

MATTIA VINCO

# Antonio Vivarini in San Zanipolo a Venezia

Iconografia e nuovi documenti

Introduzione di  
Andrea De Marchi



ENRICO  
FRASCIONE  
ANTIQUARIO



# Chiarezza di Antonio Vivarini narratore

Andrea De Marchi

Non è facile conciliare le tavolette narrative di Antonio Vivarini, scandite in spazi tersi e geometrici, ancorché empiricamente scorciati, attente ad individuare dettagli veri e puntuali, e dall'altra le Madonne e i santi troneggianti nei polittici ipergotici degli anni quaranta, frutto di una serrata collaborazione con Giovanni d'Alemagna, fra architetture di marzapane traforate all'inverosimile da intagli carnosì e intarsi sontuosi di velluti damascati. Lessicalmente il dolce aggettivo dei volti paffuti e tondeggianti, dei panneggi lanosi a pieghe tubolari morbidamente acciaccate, è lo stesso, fra registro maggiore iconico e registro minore narrativo, ma la percezione d'insieme, il clima generale sono assai diversi. Una purezza non ancora propriamente atmosferica e una chiarezza non ancora rigorosamente prospettica, ma come un intenso presagio che distingue Antonio Vivarini dal mondo stregato di Giambono e degli ultimi irriducibili tardogotici, tende il suo arco verso una sorta di accorto minimalismo, che esalta le qualità precipue del racconto, piano e disteso, gustoso in pochi dettagli, astratto e vero al contempo, privo di asperità e di dispersioni. D'altra parte, invece, un concetto opulento della pittura, satura e stordente di mollezze, che trionfa torpidamente fra ori rilevati e strati gessosi metallici finemente incisi, mitrie e corone gemmate, baculi di pastorali fogliati, vernici traslucide e lacche scintillanti, carni soffici e turgide, luci tenui e capricciose sugli intagli incartocciati e friabili... in una sorta di esaltata superfetazione delle superfici.

In questa obiettiva dialettica si innesta poi il problema spinoso della distinzione - se non delle parti, almeno dei ruoli giocati - tra 1441 e 1450 (anno della morte a Padova di Giovanni da Ulm) nell'inestricabile collaborazione fra Antonio Vivarini e il suo socio tedesco, attestata da un numero elevato di opere firmate in maniera congiunta, variamente datate in quel decennio. Obiettiva fu l'attrazione reciproca che i loro linguaggi dovettero subire in quegli anni febbrili e felici. Tempo fa avevo provato a rivendicare il ruolo non marginale e la statura di primo ordine anche di Giovanni d'Alemagna, puntando sulla qualità del *San Girolamo* del Walters Art Museum firmato da lui solo e della *Madonna dell'Umiltà* della collezione Pittas, strettamente consanguinea, e ripartendo dall'attribuzione in suo favore, come già ipotizzato da Federico Zeri, delle *Storie di Sant'Apollonia* divise fra Bassano del Grappa, Bergamo (figg. I-II) e Washington. Si trattava di contestare l'idea vulgata che il socio tedesco, più anziano e già responsabile in proprio nel 1436 di una commissione prestigiosa



Fig. 1 Giovanni d'Alemagna, Martirio di Sant'Apollonia, 1440-1445 circa. Bergamo, Accademia Carrara

come quella delle pitture murali nella cappella di San Massimo, nel palazzo episcopale di Padova, su incarico del vescovo umanista Pietro Donato, avesse svolto nel fortunato sodalizio un ruolo subordinato, quale responsabile solo degli apparati decorativi e non della progettazione complessiva e della sostanza figurale. All'opposto, sono sempre convinto che a Giovanni da Ulm si debba l'impronta dominante della serie mirabile di capolavori sfornati in quel decennio, dal trittico di Brescia alla tela della sala dell'albergo nella Scuola della Carità, dal trittico di San Moisè ai polittici di San Zaccaria. Come dipingesse Antonio Vivarini da solo dovrebbe evincersi da opere come il polittico dell'abbazia di Praglia, ora a Brera, che pur lambisce quel momento in cui nella sua bottega si affacciò il fratello più giovane Bartolomeo, con cui condivise alcune esperienze decisive, una volta mancato Giovanni d'Alemagna, come il polittico della Certosa di Bologna, nel 1450, nonché altre opere successive (Arb/Rab 1458, Osimo 1464). In quel mitico quinto decennio,



Fig. II Giovanni d'Alemania, *Martirio di Sant'Apollonia*, 1440-1445 circa. Bergamo, Accademia Carrara

impegnato nel corso del quinto decennio, con esiti sensibilmente differenziati: le *Storie di Santa Monica* della chiesa eremitana di Santo Stefano a Venezia e le *Storie di San Pietro martire* per cui ora Mattia Vinco, riprendendo un'intuizione di Georg Pudelko, argomenta ulteriormente la provenienza da un altare di San Zanipolo. Se le si mettono a confronto si riconosce nelle prime una scenografia meno ariosa, a ridosso della scala proporzionale delle figure, nelle seconde l'esperimento di ambienti più variati e giustapposti, con soluzioni anche assai originali, nell'ambivalenza ad esempio fra esterni ed interni, come nel *San Pietro martire che dialoga col Crocefisso* (fig. 9). Qui si affacciano ritagli di cielo atmosferico sfumati (non compatti e residuali, come nel *Matrimonio di Santa Monica* delle Gallerie dell'Accademia) (fig. IV), puri intarsiati in maniera decorativa, ad esempio al di là degli oblò del muro di cinta del convento, nella scena citata di *San Pietro martire che dialoga col Crocefisso*. Nella *Visita alle tre vergini* in collezione Frascione (fig.

obiettiva fu in Giovanni e Antonio la tensione condivisa verso un'osmosi dei rispettivi linguaggi, quasi come fra Picasso e Braque nel 1911, sì da mettere in crisi l'acribia dei conoscitori. Ciò detto, parrebbe che Antonio si distinguesse per volumi più netti e sodi, per una pittura più sfrondata ed essenziale, Giovanni per una maggiore sontuosità materica, per un disegno più pungente e al contempo per superfici più tenuemente sfumate.

Procedendo a ritroso, si dovrebbe riconoscere la loro vivacissima vocazione narrativa, al principio con esiti assai divaricati, contrapponendo le favolose *Storie di Sant'Apollonia*, lievitate in scenari inverosimili, intarsiate di colori tenui e sfumati, e dall'altra le *Storie della Passione* nel dossale del Corpus Domini, ora alla Galleria Giorgio Franchetti della Ca' d'Oro (fig. III), concentrate in scenari più saldi e concreti, addensate da ombrosità marcate. Lavorando a fianco del socio tedesco, Antonio schiarì e distillò i suoi colori, imparò ad impastarli più teneramente, affinò l'eleganza delle sue figure cilindriche e affusolate. Proprio nella collaborazione e competizione con Giovanni da Ulm Antonio Vivarini coltivò la sua squisita vocazione di affabulatore, distinguendosi però sempre per una spazialità più nuda e ben scandita, *clare et distincte*.

Tali sono i valori unici e insuperabili di due serie narrative agiografiche che lo tennero

1) fa la sua timida comparsa un'ombra proiettata dal paliotto dell'altare domestico, forse per sottolineare la luce immacolata che promana dal Crocefisso, dipinto come fosse in carne ed ossa, e che investe e santifica lo stesso San Pietro martire, spiato da confratelli malevoli. La data probabile della seconda serie, verso il 1450 o poco dopo, è rivelatrice. Allora Antonio non poteva prescindere dalla grande sfida lanciata a Padova prima dai rilievi bronzei di Donatello al Santo e poi dagli affreschi di Andrea



Mantegna e dei collaboratori di Niccolò Pizzolo nella cappella Ovetari agli Eremitani, in favore di una "historia" impalcata in ambientazioni prospettiche e risonanti. Antonio intelligentemente adotta un passo ridotto a lui consono, con esiti intensamente poetici, proprio per la costante ambiguità fra teatro e quotidianità, fra scena mentale e sguardi realistici. Il prodigio più inaudito, il diavolo che si traveste da statua della Madonna col Bambino, sfoderando corna, coda ed enormi ali da pipistrello, convive con umili dettagli che devono dare il senso della vita quotidiana: i bianchi cuscini sprimacciati, le finestre piombate da vetri a rondelle, le voltarelle lignee intagliate a lacunari, le seghe e le pialle dei maestri d'ascia appesi al muro in bottega, le

Fig. III Antonio Vivarini, *Storie della Passione di Cristo*, 1435-1440 circa, particolare con l'Ultima Cena. Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro

lunghe assi accatastate, i trucioli a terra, le chiodature di una rustica *boiserie*, la pila dell'acquasanta col suo aspersorio sulla facciata di una chiesa minore, la sua facciata a vento, i coppi laterizi dei tetti, i comignoli... Tali descrizioni puntuali sono dispensate però con estrema misura, per non turbare la pulizia di quinte essenziali e camerette nude, dei travetti lignei dei palchi ben scorciati, delle architetture colorate e luminose stagliate contro il cielo. Un dettaglio rivela peraltro la consapevolezza dei *novissimi* prototipi padovani: nella scena con *Gaufredo da Como che davanti agli eretici getta nel fuoco la veste miracolosa di San Pietro martire* (fig. 4), l'infilata di finestre intagliate nei muri poderosi, con stipiti e architravi a spigolo vivo, iterati in maniera martellante, reagisce a modo suo al fondale architettonico del *San Giacomo che battezza Ermogene* del giovane Mantegna (1451 circa) (fig. V) o a quello del mosaico più moderno della cappella de' Mascoli in San Marco, la *Morte della Vergine*, su cartone di Niccolò Pizzolo (1448-1449 circa). L'esito è antitetico, ispirato ad una semplicità di fondo che si contrappone alla grandiosità antiquaria dei nuovi modelli padovani ed è funzionale all'immediatezza del racconto: nulla turba

i gesti umili e gentili di San Pietro martire, i movimenti lenti con cui si inginocchia, sosta, entra tranquillo nella cameretta delle tre vergini e si pone al loro servizio. Il limite di astrazione di questi scenari cartonati, dai muri tenuemente sfumati e privi di modanature, è funzionale all'atmosfera rarefatta e incantata, all'irreale purezza che rende plausibile il racconto della santità, in maniera paragonabile forse solo alle narrazioni angelichiane. Queste *Storie di San Pietro martire* sono allora il frutto

effimero e precario di una congiuntura speciale, oltre la quale Antonio Vivarini non volle più sospingersi, tant'è che non conosciamo suoi cicli narrativi di comparabile importanza nei decenni seguenti.

Otto sono le *Storie di San Pietro martire* al momento rintracciate, ma alcune sono riemerse solo di recente e quindi c'è sempre speranza che si ritrovino le altre cinque mancanti all'appello. Mattia Vinco propone infatti che siano identificabili con le tredici storie citate in un inventario del 1733 della Scuola di San Vincenzo Ferrer, San Pietro Martire e Santa Caterina, presso la basilica domenicana veneziana di San Zanipolo. L'inventario parla di "miracoli di San Vincenzo", ma confusioni fra i due santi predicatori non sono infrequenti, visto che si tratta di storie molto particolari e non così popolari, e visto che le confraternite intitolate ai due santi erano confluite in uno. Le tavole erano allora segate e riquadrate da cornici nere e dorate, di prevedibile gusto barocco veneziano. Per ricostruire l'assetto originale giustamente Vinco evoca le pale agiografiche dipinte fra 1467 e 1485 circa dai fratelli Agnolo e Bartolomeo degli Erri per le cappelle addossate al tramezzo della chiesa di San Domenico a Modena, che anzi potrebbero imitare i modelli veneziani di poco precedenti. In particolare quella di San Vincenzo Ferrer aveva dodici storie disposte ai lati della figura stante del santo, e una



Fig. IV Matrimonio di Santa Monica, 1445 circa. Venezia, Gallerie dell'Accademia di Venezia

tredicesima più larga ai suoi piedi, la *Predica* ora all'Ashmolean Museum di Oxford. Si può quindi ipotizzare che anche nell'ancona veneziana di Antonio Vivarini vi fosse una figura centrale del santo e una storia più orizzontale ai suoi piedi, per giustificare il numero dispari di tredici. Queste storie erano aperte, coi loro scenari vivacissimi, al di là di arcate ogivali particolarmente slanciate, ancora goticissime, che in molti casi sono state integrate in sede antiquariale e collezionistica, per trasformarli in quadretti rettangolari. Il loro fascino particolare scaturiva però dal contrasto tra una carpenteria intagliata e dorata, che dobbiamo immaginare non meno florida dei troni cari al duo Giovanni d'Alemagna e Antonio Vivarini, e i timidi squarci di ambiente squadernati al di là.

La macchina complessiva di questa ancona doveva essere assai importante. La provenienza alternativa da San Domenico a Chioggia, adombrata a partire dalla presenza del *San Pietro martire che risanala gamba di un giovane* del Metropolitan Museum nella collezione chiozzota di Giovanni Vianelli nel 1790, viene smentita da Vinco perché nella chiesa dei predicatori a Chioggia non c'era un altare dedicato a

San Pietro Martire. Il valore esemplare anche per altre chiese dell'ordine, come quella modenese, rafforza una provenienza più prestigiosa. In San Zanipolo Francesco Sansovino nel 1581, nella sua *Venetia città nobilissima, et singolare*, ricordava come la celebre pala di Tiziano con l'*Uccisione di San Pietro martire* sostituisse una "palla" precedente che lui credeva di Jacobello del Fiore. A lungo si è pensato che da questa ancona venisse la tavola della collezione Dumbarton Oaks a Washington, raffigurante l'*Uccisione di San Pietro martire*, che potrebbe in effetti essere collegata all'istituzione della Scuola a lui dedicata nel 1433, tanto più che Jacobello era legato ai domenicani e presso il loro chiostro seppellì il padre, pure pittore, Francesco. Come dimostra però ora Vinco quel dipinto era coronato dalla *Madonna dell'Umiltà* della Staatsgalerie di Stoccarda, lunetta ricavata su un unico asse, e costituiva quindi un'anconetta autonoma, non una pala d'altare. Viene così corroborata in maniera decisiva l'ipotesi che Sansovino avesse fatto confusione e che l'ancona iconico-narrativa fosse quella di Antonio Vivarini, per cui ricerche ulteriori potranno forse meglio definire la collocazione originale.

Riconsiderando organicamente queste *Storie di San Pietro martire* e ricollocandole idealmente entro un'ancona particolarmente complessa, che doveva con ogni probabilità illustrare il tempio mendicante più grandioso della città lagunare, San Zanipolo, si recupera il loro ruolo capitale sia entro una linea di pittura narrativa dei Predicatori, sia nello sviluppo dei cicli storici veneziani.

