancora un momento sul problema dell'origine dello o degli scultori transalpini. Wolters parlava genericamente di cerchia dei Parler. Tigler, tenendo anche conto della biografia di Marquardo di Randeck, che fu vescovo di Augusta dal 1347 al 1365, suggeriva piuttosto di accostare il sant'Antonio Abate di Aquileia (fig. 16) ai probabili profeti Geremia ed Isaia del Duomo di Schwäbisch Gmünd (fig. 17), originariamente eseguiti per il portale nord della stessa chiesa, nel sesto decennio del XIV secolo, e imparentati con i profeti della strombatura del portale meridionale della cattedrale di Augusta, della fine degli anni Sessanta<sup>42</sup>. L'accostamento non è del tutto persuasivo: tarchiati, massicci, severi, i profeti tedeschi sono ben diversi dalla *silhouette* slanciata e animata dei due santi aquileiesi. Divergono anche i trattamenti delle barbe e dei capelli, leggero e quasi piumoso ad Aquileia, raggelato in ciocche rigide e compatte ad Augusta e Schwäbisch Gmünd. Molto più pertinente è il secondo confronto proposto dallo studioso, che, per la santa Caterina (fig. 18) e per l'*Incoronazione della Vergine* del capitello soprastante (fig. 11), richiama gli archivolti del Bischofstor di Santo Stefano a Vienna (v. 1359-65)<sup>43</sup>. Il raffronto può essere agevolmente esteso alle statue dei membri della famiglia ducale e imperiale albergate nel Wienermuseum, provenienti dalla torre meridionale della chiesa ma probabilmente destinate in origine a una collocazione all'interno, forse presso la tomba di Rodolfo IV (fig. 19). Senza voler esagerare le affinità, mi pare che statue austriache e statue aquileiesi condividano lo slancio e il dinamismo suggerito dagli ampi panneggi animati<sup>44</sup>. La santa Caterina può anche essere utilmente avvicinata ad alcuni dei busti del triforio di San Vito a Praga, certo un poco più tardivi, dato che risalenti verosimilmente agli anni 1375-78; penso in particolare alle raffigurazioni di Anna di Schweidnitz o

<sup>42</sup> TIGLER 2003, p. 163; per queste opere, MEURER 1978 e KOBLER 1978, e anche LUTZ 2007, pp. 377-378. I due profeti sono oggi addossati alla parete d'ingresso, sopra il portale meridionale del coro.

<sup>43</sup> Sul Bischofstor e sulle altre opere prodotte dalla bottega arciduciale nello stesso giro d'anni, si veda in sintesi, e con bibliografia, SCHULTES 2000, pp. 353-357.

<sup>44</sup> Dati questi rapporti stilistici generali, non è forse un caso che il fermaglio del mantello di santa Caterina sia molto simile a quello del mantello di Rodolfo IV, rappresentato come donatore nello sguaucio del Singertor di Santo Stefano. Per tutte le opere in questione, cfr. SCHULTES 2000, pp. 353-357.





Fig. 12. *Capitello inferiore del pilastro sud-ovest*, terzo quarto del XIV secolo, Aquileia, basilica (Udine, Musei Civici).



Fig. 13. *Capitello delle virtù e dei vizi*, settimo dall'angolo sud-est, v. 1342-48, Venezia, Palazzo Ducale (Michele Tomasi).



Fig. 14. *Capitello inferiore del pilastro sud-ovest*, terzo quarto del XIV secolo, Aquileia, basilica (Michele Tomasi).



Fig. 15. *Capitello superiore del pilastro sud-ovest*, terzo quarto del XIV secolo, Aquileia, basilica (Michele Tomasi).

di Anna del Palatinato (fig. 20), di cui Caterina ha la stessa grazia radiosa e sorridente <sup>45</sup>. Nell'insieme, è dunque forse con la fase matura della produzione parleriana, tra Vienna e Praga, che i rapporti sono più stretti, e visti i solidi legami di Marquardo con l'imperatore, anche questa soluzione pare storicamente plausibile.

