

# SCULTURA DEL RINASCIMENTO IN PUGLIA

Atti del Convegno Internazionale  
(Bitonto, Palazzo Municipale, 21-22 marzo 2001)

a cura di  
*Clara Gelao*

---

*E S T R A T T O*

---



EDIPUGLIA



## Paolo Campsa e Giovanni di Malines per Monopoli

Un episodio della fortuna adriatica  
di una bottega di intagliatori veneziani fra Quattro e Cinquecento\*

di Giorgio Fossaluzza

L'occasione di questo intervento è offerta dalla presenza presso il Museo Diocesano di Monopoli di un trittico ligneo in altorilievo raffigurante la *Madonna con il Bambino incoronata da due angeli* e nei laterali *San Nicola di Bari* e *Santo Stefano protomartire*<sup>1</sup>. Alla base dello scomparto centrale l'iscrizione ricorda come esso sia stato eseguito nel 1502 a Venezia da parte di Paolo Campsa e del cognato Giovanni per conto di fra' Alessandro Carafa.

Lo stato di conservazione in cui il trittico versava al momento in cui ho potuto prenderlo in considerazione per la prima volta nel 1997, in vista della sua pubblicazione l'anno seguente, era piuttosto problematico, come testimoniano all'evidenza le riproduzioni allora disponibili; si aggiungeva la difficoltà di accesso per un esame diretto dell'opera. Questo aspetto della conservazione, unitamente all'inconsueta tipologia, può in ogni caso avere determinato in passato un'attrattiva almeno locale nei confronti di quest'opera, sia «collezionistica» che suscitatrice di citazioni in sede storico-artistica, come a dire ha potuto innescare quell'interesse tipico che talora viene riservato a quanto è frammentario, a ciò che costituisce una labile reliquia del passato. Che tale

interesse non abbia potuto garantire anche una migliore conservazione è dovuto al fatto che l'opera rimaneva di proprietà privata per quanto fosse depositata presso un'istituzione ecclesiastica. Di certo altra fonte di curiosità era costituita dal contenuto dell'iscrizione, come invito a investigare sul piano storico circa la sua origine e il committente, e non solo sull'identità artistica del manufatto che rimaneva tuttavia più sfuggente.

Il convegno di Bitonto del marzo 2001 tra i suoi meriti ha quello di avere richiamato di nuovo l'attenzione in sede pugliese sul trittico di Monopoli e di averne di conseguenza promosso il restauro, tutto questo soprattutto grazie agli interessamenti di Clara Gelao e di Vittorio Savona. È Clara Gelao che inizialmente mi ha confermato l'esistenza dell'opera, consentendomi di pubblicarla, offrendo poi la possibilità di illustrarla in questa sede a seguito di uno studio diretto, e dopo che si è raggiunta una condizione ottimale di lettura grazie all'accorto restauro nel frattempo compiuto da Giovanni Boraccesi. Prima dell'intervento conservativo, l'indagine su quest'opera è stata condotta assieme ad Anne Markham Schulz proprio in occasione del convegno di Bitonto, e alcuni risulta-



Paolo Campsa e Giovanni di Malines, *Madonna con il Bambino in trono incoronata da due angeli; San Nicola di Bari e Santo Stefano protomartire*, particolare dell'iscrizione. Monopoli, Museo Diocesano.

\* Questo argomento, proposto al convegno di studi di Bitonto, nella sua formulazione riguardante le aperture soprattutto all'ambito istriano e dalmata è stato oggetto del corso di Storia dell'Arte nella Regione Friuli-Venezia Giulia tenuto presso l'Università degli Studi di Trieste nell'anno accademico 2000-2001.



Paolo Campsa e Giovanni di Malines, *Madonna con il Bambino in trono incoronata da due angeli; San Nicola di Bari e Santo Stefano protomartire*, 1502. Monopoli, Museo Diocesano.

ti sono stati anticipati in un importante contributo sui suoi autori, soprattutto documentario, nel frattempo edito dalla studiosa e di cui si tiene conto nel momento di consegnare questo scritto agli atti<sup>2</sup>.

Desti interesse innanzitutto la tipologia dell'opera di Monopoli che è rara a trovarsi in una versione ad intaglio. Si tratta di una impaginazione a scomparti, ciascuno caratterizzato dalla conchiglia nella calotta soprastante le figure che consente di allungare il modulo compositivo. Dobbiamo immaginare tali scomparti inseriti originariamente in una cornice architettonica dotata forse di qualche fastigio, mentre a compensare la difformità di altezza tra laterali e scomparto centrale vi potevano essere altre raffigurazioni: l'Annunciazione ad esempio, e in una lunetta al centro il Padre Eterno benedicente, più difficilmente l'*Imago Pietatis*. In ogni caso risulta piuttosto arduo proporre confronti per una tale ricostruzione di un trittico nell'ambito della coeva scultura lignea rinascimentale veneta<sup>3</sup>; ve ne sono due altrettanto «periferici» illustrati di nuovo in questa sede, uno risulta anch'esso conservatosi solo in parte. Di conseguenza, per trovare altri riscontri tipologici bisognerebbe ricorrere ovviamente ad esempi anche di qualche decennio precedente nell'ambito della scultura lapidea e della pittura. Di fronte ad essi si manifestano le caratteristiche «sommatorie» proprie della scultura lignea, di un'espressione artistica quindi affatto peculiare. Infatti, l'interesse che riserva quest'opera di Monopoli è dovuto certo alle sue caratteristiche materiali e tipologiche, al fatto che si tratta di un complesso ligneo che presenta non già le consuete figure a tutto tondo entro una cornice architettonica, conforme all'aspetto prevalente nella scultura lapidea, ma sculture lignee a medio e altorilievo, una tecnica esecutiva che richiede una certa specializzazione e maestria specie dovendo raggiungere una compiuta definizione plastica e soprattutto espressiva anche attraverso le prerogative proprie della pittura.

Il trittico di Monopoli riserva tuttavia altri punti di considerazione oltre a quello tipologico, prestandosi a una più articolata valutazione; si tratta difatti della tessera di un mosaico che cerca la sua sede in una più vasta geografia storico-artistica, e ciò in virtù della ricordata iscrizione che si legge nel gradino alla base del trono in cui è assisa la Vergine. Essa attesta, volendone riportare ora la formulazione originaria, che tale

opera: FRA ALEXANDER CARAFA FIERI FEC/IT I(N) VENEXIA P(ER) M(AGISTR)O POLO CHAM/PSA E ZUANE SUO CHUGNADO/MCCCCCII ADI/ P(RIMO) MAG(I)O<sup>4</sup>. Ci è restituito dunque il nome del committente, fra' Alessandro Carafa, di cui si riproduce lo stemma, e sappiamo che egli fu bali del castello di Santo Stefano presso Monopoli dal 1477 al 1502, anno quest'ultimo della sua morte e dunque coincidente con il licenziamento da Venezia e forse con la collocazione dell'opera<sup>5</sup>. Ne deriva che l'ubicazione originaria poteva essere quella che era stata l'abbaziale benedettina di Santo Stefano, compresa entro il sito fortificato sulla costa a poca distanza da Monopoli in direzione sud-est, tenuto poi dai bali dell'Ordine Militare di San Giovanni di Gerusalemme, oppure una cappella rurale di un luogo dipendente da tale baliaggio<sup>6</sup>.

Come sopra ricordato, l'iscrizione ci restituisce altresì il nome dei due intagliatori: Paolo Campsa e Giovanni suo cognato, e la sede della loro impresa che è Venezia.

A fronte di elementi sufficientemente precisi circa la provenienza e certi per quanto riguarda gli autori, la ricerca di una definizione del significato di quest'opera per maturare ha dovuto fare i conti negli ultimi anni con la trasmissione dei dati tra diversi ambiti 'locali' della ricerca, quelli della Puglia dunque, come pure dell'Istria e di Venezia.

Per la Puglia è da classificare Jurlaro che nel 1969 ricorda quest'opera allora segnalata in restauro presso la Soprintendenza di Bari, lo fa trattando del coro della cattedrale di Brindisi e la scultura figurativa in legno del Cinquecento e del Seicento nella regione<sup>7</sup>. Sempre per la Puglia è da classificare Bellifemine che, trattando del castello di Santo Stefano, finalmente riproduce l'opera nel 1988 assegnandola ad un intagliatore che per via dell'iscrizione emblematicamente ritiene: «non è un ignoto, ma un affascinante enigmatico veneto forse della bottega di Antonio Rizzo»<sup>8</sup>. Una segnalazione in sede scientifica si deve alla Calò Mariani nel 1985, nel contesto più generale di una riflessione sulla presenza di opere d'arte veneziane a Monopoli<sup>9</sup>.

Del 1990 è il primo accenno da parte di Clara Gelao che all'epoca non può che considerare l'autore del trittico come «un non meglio identificato Paolo Campsa», responsabile con il cognato di un esempio che giustamente, è osservato, «permette di toccare

con mano non la produzione aulica di cui Venezia faceva solitamente smercio sulle coste adriatiche, ma quella di tono più modesto, quasi di tipo 'seriale'»<sup>10</sup>. Più tardi la studiosa può collegare il trittico a una bottega che cominciava a manifestarsi grazie alle prime ricerche condotte in ambito istriano da Ivan Matejčić<sup>11</sup>. Una segnalazione veniva da Boraccesi nel 1997<sup>12</sup>. In seguito anche la Calò Mariani (1998, ma 2001) ritorna sull'argomento sia intervenendo sui caratteri stilistici del trittico in base ai riscontri con le opere nel frattempo edite da Matejčić in un più articolato profilo, sia definendo dal punto di vista storico il contesto e l'ambito di influenza del committente che assume da questa ricerca connotati più precisi<sup>13</sup>.

In particolare, si vengono a delineare i legami mantenuti con gli Aragonesi e la capitale partenopea da parte dei balì Carafa dell'Ordine Gerosolimitano succedutisi al comando del castello di Santo Stefano. Questo è quanto risulta documentato per Giambattista Carafa della Stadera, legato a Ferdinando I, che detenne il baliaggio dal 1464 al 1477, al quale succede il figlio Alessandro dal 1477<sup>14</sup>. Più in dettaglio, è di nuovo ricordato dalla Calò Mariani come le insegne di quest'ultimo apparissero sulle mura di Fasano, nella chiesa maggiore di questa città, e inoltre in un politico che veniva descritto come eseguito «alla greca» per la chiesa di Santa Maria del Castello (Madonna delle Grazie) collegata al suo palazzo; politico questo associabile attraverso una testimonianza settecentesca a un analogo complesso pittorico che si trovava nella chiesa di San Giovanni legata al priorato e a quello che era pubblicato proprio in Santo Stefano di Monopoli ora appartenente al Museum of Fine Arts di Boston<sup>15</sup>. Quest'ultimo sembra possa essere datato agli anni sessanta-settanta del Quattrocento secondo la studiosa, quindi riconducibile all'epoca del baliaggio di Giambattista Carafa e non del figlio Alessandro. Appaiono tuttavia motivate le osservazioni e la disanima delle fonti condotta in proposito da Boraccesi che porta a concludere come tale opera possa essere stata eseguita circa il 1480 per volontà quindi di Alessandro Carafa in memoria del padre caduto nella battaglia a difesa di Rodi dall'assalto turco, e in un momento nel quale Alessandro era reduce dai soccorsi prestati alla Terra d'Otranto in occasione del sacco del 1480<sup>16</sup>.

Rimane significativo – e a maggior ragione dal

momento che può prevalere quest'ultima motivazione per la committenza del politico ora a Boston – il fatto che la sua appartenenza all'ambito della cultura cretese, nella fattispecie ai modi di Andreas Ritzos da Creta, possa fare riflettere sulla compresenza di opere «alla greca» assieme ad altre di provenienza veneziana entro questo contesto della committenza Carafa pur nello svolgimento di una pluridecennale azione di patrocinio delle arti che riguarda in particolare, oltre a Monopoli, Putignano e Fasano<sup>17</sup>.

La lunga appartenenza di Monopoli a Venezia, sotto amministrazione diretta dal 1495 al 1530 quando il centro portuale pugliese venne ceduto alla Spagna, ne fa certo un punto di diffusione della cultura lagunare. Tale legame, a prescindere dall'appartenenza formale della città, produce dal punto di vista della cultura artistica, sia prima che ancora ben dopo tale data, esempi di rilievo in particolare nel corso di tutto il Cinquecento<sup>18</sup>. Quello che interessa ora sottolineare è che l'arrivo di opere dal centro lagunare si inquadra sì nei modi tipici di una «colonizzazione» finalizzata a ribadire il dominio culturale del «centro» e a provocare un aggiornamento in «periferia», ma anche nel contesto di una più articolata circolazione entro la stessa area di opere di diversa matrice culturale adriatica<sup>19</sup>. Pertanto può vedersi attuato in ambito pugliese quel «rapporto di reciproco scambio» per cui la cultura occidentale raggiungeva l'Oriente latino secondo la geografia della presenza degli Ordini cavallereschi, mentre specie a fine Quattrocento l'arte veneziana conosceva di nuovo un momento di particolare fortuna perfino presso il sultano Maometto II, illustrata dall'arrivo alla sua corte di Gentile Bellini, diplomatico e ritrattista, a Costantinopoli fra il 1479 e il 1481<sup>20</sup>. Trovo poi assai significativo che un'opera richiesta a Giovanni Bellini giovane, il politico per Genzano di Lucania, più a lungo ritenuta di Lazzaro Bastiani, presenti una connotazione all'antica, un classicismo quasi «statuario» associabile a un gusto protolombardesco ma venato altresì di più significativi preziosismi bizantineggianti che appaiono risolti altrettanto esplicitamente attraverso l'umeggiature o schematismi iconografici e tipologici «alla greca», e che nelle sue opere veneziane più prossime quali i Trittici della Carità dei primissimi anni sessanta del Quattrocento risultano assenti<sup>21</sup>.

Fin qui gli accenni all'opera di Paolo Campsa e

del cognato Giovanni in ambito pugliese e alcuni spunti offerti dal contesto storico e culturale, in particolare artistico.

Da parte veneziana, se anche si era in passato offerto qualche dato sul «non meglio identificato» Paolo Campsa (a partire dai documenti editi da Paoletti nel 1893, da Ludwig dal 1900 al 1905), non si accennava, entro le più recenti e pur rapide informazioni su tale intagliatore, al trittico di Monopoli se non per darlo come perduto, mancando un controllo sulla pubblicistica locale pugliese o su cenni in sedi più accreditate<sup>22</sup>. Risultava dunque perduto per Peter Humfrey che lo citava a proposito della tipologia degli altari rinascimentali veneziani e della loro diffusione nel noto volume del 1993, lo dava per perduto Ivan Matejčić che ha il merito di avere segnalato fin dal 1992, e poi in un compendio del 1997, la personalità del Campsa nell'ottica soprattutto delle sue testimonianze raccolte in Istria<sup>23</sup>.

Nell'ambito della mia più recente ricostruzione del 1998, un avanzamento nel delineare il profilo di Paolo Campsa e di suo cognato – nella quale lo «Zuane» citato a Monopoli risulta essere Giovanni di Malines –, è stato possibile, nella concreta formulazione di un catalogo ben più esteso, proprio dalla volontà di mettere assieme da un'ottica veneziana e di Terraferma (nella fattispecie trevigiana), quelle testimonianze storiografiche fino ad allora almeno in parte incomunicanti, quelle dell'Istria e per un caso della Puglia<sup>24</sup>. È un fatto questo della incomunicabilità delle fonti che, se non sussiste più nell'ambito degli studi ben consolidati sulla pittura veneta in Puglia, può dunque ancora riguardare argomenti relativamente più trascurati, o che conoscono un interesse specifico appena avviato, come per l'appunto quello della scultura lignea veneziana fra Quattro e Cinquecento<sup>25</sup>. E non mi permetto di dire trascurati da parte pugliese, ma da parte veneziana, almeno fino a pochi anni fa.

Mi sono dilungato su queste vicende di «sfortuna critica» perché il problema della ricostruzione di una bottega di scultori del legno operanti a Venezia tra fine Quattrocento e primi decenni del Cinquecento, la prima in assoluto che per Venezia si sia fino ad ora identificata nei documenti come pure nelle opere, impone direttrici di indagine non consuete, obbliga a saldare più testimonianze locali. È da osservare tutta-

via, volendo esprimere ancora una considerazione generale di metodo, come anche lo studio delle opere dei maestri maggiori della pittura presenti in Puglia, in riferimento a quelli veneziani ad esempio, necessari per un avanzamento specie nell'ottica del contesto e della committenza, di ricorrere al vaglio di queste ultime fonti locali; solo di rado ciò è avvenuto in passato in sede scientifica, poiché era allora l'aspetto formale a suscitare un interesse pressoché esclusivo e vi era un intento a inserire le opere di «periferia» in un quadro prettamente monografico su di un autore piuttosto che anche in quello storico-culturale della loro destinazione.

La bottega di scultura lignea gestita in società da Paolo Campsa e da Giovanni di Malines ha la sua vetrina a Venezia ma il loro tipo di «prodotto», che potremmo definire più «tradizionalista» rispetto ad altri, incontra interesse non solo, ovviamente, nelle piccole località della Terraferma, nella fattispecie in un circuito Trevigiano e in Friuli, ma anche e soprattutto in Istria<sup>26</sup>. In tali ambiti le loro opere, come doveva essere per il caso di un invio in Puglia, costituivano le novità venute dalla Dominante rispetto alla situazione creata dalle botteghe locali pur floride, come ad esempio è documentato per il Friuli<sup>27</sup>. L'operatività di tale bottega è dunque anche di ambito adriatico se possiamo comprendere Venezia con Torcello, l'Istria e, sia pure per un solo caso, anche Monopoli, oltre che il Trevigiano, il Friuli, Costa di Rovigo e Reggio Emilia, se guardiamo al proseguimento dell'attività, dopo la collaborazione Campsa-di Malines, ad opera di Campsa con la sua impresa, e cioè fino al 1534 in base alle opere finora ritrovate<sup>28</sup>.

Tale operatività appare maggiormente di interessi propriamente adriatici se collochiamo quest'unico episodio pugliese finora noto circa la presenza di tale bottega di intagliatori sulla scia tracciata da un'altra bottega veneziana, questa volta di pittura, la quale è senza dubbio più massicciamente presente nella regione. Si tratta della bottega dei Vivarini che in Puglia si documenta in particolare nelle sue manifestazioni più tarde, quelle che riguardano dunque Bartolomeo, semmai con la collaborazione di Antonio ormai a fine carriera, e Alvise.

La presenza di Bartolomeo è segnata dai politici di Andria del 1467 e del 1483, di Rutigliano, Polignano, Altamura, dall'*Annunciazione* di Modugno del



Intagliatore veneto, circa 1460, *Altare dell'Incoronazione della Vergine*. Isole Tremiti, chiesa di Santa Maria.