Sul primo punto andranno evidenziate alcune scelte non banali, specie a Venezia. La modernità dell'ordine forse motivava alcune scelte che forzano la stessa cultura essenzialmente tardogotica di Antonio Vivarini. Come spiegare l'edicola classicheggiante, su pilastri e trabeazione, contesta di bianchi marmi, in cui si colloca il Crocefisso con cui dialoga San Pietro martire? Come spiegare la pala anomala sull'altare presso cui il giovane Pietro prende l'abito, una composizione centinata racchiusa da una semplice riquadratura, come si vedevano nelle tele dipinte a finto affresco, ad esempio quelle di Lorenzo Veneziano per Sant'Anastasia a Verona e per altre chiese domenicane come quella di Santa Corona a Vicenza, indagate di recente da Cristina Guarnieri? O ancora, come non sorprendersi della programmatica raffigurazione di una basilica romana, con teorie di colonne architravate fra le navate (come in San Pietro, San Paolo fuori le mura o Santa Maria Maggiore), nella scena delle esequie del santo? Per Venezia credo fosse una novità assoluta. Che sorprendente alternanza: dal fondaco del maestro d'ascia alla basilica romana, dall'intimità di un'alcova alla solennità di un'abside ibrida gotico-rinascimentale! Quale viatico migliore per la difesa delle tradizioni cattoliche dalle eresie e per la moderna missione di predicazione urbana dei domenicani? E pure colpisce l'assenza di troppo esplicite connotazioni architettoniche urbane lagunari, come a secondare una dimensione piuttosto di meditazione esemplare e di preghiera mentale, cara ad un ordine intellettuale come quello dei seguaci di San Domenico. I confratelli modenese, se mai reagirono a questo modello, affidandosi ai fratelli Agnolo e Bartolomeo degli Erri privilegiarono ambientazioni altrimenti vedutistiche in esterno e in interno, connotate da una vistosa attualizzazione all'insegna ben riconoscibile della civiltà del cotto padano, tale da colpire il Berenson dell'articolo "pirandelliano" *Nove pitture in cerca di autore* pubblicato su "Dedalo" nel 1924-1925, e da indirizzarlo in maniera fallace sulla città di Verona.

Sul secondo punto va riconosciuto, come già proponeva Georg Pudelko nel 1937,

Fig. V Andrea Mantegna, *Battesimo di Ermogene*, 1451 circa. Padova, chiesa degli Eremitani, cappella Ovetari



nell'illuminante commento qui messo in esergo, il posto capitale di questa serie, a valle delle narrazioni di Guariento e poi di Gentile e Pisanello nella Sala del maggior consiglio, dove trattavasi però delle storie del doge Sebastiano Ziani, di Federico Barbarossa e di papa Alessandro III, in pieno XII secolo. Al di là delle squisite incertezze nella padronanza dello spazio prospettico e dell'unità atmosferica, proprie di un erede estremo della stagione gotica e internazionale, questo racconto moderno unisce sapientemente l'amplificazione retorica e il senso di verità quotidiana, il dettaglio spicciolo e la riflessione esemplare, i pieni e i vuoti, gli interni e gli esterni, in un senso trascorrente della vita, fra accidenti e miracoli, fra sacro e profano. In queste tavolette di Antonio Vivarini si individua uno snodo essenziale della pittura narrativa veneziana, senza il quale forse non sarebbe pensabile l'evoluzione seguente dei teleri delle Scuole veneziane, in gran parte perduti per noi, prima dei cicli celeberrimi di San Giovanni Evangelista, di Sant'Orsola e di San Giorgio, dove saranno protagonisti Gentile Bellini e Vittore Carpaccio.



Il confronto tra Antico e Moderno, tra Gotico e Rinascimento avviene senza conflitti. Ma peculiare di Antonio Vivarini è il fascino dell'arte della narrazione per la chiarezza e la semplicità che conferisce a queste scene il valore esemplare di epigramma. Antonio Vivarini ha creato un nuovo stile narrativo che rimase una cifra veneziana ineguagliata fino alle leggende di Sant'Orsola e di San Giorgio di Carpaccio.

# Biografia di Antonio Vivarini

(documentato in Veneto 1440 - 1476/1484)

In origine i membri della famiglia Vivarini, documentata dalla seconda metà del Trecento tra Murano e Padova, svolgevano la professione di vetrai. Il cognome Vivarini deriva da un "Vivarinius vitruarius", figlio del capostipite "ser Henricus de Padua", iscritto nella Mariiegola della Scuola Grande di San Giovanni Battista dei battuti a Murano nella seconda metà del XIV secolo.

Conosciamo queste informazioni grazie alle ricerche di Laudadeo Testi (1915), che dopo aver chiarito la storia più antica della famiglia, dimostrò che le famiglie di pittori veneziani Vivarini e Bavarini, distintesi circa alla metà del Quattrocento nella persona di Ludovico Bavarin, figlio di Alberto Vivarini, derivavano da un unico ceppo di maestri vetrai. Lo studioso confutava infine il malinteso che Giovanni d'Alemagna, cognato e collaboratore di Antonio nella prima parte della sua carriera, fosse un membro della famiglia Bavarini. L'ipotesi era basata sull'erronea interpretazione del termine "bavaro", ovvero nato in Baviera, appellativo che mai connota Giovanni, chiamato alternativamente "de Alemania" e "de Ulma", se lo si identifica con il pittore incaricato nel 1437 dal vescovo di Padova, Pietro Donato, di affrescare la cappella di San Massimo nel palazzo vescovile.

Di Antonio, figlio del vetraio Michele Vivarini, non è noto l'anno di nascita. La sua prima attestazione risale alla firma e alla data 1440 apposte sul polittico della basilica Eufrasiana di Parenzo/Poreč, che Antonio potrebbe avere spedito da Venezia. Una serie di documenti vedono Antonio presente a Venezia in vari atti tra 1446 e 1466. È ricordato come abitante del confinio di Santa Maria Formosa e sappiamo che ebbe due mogli, Antonia e Luchina.

Sono però soprattutto le opere firmate e datate a permettere di seguire in modo dettagliato la sua attività matura e tarda. Il polittico di Poreč è preziosa testimonianza dello stile di Antonio prima che questi entrasse in società con Giovanni. Questa collaborazione principiò con il polittico di San Girolamo per la chiesa di Santo Stefano (ora Vienna, Kunsthistorisches Museum), firmato da entrambi e datato 1441, e terminò con la morte di Giovanni a Padova nel 1450. Lo stile espresso da Antonio nel polittico di Parenzo/Poreč, e la lettura da parte di Federico Zeri della firma del solo Giovanni e della data 1444 nel *San Girolamo* del Walters Art Museum di Baltimora (inv. 693) hanno consentito alla critica di circoscrivere con sempre maggiore precisione la parte dell'uno e dell'altro.

Protagonista della pittura veneziana in quegli anni era Jacopo Bellini al quale i due artisti sicuramente guardarono con profonda ammirazione. Ma se Antonio si lasciò maggiormente incuriosire dagli studi prospettici e dall'aspetto regolarizzato dei suoi disegni, Giovanni ne sviluppò contraddizioni e idiosincrasie, dando vita a una fioritura postrema del Tardogotico, dove citazioni archeologiche e improbabili esperimenti prospettici convivono con tenerezze pulviscolari, raffinatezze delle decorazioni sull'oro e colorati prati fioriti.

I due artisti condivisero molte commissioni: a Venezia i tre polittici per la cappella di San Tarasio nella chiesa di San Zaccaria, *l'Incoronazione della Vergine* per la chiesa di San Pantalon a Venezia, il trittico di San Moisé, diviso tra la chiesa di San Tomaso Becket a Padova e la National Gallery di Londra, il trittico per la Scuola Grande della Carità (Venezia, Gallerie dell'Accademia). A Padova, dove Antonio è registrato nella locale fraglia dei pittori nel 1447, dipinsero assieme il polittico per la chiesa di San Francesco (Praga, Narodni Galerie) e quello per l'Abbazia di Praglia (Milano, Pinacoteca di Brera). In seguito alla morte di Giovanni, la compagnia si sciolse, lasciando incompiuta la decorazione della cappella Ovetari nella chiesa degli Eremitani a Padova (1448-1450), alla quale lavorò probabilmente il solo Giovanni. A partire dal polittico per la Certosa di Bologna (1450) firmato e datato con Bartolomeo Vivarini, e da un secondo polittico per San Francesco a Padova (1451), ora diviso tra varie collezioni, iniziò per Antonio una nuova partnership artistica con il fratello. Firmati e datati dai due fratelli sono il polittico della chiesa di San Bernardino del monastero di Sant'Eufemia di Arbe/Rab in Croazia del 1458 e il polittico di Osimo nel locale museo civico, già nella chiesa della SS. Annunziata, del 1464.

La bottega di Antonio e Bartolomeo Vivarini vedrà emergere già negli anni Sessanta la figura di Alvise, figlio di Antonio, aggiornato sulle novità di Giovanni Bellini nella sua prima opera firmata e datata (1476), il polittico per il convento francescano di Montefiorentino, ora nella Galleria Nazionale delle Marche ad Urbino. Il successo di questi pittori resisterà nel tempo, come testimoniano le molte opere che decorano le chiese dei domini di terraferma della Serenissima Repubblica e della costa adriatica. La morte di Antonio va circoscritta tra il 27 agosto 1466, quando è citato come abitante a Santa Maria Formosa a Venezia, e il 24 aprile 1484, quando Alvise venne ricordato come figlio del defunto Antonio.

## Bibliografia

Testi 1915, pp. 316-321; Zeri 1971, pp. 40-49; De Marchi, in Oro 1998, pp. 58-63; Holgate 2007, pp. 9-29; Cavalli 2016, pp. 10-129.

Antonio  
Vivarini  
in San  
Zanipolo  
a Venezia

Iconografia e nuovi documenti



Nel 1967 Rodolfo Pallucchini pubblicava sulla rivista "Arte Veneta" due tavole con storie di San Pietro martire di Antonio Vivarini, parte di un dossale agiografico di cui erano già noti altri elementi. La fortunata circostanza del ritrovamento di uno dei due dipinti presso la Galleria Enrico Frascione offre ora lo spunto per riconsiderare l'attività del maestro dopo la morte del suo sodale Giovanni d'Alemagna, indagare la provenienza dell'opera sulla base di una nuova documentazione archivistica e affrontare organicamente la questione della presenza di dossali agiografici nelle chiese domenicane dell'Italia settentrionale. Nell'appendice, dove sono stati schedati tutti gli elementi del complesso decorativo finora noti, è stata rivolta una particolare attenzione alla ricca letteratura agiografica fiorita intorno al santo con l'intento di individuare le fonti specifiche degli episodi che Vivarini scelse di rappresentare.

I. Antonio Vivarini, *San Pietro martire nella sua cella conversa con tre vergini (Agnese, Caterina e Cecilia)*, 1450 circa.  
Firenze, galleria Enrico Frascione

**L'opera è notificata  
come importante bene  
culturale del patrimonio  
artistico nazionale dalla  
Soprintendenza di Firenze**

Il dipinto che qui si presenta nello specifico raffigura uno dei molti episodi miracolosi della vita di San Pietro martire, avvenuto in un monastero domenicano intitolato a San Giovanni battista, collocato fuori dalla città di Como (fig. 1). Tre vergini di nome Agnese, Caterina e Lucia facevano talvolta visita al santo raccolto nell'ufficio della preghiera notturna. Alcuni confratelli, che non credevano alla santità di Pietro, sentendo alcune voci femminili provenire dalla sua cella, decisero di denunciarlo al priore del convento. Questi, interrogato Pietro, che non volle dare spiegazione dell'accaduto, decise di punirlo trasferendolo nel convento di Jesi.

Nella tavola Frascione, ottimamente restaurata da Loredana Gallo nel 2016, Antonio Vivarini coglie proprio il momento in cui i confratelli di San Pietro, insospettiti dalle voci delle donne, stanno origliando fuori dalla sua cella. In particolare sul volto del primo, dall'espressione crudele e dal profilo grifagno, prende forma la perfida azione delatoria che sta per compiere. Di grande realismo appare inoltre l'umile stanza del santo, descritta dal pittore in tutti i singoli dettagli: dalla bella mensa d'altare, decorata con un paliotto verde a motivi geometrici, alla struttura lignea, che ci consente di avere un'idea di quale fosse l'arredo di una camera alla metà del Quattrocento. Alle spalle di San Pietro martire è collocata una bella scultura lignea con il Crocifisso, protagonista delle sue veglie. Davanti a lui sono le tre vergini, ognuna con un rotolo, probabilmente simbolo dei testi sacri che stanno discutendo con lui. Da notare infine che il pittore, per rendere più evidente l'azione dei tre frati, aveva pensato di realizzare sulla parete lignea una grata con più fori - svelata chiaramente dalla riflettografia (fig. 2) - che avrebbe permesso loro la vista dell'interno.

