



ANDREA NANTE

"...UT HOMINUM OCULOS NIMIUM OBLECTET"

IL RITROVAMENTO DELLA CAPPELLA
DI SAN MASSIMO E I SUOI AFFRESCHI
NEL PALAZZO VESCOVILE DI PADOVA

Electa

Quando giunsi a Padova come Vescovo, il direttore del Museo diocesano in uno dei primi incontri, nel presentarmi gli spazi del palazzo episcopale, mi profilò l'ipotesi che, là dove era stato collocato un locale di servizio, in origine fosse esistita una cappella probabilmente dedicata al primo successore di san Prosdocimo, san Massimo. Allora mi parve una possibilità molto remota viste le condizioni dei luoghi e lo stato delle pareti, ma nel corso del tempo quell'idea si è trasformata in un crescente interesse e, circa tre anni fa, mi sono lasciato persuadere ad avviare il progetto di recupero, motivato anche dal desiderio di dotare l'episcopio di un luogo di preghiera per la comunità di presbiteri che abita con il Vescovo. Dopo le interlocuzioni con la Soprintendenza e l'individuazione dei professionisti a cui affidare l'esecuzione dell'opera, è partita la straordinaria avventura della ristrutturazione, consistente nel recupero della spazialità precedentemente deturpata e nel restauro di una parte cospicua degli affreschi che decoravano pareti e volte, vilipesi dall'incuria dell'uomo e del tempo. È stata per me un'esperienza di continue scoperte quotidiane ma anche un'occasione per apprendere dalla passione e dalla pazienza dei restauratori la precisione di un lavoro "chirurgico", la gioia per i lenti avanzamenti o per rinvenimenti inattesi di particolari, anche piccolissimi, che una volta colti si stampano nella memoria del cuore. Il percorso di restauro è diventato così una sorta di pellegrinaggio interiore nella storia e nella bellezza, un tributo di memoria grata e devota ad uno dei primi santi Vescovi della nostra Chiesa diocesana, ma anche al vescovo Donato che l'ha voluta nel 1432, come testimonia l'iscrizione lapidea sull'architrave dell'antico ingresso venuto alla luce.

La Cappella di San Massimo, custodita nel cuore del Palazzo Vescovile, non è una mera reliquia del passato, né semplicemente un bene artistico da conservare con rispetto. Appartiene a quei luoghi nei quali la storia della Chiesa di Padova, la bellezza e la preghiera si incontrano e si lasciano reciprocamente illuminare. Entrarvi significa anzitutto immergersi nel silenzio e trovare il proprio posto in uno spazio abitato dal Mistero. Le forme, le immagini, i colori,

la luce e le proporzioni non sono semplicemente elementi decorativi: sono il linguaggio attraverso il quale gli artisti che vi hanno lavorato, facendosi interpreti del *sensus fidelium*, hanno cercato di esprimere ciò che la parola, da sola, non riesce pienamente a dire; sono il riflesso della bellezza di Dio che si manifesta nel volto di Cristo, nella storia, nella Chiesa. Romano Guardini scriveva che «l'anima della bellezza è la verità», intuendo che la bellezza autentica non si esaurisce nell'immediatezza di ciò che piace agli occhi, non trattiene lo sguardo su di sé ma lo apre, lo conduce oltre, suscita stupore e dispone alla contemplazione di una verità più profonda. La memoria di san Massimo, vescovo e patrono della comunità cristiana padovana delle origini, ci ricorda poi che la fede non è mai separata dalla concretezza della vita: è memoria viva di una Chiesa chiamata, in ogni tempo, a testimoniare il Vangelo con la parola e con la carità vissuta. La bellezza conduca al silenzio, il silenzio apra alla contemplazione, la contemplazione possa diventare preghiera: è l'augurio con cui affido queste pagine a quanti avranno modo di leggerle e a soprattutto a quanti sosterranno nella Cappella. Ciò che è visibile agli occhi ma ancor più ciò che ad essi rimane nascosto possa provocare uno sguardo più attento capace di intellgere nella bellezza che ci è stata tramandata un riflesso della Verità e del Bene che non tramontano.

Esprimo la mia gratitudine a quanti hanno permesso il recupero di questo luogo, in primis al dott. Andrea Nante, "colpevole" di aver insinuato in me la curiosità della scoperta e responsabile del progetto di restauro; a quanti con acribia e smisurata pazienza hanno riportato alla luce e, per quanto possibile, all'antico splendore gli affreschi del grande artista Giovanni d'Alemagna, all'architetto Claudio Seno, responsabile del Servizio beni culturali della nostra Curia e ai funzionari della Soprintendenza di Padova, alle maestranze che hanno prestato la loro opera, senza dimenticare chi si è impegnato a rinvenire le risorse per realizzare un progetto così ambizioso che volentieri consegno alla Chiesa di Padova.

