

*sous la direction de*  
Sabine Frommel  
Eckhard Leuschner  
Vincent Droguet  
Thomas Kirchner

*avec la collaboration de*  
Raphaël Tassin  
Claudio Castelletti

# Construire avec le corps humain Bauen mit dem menschlichen Körper

*P*  
Picard



Campisano Editore



Cette publication a été soutenue par :



École Pratique  
des Hautes Études



Universität  
Würzburg

## Château de Fontainebleau



DEUTSCHES FORUM  
FÜR KUNSTGESCHICHTE  
CENTRE ALLEMAND  
D'HISTOIRE DE L'ART  
PARIS



Frankenbund,  
Gruppe  
Würzburg



FREIENBERG  
WÜRZBURGER  
RESIDENZ KUNST

La contribution de Bruno Klein  
a été traduite de l'allemand  
par Sabine Frommel.

La contribution de Pedro Galera  
Andreu a été traduite de  
l'espagnol par Sabine Frommel

Reproduction, même partielle,  
interdite sans autorisation de l'éditeur.

Nessuna parte di questo libro  
può essere riprodotta o trasmessa  
in qualsiasi forma o con qualsiasi  
mezzo elettronico, meccanico  
o altro senza l'autorizzazione  
scritta dei proprietari dei diritti  
e dell'editore.

*Maquette / Progetto Grafico*  
Gianni Trozzi

Diffusion Picard  
Librairie Picard & Epona  
18 rue Segulier  
75006 Paris

© copyright 2018 by  
Campisano Editore Srl  
00155 Roma, viale Battista Bardanzellu, 53  
Tel (39) 06 4066614  
campisanoeditore@tiscali.it  
ISBN 978-88-85795-09-9

# CONSTRUIRE AVEC LE CORPS HUMAIN

*Les ordres anthropomorphes et leurs avatars  
dans l'art européen de l'antiquité à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle*

# BAUEN MIT DEM MENSCHLICHEN KÖRPER

*Anthropomorphe Stützen von der Antike bis zur Gegenwart*

Vol. I

*sous la direction de / herausgegeben von*

Sabine Frommel  
Eckhard Leuschner  
Vincent Droguet  
Thomas Kirchner

*avec la collaboration de / unter Mitarbeit von*

Raphaël Tassin  
Claudio Castelletti

**P**  
**Picard**



Campisano Editore

# Sommaire

- 6 Préface / Vorwort  
*Sabine Frommel, Eckhard Leuschner*
- 8 Introduction  
*Sabine Frommel, Eckhard Leuschner, Vincent Droguet, Thomas Kirchner*
- VITRUVÉ ET L'ANTIQUITÉ / VITRUV UND DIE ANTIKE
- 15 Les caryatides, de l'acropole d'Athènes au Forum Auguste à Rome  
*François Queyrel*
- 23 Funktion und Deutung der Stützfiguren am Olympieion von Agrigent  
*Heinz Beste*
- 37 Bibliographie sur les caryatides et les télamons  
*Pierre Gros*
- MOYEN ÂGE / MITTELALTER
- 41 Lourdemment chargés, mais libres! Supports anthropomorphes  
durant le Moyen Âge central et tardif  
*Bruno Klein*
- 59 Die handelnde Bauform – Überlegungen zum Verhältnis von Mensch  
und Stütze in der spätgotischen Baukunst  
*Stefan Bürger*
- 73 Sulle membrature antropomorfe nei monumenti funerari italiani  
fra Medioevo e Rinascimento: prime considerazioni  
*Marco Folin*
- 97 Réflexions sur l'usage du support anthropomorphe dans l'architecture  
religieuse en Haute-Normandie à la Renaissance  
*Nicolas Trotin*
- 109 Belebte Zeichen: Anthropomorphe Buchstaben und Bildalphabete im  
Spannungsfeld von Zeichen und Bild in Mittelalter und Früher Neuzeit  
*Claudine Moulin*
- PREMIÈRES RÉCEPTIONS À L'ÉPOQUE MODERNE /  
ERSTE REZEPTIONEN IN DER FRÜHEN NEUZEIT
- 123 Cariatidi, telamoni e termini nelle Stanze di Raffaello  
*Christoph Luitpold Frommel*
- 141 Figure di sostegno zooantropomorfe. Pan, satiri e satiresse in funzione  
tettonica o pseudo-tettonica nell'Antichità e nel Rinascimento  
*Claudio Castelletti*

- 157 Les caryatides de la grande salle du Louvre  
*Jean Guillaume*
- 167 Rencontre d'une forme et d'un lieu. Les ordres anthropomorphes  
au château de Fontainebleau pendant la Renaissance  
*Vincent Droguet*
- 187 Hugues Sambin and supporting figures in treatises and engravings  
of the Renaissance  
*Hubertus Günther*
- MIGRATIONS ET ASSIMILATIONS DANS L'EUROPE MODERNE /  
MIGRATIONEN UND ASSIMILATIONEN IM FRÜHNEUZEITLICHEN EUROPA
- 205 Le support anthropomorphe pendant la Renaissance espagnole  
*Pedro Galera Andreu*
- 223 Dai putti ai satiri. Sostegni antropomorfi nella cultura architettonica  
del Rinascimento dalmata  
*Jasenka Gudelj*
- 239 Le frontispice du *Quarto libro* de Sebastiano Serlio et sa fortune  
durant l'époque moderne  
*Raphaël Tassin*
- 255 Anthropomorphe Stützen der Würzburger Residenz  
*Stefan Kummer*
- 269 Anthropomorphic supports in the arts and architecture of the Polish-Lithuanian  
Commonwealth in the 18<sup>th</sup> century  
*Barbara Arciszewska*
- 287 Anthropomorphe Stützen in der englischen Architektur des 18. und 19.  
Jahrhunderts  
*Daniela Roberts*

### **Annexes / Anhänge**

- 302 Index des noms de lieux / Ortsindex
- 305 Index des noms de personnes / Personenindex



# Dai putti ai satiri. Sostegni antropomorfi nella cultura architettonica del Rinascimento dalmata

Jasenska Gudelj

L'idea del sostegno antropomorfo, intrecciata nel Quattrocento con le varie soluzioni medievali e vicina al principio vitruviano della logica degli ordini, si rivela particolarmente fortunata nell'area dalmata.<sup>1</sup> La qualità della scultura decorativa e gli innovativi sistemi di costruzione in pietra, che caratterizzano capolavori come la cattedrale di Sebenico, il battistero e la cappella del Beato Giovanni Orsini presso la cattedrale di Traù, permettono di analizzare sotto una nuova luce i sostegni architettonici del Rinascimento dalmata, soprattutto la loro razionalità ed espressività, ma anche i loro possibili modelli ed i canali di circolazione delle forme.

Nel corso del XV secolo la costa orientale dell'Adriatico offre monumenti plastico-architettonici di prima qualità, ma nel Cinquecento la produzione regionale si concentra soprattutto sulle opere di difesa, con esempi sporadici e mai sistematici del sistema degli ordini. In queste circostanze, le due figure monumentali di satiri-erme ionici di Zara, purtroppo fuori dal loro contesto originario, rappresentano un *unicum* che va oltre l'importanza regionale.<sup>2</sup> Queste sculture, degne di centri artistici molto più grandi, invitano ad una riflessione non solo sulla loro identità, quali esempi di ordine antropomorfo del Cinquecento maturo, ma anche sulla cultura architettonica del capoluogo della Dalmazia Veneta.

Gli esempi che prenderemo in esame, ben noti alla critica storico-artistica, sono stati oggetto di contributi importanti, in varie lingue, dall'Ottocento fino ai giorni nostri.<sup>3</sup> Questi studi si sono sempre dedicati principalmente alle questioni attributive, iconografiche e stilistiche, ma anche all'analisi dei sistemi originari delle strutture lapidee portanti. Il motivo del putto, che ha goduto di grande fortuna nella critica dalmata, è stato studiato da Charles Dempsey e Milan Pelc e verrà esaminato anche nel presente saggio.<sup>4</sup> Alcuni spunti importanti per la riflessione sul senso dei piccoli ambienti quattrocenteschi (e degli oggetti ivi contenuti) hanno origine negli scritti di Alina Payne,<sup>5</sup> mentre la fertile discussione durante i convegni organizzati da Sabine Frommel e Eckhard Leuschner a Parigi e Würzburg hanno stimolato sia la stesura stessa del presente saggio sia una necessaria sistematizzazione terminologica.