La vicenda critica del ciclo di San Pietro martire di cui fa parte la tavola Frascione principia nel 1937 con un esemplare intervento di Georg Pudelko<sup>1</sup>. Fino alla pubblicazione del suo contributo *Ein Petrus-Martyr-Altar des Antonio Vivarini* nella rivista "Pantheon", erano noti, ma con l'improbabile riferimento all'ambito fiorentino, soltanto i due frammenti conservati nei musei statali berlinesi, provenienti



2. Antonio Vivarini, *San Pietro martire nella sua cella conversa con tre vergini* (Agnese, Caterina e Cecilia), 1450 circa. Riflettografia. Firenze, galleria Enrico Frascione

dalla collezione Solly: *San Pietro martire entra nell'ordine domenicano a Bologna e Gaufredo da Como davanti agli eretici getta nel fuoco la veste miracolosa di San Pietro martire* (figg. 3-4)<sup>2</sup>. Con il suo intervento il grande studioso del Quattrocento italiano giungeva alla conclusione che le due tavole facessero serie con due frammenti venduti negli anni Venti presso l'American Art Association: *San Pietro martire guarisce un'indemoniata*, ora presso l'Art Institute of Chicago (fig. 5) e *San Pietro martire risana la gamba di un giovane* del Metropolitan Museum di New York (fig. 6)<sup>3</sup>. In un primo momento, ad attirare l'attenzione degli studiosi fu però solo quest'ultima che, nel giro di pochi anni, passò nelle mani dei più importanti collezionisti dell'epoca come Ascher, Alessandro Contini Bonacossi e Samuel H. Kress, dando così la possibilità ai maggiori studiosi del tempo di esaminarla. Oltre ai pareri editi, vanno ricordate in particolare le comunicazioni orali di Roberto Longhi e Giuseppe Fiocco, che a distanza di dieci anni dalla *Lettera pittorica* (1926) riprendevano il discorso esattamente da dove lo avevano lasciato, il primo attribuendo l'opera ad Antonio Vivarini con una datazione al 1460 circa, il secondo assegnandola a un anonimo dell'Italia del Nord, ma con influenze toscane<sup>4</sup>. Infine, altri accrescimenti alla serie avvennero per merito di Bernard Berenson, che nell'edizione degli "Indici" del 1957 rendeva nota la tavoletta raffigurante *Le esequie di San Pietro martire nella basilica di San Simpliciano a Milano* (fig. 7), e di Rodolfo Pallucchini, che in un articolo integrativo alla sua monografia sui Vivarini del



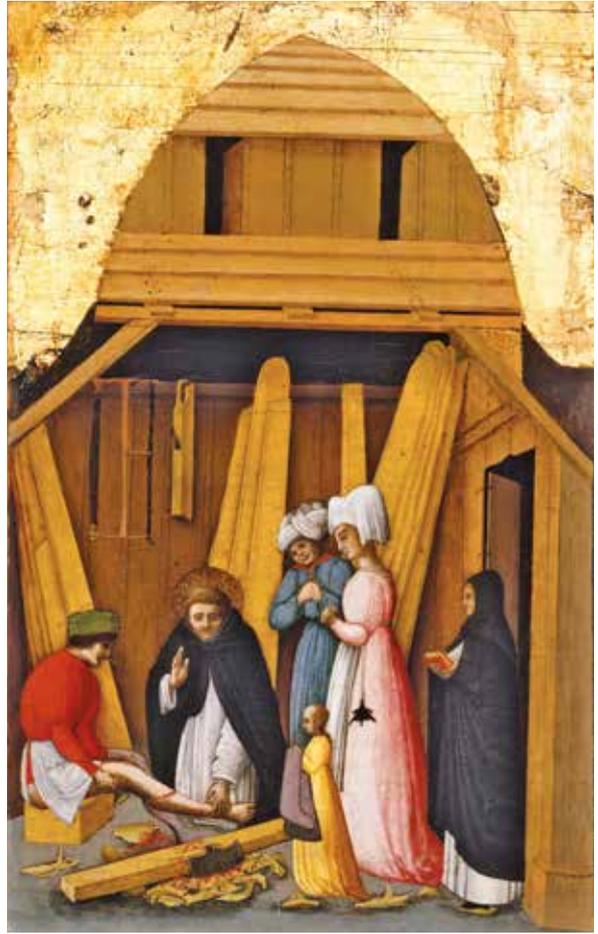
3. Antonio Vivarini, *San Pietro martire entra nell'ordine domenicano a Bologna*, 1450 circa. Berlino, Gemäldegalerie

4. Antonio Vivarini, *Gaufredo da Como davanti agli eretici getta nel fuoco la veste miracolosa di San Pietro martire*, 1450 circa. Berlino, Gemäldegalerie



1962, pubblicava con la corretta attribuzione le due tavole raffiguranti *San Pietro martire scaccia il diavolo in sembianze di Madonna col Bambino* e *San Pietro martire nella sua cella nel monastero di Como conversa con tre vergini* (Agnese, Caterina e Cecilia), passate in asta a Parigi nel 1962 e nel 1963, ora rispettivamente nella collezione Alana (Newark, Delaware) e presso la galleria Enrico Frascione di Firenze (figg. 8, 1)<sup>5</sup>. Di recente, infine, Peter Humfrey ha ritrovato un nuovo frammento della serie raffigurante *San Pietro martire in dialogo con il Crocifisso* (fig. 9).

Il ritrovamento della tavoletta ora al Metropolitan Museum of Art di New York fu importante non solo sotto l'aspetto attributivo, ma soprattutto perché permise di iniziare a formulare qualche ipotesi sulla provenienza e sul formato dell'intero dossale agiografico, di cui faceva parte assieme agli altri frammenti. Un primo passo in questa direzione fu fatto da Pudelko grazie a un'intuizione di Georg Gronau, che identificò questo pannello con un'opera già in collezione Giovanni Vianelli a Chioggia, descritta minuziosamente nel catalogo del 1790 come opera di Bartolomeo Vivarini<sup>6</sup>. Ma il merito di Pudelko fu soprattutto quello di collegare le quattro storie da lui ricomposte alla descrizione degli arredi dell'altare di San Pietro martire nella basilica di San Zanipolo, contenuta nella *Venetia città nobilissima, et singolare* di Francesco Sansovino (1581): "Entrando adunque in Chiesa per la porta maestra dalla sinistra, si vede la Palla di S. Agostino fatta a guazzo da Luigi Vivarino; quella di San Pietro, prima da Iacomello dal Fiore, & poi rifatta del tutto da Titiano Pittore illustre"<sup>7</sup>.



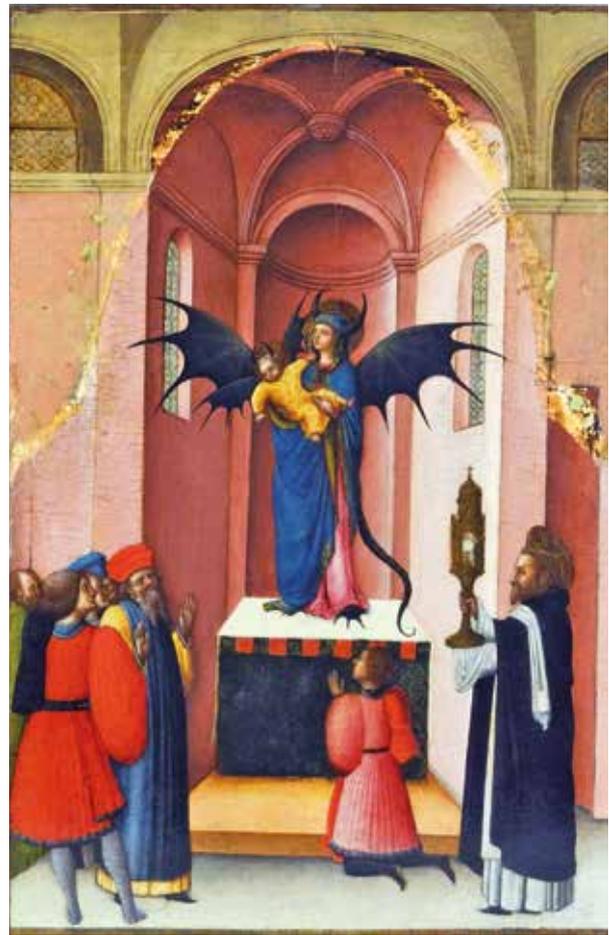
Con grande lucidità lo studioso berlinese riteneva da un lato un errore tollerabile l'attribuzione di Sansovino a Jacobello del Fiore, dall'altro proponeva di leggere i frammenti con le storie di San Pietro martire in parallelo con quelli con storie di santa Monica; queste ultime, infatti, componevano un dossale nella chiesa di Santo Stefano, descritto dallo stesso Sansovino come "palla di Santa Monica nella quale si veggono diversi abiti antichi de Vinitiani, de medesimi Vivarini", e da Carlo Ridolfi nelle *Maraviglie dell'arte* (1648) come "altra [tavola] di Santa Monacha con piccole historiette intorno della vita sua", tra le opere di "Giovanni et Antonio Vivarini"<sup>8</sup>. Il maggiore impedimento alla proposta di Pudelko potrebbe essere costituito dall'esistenza di una tavola conservata nelle collezioni dell'istituto Dumbarton Oaks di Washington, nella quale è raffigurata l'*Uccisione di San Pietro martire*, opera proprio di Jacobello del Fiore<sup>9</sup>. Ma si tratta probabilmente di un dipinto non destinato a decorare un altare collocato nell'imponente basilica domenicana, ma che, forse commissionato lo stesso anno della fondazione della confraternita, nel 1433, decorava l'altare della Scuola in cui si riuniva la confraternita di San Pietro martire. Questa provenienza è del resto resa probabile dal legame tra Francesco, padre di Jacobello, e la basilica di San Zanipolo, dove aveva voluto farsi seppellire<sup>10</sup>. Bisogna ricordare, inoltre, che la tavola era completata in origine da una *Madonna dell'umiltà* di collezione privata, dal 1982 esposta presso la Staatsgalerie di Stoccarda, e che quindi non faceva serie con altre tavole raffiguranti episodi della

5. Antonio Vivarini, *San Pietro martire guarisce un'indemoniata*, 1450 circa. Chicago, Art Institute

6. Antonio Vivarini, *San Pietro martire risana la gamba di un giovane*, 1450 circa. New York, The Metropolitan Museum of Art



7. Antonio Vivarini, *Esequie di San Pietro martire nella basilica di San Simpliciano a Milano*, 1450 circa.  
Ubicazione sconosciuta



8. Antonio Vivarini, *San Pietro martire scaccia il diavolo in sembianze di Madonna col Bambino*, 1450 circa.  
Newark (Delaware), collezione Alana

vita del santo domenicano<sup>11</sup>. A sostegno di questa ipotesi di ricostruzione soccorre la testimonianza di Berenson, che integrava quanto pubblicato negli "Indici" del 1957, dove le due tavole che si trovano sulla stessa pagina suggeriscono che in origine erano parte di un'unica opera<sup>12</sup>. Questa soluzione grafica poggiava in realtà su una diretta e prolungata conoscenza dei due dipinti da parte dello studioso, come apprendiamo da una comunicazione del 1946 conservata nell'archivio del museo statunitense. Berenson raccontava di aver potuto esaminare le due tavole quando erano un'unica opera nel 1893, allorché si trovavano a Roma in collezione Sterbini con l'erronea attribuzione a Benozzo Gozzoli. A distanza di soli tre anni Berenson poté appurare personalmente che il dipinto era stato ridotto a due elementi dall'antiquario operante tra Firenze e Parigi, Godefroy Brauer (1857-1923) e, da ultimo, che nel 1911 l'*Uccisione di San Pietro martire* era a Parigi, presso l'antiquario Steinmeyer<sup>13</sup>. Per ritornare alla questione della provenienza delle nostre *Storie di San Pietro martire* va comunque detto che la sicura presenza delle *Storie di santa Monica* nella chiesa veneziana di Santo Stefano induce a credere che anche quelle qui esaminate provenissero dalla basilica di San Zanipolo, la maggiore chiesa domenicana a Venezia, come già ipotizzato da Pudelko<sup>14</sup>. Non può invece a mio avviso essere considerata una valida alternativa la loro provenienza dalla pur importante chiesa di San Domenico a Chioggia, città dove si trovava la collezione del canonico Vianelli che, come abbiamo visto, ospitava solo uno degli elementi della serie. Basta



# Basilica dei Santi Giovanni e Paolo (San Zanipolo), Venezia

La basilica di San Zanipolo (ovvero dedicata ai Santi Giovanni e Paolo) sorge nell'omonimo campo veneziano, celebre perché ospita il monumento equestre dedicato a Bartolomeo Colleoni, condottiero di ventura bergamasco al servizio della Serenissima Repubblica di Venezia, opera dello scultore fiorentino Andrea Verrocchio.

L'edificio sacro rappresenta il più importante insediamento dell'ordine domenicano a Venezia e fu voluto dal 43° doge Jacopo Tiepolo, in carica dal 1229 al 1249. Nel tempo mantenne questa funzione di luogo di sepoltura privilegiato dei dogi veneziani. Quattro sono i dogi in carica nel XIII secolo sepolti in questo luogo, ma il numero sale a otto per il XV secolo.

La chiesa duecentesca venne ben presto ampliata in nuove e più monumentali forme a partire dal XIV secolo, sotto la guida degli architetti domenicani fra' Benvenuto da Bologna e fra' Nicolò da Imola. Fu però consacrata solo nel secolo successivo, il 14 novembre 1430, dal domenicano Antonio Correr, vescovo di Ceneda, nipote di papa Gregorio XII.

Innumerevoli sono le opere d'arte che la decorano. Vanno ricordati in particolare il monumento funebre dei tre dogi della famiglia Mocenigo, Pietro, Giovanni e Alvise sulla controfacciata, e quelli dei dogi Tommaso Mocenigo, Pasquale Malipiero e Nicolò Marcello sulla navata sinistra. Tra le opere pittoriche si annoverano il trittico di San Vincenzo Ferrer di Giovanni Bellini e l'*Elemosina di Sant'Antonino* di Pierozzi, biografo di San Pietro martire, di Lorenzo Lotto.

infatti dare una rapida scorsa all'elenco dei dipinti che la componevano per capire come si trattasse di una raccolta assai raffinata e eterogenea, e non di un nucleo di testimonianze storiche locali<sup>15</sup>. Una circostanza, questa, non vincolante per la provenienza del dossale.

Ora, invece, un fortunato rinvenimento archivistico può dare sostanza all'antica intuizione di Pudielko. Si tratta dell'"Inventario di stabili, mobili e robbe della Venerabile Scuola di S.S. Vincenzo, Pietro Martire e Santa Cattarina da Siena", redatto il 18 febbraio 1733, nel quale sono elencati, tra gli altri beni collocati "in albergo sive scuola posta nel sagrà dietro la chiesa di S.S. Giovanni e Paulo [...] Quadri con soaze nere e dorade con li miracoli di S. Vincenzo n. 13" (figg. 10-12)<sup>16</sup>. La probabile confusione tra i Santi Vincenzo e Pietro martire, in cui cadde l'estensore della nota inventariale, è forse dovuta alla riunificazione delle due Scuole avvenuta nel 1565<sup>17</sup>. E non è inoltre strano che queste storie vengano descritte come "miracoli". Va ricordato infatti che Lodovico Vedriani (1662), parafrasando Vasari, descriveva con parole assai simili le quattro ancone agiografiche nella chiesa di San Domenico a Modena: "la prima è l'Altar maggiore di S. Domenico adesso trasferita nel Choro, dove tuttavia mostra le sue bellezze, l'altre sono nel tramezzo della Chiesa, e sono quella di S. Tomaso, di S. Pietro Martire, e di S. Vincenzo Ferrerio in quartate tutte delle attioni, e miracoli suoi, dalle quali si conosce quanto sin dall'hora valessero gl'ingegni Modonesi nella pittura"<sup>18</sup>.

