



## PANTALEONE DI PAOLO TAIA PIERA VENEZIANO

Elena Cera

Agli studiosi di scultura veneziana di primo Quattrocento capita spesso di imbattersi nel nome di Pantaleone di Paolo. Nato probabilmente attorno agli anni novanta del Trecento e morto nel 1465<sup>1</sup>, Pantaleone detenne a Venezia, tra il terzo e il quinto decennio del secolo, una delle più floride botteghe dedite all'intaglio e all'esportazione della pietra. Dall'attenta ricostruzione archivistica svolta da Pietro Paoletti, Wolfgang Wolters e, in tempi più recenti, da Anne Markham Schulz, sappiamo che Pantaleone fu attivo in molti dei più importanti cantieri veneziani di quegli anni: nel 1429 egli realizzò infatti alcuni gradini e davanzali di finestre per la Ca' d'Oro<sup>2</sup>, il nuovo palazzo di Marino Contarini sul Canal Grande, dove fin dal 1421 lavoravano le botteghe di Matteo Raverti e di Giovanni e Bartolomeo Buon<sup>3</sup>; nel 1453 fornì alcuni materiali lapidei per la chiesa della Carità, la cui riedificazione era stata affidata nel 1442 a Bartolomeo Buon<sup>4</sup>; infine, ancora al fianco di quest'ultimo, Pantaleone è attestato a Palazzo Ducale nel 1463, quando gli venne saldato un conto, relativo probabilmente alla costruzione dell'Arco Foscari<sup>5</sup>. Né l'attività del nostro scultore si limitava alla sola Venezia, se è vero che esportò partite di pietra a Padova, destinate al celebre altare che Donatello stava innalzando nella Basilica del Santo<sup>6</sup>, a Ferrara, per la chiesa di Santa Maria degli Angeli e l'annesso monastero di Belfiore<sup>7</sup>, fino ad arrivare alla Calabria<sup>8</sup>.

Per quanto riguarda la scultura di "figura", che maggiormente qui interessa, l'unica opera attestata di Pantaleone pervenutaci è il busto di *Jacopo Dalla Torre da Forlì*, professore di Medicina all'Università di Padova, conservato nell'antisagrestia della chiesa padovana degli Eremitani (fig. 1). L'effigie faceva parte del disperso monumento funebre di Jacopo Dalla Torre, un tempo sulla parete sinistra della navata della chiesa, pagato a Pantaleone da Francesco Pontiroli, figlio adottivo di Jacopo, il 18 febbraio 1424<sup>9</sup>. Perduto è l'altro lavoro documentato dello scultore che avrebbe forse potuto contenere parti figurative, ossia il pulpito della chiesa della Carità, saldatogli il 17 marzo 1426 e dipinto da Zanino di Pietro<sup>10</sup>. Come dimostrato anni or sono da Anne Markham Schulz, la pala d'altare che Pietro Franco commissionò a Pantaleone nel 1449, raffigurante la *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Pietro e Paolo*, oggi murata all'esterno di palazzo Pelliccioli-Bellosguardo in via Porta Dipinta a Bergamo alta, venne invece scolpita da Filippo Solari e Andrea da Carona. Probabilmente un caso di subappalto da parte del veneziano ai colleghi lombardi che, interrotto a Milano il monumento Borromeo, forse per le burrascose vicende che accompagnarono l'instaurazione della Repubblica Ambrosiana, facevano infine ritorno a Venezia, bisognosi di nuove commissioni<sup>11</sup>.

Per ampliare il catalogo di Pantaleone sono state formulate diverse proposte basate esclusivamente sull'effigie di *Jacopo Dalla Torre*, poche delle quali hanno però riscosso consenso unanime. Nel 1976 Wolters attribuì allo scultore l'*Arcangelo Gabriele* sull'angolo nord-occidentale di Palazzo Ducale a Venezia, successivamente ricondotto a Filippo Solari e Andrea da Carona<sup>12</sup>, e la *Santa Giustina* nel Coro Vecchio dell'omonima basilica padovana<sup>13</sup>. Forti della documentata presenza di Pantaleone nei cantieri capeggiati da Bartolomeo Buon, Debra Pincus e Massimo Ferretti, pur molto cautamente, hanno invece cercato la mano del nostro tagliapietra tra le opere dello stesso Bartolomeo: la prima attribuendogli la *Carità* e la *Fortezza* della Porta della Carta e i soli confratelli della lunetta con la *Madonna della Misericordia*, un tempo sulla facciata della veneziana Scuola Vecchia della Misericordia e oggi al Victoria and Albert Museum di Londra<sup>14</sup>; il secondo ascrivendogli nuovamente la *Carità* e il busto di *San Marco*

1. Pantaleone di Paolo, *Jacopo Dalla Torre da Forlì*. Padova, chiesa degli Eremitani.



della Porta della Carta<sup>15</sup>. In anni più vicini, Anne Markham Schulz<sup>16</sup> ha proposto di attribuire a Pantaleone la *Madonna con il Bambino* oggi all'esterno della chiesa della Natività a Borgo Valsugana (Trento), che nel 1832 acquistò da Santa Maria dei Servi a Venezia, scultura per cui resta tuttavia più convincente la precedente attribuzione a Niccolò di Pietro Lamberti, già ventilata da Niccolò Rasmus nel 1955 e successivamente confermata da Luciana Giacomelli<sup>17</sup>.

Certamente da condividere è invece l'attribuzione di una *Madonna Annunciata* e di un *Arcangelo Gabriele* in marmo, oggi al Liebighaus Museum di Francoforte sul Meno (figg. 2-3), formulata per la prima volta nel 1981 da Michael Maek-Gérard e rilanciata dalla Markham Schulz nel 2015<sup>18</sup>. Confrontando infatti le fisionomie di queste due figure con quella di *Jacopo Dalla Torre*, è possibile notare la stessa semplificazione dei tratti, che rende i volti un poco standardizzati, con gli occhi perfettamente a mandorla, privi di pupille, e un accenno di sorriso bonario, che provoca ai lati degli occhi delle piccole rughe di espressione.

Le due statuine di Francoforte ci consentono di attribuire a Pantaleone altre sette sculture, conservate al Kunsthistorisches Museum di Vienna, ma provenienti dalla collezione del marchese Tommaso degli Obizzi al Catajo di Padova<sup>19</sup>. Si tratta di sette *Profeti* in marmo, scolpiti a mezzo busto, impossibili da identificare per l'assenza di attributi specifici (figg. 4-10). Che si tratti di opere di mano del nostro tagliapietra sembrerebbe provato dal confronto tra il busto di *Jacopo Dalla Torre* e il *Profeta* sbarbato col turbante, la cui fisionomia, dalle guance colme e giovanili, è perfettamente confrontabile anche con l'*Arcangelo Gabriele* di Francoforte (figg. 1, 3, 4). I capelli di quest'ultimo, suddivisi in riccioli inamidati e precisamente definiti, hanno inoltre lo stesso andamento un po' ingenuamente calligrafico che si nota, ad esempio, nei capelli e nella barba del *Profeta* anziano con il copricapo alto e circolare (figg. 2, 5). Sia Planiscig che Wolters hanno sottolineato nei *Profeti* l'influenza stilistica dei Dalle Masegne, il primo ritenendoli provenienti da un altare o da un portale smembrati<sup>20</sup>, il secondo credendoli invece parte di un sarcofago, come quelli ornati da sette mezze figure inscritte in quadrilobi, cinque sul lato lungo e due su quello corto, del monumento funebre di Pileo da Prata (morto nel 1400), opera appunto dei Dalle Masegne nel duomo di Padova, o di quello di Paola Bianca Malatesta in San Francesco a Fano, scolpito da Filippo di Domenico tra 1413 e 1415<sup>21</sup>. Quest'ultimo monumento venne realizzato su modello di quello perduto di Margherita Malatesta, seconda moglie di Francesco Gonzaga, un tempo nella cappella di San Lodovico in San Francesco a Mantova, del quale