✠ Claudio Cipolla, vescovo di Padova

“... UT HOMINUM OCULOS NIMIUM OBLECTET” IL RITROVAMENTO DELLA CAPPELLA DI SAN MASSIMO E I SUOI AFFRESCHI NEL PALAZZO VESCOVILE DI PADOVA

Andrea Nante

A S.E. mons. Claudio Cipolla, vescovo di Padova

Nel 2007, in occasione del convegno sul vescovo Pietro Barozzi, che tra Quattro e Cinquecento promosse un significativo programma di interventi edilizi e decorativi nel palazzo vescovile di Padova, ebbi modo di annunciare l'individuazione della cappella intitolata a san Massimo fatta erigere dal suo predecessore, Pietro Donato¹. Si trattava di ambienti di servizio che avevano frazionato in tre parti l'antico spazio sacro, rendendo difficile leggerne l'aspetto originario. Per orientare la ricerca è stata fondamentale la presenza dello stemma Donato scolpito su due peducci della volta di un vano riconvertito a ripostiglio. Dopo alcuni saggi sulle pareti, che attestavano la presenza di una superficie affrescata al di sotto di più strati di scialbatura, si sono dovuti attendere vari anni prima di poter procedere al restauro per riportare alla luce i dipinti murali superbamente lodati nelle parole del medico e umanista Michele Savonarola intorno al 1446.

Ora, recuperati i volumi originari con l'abbattimento dei muri e descialbate le superfici interne decorate, grazie a un intervento di restauro avviato dalla diocesi di Padova, è stato possibile ripristinare la spazialità della piccola cappella privata intitolata al secondo vescovo della diocesi padovana e, nonostante le manomissioni e le lacune, riportare in vista il ciclo che Pietro Donato commissionò a Giovanni da Ulma, da riconoscere nel pittore Giovanni d'Alemagna, giusta l'intuizione di Erice Rigoni². Quanto emerso dal restauro oggi permette di affermare che si tratta di un capolavoro dell'arte italiana, di un momento fondamentale nel passaggio dalla cultura figurativa del gotico internazionale a quella del primo Rinascimento veneto. Il cantiere artistico, che secondo il contratto doveva iniziare dopo la Pasqua del 1437 ed essere concluso senza interruzioni, rivela intuizioni che a distanza di qualche anno si ritrovano nel celeberrimo ciclo della cappella Ovetari. A seguito della distruzione di quest'ultimo nel secondo conflitto mondiale, le pitture della cappella di San Massimo si pongono a pieno titolo come un nuovo riferimento per poter valutare l'apporto di Giovanni d'Alemagna rispetto alla bottega vivariniana e all'ambiente artistico di Venezia e Padova tra il quarto e il quinto decennio del Quattrocento.

Pietro Donà (Donato), “memoria perpetua dignus est”

Pietro Donato, il committente dell'opera, nacque intorno al 1390 da un'importante famiglia del patriziato veneziano e studiò a Padova, addottorandosi in arti e in diritto canonico presso lo Studio nel 1418³. Già allora frequentò gli ambienti curiali e i circoli più colti della città, trovando importante riferimento in personaggi quali, per esempio, Francesco Zabarella, Gasparino Barzizza, Biagio Pelacani, Raffaele Fulgosio. Protonotario apostolico già nel 1411⁴, fu presto chiamato a operare per la curia romana, partecipando in prima persona alle complesse vicende della Chiesa tra il terzo e quarto decennio del Quattrocento. Prima ancora di occupare la sede vescovile di Padova, fu al servizio del pontefice per un lungo periodo, attendendo anche a incarichi diplomatici e politico militari, a partire dalla presidenza del Concilio di Pavia e Siena (1423-1424), fino al prolungato governo di Perugia (1425-1430). Non fu certo un vescovo sedentario, neppure quando venne incaricato a Padova. Sempre per motivi diplomatici, dal 1433 al 1436 ricoprì la presidenza al Concilio di Basilea, spostandosi

In copertina

1. *Decorazione della volta a crociera della cappella di San Massimo.*
Padova, Palazzo Vescovile.

nello stesso periodo in altre città della Germania. Successivamente risiedette presso la corte papale di Bologna, e ancora nel biennio 1438-1439 partecipò al concilio di Ferrara e Firenze, trattenendosi nella città toscana tra il 1440 e il 1442, a eccezione di brevi interruzioni padovane⁵.