La compagnia di Santa Caterina da Siena si era invece già unita a quella di San Vincenzo Ferrer. Partendo dalla loro fondazione sappiamo che le tre "scuole laicali una dall'altra separate si contavano erette nella chiesa delli Padri di SS. Giovanni e Paolo; la prima di S. Pietro Martire, che ebbe la sua origine nel 1433; l'altra di S. Vincenzo Ferrerio nel 1450; e la terza di S. Cattarina da Siena, di cui altre notizie non si ha del suo principio, se non alcune concessioni che sono senza data, fatte dalli Padri alli Confratelli della Scuola di essa Santa [...]. La qual [Scuola di Santa Caterina] la trovo poi unita a quella di S. Vincenzo Ferrerio sotto il 1531, nell'occasione che li Padri anno concesso alli Confratelli il poter fabbricar li scalini dell'Altar di detto Santo, come dalla Deliberazione presa nel Consiglio di essi Padri nel predetto Anno li 24 luglio [...]"<sup>19</sup>.

Il confronto con le pale modenesi degli Erri, che rappresentano il punto di vista privilegiato da cui osservare i frammenti di Antonio Vivarini, induce a riflettere sulla possibilità che i domenicani avessero messo in atto nella basilica di San Zanipolo una strategia di comunicazione analoga a quella adottata in San Domenico a Modena. Questo avvenne all'incirca nello stesso torno d'anni, se si considera che il dossale con *Storie di San Pietro martire* (Parma, Galleria Nazionale, inv. 499) è databile al 1451 circa, data di consacrazione della nuova chiesa (fig. 13). Ed anche rileggendo la documentazione archivistica riguardante l'altare di San Pietro martire si è indotti a credere infatti che la pala agiografica di Antonio Vivarini si trovasse in origine, allo stesso modo delle pale modenesi, sul tramezzo della chiesa anziché sull'altare laterale dove la vide Sansovino nel 1581.

Questa ipotesi si basa su una nota, probabilmente settecentesca, che descrive l'altare di San Vincenzo Ferrer ai Santi Giovanni e Paolo: "Nota. Casa [= Cosa ?] era l'altare di S. Vincenzo. Questo era un quadro grande di legno con intaglio ed indorato [tre parole sopra il rigo illeggibili]. Nella cima del suddetto quadro ci è il Padre Eterno per frontispizio; sotto al quale ci è dipinto Christo risorto; alli laterali

vi sono in un quadro l'Angelo Gabriele ed dall'altro lato la Vergine Annunziata. Nel mezzo l'immagine di S. Vincenzo. Nelli due laterali della stessa grandezza vi sono due quadri uno con S. Cristofolo, ed l'altro S. Sebastiano; di sotto varii miracoli di S. Vincenzo. A questo quadro di legno gli fu fatto un cornissone di marmo quadrato. Ed si come nella nostra chiesa secondo l'uso antico, ed sua architettura non ametteva, né portava altri altari, se non quelli di prospetto, quali erano cinque, così col tempo



9. Antonio Vivarini, *San Pietro martire dialoga con il Crocifisso*, 1450 circa. Newark (Delaware), collezione Alana

per secondar la divozione delli fedelli, si indussero a modo di altari ancor di quelli erano latterali. Onde il quadro di S. Cristoforo, S. Sebastiano essendo alto da terra ed volendolo indure a modo d'altare 1525 [?] si esibirono i devoti di S. Vincenzo d'ornarlo con li scalini accioché gli diino licenza di far una sepultura"<sup>20</sup>.

Il passo non è sicuramente di facile comprensione, ma per lo svolgimento della nostra tesi va certamente messo in evidenza come esistesse un "uso antico" che non ammetteva all'interno della basilica dei Santi Giovanni e Paolo altari "se non di prospetto". Inoltre va ricordato che la collocazione nella zona presbiteriale di ancone agiografiche simili a quella di Antonio Vivarini è confermata da Vasari (1568). Lo storico aretino, ben prima del Vedriani (1662), vide infatti le "tavole" degli Erri in San Domenico a Modena "sull'altare maggiore di San Domenico, e le altre [tre] alle cappelle che sono nel tramezzo di quella chiesa"<sup>21</sup>. Gli altari laterali esistevano già nel XV secolo, ma erano strutture mobili, predisposte probabilmente solo a partire dagli anni Sessanta del Quattrocento, come fanno pensare le pale di San Vincenzo Ferrer e quella perduta di Santa Caterina da Siena di Giovanni Bellini e il polittico smembrato di Bartolomeo Vivarini<sup>22</sup>. In seguito, anche questi altari vennero ammodernati e trasformati in pietra. Quello di San Vincenzo Ferrer dopo il 1523, e più precisamente all'altezza del

1531, come suggerisce un documento del 24 luglio di quell'anno con il quale i frati concedevano ai confratelli della Scuola di San Vincenzo Ferrer e di Santa Caterina da Siena il permesso di realizzare gli scalini e le sepolture presso l'altare<sup>23</sup>. L'altare di San Pietro martire, nonostante non possiamo contare su una descrizione altrettanto dettagliata, venne probabilmente dotato di scalini in pietra dopo il 10 maggio 1477 grazie al lascito di Zuanne Trevisan<sup>24</sup>.

Tornando al contributo di Pudelko, si deve infine ricordare che lo studioso terminava il suo intervento ipotizzando che le *Storie di San Pietro martire* in origine si disponessero verticalmente attorno alla figura stante di San Pietro martire, sul modello della pala agiografica di santa Lucia della Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi di Rovigo, firmata da Quirizio da Murano e datata 1462<sup>25</sup>. Lo sviluppo







## San Pietro Martire da Verona

Pietro nacque a Verona tra la fine del XII e gli inizi del XIII secolo in una famiglia vicina all'ambiente dell'eresia manichea catara. Ben presto convertitosi, si trasformò in fiero e zelante sostenitore dell'ortodossia studiando all'Università di Bologna ed entrando nel convento dell'ordine dei frati predicatori di quella città verso il 1220.

La sua azione contro gli eretici si sviluppò principalmente nell'Italia settentrionale, a Milano, Como e Vercelli. Spostatosi in seguito nell'Italia centrale, prima a Firenze e poi a Roma, fece ritorno al nord, dove ebbe incarichi in diverse città della Lombardia, ma anche nelle Marche e in Romagna, operando sempre contro gli eretici. La sua eccezionale capacità retorica fu ricordata con queste parole da fra' Pascale, un vecchio frate del convento di Santa Maria Novella: "Tutti gli altri predicatori a paragone con lui apparivano muti, senza eloquenza e balbettanti".

Molti artisti ne immortalarono le gesta, dedicando una particolare attenzione all'episodio della sua morte cruenta, avvenuta la domenica delle Palme del 1252. Il momento della sua uccisione è raffigurato non solo nei rilievi dell'arca di Giovanni di Balduccio o negli affreschi di Vincenzo Foppa nella cappella che ne custodisce il corpo, nella chiesa milanese di Sant'Eustorgio a Milano. Per restare in ambito veneto va ricordato che Giovanni Bellini dedicò a questo episodio due dipinti conservati a Londra (National Gallery e The Courtauld Gallery) e Tiziano una pala d'altare perduta, un tempo sull'altare di San Pietro martire in San Zanipolo, che conosciamo grazie all'esistenza di numerose copie tra cui quella ancora in situ di Niccolò Cassana.



13. Agnolo e Bartolomeo degli Erri (?), *Dossale con Storie di San Pietro martire*, 1451 circa. Parma, Galleria nazionale.

ad ora note, datate agli anni Quaranta, agli anni Cinquanta e agli anni Sessanta, con cambiamenti di opinione da parte degli studiosi nel corso del tempo<sup>31</sup>.

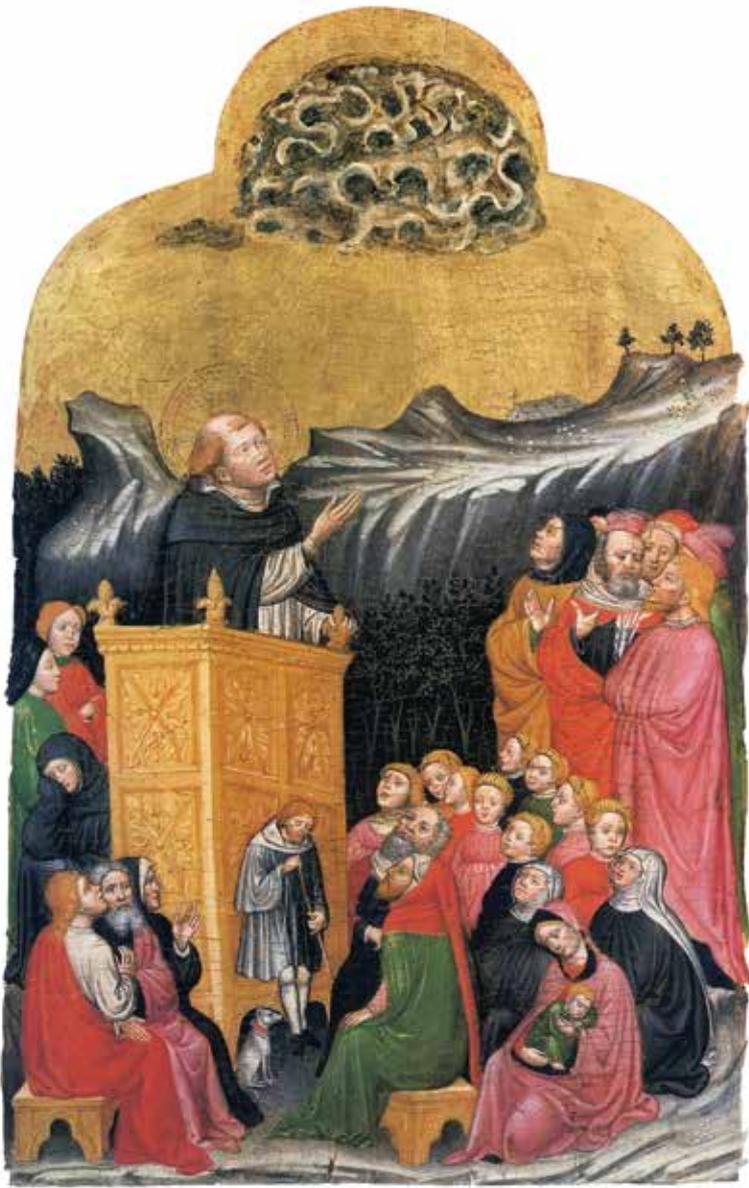
L'unico elemento di novità per dirimere la questione lo dobbiamo a Federico Zeri, che nel 1971 restituiva al solo Giovanni d'Alemagna, "cognato, socio e diuturno collaboratore di Antonio Vivarini", il *San Girolamo* del Walters Art Museum di Baltimora (inv. 693), firmato e datato 1444<sup>32</sup>. La preziosa puntualizzazione epigrafica su questo dipinto, per altro noto da tempo, unita alla conoscenza della data di morte del pittore, il 1450, forniva finalmente alla critica un dato oggettivo per conoscere lo sfuggente artista. I due pittori, infatti, come ricorda lo stesso studioso, fino a quel momento erano considerati dalla critica " 'quanti' d'incerta consistenza reciproca, e così affini per cultura e per significato espressivo da ridursi, in senso storico, ad una sola persona artistica, magari variegata nelle parti dell'inventore e del suo fedelissimo esecutore"<sup>33</sup>.

Questo punto fermo nell'attività artistica di Giovanni s'inseriva nel meglio documentato catalogo di Antonio, che principia autonomamente con il polittico della basilica Eufrasiana di Parenzo/Poreč del 1440, e continua in compagnia del socio e cognato nel polittico di San Girolamo per Santo Stefano a Venezia firmato e datato 1441 – ora nel Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. 6813-6818) – culminando nella commissione degli affreschi Ovetari della chiesa degli Eremitani a Padova<sup>34</sup>. Fu solo con la morte di Giovanni che Antonio iniziò a collaborare con il fratello minore, Bartolomeo, nel polittico per la certosa di Bologna firmato e datato da entrambi 1450 – ora nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, inv. 273 – e nel

14. Agnolo degli Erri, *Dossale di San Vincenzo Ferrer*, 1485 circa. Modena, Oxford, Vienna (proposta di ricostruzione Benati 1988)



politico di San Francesco a Padova del 1451, ricostruito dallo stesso Zeri, diviso tra il Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. 6559, 6685), la Galleria Nazionale di Praga (inv. O-8302; O-8303; O-11949), il Worcester Art Museum nel Massachusetts (inv. 1921.175) e la Fondazione Cavallini-Sgarbi di Ferrara<sup>35</sup>. Se questa nuova acquisizione non consentiva a Zeri di trarre conclusioni definitive sul rapporto tra Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna – un argomento che lo studioso giustamente riteneva meritevole di una trattazione monografica – gli permetteva quantomeno di porre le basi per una distinzione biografica e culturale tra i due maestri che è tuttora valida. A Giovanni d'Alemagna pittore tardogotico e antiquario, sostanzialmente mai toccato dagli aggiornamenti rinascimentali, veniva attribuita conseguentemente la deliziosa *Madonna dell'umiltà* già Carminati, ora nella collezione Pittas, che con il *San Girolamo* di Baltimora condivide non solo il lussureggiante sfondo broccato oro e cremisi, ma quella pittura luminosa e pulviscolare che è tratto distintivo a Venezia delle opere di Jacopo Bellini, suo più prossimo riferimento<sup>36</sup>. Lo studioso poneva in questo modo le premesse per scorporare le *Storie di sant'Apollonia* dal catalogo di Antonio, assegnandole a quello di Giovanni, dando il via alla ricostruzione del suo *corpus* nel quale possono essere annoverate con sicurezza la *Crocifissione* della Pinacoteca Comunale di Ravenna e il *San Girolamo* della collezione Terruzzi a Bordighera (Imperia)<sup>37</sup>. Nonostante questi chiarimenti, resta tuttora assai problematico distinguere le opere della fase giovanile dei due pittori e capire, ad esempio, la parte di Antonio e la parte di Giovanni nei frammenti di *Storie di santa Monica*, per Zeri da attribuire al solo Antonio, per Boskovits frutto del lavoro di entrambi<sup>38</sup>.



15. Maestro di Roncayette,  
*Predica di San Pietro martire*,  
 1420-1425 circa. Collezione  
 privata

Un caso diverso è però rappresentato dalle opere tarde, come le *Storie di San Pietro martire*, dove non sono più percepibili né le delicatezze epidermiche, né le architetture fantastiche e iperdecorate di Giovanni d'Alemagna, né emergono i riflessi dello sperimentalismo proposto da Jacopo Bellini con i suoi album di disegni, elaborati sotto lo "shock" prodotto dalle architetture della cappella Ovetari. Come pure non si percepisce nulla dell'influsso dei valori ottici proposti dal giovane Bartolomeo fin dalle sue prime opere. Per tutte queste ragioni sembra quindi ipotizzabile una datazione delle *Storie di San Pietro martire* che non cada troppo oltre l'anno 1450. Si tratta dunque, per così dire, di opere tipicissime di Antonio Vivarini, nelle quali il maestro muranese riesce per la prima volta a elaborare il distacco dal mondo tardogotico e a presentare la sua visione empirica, non cerebrale, del Rinascimento, fatta di timidi scorci senza ornamento, di minute descrizioni d'interni di ambienti feriali e di piazze racchiuse da essenziali e coloratissimi palazzi civili ed edifici religiosi.