*Sostegni e oggetti: i putti come sostegni antropomorfi dei fonti battesimali*

Il motivo del putto è una *pathosformel* che gode di grande popolarità nella cultura visiva rinascimentale della Dalmazia, regione caratterizzata nel Quattrocento da grande fertilità creativa. La figura scolpita del bambino appare con funzioni diverse sia nei contesti monumentali che in quelli delle suppellettili liturgiche ed è possibile individuare i casi in cui tale motivo si emancipa arrivando a ricoprire la funzione di vero e proprio sostegno architettonico.

Il primo esempio noto di fonte battesimale sorretto da putti alati si trova a Sebenico, al centro della cappella battesimale di forma quadrilobata, magistralmente introdotta tra il 1443 e il 1444 sotto il presbiterio della nuova cattedrale di Giorgio Orsini, detto anche "Dalmata" o "da Sebenico" (ca. 1410-1475).<sup>6</sup> (fig. 1) L'ambiente si presenta come un insieme visivamente e iconograficamente coerente che ruota intorno all'oggetto della fonte, uno dei capolavori della scultura rinascimentale.<sup>7</sup>

I tre putti che circondano il gambo del vaso in breccia rossa dell'isola di Arbe, sono figure scolpite quasi a tutto tondo: due di loro scivolano fuori dal piedistallo ottagonale su cui poggiano i piedini, mentre il terzo è voltato di spalle e si sforza di sorreggere il grande peso del fonte. La clava rivolta verso il basso e trattenuta dai due putti che guardano verso l'esterno, suggerisce un rapporto con l'iconografia di Ercole; mentre le ali, esibite dal putto di spalle, li rappresentano come angioletti a sostegno dello strumento del battesimo. Nella relazione tra il sostegno e il peso, il giocoso scultore dalmata esprime un altro momento di inquietudine introducendo dei bulbi di foglie d'acanto tra l'ottagono del gambo, su cui sono posti i piccoli angeli, e la larga base poligonale, ottenendo così uno stacco vivo e di grande effetto visivo. Si tratta quindi di una sintesi tra antichità e cristianità tipicamente quattrocentesca, ma molto originale, soprattutto in virtù della compresenza di Dio Padre e dello Spirito Santo circondati dagli angeli, scolpiti sulla volta della cappella battesimale.

Tra i modelli antichi di "portatori di recipienti" si posso-



no annoverare sia i putti reggifestoni disposti intorno a gambi o colonne sia le figure portanti di vari vasi, cippi o altri oggetti simili; ma la genesi dell'idea originaria è da ricercare anche nella tradizione dei capitelli istoriati e soprattutto in quella dei fonti battesimali e delle acquasantiere medievali, spesso decorate da figure di sostegno, come quella marmorea della cattedrale di Santa Maria Assunta a Torcello (IX secolo), per restare in area veneta.<sup>8</sup> Inoltre, il Dalmata conosceva certamente il motivo dei putti reggifestoni, come quelli disposti nel registro superiore del mausoleo di Diocleziano, e quello dei putti reggi-stemma, popolari nelle botteghe padovane,<sup>9</sup> ma il trat-

tamento del fonte battesimale di Sebenico rivela il suo ruolo di protagonista in un processo migratorio che, sebbene noto agli studiosi, merita ancora approfondimenti. *L'inventio* (ovvero la re-invenzione) del recipiente sacro per l'acqua sorretto dai putti è stata attribuita dalla critica recente alla bottega dei maestri Filippo e Andrea da Carona, attivi a Venezia e in seguito anche in Lombardia, Liguria, Parma e Friuli negli anni '30 e '40 del Quattrocento. I due esempi di poco precedenti che definiscono il modello sono quindi il fonte battesimale di San Giovanni in Bragora a Venezia (probabilmente commissionato nel 1430) e il fonte battesimale per il dotto cardinale Branda Castiglione a Castiglione Olona (1435), realizzato, come quello dalmata, per l'ambiente d'un battistero, affrescato da Masolino e Vecchietta.<sup>10</sup> (fig. 2 e 3) Sussistono divergenze nel trattamento plastico dei due succitati esempi,<sup>11</sup> ma è chiaro che i putti delle maestranze caronesi siano impegnati nel supporto del peso, curvi sulle ginocchia e con le spalle piegate. Le grandi foglie d'acanto che ricoprono la superficie del gambo e quella del recipiente suggeriscono che non solo le figure antropomorfe ma anche le forme floreali rivestano una certa funzione di sostegno. La soluzione originaria del fonte veneziano, che sembra ricavato da un grande capitello a foglie d'acanto, è forse da ricercare proprio nella fusione tra l'idea nord-europea del fonte battesimale sorretto da figure e la tradizione dei capitelli popolati da elementi figurativi.

Il fonte nella collegiata di Carona, ritenuto un prodotto della stessa bottega, ormai non include più l'acanto, mentre i putti, nonostante i loro gesti, sono solo un'applicazione al gambo poligonale della suppellettile, non un elemento portante. Le oscillazioni della qualità artistica, del trattamento decorativo e di quello statico delle figure potrebbero trovare spiegazione nelle normali fluttuazioni della produzione di una bottega di ampio respiro.<sup>12</sup> Gli esempi dei caronesi nella presente discussione servono per circoscrivere il punto di partenza della soluzione di Sebenico, ma risulta chiaro che i putti dalmati dei primi anni '40 si siano emancipati dalla decorazione e rivestano un ruolo attivo nel gioco delle parti: essi hanno guadagnato una funzione strutturale attraverso il sostegno del peso, ma hanno acquisito anche una maggiore

2. Filippo e Andrea da Carona,  
*Fonte battesimale*, 1430 ca.,  
Venezia, San Giovanni in Bragora
3. Filippo e Andrea da Carona,  
*Fonte battesimale*, 1435,  
Castiglione Olona, Battistero



dignità attraverso le loro ali angeliche, che li elevano ad un superiore grado simbolico. L'eclettico scultore-architetto dalmata, le cui radici affondano in quella fervida atmosfera veneziana degli anni '30 del Quattrocento, tocca quindi anche le esperienze dei caronesi – capitolo a sé nella storia della scultura del Rinascimento norditaliano – e raggiunge i propri esiti studiando l'antico e le formule del gotico.<sup>13</sup> Si tratta di contatti ancora tutti da chiarire, ma sembrano significativi soprattutto per i motivi iconografici e certamente arricchiscono il panorama delle trasmissioni e delle ricerche quattrocentesche d'una fertile stagione plastica. Inoltre, vanno menzionati anche i putti di Agostino di Duccio all'entrata della cappella dello Zodiaco del Tempio Malatestiano,<sup>14</sup> la cui

pietra d'Istria era fornita proprio da Giorgio Dalmata. Gli spiritelli reggi-festone della cappella riminese sono disposti in punta di piedi sui canestri e sull'acanto, un insieme di chiara ispirazione vitruviana: si esplora qui una tensione tra sculture applicate ed elemento portante di un genere diverso ed estraneo alle figure di sostegno dei fonti battesimali caronesi e dalmati. L'originale soluzione del Dalmata gode di una certa fortuna critica locale, dapprima con il fonte battesimale di Traù, eseguito negli anni '60 del Quattrocento dal suo allievo Andrea Alessi da Durazzo e da Niccolò di Giovanni Fiorentino.<sup>15</sup> In questo esempio l'artista conserva l'idea del gambo circondato da angioletti, ma li riduce ad un più semplice anello di figure porta-ghirlanda su cui pog-



4. Maestro Giorgio, *Acquasantiera*,  
1466, Spilimbergo, duomo  
5. Giuseppe o. Baldassare di  
Meduno (?), *Acquasantiera*, 1549,  
Maniago, Duomo di San Mauro