2. Pantaleone di Paolo, *Madonna Annunciata*. Francoforte sul Meno, Liebighaus.

3. Pantaleone di Paolo, *Arcangelo Gabriele*. Francoforte sul Meno, Liebighaus.



possiamo farci un'idea dal dettagliatissimo contratto che Francesco Gonzaga stipulò con Pierpaolo Dalle Masegne il 5 aprile 1400<sup>22</sup>. Il monumento doveva essere costituito da un sarcofago a parete, ornato sui tre lati da sette figure in marmo inscritte in quadrilobi, con il *gisant* della defunta sul coperchio e sovrastato da cinque sculture su mensole: il Cristo, i due dolenti, san Lodovico e santa Margherita. A coronamento di queste sculture si ergevano cinque arcate, mentre ai lati del sarcofago, sopra due colonne, si innalzavano una *Madonna Annunciata* e un *Arcangelo Gabriele*. Il Wolters ha ipotizzato che le sette figure che avrebbero dovuto ornare il sarcofago di Margherita si potessero identificare proprio con i *Profeti* viennesi, eseguiti, secondo lui, da un collaboratore di Pierpaolo Dalle Masegne<sup>23</sup>. L'ipotesi che i *Profeti* si trovassero all'interno di una cornice quadrilobata è resa plausibile dal fatto che la loro estremità inferiore è scolpita in modo circolare; si può forse invece escludere che spuntassero dalle guglie fiorite di un altare, come quello dei Dalle Masegne in San Francesco a Bologna, poiché non sono lavorati sul retro. In assenza di documenti, è difficile confermare le ipotesi del Planiscig e del Wolters sulla destinazione originaria dei *Profeti*; ciononostante, come proposto dai due studiosi, il loro inquadramento stilistico nell'ambito dei Dalle Masegne è senz'altro da tenere in considerazione. È infatti al linguaggio dei due celebri fratelli veneziani che guarda l'autore dei *Profeti* e del gruppo con l'*Annunciazione* di Francoforte, al loro gusto decorativo e iper-rifinito di rendere barbe e capelli, ai loro panneggi cremosi, poco naturalistici, e alle loro fisionomie vivacemente espressive, rese però da Pantaleone con stratagemmi un po' scoperti: sopracciglia aggrottate, solcate rughe di espressione e fronti corruciate per i vecchi, guance floride, volti imberbi e distesi per i giovani. L'influenza stilistica dei Dalle Masegne è d'altronde coerente, se pensiamo che Pantaleone, nato attorno al 1390, doveva essersi formato nella Venezia del primo decennio del Quattrocento, dominata appunto dalla cultura masegnesca e dove ancora non erano giunte le novità introdotte nel corso degli anni venti dalla bottega dei caronesi, fondamentali invece per la formazione del più giovane Bartolomeo Buon.

Queste osservazioni ci portano ad attribuire al nostro tagliapietra un'altra opera, conservata nella chiesa presso la quale egli abitò tutta la vita, ossia quella di San Pantalon. Si tratta del tabernacolo del Santissimo Sacramento nella cappella del Sacro Chiodo, opera affascinante quanto problematica a causa dei rimaneggiamenti cui venne sottoposta nel corso dei secoli (fig. 11)<sup>24</sup>. Dal 1836 il tabernacolo ospita nello scomparto centrale la reliquia del Sacro Chiodo, che, secondo la leggenda, avrebbe

4. Pantaleone di Paolo, *Profeta*. Vienna, Kunsthistorisches Museum.

5. Pantaleone di Paolo, *Profeta*. Vienna, Kunsthistorisches Museum.

6. Pantaleone di Paolo, *Profeta*. Vienna, Kunsthistorisches Museum.

7. Pantaleone di Paolo, *Profeta*. Vienna, Kunsthistorisches Museum.

8. Pantaleone di Paolo, *Profeta*. Vienna, Kunsthistorisches Museum.

9. Pantaleone di Paolo, *Profeta*. Vienna, Kunsthistorisches Museum.

10. Pantaleone di Paolo, *Profeta*. Vienna, Kunsthistorisches Museum.



trafitto i piedi di Cristo, arrivato quell'anno a San Pantalon dal soppresso convento veneziano di Santa Chiara<sup>25</sup>. Alla base dello scomparto con la reliquia si trova lo sportello per il Santissimo Sacramento, attorniato da mezze figure di profeti tra girali di acanto; ai lati si innalzano due guglie popolate da diciotto statuine di santi, nove per ciascuna, all'interno di nicchie. Alla sommità una cuspidate ospita un mezzo busto di *Angelo reggi-cartiglio*, sormontato a sua volta dalla figura del *Cristo che risorge dal sepolcro*. In cima alle due guglie si innalzano infine *l'Arcangelo Gabriele*<sup>26</sup> e *la Vergine Annunciata*. Il tabernacolo poggia su un altare moderno, all'interno del quale è però inserito il gruppo della *Deposizione di Cristo*, stilisticamente contemporaneo al tabernacolo<sup>27</sup>. L'opera si trovava in origine nella cappella di Ognissanti, consacrata il primo novembre 1444 e fondata da Francesco Gritti, pievano della chiesa dal 1427 al 1458, che la scelse come luogo di sepoltura per sé e la sorella Agnesina<sup>28</sup>. Per la stessa cappella il Gritti commissionò anche la celebre pala con *l'Incoronazione della Vergine* di Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna, datata appunto 1444 e oggi parimenti conservata nella cappella del Sacro Chiodo. Bisogna precisare che questa cappella, a sinistra del presbiterio, sorge pressappoco nella zona della chiesa dove un tempo si trovava la cappella di Ognissanti. Come si può vedere dalla *Veduta di Venezia* di Jacopo de' Barbari del 1500, la chiesa medievale di San Pantalon era infatti diversamente orientata rispetto a quella moderna, iniziata nel 1668 e conclusa nel 1745<sup>29</sup>. La facciata si trovava a occidente, su Rio Mosca, l'abside, come di consueto, a oriente, mentre il lato meridionale si apriva su campo San Pantalon e ospitava all'esterno un piccolo cimitero. Dal momento che i fedeli entravano dal portale centrale del lato meridionale, la cappella di Ognissanti, aperta al centro della parete settentrionale, costituiva il vero fulcro visivo della chiesa, sostituendosi in questo aspetto al presbiterio. I lavori di ammodernamento sei e settecenteschi ruotarono di novanta gradi l'orientamento dell'edificio, spostando la facciata principale sul lato meridionale: in questo modo il presbiterio veniva a trovarsi al centro del lato settentrionale e venne ricavato smembrando appunto la cappella di Ognissanti e le vicine corte del pozzo e sacrestia, disposte, rispettivamente, a sinistra e a destra della cappella di Ognissanti<sup>30</sup>. A sinistra del nuovo presbiterio venne quindi ricavata la cappellina che conserva il tabernacolo, dedicata dal 1836 al Sacro Chiodo. Grazie alla *Descrizione della chiesa di S. Pantaleone e S. Giuliana dettata da pre Vincenzo Fanello nell'anno 1698*, sappiamo che, prima dell'erezione della cappella di Ognissanti, al centro della parete settentrionale si trovava un "altare dell'Annunciata, presso del quale si venerava il SS. Sacramento,