1472, dal Polittico di Conversano del 1475 (Venezia, Gallerie dell'Accademia), dalla pala di San Nicola di Bari del 1476, la presenza di Alvise dal Polittico di Sant'Andrea di Barletta del 1483 di cui rimane lo scomparto centrale; l'anticipo a ben vedere è dato da una straordinaria opera in buona misura di marca vivariniana, nella fattispecie caratterizzata da una rara attuazione di quel «rinascimento umbratile» di Antonio, e per di più lignea, rappresentata dal monumentale polittico di Santa Maria alle Isole Tremiti<sup>29</sup>. La datazione ultimamente proposta da Clara Gelao agli anni 1450-1460 è da accettarsi, probabilmente con preferenza per il momento più avanzato, come pure i riferimenti più remoti proposti, in particolare ai due polittici di San Zaccaria a Venezia del 1443, di collaborazione fra Antonio e Giovanni di Alemagna e

con intervento dell'intagliatore Ludovico da Forlì, al Polittico della Certosa di Bologna del 1450 di collaborazione fra Antonio e Bartolomeo e che per l'intaglio ha fatto supporre l'intervento di Cristoforo da Ferrara<sup>30</sup>. Va osservato che il Polittico delle Isole Tremiti presenta morfologie decorative, come trafori, fastigi e pinnacoli, associabili a quelle dei citati esempi vivariniani; tuttavia esso manifesta a sua volta un tale sviluppo impaginativo per cui risultano a figura intera anche i santi del registro superiore, soluzione che non ha corrispettivi nei polittici vivariniani. Caso a sé è quello del tergo del Polittico del Rosario in San Zaccaria del 1443, ma per motivi diversi di natura iconografica<sup>31</sup>. Le figure del polittico delle Tremiti ricevono compiuto risalto plastico e invece presentano nel modulo di svolgimento dei panneggi cadenze tardogotiche, per cui trovano assonanza precipuamente nei modi di Antonio Vivarini, come pure, e forse più nettamente, si può osservare per la sintetica tornitura dei volti rosati dai pomelli delle guance arrossati mediante una leggera sfumatura, per alcuni dei quali si definisce una netta tipica frontalità. Con tutto ciò appaiono per ora sconsigliabili accostamenti più diretti (o addirittura attribuzioni coincidenti), con i rari esempi di sculture lignee connesse ai manufatti vivariniani, a quelli superstiti di Ludovico da Forlì, o ipoteticamente al nome di Cristoforo da Ferrara che dovette avere dei trascorsi più chiaramente tardogotici, essendo già noto alla fine degli anni trenta a Venezia, implicato in siffatte opere, quindi poco prima della collaborazione con la bottega Vivarini-d'Alemagna; a Venezia le sculture lignee che possano per lo meno approssimarsi all'altare delle Tremiti sono il *San Giovanni Battista* e il *Santo vescovo* collocati recentemente a fianco dell'altare dei Milanesi ai Frari tuttavia di modulo più allungato<sup>32</sup>. Si ha l'impressione che per ora ogni esempio di scultura lignea vivariniana, se è collegabile con relativa facilità alla dinamica stilistica di tale bottega, ciascuno quanto all'autore faccia ancora storia a sé.

Il riferimento può riguardare l'*Annunciazione* dello scomparto centrale del trittico della Collezione Cagnola di Gazzada, un complesso firmato e datato da Antonio Vivarini assieme a Bartolomeo nel 1452<sup>33</sup>. In via di ipotesi, in attesa di un chiarimento sul suo profilo attraverso qualche fortunato rinvenimento, un accostamento a Jacopo Moranzon appare comprensibile





Andrea da Murano e bottega, ottavo decennio del Quattrocento, *Madonna con il Bambino in trono*. Cherso, convento dei Francescani.



Andrea da Murano e bottega (?), ottavo decennio del Quattrocento, *Madonna con il Bambino in trono*. Verbenigo, chiesa parrocchiale.

a livello di risultato tipologico<sup>34</sup>. È stato accostato anche a Giacomo da Cattaro che nel 1462 firma l'ancona lignea raffigurante la *Madonna con il Bambino* delle Civiche Raccolte del Castello Sforzesco di Milano, dichiarandosi al lavoro presso la bottega di Lazzaro de' Franceschi in San Lio a Venezia, maestro che sappiamo più tardi autore del perduto altare ligneo di Santa Fosca di Torcello commissionato nel 1474; grazie al confronto stilistico si è di conseguenza potuto cogliere nell'accertata opera milanese almeno una somiglianza con il rilievo del Trittico Cagnola<sup>35</sup>. Non si può tuttavia andare oltre a una affinità, e quindi anche in questo caso, alla conferma di una certa «aria di famiglia» vivariniana che non giunge a collegamenti di paternità. Le conoscenze sulle botteghe veneziane di intaglio in generale, e su quelle «vivariniane» nella fattispecie, sono dunque ancora frammentarie per giungere a definizioni attributive.

Questo riguarda anche una delle massime espressioni di scultura lignea sulla linea vivariniana rappresentata dal Polittico di San Francesco di Pola per il quale si è pure avanzato ultimamente il nome di Jacopo Moranzon che in questo caso sembra meno praticabile<sup>36</sup>. Preferisco per ora considerarlo se non una diretta emanazione della bottega dei Vivarini – in una operazione gestita in particolare da Antonio in fase tarda – almeno il frutto dell'impresa di intagliatori che doveva funzionare nella collaborazione con tali assai considerati pittori veneziani, ma in parallelo e con le stesse loro idee pure autonomamente e in un raggio d'azione vasto. Per il polittico di Pola ritengo convenga una datazione agli anni sessanta del Quattrocento, accanto al polittico di Osimo e a quello di Pesaro del 1464 ora nella Pinacoteca Vaticana, lontano dunque da quello della Certosa di Bologna

del 1450, manifesto della collaborazione fra Antonio e Bartolomeo, come è stato più volte proposto in passato<sup>37</sup>.

Per quanto riguarda Bartolomeo Vivarini, pur disponendo in seguito di un unico esempio più diretto di scultura lignea che consiste nella *Pietà* del Polittico di Arbe del 1485 (Boston, Museum of Fine Arts), si può verificare una certa progressione stilistica entro un orientamento dettato dal maestro anche nella scultura lignea; se ne ha dimostrazione ad esempio attraverso il confronto fra due Madonne con il Bambino che si conservano in Istria, quella del convento dei francescani di Cherso (Cres) firmata e datata da Andrea da Murano negli anni settanta (l'annuale non è conservato), e quella un poco più accurata della parrocchiale di Verbenigo (Vrbnik) accostata dubitativamente allo stesso Andrea da Murano da Matejčić<sup>38</sup>. I due importanti rinvenimenti documentano la traduzione in scul-



Andrea da Murano e bottega, *San Giovanni Evangelista*, *San Bernardino da Siena*, *San Giovanni Battista*. Kosljun, Isola di Veglia, chiesa di San Bernardino.

tura lignea di composizioni di Bartolomeo entro la bottega di un suo emulo, quale appunto fu Andrea da Murano. Tuttavia, al confronto con i dipinti di quest'ultimo è difficile, per entrambi gli esempi, vedervi rivelata appieno, anche dal punto di vista tipologico, quella sua aspra e ingenua intelligenza inventiva ed espressiva, o il rovello disegnativo mantegnesco. È un'osservazione che individua il problema di come potessero collaborare all'interno di una bottega più maestranze specializzate, alcune dedite all'esecuzione dei dipinti oltre all'intaglio di cornici e immagini lignee, per cui non sempre è possibile usare i normali parametri circa l'individuazione dell'autografia<sup>39</sup>. Prendendo atto di tale problema, si può comprendere meglio il carattere specifico dell'orientamento mantegnesco-vivariniano della bottega di Andrea da Murano, qualora le si riconoscessero anche i tre rilievi lignei con *San Giovanni Evangelista*, *San Bernardino* e *San Giovanni Battista*, superstiti di un polittico proveniente dalla chiesa di San Bernardino sopra Košljun,

un'isola nella baia di Punat, sempre presso l'Isola di Veglia<sup>40</sup>. Alcune tipologie e movenze sono letteralmente copiate dal Polittico di San Zeno del Mantegna, ma con la ruvidezza e la marcata espressività del muranese.

Accanto a quella di Andrea da Murano e bottega, guardando all'Istria, soluzioni alla Bartolomeo, ovvero «muranesi», riguardano anche la *Madonna con il Bambino in trono* già nella sacrestia della cattedrale di Capodistria, la *Madonna con il Bambino in trono* e il *San Pietro apostolo* (parti superstiti di un unico complesso) del Museo della Basilica Eufrasiana di Parenzo, opere che si collocano più probabilmente negli anni ottanta, ma che figurano ancora bene in un confronto con i citati esempi più mante-

gnesco-squarconeschi di Andrea da Murano<sup>41</sup>.

Di questa evoluzione della scultura lignea di impronta vivariniana non si ha finora testimonianza in Puglia, dove invece sono i citati polittici di Bartolomeo ad essere insediati.

Si può tuttavia collegare a una matrice stilistica veneta, se non proprio vivariniana o veneziana, la *Madonna con il Bambino* della cattedrale di Otranto che, a mio giudizio, può essere datata negli anni ottanta del Quattrocento, dunque per altri accostamenti da selezionare in via ipotetica in un'ambito veronese e pertanto alternativi rispetto a quello in più occasioni avanzato nei confronti del Polittico di San Daniele del Friuli, spesso confuso con quello commissionato nel 1441 per la chiesa di Sant'Antonio Abate a Michele Giambono e al socio intagliatore Paolo di Amedeo entrambi di Venezia, ma invece opera ancora di anonimo autore tra quelli che in Friuli divulgano, prima di Domenico da Tolmezzo, idee vivariniane<sup>42</sup>.



(a sinistra) Intagliatore veneto, nono decennio del Quattrocento, *Madonna con il Bambino in trono*. Già Capodistria, chiesa cattedrale.

(al centro) Intagliatore veneto, nono decennio del Quattrocento, *Madonna con il Bambino in trono*. Parenzo, Museo della basilica Eufrasiana (dalla chiesa della Madre di Dio di Castagnovizza).

(a destra) Paolo Campsa e Giovanni di Malines, *Madonna con il Bambino in trono*, 1497. Buie, santuario della Madre di Dio.

La digressione sugli esempi di scultura lignea connessi al linguaggio dei Vivarini ha una motivazione nel fatto che le prime opere riconducibili a Paolo Campsa e a Giovanni di Malines hanno tale impronta, mentre il Trittico di Monopoli del 1502 segna già, in qualche misura, un passaggio stilistico. La prima opera accertata di tale catalogo è infatti l'immagine della *Madonna con il Bambino* che risale al 1497 secondo la testimonianza del vescovo di Cittanova Giacomo Filippo Tommasini contenuta negli atti della visita pastorale del 1650<sup>43</sup>. Trattandosi di un'immagine miracolosa della Vergine destinata a un santuario ad essa dedicato e che arriva a Buie in Istria da Venezia, secondo la cronaca agiografica di Urizio del 1834, è più probabile che essa risultasse isolata entro l'incorniciatura lignea coeva, ricordata nella visita pastorale secentesca, al modo di un tabernacolo<sup>44</sup>. Un complesso più articolato, cioè un polittico, era invece quello del 1499 collocato ad opera degli stessi intagliatori

veneziani nel coro della chiesa parrocchiale di San Servolo di Buie, andato completamente perduto<sup>45</sup>. È da ricordare ancora una volta come Vanda Ekl già nel 1982, qualificasse la Madonna di Buie, unica opera superstita tra quelle documentate, come una delle più belle statue lignee dell'Istria; vi ravvisava «la maniera dei Vivarini, in particolare di Bartolomeo le cui figure, sobrie ed eleganti, isolate come le sculture negli scomparti dei polittici, erano assai apprezzate nella provincia veneta»<sup>46</sup>. È una lettura confermata da Matejčić del 1995, il quale ugualmente vede tradotti nel legno nell'immagine di Buie quegli elementi stilistici che Bartolomeo offre con la sua pittura, per cui «una certa piattezza nella resa dei valori volumetrici anziché a una vera e propria scultura fa pensare piuttosto a un dipinto»<sup>47</sup>. Per la Madonna di Buie ho potuto confermare una lettura vivariniana con una sottolineatura di un esito più aggiornato e più «moderno» rispetto al ripiegamento solo su Bartolomeo, tale da lasciar supporre almeno



(a sinistra) Paolo Campsa e Giovanni di Malines, *Madonna con il Bambino in trono*. Tisno, chiesa di Santo Spirito.

(al centro) Intagliatore veneto, ultimo decennio del Quattrocento, *Madonna con il Bambino in trono*. Trieste, Museo Sartorio, donazione Fondazione Antonio Rusconi.

(a destra) Paolo Campsa e Giovanni di Malines, *Madonna con il Bambino in trono*. Già Lonedo, Villa Godi Valmarana, collezione Malinverni.

un interesse rivolto ai raggiungimenti di Alvise Vivarini<sup>48</sup>. Il carattere espressivo assai marcato appartiene all'immaginario di Bartolomeo, specie guardando al Bambino, mentre da Alvise può derivare la concezione architettonica del gruppo solenne ed equilibrato, in cui si cercano bilanciamenti e simmetrie tra le parti, nonché l'accentuazione di volumi puliti come nel volto della Vergine, o ancora il controllo linearistico nello svolgimento dei panneggi, rispetto alle piegature o ammaccature metalliche di origine mantegnesca proprie di Bartolomeo. Per quanto riguarda la documentata collaborazione di Giovanni di Malines, da ritenersi in ogni caso vero e

proprio coprotagonista, si è azzardata l'ipotesi che possa riguardare in particolare anche la finitura originaria dell'opera che rivela tracce consistenti di *Pressbrokat* sia nel cuscino su cui è disteso il Bambino, sia sulla veste della Vergine. È una tecnica di retaggio tardogotico che non si trova frequentemente in uso a Venezia a queste date, derivando da una tradizione attestata invece nelle Fiandre e nei paesi tedeschi per comparire nella scultura lignea friulana a partire dal *San Nicola di Bari in cattedra* proveniente dalla chiesa di San Gregorio di Castello d'Aviano (ora Museo Civico di Pordenone), opera di Bartolomeo dell'Occhio del 1503<sup>49</sup>.

Rispetto ai due esempi citati di Madonna con il Bambino della bottega di Andrea da Murano e ad altri ad essi collegati in un contesto vivariniano, lo schema compositivo permane sostanzialmente fissato, anche dopo vent'anni circa, nella Madonna di Buie in cui è il risalto volumetrico a tradurre in qualche misura il nuovo formalismo antonelliano di Alvise. Accanto ad essa si deve ora porre quale brillante aggiunta al catalogo la *Madonna con il Bambino in trono*, risolta in altorilievo, della chiesa di Santo Spirito di Tisno segnalata da Matejčić come opera della bottega di Paolo Campsa e di Giovanni di Malines di questo momento<sup>50</sup>. Se il procedere è quello verso l'acquisizione di una maggiore monumentalità raggiunta nell'esemplare di Buie, l'opera di Tisno di una certa qualità esecutiva e singolare finezza di finitura in argento, può situarsi in un momento per l'appunto di passaggio immediatamente precedente, presentando per di più il vantaggio di tenere ancora più vicina a questa fase della bottega anche la *Madonna con il Bambino* di provenienza istriana acquisita dal Museo Sartorio di Trieste per donazione della Fondazione Rusconi che ho avuto occasione di rendere nota nel 1998<sup>51</sup>. L'applicazione dello stesso schema compositivo lascia spazio in quest'ultima a movimenti meno rigidi, ravvisabili nell'accento di torsione o nella posizione sfalsata delle ginocchia; le accentuazioni espressive e la rigidità di resa anatomica del Bambino si risolvono nel volto della Vergine in un esito più felice e di maggiore essenzialità proprio come nell'opera di Tisno. Ulteriore apporto a formare un gruppo omogeneo attorno alla Madonna di Buie è dato dalla inedita *Madonna con il Bambino in trono* segnalata presso la Collezione Malinverni di villa Godi Valmarana al Castello di Lonedo (Vicenza) nella didascalia che accompagna la riproduzione schedata presso l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze, alla quale Matejčić fa riferimento, rilevando anche in essa qualche più aperta movenza<sup>52</sup>. Riguardo alla paternità, la tipologia del Bambino a confronto con quello della statua miracolosa di Buie costituisce un motivo firma. La maggiore asciuttezza formale, pur in presenza di analoghe soluzioni disegnative, induce a inserire cronologicamente questo esempio al primo posto del catalogo Campsa-di Malines seguito da quello di Tisno per arrivare in seguito alla Madonna di Buie del 1497.

Attraverso l'unico monumento accertato dell'arte di Paolo Campsa e di Giovanni di Malines rappresentato dalla Madonna di Buie e ancor più con l'aggiunta del confronto con l'esemplare di Trieste e con altri esempi autografi più «muranesi», quello già Malinverni e di Tisno, risulta più agevole porre le basi per documentare presso gli intagliatori veneziani quel passaggio di stile, e anche generazionale, avvenuto nella bottega dei Vivarini fra Bartolomeo e Alvise, mentre tale bottega è certo ancora di primo piano a Venezia, rimanendo allo stesso tempo particolarmente influente in Friuli, come pure nel Bellunese e nel Trevigiano o nell'area adriatica<sup>53</sup>.

I dati documentari riportati da Paoletti e da Ludwig non fanno tuttavia alcuna luce per una precisa chiarificazione dell'ipotizzabile ruolo che potrebbe essere stato assunto nell'ambito della bottega vivariniana da Paolo Campsa e dal cognato Giovanni di Malines nella fase tarda di Bartolomeo e in quella di Alvise, e nessun aggancio in tale direzione deriva dalla ricerca documentaria di Markham Schulz, dalla quale riescono chiariti molti aspetti delle loro vicende. A fronte dei ricchi dati documentari sulla biografia e sull'operatività, non si registrano al momento altri riscontri diretti in opere rispetto a quelle considerate da Matejčić e da chi scrive<sup>54</sup>. La società di Paolo Campsa con il cognato Giovanni, che sappiamo in vigore all'epoca della Madonna di Buie e del polittico per il duomo di quella città, funzionò fino alla morte di quest'ultimo nel 1513, data che si ricava da un documento del 1527, in cui per la prima volta è riportata di Giovanni di Cristoforo l'origine fiamminga<sup>55</sup>.

