

Dott.ssa Carla Esposito

Il monumento funebre di Rizzardo VI da Camino

Nell'iniziare un discorso intorno al monumento trecentesco di Rizzardo VI da Camino nella chiesa di Santa Giustina a Serravalle, desidero precisare quanto ancor oggi veniamo inevitabilmente a confrontarci con una serie di problemi complessi, ricchi di interrogativi non risolti, di ipotesi non verificate.

La lacuna di studi critici, di testimonianze documentarie, il susseguirsi delle rimozioni subite dall'arca che hanno dato adito a ricostruzioni in larga misura arbitrarie non ci permettono di trarre conclusioni probanti.

Né ci è data la possibilità di addurre confronti con altri monumenti funebri Caminesi che, come tramandano le fonti archivistiche, dovevano esser numerosi in tutta la provincia trevigiana e sicuramente presenti nella cappella gentilizia ora chiesa di Santa Giustina (1).

Il carattere di unicità rivestito dall'opera esige, in questa sede, un intervento chiarificatore che appare tanto più doveroso nel sollecitare l'interesse di studiosi e pubblico per una più consona valutazione.

La scarsità di notizie esaurienti mi ha costretta ad impostare una metodologia di ricerca articolata sull'indagine filologica e l'esame stilistico dell'opera che risulterebbe, in questa prima fase di studio, rapportabile all'ambito veneziano proprio per alcune affinità di concezione e lessico formale.

La realizzazione dell'arca è comunemente ascrivibile al periodo 1335-1340 rispettivamente anno di morte di Rizzardo, ultimo erede della dinastia caminese, e della moglie Verde della Scala.

Ma forse gli estremi cronologici potrebbero leggersi 1335 e 1337 anno in cui Serravalle cadde sotto il dominio veneziano e Verde fu costretta all'esilio. E' quindi molto probabile che una tomba così sfarzosa sia stata eretta su commissione della moglie nell'arco di tempo precedente la conquista veneziana (2).

La chiesa di Santa Giustina ha subito nel corso dei secoli radicali rifacimenti e nulla conserva dell'originale struttura architettonica di cappella gentilizia (3).

Le uniche testimonianze che si possono ancor oggi considerare e leggere come segni di riferimento ai secoli XIII e XIV, riguardano elementi scultorei decorativi quali un'iscrizione visibile nell'atrio della chiesa, tre figure di Cristo e Santi,

(1) G.B.Cervellini, «il monumento Caminese di Serravalle (Vittorio)», *Bollettino d'Arte* IX, 1929-1930, pp.436-477, p.439.

(2) G.B.Cerveffini, *il monumento...*p.459; W.Wolters, *la scultura veneziana gotica 1300-1460*. Venezia 1976, voll. 2, p. 28; R:Della Torre, «Scultura pisana a Serravalle», Vittorio Veneto, 1, 1979, p.30.

(3) Archivio di Stato di Treviso, S.Giustina, Corporazioni religiose soppresse, Buste 5-17, sec.XVI-XVIII. Le numerose annotazioni dei registri di affitti e spese del convento riportano anche i pagamenti dei lavori di restauro e ampliamento della chiesa annessa.

di cui segnalo l'importanza ai fini del nostro studio, un tempo poste sulla facciata esterna dell'edificio, e il monumento di Rizzardo VI da Camino (4).

Il monumento di Rizzardo VI era originariamente collocato al centro della chiesa; nel '600 fu spostato sulla parete *a cornu evangelii* dell'altare e ivi rimase fino alla prima metà del '900. A conferma dell'avvenuto spostamento dal centro alla parete, soccorre una notazione del 1609 riportata nel registro di amministrazione della badessa del convento annesso alla cappella. La citazione è esplicita al riguardo in quanto vi si legge: «fu speso per far comodar l'archa che hiera a mezo la chiesa la fu comodata dove la si ritrova nella banda destra della chiesa. Le sue hosa sono sotto la sudetta archa» (5).