#### PROBLEMI ICONOGRAFICI E DI CONTESTO

Che si condividano o no queste osservazioni, il problema stilistico non ne risulta radicalmente modificato. Quella che invece è ancora interamente aperta è la questione iconografica: non solo manca una lettura globale del programma, ma l'identificazione stessa delle figurazioni scolpite rimane approssimativa. Il capitello inferiore del pilastro sud-occidentale sembra indicare che una coerenza esiste (fig. 12). Vi si riconoscono in effetti, a partire da sinistra, *san Giovanni Battista*, la *Madonna col bambino*, un *giovane santo armato*, le *quattro vergini* di Aquileia, un *santo vescovo* e un *santo diacono* che si è fortemente tentati d'identificare con Ermagora e Fortunato, due *santi* con un libro, abbigliati all'apostolica, uno barbato e uno imberbe, infine i santi *Pietro* e *Paolo* (fig. 14). La compresenza di Maria, dei principi della Chiesa, delle quattro vergini e dei probabili Ermagora e Fortunato potrebbe fare di questo capitello un'evocazione della Chiesa locale, e la scelta iconografica potrebbe non essere estranea alla prossimità rispetto all'arca di Eufemia, Dorotea Tecla ed Erasma. L'insistenza su Antonio abate, rappresentato dalla statua affissa al medesimo pilastro e sul capitello superiore dello stesso (fig. 15), è egualmente indice di un interesse preciso. Solo una campagna fotografica dettagliata, che permetta di esaminare accuratamente ogni personaggio, permetterà tuttavia di capire davvero se esiste un disegno complessivo, e quali criteri potrebbero averlo retto: tradizioni cultuali proprie alla basilica, presenza di eventuali reliquie, preferenze personali di uno o più patriarchi.

Le incertezze che ancora avvolgono l'interpretazione dei temi scelti per la scultura architettonica sono indice del più generale disinteresse degli studi sulla scultura gotica aquileiese per i problemi iconografici. Per fare un solo altro esempio, ci sfuggono ancora le ragioni che spinsero Rainaldo della Torre a farsi eternare sotto la protezione di san Bartolomeo, affidando la memoria e la salvezza del fratello all'intercessione di san Giovanni Battista (fig. 21). Potrebbe forse trattarsi di una devozione legata alle origini lombarde della famiglia – Rainaldo stesso era stato titolare

<sup>45</sup> Sui busti del triforio e le opere connesse, in sintesi e con bibliografia, HOMOLKA 2007.



Fig. 16. *Sant'Antonio abate*, terzo quarto del XIV secolo, pilastro sud-ovest, Aquileia, basilica (Udine, Musei Civici).



Fig. 18. *Santa Caterina*, terzo quarto del XIV secolo, pilastro sud-ovest, Aquileia, basilica (Udine, Musei Civici).



Fig. 17. *Profeta Isaia*, v. 1350, Schwäbisch Gmünd, Münster (Michele Tomasi).



Fig. 19. *Alberto II*, v. 1359-65, Vienna, Historisches Museum (Michele Tomasi).



Fig. 20. *Anna di Schweidnitz*, ante 1378, Praga, San Vito, triforio.



Fig. 21. *Monumento funerario di Rainaldo della Torre*, dettaglio, post 1332, Aquileia, basilica (Michele Tomasi).

di un canonicato nella chiesa di Monza, dedicata appunto al Precursore <sup>46</sup>. Ma anche qui un chiarimento definitivo non potrà venire che da uno scavo sulle personalità dei defunti, che permetta di comprendere come il senso di ogni monumento e della cappella in cui essi sono disposti si sia definito con un processo di accumulazione progressiva, in funzione delle scelte di ogni membro della famiglia <sup>47</sup>.

Un'analisi attenta alla spiritualità personale di ogni ordinario è essenziale soprattutto perché i patriarchi sono stati ad evidenza la forza motrice principale dei successi interventi decorativi in basilica. La presenza di altri attori è raramente percettibile, e comunque discreta, anche se delle eccezioni esistono. Sulle arche dei Canziani e delle quattro Vergini, le due coppie di donatori scolpite ai piedi del Cristo, che parrebbero formate da laici, a giudicare dal loro abbigliamento (fig. 2-3), sono forse la traccia dell'aiuto materiale richiesto da Pagano per condurre a buon fine il suo ambizioso progetto di rilancio del culto dei protomartiri. A parte questi possibili interventi, una sola opera di scultura gotica in basilica è certamente il frutto di una committenza laica, la tomba dei fratelli Picossi inserita in facciata, a sinistra dell'ingresso principale (fig. 22). Il sarcofago pensile presenta una fronte suddivisa in tre specchiature: quella centrale accoglie un rilievo con san Giovanni battista che presenta un donatore inginocchiato alla Madonna col Bambino seduta in trono sulla destra, mentre i pannelli laterali accolgono lo stemma della famiglia Picossi. Un'iscrizione curata, ma curiosamente interrotta, è incisa sul margine superiore della cassa, e proclama: "*Sepoltura D(omi)ni Ioh(ann)is Picosii et Fedrici fratris ei*". La famiglia Picossi intratteneva stretti legami con le autorità patriarcali sin dal XIII secolo, per quanto permette di constatare il *Necrologio*; Giovanni e Federico stessi furono rispettivamente podestà e camerario del comune di Aquileia, il secondo ai tempi di Pagano della Torre. Giovanni aveva peraltro dotato l'altare della Santa Croce in basi-

<sup>46</sup> LITTA 1850-51, tav. III (Rainaldo della Torre) e tav. V (Napino della Torre).