11. Pantaleone di Paolo, *Tabernacolo del Santissimo Sacramento*. Venezia, chiesa di San Pantalon.

12. Pantaleone di Paolo, *San Michele*. Venezia, chiesa di San Pantalon.

13. Pantaleone di Paolo, *San Pantaleone*. Venezia, chiesa di San Pantalon.



14. Pantaleone di Paolo, *Santo col cartiglio*. Venezia, chiesa di San Pantalon.

ch'era unito all'altare di S. Pantaleone<sup>31</sup>. Non è da escludere che il nostro tabernacolo avesse raccolto i culti di questo altare precedente, dal momento che non solo vi si conservava il Santissimo Sacramento e sulle guglie si trovano l'*Arcangelo Gabriele* e la *Madonna Annunciata*, ma il santo nella nicchia frontale al centro della guglia sinistra è identificabile col medico Pantaleone, raffigurato con la cassetta dei farmaci (fig. 13)<sup>32</sup>. Come osservato da Fanello, anche l'*Incoronazione della Vergine* di Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna avrebbe conservato l'antico culto all'Annunciata, se è vero che in cima alla cornice lignea originaria, intagliata da Cristoforo da Ferrara, si poteva ammirare appunto un'Annunciazione<sup>33</sup>. Lo stesso Fanello crea però confusione, poiché afferma che il nostro tabernacolo non sarebbe stato fatto erigere per la cappella di Ognissanti, ma per la nuova cappella del Santissimo Sacramento dedicata da Sebastiano Bozza, pievano dal 1503 al 1532, nella navata meridionale<sup>34</sup>. Tuttavia, non è stilisticamente possibile che l'altare del Santissimo Sacramento commissionato dal Bozza all'inizio del Cinquecento sia identificabile col nostro tabernacolo<sup>35</sup>, che nel 1581 viene comunque menzionato nella cappella di Ognissanti da Francesco Sansovino, nella guida *Venetia città nobilissima et singolare*: "il paradiso a guazzo nella cappella a mezza Chiesa, fu fatto da Giovanni et Antonio Vivarini l'anno 1444. La palla del sacramento è di marmo di mezzo rilievo"<sup>36</sup>. Ciononostante, la descrizione del tabernacolo fornita da Fanello è molto importante per cercare di ricostruire l'aspetto originario dell'opera: "Questo pievano [Sebastiano Bozza] fabbricossi una cappella con le sue armi, e l'altare era come ora rappresento: sopra la mensa dell'altare ascendono due guglie una per parte, nel corpo delle quali con ordine di tre cori, uno sopra l'altro, comparivano tre figurine per ciaschedun coro di Santi Martiri, di marmo di mezzo rilievo. Nel mezzo dell'altare vi era la custodia del Sacramento, intorno alla quale erano intagliate figure dei profeti di basso rilievo, sopra dei quali risultavano la sepoltura di G.C. con le tre Marie e S. Giovanni, tutte figure di tutto rilievo, e sopra questo nel terzo coro il mistero della Risurrezione"<sup>37</sup>. Sembra dunque che la *Deposizione* si trovasse sopra lo sportello del Santissimo Sacramento, sormontata a sua volta dalla *Resurrezione di Cristo*. Tra 1721 e 1722 il pievano Jacopo Bonacciolli trasferì il tabernacolo nell'attuale cappella<sup>38</sup>, ma fu soltanto nel 1744 che l'opera assunse la sua forma attuale. Quell'anno venne infatti costruita la cappella della Santa Casa di Loreto, in prossimità di quella del Sacro Chiodo, e, come riportato da Domenico Girolamo Maccato nelle sue *Memorie* (1767-1770), nel tabernacolo venne aperta la nicchia centrale, corrispondente a un'identica apertura sull'adiacente parete della Santa Casa, affinché l'altare di quest'ultima fosse visibile anche dalla cappella del Sacro Chiodo<sup>39</sup>. In questa occasione vennero



15. Pantaleone di Paolo, *Angelo col cartiglio*. Venezia, chiesa di San Pantalon.

verosimilmente inserite le fasce di marmo rosso di Verona per innalzare le guglie, la *Deposizione* venne trasferita nell'altare sottostante e il *Cristo risorto* in cima alla cuspide, mentre i due soldati dormienti, che un tempo dovevano trovarsi ai lati del sarcofago di Cristo, vennero spostati ai lati della *Deposizione*.

Il tabernacolo costituisce una nuova importante aggiunta al catalogo di Pantaleone, dal momento che, essendo databile al 1444, rappresenta un ulteriore punto fermo nella sua produzione, oltre al busto di *Jacopo Dalla Torre* del 1424. Che si tratti di un'opera di Pantalone lo conferma il confronto con le sculture fin qui attribuitegli: il *San Michele* e il *San Pantaleone* del tabernacolo (figg. 12-13) sono ben avvicinabili sia all'effigie di *Jacopo Dalla Torre* (fig. 1), che all'*Arcangelo Gabriele* (fig. 3) e al *Profeta sbarbato col turbante* (fig. 4), che condividono i tratti del volto minuti, quasi da pupazzi. La fisionomia del *Profeta* anziano col cappuccio appare inoltre simile a quella del *Santo col cartiglio*, il naso pronunciato leggermente aquilino e la bocca increspata in cattivi presagi (figg. 6, 14). Il panneggio di quest'ultimo santo, profondamente scavato da solchi verticali, con la ripresa della stoffa che cade lateralmente un po' rigida e le pieghe che si spezzano al suolo, è inoltre di costruzione affine sia al panneggio dell'*Annunciata*, sia a quello dell'*Arcangelo Gabriele* di Francoforte (figg. 2-3, 14). Altrettanto stringente è il confronto tra l'*Arcangelo Gabriele* e l'*Angelo col cartiglio* in cima al tabernacolo, che presentano la medesima capigliatura di ricci inamidati e attorcigliati attorno a un colpo di trapano, nonché lo stesso panneggio che discende sul davanti in ampi rigonfiamenti circolari, già visti nella parte inferiore della veste del *Profeta* anziano col cappuccio (figg. 3, 6, 15). Il pezzo più ammirevole del tabernacolo è però la *Deposizione* (fig. 16), con i suoi personaggi avvolti in abiti sovrabbondanti di stoffa, che avevano ricordato a Wolters la scultura di Borgogna. L'alta qualità del brano traspare non solo dalla lavorazione del marmo, tanto polito da sembrare alabastro, ma anche dalla dolcezza dei personaggi, espressa dall'attenzione usata nell'adagiare il corpo già rigido di Cristo nel sarcofago, o dall'ultimo abbraccio della Madre, che cinge il capo del Figlio appoggiandogli al viso la propria guancia. Le Marie, con le onde dei capelli nitidamente incise, la veste cinta sotto al seno e i morbidi cappucci calati sul capo sono inoltre confrontabili con l'*Annunciata* di Francoforte (figg. 3, 17). Un ultimo malinconico frammento di Venezia tardogotica, prima che il clamore delle sculture di Donatello a Padova iniziasse a diffondersi, di lì a poco, anche nelle isole della laguna.