Inoltre un'iscrizione seicentesca, posta sopra la nicchia che conteneva l'arca, scritta a glorificazione del caminese e che il Cervellini considera come una trascrizione dell'originale andato disperso, contribuisce a diradare definitivamente i dubbi che ancora fossero rimasti sullo spostamento (6). Si osservino alcuni particolari di questa immagine tratta dal testo del Cervellini del 1930: l'iscrizione, la decorazione ad affresco che ancora una volta sottolinea il gusto seicentesco, il raggruppamento a due a due delle figure portanti, le statuine a coronamento dell'arca, i due stemmi caminesi sulla parete di fondo, l'ovvia mancanza del sostegno centrale.

Nei primi decenni del '900 si procedette ad un'operazione di sondaggio praticando due fori all'esterno della parete della chiesa in corrispondenza delle estremità della tomba (7) Questo primo intervento permise di portare alla luce due riquadri raffiguranti l'Annunciata e l'Angelo ancora in ottime condizioni e l'interno completamente vuoto della cassa.

La fortunata intuizione dello stesso Cervellini, coronata dalla scoperta dell'altro lato del monumento addossato al muro e quindi rimasto sino allora sconosciuto, incoraggiò la sua rimozione per procedere successivamente ad un suo complessivo restauro e alla costruzione dell'attuale edicola quale nuova sede. La nuova collocazione della tomba comportò una serie di interventi tecnici volti ad assicurare la stabilità del complesso.

Fu riprogettato completamente il basamento e, per ottenere una maggiore distribuzione dei pesi, oltre la sistemazione delle quattro figure portanti, fu aggiunta al centro una colonna di supporto.

(4) *Riguardo l'iscrizione duecentesca*, cfr. G.B.Cervellini, *il Monumento...* p. 459.

(5) A.S.TV., S.Giustina., Busta n. 5, 12 (inedito).

(6) G.B. CERVELLINI, *Il monumento...* p. 468; F. JAPANNI, *Ceneda, Seiravalle, Conegliano. Chiese e luoghi pubblici, on le iscrizioni lapidarie copiate e con la descrizione delle pitture*, 1836-'56, B.C.TV. ms. 1378, p. 423; G. VERCI, *Storia della Marca Trivigiana*, Venezia, 1788, Torno IX, p. 59.

(7) G.B. CERVELLINI, *Il monumento...* p. 468.

La seconda fase di interventi restaurativi riguardò il parziale completamento degli elementi che dovevano originariamente riproporre la disposizione del lato frontale, conservato inalterato.

Furono infatti completate le cornici superiori in marmo bianco, furono inseriti gli specchi in porfido e, tra essi, le tre figure con Cristo e Santi a formare un'unica formella, la stessa che decorava la facciata della chiesa, come corrispettivo del gruppo frontale con la Madonna e Santi.

Iscrizione ed affreschi andarono perduti durante i lavori di spostamento.

Mi preme qui notare ancora un ulteriore cambiamento della disposizione decorativa scultorea avvenuto attraverso la rotazione delle quattro statuette sulla sommità dell'arca.

Ricostruite a grandi linee le tappe cronologiche della vicenda del monumento per quanto ci è stato reso possibile, prima di procedere alla descrizione del suo stato attuale, desideriamo precisare che la sequenza dell'analisi è subordinata all'interesse rivolto a quegli elementi che riteniamo abbiano avuto un ruolo determinante nella ridefinizione strutturale dell'opera.

Il monumento è costituito da quattro figure portanti addossate a colonnine tortili e da Otto riquadri così distribuiti: Rizzardo inginocchiato, la Madonna tra Santi, Rizzardo che offre un bambino, sulla fronte; sul lato sinistro due Sante; sulla facciata posteriore l'Annunciata, il Cristo con Santi, l'Angelo; uno scudiero con cavallo sul lato destro.