# Note

**1** Pudelko 1937<sup>a</sup>. Un altro considerevole risultato dell'interesse di Pudelko mostrato in quegli anni nei confronti di Antonio Vivarini è costituito dal collegamento tra la tavola con la *Madonna col Bambino* della chiesa di San Tommaso Becket a Padova e i due pannelli della National Gallery di Londra raffiguranti l'uno i *Santi Pietro e Girolamo*, l'altro i *Santi Marco e Francesco* (NG 768, NG 1284), un tempo riuniti in trittico nell'Oratorio dei Filippini a Padova. La pala venne descritta da Boschini nel 1664 nella chiesa di San Moisè a Venezia. Prima di questo intervento, sulla scorta di Crowe e Cavalcaselle, che per primi misero in relazione le tavole londinesi alla testimonianza di Boschini, si riteneva che l'elemento centrale fosse da identificare nella *Madonna in trono* del Museo Poldi Pezzoli di Milano (inv. 1570) (vedi Id. 1937<sup>b</sup>, pp. 130-133). Sulla vicenda critica di queste opere vedi da ultimo i contributi contenuti in *La Madonna in trono* 2014.

**2** Va ricordato inoltre che Bernard Berenson nel catalogo di vendita della collezione Paolini (*The Collection* 1924, lot. 90) e dopo di lui Van Marle 1935, p. 49, avevano attribuito a Quirizio da Murano il *San Pietro martire guarisce un'indemoniata* ora conservato nell'Art Institute of Chicago.

**3** Pudelko ricordava come il collegamento tra il frammento del Metropolitan Museum of Art di New York e i due berlinesi era stato notato anche da Ulrich Middeldorf. Al contempo lo studioso ricordava che "gleichfalls auf Antonio Vivarini bestimmt" [ugualmente assegnato ad Antonio Vivarini] da Georg Gronau e Roberto Longhi (Pudelko 1937<sup>a</sup>, p. 285, nota I). Per un profilo complessivo di Pudelko rimando ai contributi di Neville Rowley e Andrea De Marchi (2018).

**4** In realtà Fiocco, che in quell'occasione poneva in relazione *San Pietro martire risana la gamba di un giovane* con i *Martiri di santa Apollonia*, divisi tra Bassano, Museo Civico (inv. 114) e Bergamo, Accademia Carrara (inv. 1087, 1090), cambierà presto parere, accettando sia il collegamento con le altre storie raffiguranti storie di San Pietro martire, sia l'attribuzione ad Antonio Vivarini (Fiocco 1948, pp. 20, 25). Sui *Martiri di sant'Apollonia* vedi M. Boskovits, in Boskovits, Brown 2003, pp. 316-323. I pareri inediti sul pannello del Metropolitan, tra i quali vanno ricordati anche quelli di Adolfo Venturi, Frederick Mason Perkins e Wilhelm Suida – tutti concordi nell'avanzare il nome di Antonio Vivarini - sono resi noti da Shapley 1968, p. 32 e Zeri 1973, p. 89.

**5** Pallucchini 1967, pp. 200-201.

**6** Pudelko 1937<sup>a</sup>, p. 286, nota I; *Catalogo di quadri 1790*, p. 28: "BARTOLOMEO VIVARINI. S. Pietro Martire, che benedice la ferita in una gamba di un Falegname, il qual sedendo per terra si mostra al Santo pieno di fede. Presso al ferito ecci la scure, che ne fu causa del male: ci sono due Donne con vestiti bizzarri di que' tempi; una in atto di compassione, l'altra si pone agli occhi piagnenti suo fazzoletto. Ancora vedi una graziosa Puttina; e un Converso col libriccino in mano si sta sulla soglia mezzo aperta della bottega tirata in prospettiva in tutta perfezione. Il pensiero è assai semplice, le arie belle, vivissimo e molto ben posto il colore. Sopra l'asse: alt. p. l. on. 6 ½, - lar. p. l. on. 1/2, con cornice dorata, e cristallo". Sulla collezione e sul canonico Vianelli vedi Turlon 2002, pp. 64-78. Sugli arredi della chiesa di San Domenico vedi Salvagno 1961.

**7** Sansovino 1581, p. 5v; Ridolfi 1648, p. 19 ricordava che "dicessi ancora, ch'egli [[Jacobello Del Fiore] dipingesse la tavola di San Pietro Martire nella chiesa di San Giovanni, e Paolo, rinovata poscia da Titiano". Per

un riepilogo della storia del celebre dipinto di Tiziano si rimanda a Humfrey 1993, pp. 314-315; Meilman 2000, pp. 82-83; C. Corsato, S. Arroyo, in *La basilica* 2013, pp. 230-233, cat. 55; F. Paliaga, in *La basilica* 2013, 233-235, cat. 56.

**8** Sansovino 1581, p. 50r, Ridolfi 1648, p. 21. I due pannelli, ora conservati rispettivamente a Londra, The Courtauld Gallery (inv. P.1947.LF.480) e Detroit, Institute of Arts (inv. 29.318) vennero attribuiti ad Antonio Vivarini da Longhi nel 1926 e collegati alle fonti da Pudielko 1937<sup>a</sup>, p. 284, nota I. Della stessa serie fanno parte anche *Il matrimonio di Santa Monica* (Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 237), *Sant'Ambrogio battezza Sant'Agostino alla presenza di Santa Monica* (Bergamo, Accademia Carrara, 1866, inv. 81 LC 00019) e *Santa Monica in preghiera con Sant'Agostino fanciullo* (La Spezia, Museo Lia, inv. 86).

**9** Tavola, cm 58 x 48; inv. HC.P.1922.01(T).

**10** Sulla fondazione della Scuola di San Pietro martire vedi Vio 2004, pp. 180-182, cat. 132. Per un riepilogo delle vicende relative alla tomba di Francesco del Fiore in San Zanipolo, morto tra 1409 e 1411, che recava la data 1412 vedi Guarnieri 2006, pp. 42-44. Sopravvive solo l'iscrizione nel chiostro della chiesa di Santa Maria della Salute, apposta forse dal figlio, e recante la data 21 luglio 1433. Contestualmente la studiosa fa il punto anche sulla *vexata quaestio* dell'identificazione del gruppo noto con il nome critico di Maestro della Madonna Giovannelli, o con quello di Pseudo-Avanzi. La critica ha avanzato due proposte alternative finora, l'una in favore di Francesco del Fiore, pittore di cui non si conoscono opere documentate, l'altra in favore dell'attività giovanile di Jacobello.

**11** Tavola, cm 29 x 48; inv. L1232.

**12** Berenson 1957, I, fig. 37.

**13** Devo la conoscenza di questa comunicazione conservata nell'archivio del museo a James Carder, che ringrazio per averla condivisa con me: "I first saw your picture some 53 years ago in the Sterbini collection, Rome. There it carried the number 748 and was catalogued as by 'Benozzo Gozzoli'; only that then it was topped by a rectangular composition representing the 'Madonna of Humility'. Later I found it in the hands of Brauer who 50 years ago was a well known dealer of both Florence and Paris. Unscrupulous as all dealers, he has this top cut off. When in 1911 I saw the picture again, it was at Steinmeyer's in Paris, in the condition shown by your photo. The 'Madonna of Humility' I have never seen again. It is a pity that it has disappeared for it offered the proof of my attribution. It is almost identical with a figure of Our Lady in a work that before the last war was in the Lederer Collection of Vienna, signed IACHOBELV.DA.FLORIBU.PINXIT." Queste notizie sono confermate anche dalle iscrizioni poste sul retro di una fotografia della *Madonna dell'umiltà* ora a Stoccarda, conservata presso la fototeca di Berenson (Firenze, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Biblioteca Berenson, inv. I05469\_2). Il disegno sul retro di una seconda foto (inv. III504\_2) mostra come Berenson credesse giustamente che la tavola fosse in origine trilobata. La fotografia è già stata segnalata da Minardi 2006, p. 22, nota 33. Anche Meilman 2000, p. 80 ritiene improbabile una provenienza "pubblica" dell'*Uccisione di San Pietro martire* Dumbarton Oaks.

**14** Dopo l'intervento di Pudielko hanno ripreso questa ipotesi Fiocco 1948, p. 20 e Humfrey 1988, p. 405, nota 27; Id. 1993, p. 166.

**15** Sulla collezione Vianelli si rimanda alla bibliografia citata a nota 6. Lo studio della documentazione relativa alla chiesa domenicana di Chioggia conservata nell'Archivio di Stato di Venezia a mio avviso conferma questa proposta. Si trova infatti traccia di una Scuola di San Pietro martire solo a partire dal testamento di Margarita Scarpa del 12 giugno 1458, nel quale la donna destinava la piccola somma di 5 lire, parte della sua dote di 327 lire, alla Scuola di San Pietro martire (vedi Archivio Storico di Venezia [d'ora in poi ASVe], Chioggia, San Domenico, busta I, *Annali del convento di San Domenico di Chioggia*, c. 22) e nel testamento di Nicolina di Maggi, dove le lire lasciate alla Scuola di San Pietro martire ammontano a 10 (c. 29). Nei numerosi testamenti ricordati negli *Annali* non si menziona mai un altare di San Pietro martire, al contrario di quanto avvenne invece per quelli dedicati alla Beata Vergine (o Madonna), a Sant'Orsola, al Santissimo Crocifisso, a San Vincenzo Ferrer o alla cappella di Ognissanti, presenti nella documentazione risalente alla seconda metà del Quattrocento (cc. 22-45). Se esisteva un altare di San Pietro martire nella chiesa di San Domenico a Chioggia non doveva essere di un'importanza tale da poter ospitare una pala agiografica delle dimensioni

di quella che qui si sta esaminando. A questo proposito è significativo trascrivere le volontà testamentarie di suor Cattarina Frantizara del 21 settembre 1497 che «lasciò alla scola di Santa Croce lire 5 da sborsarglisi nel termine di anni 5 terminata però che fosse la cappella, che intendeva di fare la detta scola, e non essendo in detto spazio di tempo terminata, dar si dovessero alla scola di San Pietro martire. Item lasciò alla Scola di San Vincenzo lire 5 da impiegarsi nello spazio di un anno in ornamento dell'altare, o cappella, e non impiegandosi nel detto termine, si dovessero dispensare alli fratelli bisognosi di essa scola». Ancora una volta dunque, nessuna menzione di un altare di San Pietro martire.

**16** ASVe, SS. Giovanni e Paolo, *Atti*, busta P., fascicolo X., n. 51.

**17** ASVe, SS. Giovanni e Paolo, *Atti*, busta P., fascicolo X., nn. 63-64; Curti sec. XVIII, c. 40r: "1565 12 aprile si univano nella chiesa di codesto convento le due scuole laicali di S. Pietro martire e di S. Vincenzo con certe convenzioni". Più in generale, sulle vicende salienti delle due confraternite si veda Vio 2004, pp. 180-182, cat. 132.

**18** Vedriani 1662, pp. 23-24 discusso in Benati 1988, p. 70. In questo contesto di committenza è opportuno ricordare che sia il dossale dell'Accademia Carrara di Bergamo (inv. 516, legato Guglielmo Lochis, 1866) attribuito al Maestro di Ceneda alias Lorenzo da Venezia (De Marchi 2003, p. 76), sia la pala di Quirizio da Murano (Rovigo, Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi, inv. 139), sia le *Storie della Passione di Cristo* ai lati di una *Crocifissione* della Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro (deposito dalle Gallerie dell'Accademia di Venezia, inv. 1802) provengono da contesti domenicani, data la presenza di committenti o santi appartenenti all'ordine (su quest'ultimo dipinto vedi nota 29).

**19** ASVe, SS. Giovanni e Paolo, *Catastico, Serie cronologica A-L, 1234 fino 1515*, tomo I, cc. 53r-62v dove si trovano trascritti tutti i documenti della Scuola di San Pietro martire e delle scuole a essa collegate citati di seguito.

**20** ASVe, SS. Giovanni e Paolo, *Atti*, busta P., fascicolo X., n. 146 (Zucchetto 2008, pp. 31-34) ricorda che in realtà al centro del registro superiore si trova un Cristo in pietà e non un Cristo risorto, come erroneamente indicato in questa descrizione. La studiosa ritiene che il documento sia cinquecentesco, ma è probabilmente più tardo, seicentesco o settecentesco. Ringrazio Matteo Mazzalupi per l'aiuto nella trascrizione. Sugli altari "di prospetto", ovvero addossati al tramezzo, vedi Merotto Ghedini 2002, pp. 257-262; Franco 2013, pp. 163-170.

**21** Per un elenco degli altari lungo le navate laterali bisogna attendere la descrizione di Sansovino 1581, p. 65. Volendo dare un resoconto completo degli altari della chiesa non va dimenticata sul fianco meridionale della chiesa la cappella di Sant'Alvise, voluta da Alvise Storlato nel suo testamento datato 7 febbraio 1458, descritta dallo stesso Sansovino "[...] & nella Cappella di San Luigi fatta da Andrea Stornado Consigliero allora, & poi Procurator di S. Marco, il qual morì l'anno 1478. vi dipinse il predetto Vivarino. Ma sotto al parco la cappelletta dalla sinistra fù di Iacomo Bellino" (ivi). Sulla decorazione di questi due altari con la documentazione relativa vedi Moretti, Todesco 2008, pp. 91-95. Sulle quattro ancone degli Erri in San Domenico a Modena vedi De Marchi 1993.

**22** L. Finocchi Ghersi, in *La basilica* 2013, pp. 208-213, cat. 47; C. Corsato, ivi 213-218, cat. 48; D. Tosato, ivi, pp. 218-221, cat. 50.

**23** ASVe, SS. Giovanni e Paolo, *Atti*, busta P, fascicolo X., n. 6; Fogolari 1932, p. 390, nota 10: "Altri mutamenti si fecero nel 1531 per aggiungere gli scalini e fare presso l'altare due sepolture". Su questo punto cfr. Zucchetto 2008, pp. 32-33. Sull'ammodernamento dell'altare di San Vincenzo Ferrer di Giovanni Bellini e sulla sua carpenteria originale vedi Vinco c.d.s.