Nominato vescovo di Padova nel 1428, raggiunse la sede episcopale solo nel 1431 per poi esservi presente a intermittenza fino al 1442, quando cominciò a risiedervi stabilmente fino alla morte nell'ottobre del 1447. Durante le presenze a Padova, oltre a occuparsi direttamente dei continui lavori di rinnovamento del palazzo e in cattedrale con l'annesso battistero, come vedremo, Pietro Donato non mancò di intervenire nella gestione pastorale: si adoperò per riportare ordine nel clero e per favorire le corporazioni religiose, riformando le costituzioni sulla disciplina del capitolo e della cattedrale, costringendo i detentori di benefici alla residenza. Nel 1432 convocò il sinodo generale. Nel quinto decennio, a rientro definitivo a Padova, dedicò più attenzione alla gestione dei propri beni. Nel suo testamento, dettato nel 1445, destinò buona parte dei suoi averi per la fondazione di un collegio universitario, denominato *Domus Sapientiae*, ma con un codicillo del 1447 lasciò alla discrezione degli esecutori testamentari se destinare gli stessi beni a un monastero di certosini o di altro ordine di regolare osservanza⁶.

Si distinse per la sua statura morale, ma soprattutto per la sua cultura umanistica, tanto che molte delle pagine scritte su di lui riguardano questo aspetto e, in particolare, la sua passione per i libri. Destinò molte risorse e molto impegno ad arricchire la sua biblioteca privata, l'inventario della quale, edito da Sambin nel 1959, dice costituita di più di trecentocinquanta titoli, comprendenti, accanto a testi liturgici e studi biblici, numerosi classici in greco e latino, trattati di filosofia, medicina e diritto⁷. L'insieme riflette i variegati interessi del presule veneziano e documenta anche i molteplici legami che intrattenne per scambi, acquisti o confronti eruditi: membri dell'aristocrazia padovana, residenti stranieri, studiosi e umanisti di passaggio, compagni veneziani; tra i contatti più noti il libraio fiorentino Vespasiano da Bisticci, Ambrogio Traversari, l'esule Palla Strozzi (ospite più volte a palazzo vescovile), il potente Cosimo de' Medici.

Ovunque si trovasse, *scriptores*, copisti e miniatori lo affiancavano nell'opera di trascrizione di testi antichi e nella realizzazione di libri liturgici a uso personale. Il lussuoso messale pontificale (Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. Lat. 8700) e l'evangelistario di New York (The Pierpont Morgan Library & Museum, inv. M. 180) sono un esempio del gusto aggiornato ai modelli d'oltralpe, innestato su una solida cultura antiquaria, che Donato stesso contribuisce ad accrescere in città, attraverso l'introduzione di copie di codici antichi. Tra queste, la *Notitia dignitatum*, trascritta e miniata a Basilea e oggi alla Bodleian Library di Oxford (ms. Canon misc. 378), nonché l'esemplare del *Chronicon* di Eusebio acquistato da Donato e ritenuto antico⁸.

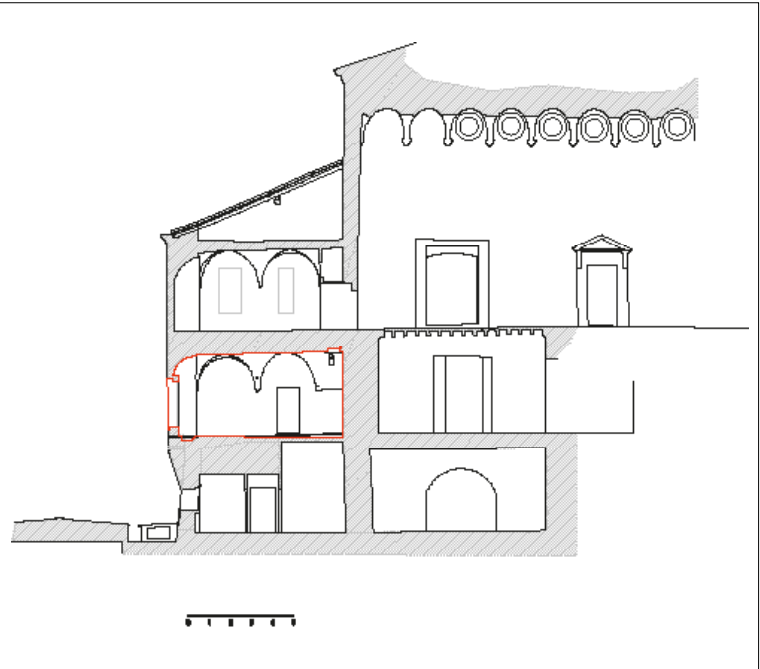
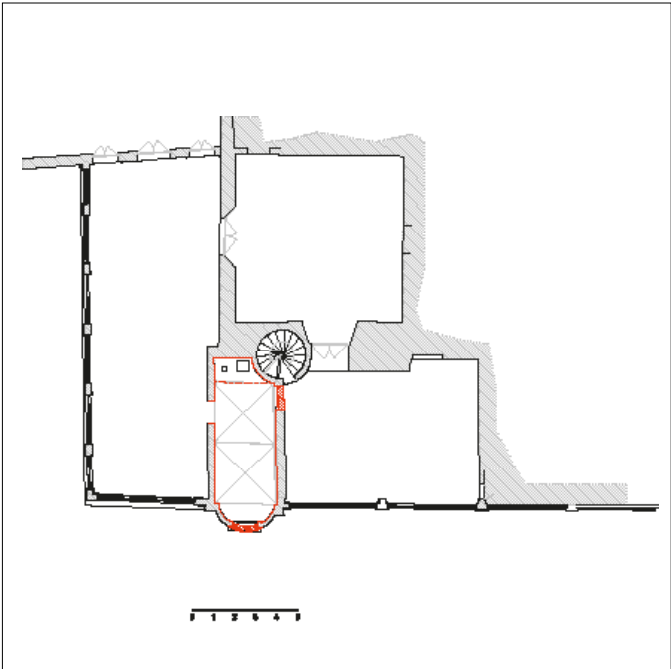
La passione di Donato per l'antico si estendeva anche ai monumenti, come testimonia la rarissima e importante raccolta epigrafica e di disegni di antichità greche a lui dedicata nei primi anni quaranta dall'amico Ciriaco d'Ancona e contenuta in una miscellanea di varia cultura (Berlino, Staatsbibliothek-Preussischer Kulturbesitz, ms Ham. 254)⁹, e a oggetti come il calamaio del X secolo (Padova, Museo Diocesano)¹⁰.