Sul sarcofago il defunto, due vescovi, un accolito e una figura femminile. Iniziamo quindi con l'analizzare le tre figure, il Cristo con Santi, appartenenti alla facciata della chiesa, da lì rimosse per essere poste nella sacrestia e successivamente inserite nel monumento.

Al di là del deterioramento dovuto a fattori atmosferici che hanno alterato i tratti fisionomici delle figure, appare evidente che si tratta di un'operazione di trapianto che stravolge i caratteri estetici dell'opera.

Le tre figure appaiono infatti adattate a forza e in eclatante disarmonia architettonica. Basti osservare la nicchia aggettante rispetto la cornice del sarcofago e il diverso volume dei piedistalli su cui poggiano le figure.

Per verificare se di intervento arbitrario si potesse parlare, abbiamo provveduto alla rilevazione metrica degli episodi scultorei presenti all'estremità dei due lati lunghi dell'arca. Si è accertata la loro concordanza costruttiva mentre la stessa non risulta dal confronto tra il gruppo del Cristo e quello della Madonna. Lo scarto è esiguo, ma tale incongruenza può concorrere a sottolineare ancora una volta che ci troviamo di fronte ad una manomissione che inevitabilmente intacca la struttura originaria dell'opera. In analogia con l'intervento analizzato poc'anzi, sembra essere la collocazione delle due sante anche se il confronto denuncia, per quest'ultime, un'ope-

razione di errata sistemazione delle figure che non altera tuttavia l'armonia dell'insieme.

Che le due figure si possano ricollocare invertite lo dimostra la diversa altezza delle colonne visibili al centro che verrebbero così a corrispondere con i capitelli delle colonnine presenti nei due riquadri posti all'estremità dei lati lunghi.

Ma se si è restii a considerano un errore di posatura originario, non ci si sente temerari nell'avanzare l'ipotesi di un intervento, uno dei numerosi subiti nel tempo, che sicuramente deve essere avvenuto antecedentemente alla rimozione del monumento come ce lo dimostra, nel suo stato, l'immagine fornita dal Cervellini.

Vorrei ancora richiamare l'attenzione su un altro elemento che non ha mancato di suscitare perplessità. Si osservino i guerrieri e le relative colonne di sostegno: non sfugge il particolare dei quattro capitelli e delle quattro basi che si presentano obliqui rispetto l'asse dell'arca come è dato a vedere dal monumento visto in pianta (8).

È un elemento che si differenzia al confronto con opere analoghe dove le stesse colonne di sostegno si presentano perfettamente in asse col piano della tomba. Siamo quindi tentati ad azzardare l'ipotesi di una diversa collocazione dei guerrieri non più posti frontalmente bensì di sbieco, agli spigoli dell'arca, come non escludiamo neppure la provenienza dei corpi dei quattro personaggi da un altro monumento (9). Tutte queste riflessioni fin qui fatte purtroppo non sono suffragate da nessuna documentazione di carattere grafico; l'unica raffigurazione della tomba infatti risale al 1819 per opera dell'incisore Litta (10). Si tratta però di un'imma-

(8) Il problema di queste quattro statue è per me ancora lontano da una risoluzione, né voglio qui trarre conclusioni. Se l'ipotesi di una collocazione ad angolo può sembrare suggestiva - in questo caso la rotazione dei capitelli comporta la loro posa in asse col piano della tomba, secondo l'uso del tempo; la posizione delle gambe e dei piedi può confermare una lettura indirizzata in questo senso come pure si aggiunge la possibilità di una completa fruizione de quattro rilievi, ora in parte celati, alle spalle dei guerrieri tuttavia non conosco esempi scultorei analoghi atti a suffragare la mia proposta. Da qui nasce la supposizione di considerarli alla luce di una contaminazione di due diversi monumenti. A mio avviso, data la provvisorietà di queste osservazioni, riterrei opportuno riesaminare il problema anche in funzione di rilevamenti tecnici per restituire esattamente i testi originali.