<sup>47</sup> Per quanto riguarda la cappella dei Torriani, noterei ancora un punto che mi sembra problematico: il sarcofago privo di ogni decorazione che vi appare è usualmente identificato, per esclusione, con quello di Pagano della Torre. Vista la consapevolezza con cui Pagano si servì, in vita, dei monumenti funerari scolpiti per sostenere e orientare il culto dei santi che gli stavano a cuore, è sorprendente che si sia trovato a riposare in una tomba così dimessa. Più ancora, lascia perplessi il fatto che, se davvero il prelado riposa in basilica, il *Necrologio* non faccia alcuna menzione del suo decesso e del relativo anniversario. Osservo di passaggio che il rilievo centrale del sarcofago di Rainaldo presenta un'iconografia rarissima, con la Madonna in trono perfettamente frontale, sul cui grembo siede il Figlio, anch'egli visto di fronte, le braccia tese ai lati. Questa singolare presentazione si ritrova molto simile sul sarcofago di Rizzardo VI da Camino in Santa Giustina a Vittorio Veneto, per il quale cfr. WOLTERS 1976, cat. 28, pp. 160-161 e figure relative.



Fig. 22. *Monumento funerario di Giovanni e Federico Picossi, v. 1330-40, Aquileia, basilica (Udine, Musei Civici).*



Fig. 23. *Gherardo da Camino presentato alla Madonna col Bambino da san Francesco, post 1306, Treviso San Giuseppe (Enrica Cozzi).*

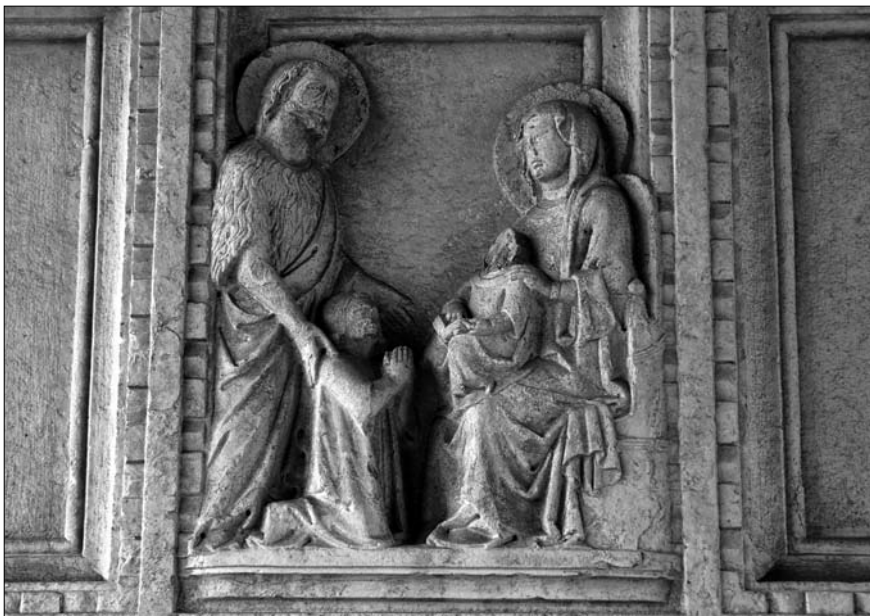


Fig. 24. *Monumento funerario di Giovanni e Federico Picossi*, dettaglio, v. 1330-40, Aquileia, basilica (Udine, Musei Civici).