Una cappella intitolata a san Massimo

Nel palazzo esisteva già una cappella intitolata ai santi Ermagora e Fortunato, che doveva trovarsi nel settore occidentale del complesso, a ridosso della cattedrale. La nuova cappella voluta da Donato – “parva”, per distinguerla da quella più antica e maggiore – doveva assolvere una funzione esclusivamente personale, e per questo fu pensata collegata alla stanza privata del vescovo. Desta però curiosità il titolo scelto di san Massimo, secondo vescovo della Chiesa padovana.

Secondo la tradizione le reliquie del santo furono rinvenute a Santa Giustina, nei pressi della tomba di Prosdocimo; fu il vescovo Bernardo che intorno al 1052, a seguito di un sogno, la fece ritrovare insieme a quelle di san Giuliano, santa Felicità e dei santi innocenti¹¹. È verosimile che, in seguito a tale riscoperta, Massimo divenisse oggetto di un culto di carattere locale; a inizio Quattrocento, la sua notorietà risulta però circoscritta all'ambito della sua sepoltura presso Santa Giustina e alla piccola chiesa a lui dedicata *extra moenia*, in zona Portello, dove lo stesso Donato possedeva terreni e una dimora fatta costruire durante gli anni padovani. Il vescovo elesse Massimo come suo patrono, probabilmente riconoscendogli il merito di aver redatto la biografia di san Prosdocimo, primo vescovo che si riteneva inviato in città dallo stesso apostolo Pietro. La decisione di Donato trova una legittima giustificazione nella volontà di testimoniare la continuità della trasmissione della fede e dell'opera di evangelizzazione in città e nel territorio padovano fin dai primi secoli cristiani: il motivo è forse da ricercare, come ha proposto Holgate, nel programma di promozione e valorizzazione dei santi dell'antichità locale che le autorità veneziane, civili e religiose, portarono avanti durante i primi decenni di governo¹².

Nei primi anni trenta, per esempio, su iniziativa del podestà, nel Palazzo della Ragione o negli ambienti annessi venne fondata una cappella dedicata a san Prosdocimo¹³. Tempo prima, nell'ambito



della basilica di Santa Giustina, l'abate Gualpertino Mussato aveva promosso la costruzione di una cappella intitolata all'evangelista Luca, le cui reliquie sono tuttora conservate nel complesso monastico. Il successore veneziano Ludovico Barbo, con cui Donato era in stretti rapporti di amicizia, ne commissionò la decorazione, indirizzando il lavoro di Giovanni Storlato che lo eseguì tra il 1436 e il 1441, nello stesso frangente di tempo del ciclo di San Massimo¹⁴.

La cappella

La cappella si compone di due campate quadrate voltate a crociera e termina in una piccola abside semicircolare verso est (figg. 2-3); un vano ridotto di risulta con funzione di servizio doveva essere ricavato sul lato opposto, nello spazio a ridosso del bovolo, separato dal sacello vero e proprio mediante un sottile tramezzo, probabilmente ligneo¹⁵, di difficile restituzione. La pavimentazione della piccola aula era in cotto, secondo una modularità ricostruibile in base a un reperto rinvenuto al di sotto di un setto innalzato nel XVIII secolo, mentre a una quota leggermente più alta si articolava l'impiantito dell'area absidale. Le due crociere sono impostate su eleganti peducci dal motivo fogliato; sui due centrali è intagliato lo stemma Donà delle Rose (fig. 6).

Alla cappella si accedeva attraverso una porta prossima al bovolo e al suo ingresso interno, che in epoca imprecisata venne tamponata, privilegiando altri passaggi a seguito di una riorganizzazione degli spazi. Anticamente vi era una coppia di finestre sulla parete meridionale che consentiva una illuminazione naturale nel sacello.