(9) P. LITTA, *Famiglie celebri d'Italia*, Milano 1819, I, n.1378.

(10) G. BONIFACCIO, *Historia Trivigiana*, 1591, B.C. TV., ms. 1344, p. 507. Cfr. anche G. VERCI, *Storia...* Torno VIII, p. 54 in cui descritto «l'illustre mausoleo con quattro guerrieri che ne sostengono il peso e quattro geni alati ne sublimano l'impresa». e G. CASONI in *Teatro delle città d'Italia*, Padova, 1629, *Documenti, fascicolo IX, Storici di Serravalle*, p. 73, che dà notizia della tomba «sostentata dalle statue dei quattro suoi principali cortigiani, effigiati al vivo.. e i lati delle bande del sepolcro sono scolpiti di varie istorie di marmo molto diligentemente. Nel sommo di essa sta a giacere la statua di Riccardo e negli angoli si veggono tre vescovi e la moglie di lui nell'atto di piangere».

gine che non differisce punto dalla fotografia eseguita dal Cervellini nel 1930. Per quanto riguarda inoltre i possibili documenti testuali, a parte il manoscritto seicentesco prima citato, che però ci dà solo informazioni circa lo spostamento dell'arca, l'unica citazione ad esso antecedente è raccolta nell'opera cinquecentesca del Bonifaccio «*Historia di Trivigi*» in cui l'autore afferma: «Rizzardo fu sepolto in una bellissima tomba marmorea posta nella chiesa di Santa Giustina» (11). Passiamo quindi a sottolineare gli aspetti formali più significativi dell'opera utili ad una eventuale sua attribuzione.

Il rigoroso schema architettonico del sarcofago vero e proprio rimanda ad esempi tipici veneziani: specchi vuoti intercalati ai pieni, la dentellatura, la cornice a fogliame. I riquadri si ispirano a formule iconografiche religiose alle quali si aggiungono, nel nostro monumento, tre immagini del defunto. Elemento da non trascurare è infine la ricca policromia di cui restano a tutt'oggi solo alcuni stralci quali il blu, il rosso, l'oro.

L'esame delle singole figure ci consente di evidenziare la diversa esecuzione tra i volti e i corpi.

Mentre per i volti colpisce la ricchezza del dettaglio e la somiglianza dei tratti fisionomici — si noti il taglio degli occhi allungati quasi a mandorla, la linea dritta del naso, la bocca piccola e socchiusa, i capelli che scendono ondulati —, il panneggio appare decisamente più sommario in funzione di un suo successivo arricchimento cromatico.

Analizziamo ora le due figure di Rizzardo poste alle estremità frontali dell'arca che lo riproducono in due atteggiamenti diversi. L'uno in veste di guerriero, l'altro con le braccia tese a sostenere un bambino.

Un corrispondente motivo si riscontra nella tomba di Azzone Visconti in San Gottardo a Milano opera di Giovanni di Balduccio e nella tomba di guerriero in Santa Maria dei Frari a Venezia.

Un richiamo particolare merita lo studio dei volti: la somiglianza dei loro caratteri individuali è tale e così vicina al ritratto di Rizzardo giacente che risulta ovvia la conclusione che ci troviamo di fronte ad una rappresentazione del Caminese colto in tre diversi momenti. Tra i due rilievi innanzi descritti è posta al centro la raffigurazione della Madonna tra San Pietro e San Paolo. La Madonna è seduta in rigida posizione frontale con le braccia aperte che richiamano per assonanza il movimento del figlio.

Voglio qui sottolineare come lo scultore non si attenga alla convenzionalità di un tema iconografico consueto bensì apporti un motivo alquanto originale nella realizzazione del bambino che, bene assiso, appoggia i piedi su due sfere e due

(11) G. BONIFACCIO, *Historia...* p. 261.

le tiene in mano. Si può trovare un riscontro, seppur non del tutto soddisfacente, nella tomba del 1332 di Rainaldo Della Torre nella Basilica di Aquileia, di probabile artista lombardo.