Per gli anni ora considerati è di particolare importanza ricordare che i due soci ebbero altre importanti commissioni di lavoro in Terraferma, e non solo dalle parti dell'Istria sotto San Marco; essi risultano aver compiuto nel 1498 un polittico per la chiesa di San Martino di Reggio Emilia, oggi perduto. Lazzaro Bastiani e Guarisco di Viviano Zingioni, pittore e intagliatore con bottega in San Polo, *duos communes amicos*, sono i periti dell'opera nominati col consenso dei rappresentanti della comunità reggiana nell'occasione recatisi a Venezia<sup>56</sup>. La valutazione del lavoro è favorevole, raggiungendo la cospicua stima di cinquanta-due ducati. Il rapporto di Campsa e del suo socio con Lazzaro Bastiani è, a questa data, di conferma circa un aggiornato orientamento della loro bottega destinato a

superare la cultura vivariniana con il prolungarsi dell'attività nel nuovo secolo, proprio come avviene per Bastiani che su questa linea è senza dubbio notevolmente in anticipo<sup>57</sup>. È da ricordare come Bastiani sortisca in una formulazione stilistica dapprima di matrice vivariniana, nei modi di Quirizio da Murano, e poi riveli rispetto a questi trascorsi, soluzioni aggiornate su Giovanni Bellini dei primi anni sessanta, per rinnovarsi in seguito circa il 1480 attraverso una applicazione spaziale antonellesca al modo del primo Carpaccio, comprensiva di attenzioni descrittive di marca ponentina, in una più sobria monumentalità<sup>58</sup>. È un passaggio contrassegnato anche da opere inviate in Lucania e in Puglia, dal Polittico di San Francesco di Matera (scomparti ora inseriti nel pergolo dell'organo) della seconda metà degli anni sessanta e, più oltre, dal ben noto *San Girolamo e donatore* per la cattedrale della Madonna della Madia di Monopoli (ora Monopoli, Museo Diocesano) del 1480 circa<sup>59</sup>. Forse non è pura coincidenza l'arrivo di opere di Bastiani e della bottega Campsa-di Malines pur a distanza di qualche tempo, e questo si osserva in riferimento a una solidarietà tra questi maestri come si documenta poco più tardi, nel 1498, e supponendo comuni conoscenze nell'ambito della clientela che percorre rotte adriatiche. Da questo punto di vista sarebbe importante poter stabilire la destinazione originaria dell'opera di Lazzaro Bastiani per Monopoli e l'identità del committente che ancora sfuggono; si trattava di un precedente rispetto all'invio da Venezia, certo ancor più significativo, del *San Pietro Martire* di Giovanni Bellini per l'altare Indelli in San Domenico da registrarsi più probabilmente alla fine degli anni ottanta<sup>60</sup>.

L'attività di Paolo Campsa e del socio fiammingo era già nota a Venezia almeno dall'ultimo decennio del Quattrocento, tanto da essere di riferimento per la sua specialità nella produzione di statue o interi altari lignei e da ricevere quindi commissioni in terre lontane; tuttavia non conosciamo ancora compiutamente quale fosse nella capitale lagunare la situazione di concorrenza che essa incontrava nella confezione di tali manufatti<sup>61</sup>.

In concreto, questi dati su di un intagliatore di Venezia e di un suo collega fiammingo, sempre citato in subordinate, non possono riferirsi, sul piano artistico, che alla Madonna di Buie e a quelle già Malinverni e di Tisno. Come altro sicuro punto di riferimento nel

catalogo «iniziale» della bottega Campsa-di Malines rimane finora, proprio il trittico di Monopoli del 1502. Ad esso fa seguito il polittico ligneo a rilievo che presenta la *Madonna con il Bambino in trono* al centro, la raffigurazione del *Padre Eterno* nella soprastante lunetta, *San Michele e san Bartolomeo* nello scomparto di sinistra, *San Girolamo e san Rocco* nell'altro, opera appartenente alla chiesa di San Michele di Bescanuova (Baška) nell'Isola di Veglia (Krk), utilmente documentata al 1514<sup>62</sup>. È interessante notare come le soluzioni compositive adottate nel trittico di Monopoli anticipino quelle del Polittico di Bescanuova del 1514, e altresì cogliere come nel 1502 fosse già in atto l'acquisizione di una definizione formale piuttosto nuova da parte di questa impresa, che può forse apparire in certa misura «retrograda» in senso assoluto, ma non nell'ottica di una evoluzione interna alla bottega stessa e della specialità da essa garantita<sup>63</sup>. In questo passaggio è forse da cogliere un'avvicendamento generazionale, vale a dire la maggiore importanza che viene ad assumere Campsa rispetto al socio fiammingo.

In risposta a queste definizioni ritengo sia utile allargare i confronti a proposito del Polittico di Bescanuova, in particolare a quello pressoché integro della chiesa dei Francescani di Omišalj, opere del resto significativamente accostate da Igor Fisković<sup>64</sup>. In tale modo possiamo congetturare quella che poteva essere anche per Campsa e Giovanni di Malines una tipologia di incorniciatura ritenuta adatta per contenere manufatti a medio e alto intaglio come quelli di Monopoli e di Bescanuova, provvista forse in taluni casi di predella in bassorilievo. La sostanziale prossimità cronologica fra il polittico di Bescanuova e quello di Omišalj, fa riflettere come in questo momento fosse ancora in voga una cornice dagli elementi architettonici poco aggettanti, caratterizzati da motivi a candelabra o fitomorfi speculari nell'architrave, affatto associabili a quelli della scultura lapidea. Si tratta di un'applicazione di modelli lombardeschi attuati nelle cornici a partire da Bellini negli anni sessanta (Polittico di San Vincenzo Ferrer), diffusi e morfologicamente elaborati negli anni ottanta in più botteghe e dunque di una certa modernità per le cornici lignee destinate alla «periferia», come indica ad esempio quella che, cronologicamente vicina, è realizzata con finezza dal feltrino Vittore Scienza per contenere il



Paolo Campsa, *Madonna con il Bambino in trono, Padre Eterno* (nella lunetta); *San Michele e San Bartolomeo; San Girolamo e San Rocco*, 1514. Isola di Veglia, chiesa di San Michele di Bescanuova.



Pietro di Giovanni, *Polittico*. Omisalj, chiesa dei Francescani.

Polittico del Cima da Conegliano per la chiesa di Sant'Anna dei Francescani Osservanti di Capodistria (ora depositato a Mantova, Galleria di Palazzo Ducale) a cui si riferiscono documenti del 1513<sup>65</sup>.

Ritornando ora all'opera prima di questa fase, e cioè al Trittico di Monopoli, è da notare come la figura della Vergine ripeta nei panneggi gli schemi già visti nel gruppo di Buie e si affermi una maggiore distensione linearistica che sostituisce certo nervosismo 'muranese' nella orlatura dei panneggi stessi. Soprattutto è da ribadire come si proceda verso una maggiore dilatazione formale e verso l'acquisizione di una diversa monumentalità. I volti presentano una tornitura più piena, soprattutto ora non rispecchiano più una tipologia connessa con gli inequivocabili modelli vivari-

niani. Il Bimbo, in particolare, risente di altri schemi che si potrebbero definire genericamente tardo-belliniani. Si assiste tuttavia a un'ambigua posizione stilistica per via di una mescolanza di elementi figurativi ancora tra Gotico e Rinascimento. Manifesta qualche avvisaglia «classicistica», ad esempio, la scelta della conchiglia quale elemento spaziale e decorativo; le tipologie dei santi ospitati nei laterali, nonostante la loro monumentalità e resa plastica, si direbbero ricalcare in qualche modo contraddittorio più arcaici modelli quattrocenteschi, mentre ancora perfino goticeggianti risultano i due angeli in vesti dai panneggi angolosi e zigzaganti che, in posizione speculare, incoronano la Vergine. Il rinvenimento del trittico di Monopoli del 1502 segna, con tutto ciò, una tappa importante e giu-





Paolo Campsa e Giovanni di Malines, *Compianto sul Cristo morto*. Torcello, Museo Provinciale.

stifica l'arrivo coerente alla soluzione stilistica del polittico di Bescanuova del 1514, che di fatto è da ritenere a buon titolo, in virtù del legame che ancora vige tra i due esempi, l'opera conclusiva della collaborazione tra Campsa e Giovanni di Malines, anche se quest'ultimo, come già ricordato, muore nel 1513<sup>66</sup>.

Grazie a un confronto con queste due opere ho ritenuto di poter riconoscere alla bottega di Paolo

Campsa e di Giovanni di Malines, e in una fase tra il 1502 e il 1514, il rilievo ligneo raffigurante il *Compianto su Cristo morto* del Museo Provinciale di Torcello, dopo che era stato assegnato a scultore veneto addirittura di metà Quattrocento; in proposito era stata ravvisata in esso la confluenza di «elementi gotici nordici e aggiornamenti sulla cultura figurativa padovana»<sup>67</sup>. In conseguenza della notevole postici-



Paolo Campsa e Giovanni di Malines (?), *San Giovanni Battista, Santo vescovo*. Veglia, sacrestia della cattedrale.



Intagliatore veneto, primo decennio del Cinquecento, *Madonna con il Bambino in trono*. Lisignano, chiesa della Madre di Dio di Munto.

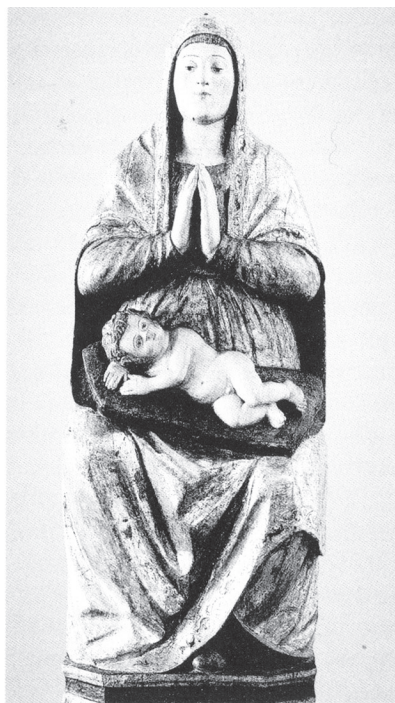
pazione cronologica e della nuova attribuzione, tale lettura stilistica nell'ambito della bottega Campsa-di Malines va convertita in altri termini: quelli che consentono di evidenziare ancora una volta il superamento della stretta adesione allo stile muranese e alvisiano che solo qualche anno prima la riguarda, anche se i due maestri realizzano qui un più moderno *Vesperbild*, per il cui schema si dovrà cercare molto probabilmente in un modello grafico d'Oltralpe tradotto in veneziano. I volti pieni e tondeggianti della Maddalena o del san Giovanni del rilievo di Torcello trovano diretto riscontro tipologico tanto nel Trittico di Monopoli quanto in quello di Bescanuova, rispetto ai quali si trova corrispondenza anche per quanto riguarda la conduzione dei panneggi, e più in generale nell'effetto di sbalzo plastico.

Questi aspetti formali sono quelli che suggeriscono di accostare con cautela alla bottega Campsa-di Malines anche la *Madonna con il Bambino* di Santa Maria di Verteneglio (Brtonigla) in Istria<sup>68</sup>. Mi rendo conto

che la formula dubitativa è doverosa non fosse altro che per lo stato di conservazione dell'opera. Il motivo è anche in questo caso quello belliniano del Bambino che scalcia, Matejčić pertanto ne propone la fortuna del motivo a partire dagli anni settanta del Quattrocento, ma vale l'avvertenza di come tale nobile ideazione apparsa a Venezia non implichi che questo richiamo iconografico in periferia sia cronologicamente vicino.

Con riferimento soprattutto al *Compianto* di Torcello è da verificarsi l'opportunità di inserire nel catalogo di Campsa-di Malines anche il dittico a rilievo, parte superstite di un complesso più vasto, raffigurante *San Giovanni Battista e Santo vescovo*, conservato nella sacrestia della cattedrale di Veglia presentando molte soluzioni disegnative e tipologiche in comune<sup>69</sup>.

Altro accostamento alle opere di questa fase della bottega Campsa-di Malines, riguardo alle statue lignee pensate a tutto tondo come centro di polittico o autonome entro edicola, merita la *Madonna con il*



(a sinistra) Intagliatore veneto, 1500 circa, *Madonna con il Bambino in trono (Madonna di Monperino)*. Valle d'Istria, chiesa parrocchiale.

(al centro) Intagliatore veneto, primo decennio del Cinquecento circa, *Madonna con il Bambino in trono*. Parenzo, Museo della basilica Eufrasiana (da San Martino del Monte a Torre del Quieto).

(a destra) Intagliatore veneto, secondo decennio del Cinquecento, *Madonna con il Bambino in trono*. Roncade, chiesa parrocchiale di Tutti i Santi.

*Bambino* della chiesa della Madre di Dio di Munto (Lisignano-Ližnjan); rispetto alla monumentalità e agli schematismi disegnativi e plastici di quest'ultima, è da ritenere ancora agganciata alla formulazione della Madonna di Buie, per accentuazioni espressive e per una sensibilità linearistica meno ferma nell'orlatura dei panneggi, la *Madonna con il Bambino*, meglio nota come *Madonna di Monperino*, della chiesa parrocchiale di Valle d'Istria (Bâle)<sup>70</sup>.

La sequenza di sculture lignee documentate in Istria da prendere in considerazione per un confronto può comprendere anche la *Madonna con il Bambino* già nella chiesa di San Martino del Monte a Torre del Quieto (ora Parenzo, Museo) che è inquadrabile più difficilmente in un rapporto con queste ultime: una stessa matrice tipologica e stilistica a cui è legato l'arcaismo della soluzione dei panneggi e la frontalità di impostazione del volto si accompagna tuttavia a un

risultato plastico nel complesso più sostenuto e tale da suggerire l'ipotesi di una datazione un poco più avanzata, comunque entro la prima metà del secondo decennio<sup>71</sup>.

Per questa fase di passaggio ritengo utile indicare un ulteriore confronto oltre che in ambito istriano anche in quello della Terraferma, del Trevigiano: significative affinità formali con questo gruppo di opere di distinte personalità presenta la *Madonna con il Bambino* della parrocchiale di Roncade, finora non considerata in sede specialistica<sup>72</sup>. È un'opera che, nonostante le manomissioni subite nel tempo, palesa ugualmente come si possano risolvere nel tutto tondo, e con maggiore forza monumentale, la stessa soluzione compositiva che è propria delle opere di Monopoli, di Torcello e di Bescanuova, perfino certo più spericolato tentativo di resa del movimento come attestato dalla forzata postura in contrapposto del Bambino.

Qui la distinzione stilistica più evidente è quella della conduzione ritmica dei panneggi della veste della Vergine che sono di una ricchezza e di effetti analitici nella loro strizzatura tali da non avere corrispettivi nelle altre opere. Anche per la Madonna di Roncade è da proporsi un accostamento alle opere della bottega Campsa-di Malines più che un'attribuzione diretta a tale catalogo, almeno al momento. Quest'opera ha tuttavia l'utilità di poter avviare anche in ambito veneto l'individuazione di esempi che per contenuti stilistici consentano di stabilire una sequenza cronologica di riferimento quale premessa necessaria alla definizione delle singole personalità.

Le aggiunte fin qui proposte al parco catalogo accertato di Paolo Campsa e di Giovanni di Malines, permettono dunque di considerare una fase più strettamente vivariniana e una protocinquecentesca vissuta dalla bottega, l'ultima apertasi nel 1502 con il trittico di Monopoli che dunque, a pieno titolo, segna un momento di svolta di tale sodalizio conclusosi nel 1513. Il raggiungimento stilistico più maturo rappresentato dal Polittico di Bescanuova ritengo abbia un proseguimento o meglio un esito corrispettivo da parte di un'altra personalità, quella che realizza il ricordato polittico di Omišalj di cui si è già notata la corrispondenza tipologica. Si intendono ora cogliere anche le affinità formali tra queste due opere; per quanto in quest'ultima si veda allungarsi il modulo delle figure che risultano meno compresse nello spazio e semmai più aggettanti almeno nel caso dello scomparto centrale, si possono anche cogliere altri e significativi aspetti di somiglianza che indicano trattarsi di una sintomatica linea stilistica parallela a quella di Campsa-di Malines avvertita all'altezza del Polittico di Bescanuova.

Una proiezione oltre questo momento del 1514 riguardo all'evoluzione stilistica intrapresa da Paolo Campsa ritengo infatti possa essere congetturata in via sperimentale dall'osservazione delle opere di un altro più trascurato intagliatore veneziano identificabile in quel Pietro di Giovanni che si stabilisce a Ragusa su invito di Jakov Hamzić, che lo convoca per conto del fratello pittore Mihajlo, con il quale nel 1512 firma un contratto per una collaborazione annuale che in realtà prosegue fino al 1518<sup>73</sup>. Di Pietro di Giovanni si conserva, oltre al Trittico di Omišalj a lui riconducibile, il Trittico della famiglia

Lukerević, proveniente dalla chiesa dei Domenicani di Ragusa; i documenti ricordano inoltre il grande Polittico di san Giuseppe per la Cattedrale di Ragusa, portato a termine dai due artisti dopo la morte di Nikola Božidarević nel 1517. Se si osserva il Polittico della chiesa del convento francescano di Lopud del 1523, prima realizzazione autonoma accertata che sia conservata, con al centro la *Madonna con il Bambino* lignea attorniata da dieci scomparti dipinti, l'altare dell'Assunzione della Vergine della chiesa di Santa Maria di Špilice sull'isola di Lopud, si può individuare un collegamento con la produzione di Campsa dovuto alla comune matrice ed esperienza veneziana di questi autori<sup>74</sup>. Certe soluzioni architettoniche o tipologiche dell'altare di Lopud, ad esempio gli intagli della predella e del timpano, sono del resto riformulate nella produzione di Campsa successiva al 1514.

Il proseguimento dell'impresa, con la titolarità del solo Paolo Campsa, risulta lungo e ricchissimo di testimonianze; è stato infatti sorprendente poterlo ricostruire fino ai primi anni Trenta del Cinquecento collegando a tale personalità rari e qualitativamente tra i più significativi esempi dell'arte della scultura lignea cinquecentesca in una vasta area: a Torcello, nel Trevigiano, a Soave e in Istria, dove nuovi ritrovamenti venivano fortunatamente compiuti da Matejčić<sup>75</sup>. Ciò è stato possibile dalla constatazione che l'arte di Paolo Campsa non ripiega in termini del tutto seriali a date avanzate, come potevo documentare rendendo note due opere inequivocabilmente da lui firmate, per cui non vi è ragione per dubitare che egli ne sia stato l'ideatore, e molto probabilmente anche l'esecutore, non solo l'impresario. Si tratta del *Cristo risorto* della parrocchiale di Soave presso Verona del 1533, unico esempio avanzato che veniva posto nel catalogo di Campsa, ma come voce isolata e che, finalmente riprodotto, poteva figurare accanto alla *Madonna con il Bambino* firmata e datata al 1534, che ho avuto la fortuna di individuare in collezione privata<sup>76</sup>. Questi esempi trovavano immediatamente un corrispettivo in ambito istriano – come ricordato grazie alle ricerche più recenti di Matejčić – negli altari, ancora mal giudicabili per le ridipinture, della parrocchiale di Santa Maria Maddalena di Momorano (Mutvoran), e della chiesa di Santa Maria delle Porte di Montona (Motovun), entrambi dotati di predella a

medio e altorilievo; si aggiunge la *Madonna con il Bambino*, dotata di predella con *La Veronica*, della chiesa di Santa Maria della Neve di Ceppi (Cepić)<sup>77</sup>.