I frazionamenti e le aperture sulle pareti che nel corso dei secoli hanno trasformato pesantemente l'ambiente, rendendolo irriconoscibile, hanno intaccato di conseguenza le superfici parietali e voltate, danneggiando e cancellando gran parte degli ornati e delle raffigurazioni pittoriche. In momenti distinti l'apertura di tre grandi porte a tutto sesto ha rovinato, se non distrutto, estese porzioni del parato decorativo. Infine, a inizio Novecento l'introduzione di una finestra al centro dell'abside per dar luce a un nuovo servizio igienico e il derivato consolidamento del catino soprastante hanno provocato la demolizione di parte del muro e la pressoché totale perdita della decorazione che vi corrispondeva (figg. 4-5)¹⁶.

L'impresa edilizia e decorativa della cappella s'inserì tra i numerosi lavori che il presule veneziano promosse nel palazzo vescovile, benché vi fosse solo sporadicamente presente, impegnato com'era tra una missione diplomatica e l'altra per conto del papa, prima Martino V e poi Eugenio IV.

Come si è già visto, egli arrivò a Padova solo nel 1431, a qualche anno dalla nomina (16 giugno 1428), amministrando la diocesi a distanza per mezzo di vicari, dovendo trattenersi principalmente a Perugia ancora per questioni amministrative e politiche.

Nonostante ciò, al suo arrivo alcune operazioni sembrano essere già state compiute, interessando proprio la parte dell'edificio su cui si estenderanno i lavori più significativi negli anni seguenti, quella orientale, che affacciava sui giardini. Un'iscrizione con la data 1428 e il suo nome sotto l'insegna di famiglia era presente nel soffitto delle stanze rivolte a est¹⁷. Nel novembre 1430 Maffeo Donato, fratello del vescovo, con il figlio Girolamo fece realizzare per suo conto ben cento colonnine di pietra rossa e pietra bianca di Verona (quest'ultima in alternativa alla pietra d'Istria) per un poggiolo sul

2. Pianta della cappella di San Massimo, rilievo laser scanner di Emilio Zanette, integrazioni di Giovangabriele Iacono, 2026.

3. Sezione del Palazzo Vescovile con la cappella di San Massimo, rilievo laser scanner di Emilio Zanette, integrazioni di Giovangabriele Iacono, 2026.

Alle pagine seguenti:

4. Cappella di San Massimo, verso est. Padova, Palazzo Vescovile.

5. Cappella di San Massimo, verso ovest. Padova, Palazzo Vescovile.





6. Stemma del vescovo Pietro Donato. Padova, Palazzo Vescovile, cappella di San Massimo.

7. Architrave dell'antica porta con l'iscrizione dedicatoria. Padova, Palazzo Vescovile, cappella di San Massimo.



cortile interno e per la scala di accesso al palazzo. Queste disposizioni di Pietro Donato già prima del suo arrivo nella sede padovana dimostrano di come si fosse interessato e informato a distanza della situazione del palazzo.

I documenti pubblicati da Zanocco, nelle sue preziose ricognizioni archivistiche in merito alla storia edilizia del palazzo, danno conto del fermento dei lavori, attestando, seppure in mancanza di informazioni nei registri di spesa, le numerose modifiche apportate tra il quarto e il quinto decennio ed evidenziate dalle diverse menzioni terminologiche degli spazi¹⁸.

I lavori edilizi di ampliamento coinvolsero tutta la fabbrica: vennero erette logge sul lato meridionale e sul cortile, come già detto, nel 1443 furono compiute la “camera nova domini episcopi” e la loggia a doppia altezza sul giardino di cui ancora si può avere un’idea nel grande ambiente dove lo stemma Donato sopravvive sulla chiave di volta e sul corrispondente peduccio d’imposta. Fin dal 1430 nel cantiere fu presente Giovanni di Bartolomeo da Firenze, quel Nanni di Bartolo che nel 1443, per volere del vescovo Donato, realizzò il pavimento e la nuova vasca battesimale del battistero,



Sopra nella prima riga:

8. Giovanni d'Alemagna, Profeta Daniele, arco trasversale. Padova, Palazzo Vescovile, cappella di San Massimo.

9. Giovanni d'Alemagna, Profeta Abdia, arco trasversale. Padova, Palazzo Vescovile, cappella di San Massimo.

Nella seconda riga:

10. Giovanni d'Alemagna, Profeta Aggeo, arco trasversale. Padova, Palazzo Vescovile, cappella di San Massimo.

11. Giovanni d'Alemagna, Profeta Sofonia, arco trasversale. Padova, Palazzo Vescovile, cappella di San Massimo.



oltre ad altri lavori nell'ambito del complesso della cattedrale¹⁹. Sempre su sua richiesta realizzò anche il grande poggolo che dalla sala magna aggettava sui giardini a levante e per il quale verrà saldato solo alla morte del presule con 775 libbre piccole²⁰. Con intento autocelebrativo il vescovo, preoccupato di tramandare memoria di quanto si andava edificando "in episcopali palacio Paduano" fece scrivere su una lapide: "Servabant tectos vix ista palacia muros / atria coepta suos thalamos incompta locabant / Petrus at hic praesul caelo vir sanguine gentis / Donatus reparat pingitque palacia complet"²¹. Già nel giugno del 1433 Ambrogio Traversari, ospite dell'amico vescovo, descriveva il palazzo "un gioiello di architettura"²².