Sul lato sinistro del sarcofago le due figure rappresentano Santa Giustina, patrona della chiesa, e Sant'Agnese.

Notate la massa compatta e informe del corpo di quest'ultima, completamente avviluppata nelle lunghe chiome; anche in questo caso è possibile osservare come l'autore abbandoni le tradizionali formule iconografiche attinenti la santa, ponendo invece l'accento su un episodio meno conosciuto della sua vita

Segue quindi il riquadro della Vergine Annunciata a cui fa riscontro, all'altra estremità del lato dell'arca, l'Angelo.

Ammiriamo qui l'aggraziato incurvarsi del corpo della Madonna, il fine modellato del suo volto di inconfondibile dolcezza e uno dei quattro simboli degli Evangelisti, posti sui pennacchi degli archetti che coronano le due figure; si può notare come l'antica doratura sia ben conservata.

L'analisi stilistica dei rilievi del Cristo con Santi, figure che ritengo di fattura assai povera, mi ha portato ancora una volta a sottolineare quanto affermato e cioè la loro non appartenenza alla tomba. Sono propensa a pensare che, con molta probabilità, facessero parte di un altro monumento.

La rappresentazione, uno scudiero con cavallo, occupa il secondo lato minore della tomba e può essere curiosamente rapportata ad un episodio riferentesi allo stesso Rizzardo. Racconta infatti il Bonifaccio nella sua «*Historia di Trivigi*» (12), che durante la battaglia contro gli udinesi, Rizzardo caduto in fuga sotto il suo cavallo, riuscì a sottrarsi a sicura morte grazie al soccorso di un soldato che rimase ucciso.

La composizione è molto chiara, scandita dalla diagonale della lancia e la verticale appena inclinata dell'albero. Il giovane, dal corpo ben bilanciato, trattiene per le redini il cavallo che, pur in posizione rigida e ferma, è colto in tensione nel risalto dei muscoli e nella sua salda volumetria.

Una considerazione merita infine la testina posta alla sommità della colonnina di sinistra quasi a fungere da capitello, ancora un motivo nuovo da attribuire alla disinvolta personalità dell'artista. La parte superiore del sarcofago è costituita dalla figura del giacente e da quattro statuette stilisticamente assai vicine alle figure fin qui esaminate. La figura di Rizzardo disteso sul coperchio dell'arca, ripropone nell'atteggiamento modelli consueti. Il panneggio anche in questo caso è concepito som-

(12) Figure di guerrieri ma con funzione puramente decorativa, arricchivano l'arca più tarda (1377) e purtroppo distrutta di Raimondino de' Lupi nell'oratorio di San Giorgio a Padova. Come riferisce P.A. SARTORI, *La basilica di Sant'Antonio di Padova*, Padova, 1947, p. 78, erano «nove cavalieri armati, di grandezza oltre la naturale, con elmi, corazze e cimieri», posti su piedistalli sopra la cornice del padiglione funerario.

mariamente poiché l'effetto finale era lasciato all'intervento del pittore e questa scultura doveva essere viva e brillante nei colori come si vede dalle tracce rimaste. Il volto è reso con forme semplici e pregnanti nell'atteggiamento sereno di dormiente; ancora una volta si estrinseca l'abilità dell'artista che non ha trascurato l'intenzione di ritrarre la fisionomia di Rizzardo.

E per finire, l'analisi dei quattro guerrieri.

Desidero indicare l'originalità di queste figure di sostegno che sono raro se non unico esempio di figure portanti in foggia di guerriero (13).

Le quattro statue a grandezza naturale, siglate nel gesto di preghiera e nell'abbigliamento, si diversificano in modo eclatante nella resa delle teste caratterizzate individualmente.

Le masse dei corpi sono racchiuse entro una linea continua armonica, che avvolge e assicura a tutta la forma una particolare fermezza e stabilità.