Tale lungo corso di una operatività di bottega ha evidenziato durante la sua ricostruzione alcuni problemi che si sono in parte risolti grazie alla ricerca documentaria condotta sistematicamente da Anne Markham Schulz<sup>78</sup>. In particolare si tratta del riconoscimento documentario della paternità dei due altari di Torcello, da me solo prospettata – e con giusta datazione indicata a livello stilistico – in attesa di riscontri oggettivi, da cui deriva la conferma attributiva per l'altare di Treville di Castelfranco, e per quelli delle chiese di San Cassiano e di San Giorgio di Quinto di Treviso che avevo considerato per la prima volta sicuramente in un unico gruppo, precedente il 1533, e con i dovuti distinguo di mano nonché in una discussa sequenza cronologica<sup>79</sup>. L'accertamento documentario da parte di Markham Schulz riguardante gli altari di Torcello è dunque un brillante risultato che ha dato più forza al riconoscimento a Campsa di tutti gli altri, fin qui raccolti, tuttavia nella conferma e precisazione di molte distinzioni di mano all'interno di tale bottega<sup>80</sup>. La studiosa, proprio a conclusione di una nuovamente motivata individuazione dei collaboratori rispetto a quanto proponevo a mia volta, giunge ora a sostenere perfino che Campsa possa essere stato solo l'organizzatore di tale bottega, per cui, estremizzando, non si dovrebbe necessariamente riconoscere come autografo alcuno di questi complessi, o alcuna parte di essi<sup>81</sup>.

Preso atto di tale opinione, si può supporre di conseguenza una possibile diaspora di maestranze che possano avere collaborato più o meno a lungo con l'impresa Campsa. Un aggancio mi sembra di poter ribadire nei riguardi di Antonio Tironi e la sua tarda produzione friulana<sup>82</sup>. Inoltre, e forse conseguentemente, si può pensare a una influenza stilistica esercitata a più ampio raggio da Campsa. In tutti i casi, in assenza della definizione altrettanto chiara di altre personalità coeve, alcune sculture lignee venete pur anonime trovano di preferenza una possibilità di seriazione cronologica proprio in riferimento agli esempi più tardi di Campsa. Questo riguarda, a titolo d'esempio, alcune opere del Museo Civico di Pordenone del 1530-1540 circa, appartenenti a personalità distinte ma ciascuna con tratti comuni che

appaiono associabili in qualche misura proprio ai modi di Campsa<sup>83</sup>. A questo gruppo, per una definizione del raggio territoriale di una probabile influenza, aggiungo ora anche la *Madonna con il Bambino* della parrocchiale di Loria presso Castelfranco, la *Madonna con il Bambino* seppure a me nota solo in riproduzione fotografica d'archivio che la segnala nella chiesa vecchia di Polpet di Ponte nelle Alpi (Belluno); assonanze con gli altari di Quinto si ravvisano in alcune statue facenti parte di un *Compianto* apparse sul mercato antiquario di Venezia anche se qualche accento più naturalistico, una cromia più fredda fanno dubitare che si tratti di opere di estrazione lombarda, o veneto-lombarda, nella fattispecie, almeno orientativamente, bresciana; in ambito geografico diametralmente opposto rispetto alla Terraferma veneta sembra inoltre trovare un collegamento tipologico con la *Madonna con il Bambino* accertata al 1534; di collezione privata anche la statua di *Santa Apollonia martire* della chiesa di San Giuseppe di Ragusa (Dubrovnik), fin qui datata troppo avanti nella seconda metà del secolo, per un collegamento non determinante con un'opera di Simone Ferri<sup>84</sup>.

L'esito stilistico delle ultime opere della bottega Campsa sembra non risentire della stagione «classicistica» della scultura veneziana, piuttosto ha corrispondenza in progetti grafici o in opere pittoriche di personalità che impersonano la sopravvivenza di una tradizione, come è per Benedetto Carpaccio o Girolamo da Santacroce; Campsa giunge semmai a elaborare una sorta di «protomanierismo pordenoniano», pertanto si può rimanere un poco increduli che possa trattarsi della stessa personalità che nella *Madonna di Buie* del 1497, assieme al cognato Giovanni di Malines, era ancora così legata al linguaggio vivariniano e che solo assai timidamente e in termini inconsueti apriva a una sensibilità protocinquecentesca con il *Trittico* di Monopoli del 1502 e il contemporaneo *Compianto* di Torcello.

L'attività più avanzata di Paolo Campsa non contempla più la Puglia, almeno per le nostre conoscenze odierne; sono invece documentati numerosi altri altari destinati al Trevigiano, al Friuli e all'Istria<sup>85</sup>. Ma se questo catalogo si è potuto allargare in così breve tempo, e in termini così sorprendenti, sia consentito concludere nell'ambito delle possibilità o delle probabilità. Non si devono porre

ipoteche sulle future ricerche, ed escludere che, come a Monopoli nel 1502, Campsa abbia potuto corrispondere a commissioni pugliesi anche in seguito. Una tale possibilità va indicata in quella testimonianza documentaria che registra la presenza di «*uno tabernacolo grande de legname inaurato con multe figure de Santi da intro et da fore inaurati con certi viti et foglie et da intro in meczzo una madonna granda bianca con lo figlio in brazo facto in Venetia in anno 1518 ind. 6*», tabernacolo

inventariato dalla confraternita di Santa Maria la Nova di Giovinazzo<sup>86</sup>. La provenienza da Venezia, la confezione avvenuta nel 1518 (oppure nel 1508?), con tale tipologia ben descritta, richiama alla memoria proprio gli altari dell'impresa Campsa a noi noti e di cui egli ci risulta esserne lo specialista agli occhi di un vasto mercato, riuscendo a garantire in contemporanea grazie alla sua organizzazione di bottega una produzione numericamente elevata, destinata anche a percorrere rotte adriatiche.

#### NOTE

<sup>1</sup> Legno intagliato, dipinto e parzialmente dorato. Le misure sono le seguenti: *Madonna col Bambino* cm 143x49x6; *Santo Stefano*, cm 104x29x6; *San Nicola*, cm 104x29x6.

<sup>2</sup> A. Markham Schulz, *Paolo Campsa e la manifattura di ancone lignee nella Venezia del Rinascimento*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 25, 2002, pp. 9-53. Nel delineare il profilo di Paolo Campsa e di Giovanni di Malines la studiosa tiene conto anche dei documenti sulla loro presenza in Friuli nel frattempo editi da P. Goi, *Intagliatori e indoratori veneti in Friuli*, in *La scultura lignea nell'arco alpino*. Atti del convegno internazionale di studi, Udine e Tolmezzo 21-22 novembre 1997, a cura di G. Perusini, Udine 1999 pp. 167-168. Dai documenti segnalati da quest'ultimo studioso e rivisitati da Markham Schulz, dall'aggiunta di altri a conferma, si ricava il cognome de Baboti o de Boboti di Paolo Campsa, come del resto è attestato dall'iscrizione dell'altare di San Servolo a Buie (cfr. infra nota 45); risulta essere figlio di Alessandro, la famiglia proviene da Scutari in Albania, cosa che fa escludere ovviamente quella da Lanzano presso Milano che riguarda un omonimo intagliatore operante a Venezia in una bottega aperta nello stesso immobile in cui si trova anche quella di Campsa, come qui si riferirà subito di seguito in questa stessa nota. I dati sulla famiglia e sulla provenienza originaria sono ricavati dal testamento del 1495 rogato a Venezia del prete Luca de Baboti da Scutari, zio di

Paolo – che risulta intagliatore, e figlio del *quondam* Alessandro – nell'occasione nominato commissario testamentario. Luca Campsa ha legami con Portogruaro e con Venezia, ha parenti in Albania in *Villa Samerissi districtus Scutari*, a Mure presso Sesto al Reghena.

Rispetto a quanto si conosceva in precedenza a livello documentario, in un sintetico regesto dei nuovi documenti reperiti, Paolo Campsa risulta testimone a Portogruaro nel 1498, a Venezia nel 1502. Assieme al socio Giovanni di Malines acquista nel 1508 un terreno a Marignana di Sesto (Pordenone), Campsa è di nuovo testimone a Venezia nel 1510, nel 1514. Il Paoletti (*L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, Venezia 1893-1897, II, p. 128 doc. 173) annovera nel regesto di Campsa la notizia di un «Ser Paulo da Lanzan intaiador ammesso nella Scuola Grande di San Marco nel 1495», ma in tale documento non è citato il cognome Campsa. Ora sappiamo che si tratta di altro intagliatore. Quest'ultimo, secondo le ricerche di Markham Schulz, nel 1509 occupa con la sua bottega, tenuta assieme ad Antonio di Pietro Bregno da Milano, lo stesso immobile nel confinio di Santa Maria Formosa, avuto in affitto dall'avvocato Marino di Alvise Querino, che a sua volta risulta avere in affitto anche Campsa nel 1514, e si suppone anche per gli anni a venire. Nel 1516 Campsa acquista un terreno a Mure di Sesto, nel 1517 entra a far parte della Scuola Grande di San Marco. Nel 1521 e nel 1523 sottoscrive rispettivamente il

testamento e il codicillo di Marino Querini; nel 1523 nomina procuratore Damiano di Rinaldo Columbano per il recupero di crediti presso civili e religiosi, in particolare istriani. Tre documenti del 1527 riguardano la divisione di beni con il nipote Benedetto Campano, procedimento che vede coinvolto in seguito anche Girolamo da Fagagna, marito della figlia di Paolo Campsa, Chiara, designato a gestire l'usufrutto dei beni di Mure per la parte spettante a Benedetto Campano. Campsa è testimone a Venezia lo stesso anno, poi nel 1527. Nel 1530 o poco dopo figura immatricolato nell'arte dei pittori. Nel 1531 è tra i colleghi (Tiziano, Lotto, Bonifacio Veronese) incaricati di destinare una dote in base alle volontà testamentarie di Vincenzo Catena. Nel 1539 compare nel testamento di Giovanni Antonio Terrandi di Gandino *incisor figurarum lignaminum*, che si dice aver collaborato a lungo con Paolo Campsa. Il documento è in parte riportato da Ludwig, (*Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei*, in «Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsammlungen» Beiheft, XXVI, 1905, pp. 121-122), ora viene pubblicato integralmente da Markham Schulz. La studiosa individua e pubblica anche il testamento di Campsa del 28 agosto 1541, da cui si apprende l'assetto familiare; altro documento ne fissa la morte prima del 10 ottobre dello stesso anno. A queste notizie si aggiungono quelle relative alle sue opere perdute di cui si offre un resoconto in sintetico regesto *ivi*, alla nota 28.

<sup>3</sup> Un primo censimento in proposito, la cui consultazione dà esito negativo per il problema qui posto, è dato da P. Humfrey, *The Venetian altarpiece of the Early Renaissance in the light of contemporary business practice*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 15, 1986, pp. 63-82; Id., *The Altarpiece in Renaissance Venice*, Yale 1993 (con bibliografia precedente). Fa eccezione il Trittico di san Michele della chiesa dei Frari commissionato dalla Scuola dei bocaleri che Humfrey (*The Altarpiece*, cit., pp. 5-6, fig. 6) data dubitativamente circa il 1480, osservando come le statue lignee siano adattate ad una cornice da ritenersi in linea generale coeva.

<sup>4</sup> Tale è la corretta trascrizione, come comunicata in occasione del convegno di Bitonto, mentre in precedenza, basandomi su Jurlaro e su riproduzioni di difficile lettura, avevo indicato quella del 1505. Una rettifica sulla lettura dell'iscrizione è ora contenuta in Markham Schulz, *Paolo Campsa*, cit., pp. 12, 42 nota 17. Il significato di essa va oltre la correttezza del dato, e va indicato, a giudizio di chi scrive, nell'accorciamento dei tempi che riguardano quello che ritengo un passaggio stilistico operato da tale bottega rispetto alla Madonna di Buie del 1497.

<sup>5</sup> Su Alessandro Carafa e il baliaggio di Santo Stefano di Monopoli si veda: F. Muciaccia, *I Veneziani a Monopoli da documenti inediti (1495-1530)*, Trani 1898, pp. 30-37.

<sup>6</sup> L. Russo, *Raffaele Carelli ed il polittico di Polignano*, in *Monopoli nel suo passato. Quaderni di storia locale a cura della Biblioteca comunale "Prospero Rendella"*, Comune di Monopoli - Assessorato alla Cultura, Dicembre 1991, pp. 269-270, 272 fig. 3, riporta che l'opera, riferita al 1502, era «già nella cappella di una masseria nell'agro di Monopoli, non lungi da Fasano (dov'è essere un possesso gerosolimitano), fu acquistata dal vescovo Mons. Carlo Ferrari, il quale, rispettoso per le nostre tradizioni, con munificenza la donò alla Chiesa metropolitana». Non è accertato che la provenienza da tale masseria presso Fasano sia originaria; l'appartenenza ai gerosolimitani potrebbe indicare un trasporto qui solo successivo, e ipoteticamente a seguito della rimozione dal suo sito originario a motivo del

mutare del gusto o per ragioni conservative.

Sull'abbazia di Santo Stefano si veda R. Cirillo, *Abbazia di S. Stefano protomartire, Monopoli*, in *Inseguimenti benedettini in Puglia*, catalogo della mostra a cura di M. S. Calò Mariani, vol. 2, 1, Galatina 1981, pp. 249-274; A. D'Istolto, *I più antichi documenti del libro dei privilegi dell'Università di Putignano (1107-1434)*, Bari 1989.

Sul castello di Santo Stefano è da fare riferimento a W. Laganà, *Santo Stefano*, in «Cronache della Regione Puglia», II, nn. 22-23, dicembre 1973, pp. 56-57; Id., *L'Abbazia-castello di Santo Stefano a Monopoli*, in *Castelli, torri ed opere fortificate di Puglia*, a cura di R. de Vita, Bari 1974, pp. 128-129; S. Lillo, *Monopoli. Sintesi storico-geografica*, Monopoli 1976, pp. 102, 107.

Sul Baliaggio di Santo Stefano cfr. M. Gattini, *I Priorati, i Baliaggi e le Commende del Sovrano Militare Ordine di S. Giovanni di Gerusalemme nelle provincie meridionali d'Italia prima della caduta di Malta*, Napoli 1928, pp. 11-16; L. Pagliarulo, *Il Baliaggio Gerosolimitano di S. Stefano presso Monopoli*, in «Annales de l'Ordre Souverain Militaire de Malte», XXII, 1964, pp. 87-94; M. T. Tanzarella, *Note sulla gestione del Baliaggio di Santo Stefano*, in *Economia e classi sociali della Puglia moderna*, Napoli 1974.

<sup>7</sup> R. Jurlaro, *Il coro della cattedrale di Brindisi. La scultura figurativa in legno dei secoli XVI e XVII in Puglia*, Fasano 1969, pp. 51, nota 139. Secondo l'autore «proviene da una cappella rurale già pertinente al baliaggio di S. Stefano».

<sup>8</sup> G. Bellifemine, *Il Castello di S. Stefano presso Monopoli. Storia ed arte*, Fasano 1988, pp. 112, 114, fig. 112; Id., *Il messaggio di Santo Stefano*, Molfetta 1988, pp. 64-66. L'autore interpreta l'iscrizione, pertanto il risultato è che «il Balì Alessandro Carafa, fece intagliare a Venezia [tale lavoro], per interessamento di suo cognato Champsia Giovanni, dall'artista M. Polo».

<sup>9</sup> M.S. Calò Mariani, *Monopoli e le correnti dell'arte tra Medioevo e Rinascimento*, in *Monopoli nel Rinascimento*, Atti del convegno internazionale di studio, 22-24 marzo 1985, a cura di D. Cofano, Fasano 1988, vol. II, p. 630.

<sup>10</sup> C. Gelao, *Stefano da Putignano nella scultura pugliese del Rinascimento*, Fasano 1990, pp. 9-10 (in questo contributo l'opera è ritenuta in pietra).

<sup>11</sup> C. Gelao, *La scultura pugliese del Rinascimento nel contesto della koinè culturale adriatica*, in *Andar per mare*, catalogo della mostra, Bari, Castello Svevo, giugno-ottobre 1997, Bari 1998, p. 370. Il riferimento è a I. Matejčić, *Prilozi za katalog renesansne skulpture u Hrvatskoj*, in *Prijatelj zbornik*, II, *Zbornik radeva posvecenih sedamdesetogodisnjici zivota Krune Prijatelja*, Split 1992, pp. 5-20.

<sup>12</sup> G. Boraccesi, *L'icona della Madonna di Costantinopoli a Fasano. Riflessioni sulla sua chiesa matrice*, in *Storia e cultura in Terra di Bari. Studi e ricerche IV*, Pubblicazione del Museo Civico di Conversano, Conversano 1997, pp. 177, 178, 185 nota 21, fig. 120. Si veda la pubblicazione di tale contributo anche in G. Boraccesi, *L'icona della Madonna di Costantinopoli a Fasano. Riflessioni sulla sua chiesa matrice*, in *Fasano nella storia dei cavalieri di Malta in Puglia*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Fasano, 14-16 maggio 1998, Bari 2001, pp. 323-349.

<sup>13</sup> Per inciso va rilevato che la studiosa non tiene conto del contributo di chi scrive edito nel 1998, cfr. Calò Mariani, *I cavalieri*, cit., p. 291. Sono analoghi i risultati circa i confronti con le opere istriane cronologicamente più vicine.

<sup>14</sup> Notizie su tali personaggi si ricavano da G. Sampietro, *Fasano indagini storiche*, rielaborazione di A. Custodiero, Trani 1922, pp. 92-93, 198, 318; in seguito da G. Napolitano, *Putignano: le istituzioni, le curiosità, la toponomastica*, Putignano 1984, pp. 211-212. Importante è ricordare i favori ottenuti nel 1463 da parte di Giambattista Carafa presso Ferdinando I d'Aragona che consistevano nell'approvazione di alcuni capitoli dell'Università di Monopoli, cfr. *Il libro rosso della città di Monopoli*, a cura di F. Muciaccia, Bari 1906, p. 163 doc. XLIII; ora Calò Mariani, *I cavalieri*, cit., pp. 261.

<sup>15</sup> Sulle insegne Carafa a Fasano cfr. Sampietro, *Fasano. Indagini storiche*, cit., pp. 198, 217; Calò Mariani, *I cavalieri*, cit., pp. 255 segg. Sulla committenza Carafa a Putignano si veda R. Marascelli, *Guida storica di Putignano*, cit., 1959, pp. 85-87; V. Giagulli, *La*

chiesa di S. Pietro Apostolo a Putignano. *Lettura storico-artistica*, Putignano 1983; A. M. Tagarelli, *La chiesa di S. Pietro Apostolo a Putignano: storia dell'arredo interno*, Putignano 1984. Per un recupero dei dati da queste fonti locali si veda Calò Mariani, *I cavalieri*, cit. p. 261.