**24** "Secundo voglio che il corpo mio sia sepolto a San Zuanne Polo in chiesa davanti l'altar de San Piero martire, et lì mia sia fatto una sepoltura de piera tutta et per elemosina voglio sia speso in el ditto altare de ditto S. Piero Martire per fabrica de scalini de piera viva ed la lista de piera in tuto l'altar et le colone de testa" (ASVe, SS. Giovanni e Paolo, *Atti*, busta T, fascicolo VI, n. 1).

**25** Sulla pala di Quirizio da Murano vedi nota 18. Pudelko 1937<sup>3</sup>, p. 286: "in der Mitte eine grosse Tafel mit der Gestalt des Heligen, seitlich übereinander angeordnet, möglicherweise in zwei Reihen, mehrere kleinere

Tafeln, die die Legende des Heiligen behandelten” [nel mezzo una grande tavola con la figura di un santo e ai lati, disposte l’una sopra l’altra, probabilmente su due registri, numerose tavole più piccole che narravano la storia del santo]. A uno studio comparato delle venature, che corrono in senso verticale, è affidata invece la possibilità di ricostruirne l’ordine, impresa resa assai complicata sia dalla difficoltà di stabilire un ordine cronologico tra gli episodi raffigurati, sia dalla sostituzione del fondo originale nel caso di quello Frascione, che dalla parchettatura di quello del Metropolitan Museum of Art.

**26** Non mancano però i polittici che seguono un andamento orizzontale, come quello di Simone da Cusighe delle Gallerie dell’Accademia di Venezia (inv. 18) e quello discusso tra Giovanni d’Alemagna e Antonio Vivarini sempre delle Gallerie dell’Accademia di Venezia, in deposito alla Ca’ d’Oro (su questi dipinti vedi le note 18, 27, 34).

**27** Un’ipotesi simile era formulata anche da Zeri 1973, p. 89 che richiama alla memoria il polittico di Simone da Cusighe delle Gallerie dell’Accademia di Venezia e la pala agiografica di Quirizio da Murano dell’Accademia dei Concordi di Rovigo. Per quanto riguarda l’elemento centrale, va comunque considerata la possibilità non vi fosse un pannello dipinto, ma una statua, come sovente succedeva nel XV secolo a Venezia e nella terraferma veneta, e come forse accadde nel caso della pala d’altare con *Storie di santa Monica*. Sulle vicende di questo complesso vedi Moschini Marconi 1955, I, pp. 35-36. In quell’occasione la studiosa ricordava che «secondo quanto attesta una pubblicazione intorno a detta chiesa compilata in base a vecchie memorie e alle schede lasciate dal Cicogna, sull’altare di Santa Monica si venerava una statua in legno della santa “abbellita attorno” da tali pitture; quando nel 1733 detto altare fu dedicato a S. Stefano, la statua fu regalata alle terziarie di Spilimbergo, mentre le tavolette andavano disperse». Sui dossali agiografici degli Erri, e in particolare su quello di San Vincenzo Ferrer, vedi Benati 1988, pp. 135-162.

**28** D. Benati, in *Moretti* 2003, pp. 104-109.

**29** Anche la tavola rettangolare raffigurante *l’Adorazione del Crocifisso* si presentava completamente dipinta prima del restauro condotto da Loredana Gallo (2014).

**30** Pudelko 1937<sup>a</sup>, p. 285: “Auf friedlichem Wege erfolgt die Auseinandersetzung von Altem und Modernem, von Gotik und Renaissance. Antonio Vivarinis Eigenstes ist aber der Charme der beschaulichen Erzählungskunst in seiner Klarheit und Schlichtheit, die diesen Szenen das Gleichnishaftes von Sinngedichten verleiht. Antonio Vivarini hat einen neuen Erzählungsstil geschaffen, der bis zu Carpaccios Ursula- und Georgslegenden unnachahmliches venezianisches Gut blieb” [Il confronto tra Antico e Moderno, tra Gotico e Rinascimento avviene senza conflitti. Ma peculiare di Antonio Vivarini è il fascino dell’arte della narrazione per la chiarezza e la semplicità, che conferisce a queste scene il valore esemplare di epigramma. Antonio Vivarini ha creato un nuovo stile narrativo che rimase una cifra veneziana ineguagliata fino alle leggende di Sant’Orsola e di San Giorgio di Carpaccio].

**31** Per un riepilogo delle attribuzioni e delle proposte di datazione vedi Shapley 1968, pp. 31-32; Id. 1973, p. 389.

**32** Zeri 1971, ed. 1988, p. 155.

**33** Id. 1951, ed. 1988, p. 153, in polemica con Giuseppe Fiocco, si era prudentemente astenuto dall’avventurarsi in distinguo tra i due pittori, pubblicando un nuovo pannello delle *Storie di santa Monica*.

**34** Nel percorso di Antonio, a monte del polittico di Parenzo/Poreč, ovvero “alla fine del quarto decennio”, è stato collocato il dossale con *Storie della Passione* della Galleria Giorgio Franchetti alla Ca’ d’Oro (A. De Marchi, in *Oro* 1998, pp. 58-63), che invece spetta a Giovanni d’Alemagna per M. Boskovits, in *Boskovits, Brown* 2003, p. 318. Sul polittico di San Girolamo vedi Planiscig 1922-1923, pp. 405-414.

**35** Sul polittico di San Francesco vedi Zeri 1975, cit. 1988, pp. 161-165 e da ultimo C. Rigoni, in *Mantegna* 2006, pp. 168-169, cat. 13-16. Sulla crescita del giovane Bartolomeo Vivarini a fianco del fratello Antonio vedi A. De Marchi, in *Entre Tradition* 2008, pp. 194-209.

**36** “Antonio mostra degli accrescimenti e degli interessi di cui è vano cercar traccia nell’opera di Giovanni, eseguita a soli sei anni prima della morte, e che resta entro i rigorosi limiti di uno stile ben definito, come è

quello che a Venezia precede i primi arrivi del Rinascimento” (Zeri 1971, cit. 1988, p. 159). Nello schedare la *Madonna dell’Umiltà* Pittas si sono mossi su questa linea interpretativa A. De Marchi, in *Oro* 1998, pp. 58-63 e Casu 2011, pp. 70-75, cat. 15. La tavola era stata resa nota anni prima dallo stesso Zeri, ma con l’attribuzione ad Antonio Vivarini (Zeri 1953, cit. 1988, pp. 71-72).

**37** Le quattro tavolette con *Storie di sant’Apollonia* sono conservate a Bassano, Museo Civico (inv. 114); Bergamo, Accademia Carrara di Bergamo (inv. 58AC 00014, 58AC00015); Washington, National Gallery of Art (inv. 1939.1.7). L’attribuzione di Zeri ha trovato un sostanziale consenso da parte critica (per un riepilogo vedi M. Boskovits, in Boskovits, Brown 2003, pp. 316-323). Casu 2014, p. 74 propone di assegnare a Giovanni il *Vir dolorum* della Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. 1137) e le *Stimate di San Francesco* della collezione Lia a La Spezia (inv. 271), che invece trovano collocazione più adeguata nel catalogo del giovane Bartolomeo Vivarini, a fianco del fratello Antonio (cfr. A. De Marchi, in *Entre Tradition* 2008, p. 202 e De Marchi 2012, p. 23). Un’attribuzione della *Crocifissione* di Ravenna (inv. 341) a Giovanni era già stata prudentemente avanzata da A. Tambini, in *Pinacoteca Comunale* 2001, pp. 39-40, cat. 20, che la considerava però opera di collaborazione e avanzata con decisione da Boskovits, in Boskovits, Brown 2003, pp. 318. Il *San Girolamo* Terruzzi è al contrario attribuito ad Antonio Vivarini da A. De Marchi, in *La collezione Terruzzi* 2007, pp. 408-409, cat. 1.15.

**38** Zeri 1971, cit. 1988, p. 160; M. Boskovits, in Boskovits, Brown 2003, pp. 320, 322, nota 28.



# Catalogo delle *Storie di San Pietro martire* di Antonio Vivarini (1450 circa)

Non è stato possibile formulare un'ipotesi ricostruttiva del dossale per la mancanza di cinque elementi narrativi, oltre all'elemento centrale. Le schede sintetiche includono una voce relativa all'iconografia con l'obiettivo di dare conto delle fonti utilizzate dal pittore. Dove non altrimenti specificato, l'attribuzione si riferisce ad Antonio Vivarini.

# La vita di San Pietro martire secondo Antonio Vivarini

Numerosi sono i racconti che ci hanno tramandato la vita di San Pietro martire e che offrono spunti iconografici ad Antonio Vivarini per immortalare gli episodi salienti della vita santo domenicano. Tra questi vanno ricordati gli scritti di Géraud de Frachet (1260 circa), Jacopo da Varazze (1265 circa), Tommaso Agni da Lentino (1270 circa), Berengarius de Landaora (ante 1316), Pietro Calo (1323-1340 circa), Sant'Antonino da Firenze (1430 circa), Ambrogio Taegio (1500 circa) e Giovanni Garzoni (1517). Fondamentale strumento per la ricostruzione iconografica di questo complesso resta il volume di Donald Prudlo (2008). A questo libro e alla trattazione di Tommaso Agni da Lentini curata e integrata da Ambrogio Taegio ed edita negli *Acta Sanctorum* (1675) si rimanda per la lettura completa degli episodi raffigurati. Delle tredici scene che dovevano disporsi attorno alla figura del santo stante (dipinto dallo stesso Antonio ovvero scolpito), allo stesso modo della pala più tarda di Agnolo degli Erri con *Storie di San Vincenzo Ferrer*, solo otto sono purtroppo giunte fino a noi. L'incompletezza della serie e la mancanza di una stretta successione cronologica tra i miracoli compiuti in vita da San Pietro martire non hanno permesso di formulare ipotesi circa la successione originaria delle tavole.

La prima scena in ordine cronologico è certamente quella raffigurante *l'Ingresso di San Pietro martire nell'ordine dei frati predicatori* (Berlino, Gemäldegalerie), avvenuto nella basilica domenicana di Bologna verso il 1220. In prossimità dell'altare il giovane santo inginocchiato sta per essere vestito dell'abito dei frati predicatori.

La maggior parte degli episodi è invece ambientata in Lombardia, tra Milano e Como, e riguarda in particolare azioni compiute dal santo per contrastare l'eresia catara. A questo proposito va ricordato che Pietro venne nominato inquisitore della città di Cremona da papa Innocenzo IV l'8 giugno 1251 e che in precedenza la sua predicazione aveva portato grandi risultati nella lotta contro gli eretici.

Come abbiamo già visto, a Como è ambientata la scena raffigurata nella tavola in collezione Frascione con la visita a San Pietro martire nella sua cella da parte delle tre vergini Agnese, Caterina e Cecilia. L'episodio con *San Pietro martire dialoga con il Crocifisso* presso la collezione Alana (Newark, Delaware) trae invece ispirazione da una veglia del santo avvenuta a Milano. Il *San Pietro martire scaccia il diavolo in sembianze di Madonna col Bambino*, sempre nella Collezione Alana, rappresenta un fatto avvenuto più genericamente nei dintorni di Milano. Narrano le fonti che

alcuni eretici avevano convertito al loro culto il nobiluomo che ospitava San Pietro martire nei suoi viaggi in Lombardia. Sperando di convertire anche il santo, gli eretici lo invitarono a visitare la loro chiesa. Questi, invece, dapprima smascherò il falso idolo mostrando l'ostensorio, e in seguito liberò l'amico dalla falsa fede. Anche il dipinto con *Gaufredo da Como getta nel fuoco la veste miracolosa di San Pietro martire davanti agli eretici* (Berlino, Gemäldegalerie) narra un evento di lotta contro gli eretici avvenuto in Lombardia. Vedendo che la tunica di San Pietro martire non prese fuoco dopo essere stata gettata sul fuoco dal giovane Gaufredo, gli eretici si convertirono e credettero al santo.

In un luogo imprecisato in Italia è invece ambientato il miracolo con cui San Pietro risanò la gamba di un giovane (New York, The Metropolitan Museum of Art) prima che fosse necessario amputargli la gamba, come pure quello della donna liberata dal diavolo (Chicago, The Art Institute). Infine a Milano, nella basilica di San Simpliciano, sono inscenate le esequie del santo, dipinte sull'unica tavola di ubicazione sconosciuta.

Manca senz'altro all'appello in questa serie l'*Uccisione di San Pietro martire*, avvenuta il 24 marzo 1252, domenica delle Palme, nel territorio di Barlassina. I due sicari eretici Pietro da Balsamo, detto Carino, e Albertino Porro, su mandato del loro vescovo, Daniele da Giussano, sorpresero Pietro e il suo accompagnatore fra' Domenico sulla strada che conduce da Milano a Como. Sappiamo che Pietro morì nell'agguato a causa di un colpo di "falcastro" in testa, da cui deriva l'attributo che lo rende iconograficamente riconoscibile. Questo è l'episodio della vita del frate predicatore maggiormente rappresentato dagli artisti e non poteva mancare nella serie dipinta da Antonio Vivarini per l'altare di San Pietro martire in San Zanipolo. Il dossale della Galleria nazionale di Parma, attribuito alla fase giovanile di Agnolo e Bartolomeo degli Erri (De Marchi 1993), rappresenta l'unico ciclo pittorico che descrive in modo altrettanto analitico gli episodi della vita del santo domenicano veronese (fig. 15). Va osservato però che solo tre episodi sono comuni tra i due cicli: *l'Ingresso di San Pietro martire nell'ordine dei frati predicatori*, *San Pietro martire risana la gamba di un giovane* e *San Pietro martire scaccia il diavolo in sembianze di Madonna col Bambino*, il che rende per ora impossibile ipotizzare quali siano gli episodi mancanti e formulare una proposta certa sulla collocazione dei frammenti superstiti.



### San Pietro martire entra nell'ordine domenicano a Bologna

Tempera e oro su tavola, cm 53 x 35

Berlino, Gemäldegalerie, inv. 67

*Provenienza:*

Venezia, basilica dei Santi Giovanni e Paolo (San Zanipolo), altare di San Pietro martire; collezione Edward Solly (1776 – 1844) ante 1821; al museo dal 1821.

*Fonte iconografica:*

De Frachet [1260 circa] 1896; Jacopo da Varazze [1265 circa] 1988; Tommaso Agni da Lentino [1270 circa] 1898; Taegio [1500 circa] 1675, p. 688, l.3; Prudlo 2008, p. 206.