Nel maggio 1444 tutti i lavori risultavano compiuti. Lo si apprende da una nota manoscritta dello stesso Donato, dove riporta quanto scritto in un epigramma custodito in due urne sepolte sotto il pilastro maggiore del *podio* di fronte alla cappella di San Massimo²³. Nel lodare il rinnovamento del palazzo, "quasi crollato a causa della negligenza dei tempi precedenti", e riportato a una forma migliore con ingenti spese, il vescovo non manca di ricordare l'intervento più ragguardevole: l'edificazione della cappella di San Massimo, "secondo paduano presuli patrono suo".

Testimone di eccezione di questi lavori fu il medico e umanista Michele Savonarola che intorno a quella data magnificò l'impegno profuso dal vescovo nel rendere splendido il palazzo episcopale, "ut non hominum habitaculum tantum, sed deorum digne dici mereatur". Ne descrisse l'ingresso imponente, il vasto ed elegante giardino, circondato da un muro altissimo; le due grandi sale riccamente ornate, con numerose stanze, passando poi alle stalle per i cavalli, alla dispensa e ai granai. Non mancò di descrivere la cappella, "quarum altera, apud cameram eius ornatam et decoram nimis, ab eo fundata est, que ex gloriosis figuris, auro et coloribus sumptuosis ita ornatur, ut hominum oculos nimium oblectet"²⁴.

Come si è detto, i lavori più significativi si concentrarono sul lato orientale del complesso episcopale, interessando il prospetto che affacciava sul *broilo*, interventi che oggi si possono ancora leggere nella *facies* rinascimentale d'insieme, sebbene la facciata sia stata alterata da un sistema di doppie logge realizzate nel tardo Seicento²⁵. Le opere strutturali dovettero interessare preesistenze addossate al bovolo, cioè la torre con la scala a chiocciola che venne edificata durante l'episcopato di Ugo de' Roberti (1392-1397) e che collegava i piani in altezza, dalle cantine alla copertura. Del corpo di

12. Giovanni d'Alemagna, *Sant'Ambrogio*. Padova, Palazzo Vescovile, cappella di San Massimo.

13. Giovanni d'Alemagna, *San Girolamo*. Padova, Palazzo Vescovile, cappella di San Massimo.



fabbrica trecentesco risultava ancora leggibile il paramento murario con i corsi di mattoni fugati e l'intradosso decorato di un'apertura, emerso con il restauro e ora lasciato a vista. Il muro esterno meridionale della struttura trecentesca venne mantenuto per elevare una loggia a doppia altezza su cui al secondo piano, quello degli appartamenti vescovili, Pietro Donato fece costruire la cosiddetta "camera nova", che consentiva l'accesso direttamente a un *podio* e alla cappella privata. L'ingresso al sacello venne ricavato sfruttando l'apertura già in parte esistente in prossimità del bovolo, individuata durante i recenti lavori: si trattava forse di una finestra ad arco sulla cui strombatura permane traccia di una decorazione vegetale precedente.

Per erigere la cappella, le maestranze innestarono nell'angolo sud-est della mole medievale un muro di poco sporgente per ottenere una larghezza maggiore e quindi una superficie più ampia del vano. I lavori dovettero procedere congiuntamente all'elevazione dell'attigua loggia e del *podio* della "camera nova".

Le opere strutturali della cappella risultano compiute nel 1432, giusta l'iscrizione rinvenuta durante la fase di descialbatura sull'architrave in rosso veronese della porta. In capitale maiuscola sono dichiarati titolo, committente e data di realizzazione: «MAXIMO SANTISSIMO PATAVIAE SECVNDO PRESVLI PETRVS / DONATVS EPISCOPVS PADVANVS FECIT MCCCCXXII» (fig. 7). Oltre a essere l'attestazione che si tratta proprio della cappella intitolata a san Massimo, voluta dal vescovo Donato, l'iscrizione precisa la cronologia del progetto, collocando l'esecuzione architettonica al 1432, poco prima della partenza del vescovo per Basilea. Al momento del completamento della struttura, se non addirittura in fase progettuale, il vescovo doveva probabilmente già avere un'idea su chi avrebbe incaricato di dipingere la sua cappella e quali i soggetti da raffigurare. Il progetto subì, però, un'interruzione. Il 18 ottobre 1433 Donato è documentato a Basilea, dove rimase fino a maggio 1436. Rientrato dalla prolungata assenza, nel febbraio 1437 stipulò il contratto per la decorazione della cappella, ma subito dopo, nel 1438 fu costretto a raggiungere Ferrara per partecipare al concilio di unione con la Chiesa greca, per poi trasferirsi a Firenze nuova sede dell'assemblea conciliare. Nel 1439 risulta nuovamente a Padova, ma già nel 1440 dovette tornare ancora a Firenze presso Eugenio IV, dove restò per un paio d'anni, rientrando nella sede episcopale solo nel 1442.