Sul polittico di Boston interviene in più occasioni M.S. Calò Mariani, *Considerazioni sulla cultura artistica nel territorio a sud-est di Bari tra XI e XV secolo*, in *Società, cultura, economia della Puglia medievale*. Atti del convegno di Conversano, 13-15 maggio 1983, a cura di V. L'Abbate, Bari 1985, pp. 385-428; Ead., *San Nicola nell'arte in Puglia tra XIII e XVIII secolo*, in *San Nicola da Bari e la sua Basilica. Culto, arte e tradizione*, a cura di G. Otranto, Milano 1987, pp. 98-137; Ead., *Monopoli e le correnti dell'arte*, cit.; Ead., *La Vergine Odigitria di Torremaggiore e la pittura postbizantina in Puglia. La Madonna del Rito*, a cura di R. Pasquandrea, Torremaggiore 1991; Ead., *I cavalieri*, cit., pp. 266-281; Gelao, in *Icone di Puglia e Basilicata dal Medioevo al Settecento*, a cura di P. Belli d'Elia, Milano 1988, cit., p. 35.

<sup>16</sup> Boraccesi, *L'icona*, cit., (1997); Id., *L'icona*, cit., (2001). Sul sacco di Otranto e la partecipazione di Alessandro Carafa si veda D. Moro, *Fonti salentine sugli avvenimenti otrantini del 1480/81*, in *Otranto 1480*, Atti del convegno Internazionale di studio nel V centenario della caduta di Otranto ad opera dei Turchi, Otranto 19-23 maggio 1980, a cura di C. D. Fonseca, vol 2°, Galatina 1986, pp. 151-154.

<sup>17</sup> In termini generali su tale componente «greca» o specificatamente «cretese» della cultura figurativa della Puglia si veda C. Gelao, *La pittura cretese in Puglia e i suoi riflessi sulla pittura locale tra la seconda metà del Quattrocento e la prima metà del Cinquecento*, in *Andar per mare*, cit., pp. 383 segg.. Sul quadro geografico si veda R. Lorusso Romito, *Le rotte "adriatiche" del Gotico in Puglia. Frequentazioni e modelli iconografici*, in *Adriatico. Un mare di storia, arte, cultura*, a cura di B. Cleri, volume II, Atti del Convegno di Ancona 20-22 maggio 1999, pp. 33-51. Ed inoltre sono da ricordare i contributi di F. Falla Castelfranchi, *Pittura monu-*

*mentale bizantina in Puglia*, Milano 1991, e il catalogo *Icone di Puglia*, cit.

Per quanto riguarda l'attestazione di questa stessa cultura «greca» o «cretese» anche nel centro, cioè a Venezia, e in contemporanea, si veda l'autorevole studio antesignano di S. Bettini, *La pittura d'icone cretese veneziana e i madonneri*, Padova 1933. Si deve citare inoltre quello fondamentale con valutazione severa di V. Lazareff, *Saggi sulla pittura veneziana dei secoli XIII-XIV, la maniera greca ed il problema della scuola cretese (I)*, in «Arte Veneta», XIX, 1965, pp. 17-31; Ibid., *Saggi sulla pittura veneziana dei secoli XIII-XIV, la maniera greca ed il problema della scuola cretese (II)* XX, 1966, pp. 43-61. Sono numerosissimi – per cui se ne citano alcuni di carattere generale – gli studi di M. Chatzidakis, *Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italo-greque*, in *Mnymosinon Sophias Antoniadi*, Venezia 1974, pp. 169-211; Id., *Essai sur l'école dite italogreque précédé d'une note sur les rapports de l'art vénitien avec l'art crétois jusqu'à 1500*, in *Venezia e il Levante fino al secolo XV*, a cura di A. Pertusi, II, Arte-Letteratura-Linguistica, Firenze 1974, pp. 69-124; Id., *La peinture des "madonnari" ou Vénéto-crétoise et sa destination*, in *Venezia centro di mediazione tra Oriente e Occidente (secoli XV-XVI)*, vol. II, Firenze 1977. Sono numerosi i contributi su argomenti specifici di M. Cattapan, *I pittori Pavia, Rizo, Zafuri da Candia e Papadopulo dalla Canea*, in «Thesaurismata», 14, Venezia 1977, pp. 225-234; M. Bianco Fiorin, *Pittori cretesi-veneziani e "madonnari"*. Nuove indagini e attribuzioni, in «Bollettino d'Arte», 47, 1988, pp. 71-84; Ead., *Nicola Zafuri, cretese del Quattrocento, e una sua inedita "Madonna"*, in «Arte Veneta», XXXVII, 1983, pp. 164-169; Ead., *Nuove indagini e ricerche su icone dell'area adriatica*, in «Arte Veneta», 50, 1997/I, pp. 11-24. Si segnala anche il saggio di Alberto Rizzi, *Le icone bizantine e post-bizantine delle chiese veneziane*, in «Thesaurismata», 9, 1972, pp. 250-291. Si veda in particolare *Da Candia a Venezia. Icone greche in Italia. XV-XVI secolo*, catalogo della mostra, Venezia 17 settembre - 18 ottobre 1993, a cura di M. Chatzidakis, Atene 1993; M. Constantoudakis-Kitromilides, *Icone cretesi del XV seco-*

*lo e la pittura italiana del tardo medioevo, XXXVIII Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, Ravenna 1991, pp. 125-129.

<sup>18</sup> Per le opere veneziane e venete a Monopoli in un più lungo arco temporale si veda Calò Mariani, *La pittura del Cinquecento e del primo Seicento in Terra di Bari*, Bari 1969; Ead., *Monopoli e le correnti*, cit.

Sono qui da ricordare le considerazioni «di cornice», espresse in occasione della segnalazione di un'opera veneziana per Monopoli, di R. Pallucchini, *Una nuova opera di Francesco Vecellio per Monopoli*, in «Paragone», 153, 1962, pp. 16-22.

<sup>19</sup> La «periferia» è spesso intesa da parte del «centro» come luogo di un radicato gusto antiquato per cui l'invio di opere d'arte ha il significato di promuovere un aggiornamento; altre volte queste opere possono essere usate come strumento di «persuasione» e dominazione in uno scontro tra centro e periferia. Cfr. E. Castelnuovo, C. Ginzburg, *Centro e periferia, in Storia dell'arte italiana*, parte prima, *Materiali e problemi*. Volume primo, *Questioni e metodi*, Torino 1979, pp. 336-337, 344-346.

Sulla circolarità e il concetto di cultura «alta» e «bassa» si veda invece C. Ginzburg, *Il formaggio e i vermi: il cosmo di un magnaio del '500*, Torino 1976, prefazione.

Sulla diffusione della cultura veneziana in Puglia nel contesto storico si veda G. Benzoni, *Un incontro marittimo: la Serenissima e la Puglia*, in *La Puglia e il mare*, a cura di C. D. Fonseca, Milano 1984, pp. 205-226.

In una applicazione di tali concetti e osservazioni alla situazione della Puglia si potrà ricordare come anche per i secoli che precedono il Rinascimento, si possa parlare per la cultura artistica di questa terra di una sorta di «bilinguismo». Cfr. Calò Mariani, *I cavalieri*, cit., pp. 268-269.

<sup>20</sup> Sul viaggio a Costantinopoli di Gentile Bellini si veda J. Meyer zur Capellen, *Gentile Bellini*, Stuttgart 1985, pp. 17-21.

<sup>21</sup> L'attribuzione di quest'opera a Giovanni Bellini giovane è avanzata da M. Boskovits, in *The Martello Collections: Further Paintings, Drawings and Miniatures, 13th-18th Century*, Floren-



ce 1992, p. 27. Tale attribuzione è accolta come corretta da S. G. Casu, *Lazzaro Bastiani: la produzione giovanile e della prima maturità*, in «Paragone», 557-559-561, nn. 8-9-10, Luglio-Settembre-Novembre, 1996, p. 67. Un convinto sostegno a tale attribuzione è stato espresso da chi scrive in occasione del convegno di Bitonto. Interviene ora su quest'opera A. Markham Schulz, *Réflexions sur les utilisations du passé dans la Renaissance vénitienne*, in «Revue de l'Art», n. 136/2002-2, pp. 12-14, che accetta l'attribuzione in favore di Bellini e mette in luce le sue componenti bizantine. Una illustrazione dell'opera, attribuita a Bastiani, si trova in Alberto Rizzi, *Un politico inedito di Lazzaro Bastiani*, in «Arte Veneta», XXIII, 1969, pp. 21-30; B. Di Mase, in *Percorsi d'arte tra luoghi di culto. La diocesi di Acherenza*, a cura di V. Savona e M. Arancione, Venosa 1997, pp. 34-38.

<sup>22</sup> I contributi documentari su Paolo Campsa si trovano in Paoletti, *L'architettura*, cit., pp. 127-128; G. Paoletti, G. Ludwig, *Neue archivalische Beiträge zur Geschichte der Venezianischen Malerei*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXIII, 1900, p. 186. note 60, 61; G. Ludwig, *Bonifazio de Pitati da Verona, eine archivalische Untersuchung*, in «Jahrbuch del Königlich Preussischen Kunstsammlungen», XXII, 1901, pp. 69-71; Ludwig, *Beiträge*, cit., pp. 89, 118, 121-122; G. Bambo, *Contributo quinto alla storia dell'arte in Friuli dal XV al XVIII secolo*, Udine 1962, p. 77.

Va sottolineato che le ricerche di Markham Schulz (*Paolo Campsa*, cit., pp. 22) hanno portato a chiarire che non è il Campsa l'intagliatore che esegue in base ad un incarico del 1535 la cornice dell'*Ultima Cena* di Bonifazio Veronese per il monastero di Sant'Andrea della Certosa di Venezia, come si è supposto in base a un documento edito da Ludwig nel 1905. Cfr. G. Fossaluzza, *Problemi di scultura lignea veneziana del Rinascimento: Paolo Campsa e Giovanni di Malines*, in «Arte Veneta», 52, 1998, pp. 35-36; Id., *L'immagine di Buie e la fortuna degli intagliatori Paolo Campsa e Giovanni di Malines in Istria*, in «Acta Bullearum», I, *Povijesno-umjetnički prilozi obilježavanju petstote obljetnice Crkve Majke Milosrata u Bujama*. Atti

del convegno internazionale, Buie 26-28 settembre 1997, Buie 1999, p. 63 nota 22.

<sup>23</sup> Humfrey, *The Altarpiece*, cit., p. 335 nota 15; I. Matejčić, ad vocem Campsa (Cahamps), in Saur. Allgemeines Künstlerlexikon, Leipzig 1997, XVI, p. 74.

Si ritiene utile compendiare la citazione dei contributi di I. Matejčić, *Prilozi za Katalog*, cit.; Id., *Dva priloga za katalog renesansne skulpture u Istri*, in «Umjetnost na istocnoj obali jadrana u kontekstu europske tradicije», Rijeka 1993, pp. 227-233; Id., *Contributi per il catalogo delle sculture del Rinascimento in Istria e nel Quarnero*, in «Arte Veneta», 47, 1995, pp. 15-19; Id., *Tragom majstora crkve Marije Milosrdnice iz 1497 godine*, in «Acta Bullearum», I, pp. 75-84; Id., *Qualche paragone e nuovi esempi della scultura lignea rinascimentale in Istria*, in *La scultura lignea nell'arco alpino*, cit., pp. 247-256.

<sup>24</sup> Cfr. Fossaluzza, *Problemi di scultura*, cit., pp. 28-53. Si ritiene utile compendiare altri contributi relativi a Campsa di chi scrive: G. Fossaluzza, *Un'integrazione a margine del problema Paolo Campsa*, in *La scultura lignea nell'arco alpino*, cit., pp. 153-158; Id., *L'immagine della 'Mater Misericordiae' di Buie e la fortuna degli intagliatori veneziani Paolo Campsa e Giovanni di Malines in Istria*, in «Acta Bullearum», I, cit., pp. 55-74; Id., *Scultura gotica in Istria: un antesignano percorso tra presenze e modelli di Venezia e del centro Europa*, in V. Ekl, *La scultura gotica in Istria*, seconda edizione a cura di G. Fossaluzza e M. Walcher, Trieste 1999, pp. 46-48; Id., in *Fondazione Casamarcia. Opere restaurate nella Marca Trivigiana 1996-1999*, a cura di G. Fossaluzza, Treviso 1999, pp. 162-169; Id., *Il Museo civico d'arte di Pordenone. I cataloghi scientifici dei musei del Friuli Venezia-Giulia*, a cura di G. Ganzer, Vicenza 2001, pp. 108-109, cat. 39-40. pp. 108-109, cat. 39-40.

<sup>25</sup> A fronte di un maggiore interesse per la stagione tardogotica o, in termini relativi, anche per la fase del «Rinascimento umbratile», non si registrano contributi specifici di respiro più ampio per quanto attiene all'ultimo Quattrocento e al primo Cinquecento, alla fase in cui la scultura lignea, pur realizzata a Venezia, è tuttavia destinata alla «peri-

feria». Su questi aspetti della diffusione interviene ora Markham Schulz, *Paolo Campsa*, cit., pp. 32-36. Cfr. ivi nota seguente.

<sup>26</sup> Sul conservatorismo degli altari lignei rispetto alla produzione di altari lapidei si esprime ora Markham Schulz, *Paolo Campsa*, cit., pp. 32-36. Su concetti di «gusto» a proposito della scultura lignea e ambiti periferici si vedano le riflessioni di E. Castelnuovo, *I rozzi pastori delle montagne*, in *Imago lignea. Sculture lignee nel Trentino dal XIII al XVI secolo*, Trento 1989, pp. 11-21.

<sup>27</sup> Sul fervore delle botteghe di scultura lignea in Friuli un quadro d' assieme ancora fondamentale, nonostante i molti successivi contributi filologici specifici, rimane quello di G. Marchetti, G. Nicoletti, *La scultura lignea nel Friuli*, Milano 1956; un aggiornamento complessivo ossia sintetico è di A. Rizzi, *Mostra della scultura lignea in Friuli*, catalogo della mostra, Villa Manin di Passariano (Udine) 18 giugno - 31 ottobre 1983, Udine 1983.

<sup>28</sup> L'elenco delle opere documentate e in seguito perdute è aggiornato con notevoli risultati di novità, riguardanti anche il contenuto iconografico, la collocazione, la committenza, il valore, dalla citata ricerca di Markham Schulz, *Paolo Campsa*, cit. Se ne riassumono assai brevemente i punti.

Nel 1518 hanno inizio i lavori per tre pale d'altare destinate alla chiesa dei Santi Cornelio e Cipriano di San Cipriano (Treviso). Cfr. I. Sartor, *Sancivranieri, San Cipriano oggi*, Casale sul Sile 1989, pp. 52, 63 nota 11, 195; Fossaluzza, *Problemi di scultura lignea*, cit., p. 37. Markham Schulz deriva assai utilmente i soggetti di questi altari dalle relazioni delle visite pastorali settecentesche.

Un documento probabilmente del 1518 conserva la notizia di una pala eseguita per la chiesa di Cusano (Pordenone).

Nel 1519 si registra l'impegno di pagamento per otto candelabri, un Padre Eterno e una pala della chiesa dei Santi Vittore e Corona di Cendon (Treviso).

Al 1523 risale l'impegno di pagamento di una pala già eseguita per la pieve di Santa Maria Assunta di Casale sul Sile.

Nel 1526 Campsa si impegna ad eseguire una lanterna per la chiesa di Santa

Maria dipendente dalla parrocchia di San Giovanni Battista di Biancade (Treviso).

Nel suo testamento del 1526 Pietro di Agostino Bove, rettore della pieve di Santa Maria di Lancenigo (Treviso), detta disposizioni perché venga pagata la pala della Santa Croce già eseguita in data imprecisata, cfr. anche Bampo, *Contributo*, cit. p. 77; Fossaluzza, *Problemi di scultura lignea*, cit., p. 37. La ricerca di Markham Schulz individua nella chiesa altre due pale di Campsa anch'esse perdute.

Nel 1526 il rappresentante del comune di Costa di Rovigo promette il pagamento della pala della chiesa di San Giovanni, dove già si trovavano altre due pale di Paolo Campsa.

Allo stesso anno risale l'impegno di pagamento a saldo delle due ancone della basilica di Santa Maria Assunta di Torcello, già consegnate. Il ritrovamento dei documenti è anticipato da R. Lauber, in *I Tesori della fede. Oreficeria e Scultura delle Chiese di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia, Chiesa di San Barnaba, 11 marzo-30 luglio 2000, Venezia 2000, p. 62.

Gli atti di visite pastorali secentesche consentono a Markham Schulz di rettificare l'identificazione del santo vescovo di uno degli altari, immagine sostituita dopo il 1591 da Antonio de' Poris, con *Sant'Eliodoro* anziché san Martino vescovo di Tours o san Teonisto come equivocato da chi scrive (Fossaluzza, *Problemi di scultura lignea*, cit., pp. 40, 49, nota 31) conforme ad altre fonti e in mancanza di attributi iconografici specifici.

<sup>29</sup> Per il polittico delle Isole Tremiti si veda M. D'Elia, in *Mostra dell'Arte in Puglia dal tardoantico al rococò*, catalogo della mostra di Bari a cura di M. D'Elia, Roma 1964, scheda n. 72; M. Mack - Gérard, *Liebenghaus - Museum alter Plastik, Band II, Italien, Frankreich und Niederlande, 1380-1530/40*, Melungen 1981, p. 76; R. Lorusso Romito, in *Restauro in Puglia, 1971-1981*, Fasano 1983, p. 190, cat. 74; Gelao, *Stefano da Putignano*, cit., p. 9; Gelao, *La scultura pugliese*, cit., p. 369; R. Casciaro, in *Collezione Gianfranco Luzzetti. Primo nucleo del lascito di opere destinate al Museo Archeologico e d'Arte della Maremma Grosseto*, catalogo a cura di S. Bollesi, Milano 2000, pp. 27-28 (for-

se Jacopo Moranzon); Calò Mariani, *I cavalieri*, cit., p. 287. Di particolare interesse è il confronto indicato da Clara Gelao con la *Madonna con il Bambino* che è quanto resta di un polittico a rilievo del Museo Civico di Torino (inv. gen. 650; inv. part. 105); tuttavia, per come si può giudicare nell'attuale stato di conservazione sembra caratterizzato da un vivarinismo più acerbo, rimanendo aperta anche l'ipotesi di un'estraneazione veronese. Cfr. V. Viale, *Gotico e Rinascimento in Piemonte*. Catalogo, 2a mostra d'arte a Palazzo Carignano, Torino 1939, p. 149 cat. 11; L. Mallé, *Le sculture del Museo d'Arte Antica. Museo Civico di Torino*. Catalogo, Torino 1965, p. 120 (scultore veneto, forse veronese, secondo quarto secolo XV). Un confronto può essere istituito con la *Madonna dell'Umiltà* del Museo di Teplice, cfr. O. Pujncanová, *Arte rinascimentale italiana nelle collezioni ceche, pitture e sculture*, Praga 1997, pp. 324-325, cat. 177.