Università di Padova



16-17. Pantaleone di Paolo, *Deposizione*. Venezia, chiesa di San Pantalon.

Il presente articolo nasce dalla mia tesi di laurea magistrale, Bartolomeo Buon. Uno scultore e la sua bottega nella Venezia del Quattrocento, discussa a Trento nel 2017 con Aldo Galli. A lui vanno i miei più sinceri ringraziamenti, soprattutto per avermi consigliato di approfondire lo studio del tabernacolo di San Pantalon. Desidero poi ringraziare di cuore Anne Markham Schulz e Mauro Magliani, che con grande generosità mi hanno fornito le foto del tabernacolo; Matteo Ceriana, per il suo aiuto fondamentale; il Liebighaus Museum di Francoforte e il Kunsthistorisches Museum di Vienna, che mi hanno concesso di studiare i pezzi qui pubblicati; il Kunsthistorisches Institut di Firenze, per la sua accoglienza sempre calorosa. Grazie infine a tutti coloro che hanno contribuito alla riuscita di questo lavoro: Luca Annibali, Andrea Bacchi, Valentina Baradel, Carlo Cavalli, Cristina Guarnieri, Linda Malangone, Alessandra Pattanaro, Marco Scansani e Luca Siracusano.

1 Un documento pubblicato da Anne Markham Schulz attesta la presenza di Pantaleone a Venezia in qualità di testimone il 20 marzo 1409, data in cui egli doveva aver compiuto almeno il quindicesimo anno di età (A. Markham Schulz, *Shedding light on the venetian sculptor Pantaleone di Paolo*, "Arte Veneta", 72, 2015, p. 49 e p. 56, nota 7). Lo scultore viene inoltre chiamato "maestro" nel documento del 18 febbraio 1424, pubblicato da Erice Rigoni (*Lo scultore Egidio da Wiener-Neustadt a Padova*, "Atti e Memorie dell'Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova", XLVI, 1929-30, p. 424, doc. X; Ead., *L'arte rinascimentale in Padova. Studi e documenti*, Padova 1970, pp. 72-73, doc. X) nel quale riceve il saldo per la tomba di Jacopo Dalla Torre da Forlì, il che farebbe supporre una data di nascita anteriore al 1400 (cfr. W. Wolters, *La scultura veneziana gotica (1300-1460)*, Venezia 1976, I, p. 266). Pantaleone morì il 9 agosto 1465 e fu sepolto nella chiesa di San Pantalon (P. Paoletti, *L'architettura e la scultura del rinascimento in Venezia. Parte prima, Periodo di transizione* [I], Venezia 1893, p. 42, nota 4). Per un riesame delle notizie biografiche di Pantaleone si vedano in particolare gli studi della 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, December 1997, pp. 836-848; Ead., *Shedding light*, cit., pp. 48-58; *The History of Venetian Renaissance Sculpture*, ca. 1400-1530, Turnhout 2017, I, soprattutto alle pp. 98-101.

2 Pantaleone fornisce alla Ca' d'Oro vari gradini, probabilmente quelli di collegamento fra i saloni del primo e del secondo piano con le rispettive logge sul Canal Grande e quelli del cortile al piano terra, e i "pergole di portego del primo soler", ovvero i davanzali delle due finestre del lato nord del cortile (P. Paoletti, *L'architettura e la scultura*, cit., I, p. 24; Id., *La Ca' d'Oro*, "Venezia, studi di arte e storia", I, 1920, pp. 105-106; E. Arslan, *Venezia gotica*, Venezia 1970, p. 229; R. Goy, *The House of Gold. Building a Palace in Medieval Venice*, Cambridge 1992, pp. 179-180; A. Markham Schulz, *A Venetian sculpture*, cit., p. 839; Ead., *The History of Venetian Renaissance Sculpture*, cit., I, pp. 98-101).

3 Per la storia e la documentazione relativa alla costruzione della Ca' d'Oro

rimando al sempre fondamentale Paoletti (*L'architettura e la scultura*, cit., I, specialmente alle pp. 20 e ssg.; Id., *La Ca' d'Oro*, cit., pp. 89-139) e al volume di Richard Goy (*The House of Gold*, cit.).  
 4 Il 29 marzo 1452 Pantaleone viene pagato per cinque finestre e il successivo 20 settembre per lavori alle porte della sagrestia (G. Fogolari, *La chiesa di Santa Maria della Carità di Venezia*, "Archivio Veneto", V, 1924, p. 104). Nel 1443 lo scultore aveva inoltre ricevuto pagamenti per lavori destinati all'annessa Scuola della Carità, della quale fu Vicario nel 1452 e Guardian Grande nel 1458 (P. Paoletti, *L'architettura e la scultura*, cit., I, p. 8, nota 34 e p. 42, nota 4; A. Markham Schulz, *A Venetian sculpture*, cit., p. 840; Ead., *The History of Venetian Renaissance Sculpture*, cit., I, pp. 98-101). Per i documenti relativi alla ricostruzione della chiesa della Carità e al ruolo svolto da Bartolomeo Buon rimando a Fogolari (*La chiesa di Santa Maria della Carità a Venezia*, cit., pp. 57-119). Riguardo alla lunetta con l'Incoronazione della Vergine, un tempo sopra il portale principale della chiesa e oggi conservata nella sagrestia della Salute, pagata a Bartolomeo Buon tra 1443 e 1444 ma realizzata da Agostino di Duccio, si veda invece lo studio di Matteo Ceriana (*Agostino di Duccio a Venezia: congetture per un frammento biografico*, in *Per un nuovo Agostino di Duccio*, Studi e documenti, a cura di A. Calzona e M. Ceriana, Verona 2012, pp. 3-44, con bibliografia). La lunetta era stata attribuita a Pantaleone da Paoletti, che però non conosceva i documenti di pagamento al Buon, in seguito pubblicati da Fogolari (P. Paoletti, *L'architettura e la scultura del rinascimento in Venezia. Parte seconda, Rinascimento* [II], Venezia 1893, pp. 269-270, nota 5; G. Fogolari, *La chiesa di Santa Maria della Carità*, cit., pp. 98-99).

5 G.B. Lorenzi, *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia*, Venezia 1868, p. 83, doc. 185; P. Paoletti, *L'architettura e la scultura*, cit., I, pp. 40-41; E. Arslan, *Venezia gotica*, cit., p. 249. Pantaleone è inoltre documentato nel cantiere di costruzione degli ospizi per poveri nella parrocchia di San Marziale, per cui riceve un pagamento il 10 luglio 1438 (P. Paoletti, *L'architettura e la scultura*, cit., I, p. 39, nota 2; S. Connell, *The Employment of Sculptors and Stonemasons in Venice in the Fifteenth Century*, Londra 1976, pp. 11-13; A. Markham Schulz, *A Venetian sculpture*, cit., p. 839; Ead., *The History of Venetian Renaissance Sculpture*, cit., I, pp. 98-101), mentre il 6 maggio 1442 ottiene 30 ducati per non meglio specificati lavori nella cappella maggiore della chiesa di San Giovanni Evangelista (P. Paoletti, *L'architettura e la scultura*, cit., I, p. 57. Cfr. A. Markham Schulz, *A Venetian sculpture*, cit., p. 839, che però riferisce questi lavori alla cappella dell'annessa Scuola Grande di San Giovanni Evangelista).