14. Giovanni d'Alemagna, *Sant'Agostino*. Padova, Palazzo Vescovile, cappella di San Massimo.

15. Giovanni d'Alemagna, *Sant'Agostino*, particolare del bacolo. Padova, Palazzo Vescovile, cappella di San Massimo.

Alle pagine seguenti:

16. Giovanni d'Alemagna, *Angelo*, prima crociera. Padova, Palazzo Vescovile, cappella di San Massimo.

17. Giovanni d'Alemagna, *Angelo*, prima crociera. Padova, Palazzo Vescovile, cappella di San Massimo.

18. Giovanni d'Alemagna, *Angelo*, seconda crociera. Padova, Palazzo Vescovile, cappella di San Massimo.

19. Giovanni d'Alemagna, *Angelo*, seconda crociera. Padova, Palazzo Vescovile, cappella di San Massimo.







Una decorazione “come rechede el luogo et [...] secondo ordenera el detto messer lo vescovo”: il contratto Alla luce di quanto è emerso durante i restauri, si può rileggere il contratto tra il vescovo Donato e Giovanni da Ulma, che fu pubblicato da Erice Rigoni nel 1937-1938²⁶.

L'accordo tra le due parti venne siglato il 25 febbraio 1437, prevedendo l'inizio dei lavori il 4 aprile, dopo la fine della quaresima e delle festività pasquali, ma senza dare scadenze per la conclusione dell'opera.

Il vescovo si rivolse a Giovanni da Ulma, che in quegli anni risiedeva a Venezia, senza aver visto personalmente lavori fatti da lui, ma perché ne aveva avuto “bona relatione” da suo nipote Girolamo, del cui giudizio si fidava e che aveva apprezzato i dipinti eseguiti dal pittore nella casa veneziana di Giovanni Corner; nel contratto, significativamente, si chiedeva che alcuni elementi della decorazione fossero “in la forma che sta quelli de messer zuan cornaro et meio”. Il pittore si sarebbe dovuto trasferire da Venezia, stabilendosi in casa del vescovo, e avrebbe dovuto lavorare senza interruzioni, dedicandosi esclusivamente a questo cantiere, aiutato da un garzone per “intriari colorj et in adiutarlo alopera”. Avrebbe, inoltre, dovuto impiegare, a sue spese, insieme a ponteggi e calce, “oro fino, açuro oltremarino de el piu fino si trovi, et cusi de lache fine verdi laccurei et altri colori necessarij tuti fini”²⁷.

Per questo lavoro Giovanni avrebbe ricevuto 120 ducati, suddivisi in quattro *tranches* con un anticipo di 30 ducati. A oggi mancano nelle carte di archivio note di pagamento che attestino i tempi di esecuzione, lasciando aperta la possibilità di un lavoro protratto nel tempo. Nel contratto viene citato il “maistro Zulian orese”, da riconoscere con molta probabilità in Giuliano di Giovanni da Firenze che in città aveva bottega in piazza dei Signori²⁸. Fin dal 1430 egli risulta documentato in qualità di garante dei lavori di rinnovamento della fabbrica vescovile, a diretto contatto con gli artefici li impegnati, tra cui il suo conterraneo e amico Nanni di Bartolo. Zulian realizzò opere per il vescovo Donato e per il Capitolo della cattedrale padovana, tra cui proprio nel 1437 una cassetta d'argento dorato con smalti e stemmi d'azzurro e d'oro²⁹. Per la decorazione della cappella di San Massimo, oltre a essere richiesto in veste di mallevadore, il maestro orafo figura come consulente dei lavori da compiere e forse come fornitore delle lamine metalliche necessarie per la decorazione. Questa, alla fine dei lavori, avrebbe dovuto essere valutata da “altri intendenti del mestiero, alarbitrio dei quali” il vescovo si sarebbe rivolto per un consulto.

20. Giovanni d'Alemagna, *La Fortezza*, particolare della decorazione del catino absidale. Padova, Palazzo Vescovile, cappella di San Massimo.

21. Giovanni d'Alemagna, *Velario*, particolare della decorazione absidale. Padova, Palazzo Vescovile, cappella di San Massimo.