Per le opere vivariniane in Puglia basti qui il rinvio alle più aggiornate schede di C. Gelao, in *La Pinacoteca Provinciale di Bari. Opere dall'XI al XVIII secolo*, a cura di C. Gelao, pp. 91-104. Per la pala di San Nicola di Bari si veda R. Mavelli, in *Andar per mare*, cit., p. 366 cat. 12. Al polittico di Rutigliano è dedicata una pubblicazione monografica con interventi di L. Mancino, G. Scarfini, G. Lorusso, *Il polittico di Antonio Vivarini in Rutigliano*, Fasano 1988. Nuove notizie e precisazioni sono di G. Boraccesi, *Rutigliano: Sancti Nicolai terra*, in *Ego sum Nicolaus Protector vester. Testimonianze nicolaiane a Rutigliano*, Rutigliano 2001, pp. 126 segg.

Per inciso ritengo problematico il riconoscimento diretto al solo Antonio Vivarini del Polittico di Surbo ora nella Pinacoteca Provinciale di Bari, per caratteri disegnativi che più riguardano Bartolomeo e, considerando certa difformità stilistica fra lo scomparto centrale e i laterali, si può pensare anche all'intervento di altra mano, di un aiuto specie per questi ultimi. I due laterali risultano più vicini ad Antonio nello spirito, ma difficilmente da riconoscere come autografi. Si veda in proposito C. Gelao, *Il polittico di Surbo nella Pinacoteca Provinciale di Bari*, Bari 1997; Ead., in *Pinacoteca*, cit., pp. 91-93.

Una problematica analoga di accertamento attributivo sembra possa essere applicata anche al polittico proveniente da Santa Caterina di Galatina del Museo Provinciale di Lecce che si trova in cattivo stato di conservazione. Le figure degli scomparti laterali sono maggiormente legate ai tipi di Bartolomeo, talora presentano qualche 'addolcimento' nei volti, specie quelli delle sante dell'ordine superiore o del Battista, che in qualche modo possono ricordare Antonio. Potrebbe trattarsi, in realtà, dell'intervento di un più attardato collaboratore di Bartolomeo, almeno in via ipotetica. Alla Bartolomeo è anche lo scomparto centrale della cimasa con il *Trono di Grazia fra San Domenico e San Francesco* ma non è autografo. La *Madonna con il Bambino in trono* dello scomparto principale non ha tuttavia la definizione plastica ed espressiva propria di Bartolomeo, ma ripropone almeno in parte stilemi di Antonio senza poter essere a lui attribuito, anche a guardare alle sue opere estreme. Cfr. R. Pallucchini, *I Vivarini*. (Antonio, Bartolomeo, Alvise), Venezia, s.d. ma 1962, pp. 112-113, fig. 113. La didascalia di Pallucchini indica Antonio Vivarini con l'aiuto di Bartolomeo e della bottega. In termini sintetici si potrebbe convertire al modo seguente: Bartolomeo Vivarini e interventi di un aiuto formatosi presso Antonio Vivarini. Si veda in proposito A. Cassiano, *Momenti di arte gotica nel Salento*, in «Ricerche e studi in Terra d'Otranto», III, a cura di P. A. Vetrugno, Campi Salentina 1988, p. 46, nota 13. È ravvisato un intervento di Alvise, ma si tratterebbe della preistoria di quest'ultimo.

<sup>30</sup> Non è questa l'occasione per riferire sugli intagli delle cornici e le sculture lignee delle opere di Antonio Vivarini e di Giovanni d'Alemagna, tema su cui la monografia di R. Pallucchini (*I Vivarini*, cit. pp. 77-79) offre troppo scarse notizie rispetto all'interesse per questi aspetti che è più recente ma che riguarda soprattutto la tipologia distributiva. Alcuni importanti riferimenti si trovano in Humfrey, *The Altarpiece*, cit. *passim*; Id., *The Bellini, the Vivarini, and the beginning of the Renaissance Altarpiece in Venice*, in *Italian Altarpiece 1250-1550. Function and Design*, a cura di E. Borsook, F. Superbi Gioffredi, atti del convegno, Harvard University Center

for Italian Renaissance Studies, Villa I Tatti in Florence, giugno 1988, Oxford 1994, pp. 139-174. Per alcuni casi particolari si vedano i contributi recenti di E. Merkel, *Venezia, 1430-1450*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, I, a cura di M. Lucco, Milano, 1989, pp. 57 segg.; A. De Nicolò Salmazo, *Il soggiorno padovano di Andrea Mantegna*, Padova 1993, pp. 11, 105, nota 53; R. Callegari, *Opere e committenze d'arte rinascimentale a Padova*, in «Arte Veneta», 49, 1996, pp. 7-29; G. Ericani, *I Moranzon*, cit., pp. 105 segg.; E. Merkel, *La scultura lignea barocca a Venezia*, in *Scultura lignea barocca nel Veneto*, a cura di A. M. Spiazzi, Verona 1997, pp. 109 segg.; Sartor, in *I tesori della fede*, cit., pp. 64-70, cat. nn. 13-14, 15-16; B. Aikema, *La Cappella d'oro di San Zaccaria: arte, religione e politica nella Venezia del doge Foscari*, in «Arte Veneta», 57, 2000/II, pp. 23 segg.; I. Holgate, *Due pale d'altare di Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna: le commissioni per San Moisè e San Pantalon*, in «Arte Veneta», 57, 2000/II, pp. 80 segg.

<sup>31</sup> Pallucchini, *I Vivarini*, cit., fig. 32. L. Collavo, *Da Gregorio a Gregorio. Ricostruzione dell'ambiente culturale della pala di San Zeno*, in «Arte Veneta», 56, 2000/I, pp. 64-71.

<sup>32</sup> L'attività di Ludovico da Forlì dal 1425 al 1469 è delineata dai documenti editi da B. Cecchetti, *Saggio di cognomi ed autografi di artisti in Venezia nei secoli XIV-XVII*, in «Archivio Veneto», XXXIII, 1887, p. 213; Paoletti, *L'architettura*, cit., pp. 81, 98, doc. 62. Su Cristoforo da Ferrara si veda Humfrey, *The Altarpiece*, cit., pp. 163, 167, pl. 145.

Cristoforo è noto per aver realizzato nel 1438 la cornice lignea perduta del *Paradiso* che il vescovo Antonio Correr fa eseguire per la cattedrale di Ceneda, l'opera pittorica è ora attribuita a Lorenzo di Giacomo (Venezia, Gallerie dell'Accademia), un allievo di Jacobello del Fiore. L'iscrizione con il nome di Cristoforo da Ferrara è riportata da M. Caffi, *Giacomello del Fiore. Pittore veneziano del sec. XV*, in «Archivio Storico Italiano», s. IV, vol. VI, 1880, pp. 402-414. Cristoforo realizza nel 1444 la cornice perduta dell'*Incoronazione della Vergine (Paradiso)*, tavola conservata in San Pantalon a Venezia, che l'intagliatore firma e data assieme ad Antonio Vivarini e a Giovanni d'Alemagna. L'i-

scrizione ora leggibile è corrotta da un restauro ottocentesco. Si veda Caffi, *Giacomello*, cit., p. 404 nota 2; L. Testi, *La storia della pittura veneziana*, Parte II. *Il divenire*, Bergamo 1915, p. 354; Pallucchini, *I Vivarini*, cit., p. 102. Cristoforo esegue la cornice del Polittico della Natività del 1447 (società Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna) per l'altare Lion in San Francesco di Padova (ora Praga, Narodni Galerie). Il nome dell'intagliatore precede anche in questo caso quello dei due soci pittori, cfr. Caffi, *Giacomello*, cit., p. 404; Testi, *La scuola*, cit. II, p. 369. Si veda in proposito H. Hláváčková, *Paintings by the Vivarinis in the Nazionale Gallery*, in «Bulletin of the National Gallery in Prague», 1, 1991, pp. 11-20; Callegari, *Opere e committenze*, cit., pp. 7 segg., 24 nota 37. Francesco Sansovino (*Venezia città nobilissima et singolare, descritta in XIII Libri*, Venetia 1581) ricorda che la pala eseguita da Antonio Vivarini e Giovanni suo cognato per la chiesa dei Santi Cosma e Damiano alla Giudecca aveva la cornice realizzata da Cristoforo, l'opera era datata 1446, cfr. Caffi, *Giacomello*, cit., p. 404 nota 2; Testi, *La scuola*, cit., II, p. 368.

<sup>33</sup> Per quest'opera si veda ora la scheda di A. M. Ferrari, in *La Collezione Cagnola. I dipinti*, a cura di M. Boskovits e G. Fossaluzza, Busto Arsizio 1998, pp. 115-118, cat. 23.

<sup>34</sup> Si rinvia in proposito ai citati contributi di Ericani, *I Moranzon*, cit., pp. 109 segg.; Ead., in *La scultura lignea del Seicento*, cit., pp. 16 segg.

<sup>35</sup> G. Agosti, *Piccole osservazioni nell'area dello Squarcione*, in *Francesco Squarcione "pictorum Gymnasiarum singularis"*, Atti delle giornate di studio, Padova 10-11 febbraio 1998, a cura di A. De Nicolò Salmazo, Padova 1999, pp. 56-57, fig. 16. Notizie documentarie su Lazzaro de' Franceschi sono in Paoletti, *L'architettura*, cit., II, p. 99; il documento relativo all'altare di Santa Fosca di Torcello è segnalato da Ludwig, *Archivalische*, cit., pp. 158-159.

<sup>36</sup> Ericani, *I Moranzon*, cit., pp. 111-112, fig. 8. La datazione proposta è al quinto-sesto decennio del Quattrocento, i riferimenti riguardano l'Altare di san Giacomo del Museo della cattedrale di Atri, la *Madonna in trono* (parte inferiore) proveniente dalla cattedrale di Verona (Verona, Istituto femminile don Maz-

za). A queste opere di Moranzon la studiosa aggiunge nella sua discussione il *Crocifisso* monumentale del Santuario dei Santi Vittore e Corona di Auzù di Feltre, che tuttavia ritengo non possa rientrare nel catalogo di Moranzon, essendo databile a mio giudizio nel primo Cinquecento.

Si orienta su un accostamento pur dubitativo a Jacopo Moranzon del Polittico di Pola anche A. Tambini, *Scultura gotica in Istria: una rivisitazione e nuovi studi*, in «Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria», volume XCIX della Raccolta (XLVII della Nuova Serie), Trieste 1999, pp. 4-9.

A proposito del Polittico di Pola è significativa, col conseguente orientamento cronologico che è implicito, l'attribuzione alla stessa personalità della *Madonna con il Bambino* della chiesa parrocchiale di Viganj resa nota da Mateičjé, *Qualche paragone*, cit., pp. 250, 252 fig. 10 (che rileva come si tratti di una copia dal Polittico di San Zeno di Mantegna) avanzata da Quinzi, in *Istria: città maggiori. Capodistria, Parenzo, Pirano, Pola. Opere d'arte dal Medioevo all'Ottocento*, a cura di G. Pavanello e M. Walcher, Mariano del Friuli (Gorizia) 2001, p. 159. Mi sembra invece piuttosto generica la qualificazione formale del *Sant'Antonio abate* della chiesa di San Basso di Capodistria per meritare la qualifica di «vivariniano», cfr. Quinzi, ivi, p. 81, cat. 104.

Circa la fortuna critica del Polittico di Pola vanno ricordati i molti interventi di V. Ekl, *Pulski poliptih*, in «Peristil. Zbornik Radova za povijest umjetnosti», 6-7, 1963-1964, pp. 40-46; Ead., *Istarska skulptura u doba Vincentovo*, in «Bulletin Zavoda za likovne umjetnosti JAZU», I, 1977; Ead., *Gotičk kiparstvo*, cit. ed. 1999, pp. 84-87; Ead., *Il Polittico di Pola*, in *La scultura lignea in Friuli*. Atti del Simposio Internazionale di Studi, 20-21 ottobre 1983, Udine 1985, pp. 31-37. Altre più recenti prospettive di valutazione sono di Fisković (*Gotičk kiparstvo*, cit., p. 151) e di Walcher, in *Istria: città maggiori*, cit., pp. 279-281, cat. 546.

<sup>37</sup> Il problema attributivo e cronologico riguardano il monumentale e spettacolare Polittico ligneo della chiesa di San Francesco di Pola è tra i più complessi e spinosi; quanto qui riassunto è

ciò che chi scrive ha proposto in altra occasione, cfr. Fossaluzza, *Scultura gotica in Istria*, cit., pp. 41-45. È da segnalare, a conferma della diversità di opinioni, come Matejčić (*Qualche paragone*, cit., pp. 250-251, 256 nota 9) con Humfrey (*The Altarpiece*, cit., p. 275) pensi agli anni ottanta, ritenendo trattarsi di una copia del Polittico della Certosa di Bologna del 1450, tuttavia indirizzando il confronto stilistico su Bartolomeo. Conseguentemente è da ritenere che la verifica, rispetto alla datazione proposta, andrebbe formulata, ad esempio, in un confronto con la *Pietà* dello scomparto centrale del Polittico di Arbe che Bartolomeo Vivarini esegue nel 1485. Questa tuttavia rivela come a tali date si raggiungesse una plasticità più angolosa, una espressività più caricata, costruita con un linearismo fratto in sostanziale consonanza con i modi di Bartolomeo, anche se, a rigore, si osserva un grado stilistico un poco più arcaico rispetto a quello dei dipinti. Si veda in proposito I. Matejčić, *Prilozi za Katalog Renesansne Skulpture u Hrvatskoj*, in *Prijateljev Zbornik - II. Zbornik radova posvećenih sedamdesetogodišnjici života Kruna Prijatelja*, Split 1992, pp. 15-20.

Gli anni ottanta presentano dunque almeno un altro stadio di evoluzione stilistica nell'ambito della bottega vivariniana riscontrabile in scultura lignea, per cui non vi può essere coincidenza rispetto a quanto si coglie nel Polittico di Pola, ammesso che si voglia rapportare quest'ultimo ai risultati di tale bottega che continua ad essere a giudizio di chi scrive l'approccio più utile. Non occorre ribadire d'altro canto come gli scarti stilistici possano essere notevoli nella produzione di scultura lignea entro questa «area stilistica», come va dimostrando la raccolta di materiali qui presentata. Per inciso è da ricordare come non si ricavano confronti diretti di scala per così dire «monumentale» utili a tale precisazione, in altri complessi di Bartolomeo che conservino la cornice originale; altro livello comparativo è quello reso possibile dalla dotazione di figure ad esempio nella terminazione dei pinnacoli. Ci si riferisce, oltre al Polittico di Pesaro, citato per la figura del *Sant'Antonio abate* posta al centro dell'ordine principale, al Trittico dei Frari del 1474, con l'*Immacolata*, *Profeti* e *Angeli* nei

pinnacoli del fastigio, al Polittico Bernardo dei Frari del 1482 con *Angeli* sulla cimasa che tuttavia sono un'aggiunta più tarda. È altresì da sottolineare come il Polittico di Arbe del 1485 – così del resto si riscontra nel polittico di Montefiorentino di Alvise del 1476 –, presenti un'architettura di fatto gotica, in ossequio forse a un gusto che deve trovare riscontro nell'ambito culturale periferico di destinazione, mentre subito prima un altro intagliatore, con cui Bartolomeo Vivarini collabora, realizza per un'opera commissionata da un aristocratico e destinata a una importante chiesa veneziana un'incorniciatura di tutt'altro carattere stilistico, segnatamente classicistico. Si tratta per l'appunto della cornice del Polittico Bernardo del 1482 che è stata associata stilisticamente a quella del Trittico di Giovanni Bellini della sacrestia dei Frari datato 1488 che reca sul retro la firma dell'intagliatore Jacopo da Faenza. Il rilievo della firma è di P. Paoletti, *Notizie da Venezia*, in «L'Arte», 5, 1902, p. 125. Per l'accostamento stilistico si veda Merkel, *La scultura lignea barocca*, cit., p. 112; Humfrey, *The Altarpiece*, cit., pp. 342, cat. 6; 348, cat. 35, cat. 38. Va ricordato che ancora prima il maestro intagliatore Jacopo da Faenza firma assieme a Bartolomeo Vivarini il Polittico di sant'Ambrogio per la Scuola dei Tagliapietra in Sant'Aponal (Venezia, Gallerie dell'Accademia), cfr. S. Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. I. Opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Roma 1955, p. 160; Humfrey, *The Altarpiece*, cit., pp. 346, cat. 24. Pertanto anche A. Tambini (in *Caterina Sforza una donna del Cinquecento. Storia e Arte tra Medioevo e Rinascimento*, catalogo della mostra, Imola 2000, pp. 215-216) attribuisce al faentino la cornice del polittico Bernardo del 1482. La studiosa pone un interrogativo invece sull'attribuzione allo stesso di due cassoni da corredo intagliati e dorati della Pinacoteca Comunale di Faenza assegnati a Jacopo sulla scorta di un confronto con la cornice del trittico di Bellini da E. Golfieri, *Le arti plastiche a Faenza tra XIV e XV secolo*, in «Il nostro ambiente e la cultura», 15, 1990, p. 18; Id., *Musei Civici a Palazzo Mazzolani in Faenza, Faenza 1994*, p. 17. Su questa personalità di intagliatore foresto attivo a Venezia si vedano altre notizie, alcune delle

quali documentarie, in A. Corbara, *Le due pietà di Biagio d'Antonio e le loro vicende critiche*, in «Il Piccolo», Faenza giugno-luglio 1968, ora in Id., *Gli artisti. La città. Studi sull'arte faentina di Antonio Corbara*, Bologna 1986, p. 72; Id., *L'Ebanisteria Casalini e l'arte del legno a Faenza*, Faenza 1987, pp. 141-142; Humfrey, *The Altarpiece*, cit., pp. 218, 334, nota 57, 346, 348; R. Bartoli, *Biagio d'Antonio Tucci*, Milano 1999, p. 246, doc. 17; Tambini, *Scultura gotica in Istria*, cit., p. 9. Produce qualche imprecisione il contributo di A. D'Amato, *I domenicani a Faenza*, Bologna 1997, pp. 45-47.

Ritornando al Polittico di Arbe si deve aggiungere che la cornice è alquanto manomessa, è frutto di rifacimento il gradino, il fastigio, il fregio tra i due ordini, sono in parte originari i pilastri. Tuttavia le integrazioni si presume debbano ripetere con soddisfacente fedeltà le parti originarie, oppure che possano aver sostituito con tale metodo imitativo alcune parti giunte assai deteriorate. L'analisi del retro conferma del resto questa lettura.