*Bibliografia:*

[I. Kunze] 1931, p. 616 (ambito fiorentino, prima metà del XV secolo; piuttosto veneziano); Pudelko 1937<sup>a</sup>; Fiocco 1948, pp. 20, 25; Berenson 1957, p. 197, fig. 81; Pallucchini 1962, p. 98, cat. 18; Pallucchini 1967, pp. 200-201; Shapley 1968, pp. 31-32; Zeri 1973, pp. 88-90; Bock 1975, pp. 459-460; Kaftal 1978, col. 845; Humfrey 1993, p. 166; *Gemäldegalerie Berlin* 1996, p. 127; Meilman 2000, p. 16; Humfrey 2014, p. 15, nota 5.



### Gaufredo da Como getta nel fuoco la veste miracolosa di San Pietro martire davanti agli eretici

Tempera e oro su tavola, cm 52 x 33

Berlino, Gemäldegalerie, inv. 66

*Provenienza:*

Venezia, basilica dei Santi Giovanni e Paolo (San Zanipolo), altare di San Pietro martire; collezione Edward Solly (1776 – 1844) ante 1821; al museo dal 1821.

*Fonte iconografica:*

Jacopo da Varazze [1265 circa] 1988; Tommaso Agni da Lentino [1270 circa] 1898; Taegio [1500 circa] 1675, p. 704, VIII.58; Prudlo 2008, p. 233.

*Bibliografia:*

[I. Kunze] 1931, p. 616 (ambito fiorentino, prima metà del XV secolo; piuttosto veneziano); Pudelko 1937<sup>a</sup>; Fiocco 1948, pp. 20, 25; Berenson 1957, p. 197, fig. 81; Pallucchini 1962, p. 98, cat. 18; Pallucchini 1967, pp. 200-201; Shapley 1968, pp. 31-32; Zeri 1973, pp. 88-90; Bock 1975, pp. 459-460; Kaftal 1978, col. 845; *Gemäldegalerie Berlin* 1996, p. 127; Meilman 2000, p. 16; Humfrey 2014, p. 15, nota 5.



### San Pietro martire guarisce un'indemoniata

Tempera e oro su tavola su tavola, cm 54,8 x 35,5; superficie dipinta, cm 51,3 x 33,7

Chicago, Art Institute, inv. 1983.384

*Provenienza:*

Venezia, basilica dei Santi Giovanni e Paolo (San Zanipolo), altare di San Pietro martire; Roma, collezione Pietro Paolini, fino al 1924; vendita American Art Association, New York, 10-11 dicembre 1924, lotto 90 (Quirizio da Murano); Chicago, collezione George F. Harding dal 1924; The George F. Harding Museum; Sotheby's, New York, 2 dicembre 1976, lotto 28; al museo dal 1983.

*Fonte iconografica:*

Tommaso Agni da Lentino [1270 circa] 1898; Taegio [1500 circa] 1675, pp. 717-718, XIV.III; Prudlo 2008, pp. 259-260.

*Bibliografia:*

B. Berenson, in *The Collection* 1924, lot. 90 (Quirizio da Murano); Van Marle 1935, XVII, p. 49 (Quirizio da Murano); Pudielko 1937; Salinger 1938, pp. 8-10; Fiocco 1948, pp. 20, 25; Berenson 1957, p. 200, fig. 84; Pallucchini 1962, p. 98, cat. 20; Pallucchini 1967, pp. 200-201; Shapley 1968, pp. 31-32; Fredericksen, Zeri 1972, pp. 211, 444, 572 (Antonio Vivarini and Giovanni d'Alemagna); Zeri 1973, pp. 88-90; Bock 1975, pp. 459-460 (Antonio Vivarini); Kaftal 1978, col. 845; Lloyd 1993, pp. 296, 298-299; Humfrey 2014, p. 15, nota 5.



### San Pietro martire nella sua cella nel monastero di Como conversa con tre vergini (Agnese, Caterina e Cecilia)

Tempera su tavola, cm 42 x 35

Firenze, galleria Enrico Frascione

*Provenienza:*

Venezia, basilica dei Santi Giovanni e Paolo (San Zanipolo), altare di San Pietro martire; Parigi, Moratilla, aprile 1943 (Firenze, Fondazione Roberto Longhi, fototeca, inv. 0780346); Parigi, Palais Galliera, 27 giugno 1963, lotto 216 (scuola italiana, XV secolo); Roma, collezione Leonardo Vitetti, 1965 (Bologna, Fondazione Federico Zeri, fototeca scheda 23660, inv. 61085); Firenze, Sotheby's, 29 settembre 1983, lotto 203 (scuola fiorentina, metà del secolo XV).

*Fonte iconografica:*

Pierozzi [Sant'Antonino da Firenze] 1484; Taegio [1500 circa] 1675, p. 689, l.6; Garzoni 1517, p. 54; Prudlo 2008, pp. 207-208.

*Bibliografia:*

Pallucchini 1967, pp. 200-201; Shapley 1968, pp. 31-32; Shapley, 1973, p. 389; Bock 1975, pp. 459-460; Kaftal 1978, col. 845; Humfrey 2014, p. 15, nota 5.



### San Pietro martire scaccia il diavolo in sembianze di Madonna col Bambino

Tempera e oro su tavola, cm 53,4 x 36

Newark (Delaware), collezione Alana

*Iscrizioni:*

retro: "23042/ 2[?] 99/ Carlo Crivelli Veneto/ 1430/ Scolaro [?] de [?] Jacomello Flore"; retro, timbro: "DOGANE CEN[TRALE]; "15"; su etichetta: "Carlo Crivelli, Venitien. Il peignit/ depuis 1412 jusqu'à 1486"; su etichetta: "N. 132".

*Provenienza:*

Venezia, basilica dei Santi Giovanni e Paolo (San Zanipolo), altare di San Pietro martire; Parigi, collezione C. Lafontaine (vedi Bologna, Fondazione Federico Zeri, fototeca scheda 23661, inv. 61087); Parigi, Palais Galliera, 10 aprile 1962, lotto 7.

*Fonte iconografica:*

Berengarius de Landora ante 1316; Calo [1323-1340 circa]; Taegio [1500 circa] 1675, pp. 693-694, III.26-27; Prudlo 2008, pp. 217-219.

*Bibliografia:*

Valsecchi 1962; Pallucchini 1967, pp. 200-201; Shapley 1968, pp. 31-32; Bock 1975, pp. 459-460; Kaftal 1978, col. 848; Humfrey 2014, p. 15, nota 5.



### San Pietro martire dialoga con il Crocifisso

Tempera e oro su tavola, cm 53,8 x 33,4 (misure massime)

Newark (Delaware), collezione Alana

*Provenienza:*

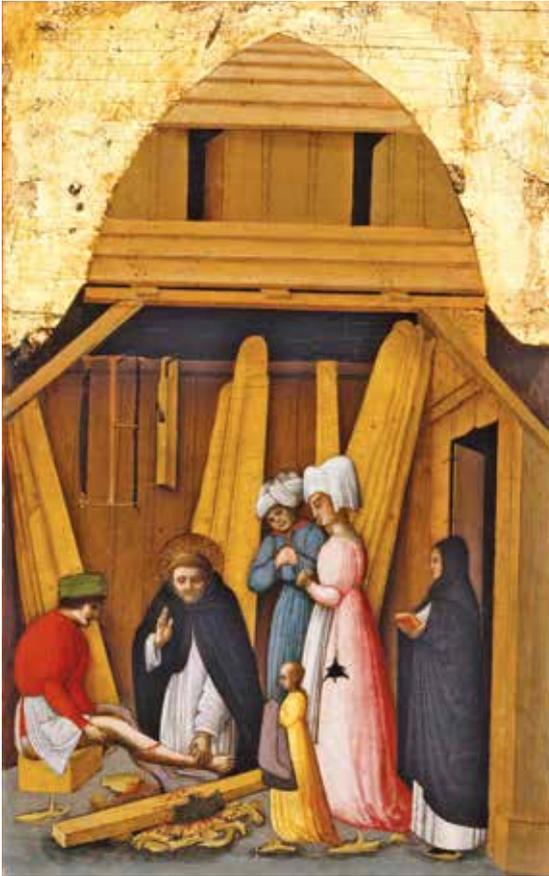
Venezia, basilica dei Santi Giovanni e Paolo (San Zanipolo), altare di San Pietro martire.

*Fonte iconografica:*

Berengarius de Landora ante 1316; Taegio [1500 circa] 1675, pp. 693, III.24; Prudlo 2008, pp. 216-217.

*Bibliografia:*

Humfrey 2014.



### San Pietro martire risana la gamba di un giovane

Tempera e oro su tavola parchettata, cm 53 x 33,3

New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 37.163.4

**Provenienza:**

Venezia, basilica dei Santi Giovanni e Paolo (San Zanipolo), altare di San Pietro martire; Chioggia, collezione Giovanni Vianelli, 1790; Milano, collezione Achillito Chiesa, fino al 1927; vendita American Art Association, New York, 22-23 novembre 1927, lotto 109 (Jacopo Bellini); Lucerna, F. Steinmeyer, 1927; Monaco, Julius Böhler, 1927-1929; Amsterdam, F. Lugts, dal 1929; Londra, Ascher, fino al 1937; Firenze, conte Alessandro Contini Bonacossi, 1937; New York, Samuel H. Kress, 1937; al museo dal 1937.

**Fonte iconografica:**

Berengarius de Landora ante 1316; Calo [1323-1340 circa]; Taegio [1500 circa] 1675, p. 693, III.23; Prudlo 2008, p. 216.

**Bibliografia:**

Catalogo di quadri 1790, p. 28 (Bartolomeo Vivarini); Pudelko 1937; Salinger 1938; Wehle, 1940, pp. 173-174, fig.; Longhi 1946, cit. 1978, p. 51, fig. 27; Fiocco 1948, pp. 20, 25; Coletti 1953, p. XXIX, fig. 52b; Berenson 1957, p. 198, fig. 83; Pallucchini 1962, p. 98, cat. 21; Pallucchini 1967, pp. 200-201; Shapley 1968, pp. 31-32, fig. 71; Fredericksen, Zeri 1972, pp. 211, 444, 607 (Antonio Vivarini and Giovanni d'Alemagna); Zeri 1973, pp. 88-90; Bock 1975, 459-460; Kaftal 1978, col. 848; Bisacca, Kanter 1990, p. 19, fig. II; Meilman 2000, p. 16; Humfrey 2014, p. 15, nota 5.



### Esequie di San Pietro martire nella basilica di San Simpliciano a Milano

Tempera e oro su tavola, cm 47 x 53

Ubicazione sconosciuta

**Provenienza:**

Venezia, basilica dei Santi Giovanni e Paolo (San Zanipolo), altare di San Pietro martire; Milano, collezione Mario Crespi, 1957-1962; Milano, Elvira Leonardi Bouyeure (1906 – 1999); Milano, Finarte, 18 dicembre 2003, lotto 69; Milano, Porro & C., vendita collezione Elvira Leonardi Bouyeure, in arte Biki, 12 ottobre 2004, lotto 47; Milano, Porro & C., 31 maggio 2011, lotto 104; Milano, Porro & C., 29 maggio 2014, lotto 28.

**Fonte iconografica:**

Jacopo da Varazze [1265 circa] 1988; Tommaso Agni da Lentino [1270 circa] 1898; Taegio [1500 circa] 1675, p. 689, V.39; Prudlo 2008, pp. 226-227.

**Bibliografia:**

Berenson 1957, p. 198, fig. 85; Pallucchini 1962, p. 98, cat. 21; Shapley 1968, pp. 31-32; Zeri 1973, pp. 89-90; Bock 1975, pp. 459-460; Kaftal 1978, col. 849; Humfrey 2014, p. 15, nota 5.

# Bibliografia

De Frachet [1260 circa] 1896

G. de Frachet, O.P., *Vitae Fratrum Ordinis Praedicatorum* [1260 circa], Monumenta Ordinis Fratrum Praedicatorum 1, ed. a cura di B. M. Reichert, O.P., Leuven/Louvain 1896

Jacopo da Varazze [1265 circa] 1988

Jacopo da Varazze, *Legenda Aurea* [1265 circa], ed. a cura di G.P. Maggioni, 2 voll., Firenze 1988

Tommaso Agni da Lentino [1270 circa] 1898

Vita Tommaso Agni da Lentino, *Vita* [1270 circa], Bibliotheca Hagiographica Latina 6723, Bruxelles 1898

Berengarius de Landora ante 1316

Berengarius de Landora, O.P., *Miracula Collecta de Mandato Berengarii Magistri Ordinis, ante 1316*

Calo [1323-1340 circa] 1898

P. Calo, O.P., *St. Petrus Martyr*, in *Magnus Legendarius* [1323-1340 circa], Venezia, Biblioteca Marciana Ms. Lat. IX 17, Bibliotheca Hagiographica Latina 9039, Bruxelles 1898

Pierozzi 1484

A. Pierozzi [Sant'Antonino da Firenze], *Chronicon seu Opus Historiarum* 1430 circa, Nuremberg, Anton Koberger 1484

Taegio [1500 circa] 1675

A. Taegio, O.P., *Legenda Beatissimi Petri Martiris* [1500 circa], in *Acta Sanctorum. Aprilis*, a cura di G. Henschen e D. van Papenbroeck, 3 voll., Antwerp 1675, III, pp. 686-727

Garzoni 1517

J. Garzoni, *Divi Petri veronensis Vita*, in L. Alberti, *De viris illustribus*, Bologna 1517

Curti sec. XVIII

R. Curti, *Cronaca della chiesa e convento dei RR. PP. Predicatori dei Santi Giovanni e Paolo di Venezia*, Vicenza, Biblioteca Bertoliana, ms. G.3.4.9 (= 1305) sec. XVIII

Sansovino 1581

F. Sansovino, *Venetia città nobilissima, et singolare*, Venezia 1581

Ridolfi 1648

C. Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte*, Venezia 1648

Vedriani 1662

L. Vedriani, *Raccolta de' Pittori, Scultori ed Architettori Modenesi più celebri*, Modena 1662

Catalogo di quadri 1790

*Catalogo di Quadri esistenti in casa il Signor D.n Giovanni D.r Vianelli Canonico della Cattedrale di Chioggia*, Venezia 1790

Testi 1915

L. Testi, *La storia della pittura veneziana. Parte seconda. Il divenire*, Bergamo 1915, pp. 316-321

Planiscig 1922-1923

L. Planiscig, *La pala di San Girolamo già a Santo Stefano in Venezia, opera di Antonio Vivarini*, "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", 2, 1922-1923, pp. 405-414

The Collection 1924

*The Collection of Professor Pietro Paolini Rome, Italy*, a cura di American Art Galleries, New York 1924

[I. Kunze] 1931

[I. Kunze] *Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum und deutschen Museum*, Berlin 1931