lica. Morirono Federico il 12 giugno 1327, Giovanni il 3 aprile 1333<sup>48</sup>. Il monumento ha ricevuto sinora scarsa attenzione. Guido Tigler lo ha avvicinato, per il taglio diagonale della scena di presentazione, al sepolcro del doge Giovanni Dolfin (m. 1361), nella chiesa veneziana dei Santi Giovanni e Paolo, ornato da un' *Adorazione dei Magi* similmente costruita su una linea obliqua ascendente, e ha dunque suggerito una data attorno al 1360<sup>49</sup>. La composizione del sarcofago aquileiese appare tuttavia già prima, speculare, nel rilievo con *Gherardo da Camino presentato alla Madonna col Bambino da san Francesco*, oggi conservato nella chiesa di San Giuseppe a Treviso, ma in origine inserito nel monumento funerario del caminese, eretto nella chiesa trevigiana di San Francesco (fig. 23). Si tratta di un'opera scolpita con ogni probabilità in tempi prossimi alla morte del "buon Gherardo", avvenuta nel 1306, come conferma la pre-

<sup>48</sup> Per informazioni sulla famiglia, SCALON 1982, pp. 98, 160, 169, 199, 306, 313, 330, 365. Per Giovanni e Federico Picossi, rispettivamente, SCALON 1982, pp. 183-184, 237-238.

<sup>49</sup> TIGLER 2003, p. 156.



senza di stilemi ancora bizantineggianti in certi passaggi del panneggio, specie sulle gambe del santo patrono e del defunto <sup>50</sup>. L'impaginazione del rilievo Picossi non dipende dunque necessariamente dalla tomba del doge Dolfin. Stilisticamente il rilievo pare inoltre strettamente imparentato con le arche dei protomartiri (figg. 1-2): stessa cornice a dentelli, stesse modanature che animano l'incavo che accoglie le figurazioni, stessa articolazione dei panneggi, stesso trattamento sintetico delle masse. Non vi sono dunque ragioni stringenti per allontanare di molto l'esecuzione del monumento dalla data di morte di Giovanni Picossi, cui iscrizione e rilievo attribuiscono un'importanza maggiore rispetto al fratello <sup>51</sup>. Si noti ancora che, sul sarcofago, l'iconografia non è meno riuscita della composizione: rara nel XIV secolo, essa mette l'accento sul Cristo-Verbo incarnato, attraverso il gesto del Bambino che indica il libro aperto che egli stesso tiene sulle ginocchia (fig. 24) <sup>52</sup>. Certo il senso di questo sepolcro monumentale ci apparirebbe più chiaro se si fosse conservata la decorazione pittorica che costituiva forse il complemento del sarcofago, e di cui rimane una sola traccia, una bordura decorativa che era forse il margine superiore di un riquadro figurativo. Qui la perdita è irrimediabile, ma altrove, in basilica, ampi resti della decorazione pittorica di epoca gotica sono conservati. Come le sculture interagissero e, eventualmente, tenessero conto di questo contesto policromo, è un'altra delle questioni che, per ora, rimangono aperte <sup>53</sup>.

<sup>50</sup> Tengo a esprimere la mia gratitudine ad Enrica Cozzi, alla cui generosità debbo la conoscenza di questo pezzo, l'immagine che ne pubblico, le brevi informazioni inserite nel testo e molte altre, che lei stessa renderà note in uno studio a venire su questo rilievo di grande interesse e di alta qualità.

<sup>51</sup> Con gli stessi argomenti, arrivava già a questa conclusione MORASSI 1933, p. 338.

<sup>52</sup> Per un orientamento, anche bibliografico, su quest'iconografia, LAGUNA-CHEVILLOTTE 2006. Non escluderei che l'adozione di un tale motivo sia stata favorita dalla possibilità di leggerci un'allusione all'*incipit* del Vangelo dell'evangelista di cui il defunto podestà portava il nome.

<sup>53</sup> Sulle pitture gotiche, si veda il contributo di Beatrice di Colloredo Toppani, Rachele Nardini e Bruno Micali in questo volume.