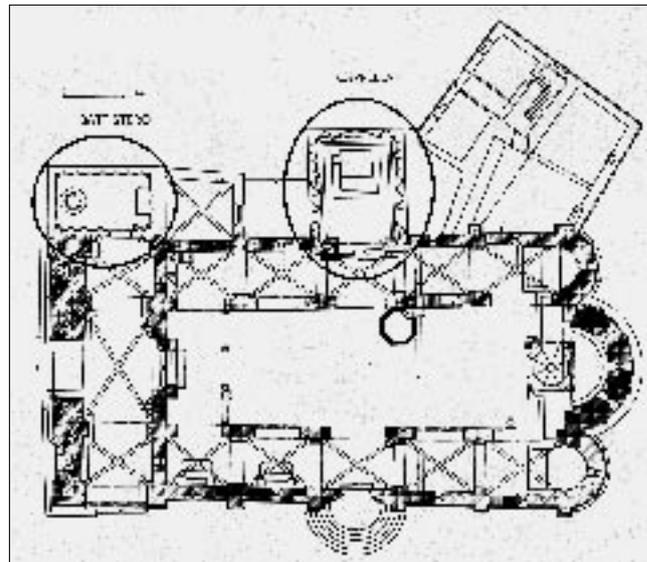


gia il recipiente e perciò non ottiene il rapporto particolare tra figure e carico che sussiste a Sebenico. Gli angeli danzanti, incoscienti del peso che portano, sono presenti anche su un'acquasantiera della chiesa di San Michele a Zara, che deriva da un assemblaggio e quindi essi possono essere ricondotti alla questione dei putti reggi-recipiente solo in un secondo momento, quando si emulano le situazioni di Sebenico e Traù.<sup>16</sup> Danzano allegramente intorno al gambo di un fonte battesimale, ma ormai non più con funzione di sostegni, anche i putti di Mola di Bari, presso l'altra sponda dell'Adriatico, che sono prodotti di un coinvolgimento delle maestranze di Sebenico a metà Cinquecento.<sup>17</sup> L'esempio pugliese testimonia la lunga durata di questa soluzione e permette di approfondire ancora i meccanismi di migrazione delle maestranze, tradizionalmente attive tra le due sponde dell'Adriatico. Il Friuli rappresenta un altro epicentro in cui le soluzioni dei maestri caronesi per i fonti battesimali e le acquasantiere vengono variate e interpretate, come dimostra la pila dell'acquasanta per il Duomo di Spilimbergo, eseguita nel 1466 da un certo maestro Giorgio.<sup>18</sup> (fig. 4) Gli angioletti intorno al gambo, in forma di massiccio balauastro, ricordano modelli antichi per la loro secca classicità, con visi adulti e veli trasparenti che coprono in parte i corpi.<sup>19</sup> L'angelo voltato di spalle è simile a quello del Dalmata a Sebenico, ma sulla pila friulana l'atto di sostenere il peso è ridotto ad un gesto e gli angeli sembrano attenti a non scivolare piuttosto che impegnati a sorreggere il bel recipiente scanalato. Non sappiamo niente dello scultore, ad eccezione del nome di battesimo, e non conosciamo opere coeve vicine alla sua maniera; ma la soluzione adottata a Spilimbergo gode di grande fortuna e ricorre in più di venticinque esempi friulani tra fonti battesimali e acquasantiere.<sup>20</sup> Tali opere, eseguite da maestranze friulane e lombarde-ticinesi attive nell'area, offrono varianti dei putti come figure di sostegno e dei putti puramente decorativi, come i lirici putti danzanti del fonte battesimale oggi nella chiesa udinese della Purità, datati al 1480 e firmati da un certo Giovanni di Biagio di Zuglio. Altri putti, invece, derivano da soluzioni pittoriche, come i putti musicanti di Giovanni Antonio Pilacorte (Carona, ca. 1455-1531) a San Pietro di Tra-

vesio e a Beano (1519).<sup>21</sup> Forse l'esempio più interessante di sostegni antropomorfi è rappresentato dai goffi putti su due file che sorreggono con la testa la grande pila del fonte a Maniago (Pordenone), datato 1549 e realizzato probabilmente da un lapicida di Meduno.<sup>22</sup> (fig. 5) Il gruppo dei putti, legati da festoni e palle a tutto tondo, stabilisce un'interazione tridimensionale piuttosto singolare, ma non dimostra di subire la pressione del carico: i putti e gli angioletti friulani, che non esprimono lo sforzo fisico di quelli delle opere dalmate, sono decorazioni anche quando svolgono la funzione di sostegno.

*Sostegni antropomorfi nelle microarchitetture-sculture:  
il battistero e la cappella del Beato Orsini a Traù*

I putti su fonte battesimale di Giorgio Dalmata, funzionali anche sotto il profilo iconografico, si sono emancipati per diventare parte attiva nel sostegno del peso della suppellettile liturgica. Tale motivo figurativo ricorre sulle superfici murarie dei maggiori monumenti architettonici del Quattrocento dalmata. Analogamente alle soluzioni delle maestranze di Castiglione Olona, anche a Sebenico i putti assumono ruoli diversi: come abbiamo visto, quelli del fonte battesimale sono sculture indipendenti e intente a sostenere il peso, mentre quelli raffigurati sul fregio e sul portale della chiesa di Villa a Olona e quelli sul fregio del muro settentrionale del presbitero della cattedrale di Sebenico sono motivi ornamentali, indipendenti dal telaio dei sostegni sottostanti. Qui Giorgio Dalmata con la sua bottega scolpisce i putti con flauti nella parte centrale, ignorando il ritmo delle paraste con capitelli simili a quelli della cappella Ovetari.<sup>23</sup> I due aggetti del muro vengono invece impiegati per introdurre agli angoli putti-reggifestoni, voltati in modo opposto a quello delle analoghe figure dell'Arco dei Sergi a Pola. L'altro *ensemble* architettonico-scultoreo dalmata, interessante per l'uso creativo del motivo dei putti, è il battistero di Traù, già menzionato per il suo fonte battesimale. (fig. 6 e 7) Si tratta di un'opera eseguita tra il 1460 e il 1467 da Andrea Alessi, in collaborazione con Niccolò di Giovanni Fiorentino.<sup>24</sup> La critica si è soffermata soprattutto sui problemi attributivi delle varie parti sculto-



ree ed architettoniche di questo piccolo ambiente rettangolare, realizzato in pietra locale all'angolo del narthex della cattedrale traurina, ma ha anche individuato come suoi modelli il presbitero e soprattutto la sagrestia della cattedrale di Sebenico, per le nicchie illusionistiche in bassorilievo, e il piccolo Tempio di Giove spatino, per la sua volta cassettonata.<sup>25</sup>

I putti reggi-ghirlande sul fregio del battistero di Traù, a differenza di quelli di Sebenico, poggiano direttamente sui capitelli del tipo Ovetari delle paraste. Come noto, le paraste e le nicchie con le conchiglie sono solo la faccia interna dei blocchi verticali di pietra, visibili anche dall'esterno, che sostengono la struttura. Quindi i putti, scolpiti sulla faccia interna delle modanature orizzontali strutturali, e i capitelli sottostanti sono allineati, con l'eccezione dei putti sopra la porta del battistero, che a sua volta nega qualsiasi funzione portante alle paraste monche che la sovrastano. I putti tagliati in modo piuttosto brusco dalle snelle colonne angolari, corrispondono all'analogo taglio delle paraste retrostanti. Le figure dei putti e le ghirlande sono intagliate su diversi blocchi di pietra che probabilmente nel corso dell'opera furono aggiustati per corrispondere alle esigenze emerse nel corso del montaggio,<sup>26</sup> ma l'effetto generale è quello di una



coerenza decorativo-strutturale d'ispirazione, se non di proporzione, classica. Le figure infantili in altorilievo sono innanzitutto intente a portare il peso delle ghirlande, ma spesso le loro teste entrano a stento nel quadro del fregio: il gioco visivo del portante e del portato appare equivoco come sulla fonte battesimale sottostante.

Un'interpretazione molto innovativa della figura del putto, proprio come sostegno antropomorfo, è visibile nella cappella del Beato Giovanni Orsini di Traù, aggiunta al lato nord della cattedrale traurina.<sup>27</sup> (fig. 6 e 8) Il contratto per la cappella stipulato nel 1468 dai maestri

Niccolò di Giovanni Fiorentino ed Andrea Alessi rappresenta una fonte preziosa sia per il programma iconografico che per la concezione statica dell'opera.<sup>28</sup> Sembra, però, che essa sia stata realizzata dopo quasi un decennio e la parte decisiva eseguita, con l'aiuto della bottega, dal maestro fiorentino, nel frattempo nominato capomaestro del longevo cantiere della cattedrale di Sebenico.