Riguardo alla *Pietà*, è ancora da osservare come la policromia rosata del volto della Vergine sia ancora quella originale e conservi sottolineature espressive in ocra, tratti che riguardano anche il disegno del soggolo. È interessante il risultato di uno stacco quasi a tutto tondo della testa della Vergine sottolineato dal lembo del soggolo portato molto in avanti. Il corpo di Cristo presenta un incarnato di un'ocra più carico e deve essere anch'esso originale; anche il volto del Cristo è disegnato in bruno, ad esempio descrive la pupilla. Si conserva anche il fondo azzurro con motivo damascato in oro. La qualità della scultura è complessivamente buona, stilisticamente come già osservato si direbbe contrassegnata da una formulazione un poco più «arcaica» rispetto al risultato di mantegnesimo dei dipinti. Questo aspetto può essere sottolineato anche con il fatto che la punzonatura delle aureole della *Pietà* è per tipologia quella della tradizione di bottega che risale ad Antonio, mentre quella delle aureole delle tavole laterali è quella che contraddistingue Bartolomeo.

In questa rapida discussione sulle cornici dei polittici di Bartolomeo Vivarini merita un cenno anche un'opera del

Cima: il Polittico di Olera (Bergamo) databile nello stesso giro d'anni qui considerato (1486-1488) il quale presenta una cornice assai raffinata e aggiornata, che è ben associabile a quelle di Jacopo da Faenza, con la particolarità che lo stile e la qualità della statua lignea che occupa lo scomparto centrale, immagine di *San Bartolomeo*, palesa requisiti anche tecnici meglio corrispondenti alla cornice, indicando un termine di paragone importante con il nucleo di opere di Bellini e Bartolomeo Vivarini. Vi è semmai un forte divario di intendimento spaziale fra scultura, cornice e i santi su tavole dipinte a fondo d'oro. Cfr. P. Humfrey, *Cima da Conegliano*, Cambridge 1983, p. 133, cat. 108, pl. 6; Id., *The Altarpiece*, cit., p. 348, cat. 37.

<sup>38</sup> Matejčić, *Contributi*, cit., pp. 12-14, figg. 9, 10; Fossaluzza, *Problemi di scultura lignea*, cit. p. 32; Matejčić, *Qualche paragone*, cit., pp. 249-250, fig. 6.

<sup>39</sup> È assai significativo in proposito il fatto che il fratello di Andrea da Murano, Girolamo è documentato dedicarsi sia alla pittura che all'intaglio come sottolinea Matejčić, *Qualche paragone*, cit., p. 249. Vi sono gli estremi per intravedere una articolazione di incarichi entro la bottega. Per l'attività di Girolamo da Murano, cfr. Ericani, *La scultura lignea del Seicento*, cit., pp. 16, 18.

<sup>40</sup> Matejčić, *Prjlozi*, cit. pp. 6 segg.; Fossaluzza, *Problemi di scultura lignea*, cit., p. 32; Matejčić, *Qualche paragone*, cit. pp. 250-251, figg. 7-9.

Va segnalata qualche affinità stilistica per comuni fonti d'ispirazione padovane con il più analitico e «realistico» *San Bernardino da Siena* (legno, altezza cm 170 circa) della chiesa degli Eremitani di Padova, ma proveniente da San Bernardino, reso noto come opera di intagliatore padovano del terzo quarto del Quattrocento. Cfr. G. Ericani, in *Dall'Adige alle Alpi. Tesori ritrovati della Chiesa di Padova*, a cura di A. Nante, Padova 2003, pp. 58-62.

<sup>41</sup> Per queste opere si veda rispettivamente Ekl, *Gotišk kiparstvo*, cit., ed. 1999, pp. 236-237 cat. 62; per le opere di Parenzo provenienti dalla chiesa della Madre di Dio di Castagnovizza si veda ora Quinzi, in *Istria città maggiori*, cit., p. 160, cat. 290, 291 (con discussione della bibliografia precedente). In ambito trevigiano ripete lo schema di que-

ste opere, tuttavia con una diversa sintesi formale e una certa stereotipa pacatezza espressiva segnata dal ricordo dei formulari di Antonio, la *Madonna orante* (è perduto il Bambino che doveva essere disteso sulle ginocchia) del Santuario della Madonna delle Cendrole di Riese Pio X presso Castelfranco edita da G. Bordignon Favero, *Castelfranco Veneto e il suo territorio nella storia e nell'arte*, Castelfranco Veneto 1975, II, pp. 206-207 (con datazione al Seicento).

<sup>42</sup> La *Madonna con il Bambino in trono* della Cattedrale di Otranto è edita da F. Negri Arnoldi, *Scultura del Quattrocento*, Torino 1994, p. 276. All'ipotesi dello studioso fa cenno Gelao, *La scultura pugliese*, cit., p. 370. Una datazione che sembra legata agli eventi sanguinosi del 1480 è espressa da Calò Mariani, *I cavalieri*, cit., p. 286. Si veda anche l'illustrazione in G. Gianfreda, *Iconografia di Otranto fra Oriente e Occidente*, Lecce 1994, pp. 54-56.

I confronti a livello puramente orientativo per la conferma dell'estrazione veneta o veronese di quest'opera possono riguardare la prima attività di Giovanni Zabellana rappresentata dalla *Madonna con il Bambino e angeli* del monastero di Santa Maria delle Grazie di Arco, quella di Antonio Golfino rappresentata dalla *Madonna con il Bambino* del 1487 della chiesa parrocchiale di Riva. Le assonanze riguardano aspetti tipologici ed espressivi, tuttavia l'esemplare di Otranto risulta al confronto di una plasticità e resa monumentale assai meno evoluta e comunque immune da qualsiasi componente mantegnesca che invece si afferma in questi intagliatori veronesi. Si tratta dunque di una interpretazione autonoma che per ora non riserva in ambito veneto migliori possibilità di orientamento. I confronti qui indicati in ambito veronese sono discussi da G. Ericani, "Giovanni Zabellana intagliatore, Leonardo da Verona dipintore". *Una traccia per la scultura lignea veronese tra Quattrocento e Cinquecento*, in «Verona illustrata», 1991, n. 4, pp. 23-39.

Va ricordato che il Polittico ora presso il Museo Civico di San Daniele non può essere identificato con quello commissionato nel 1441 dal comune e dalla pieve a Michele di Giovanni Bono e al socio intagliatore Paolo di Amedeo, con bottega a Venezia, avendo a destinazio-

ne la chiesa sandanielese di Sant'Antonio Abate. Per quest'opera e relativa ipotesi di identificazione si veda A. Rizzi, *Mostra della scultura lignea in Friuli*, catalogo della mostra, Udine 1983; C. Pesaro, *Michele Giambono*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 18, 1992, pp. 53-54 (con bibliografia e fortuna critica). Il documento relativo descrive un'opera che non ha corrispondenza con quella lignea esistente; doveva infatti essere composta da tavole dipinte spettanti a Giambono da collocarsi entro la elaborata cornice lignea di Paolo di Amedeo. Alcune di queste tavole sono individuate da N. E. Land (*A new proposal for Giambono's altarpiece for San Daniele in Friuli*, in «Pantheon», XXXIX, 1981, pp. 305-309) che propone una ricostruzione discussa da T. Franco, *Michele Giambono e il monumento a Cortesia Serego*, Venezia 1998, pp. 87, 125 nota 48. A seguito di tale chiarimento rimane da discutere la collocazione del polittico ora esistente che ho proposto di inserire in un momento di fortuna in Terraferma di un modello riconducibile a una bottega veneziana, risalente ad una fase dei primi anni sessanta che quindi precede di molto gli esordi di carattere un poco più «muranesi», e cioè alla Antonio e alla Bartolomeo, di Domenico da Tolmezzo. Si vedano in proposito i cenni in Fossaluzza, *Scultura gotica in Istria*, cit., p. 43. Per il profilo di Domenico da Tolmezzo si veda ancora Rizzi, *Mostra della scultura lignea*, cit., pp. 98 segg. (con bibliografia precedente).

<sup>43</sup> G. F. Tommasini, *De' Commentari storico-geografici della provincia dell'Istria, libri otto, con appendice (1646)*, in «L'Archeografo triestino», IV, 1837, pp. 299-300, 301. Tommasini tratta «della nuova chiesa della Beata Vergine Miracolosa, costruita grazie alle donazioni»; in essa vede «un'immagine della santissima Madonna col Bambino in grembo nella pala intagliata e dorata da Paolo Campsa de Boboti e Giovanni suo cognato, il 21 giugno 1497».

<sup>44</sup> G. Urizio, *Relazione storica della chiesa della B.V. Miracolosa di Buje in Istria intitolata Madre della Misericordia con gli atti della translazione del corpo di S. Diodato martire, la serie dei vescovi moniensi, le vite dei santi Servolo martire triestino e Massimo e Pelagio martiri di Cittanova, Trieste 1864*, pp.

9-20, 23-24. Si veda ora anche M.J. Milohanić, *Bujška Gospa: crkva majke milosrada kroz povijest*, Buie 1997, pp. 7-10, 41; I. Matejčić, *Tragom majstora*, cit., p. 79.

<sup>45</sup> È citato da Tommasini (*De commentarij*, cit., pp. 299-300) che stabilisce un confronto con l'immagine miracolosa del santuario mariano della stessa città a motivo dei nomi degli autori restituiti dalle rispettive iscrizioni che gli risultano coincidenti. Cfr. Fossaluzza, *Problemi di scultura lignea*, cit., pp. 29 segg.; Id., *L'immagine della "Mater Misericordiae" di Buie*, cit., pp. 55 segg.

<sup>46</sup> V. Ekl, *Gotičko kiparstvo u Istri*, Zagreb 1982, p. LXII; 2ª ed., 1999, p. 87-88.

<sup>47</sup> Matejčić, *Contributi*, cit., p. 17.

<sup>48</sup> Fossaluzza, *Problemi di scultura lignea*, cit., pp. 29 segg.

<sup>49</sup> Per quanto riguarda la tecnica del *Pressbrokat* è da ricordare come la sua comparsa in opere di ambito friulano sia stata motivata attraverso i rapporti fra artisti friulani e tedeschi o una collaborazione di questi ultimi per il loro specialismo tecnico. Tuttavia gli esempi di ambito tedesco sono cronologicamente successivi, e annoverano come prima attestazione il *Flügelaltar* di Pontebba di Enrico da Villaco e bottega del 1517. Oltre all'esempio di Bartolomeo dell'Occhio del 1503 tale tecnica si trova applicata nel Polittico di Paluzza di Antonio Tironi del 1508, nel Polittico di Valeriano di Giovanni di Domenico Mioni del 1509 (Pordenone, Museo Civico). In proposito si vedano i contributi di G. e T. Perusini, *La tecnica del "Pressbrokat" nell'altare di Giovanni Martini a Remanzacco*, in «Restauro nel Friuli Venezia Giulia», 1983, I, pp. 28-35; T. Perusini, L. Zambon, *Prove di ricostruzione del Pressbrokat, ibidem*, pp. 36-37; G. e T. Perusini, *L'altare di S. Stefano a Remanzacco: le tecniche artistiche*, in *L'altare ligneo di Giovanni Martini a Remanzacco*, Udine 1986, pp. 71-98. Giuseppina e Teresa Perusini osservano, in seguito, come tale tecnica fosse applicata a Venezia da Jacobello del Fiore, Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna, cfr. G. e T. Perusini, *Un problema irrisolto della scultura lignea friulana. I rapporti tra Bartolomeo dell'Occhio, Antonio Tironi e Giovanni Martini*, in *La scultura lignea nell'arco alpino*, cit., pp. 206-207, 218-219, note

30-33. Viene pertanto a cadere la supposizione di chi scrive che Giovanni di Malines possa essere stato un promotore; meglio ritenerlo un continuatore dell'impiego di tale tecnica.

<sup>50</sup> I. Matejčić, in *Tesori della Croazia restaurati da Venetian Heritage Inc.*, catalogo della mostra, Venezia, Chiesa di San Barnaba 9 giugno - 4 novembre 2001, Venezia 2001, pp. 37-38. Lo studioso fa riferimento all'esemplare perduto dello stesso soggetto della Cattedrale di Capodistria sopra citato nella nota 41 e a quello del Museo Sartorio di Trieste per il quale si veda alla nota seguente.

<sup>51</sup> Per la Madonna Rusconi si veda Fossaluzza, *Problemi di scultura lignea*, cit., pp. 30, 32-33, fig. 3. Per quanto riguarda altri riferimenti a Campsa finora avanzati, ho già rilevato come non si possa andare oltre all'accostamento all'ambito veneziano di questo momento per la *Madonna col Bambino* (Museo della Basilica Eufrasiana di Parenzo) proveniente dalla chiesa dell'Assunzione di Albona secondo quanto esprime M. Walcher, in A. Alisi, *Istria: città minori*, trascrizione e note di aggiornamento di M. Walcher, Trieste 1997, p. 22 nota 12 (con bibliografia precedente e fortuna critica); si veda in proposito Fossaluzza, 1999, pp. 36-38. Sul «Maestro di Albona» interviene anche Quinzi (*Istria città maggiori*, cit., pp. 158-159 cat. 287, con bibliografia e fortuna critica) che, in base ai confronti proposti, si deduce dati l'esemplare che dà il nome al gruppo agli inizi del Cinquecento.

<sup>52</sup> Le ricerche per individuare la collocazione attuale dell'opera non hanno ancora dato esito positivo, quindi si giudica qui solo in base alla riproduzione.

<sup>53</sup> Per il concetto di vivarinismo muranese e alvisiano la letteratura critica è assai vasta, basti qui rinviare a due contributi: L. Coletti, *Su Antonio Rosso da Cadore e i pittori serravallesi*, in *Venezia e l'Europa*, Atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Venezia 12-18 settembre 1955, Venezia 1956, pp. 200-209; R. Marini, *I Vivarini e il vivarinismo*, in «Emporium», LXIX, vol. CXXXVIII, n. 82, 1963, pp. 195-208.

<sup>54</sup> I contributi sono quelli compendiativi alle note 2 e 28.

<sup>55</sup> La data di morte di Giovanni di

Cristoforo di Malines nelle Fiandre si ricava da un documento più tardo, precisamente del 1527, edito da Paoletti, *L'architettura*, cit., p. 128, doc. 173. Aveva preso in moglie la sorella di Paolo Campsa di nome Maria, da cui ebbe un unico figlio Benedetto Campano di cui si è fatto cenno; quest'ultimo è divenuto prete. Cfr. Markham Schulz, *Paolo Campsa*, cit., p. 12.

<sup>56</sup> Per i due documenti relativi a quest'opera destinata a Reggio Emilia si veda Paoletti, *L'architettura*, cit., II, p. 127, doc. 171; Paoletti-Ludwig, *Neue Beiträge*, cit., p. 186, note 60, 61; Fossaluzza, *Problemi di scultura lignea*, cit., pp. 33-34; Markham Schulz, *Paolo Campsa*, cit., p. 12.

<sup>57</sup> Per la ricostruzione del percorso di Lazzaro Bastiani si vedano le indicazioni bibliografiche alle note seguenti 58, 59.

<sup>58</sup> Per l'attività giovanile del maestro si veda ora Casu, *Lazzaro Bastiani*, cit., pp. 60-89. Si veda anche L. Iseppi, *Una proposta per gli esordi di Lazzaro Bastiani*, in «Paragone», 431-433, 1986, pp. 36-40.

<sup>59</sup> Sul dipinto di Bastiani per Monopoli si veda M. D'Elia, in *Mostra dell'Arte*, cit., 1964, pp. 72-73, fig. 76 (con bibliografia precedente). Per una datazione si veda ora M. Boskovits, *The Martello Collection*, cit., p. 27; Casu, *Lazzaro Bastiani*, cit., 72-73. Una scheda è di R. Mavelli, in *Andar per mare*, cit., p. 367 cat. 13. La bibliografia è da integrare con quella raccolta da Meyer zur Capellen, *Gentile Bellini*, cit., p. 155 cat. C16. Rispetto alla datazione del 1475 circa proposta per il *San Girolamo* di Monopoli da Casu, ritengo sia da verificare l'opportunità di una posticipazione almeno circa il 1480 se non ancora un poco oltre, questo in ragione dello sperimentalismo prospettico più evoluto da porre a confronto, ad esempio, con i ragguagliamenti successivi di Vittore Carpaccio, pertanto il dipinto non va collocato troppo a ridosso della presenza a Venezia di Antonello da Messina, trattandosi piuttosto di una conseguenza maturata in tempi subito successivi. Rimane di riferimento per esso la *Natività con i santi Eustachio, Giacomo, Filippo e Benedetto* (Venezia, Gallerie dell'Accademia) eseguita per volontà testamentaria di Eustachio Balbi stilata nel 1478, e la lunetta della *Madonna con il Bam-*

bino in trono con santi, angeli e donatore della chiesa dei Santi Maria e Donato di Murano del 1484, la prima opera del suo catalogo ad essere firmata e datata.

Sul rapporto fra il dipinto di Monopoli di Bastiani e la versione di Costantino da Monopoli della Basilica di San Nicola di Bari del 1510 si veda D'Elia, in *Mostra dell'arte in Puglia*, cit., p. 111; P. Belli d'Elia, *La Basilica di S. Nicola a Bari, Un monumento nel tempo*, Galatina 1985, p. 163; F. Vona, in *Città della Nicolaiana*, cit., p. 34.

<sup>60</sup> Il soggetto e la rilevanza del ritratto del committente, che è colto di spalle e nella scala dimensionale del santo, suggerisce come più probabile la collocazione originaria dell'opera su di un altare di patronato privato. Una ricerca sulla committenza di Lazzaro Bastiani riguarda per il momento la sua attività per Venezia, cfr. L. Sartor, *Lazzaro Bastiani e i suoi committenti*, in «Arte Veneta», 50, 1997/I, pp. 38-53. Per i dipinti di Matera si veda Casu (*Lazzaro Bastiani*, cit., pp. 67, 81 nota 43, con bibliografia precedente) che lega l'opera al momento in cui il maestro risente dello stile dei Politici della Carità di Giovanni Bellini. Sulla tavola di Bellini per Monopoli (ora Bari, Pinacoteca Provinciale) si veda la scheda scientifica di C. Gelao, *La Pinacoteca Provinciale*, cit., pp. 105-108.

<sup>61</sup> Su questo aspetto un'attenta analisi è condotta da Markham Schulz, *Paolo Campsa*, cit.