BIBLIOGRAFIA

- Basilica* 1933 = *La basilica di Aquileia*, a cura del comitato per le cerimonie celebrative del IX centenario della basilica, Bologna.
- BLOCH 1971 = P. BLOCH, *Löwe*, s.v., in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rom-Freiburg-Basel-Wien, vol. III, cc. 112-119.
- BRAUNFELS 1972= S. BRAUNFELS, *Widder*, s.v., in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rom-Freiburg-Basel-Wien, vol. IV, cc. 526-528.
- CASADIO 2008a = *L'arca marmorea del Beato Bertrando nel battistero della cattedrale di Udine. La sistemazione, il restauro e le indagini scientifiche*, a cura di P. CASADIO, Udine.
- CASADIO 2008b = P. CASADIO, *L'arca del Beato Bertrando e il suo recente restauro*, in CASADIO 2008a, pp. 25-30.
- CASADIO, FURLAN 2004 = *L'arca del beato Bertrando patriarca di Aquileia*, a cura di P. CASADIO e C. FURLAN, Udine.
- COZZI 2008 = E. COZZI, *Da Poppone a Bertrando di Saint-Geniès: aspetti della committenza artistica nel patriarcato di Aquileia*, in *Medioevo: arti e storia*, a cura di A. C. QUINTAVALLE, Milano, pp. 539-553.
- CUSCITO 1992 = G. CUSCITO, *Martiri cristiani ad Aquileia e in Istria. Documenti archeologici e questioni agiografiche*, Udine.
- CUSCITO 2000 = G. CUSCITO, *I martiri aquileiesi*, in *Patriarchi. Quindici secoli di civiltà fra l'Adriatico e l'Europa centrale* (Catalogo della Mostra), a cura di G. BERGAMINI e S. TAVANO, Genève-Milano, pp. 49-50.
- DAVIES 2009 = G. DAVIES, *The Trecento tomb of the Beata Chiara Ubaldini reconsidered*, «Sculpture Journal», 18, pp. 7-23.
- DEBIDDA 1991-92 = D. DEBIDDA, *Archae de lapidibus marmoreis. Monumenti funerari di età gotica in Friuli*, tesi di laurea, Università di Udine.
- DELLERMANN 2006 = R. DELLERMANN, *Iussu ducis – auf Befehl des Dogen. Die Cappella di Sant'Isidoro a San Marco. Kunst und Heiligenpräsentation unter dem Dogen Andrea Dandolo (1343-1354) im Kontext*, tesi di dottorato, Berlin, Technische Universität.
- DE MARCHI 2009 = A. DE MARCHI, *La pala d'altare. Dal paliotto al politico gotico*, Firenze.
- DEMUS 1988= O. DEMUS, *The Mosaic Decoration of San Marco Venice*, a cura di H. L. KESSLER, Chicago.
- DE VITT 1980 = F. DE VITT, *Il sarcofago di Rainaldo della Torre nella basilica di Aquileia*, «Memorie Storiche Forogiuliesi», 60, pp. 79-88.
- DE VITT 2006 = F. DE VITT, *Torre (della) Pagano*, in SCALON 2006, vol. II, pp. 848-857.
- GABERSCEK 1977 = C. GABERSCEK, *Scultura in Friuli. L'Alto Medioevo dai Longobardi ai Carolingi*, s.l.
- GARDNER 1994 = J. GARDNER, *Alatrs, Altarpieces and Liturgy: Legislation and Usage*, in *Italian Altarpieces 1250-1550. Function and Design*, a cura di E. BORSOOK e F. SUPERBI GIOFFREDI, Oxford, pp. 5-19.
- HOMOLKA 2007 = J. HOMOLKA, *Prag (Praha), Veitsdom. Büstenreihe im inneren Triforium*, in KLEIN 2007, pp. 206-208.
- JOPPI 1894-95 = V. JOPPI, *La basilica di Aquileia. Note storico-artistiche con documenti*, «Archeografo Triestino», 20, pp. 209-276.