Si tratta ancora di uno spazio rettangolare di modeste dimensioni, per molti elementi analogo al succitato battistero, ma con l'asse principale perpendicolare a quello della cattedrale: questo ha permesso la creazione di un



arco trionfale che regola l'entrata e privilegia la visione centrale della cappella. Il ricco apparato delle superfici murarie ha subito alcune alterazioni nel Seicento con l'apertura delle finestre aggiuntive,<sup>29</sup> ma rimane chiaramente visibile la sua disposizione rinascimentale concepita in tre dimensioni: le nicchie e i sostegni non sono più un bassorilievo illusionistico, ma diventano un telaio di spazi e volumi in cui sono introdotte le sculture degli Apostoli, sopra un registro di spiritelli che fuoriescono dalle porte dell'aldilà con le fiacole in mano, mentre l'intero spazio è sovrastato da una grande volta a botte

cassettonata e decorata da volti di serafini. La relazione con le soluzioni del battistero e con il tempio di Spalato (che all'epoca aveva funzione di battistero) è chiara e ampiamente sottolineata dalla critica.

Di particolare interesse per il tema qui trattato sono le figure dei sedici putti sopra i capitelli, che rappresentano un tipo di sostegno antropomorfo tardo-quattrocentesco integrato organicamente con l'ordine architettonico. (fig. 9) Il telaio dei sostegni qui è diverso da quello "albertiano", impiegato nelle opere precedenti: le semicolonne scanalate sono addossate ai pilastri su cui poggiano gli



archi delle nicchie con i capitelli al livello dei piedritti, perciò il sistema portante è quello dei pilastri che sostengono gli archivolti, analogo per certi versi alle navate della cattedrale stessa, dove gli archi poggiano sui segmenti dei muri profilati e ornati nella zona dei piedritti. Proprio questa logica portante ha permesso l'apertura seicentesca delle quattro finestre nella cappella (altrimenti poco illuminata), che sono andate a sostituire le nicchie rinascimentali. Le semicolonne sporgenti, quindi, avrebbero un ruolo puramente decorativo se non fosse per i nostri putti alati, tutti diversi, che sono impegnati a sostenere la cornice, costituita da gola rovescia, dentelli e gola dritta. Sopra la cornice, ricoperta di foglie d'acanto, troviamo la zona degli oculi, una seconda cornice

e infine la volta: si tratta quindi quasi di un piccolo "contrafforte umano" sulla colonna con scanalature a spirale che ricordano quelle gotiche! Niccolò di Giovanni Fiorentino intende qui integrare, in una soluzione all'antica, i sostegni degli archivolti con le modanature sovrastanti, come il vicino Peristilio di Spalato e i sistemi brunelleschiani e come anche i vari esempi veneziani coevi, tra cui la facciata di San Zaccaria e la chiesa dei Miracoli,<sup>30</sup> e rispettare le esigenze del programma scultoreo di un interno ricco e poco illuminato.

Un passo del famoso contratto del 1468, riguardante il sistema appena descritto, corrobora la nostra analisi: il testo menziona le semicolonne tortili addossate ai pilastri della stessa altezza, tra cui si devono aprire le nic-



chie per le statue. Il contratto prevede che sopra i sostegni siano posti putti nudi assisi: un putto-reggifestone di Niccolò di Giovanni Fiorentino è infatti seduto sull'architrave e poggia le spalle sul fregio delle modanature all'interno della cattedrale di Sebenico, in un gioco tra il tema decorativo e l'architettura, sulla traccia dei putti del battistero. Ciononostante, a Traù lo scultore di origini toscane opta nella realizzazione per le figure stanti, che offrono maggiori possibilità di esprimere al contempo il peso e la leggerezza della volta-Paradiso.<sup>31</sup> Inoltre, la trave che esse sostengono in senso strutturale chiude anche la costruzione lapidea della cappella traurina, come spiega bene il contratto: i putti alati, quindi, si trovano nella posizione chiave, ma le azioni e i gesti

infantili e giocosi sdrammatizzano la loro funzione. L'importante stagione del Quattrocento dalmata si chiude con la fine del cantiere della cattedrale di Sebenico, mentre la situazione politica ed economica costringe a dedicare le risorse in opere di difesa dagli (ormai vicini) Ottomani. Ciononostante, la grande quantità e varietà delle soluzioni dei Dalmati del Primo Rinascimento, come accennato già nel caso dell'*equipe* di Mola di Bari, oltrepassa l'Adriatico e si ripresenta in contesti spesso decentrati ma incisivi, come ad esempio a Matera, dove Giulio Persio negli anni '80 del Cinquecento realizza una cappella nella cattedrale, dove riprende alcune soluzioni traurine.<sup>32</sup> Nel caso lucano, però, il telaio delle pareti evita l'ordine giocoso della cappella est-adriatica, restan-

do sul sistema rigido delle paraste che sostengono la trabeazione. Un'altra possibile ispirazione tratta dalla cappella traurina, ma ridotta al concetto dei putti che sorreggono giocosamente un quadro riportato, è rappresentata dall'interpretazione pittorica di Girolamo Genga nella sala del Giuramento di Sermide della Villa Imperiale di Pesaro, eseguita nel secondo quarto del Cinquecento: il significato del sostegno è qui ridotto ormai a puro gioco contro il blu cobalto dei cieli del Rinascimento, giunto ad un diverso rapporto tra sostegno e peso.

#### *I satiri-erme di Zara: figure classiche monumentali*

Dopo lo splendore quattrocentesco, il Cinquecento dalmata non si presenta con soluzioni innovative come quelle dei succitati sostegni antropomorfi, mentre le regole degli ordini trovano applicazione soprattutto nelle proporzioni.<sup>33</sup> L'austerità degli edifici militari, che assorbono buona parte delle risorse, viene facilitata anche dalla metamorfosi del gusto e cambia il volto degli edifici civili e sacri, privandoli dell'ornamento figurativo. L'approccio non dogmatico ai sostegni antropomorfi nel sistema degli ordini proposto da Sebastiano Serlio è testimoniato dal cosiddetto *Taccuino di Curzola*, l'unico taccuino di disegni finora noto della Dalmazia. Le forme dei camini nel *Taccuino* ripropongono quelle del *Quarto libro* come repertorio di forme, ma non di regole.<sup>34</sup>

I sostegni antropomorfi di matrice classica compaiono nella Dalmazia cinquecentesca solo in un caso. Si tratta di due monumentali satiri-erme che oggi appartengono all'allestimento ottocentesco del parco nell'area della grande fortezza detta "il Pontone". (fig. 10) Il padiglione nel parco romantico, in cui sono tutt'ora installati, ospitava una piccola collezione di reperti archeologici d'ogni epoca provenienti dalla città. Recentemente, lo studioso zaratino Laris Borić, in base alle informazioni di una guida archeologica ottocentesca, ha proposto un rapporto tra queste figure portanti ed un architrave figurato con satiri e stemma della famiglia Fanfogna ed altri reperti coevi ora nel lapidario del Museo popolare di Zara.<sup>35</sup> Borić inoltre ha suggerito una sistemazione originaria dell'insieme sulla facciata d'un palazzo di questi nobili

locali; palazzo che però risulta demolito già nel 1570 a causa della costruzione delle nuove mura verso la terraferma. Il ricercatore dalmata ha avanzato un'attribuzione dei satiri alla bottega degli scultori padovani Vincenzo (ca. 1493-1578) e Giangirolamo Grandi (1508-1560) o alla loro cerchia, sulla scorta di certe analogie con le loro opere nel castello di Buonconsiglio a Trento, pur riconoscendo alle sculture zaratine una maggiore rigidità formale e un alto grado di stilizzazione.