<sup>62</sup> L'iscrizione ora perduta attestava: «Paolo Ca(m)psa Veneziano intagliò l'anno 1514». Per essa dobbiamo prestare fede a G. Caprin, *L'Istria nobilissima*, Trieste 1907, II, p. 62, che aggiunge la seconda parte dell'iscrizione «Giovanni Gallerini restaurò 1842». Si direbbe che la lezione della firma di Campsa riportata da Caprin sia dovuta allo stesso Giovanni Gallerini Bresciano, con ciò non si deve necessariamente dubitare sul fatto che questi sia stato fedele all'originale. Su quest'opera si veda anche A. Alisi, *Di alcune sculture lignee dell'Istria*, in «Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria», XLVII, 1935, p. 268. L'illustrazione dell'opera spetta quindi a Matejčić, *Dva priloga*, cit., p. 233, fig. 6; Id., *Contributi*, cit., p. 16 fig. 12; I. Fisković, *Renesansno kiparstvo*, in *Tisuću godina hrvatskog kiparstva*, ca-

talogo della mostra a cura di I. Fisković, *Muzejsko galerijski centra*, Zagreb 1997, pp. 202, 210; Fossaluzza, *Problemi di scultura lignea*, cit. pp. 34-35; Id. *L'immagine*, cit. pp. 59, 62; Id., *Scultura gotica*, cit., p. 48; Markham Schulz, *Paolo Campsa*, cit., p. 12.

<sup>63</sup> Nel rendere noto il politico istriano Matejčić (*Contributi*, cit., ma si vedano anche altri riferimenti alla nota precedente) lo considera arcaizzante dal punto di vista compositivo e della resa formale; inoltre parla di involuzione e di scarto di qualità nei confronti della Madonna di Buie, avanzando in proposito più ipotesi, fra cui quella che fosse stato Giovanni di Malines «colui che dà alla figura della Madonna di Buie l'integrità compositiva e l'elegante cadenza dei bordi e delle pieghe», oppure che Campsa si fosse affievolito nel corso degli anni.

<sup>64</sup> Fisković, *Renesansno kiparstvo*, cit., pp. 202-203, 211.

Dal punto di vista tipologico un riferimento si può avanzare anche con l'antependio ligneo del Duomo di Grado che presenta figure a medio rilievo entro nicchia con calotta a conchiglia. L'iconografia, e segnatamente alcuni dati di costume, indicano una matrice d'Ortralpe (e la dipendenza da modelli grafici), altri aspetti sono quelli degli epigoni belliniani che assumono un plasticismo palmesco, al modo di Francesco Bissolo o di Girolamo da Santacroce. Si tratta di un'opera che potrebbe rientrare anch'essa nel secondo decennio del Cinquecento, e qui si segnala per le assonanze soprattutto compositive e tipologiche rispetto al Politico di Besenauova. L'antependio di Grado è discusso con tale proposta di datazione da M. Walcher, *Arte nordica fra Grado e Aquileia*, in «Antichità Altoadriatiche», XVII, 1980, pp. 421-438.

<sup>65</sup> A proposito della segnalazione di quest'opera nella sede attuale si veda A. Ventura, *Il Politico di Capodistria "ritrovato"*. Per la riapertura di un capitolo postbellico, in «Venezia Cinquecento», 8, IV, 1994, pp. 167-180. Su Vittorio Scienza e la cornice del politico del Cima, in base ai riscontri documentari interviene G. Caprin, *L'Istria nobilissima*, Trieste 1905, I, pp. 134-135. Si veda poi G. Biasuz, *Testamento dell'intagliatore feltrino Vittorio Scienza*, in «Archivio storico di Belluno, Feltrina e Ca-

dore», n. 228, 1978, p. 110; Humfrey, *The Altarpiece*, cit., pp. 137 segg.; Ericani, *La scultura lignea del Seicento*, cit., pp. 24 segg.; Ead., *Lorenzo Luzzo, Pietro de Marascalchi, Marco da Mel*, in *Pietro de Marascalchi. Restauri studi e proposte per il Cinquecento feltrino*, catalogo della mostra a cura di G. Ericani, Dossone/Treviso 1994, pp. 110, 151, nota 84; S. Claut, *La pala di Cima da Conegliano nella chiesa di S. Dionisio a Zermen e la cultura montagnesca nell'area bellunese*, in «Venezia Cinquecento», 7, IV, 1994, pp. 93-95, 100 nota 10. Per le attestazioni degli anni ottanta si veda quanto riportato *infra*, nota 37. Rispetto a quanto si conosce di Bartolomeo sarebbe importante, al fine di documentare una continuità di gusto delle cornici lignee veneziane, conoscere l'opera di Alessandro da Caravaggio che lavora per opere di Alvise Vivarini (1494), Lattanzio da Rimini (1499), Cima (1502), cfr. M. Ceriana, *ad vocem Alessandro da Caravaggio*, in *Dizionario degli artisti di Caravaggio e Trevisio*, Trevisio 1994, pp. 27-28.

<sup>66</sup> Per questo dato si veda Claut, cit., nota 55. Markham Schulz (*Paolo Campsa*, cit., 24) assegna un ruolo del tutto subordinato a Giovanni di Malines. D'altro canto suppone la collaborazione alla bottega di Luca di Marco Campsa, ma che è di generazione ben più giovane; vi è poi quella documentata di Giovanni Antonio Terrandi di Gandino, per cui si veda il regesto *ivi*, nota 2. Circa il ruolo di Giovanni di Malines, ritengo si possa tenere aperta l'ipotesi di una sua fattiva collaborazione che può motivare in parte una direzione diversa intrapresa dal solo Paolo Campsa dopo il 1513-1514. Il problema delle doppie firme nelle opere delle botteghe veneziane ha casistiche molteplici e rivelano rapporti piuttosto complessi all'interno delle botteghe come indicano ad esempio le collaborazioni fra Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna, fra Antonio e Bartolomeo Vivarini.

<sup>67</sup> L'illustrazione con datazione a metà Quattrocento del rilievo di Torcello è di E. Merkel, *La Pietà del Museo Provinciale di Torcello valorizzata dal restauro finanziato dal Banco San Marco*, s.d. (1993), pp. 14-15; A. M. Spiazzi, *Il restauro della Madonna di Cavazzano. Problemi di metodologia e d'in-*

tervento, in *Andrea Bellunello (1435 ca.-1494 ca.)*, Atti del convegno, Pordenone, marzo 1995, a cura di G. Ganzer, Fiume Veneto 1998, p. 88, fig. 2. L'attribuzione da me proposta è ora accolta da Markham Schulz, (*Paolo Campsa*, cit., p. 22) che si suppone accoglierne la datazione. Un cenno alla provenienza dell'opera è in Merkel, che indica come probabile quella della Collezione di Cesare Augusto Levi lasciata al museo di Torcello.

<sup>68</sup> La scultura lignea di Verteneglio è resa nota per la prima volta da Matejčić, *Qualche paragone*, cit., p. 253, fig. 12. Il riferimento di chi scrive è ripreso da Tambini, *Scultura gotica in Istria*, cit., p. 9.

<sup>69</sup> Ha il merito di avere segnato il ditico e di averlo riprodotto I. Matejčić, *Tri vrlo kratka priloga*, in «Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji», 1996. È preso in considerazione da M. Walcher (in Alisi, *Istria: città minori*, cit. p. 186 fig. 203), e messo in relazione con l'antependio di Grado, per il quale si veda alla nota 64.

<sup>70</sup> L'opera di Munto è catalogata da Ekl (1982, ed. 1999, fig. 92); Quinzi, in *Istria città maggiori*, cit., p. 160. Per la Madonna di Momperino si veda Ekl (*Gotičko kiparstvo*, 1982, ed. 1999, p. 230, cat. 33); Quinzi, in *Istria città maggiori*, cit., p. 160. Quest'ultimo studioso ipotizza che una volta restaurata possa rivelare la paternità dell'intagliatore al quale spetta la *Madonna con il Bambino* del Museo Sartorio di Trieste sopra citata.

<sup>71</sup> L'opera è analizzata da A. Quinzi (*Istria città maggiori*, cit., pp. 181-182 cat. 342) che la considera dubitativamente di intagliatore locale scegliendo un campo cronologico esteso alla prima metà del Cinquecento. La riproduzione fotografica dell'opera è allegata agli appunti di Antonio Alisi sulle chiese minori dell'Istria risalenti all'anteguerra. Nessun rapporto sussiste tra quest'opera e il *San Martino* e il *San Rocco* lignei provenienti dalla stessa chiesa e ora ugualmente ricoverati a Parenzo, cfr. A. Alisi, *Note storico-artistiche sull'Istria (eccettuata Capodistria, Parenzo, Pirano e Pola)*, Trieste, Archivio della Curia vescovile, appunti manoscritti ricopiati dall'autore nel marzo 1937, tomo II, c. 28; Alisi, *Istria città minori*, cit. ed. 1997, pp. 12, 212. La datazione di Alisi

riguarda gli inizi del Seicento mentre A. Santangelo (*Inventario degli oggetti d'arte d'Italia, V. Provincia di Pola*, Roma 1935, p. 141) l'aveva riferita al secolo precedente.

<sup>72</sup> Ivano Sartor cortesemente comunica che, secondo la tradizione locale, la statua lignea della «Madona vecia» della chiesa parrocchiale di Ognissanti di Roncade sarebbe stata acquistata in scioglimento di un voto popolare di ringraziamento per la liberazione da un terribile morbo; un'altra versione tradizionale la vuole realizzata da un artigiano locale, cfr. M. Andreazza, *Roncade nella sua storia*, Treviso 1976, p. 86. Secondo Andreazza essa sarebbe stata benedetta l'8 settembre 1625. In occasione della visita pastorale dello stesso anno la relazione riporta che il vescovo vidit altare B.V. [...] habet iconam sculptam immagine B.M.V. et D.J.C. in eius brachijs (Archivio Vescovile di Treviso, *Visitationes*, alla data). In occasione della visita pastorale del 21 maggio 1793 si rinnova la sua descrizione: *Simulacrum ligneum scystallis protectum pro Pala* (Archivio Vescovile di Treviso, *Visitationes*, alla data). È la situazione in cui si vede oggi l'immagine devozionale. L'opera è stata restaurata nel corso del 1999.

<sup>73</sup> Il profilo di Pietro di Giovanni, pittore e più tardi intagliatore identificato in base ai documenti d'archivio relativi al politico del 1523 resi noti da J. Tadic, e l'analisi della sua opera spettano a Igor Fisković, in *Zlato doba Dubrovnika XV. I XVI. stoljeca. Urbana-nizam, arhitektura, scultura, slikarstvo, iluminirami rukopisi, Zlatarstvo*, catalogo della mostra, Muzejski prosto Zagreb - Dubrovački muzej Dubrovnik, 1987, Zagreb 1987, pp. 160, 162-163, pp. 353-354, Kat. Sl 18, Sl. 19, Sl. 20. Un'illustrazione di queste opere, con significative riproduzioni delle predelle ad intaglio, è di K. Prijatelj, *Prijedlog za Urbana Bavarca*, in «Peristol. Zbornik Radova za Povijest Umjetnosti», 35-36, 92-93, pp. 143-150.

Per l'elenco delle opere perdute di Pietro di Giovanni si rinvia a questa letteratura. Tra le opere conservate è da ricordare anche la *Sacra conversazione* della chiesa di Sant'Andrea di Ragusa del quarto decennio, la miniatura della *Mariegola della Confraternita di San Lazzaro* del 1530/31, un soffitto a cas-

settoni dipinto in Palazzo Ducale. Spotsatosi con una donna benestante di Ston, Pietro di Giovanni si occupa anche di commercio ed è membro di spicco della confraternita di San Lazzaro di cui fanno parte i commercianti più ricchi della città. Caduto in povertà negli anni estremi, nel 1561 lascia Ragusa e si stabilisce a Ston, ove è ricordato come intagliatore, continua tuttavia a essere chiamato a stimare opere di altri maestri, difatti l'ultimo documento che lo riguarda è del 1568, quando stima i lavori del pittore fiorentino Simone Ferri.

<sup>74</sup> Oltre al riferimento della nota precedente, per quest'opera si veda anche Fisković, *Renesansno Kiparstvo*, cit., p. 219.

<sup>75</sup> Si rinvia pertanto alla formulazione del catalogo più estensivo da parte di chi scrive (Fossaluzza, *Problemi di scultura lignea*, cit.), alle ultime importanti aggiunte in ambito istriano di Matejčić, *Qualche paragone*, cit., La discussione di questo catalogo avviene da parte di Markham Schulz (*Paolo Campsa*, cit.), la quale, come osservato, accerta assai utilmente la paternità degli altari di Torcello per via documentaria, senza aggiunta di alcuna opera al catalogo.

<sup>76</sup> Il *Cristo risorto* della chiesa parrocchiale di Soave era citato ad esempio nella voce redazionale *Cahamps* (*Camps*), Paolo, in *Allgemeines Künstlerlexikon*, a cura di U. Thieme - F. Becker, V. Leipzig 1911, p. 358. Per altra bibliografia relativa a quest'opera si veda Fossaluzza, *Problemi di scultura lignea*, cit. p. 50 note, 33, 34, 41. Per l'opera di collezione privata, edita per la prima volta, si veda Fossaluzza, *ibidem*, fig. 1 (riproduzione a colori).

<sup>77</sup> Matejčić, *Qualche paragone*, cit. pp. 247 segg., figg. 1-5.

L'illustrazione e il commento dell'altare di Mormorano spetta recentemente a N. Kudiš Burić, in *Dalle parti arciducali e sotto San Marco. Visite arciducali fatte del anno 1658 et venete 1659*, a cura di N. Kudiš Burić e N. Labus, trascritte e tradotte da R. Massarotto, Fiume (Rijeka) 2003, pp. 366-367, 414-418. Alcune considerazioni generali della studiosa riguardano la fortuna degli altari lignei veneziani in Istria (in particolare pp. 348 segg.).



<sup>78</sup> Markham Schulz, *Paolo Campsa*, cit., pp. 11 segg.

<sup>79</sup> Fossaluzza, *Problemi di scultura lignea*, cit., pp. 39 segg. Tale posizione è ripresa nei contributi successivi di chi scrive, dei quali si offre il ragguaglio alla nota 24.

<sup>80</sup> Come sopra ricordato una prima segnalazione del ritrovamento dei documenti di conferma della paternità di Campsa per gli altari di Torcello spetta a Lauber, in *I Tesori della fede*, cit., p. 62. Sono quindi presi in esame e accuratamente pubblicati in trascrizione da Markham Schulz, *Paolo Campsa*, cit., pp. 17-20, appendice I, doc. IX, A,B,C.

<sup>81</sup> Markham Schulz, *Paolo Campsa*, cit., p. 24.

<sup>82</sup> È quanto già sostenuto in Fossaluzza, *Problemi di scultura lignea*, cit., pp. 45 segg. Su questo tema intervengono autorevolmente G. e T. Perusini, *Un problema irrisolto* cit., pp. 203-223.

<sup>83</sup> Il riferimento riguarda, ad esempio, il *San Rocco* e il *San Sebastiano* del Museo Civico di Pordenone, per i quali si veda Fossaluzza, *Problemi di scultura lignea*, cit., pp. 47, 52, figg. 25-26, 53 nota 66; P. Goi, *Intagliatori e indoratori*, cit., p. 173. In questi contributi si concorda sul confronto con la *Madonna con il Bambino in trono* del Museo di San Vito al Tagliamento. Quest'ultima opera è stata ultimamente restaurata a cura di R. Portolan sotto la direzione di P. Casadio, per cui, rispetto a quanto supposto risulta di stile non coincidente con i due santi di Pordenone per quanto sia da ribadire l'appartenenza alla stessa area. Sull'argomento si veda anche la scheda più recente di Fossaluzza, in *Il Museo civico d'arte di Pordenone*, cit., pp. 108-109, cat. 39-40.

Nello stesso contesto possono figurare le due figure a mezzo rilievo acquisite dal Museo Civico di Pordenone raffiguranti *San Pietro* e *San Domenico*, per le quali ribadisco l'affinità con i due perduti laterali di polittico già nella Parrocchiale di Spresiano (Treviso); per questi ultimi ritengo si possa prospettare come soluzione più convincente la paternità della stessa bottega Campsa circa il 1530.

Le due statue di *San Rocco* e di *San Sebastiano* di Pordenone e le altre dello stesso museo, risultano dunque in certo qual modo collegate a quella novità di stile che Antonio Tironi rivela nella sua fase tarda, quella per l'appunto che si suppone maggiormente influenzata da Campsa. In tale discussione entrano altresì la cornice lignea della pala di Giovanni Antonio Pordenone per la chiesa di Varmo, il cui impegno d'esecuzione è del 1526 (C. Furlan, in *La conservazione dei beni storici-artistici dopo il terremoto del Friuli (1982-1985). Relazione della Soprintendenza per i beni ambientali e architettonici, archeologici, artistici e storici del Friuli-Venezia Giulia*, 5, 1986, pp. 97-101), le statue di *San Bartolomeo* e di *San Giacomo* titolari della chiesa di Camino di Buttrio, opere ora presso il Museo Diocesano del Palazzo Patriarcale di Udine, le statue di *San Giovanni Battista* tra *San Rocco* e *San Sebastiano* della parrocchiale di Cintello presso Portogruaro che sono attualmente in restauro. Per queste ultime opere si veda Fossaluzza, *Problemi di scultura lignea*, cit., pp. 45-53, figg. 18, 20-30.

<sup>84</sup> La statua di Loria è citata come opera secentesca da Bordignon Favero, *Castelfranco*, cit. II, p. 139. I dati del-

l'opera bellunese si ricavano dalla scheda che accompagna la riproduzione fotografica conservata nella Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, negativo N.F.G.C 7812. Per la statua lignea di Dubrovnik si veda Fisković, in *Zlatno doba Dubrovnika*, cit., pp. 164, 345 cat. K/45. Le statue facenti parte di un *Compianto*, già presso il mercato antiquariato svizzero, si sono potute studiare agevolmente presso Antichità Pietro Scarpa di Venezia, le misure sono le seguenti *Maria maddalena*, cm 80; *Giuseppe d'Arimatea* (?), cm 88; *Nicodemo* (?), cm, 78,5. Le maggiori somiglianze riguardano in qualche modo le statue del registro superiore dell'Altare di san Giorgio della chiesa di San Giorgio di Quinto, o quelle ugualmente del registro superiore dell'Altare di san Cassiano della pieve di San Cassiano di Quinto.

<sup>85</sup> Il sommario delle opere di Campsa conforme ai documenti scoperti o compendiate da Markham Schulz, assieme ai molti documenti nuovi emersi dalle ricerche della studiosa, sono qui regestati alle note 2, 28.

<sup>86</sup> L'inventario con questa voce è edito da F. Carabellese, *La Puglia nel secolo XV da fonti inedite*, Bari 1901-1907, I, p. 228 (rist. anast., Sala Bolognese, 1980). Tale notizia è messa in luce da Gelao (*La scultura pugliese*, cit., p. 370) da cui prendo la citazione. Va tuttavia segnalato che Calò Mariani (*I cavalieri*, cit., p. 288), osservando come l'inventario in questione rechi la data del 1513, congettura che l'altare descritto poteva presentare la data del 1508 anziché del 1518.