6 A. Sartori, *Archivio Sartori. Documenti di storia e arte francescana, I. Basilica e convento del Santo*, a cura di G. Luisetto, Padova 1983, p. 223, nn. 145 e 146; p. 224, n. 164; pp. 224-225, n. 168; p. 226, n. 216. Non a caso, nel 1453, Donatello sceglierà proprio Pantaleone tra gli arbitri incaricati di fare la stima economica del monumento equestre al Gattamelata di Padova (G. Milanese, *Della statua equestre di Erasmo da Narni detto il Gattamelata*, "Archivio storico italiano", II, 1855, p. 57 e ssg.).

7 Nel 1437 Pantaleone invia tre navi

cariche di lavori a Ferrara, città dove risulta attivo anche nel 1441 per la chiesa di Santa Maria degli Angeli e per l'annesso monastero di Belfiore con "più lavorieri de piedra viva [...] conducti e facti condurre da Vinegia" (A. Franceschini, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche. Parte I dal 1341 al 1471*, I, Ferrara 1993, p. 858, App. 53 g). Per i documenti che attestano la presenza dello scultore a Ferrara si veda: ivi, p. 178, doc. 412 l; p. 185, doc. 421 h; p. 858, App. 53 g; p. 212, doc. 462 t, doc. 462 v; p. 229, doc. 493 p; p. 350, doc. 661 q. Cfr. A. Markham Schulz, *A Venetian sculpture*, cit., p. 840; A. Tambini, *La statua della Madonna di Croce Coperta*, in *Quella chiesa nata dalle acque. L'oratorio di Croce Coperta a Lugo scrigno d'arte e di storia*, a cura di G. Morelli, C. Tabanelli e A. Tambini, Faenza 2001, pp. 81-93; L. Scardino, *Precisazioni su alcune opere d'arte sacra ferrarese*, "Analecta pomposiana", XXXIII, 2008, pp. 374-375; A. Markham Schulz, *Shedding light*, cit., p. 50; M. Toffanello, *Le arti a Ferrara nel Quattrocento. Gli artisti e la corte*, Ferrara 2010, pp. 296-297; A. Markham Schulz, *The History of Venetian Renaissance Sculpture*, cit., I, pp. 98-101.

8 A. Markham Schulz, *Shedding light*, cit., pp. 49-50; Ead., *The History of Venetian Renaissance Sculpture*, cit., I, pp. 98-101.

9 Per Jacopo Dalla Torre si veda P. Sambin, *Giacomo Della Torre*, "Quaderni per la storia dell'Università di Padova", 6, 1973, pp. 149-161. E. Rigoni, *Lo scultore Egidio da Wiener-Neustadt*, cit., p. 424, doc. X; Ead., *L'arte rinascimentale in Padova*, cit., pp. 72-73, doc. X. Per la bibliografia sull'opera si vedano in particolare la scheda di Wolters (*La scultura veneziana gotica*, cit., I, p. 266, cat. 217) e i contributi della Markham Schulz (*Shedding light*, pp. 49-59; *The History of Venetian Renaissance Sculpture*, cit., I, pp. 98-101). Studiando le sculture del coronamento di San Marco, mi sono di recente accorta che potrebbe spettare a Pantaleone anche il *San Michele Arcangelo* posto dentro un'edicola sul lato settentrionale, verso San Basso, in concomitanza del transetto. Il confronto con il documentato busto di Jacopo Dalla Torre è infatti assai stringente. Potrebbe trattarsi della prima opera dello scultore, realizzata attorno al 1415. Nell'anonima *Cronachetta veneziana* (V. Joppi, *Cronachetta veneziana dal 1402 al 1415*, "Archivio Veneto", XVII, 1879, p. 325) si afferma infatti che le "figure che è dentro et suxo i fuori" sul lato di San Marco verso San Basso sarebbero state poste in opera appunto nel 1415 ("En 1415 fo fati i capitelli in la Glesia de San Marco in ver San Basso e fo fato le figure che è dentro et suxo i fuori e scomenzati a meter le foie de piera attorno i archi"). Per un'accurata descrizione dell'apparato scultoreo di San Marco si veda: A. Markham Schulz, *The History of Venetian Renaissance Sculpture*, cit., I, pp. 41-42, nota 1.

10 P. Paoletti, *L'architettura e la scultura*, cit., I, p. 91. Su Zanino di Pietro si veda V. Baradel, *Zanino di Pietro. Un protagonista della pittura veneziana fra Tre e Quattrocento*, Padova 2019.

11 A. Markham Schulz, *A Venetian sculpture*, cit., pp. 836-848; Ead., *The History of Venetian Renaissance Sculpture*, cit., I, pp. 98-101. Per il monumento Borromeo si vedano invece: G. Gentilini, *Virtù ed eroi di un'impresa dimenticata: il monumento di Vitaliano e Giovanni Borromeo*, in *I monumenti*

*Borromeo*, a cura di M. Natale, Torino 1997, pp. 47-82 e A. Galli, *Il monumento Borromeo già in San Francesco Grande*, in *Modernamente antichi. Modelli, identità, tradizione nella Lombardia del Tre e Quattrocento*, a cura di P.N. Pagliara e S. Romano, Roma 2014, pp. 193-216. Per l'apparato documentario concernente il monumento rimando inoltre al volume di Stefania Buganza, *Palazzo Borromeo. La decorazione di una dimora signorile milanese al tramonto del gotico*, Milano 2008, soprattutto alle pp. 25-49. Prima di tornare a Venezia, i caronesi sono documentati a Genova nel 1448 (A. Galli, *Il Monumento Borromeo*, cit., pp. 199-201; A. Markham Schulz, *The History of Venetian Renaissance Sculpture*, cit., p. 11 e ssg.; M. Falcone, *Andrea da Ciona, Filippo Solari, Giovanni da Campione e Jacopo da Barchino a Genova. La custodia eucaristica della cattedrale*, in *Nelle terre del marmo. Scultori e lapidici da Nicola Pisano a Michelangelo*, a cura di A. Galli e A. Bartelletti, Ospedaletto-Pisa 2018, pp. 83-115).

**12** W. Wolters, *La scultura veneziana*, cit., I, p. 267, cat. 219. È stato Massimo Ferretti a ricondurre l'*Arcangelo Gabriele* al catalogo del Maestro dell'altare dei Mascoli, che traeva il nome dall'opera nell'omonima cappella in San Marco (*Una scultura veneziana nella Romagna estense, in Napoli, l'Europa*, a cura di F. Abbate e F. Sricchia Santoro, Catanzaro 1995, p. 78). Le opere del Maestro dell'altare dei Mascoli sono state ascritte alla bottega di Filippo Solari e Andrea da Carona, in particolare da Anne Markham Schulz, Richard Stemp, Giancarlo Gentilini e Aldo Galli (A. Markham Schulz, *The Sculpture of Giovanni and Bartolomeo Bon and their Workshop*, Philadelphia 1978, p. 8; R. Stemp, *Sculpture in Ferrara in the Fifteenth Century. Problems and Studies*, tesi di dottorato discussa a Cambridge nel 1992, di cui ho consultato una copia presso il Kunsthistorisches Institut di Firenze; G. Gentilini, *Virtù ed eroi di un'impresa dimenticata*, cit., pp. 47-82; A. Galli, in L. Cavazzini, A. Galli, *Scultori a Ferrara al Tempo di Nicolò d'Este III*, in *Crocevia estense. Contributi per la storia della Scultura a Ferrara nel XV secolo*, a cura di G. Gentilini e L. Scardino, Ferrara 2007, pp. 24-27; A. 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 A. Bertoni e R. Cervini, Castiglione Olona 2009, pp. 65-66; A. Markham Schulz, *The History of Venetian Renaissance Sculpture*, cit., I, pp. 103-115; A. Markham Schulz, *L'altare della cappella della Madonna dei Mascoli a San Marco*, in *L'altare della Madonna dei Mascoli nella basilica di San Marco a Venezia*, a cura di E. Vio, Venezia 2018, pp. 35-52).