Queste imponenti figure barbute, alte più di due metri, sono addossate a pilastri rettangolari con clipei floreali sui lati interni e anche oggi, come in origine, le due erme affiancano un'entrata. I pilastri e le figure sono ricavati da un unico blocco di pietra calcarea bianca e sono dotati di capitelli ionici alquanto elaborati. (fig. 11) I satiri, rigorosamente frontali e di chiara fattura cinquecentesca, sono concepiti senza braccia, con barbe che ricadono sul petto in lunghe ciocche ricce, mentre i capelli lasciano scoperte le orecchie appuntite. I loro torsì, ben proporzionati, sono modellati con un certo grado di stilizzazione e la giuntura con la parte rastremata si ispira alle corazze romane, con l'aggiunta di un panneggio simmetrico sottostante. Le figure e i pilastri sono coronati da un capitello ionico con astragalo ed echino decorati e volute pronunciate, mentre la balaustra laterale è stretta dal balteo in forma di doppia corda. Le volute dei capitelli alludono in un gioco visivo alle corna dei satiri,<sup>36</sup> qui quasi invisibili tra le ciocche dei capelli, ma forse rimandano anche al suggerimento vitruviano di adottare l'ordine ionico nei templi dedicati a Bacco; suggerimento ripetuto anche da Serlio, benché non rispettato nella copertina del suo *Quarto libro*.<sup>37</sup> Le erme dalmate non sono sculture uniche, ma elementi degli ordini soggetti ad alta ripetitività, evidentemente derivanti dallo stesso disegno o modello grafico.

La condizione del torso e l'idea della ripetitività avvicinano i satiri-erme dalmati al camino sansoviniano del palazzo Corner-Spinelli a Venezia, a sua volta derivato probabilmente dal camino di Leone X per il re di Portogallo, attribuito ad Andrea Sansovino (1467-1529), e al satiro-erma del frontespizio del *Quarto libro* (1537) di Serlio, di notevole fortuna critica.<sup>38</sup> L'esempio del camino vene-



11. *Satiro-erma*, 1560 ca., Zara,  
Parco di regina Elena di Zara

ziano riprende l'ordine dorico, sostenuto da due robuste figure maschili su paraste rastremate, presso l'entrata della Zecca. Queste figure, scolpite da Jacopo Sansovino (1486-1570) e Alessandro Vittoria (1525-1608), mostrano sia le mani che il capitello dorico sopra la testa, a differenza di quelle del camino veneziano.<sup>39</sup> Inoltre, la trabeazione dello stesso ordine risulta sostenuta dai torsi degli espressivi semidei del camino dei Grandi a Trento, di nuovo posta direttamente sulle teste delle figure, senza mediazione del capitello. Un'altra coppia di satiri-erme ionici, di minor qualità scultorea e non dello stesso grado di stilizzazione rispetto agli esempi zaratini, è visibile sul portale del cortile di palazzo Verità-Montanari a Verona, un'eco di palazzo Turchi nella stessa città, che a sua volta riprende i motivi della dimora milanese di Leone Leoni (1509-1590).<sup>40</sup> Da un lato i satiri veronesi di palazzo Verità-Montanari, eseguiti intorno al 1583, e dall'altro quelli zaratini sembrano rappresentare i due estremi del ventaglio di possibilità offerte nel secondo Cinquecento dai centri minori della Serenissima, tra scultura ed elemento architettonico portante e tipizzato.

Lo ionico nella sua forma classica è un ordine quasi assente nell'architettura dalmata, il suo uso sui monumenti antichi e rinascimentali della regione è raro,<sup>41</sup> ma compare in una forma più rudimentale sui pilastri del nuovo presbiterio della chiesa di San Simeone (già Santo Stefano) a Zara, costruita nel secondo decennio del Seicento per la reliquia più pregiata della città, ovvero l'Arca di San Simeone.<sup>42</sup> Sia per il loro carattere d'elemento di decorazione architettonica di matrice classica sia per le caratteristiche del taglio scultoreo, i satiri-erme zaratini rappresentano un *unicum* nel contesto locale e, come ha già ipotizzato Borić, sono molto probabilmente di importazione.<sup>43</sup> Essi si avvicinano all'estetica dei prodotti della bottega dei Grandi e il loro uso monumentale è legittimato dagli esempi sansoviniani di committenza statale. Le loro caratteristiche formali appartengono a quel processo di standardizzazione degli elementi portanti che nella seconda metà del Cinquecento interessa l'architettura italiana e circola soprattutto grazie ai trattati e alle stampe, ma anche attraverso gli scambi degli artefatti e delle maestranze.

Uno dei significati dei satiri zaratini, come spiriti del paesaggio campestre, si è conservato anche nella loro sistemazione nel parco ottocentesco. Evidentemente, per l'ambiente provinciale della città dalmata del primo Ottocento, i due satiri di notevoli dimensioni non erano neutri elementi portanti della decorazione architettonica ma figure con un riverbero semantico, che li trasformava nelle sculture di un certo valore intrinseco. Essi provengono probabilmente da un edificio privato, una delle case dei notabili zaratini non più esistenti nel 1829, quando iniziano a diventare parte dell'allestimento del parco pubblico. Gli elementi degli architravi e degli archi individuati da Borić e contenenti lo stemma dei Fanfogna corrispondono ai sostegni figurati per il loro contenuto bucolico ma, come già notato dallo studioso dalmata, se ne discostano per la qualità della fattura artistica.<sup>44</sup> (fig. 12) Questa differenza è spiegabile, appunto, con l'ipotesi d'importo dei pilastri figurati già approntati via mare, come succedeva con molti altri materiali da costruzione e con le opere d'arte<sup>45</sup>. I satiri in seguito sarebbero inseriti in una composizione architetto-



nica per opera di tagliapietra locali. L'ipotesi dell'ornamentazione di casa Fanfogna è indirettamente corroborata dalle fonti: infatti, alla vigilia di Lepanto, è documentata una campagna di demolizioni di chiese e di case necessaria per liberare gli spazi destinati alla costruzione dal nuovo tratto di mura urbane verso la terraferma, la cui localizzazione coincideva con le aree in cui si prevedevano gli attacchi degli Ottomani.<sup>46</sup> I proprietari della casa, Pietro e Francesco Fanfogna, protestarono per la demolizione di quella che doveva essere una dimora eccezionale, direttamente dirimpetto all'ornata facciata della chiesa quattrocentesca che conservava le preziose reliquie di San Simeone, ovvero Santa Maria Maggiore, anch'essa demolita nella stessa campagna. Alcuni elementi e analogie permettono di formulare delle ipotesi sull'aspetto della casa: si presume fatta di conci di pietra calcarea, come tutti i notabili edifici zaratini

e, come le case figurate italiane, probabilmente aveva le sculture sulla facciata principale. I due satiri-erme affiancavano presumibilmente l'entrata e sostenevano l'architrave con i satiri reggi-stemma e i motivi vegetali. Le altre aperture della facciata erano forse ornate dagli elementi coevi, riccamente decorati, oggi conservati nel lapidario del Museo popolare.<sup>47</sup> I motivi figurativi e vegetali sulle facciate dei palazzi non sono una novità nell'ambiente del capoluogo della Dalmazia veneta: i putti con i festoni furono un motivo ricorrente già dall'ordine del vescovo Vallarezzo di avere i disegni delle feste romane di Donatello nel 1453,<sup>48</sup> ma il programma completo del cinquecentesco palazzo Fanfogna, per quanto risulta dalle fonti e dai reperti, sarebbe stato alquanto sofisticato proprio a livello simbolico. Pietro e Francesco Fanfogna, giurista-umanista già alunno dell'ateneo padovano il primo e cavaliere di San Mar-

co il secondo, parteciparono attivamente alla vita pubblica della Zara tardorinascimentale. Il giurista Pietro ebbe il ruolo di pubblico ministero e fu anche procuratore presso il convento francescano al momento della commissione del nuovo chiostro, una delle opere più classiche del Cinquecento dalmata.<sup>49</sup> La loro casa ospitava anche una biblioteca: già nel 1531 il testamento di Gregorio Fanfogna segnala la presenza di ben 17 libri, tra cui Orazio, Ovidio, Cicerone, Virgilio, Quintiliano, Livio, ben due esemplari di Giovenale, poi Lorenzo Valla e Petrarca: evidentemente, le opere satiriche e bucoliche antiche e moderne non mancavano.<sup>50</sup> L'autorità di Serlio, secondo cui lo ionico è appropriato per le dimore degli studiosi, e la tradizione familiare dei Fanfogna permettono una lettura dei due satiri-erme come termini d'entrata di una casa di studiosi, assimilabile al frontespizio di un libro.<sup>51</sup>