Fogolari 1932

G. Fogolari, *Disegni per gioco e incunaboli pittorici del Giambellino*, "Dedalo", XII, 1932, 1, pp. 360-390

Van Marle 1935

R. van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, 19 voll., The Hague 1923-1938, vol. 17, *The Renaissance Painters of Venice*, 1935

Pudelko 1937a

Pudelko, *Ein Petrus-Martyr-Altar des Antonio Vivarini*, "Pantheon. Monatsschrift für Freunde und Sammler der Kunst", XX, 1937, pp. 283-286

Pudelko 1937b

Pudelko, *The Altarpiece by Antonio Vivarini and Giovanni d'Allemagna, Once in San Moisè at Venice*, "The Burlington Magazine for Connoisseurs", LXXI, 1937, 414, pp. 130-133

Salinger 1938

M.M. Salinger, *A Gift of Two Italian Paintings*, "Metropolitan Museum Art Bulletin", 33, 1938, pp. 8-10

Wehle 1940

H.B. Wehle, *The Metropolitan Museum of Art. A Catalogue of Italian, Spanish, and Byzantine Paintings*, New York 1940

Longhi 1946

R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze 1946, pp. 1-93, cit. *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi. X. Ricerche sulla pittura veneta 1946-1969*, Firenze 1978, pp. 3-63

Fiocco 1948

G. Fiocco, *Le pitture venete del castello di Konopiste*, "Arte Veneta", 2, 1948, pp. 7-29

Zeri 1951

F. Zeri, *Un pannello della pala di Santa Monica di Antonio Vivarini*, "Paragone", 2, 1951, 19, pp. 46-47, cit. F. Zeri, *Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte dell'Italia Settentrionale dal Trecento al primo Cinquecento*, Torino 1988, pp. 153-154

Coletti 1953

L. Coletti, *Pittura veneta del Quattrocento*, Novara 1953

Zeri 1953

F. Zeri, *Antonio Vivarini: una "Madonna dell'Umiltà"*, "Paragone", 4, 1953, 41, pp. 36-37, cit. F. Zeri, *Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte dell'Italia Settentrionale dal Trecento al primo Cinquecento*, Torino 1988, pp. 71-72

Moschini Marconi 1955

S. Moschini Marconi, *Le Gallerie dell'Accademia di Venezia*, 3 voll., Roma 1955-1970, 1, *Opere d'arte dei secoli XIV-XV*, 1955

Berenson 1957

B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance*, 7 voll., London 1957-1968, vol. 1.1, *Venetian School*, 1957

Salvagno 1961

T. Salvagno, *Il santuario di S. Domenico di Chioggia: note storiche e artistiche*, Chioggia 1961

- Valsecchi 1962  
M. Valsecchi, *A poco prezzo due capolavori misconosciuti*, "Il Giorno", 13 maggio 1962
- Pallucchini 1967  
R. Pallucchini, *Giunte ai Vivarini*, "Arte Veneta", 21, 1967, pp. 200-206
- Shapley 1968  
F. R. Shapley, *Complete Catalogue of the Samuel H. Kress Collection*, 7 voll., London 1966-77, vol. 4.2, *Italian Paintings XV-XVI Century*, 1968
- Zeri 1971  
F. Zeri, *Un "San Girolamo" firmato di Giovanni d'Alemagna*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Antonio Morassi*, a cura di Arte Veneta, Milano 1971, pp. 40-49, cit. F. Zeri, *Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte dell'Italia Settentrionale dal Trecento al primo Cinquecento*, Torino 1988, pp. 155-160
- Fredericksen, Zeri 1972  
B.B. Fredericksen, F. Zeri, *Census of the Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections*, Cambridge (Mass.) 1972
- Shapley 1973  
F. R. Shapley, *Complete Catalogue of the Samuel H. Kress Collection*, 7 voll., London 1966-77, vol. 4.3, *Italian Schools XVI-XVIII Century*, 1973
- Zeri 1973  
F. Zeri, *Italian Paintings. A Catalogue of the Collection of the Metropolitan Museum of Art*, 4 voll., New York 1971-1980, vol. 2, *Venetian School*, con la collaborazione di E.E. Gardner, New York 1973
- Bock 1975  
H. Bock, *Katalog der ausgestellten Gemälde des 13.-18. Jahrhunderts. Gemäldegalerie Berlin. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin*, Berlin 1975
- Zeri 1975  
F. Zeri, *Antonio e Bartolomeo Vivarini: il polittico del 1451 già in San Francesco a Padova*, "Antichità Viva", 14, 1975, 2, pp. 3-10, cit. F. Zeri, *Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte dell'Italia Settentrionale dal Trecento al primo Cinquecento*, Torino 1988, pp. 161-165
- Kaftal 1978  
G. Kaftal, *Saints in Italian Art*, 4 voll., Florence 1952-1985, vol. 3, *Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy*, con la collaborazione di F. Bisogni, 1978
- Benati 1988  
D. Benati, *La bottega degli Erri e la pittura del Rinascimento a Modena*, Modena 1988
- Humfrey 1988  
P. Humfrey, *Competitive Devotions: The Venetian Scuole Piccole as Donors of Altarpieces in the Years around 1500*, "The Art Bulletin", 70, 1988, 3, pp. 401-423
- Bisacca, Kanter 1990  
G. Bisacca, L. B. Kanter, *Introduction*, in *Italian Renaissance Frames*, catalogo della mostra (New York, 1990) a cura di T.J. Newbery, G. Bisacca, L. Kanter, New York 1990, pp. 11-30
- De Marchi 1993  
A. De Marchi, *Erri*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma 1993, ad vocem
- Humfrey 1993  
P. Humfrey, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven 1993
- Lloyd 1993  
Ch. Lloyd, *Italian Paintings before 1600 in the Art Institute of Chicago. A Catalogue of the Collection*, Chicago 1993
- Gemäldegalerie Berlin 1996  
*Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis*, a cura di H. Bock et alii, Berlin 1996
- Oro 1998  
Oro. *Maestri gotici e Lucio Fontana*, catalogo della mostra (Milano - New York, 1998-1999) a cura di

- A. Fiz e A. De Marchi, Milano 1998
- Meilman 2000  
P. Meilman, *Titian and the Altarpiece in Renaissance Venice*, Cambridge
- Pinacoteca Comunale 2001  
Pinacoteca Comunale di Ravenna. Museo d'Arte della Città. La Collezione Antica, a cura di N. Ceroni, Ravenna 2001
- Merotto Ghedini 2002  
M. Merotto Ghedini, *Il tramezzo nella chiesa dei santi Giovanni e Paolo a Venezia*, in *De Lapidibus sententiae. Scritti di storia dell'arte per Giovanni Lorenzoni*, a cura di T. Franco, G. Valenzano, Padova 2002, pp. 257-262
- Turlon 2002  
E.C. Turlon, *La collezione Vianelli di Chioggia, "Paragone"*, 53, 2002, 629, pp. 64-78
- Boskovits, Brown 2003  
M. Boskovits, D.A. Brown, *Italian Paintings of the Fifteenth Century. The Collections of the National Gallery of Art. Systematic Catalogue National Gallery of Art*, Washington, New York, Oxford 2003
- De Marchi 2003  
A. De Marchi, *"Lorenzo e Jacomo da Venexia": un percorso da Zanino a Jacopo Bellini e un enigma da risolvere*, "Saggi e Memorie di storia dell'arte", 27, 2003, pp. 71-100
- Moretti 2003  
Moretti. *Da Ambrogio Lorenzetti a Sandro Botticelli*, catalogo della mostra (Firenze, 2003), Firenze 2003
- Vio 2004  
G. Vio, *Le Scuole Piccole nella Venezia dei Dogi. Note d'archivio per la storia delle confraternite veneziane*, Vicenza 2004
- Guarnieri 2006  
C. Guarnieri, *Per un corpus della pittura veneziana del Trecento al tempo di Lorenzo*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", 30, 2006, pp. 1-132
- Mantegna 2006  
Mantegna e Padova 1445-1460, catalogo della mostra (Padova 2006-2007) a cura di D. Banzato, A. De Nicolò Salmazo, A.M. Spiazzi, Milano 2006
- Minardi 2006  
M. Minardi, *Pittura veneta fra Tre e Quattrocento nelle Marche. Note in calce a una mostra*, "Arte Veneta", 63, 2006, pp. 7-25
- Holgate 2007  
I. Holgate, *Giovanni d'Alemagna, Antonio Vivarini and the Early History of the Ovetari Chapel*, "Artibus et Historiae", 24, 2007, 47, pp. 9-29
- La collezione Terruzzi 2007  
La collezione Terruzzi. I capolavori, catalogo della mostra (Roma 2007), Milano 2007
- Entre Tradition 2008  
*Entre Tradition et Modernité. Peinture italienne des XIVe- XVe siècles. G. Sarti*, exhibition catalogue (Parigi-Vienna 2008-2009), Paris 2008
- Moretti, Todesco 2008  
S. Moretti, M.T. Todesco, *Il cantiere della cappella di Sant'Alvise nella chiesa dei santi Giovanni e Paolo a Venezia (1458-1499)*, "Annali di architettura. Rivista del Centro internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza", XX, 2008, pp. 83-108.
- Zucchetta 2008  
E. Zucchetta, *Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo. Il Polittico di San Vincenzo Ferrer*, in *Bellini a Venezia. Sette opere indagate nel loro contesto*, catalogo della mostra (Roma 2008-2009) a cura di G. Poldi e G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo (Milano) 2008, pp. 31-51

Prudlo 2008

D. Prudlo, *The Martyred Inquisitor: the Life and Cult of Peter of Verona (1252)*, Aldershot 2008

Casu 2011

S.G. Casu, *The Pittas Collection. Early Italian Paintings (1200-1530)*, Firenze 2011

De Marchi 2011

A. De Marchi, *Im Laufe der Zeit: la "Pietà" di Giovanni Bellini*, in *Giovanni Bellini dall'icona alla storia*, catalogo della mostra (Milano, 2012-2013) a cura di A. De Marchi, A. Di Lorenzo, L. Galli Michero, Torino 2011

La basilica 2013

*La basilica dei Santi Giovanni e Paolo. Pantheon della Serenissima*, a cura di G. Pavanello, Venezia 2013

T. Franco 2013

T. Franco, "Item in piscibus pro magistris qui aptaverunt pontem": note sul tramezzo dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia, in *Sotto la superficie del visibile. Scritti in onore di Franco Bernabei*, a cura di M. Nezzo e G. Tomasella, Treviso 2013, pp. 163-170.

Humfrey 2014

P. Humfrey, *A new Panel by Antonio Vivarini from the "St Peter Martyr" Polyptich, "Venezia Cinquecento"*, 24, 2014, 48, pp. 5-15

La Madonna in trono 2014

*La Madonna in trono di Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna. Storia e restauro*, catalogo della mostra (Padova 2014-2015) a cura di C. Cavalli e A. Nante, Verona 2014

De Marchi 2018

A. De Marchi, *Vedere il Quattrocento con occhi nuovi: Georg Pudelko (1905-1972) tra gli studi a Firenze e la Parigi dei surrealisti - I*, in *I conoscitori tedeschi tra Otto e Novecento*, atti del convegno del convegno in memoria di Miklós Boskovits e Luciano Bellosi, Firenze, Kunsthistorisches Institut (Max-Planck-Institut), 11-13 ottobre 2013, a cura di F. Caglioti, A. De Marchi, A. Nova, Milano 2018, pp. 431-44

Rowley 2018

N. Rowley, *Vedere il Quattrocento con occhi nuovi: Georg Pudelko (1905-1972) tra gli studi a Firenze e la Parigi dei surrealisti - II*, in *I conoscitori tedeschi tra Otto e Novecento*, atti del convegno del convegno in memoria di Miklós Boskovits e Luciano Bellosi, Firenze, Kunsthistorisches Institut (Max-Planck-Institut), 11-13 ottobre 2013, a cura di F. Caglioti, A. De Marchi, A. Nova, Milano 2018, pp. 425-430

Vinco c.d.s

M. Vinco, *Frammenti innovativi. Le prime pale d'altare di Giovanni Bellini a Venezia*, in *Giovanni Bellini "... il migliore nella pittura"*, atti del convegno internazionale (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 27-28 ottobre) c.d.s.

# Summary

In 1937 Georg Pudelko published four paintings on wood panel representing *Stories of Saint Peter Martyr*, from a dismembered altarpiece, fragments of which are now housed in the Gemäldegalerie in Berlin, the Metropolitan Museum of Art in New York and the Art Institute of Chicago. The German art historian perceptively suggested that these works formed part of the eponymous altar once in the Dominican Basilica of San Zanipolo (Santi Giovanni e Paolo) in Venice. Subsequently, Bernard Berenson (1957) and Rodolfo Pallucchini (1967) published three other pieces from the same group, and its composition has recently been enhanced by a new fragment (the eighth), published by Peter Humfrey in 2014.

The study of the painting in Enrico Frascione's gallery, a *Saint Peter Martyr in his cell in the convent in Como, in conversation with three virgins (Agnes, Catherine and Cecilia)* casts new light on this altarpiece. Firstly, it is now possible to provide a precise iconography for all the known paintings in the series, based on a careful reading of the sources regarding the Dominican saint. Furthermore, archival documentation establishes that Pudelko was correct in proposing that the panels came from the altar of Saint Peter Martyr in San Zanipolo. In conclusion, this data allows us for the first time to formulate a hypothesis about the original form of the altarpiece, based on the scheme adopted for the one dedicated to Saint Vincent Ferrer, formerly in the church of San Domenico in Modena and now divided between the Seminario Arcivescovile in Modena, the Ashmolean Museum in Oxford and the Kunsthistorisches Museum in Vienna.



**Antonio Vivarini**

*San Pietro martire nella sua cella conversa con tre vergini (Agnese, Caterina e Cecilia), 1450 circa*

**Autore**

Mattia Vinco

**Realizzazione**

De Stijl Art Publishing, Firenze 2018

[www.destijlpublishing.it](http://www.destijlpublishing.it)

ISBN 9788890445163

**Traduzione**

Frank Dabell

**Crediti fotografici**

Fig. 3-4 Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin - Stiftung Preußischer Kulturbesitz

Fig. 5 Chicago, The Art Institute

Fig. 6 The Metropolitan Museum of Art, Gift of Samuel H. Kress Foundation, 1937 (37.163.4)

Image © The Metropolitan Museum of Art

Figg. 10-12 Foto dell'autore



© Enrico Frascione 2018

Via dei Fossi 61/r - 50123 Firenze

T +39 055 294087 - C +39 335 7057740

[enricofrascioneantiquario@gmail.com](mailto:enricofrascioneantiquario@gmail.com) - [enrico@frascionearte.com](mailto:enrico@frascionearte.com)