**13** W. Wolters, *La scultura veneziana*, cit., I, p. 112-113 e p. 267, cat. 218. L'attribuzione a Pantaleone proposta da Wolters venne accolta con riserve da Giovanni Lorenzoni (*I Benedettini a Padova e nel territorio padovano attraverso i secoli*, catalogo della mostra [Padova, Abbazia di S. Giustina], a cura di A. De Nicolò Salmazo e F.G. Trolese, Treviso 1980, p. 316, cat. 185) e Giustino Prevedello (*Origine ed evoluzione dell'immagine di santa Giustina, in Santa Giustina e il primo Cristianesimo a Padova*, catalogo della mostra (Padova, Museo Diocesano), a cura di A. Nante, Padova 2004, p. 118). È stata invece rifiutata da D. Pincus (review of W. Wolters, *La scultura veneziana gotica*, "Art

Bulletin", LXI, 1979, pp. 307-308), da M. Maek-Gérard (*Liebighaus-Museum alter Plastik. Nachantike grossplastische Bildwerke, II. Italien, Frankreich und Niederlande 1380-1530/40*, Melsungen 1981, p. 79, cat. 31-32) e da Ferretti (*Una scultura veneziana*, cit., p. 76, nota 20), che non hanno però formulato alcuna proposta alternativa. Brevemente menzionata già nel 1908 da Andrea Moschetti (*Gli antichi marmi e l'opera dello scultore cinquecentista Francesco de' Sordi nella basilica di Santa Giustina*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", XI, 1908, pp. 56-58) e da Adolfo Venturi (*Storia dell'arte italiana. VI. La scultura del Quattrocento*, Milano 1908, p. 463), la *Santa Giustina* è stata attribuita allo scultore austriaco Egidio da Wiener-Neustadt da Erice Rignoni nel 1930 (ripubblicato in *Arte rinascimentale in Padova*, cit., p. 62), seguita da Fiocco (*Fatti veneti alla mostra della scultura pisana del Trecento*, "Arte Veneta", I, 1947, pp. 134-136), dalla guida di Padova del 1961 (M. Checchi, L. Gaudenzio, L. Grossato, *Padova. Guida ai Monumenti e alle opere d'arte*, Venezia 1961, p. 158), da Rupert Pepi (*L'abbazia di Santa Giustina in Padova*, Padova 1966, pp. 120-121), da Wolfgang Lotz (*Der Bildhauer Aegidius von Wiener Neustadt in Padua*, "Studien zur Geschichte de Europäischen Plastik. Festschrift für Theodor Müller zum 19.4.1965", München 1965, pp. 105-112) e da Giuliana Ericani (*Pisanello. I luoghi del gotico internazionale nel Veneto*, a cura di F.M. Aliberti Gaudioso, Milano 1996, p. 194). Nel 1929 Maria Tonzig ha ascritto l'opera all'ambito di Rinaldino di Francia (*La basilica romanico-gotica di S. Giustina in Padova*, "Bollettino del Museo Civico di Padova",V, 1929, pp. 149-160), seguita da Gian Lorenzo Mellini (*Altichiero e Jacopo Avanzi*, Milano 1965, p. 44) e da Lucio Grossato (*Da Giotto al Mantegna*, catalogo della mostra [Padova, Palazzo della Ragione], Padova 1974, a cura di L. Grossato e C. Bellinati, Milano 1974, cat. 93). Cfr. E. Arslan, *La statua equestre di Cangrande*, in *Studi in onore di Federico M. Mistrorigo*, a cura di A. Dani, Vicenza 1958, pp. 102-105, che ha riportato la *Santa Giustina* all'ambito della scultura veronese di metà Trecento, e Nicola Ivanoff che, su comunicazione orale di Ulrich Middeldorf, la dice opera italo-francese del XV secolo (*Sculture e pitture dal Quattrocento al Settecento*, in *La Basilica di Santa Giustina. Arte e Storia*, Padova 1970, p. 183). L'opera attende ancora un'attribuzione convincente.

**14** D. Pincus, *The Arco Foscari: the Building of a Triumph Gateway in Fifteenth Century Venice*, New York and London, 1976, pp. 341-342, n. 162 e Ead., recensione a W. Wolters, *La scultura veneziana gotica*, cit., p. 307. Per la vicenda attributiva della *Madonna della Misericordia*, realizzata da Bartolomeo Buon attorno al 1441, mi permetto di rimandare al mio recente contributo: *Nuove proposte per la formazione di Bartolomeo Buon scultore*, "Arte Veneta", 74, 2017, pp. 23-41.

**15** M. Ferretti, *Una scultura veneziana*, cit., p. 76. Non è ovviamente questa la sede per riprendere la discussione sulle già dibattute sculture della Porta della Carta. Basti dire che il *San Marco* è a mio avviso opera della bottega di Bartolomeo Buon, avvicinabile, per esempio, alle tre chiavi di volta con il *Pantocratore*, *San Giovanni Battista* e *San Giovanni Evangelista* della chiesa della Carità, identificabili con le figure pagate al Buon nel 1452 (G. Fogolari,

*La chiesa di Santa Maria della Carità*, cit., p. 104), come proposto da Matteo Ceriana (*Storie di teste scambiate, dimenticate e qualche chiosa per Bartolomeo Bon*, in *Studi in onore di Stefano Tumidei*, a cura di A. Bacchi e L.M. Barbero, Venezia 2016, pp. 43-53). La stessa aria corrucciata del *San Marco* della Porta della Carta, con gli occhi un poco gonfi e sporgenti e la barba pettinata in chiocciole ordinate, non è distante neppure dallo splendido *San Marco venerato dai confratelli* sul portale della Scuola Grande di San Marco, realizzato da Bartolomeo probabilmente nei pieni anni cinquanta, ma la cui attribuzione non vede ancora concorde tutta la critica (Cfr. M. Ceriana, "Si fabricha di nuovo bellissima": la facciata della Scuola Grande di San Marco a Venezia, in *Mirabilia Italiae. La Scuola Grande di San Marco a Venezia*, a cura di G. Ortalli e S. Settis, Modena 2017, I, soprattutto alle pp. 67-70, pp. 242-244, cat. 25 e pp. 245-246, cat. 36, che condivide l'attribuzione al Buon; A. Markham Schulz, *The History of Venetian Renaissance Sculpture*, cit., I, p. 95 e ssg., che ritiene la lunetta eseguita in parte da Giorgio da Sebenico). Riguardo alla *Carità* della Porta della Carta, non si è forse sottolineato abbastanza che si tratta di una figura quasi ingiudicabile, poiché probabilmente in parte venne rifatta. Dal restauro del 1976 è emerso infatti come la testa sia separata dal corpo e scolpita in un marmo diverso (cfr. D. Pincus, *The Arco Foscari*, cit., p. 360 e ssg.; S. Romano, *La Porta della Carta. I restauri*, Venezia 1979, figg. 45-46). Proprio le manomissioni subite dalla figura giustificano la sua diversità e il suo livello esecutivo assai inferiore, rispetto al resto delle sculture della Porta della Carta.