- KLEIN 2007 = *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland*, 3. *Gotik*, a cura di B. KLEIN, München-Berlin-London-New York.
- KOBLER 1978 = F. KOBLER, *Augsburg*, in LEGNER 1978, vol. I, pp. 343-346.
- LAGUNA-CHEVILLOTTE 2006 = A. LAGUNA-CHEVILLOTTE, *Le Christ-Verbe: remarques sur la fortune du thème dans la statuaire mariale de la mouvance royale*, in *La création artistique en France autour de 1400* (Atti del convegno internazionale, Parigi e Digione, 7-10 luglio 2004), a cura di É. TABURET-DELAHAYE, Paris, pp. 409-430.
- LANCKOROŃSKI 1906 = *Der Dom von Aquileia*, a cura di K. LANCKOROŃSKI, Wien.
- LEGNER 1978 = *Die Parler und der schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern* (Catalogo della Mostra), a cura di A. LEGNER, 3 voll. Köln.
- LERMER 2005 = A. LERMER, *Der gotische «Dogenpalast» in Venedig. Baugeschichte und Skulpturenprogramm des Palatium Communis Venetiarum*, München-Berlin.
- LITTA 1850-51 = P. LITTA, *Famiglie celebri d'Italia. Torriani di Valsassina*, Torino.
- LUTZ 2007 = G. LUTZ, *Repräsentation und Affekt. Skulptur von 1250 bis 1430*, in KLEIN 2007, pp. 326-397.
- MEURER 1978 = . MEURER, *Die Skulpturen der Heiligkreuzkirche in Schwäbisch Gmünd*, in LEGNER 1978, vol. I, pp. 321-324.
- MIOTTO 2006 = S. MIOTTO, *De Santi, Andriolo, scultore; De Santi, Filippo, scultore*, in SCALON 2006, vol. I, pp. 245-254.
- MORASSI 1933 = A. MORASSI, *La scultura*, in *Basilica* 1933, pp. 329-344.
- MORINI 1996 = *Bestiari medievali*, a cura di L. MORINI, Torino.
- NYGREN 1999 = B. R. NYGREN, *The Monumental Saint's Tomb in Italy: 1260-1520*, Ph.D. thesis, Cambridge (Mass.), Harvard University.
- PLANISCIG 1916: L. PLANISCIG, *Geschichte der venezianischen Skulptur im XIV. Jahrhundert*, «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses», 33, pp. 31-212.
- SCALON 1982 = *Necrologium aquileiese*, a cura di C. SCALON, Udine.
- SCALON 2006 = *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei Friulani*, I. *Il Medioevo*, a cura di C. SCALON, Udine.
- SCHMIDT 1990 = G. SCHMIDT, *Typen und Bildmotive des spätmittelalterlichen Monumentalgrabes*, in *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien*, a cura di J. GARMS e A. M. ROMANINI, Wien, pp. 13-82.
- SCHULTES 2000 = L. SCHULTES, *Die Plastik – Vom Michaelermeister bis zum Ende des schönen Stils*, in *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. Gotik*, a cura di G. BRUCHER, München-London-New York, pp. 343-396.
- SCHWEDLER 2006 = G. SCHWEDLER, *Randeck (di) Marquardo*, in SCALON 2006, vol. II, pp. 718-725.
- SEIDEL 1988 = M. SEIDEL, «*Adsit ei angelus Michael*». *Eine neu entdeckte Skulptur von Giovanni Pisano*, «Pantheon», 46, pp. 5-12.
- SWOBODA 1906 = H. SWOBODA, *Thesaurus Ecclesiae*, in LANCKOROŃSKI 1906, pp. 119-147.
- TIGLER 2003 = G. TIGLER, *Scultori itineranti o spedizioni di opere? Maestri campionesi, veneziani e tedeschi nel Friuli gotico*, in *Artisti in viaggio*

- 1300-1450. *Presenze foreste in Friuli-Venezia Giulia*, a cura di M. P. FRATTOLIN, Udine, pp. 122-168.
- TILATTI 2004 = A. TILATTI, *Odorico da Pordenone. Vita e miracula*, Padova.
- TOESCA 1951 = P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana. Il Trecento*, Torino.
- TOMASI 2001-02 = M. TOMASI, *Chiesa, città e popolo. Arche di santi e beati in Veneto e in Friuli nella prima metà del Trecento*, tesi di perfezionamento, Pisa, Scuola Normale Superiore.
- TOMASI 2008a = M. TOMASI, *Santi, scultori, committenti nel Friuli gotico: attorno all'arca di Odorico da Pordenone*, in *Splendori del gotico nel patriarcato di Aquileia* (Catalogo della Mostra), a cura di M. BUORA, Udine, pp. 83-96.
- TOMASI 2008b = M. TOMASI, *Il modello antoniano: tombe di santi su colonne o su cariatidi in area veneta nel Trecento*, «Il Santo», 48, pp. 179-200.
- VALE 1933 = G. VALE, *Storia della basilica dopo il secolo IX*, in *Basilica 1933*, pp. 47-105.
- WALCHER 1980 = M. WALCHER, *Scultura in Friuli. Il gotico*, schede a cura di F. SFORZA VATTOVANI, s.l.
- WALCHER 1983 = M. WALCHER, *Il gotico*, in *La scultura nel Friuli-Venezia Giulia, I. Dall'epoca romana al gotico*, a cura di M. BUORA, Pordenone, pp. 311-375.
- WEHRHAHN-STAUCH 1968 = L. WEHRHAHN-STAUCH, *Bock, s.v.*, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rom-Freiburg-Basel-Wien, vol. I, cc. 314-16.
- WOLTERS 1976 = W. WOLTERS, *La scultura veneziana gotica 1300-1460*, Venezia.