A contrasto si noti l'incisiva presenza del guerriero a capo scoperto, l'intenso e dettagliato ritratto dell'anziano e la modellazione larga, morbida e raffinata dei volti quasi effeminati dei guerrieri posti sul davanti.

Lo stacco stilistico tra la resa formale delle quattro teste e dei quattro corpi risulta palese come pure è significativo il fatto che le teste appaiono inserite a forza negli ampi collari delle tuniche.

Ritengo perciò si tratti di un'esecuzione avvenuta in tempi diversi; l'anonimo autore delle teste rivela inoltre moduli stilistici del tutto affini a quelli appena descritti e relativi al volto di Rizzardo.

Possiamo, a questo punto, giungere alla affermazione sostenuta anche dal Wolters (13), che ci si trovi in presenza non già di un solo autore, bensì di almeno tre probabilmente, che abbiano concorso alla realizzazione del monumento.

Mentre non ci dovrebbero essere dubbi circa l'attribuzione ad un unico artista per le figure del sarcofago, la esecuzione dei guerrieri è rimandata, quasi certamente, a due diverse personalità, una delle quali, la più dotata, si può considerare l'autore delle teste dei guerrieri e di Rizzardo giacente.

Un'analisi e una serie di confronti con opere coeve e non, ci fa dedurre l'appartenenza di tali autori alla corrente veneziana. Taluni motivi stilistici sono infatti assai affini e ci permettono una loro classificazione nell'ambiente culturale veneziano e, in particolare, possono ricondurci al linguaggio figurativo dei collaboratori di Filippo De Santi. Bisogna precisare altresì che se la scuola veneziana ha rappresentato l'elemento determinante ai fini della definizione stilistica complessiva, non possiamo ignorare che la compenetrazione di componenti artistiche di derivazione lom-

(13) W. WOLTERS, *La scultura..* p. 161.

barda, tosco-pisana o nordica, presenti (14) nel Veneto e per consonanza nel Friuli, abbia suggerito elementi compositivi ad esse ascrivibili.

La loro influenza è avvertibile nel fluire dei legami tra i vari elementi costitutivi dell'opera. Di chiara ispirazione veneziana è la concezione tripartita dell'arca, mentre alla corrente tosco-lombarda pare appartenessero le quattro statuette in piedi sull'arca, motivo adottato per altro dai veneziani nella costruzione della tomba del Beato Enrico a Treviso (1315). Esempio, questo, che si ritrova a Milano nella tomba di Azzone Visconti e di San Pietro Martire, opere di Giovanni di Balduccio ritenuto, essendo di origine pisana, un estensore della corrente tosco-pisana del nord. E proprio ad essa si può attribuire l'idea della collocazione dei quattro guerrieri posti a sostegno del monumento, inconsueta agli stessi artisti veneziani dell'epoca (15).

Nell'impossibilità di dilungarmi oltre sono qui costretta ad un breve excursus riguardo i confronti più rilevanti con opere di matrice veneziana.

Derivazioni di singoli motivi si avvertono all'esame dei rilievi di tre tombe situate ad Aquileia e a Udine, ascrivibili intorno al 1330, con molta probabilità le prime due da attribuire alla bottega di Filippo de Santi (16), la terza invece opera certa dello stesso De Santi. Accomunate tra loro da somiglianze stilistiche, offrono a loro volta possibilità di puntuali raffronti col monumento di Rizzardo. Si confronti, nella tomba delle quattro vergini nella basilica di Aquileia, il brano del vescovo con la cor-