**16** A. Markham Schulz, *Shedding light*, cit., pp. 48-59; Ead., *The History of Venetian Renaissance Sculpture*, cit., I, pp. 98-101.

**17** N. Rasmus, *Sulla posizione dell'arte austriaca nell'ambiente veneziano dei primi decenni del Quattrocento*, in *Venezia e l'Europa*, Atti del XVIII Congresso internazionale di storia dell'arte (Venezia 12-18 settembre 1955), Venezia 1956, p. 182; L. Giacomelli, *Per il primo tempo veneziano di Niccolò Lamberti*, in *L'officina dell'arte. Esperienze della Soprintendenza per i Beni Storico-artistici*, atti della giornata di studio (Trento, 27 maggio 2004), a cura di L. Giacomelli e E. Mich, Trento 2007, pp. 36-45; Ead., *Medioevo di pietra. La scultura, in Storia del Trentino, III. Letà medievale*, a cura di A. Castagnetti e G.M. Varanini, Bologna 2004, p. 711, nota 55. Cfr. L. Cavazzini, in L. Cavazzini, A. Galli, *Scultori a Ferrara*, cit., p. 33, nota 53 e M. Vinco, *Integrazioni all'attività veronese di Pietro di Niccolò Lamberti e Michele da Firenze*, "Prospettiva", 138, 2010, p. 18, che condividono l'attribuzione a Niccolò Lamberti. Da un'incisione di Domenico Lovisa del 1720 (*Il gran teatro di Venezia ovvero raccolta delle principali vedute e pitture che in essa si contengono*, Venezia 1720. Cfr. A. Markham Schulz, *Shedding light*, cit., p. 59, nota 35) si può vedere come la scultura si trovasse in cima al portale maggiore della chiesa servita di Venezia, all'interno di una fioritissima nicchia di cui non resta traccia, ma della quale possiamo farci un'idea da un disegno del Grevembroch del 1759 (*Monumenta veneta ex antiquis ruderibus*, III, fol. 36). Altri due fogli del Grevembroch (ivi, foll. 37-38) attestano inoltre la presenza di un *San Marco* e di un *San Pietro*, entrambi perduti,

posti in nicchie altrettanto rigogliose in cima ai due pilieri laterali del portale, rispettivamente a sinistra e a destra della *Madonna* (i tre acquerelli del Grevembroch sono riprodotti in W. Wolters, *La scultura veneziana*, cit., tavv. XL-XLI e in A. Markham Schulz, *Shedding light*, cit. p. 57, figg. 10-12). Resta *in loco*, sempre sul portale maggiore, un busto di *Cristo benedicente* all'interno di un medaglione, in cattivo stato di conservazione.

**18** Le due sculture vennero acquistate a Firenze nel 1907 (M. Maek-Gérard, *Liebighaus-Museum Alter Plastik*, II, cit., pp. 78-79, cat. 31/32; A. Markham Schulz, *Shedding light*, cit., pp. 48-59; Ead., *The History of Venetian Renaissance Sculpture*, cit., I, pp. 98-101), sono alte 64,5 cm, larghe 16 cm e sono lavorate anche sul retro, dove presentano entrambe un gancio di ferro, probabilmente per essere fissate a una parete.

**19** L. Planiscig, *Die Estensische Kunstsammlung. I. Skulpturen und Plastiken des Mittelalters und der Renaissance*, Vienna 1919, pp. 36-37 e cat. 63-69.

**20** *Ibidem*.

**21** Per gli studi più recenti su Filippo di Domenico rimando a: M.C. Iorio, *I luoghi di culto*, in *Fano Medievale*, a cura di F. Milesi, Fano 1997, pp. 177-274 e pp. 230-242; G. Valenzano, in *Tesori della Fede. Oreficeria e scultura delle chiese di Venezia*, a cura di S. Mason e R. Polacco, Venezia 2000, pp. 55-57, catt. 8 e 9; A. Galli, in L. Cavazzini, A. Galli, *Scultori a Ferrara*, cit., pp. 14-16; M. Ceriana, in *Arte francescana. Tra Malatesta e papato 1234-1528*, Milano 2007, pp. 176-178, cat. 41; L. Cavazzini, *Un "Profeta" veneziano di Filippo di Domenico*, in *Le plaisir de l'art du Moyen Age. Commande, production et réception de l'oeuvre d'art; mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, Paris 2012, pp. 608-615.

**22** Il contratto è stato pubblicato da Pietro Torelli (*Jacobello e Pier Paolo Dalle Masegne a Mantova*, "Rassegna d'Arte", XIII, 1913, pp. 67-71). Cfr. P. Rambaldi, *Nuovi appunti sui maestri Jacobello e Pier Paolo da Venezia*, "Venezia, Studi di Arte e di Storia", I, 1920, pp. 63-88 e W. Wolters, *La scultura veneziana*, cit., I, pp. 225-226, cat. 148. Per la tomba di Pileo da Prata si veda inoltre: W. Wolters, *La scultura veneziana*, cit., I, pp. 227-228, cat. 150. Per la tomba di Paola Bianca Malatesta, ivi, I, pp. 232-233, cat. 161 e L. Cavazzini, *Da Jacobello Dalle Masegne a Bonino da Campione, da Margherita Malatesta ad Alda d'Este. Qualche altro frammento di Mantova tardogotica*, in *L'artista girovago. Forestieri, avventurieri, emigranti e missionari nell'arte del Trecento in Italia del Nord*, a cura di S. Romano e D. Cerutti, Roma 2012, pp. 241-268.

**23** L'altezza dei *Profeti*, che oscilla tra i 41 e i 43 cm, corrisponderebbe infatti a quella dei quadrilobi del sarcofago di Margherita, così come viene precisata nel contratto dell'aprile 1400, ossia un piede e un quarto (circa 43,7 cm). Cfr. L. Planiscig, *Die Estensische*, cit., pp. 36-37, cat. 63-69 e W. Wolters, *La scultura veneziana*, cit., I, pp. 225-226, cat. 148.

**24** Per la vicenda bibliografica del tabernacolo rimando al catalogo del Wolters (*La scultura veneziana*, cit., I, pp. 204-205, cat. 119).

**25** L'atto di donazione della reliquia fu redatto nel 1833, mentre la solenne traslazione dal convento di Santa Chiara avvenne il Venerdì Santo del 1836 (A. Salsi, *De' pievani della chiesa di S. Pantaleone in Venezia. Cenni stori-*

*co-critici illustrati con note, ritratti, iscrizioni, Il Dal 1500 al 1830*, Venezia 1837, pp. 44-46. Si veda anche E. Brunet, S. Marchiori, *La chiesa di San Pantalon a Venezia*, Venezia 2016, p. 107 e ssg.). **26** La testa dell'*Arcangelo Gabriele* è un rifacimento moderno, probabilmente novecentesco, dal momento che nella foto pubblicata da Paoletti nel 1893 (*L'architettura e la scultura*, cit., I, tav. 6, fig. 2) risulta ancora mancante. Dalla stessa foto vediamo inoltre come la grata che protegge oggi il Sacro Chiodo fosse all'epoca sostituita da una lastra metallica incisa con motivi decorativi.