Il palazzo Fanfogna, quindi, con la sua impaginazione pervasa di satiri e draghi, rispecchia il clima bucolico promosso dal cenacolo culturale zaratino e generalmente presente nell'ambiente letterario dalmata. Nel 1569 esce a Venezia per tipi di Domenico Farri il romanzo *Planine (Montagne)* di Petar Zoranić (1508 – post 1569), un protagonista della cerchia umanistica zaratina.<sup>52</sup> (fig. 13) Quest'opera, di carattere pastorale, è stata spesso definita come il primo romanzo in lingua croata. Fu data alle stampe ben trent'anni dopo il suo concepimento e la morte dell'autore e le circostanze della sua pubblicazione sono ancora da chiarire. Ma la cultura visiva del quinto e sesto decennio del Cinquecento si riflette soprattutto nel suo frontespizio architettonico, dove compaiono due figure di satiri, stavolta complete degli arti inferiori, che aprono i drappi che fiancheggiano il titolo. Essi non sono identici alle erme zaratine, ma suggeriscono piuttosto un analogo clima culturale: lo stesso frontespizio era stato impiegato un anno prima da un altro stampatore veneziano per un altro libro in lingua croata, anch'esso pervaso da atmosfere arcadiche e intitolato *Ribanje i ribarsko prigovaranje (Pesca e i discorsi pescherecci)*.<sup>53</sup> Per il momento l'incisore del frontespizio resta ignoto ma, tornando al rapporto con l'architettura, è interessante notare il principio opposto che l'autore di quest'ultimo testo, Petar Hektorović (1487-1572), adotta nella sua villa sull'isola di



Lesina. Essa, infatti, si presenta come l'esatto contrario dell'esuberanza visiva dei fratelli Fanfogna zaratini, ovvero rustica e priva di decorazione scultorea, ma gremita di iscrizioni con significati escatologici e moralistici.<sup>54</sup> Il frontespizio e il contenuto architettonico ed editoriale della cultura umanistica dalmata riconducono ai temi di grande popolarità nell'Europa tardorinascimentale, tra cui quello dei sostegni antropomorfi a carattere bucolico. I satiri-terme zaratini devono essere intesi come rari frammenti di una repubblica delle lettere e delle forme che comprende tutto l'Adriatico, con esiti sorprendenti e importanti che lungo la costa orientale si esprimono attraverso specifiche contaminazioni linguistiche e visive.

## NOTE

<sup>1</sup> Ringrazio Laris Borić, Igor Fisković e Giuseppe Bonaccorso per il loro prezioso aiuto nella stesura del presente saggio. Ringrazio altresì gli organizzatori del convegno sui sostegni antropomorfi, Sabine Frommel ed Eckhard Leuschner.

<sup>2</sup> BORIĆ 2010.

<sup>3</sup> Per una rassegna degli studi, si vedano DEMPSEY 1994; ERLANDE BRANDENBURG, JURKOVIĆ 2004; PELC 2007; NORWICH *et al.* 2009; PAYNE 2014a; IDD. 2014b.

<sup>4</sup> DEMPSEY 2001; PELC 2013; per il contesto zaratino anche BORIĆ 2012.

<sup>5</sup> PAYNE 2009; ID. 2014a; ID. 2014b.

<sup>6</sup> MARKOVIĆ 2010, con bibliografia precedente.

<sup>7</sup> PELC 2004, p. 182; MARKOVIĆ 2010.

<sup>8</sup> Sulla storia e i cambiamenti dell'architettura e della funzione del battistero, si veda LONGHI 2003.

<sup>9</sup> FISKOVIĆ 1988-1989.

<sup>10</sup> WOLTERS, 1976, p. 257 attribuisce al Dalmata anche la fonte di Bragora. Sulla scultura di Castiglione Olona e i relativi paragoni, si vedano PULIN 1984 e STEMP 1992. Per un catalogo delle opere dei maestri caronesi, si vedano GENTILINI 1997, 70-78; MARKHAM SCHULZ 1997; e infine GALLI 2009, p. 62-72; ID. 2014, p. 198-203.

<sup>11</sup> Per PULIN 1984, p. 269-276 le fonti sono frutto di mani diverse; GENTILINI 1997, p. 70-78 suggerisce invece la produzione di bottega. GALLI 2009, p. 62-72 sistematizza l'attività della bottega, che vede attiva prima a Venezia e poi a Castiglione Olona e altrove. Si vedano anche ID. 2009 e ID. 2014, p. 198-203.

<sup>12</sup> ID. 2009, p. 62-72.

<sup>13</sup> ID. 2014, p. 200-203.

<sup>14</sup> Su Agostino di Duccio, si veda KOKOLE 1997.

<sup>15</sup> PELC 2004, p. 284-285

<sup>16</sup> BORIĆ 2012, p. 61-62.

<sup>17</sup> Il capomastro Francesco di Sebenico (con il figlio Giovanni, l'aiuto Giovanni da Curzola, un pittore e altri garzoni) realizza in Puglia la chiesa matrice di San Nicola in due fasi, tra il 1547 e il 1558 e poi nel 1561-1564: LISIMBERTI, TODISCO, 2002.

<sup>18</sup> GOI, 1973, p. 20; BERGAMINI 1985, p. 217-218;

<sup>19</sup> ID. 1985, p. 217.

<sup>20</sup> ID. 1988, p. 49; ID., 2008, p. 118.

<sup>21</sup> ID. 1988, p. 37-40, 49; ID. 2008, p. 118.

<sup>22</sup> BERGAMINI, GOI, 1980, p. 54, sottolineano la presenza a Maniago del lapicida Giuseppe q. Baldassarre di Meduno nel 1566.

<sup>23</sup> Sulla sequenza della costruzione e sulle attribuzioni di questa parte dell'edificio, si veda MARKOVIĆ 2008.

<sup>24</sup> JOSIPOVIĆ 2009 con bibliografia precedente; MARKOVIĆ 2013.

<sup>25</sup> IVANČEVIĆ 1997, p. 19-37.

<sup>26</sup> JOSIPOVIĆ 2009 suggerisce che Niccolò di Giovanni Fiorentino abbia lavorato nel battistero nel 1468, irrigidendo la struttura con le colonne angolari e intervenendo nel ritmo dei putti, trasformandoli, almeno lungo la parete nord, in un elemento che corrisponde al telaio. MARKOVIĆ 2013 sostiene invece le incongruenze visibili nella decorazione scultorea del battistero siano il risultato di ripensamenti in corso d'opera.

<sup>27</sup> ŠTEFANAC 1996; IVANČEVIĆ 1997, p. 115-326; BELAMARIĆ 2001, p. 463-488; ID. 2004; FISKOVIĆ 2008.

<sup>28</sup> KOLENDIĆ 1924, p. 74-76; DEMPSEY 1996, *Appendix*, p. 228.

<sup>29</sup> Sull'intervento seicentesco, si veda BELAMARIĆ 2007.

<sup>30</sup> Sul coinvolgimento delle maestranze dalmate a San Zaccaria, si veda CONCINA 2006, p. 300; mentre PLACENTINO 2016, p. 228, nota 42 propone anche una partecipazione di Giorgio Dalmata nel cantiere.

<sup>31</sup> "...et sora la dita soaza de'esser colone, zoè meze retorte con capitelto et bassi longe pie zingue et mezo vel circa; et die' posser sopra la dita soaza pillastri vi achanaladi de l'alteza de le dite colone con capitelto e bassa, come appar nel disegno; et sopra le dite colone et pillastri deno esser putini sentadi nudi, che levandosse in piedi seria de pie 2 longi; et fra le dite colone et pillastri, deno esser tabernaculi 16 de grandezza che possa star dentro una figura de pie zingue longa...et sopra i dicti tabernaculi et putini de'esser una soaza grossa quarti 3 d'un pe, de la qual soaza la terza parte sera retegnuda con el corso de li dicti tabernaculi e le due parte, coe mezo pe, sera da per se, la qual soaza ligara tuta la grosseza del muro et zenzerà la dicta capella intorno er li pillastri de l'intrada..."; KOLENDIĆ 1924, p. 74-76; DEMPSEY 1996, *Appendix*, 228.

<sup>32</sup> IVANČEVIĆ 1997, p. 317-314.

<sup>33</sup> GRUJIĆ 2009; GUDELJ 2015; BORIĆ 2015.

<sup>34</sup> GUDELJ 2015, p. 281.

<sup>35</sup> BORIĆ 2010.