(14) Per la tomba del Beato Enrico da Bolzano del duomo di Treviso, cfr. L. COLETTI, *Catalogo delle cose d'arte e d'antichità in Italia*, Roma, 1935, p. 230. L'arca, ora smembrata, venne eseguita a Venezia da un anonimo scultore e fu collocata nel mezzo del duomo, sorretta da quattro colonne e sormontata da quattro angeli portaceri. Un esempio di motivi lombardi in terra friulana nella citazione delle figure portanti, in questo caso cariatidi, è riscontrabile nella tomba del Beato Bertrando nel duomo di Udine, eretta tra il 1334 e il 1348. Come afferma G. MARIACHER, *La tomba del Beato Bertrando nel duomo di Udine*, Arte Veneta, 1950, pp. 156-157, si possono trovare anche precisi riferimenti «con l'arte dei De Santi e la loro attività friulana». Una considerazione merita infine la dissertazione di Renato Della Torre, *Scultura..* p. 30, riguardo l'autore del monumento di Rizzardo, che tuttavia non ritengo opportuno consentire. Il Della Torre suggerisce l'ipotesi dell'attribuzione dell'opera alla scuola pisana e, in particolare, allo stesso Giovanni di Balduccio non escludendo l'aiuto di artisti lombardi e veneti. Egli giunge a questa conclusione adducendo confronti stilistici tra le cariatidi e le statuette dell'arca di San Pietro Martire a Sant'Eustorgio a Milano (1335-1339), con i relativi personaggi del nostro monumento. Confronti, a mio avviso, troppo vaghi o per lo meno non così convincenti da supporre l'intervento di Balduccio le cui opere denotano, nel complesso, una palese diversità di «tono» rispetto l'arca serravallese. Resta tuttavia il fatto che si dovrebbe indagare più a fondo su quella flessione in senso lombardo-pisano, senza dubbio presente, nei modi degli artisti che partecipano alla messa in opera dell'arca caminese; artisti che, ripeto, rivelano invece affinità incomparabilmente maggiori con l'arte della terraferma veneta orientale; da Venezia a Treviso fino al Friuli.

(15) S. BETTINI - L. PUPPI, *La chiesa degli Eremitani di Padova*, Vicenza, 1970, p. 28; W. WOLTERS, *La scultura..* .pp. 156-157.

rispondente statuetta posta alla testa di Rizzardo giacente e ancora le vergini oranti con Sant'Agnese e Santa Giustina rapportabile, quest'ultima, alle figure che ornano il sarcofago dei Cantiani nella stessa chiesa.

Esaminiamo ora l'arca del Beato Odorico da Pordenone nella chiesa di Santa Maria del Carmine ad Udine, opera del De Santi e aiuti, forse eseguita nella stessa Venezia, che nel complesso denota anche acquisizioni di origine pisana; non mancano le assonanze nella resa di alcuni dettagli figurativi, in particolare nello studio dei volti femminili realizzati secondo un'unica formula. Un riferimento è rintracciabile nelle fisionomie non europee dei tre cavalieri che ascoltano la predica del santo, vicine alla testa sulla colonnina del riquadro dello scudiero.

Il brano centrale dell'arca del vescovo Castellano Salomone del duomo di Treviso (post 1322), di scultore cresciuto nell'ambito veneziano (17), rivela una certa prossimità con la figura del vescovo ai piedi di Rizzardo giacente. E per finire, su indicazione del Wolters (18), consideriamo la testa del guerriero con barba rapportabile alle sculture del capitello più tardo di palazzo ducale a Venezia, attribuito ad aiuti di Filippo Calendario e la figura di San Paolo che rimanda ai rilievi degli stipiti del portale di San Lorenzo a Vicenza, opera del 1342-'44 di due collaboratori del veneziano Andriolo De Santi.

(16) 5. BETTINI - L. PUPPI, *LA CHIESA...* p. 25. Il Bettini ritiene la tomba trevigiana opera dell'impresa dei De Santi sotto il diretto influsso di Giovanni Pisano. W. WOLTERS, *La scultura...* p. 24 vi rileva inoltre dati linguistici propri delle tombe scolpite intorno al 1330, nella basilica di Aquileia.

(17) W. WOLTERS, *La scultura...* p. 161.