**27** L'inserimento nell'altare moderno della *Deposizione* ha fatto più volte supporre che questa non fosse pertinente al tabernacolo e che addirittura potesse trattarsi di un'imitazione seicentesca (P. Paoletti, *L'architettura e la scultura*, cit., I, p. 52). Per la vicenda bibliografica dell'opera rimando nuovamente a Wolters (*La scultura veneziana*, cit., I, pp. 261-262, cat. 209), che la data però implausibilmente alla fine del Trecento e la attribuisce a uno scultore francese. Dello stesso avviso M. Da Villa Urbani, S. Mason Rinaldi, *Chiesa di San Pantalon. Arte e devozione*, Venezia 1994, pp. 16-19 e A. Perissa Torrini, in *Pisanello. I luoghi del gotico internazionale*, cit., p. 316.

**28** A destra del tabernacolo è murata l'iscrizione che ricorda la fondazione della cappella: «MCCCCLIII DIE/ PRIM[O] NOVEMBRIS] DEDICATUM/ FUIT HOC ALTARE IN/ HONOREM OMNIUM SANCTO/ RUM CUM INDULGENTIA/ LXXX DIERUM OMNI ANNO/ TEMPORE D. F[RANCISI] GRIT[TI]». Il Wolters non ritenne tale iscrizione pertinente al tabernacolo, che egli datava al 1380 e non credeva eseguito per la cappella di Ognissanti. L'ipotesi del Wolters è stata ripresa da M. Da Villa Urbani, S. Mason Rinaldi, *Chiesa di San Pantalon*, cit., pp. 16-19 e A. Perissa Torrini, in *Pisanello. I luoghi del gotico internazionale*, cit., p. 316. Tuttavia, numerose fonti affermano che l'opera venne realizzata proprio per quella cappella: F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare*, Venezia 1581, p. 88; G. Moschini, *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti*, Venezia 1815, II, pp. 248-249; A. Salsi, *De' pievani della chiesa di S. Pantaleone in Venezia*, cit., II, p. 44, nota 10; P. Paoletti, *L'architettura e la scultura*, cit., I, p. 52. Anche da un punto di vista iconografico, il tabernacolo si presta perfettamente al culto di tutti i santi.

L'interessante figura di Francesco Gritti, prete-notaio, ambasciatore della Serenissima al Concilio di Basilea nel 1434, accolito di papa Niccolò V nel 1450 e arcivescovo di Corfù dal 1452, è stata approfondita da Lucia Collavo, che ha trascritto anche il testamento del Gritti, redatto il 1 agosto 1458, nel quale egli stabilisce come la sua sepoltura dovesse trovare luogo nella cappella da lui fondata (L. Collavo, *Venezia 1444: la crociata dei fanciulli. La pala della chiesa di S. Pantalon e l'iconografia dei putti della passione tra devozione, teologia e storia*, "Studi Veneziani", 52, 2006, pp. 371-417. Cfr. I. Holgate, *Due pale d'altare di Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna. Le commissioni per San Moisè e San Pantalon*, "Arte Veneta", 57, 2003, pp. 80-91); M. Ceriana, "Paradisi" veneziani: *Michele Giambono, Giovanni d'Alemagna e Antonio Vivarini, in Il Paradiso riconquistato. Trame d'oro e colore nella pittura di Michele Giambono*, a cura di M. Ceriana e V. Poletto, Venezia 2016, pp. 39-87).

**29** Per la storia della chiesa di San Pantalon si vedano in particolare: A. Salsi, *De' pievani della chiesa di S. Pantaleone*, cit.; F. Corner, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello, tratte dalle chiese veneziane, e torcellane, Decas secunda*, Padova 1758, pp. 341-373; E. Brunet, S. Marchiori, *La chiesa di San Pantalon*, cit. e M. Da Villa Urbani, S. Mason Rinaldi, *Chiesa di San Pantalon*, cit. Fondamentale è inoltre il manoscritto di Domenico Girolamo Maccato, che riprende fonti documentarie dal perduto Archivio parrocchiale, conservato nell'Archivio Storico Patriarcale di Venezia, *Memorie della Chiesa Parrocchiale e Collegiata di S. Pantaleone Medico e Martire di Nicomedia* (1767-1770).

**30** "Si voltò tutta la chiesa come ora si vede. Si allungò la cappella di Ognisanti per erigervi quella del SS. Sacramento, e ciò entrando nella corte del piovano, e si allargò nella parte della sagrestia, e nella detta corte" (V. Fanello, *Descrizione della chiesa di S. Pantaleone e S. Giuliana dettata da pre Vincenzo Fanello nell'anno 1698*, pubblicata in A. Salsi, *De' pievani della chiesa di S. Pantaleone in Venezia*, cit., I, p. 20).

**31** V. Fanello, *Descrizione della chiesa di S. Pantaleone*, cit., I, p. 15.

**32** Cfr. E. Brunet, S. Marchiori, *La chiesa di San Pantalon*, cit., p. 111.

**33** V. Fanello, *Descrizione della chiesa di S. Pantaleone*, cit., I, p. 16. Su Cristoforo Giandosi di Antonio da Ferrara si veda A. Markham Schulz, *Woodcarving and Woodcarvers in Venice, 1350-1550*, Florence 2011, p. 96, n. 159.

**34** La cappella del Santissimo Sacramento venne consacrata nel luogo dove prima si trovava l'altare di San Niccolò, che venne spostato tra il portale centrale e quello occidentale della parete meridionale, nel luogo oggi occupato dalla cappella di Sant'Anna (V. Fanello, *Descrizione della chiesa di S. Pantaleone*, cit., I, pp. 16-17).

**35** Ancora da un punto di vista stilistico, non è credibile nemmeno che egli avesse commissionato prima di diventare parroco, attorno al 1481 (Cfr. E. Brunet, S. Marchiori, *La chiesa di San Pantalon*, cit., p. 19 e p. 108 e ssg.). Cfr. A. Perissa Torrini, in *Pisanello. I luoghi del gotico internazionale*, cit., p. 316, che pure la dice originariamente nella cappella del Bozza.

**36** F. Sansovino, *Venetia città nobilissima*, cit., p. 88.

**37** V. Fanello, *Descrizione della chiesa di S. Pantaleone*, cit., I, pp. 16-17.

**38** A. Salsi, *De' pievani della chiesa di S. Pantaleone*, cit., II, pp. 25-26.

**39** G.D. Maccato, *Memorie della Chiesa*, cit., c. 121. Scrive il Maccato che nel 1721 il tabernacolo "nella sua primiera forma collocato nella cappelletta [del Sacro Chiodo]: ma nella erezione della Santa Casa di Loreto che fu l'anno 1744 si è confuso l'ordine dell'architettura, poiché nello stesso altare si formò la finestra che guarda l'altare della Santa Casa e la sepoltura di Gesù Cristo colle tre Marie si collocò nel mezzo del parapetto come al di d'oggi, si vede [...] mentre lasciar si doveva l'altare nel suo primiero disegno, essendo questi di nobil architettura". L'apertura sulla parete della cappella della Santa Casa è ancora visibile e venne verosimilmente murata quando nel 1836 il Sacro Chiodo fu trasferito nel tabernacolo.