<sup>36</sup> Si veda, per esempio, il capitello con le corna e la testa di satiro riprodotto tra gli esempi dello *Speculum romanae magnificentiae* (esemplare conservato presso il Metropolitan Museum, New York, *Capital with peapod volutes and satyr head*, Master G. A., ca. 1537, 16,5 × 15 cm, Salamanca e Lafreri, Roma).

<sup>37</sup> SERLIO, *Regole generali*, 1562, p. 37; BELTRAMINI 2010.

<sup>38</sup> ID. 2010; FROMMEL 2013, p. 439-442.

<sup>39</sup> JOHNSON 2004; BORIĆ 2010.

<sup>40</sup> Il palazzo Verità viene ultimato intorno al 1583: OLIVATO 1988, p. 217-219.

<sup>41</sup> L'ordine ionico è assente dalle antichità di Pola o Spalato, ma compare sporadicamente nella Dubrovnik (Ragusa) tardorinascimentale, come per esempio sulle paraste del secondo piano della casa della Confraternita del Rosario e sul portale della chiesa di San Rocco. Inoltre, due erme con torsi femminili e teste davanti a un capitello di ordine ionico fiancheggiano la fontana di Villa Sorgo a Ombla (Rijeka Dubrovačka) e sono attribuite a Giacomo de Spinis di Orléans: FISKOVIĆ 2008b, p. 222-223.

<sup>42</sup> Sulla costruzione di questo nuovo presbiterio, si veda MARKOVIĆ 2005, p. 103-107.

<sup>43</sup> Borić 2010.

<sup>44</sup> ID. 2010.

<sup>45</sup> Il Forte Pontone a Zara, costruito tra il 1537 e il 1543, vede l'impiego del laterizio prodotto a venezia, mentre la circolazione di pietra calcarea detta d'Istria tra le cave istriane e dalmate (Brazza, Trau) e la Serenissima è ben documentato: GUDELJ 2015.

<sup>46</sup> MARKOVIĆ 2005; BORIĆ 2010.

<sup>47</sup> ID. 2010.

<sup>48</sup> ŠTEFANAC 1996, p. 128; BORIĆ 2010.

<sup>49</sup> I Fanfogna erano anche proprietari di una parte delle saline di Pa-

go, dalle quali ricavarono in sei anni 312 ducati: SANDER-FAES 2013, p. 90, 127.

<sup>50</sup> Il testamento è discusso e pubblicato da SANDER-FAES 2013, p. 182, 236-237. La biblioteca fu parzialmente venduta nell'Ottocento, mentre una sua parte passò a Traù e confluì nella biblioteca Garagnin-Fanfogna, oggi nel museo della città di Traù.

<sup>51</sup> Le erme barbute, con le mani incrociate sul petto, sono visibili sul frontespizio delle epistole volgari di Nicolò Franco per tipi di Gardane del 1539 e su quello dell'edizione giuntina di Cicerone del 1537, mentre cariatidi su basi e capitello ionico sul capo ornano il frontespizio delle opere di Petrarca dei Nicolini da Sabbio del 1549, tanto per citare alcuni esempi. Cfr. BARBERI 1969, vol. 2, t. cii; cvi; cxix.

<sup>52</sup> Domenico Farri fu anche il tipografo che stampò lo statuto di Zara nel 1564.

<sup>53</sup> Ringrazio Ivan Ferenčak per avermi indicato questa coincidenza dei frontespizi.

<sup>54</sup> BELAMARIĆ 1996.

## BIBLIOGRAFIA

- BELTRAMINI 2010: Maria BELTRAMINI, «Un frontespizio estense per le *Regole Generali di Architettura* di Sebastiano Serlio», in *Some degree of happiness. Studi di storia dell'architettura in onore di Howard Burns*, cura di Maria BELTRAMINI, Pisa, 2010, p. 297-317.
- BELAMARIĆ 2001: Joško BELAMARIĆ, *Studije iz srednjovjekovne i renesansne umjetnosti na Jadranu*, Split, 2001.
- BELAMARIĆ 2007: Joško BELAMARIĆ, «Barokizacija kapele sv. Ivana Trogirskog (The baroque transformation of Chapel of St. John of Trogir)», in *Umjetnički dodiri dviju jadranskih obala u 17. i 18. stoljeću: zbornik radova sa znanstvenog skupa*, a cura di Vladimir MARKOVIĆ, Ivana PRIJATELJ PAVIČIĆ, Split, 2007, p. 273-298.
- BELAMARIĆ 1996: Joško BELAMARIĆ, «Renaissance Villas on the Dalmatian Coast», in *Quattrocento Adriatico: Fifteenth-Century Art of the Adriatic Rim*, Atti del Convegno Internazionale (Firenze, 1994), a cura di Charles DEMPSEY, Bologna, 1996, p. 103-122.
- BARBERI 1969: Francesco BARBERI, *Il frontespizio nel libro italiano del Quattrocento e del Cinquecento*, 2 volumi, Milano, 1969.
- BERGAMINI 1985: Giuseppe BERGAMINI, «Sculture del Rinascimento», in *Duomo di Spilimbergo*, a cura di Caterina FURLAN, Italo ZANNIER, Spilimbergo, 1985, p. 217-233.
- BERGAMINI 1988: Giuseppe BERGAMINI, «Il Quattrocento e il Cinquecento», in *La scultura nel friuli-venezia-giulia*, vol. 2, a cura di Paolo GOI, Pordenone, 1988, p. 11-132.
- BERGAMINI 2008: Giuseppe BERGAMINI, «La scultura in pietra nel rinascimento», in *Arte in Friuli. Dal Quattrocento al Settecento*, a cura di Paolo PASTRES, Udine, 2008, pp. 111-127.
- BERGAMINI, GOI 1980: Giuseppe BERGAMINI, Paolo GOI, *Il Duomo di Maniago e le chiese minori*, Maniago, 1980.
- BORIĆ 2010: Laris BORIĆ, «Renaissance telamons of the former Fanfogna palace in Zadar - an attribution to the Paduan workshop of Vincenzo and Giangerolamo grandi», in *Književnost, umjetnost, kultura izme u dviju obala Jadrana - Letteratura, arte, cultura tra le due sponde dell'Adriatico*, Atti del Convegno Internazionale (Zadar, 1998), a cura di Nedjeljka BALIĆ NIŽIĆ, Nikola JAKŠIĆ, Živko NIŽIĆ, Zadar-Lovnac, 2010, p. 327-352.
- BORIĆ 2012: Laris BORIĆ, «Festoni i putti u zadarskoj ranorenesansnoj skulpturi», in *Metamorfoze mita, mitologija u umjetnosti od srednjeg vijeka do moderne*, a cura di Dino MILINOVIĆ, Joško BELAMARIĆ, Zagreb, 2012, p. 53-66.
- BORIĆ 2015: Laris BORIĆ, «Rudičić, Sanmichelijevi i Girolamo Cataneo u procesu prihvaćanja klasičnog jezika arhitekture od Zadra do Dubrovnika tijekom druge četvrtine 16. stoljeća», *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 39, 2015, p. 41-54.
- CONCINA 2006: Ennio CONCINA, *Tempo novo. Venezia e il Quattrocento*, Venezia, 2006.
- NORWICH *et al.* 2009: John Julius NORWICH *et al.*, *Croatia. Aspects of Art, Architecture and Cultural Heritage*, London, 2009.
- DEMPSEY 1996: *Quattrocento Adriatico: Fifteenth-Century Art of the Adriatic Rim*, Atti del Convegno Internazionale (Firenze, 1994), a cura di Charles DEMPSEY, Bologna, 1996.
- DEMPSEY 2001: Charles DEMPSEY, *Inventing the Renaissance Putto*, Chapel Hill, 2001.
- ERLANDE BRANDENBURG/JURKOVIĆ 2004: *La Renaissance en Croatie*, Catalogo della Mostra (Ecouen/Zagreb, 2004), a cura di Alain ERLANDE BRANDENBURG, Miljenko JURKOVIĆ, Ecouen/Zagreb, 2004.
- FISKOVIĆ 2008a: Igor FISKOVIĆ, «Stup s Firentinčevim kipom Krista Uzašašća sred Trogira», *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 41, 1° agosto 2008, p. 269-299.
- FISKOVIĆ 2008b: Igor FISKOVIĆ, «Preobrazbe rječnika kamene ornamentike u Dubrovniku 16. stoljeća», in *Renesansa i renesansa u umjetnosti Hrvatske*, a cura di Predrag MARKOVIĆ, Jasenka GUDELJ, Zagreb, 2008, p. 209-242.
- FISKOVIĆ 1988-1989: Igor FISKOVIĆ, «Juraj Matijev i Jacopo Bellini», *Radovi instituta za povijest umjetnosti*, 12-13, 1988-1989, p. 159-177.
- FROMMEL 2013: Sabine FROMMEL, «'Coullonnes en grez en façon de Thermes à mode antique': Karyatiden und Hermen am französischen Hof in den Jahren 1540» in *Synergies in Visual Culture. Bildkulturen im Dialog. Festschrift für Gerhard Wolf*, a cura di Manuela DE GIORGI, Annette HOFFMANN, Nicola SUTHOR, Paderborn-München, p. 431-446.
- GALLI 2009: Aldo GALLI, «Introduzione alla scultura di Castiglione Olona», in *Lo specchio di Castiglione Olona: il palazzo del cardinale Branda e il suo contesto*, a cura di Alberto BERTONI, Rosangela CERVINI, Varese, 2009, p. 55-73.

- GALLI 2014: Aldo GALLI, «Il monumento Borromeo già in San Francesco Grande a Milano nel corpo della scultura lombarda», in *Modernamente antichi: modelli, identità, tradizione nella Lombardia del Tre e Quattrocento*, a cura di Pier Nicola PAGLIARA, Serena ROMANO, Roma, 2014, p. 193-216.
- GENTILINI 1997: Giancarlo GENTILINI, «Virtù ed eroi di un'impresa dimenticata: il monumento di Vitaliano e Giovanni Borromeo», in *Scultura lombarda del Rinascimento. I monumenti Borromeo*, a cura di Mauro NATALE, Torino, 1997, p. 47-82.
- GRUJIĆ 2009: Nada GRUJIĆ, «Gotičko-renesansna arhitektura Dubrovnika u 15. i 16. stolje u», in *Sic ars deprenditur arte. Zbornik u čast Vladimira Markovića*, a cura di Sanja CVETNIĆ, Milan PELC, Daniel PREMIERL, Zagreb, 2009, p. 235-254.
- GOI 1973: Paolo GOI, *Lapicidi del Rinascimento nel friuli occidentale*, San Vito al Tagliamento, 1973.
- GUDELJ 2015: Jasenka GUDELJ, «Lo Stato da Mar: l'architettura. Il Cinquecento in Istria e in Dalmazia», in *Storia dell'architettura nel Veneto. Il Cinquecento*, a cura di Donata BATILOTTI, Guido BELTRAMINI, Venezia, 2015, p. 262-267.
- IVANČEVIĆ 1997: Radovan IVANČEVIĆ, *Rana Renesansa u Trogiru*, Split, 1997.
- JOHNSON 2004: Eugene JOHNSON, «Portal of Empire and Wealth: Jacopo Sansovino's Entrance to the Venetian Mint», *The Art Bulletin*, 86, Settembre 2004, p. 430-458.
- JOSIPOVIĆ 2009: Ivan JOSIPOVIĆ, «Nikola Firentinac i Alešijeva Krstionica trogirске katedrale», *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 33, 2009, p. 47-66.
- KOKOLE 1997: Stanko KOKOLE, *Agostino di Duccio in the Tempio Malatestiano, 1449-1457: Challenges of Poetic Invention and Fantasies of Personal Style*, Dissertation, John Hopkins University, 1997.
- KOLENDIĆ 1924: Petar KOLENDIĆ, «Dokumenti o Andriji Alešiju u trogiru», *Arhiv za arbanasku starinu, jezik i etnologiju*, l. 2, 1, 1924, p. 70-78.
- LISIMBERTI, TODISCO 2002: Paolo LISIMBERTI, Antonio TODISCO, *Un gioiello del Rinascimento adriatico. La Chiesa matrice a Mola di Bari*, Fasano di Brindisi, 2002.
- LONGHI 2003: *L'architettura del battistero. Storia e progetto*, a cura di Andrea LONGHI, Milano, 2003.
- MARKHAM SCHULZ 1997: Anne MARKHAM SCHULZ, «A Venetian Sculpture by Lombard Sculptors: Filippo Solari, Andrea da Carona, and the Franco Altar for S. Pietro di Castello, Venice», *The Burlington Magazine*, 139, 1137, Dicembre 1997, pp. 836-848.
- P. MARKOVIĆ 2008: Predrag MARKOVIĆ, «"Malipierova partija" i izgradnja svetišta šibenske katedrale (1461-1473) – po eci renesanse u arhitekturi Dalmacije», in *Renesansa i renesanse u umjetnosti Hrvatske – Zbornik Dana Cvita Fiskovi a 2.*, a cura di Predrag MARKOVIĆ, Jasenka GUDELJ, Zagreb, 2008, p. 99-122.
- P. MARKOVIĆ 2010: Predrag MARKOVIĆ, *Katedrala sv. Jakova u Šibeniku. Prvih 150 godina*, Zagreb, 2010.
- P. MARKOVIĆ 2013: Predrag MARKOVIĆ, «Dekonstrukcija rekonstrukcije: o krstionici trogirске katedrale ponovo i s razlogom», *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 37, 2013, p. 45-60.
- V. MARKOVIĆ 2005: Vladimir MARKOVIĆ, «Škrinja sv. Šimuna i arhitektura u Zadru oko 1600», *Peristil*, 48, 2005, p. 95-108.
- OLIVATO 1988: Loredana OLIVATO, «Il Seicento: fra tradizione classicista e rinnovamento barocco», in *L'architettura a Verona*, a cura di Pierpaolo BRUGNOLI, Arturo SANDIRNI, vol. 1, Verona, 1988, pp. 191-260.
- SANDER-FAES 2013: Stephan SANDER-FAES, *Urban Elites of Zadar: Dalmatia and the Venetian Commonwealth (1540-1569)*, Roma, 2013.
- STEMP 1992: Richard STEMPEL, *Sculpture in Ferrara in the Fifteenth century: Problems and Studies*, Dissertation, University of Cambridge, 1992.
- ŠTEFANAC 1996: Samo ŠTEFANAC, «Niccolò di Giovanni Fiorentino e la Cappella del Beato Giovanni Orsini a Trau. Il progetto, l'architettura e la decorazione scultorea», in *Quattrocento Adriatico: Fifteenth-Century Art of the Adriatic Rim*, Atti del Convegno Internazionale (Firenze, 1994), a cura di Charles DEMPSEY, Bologna, 1996, p. 123-142.
- PAYNE 2009: Alina PAYNE, «Materiality, Crafting, and Scale in Renaissance Architecture», *Oxford Art Journal*, 32, 3, 2009, p. 365-386.
- PAYNE 2014a: *Dalmatia and the Mediterranean. Portable Archaeology and the Poetics of Influence*, a cura di Alina PAYNE, Leiden, 2014.
- PAYNE 2014b: Alina PAYNE, «Living stones, crying walls: the dangers of enlivenment in architecture from Renaissance putti to Warburg's "Nachleben"», in *The secret lives of artworks, exploring the boundaries between art and life*, a cura di Caroline VAN ECK, Joris VAN GASTEL, e Elsje VAN KESSEL, Leiden, 2014, p. 308-339.
- PELC 2013: Milan PELC, «Putti und die Frührenaissance in Dalmatien: über die Regionale Rezeption, Funktion und Evolution eines "stilbildenden" Motivs», in *De l'objet culturel à l'oeuvre d'art en Europe*, a cura di Frank MULLER, Geneve, 2013, p. 151-171.
- PELC 2004: Milan PELC, *Renesansa*, Zagreb, 2007.
- PLACENTINO 2016: Paola PLACENTINO, «La "chiesa nuova" di San Zaccaria», in «In centro et oculis urbis nostrae: la chiesa e il monastero di San Zaccaria», a cura di Bernard AIKEMA, Massimo MANCINI, Paola MODESTI, Venezia, 2016, p. 217-241.
- PULIN 1984: Carol PULIN, *Early Renaissance Sculpture and Architecture at Castiglione Olona in Northern Italy and the Patronage of a Humanist, Cardinal Branda Castiglione*, Dissertation, University of Texas, 1984.
- WOLTERS 1976: Wolfgang WOLTERS, *La scultura veneziana gotica 1300/1460*, Venezia, 1976.