In generale i brani più o meno estesi emersi durante la descialbatura permettono di riscontrare una stretta rispondenza nella ripartizione richiesta da Pietro Donato nel contratto di allogazione. L'ambiente presenta decorazioni sulle due crociere, sul catino absidale (“el volto la tribuna”) e sulle pareti “attorno dela capella” con episodi della vita di Cristo nelle lunette (“desopra hystorie grande come rechede el luogo”) e lungo le pareti racchiuse entro un fregio altre scene di piccole dimensioni (“hystorie pizole”), al disotto delle quali si va a sviluppare un registro di riquadrature di “serpentine et porfidi et dyaspri et strafiori” che tanto gli studiosi hanno immaginato, specie per la tecnica a olio che si obbligava a usare.

Il documento tace sullo specifico programma iconografico, né fa alcun cenno ai soggetti da raffigurare, demandando le scelte alle dirette decisioni del vescovo. Se sono identificabili le scene descritte o che dovevano un tempo essere raffigurate sulle lunette, a causa dello stato di conservazione niente si può dire delle immagini scandite lungo il fregio mediano, a eccezione di iscrizioni in caratteri gotici corrispondenti alla scena rappresentata, che potrebbero far riferimento a storie dell'antico testamento: «[...] unctio», «Edificatio templi», «M(a)nna de celo».

La decorazione superstite: la volta e l'abside

La decorazione della cappella è giunta a noi estesamente mutila, ma ben apprezzabile nelle parti superstiti per la sua qualità. Sulle volte un sistema di nervature dipinte inquadra le quattro vele (fig. 1) e si ricorda a un tondo centrale, in corrispondenza della chiave di volta, dove è iscritta una rosa dorata al cui centro ne è inserita una seconda a rilievo. L'ornato si dispiega lungo le fasce con modanature che illudono la pietra e si raccordano a una sequenza di tondi; questi contengono lo stesso motivo a doppia rosa della chiave di volta e sono campiti su un fondo ornato di fiori e altri elementi vegetali. Nella cornice sull'arcata che divide le due volte, l'impaginato è simile al precedente, ma in questo caso a infiorescenze variopinte si alternano sette clipei con altrettante figure di profeti con cartigli, sui quali per alcuni di loro, sono ancora leggibili i nomi che li identificano (figg. 8-11): Daniele, Abdia, Aggeo, Ezechiele (?) e Sofonia. Con buona probabilità vennero inseriti per il legame tra le loro profezie e gli episodi neotestamentari illustrati nelle lunette.

Sulla prima crociera dall'ingresso, accompagnati da coppie di angeli, sono raffigurati i quattro Padri della Chiesa, mentre sulla seconda dovevano essere dipinti gli evangelisti anch'essi affiancati da angeli, ma sopravvivono solo alcuni frammenti delle vesti e dello scranno di due di questi ultimi. Le figure dei Padri si stagliano contro un fondo ocre, in origine rivestito di foglia d'oro e contrappuntato da piccoli fiori in pastiglia. A eccezione di Gregorio Magno, di cui si dirà più avanti, Ambrogio, Girolamo e Agostino siedono su stalli, ripresi frontalmente in ieratica postura (figg. 12-14). Le loro vesti appaiono oggi prive dei dettagli che impreziosivano, mediante colori a secco e applicazioni, i tessuti di piviali, casule, mitrie. Sono ancora apprezzabili i bacoli dei pastorali di Ambrogio e Agostino, nei cui nodi e ricci si coglie l'accurato disegno di fogli e figurazioni (l'*Annunciazione* e l'*Agnus Dei*) (fig. 15). Negli spazi di risulta delle vele stanno angeli dalle ali fiammeggianti allungate e variopinte: hanno volti giovani e capelli biondi; portano diademi e indossano tuniche bianche e mantelli; reggono ciascuno un candelabro realizzato a pastiglia (figg. 16-17). Per descrivere probabilmente le diversità in schiere o cori, nella seconda campata le creature celesti si contraddistinguono per altri dettagli e attributi: per quello che è dato vedere, hanno il capo cinto di coroncine floreali e portano strumenti musicali e stendardi (figg. 18-19).

La decorazione absidale, introdotta dall'arco che reca dipinto al centro lo stemma Donato, era delimitata da una cornice che, chiusa da modanature, prevedeva una sequenza intrecciata di cartelle rotonde e ovali: le prime contenevano lo stesso motivo a fiore della chiave di volta; le seconde figure a monocromo che rappresentavano delle Virtù. Lo si può ricostruire dai pochi frammenti superstiti, dove l'unica figurazione completa e riconoscibile è quella della Fortezza (fig. 20). La parte basamentale del giro absidale era coperta da un velario dipinto: un raffinato tessuto broccato rosso con un motivo a cardo, drappeggiato e appeso con anelli a un tondino (fig. 21).

Dai lacerti sopravvissuti del catino si può ricostruire come, su una superficie dorata, fossero raffigurati i santi Pietro e Paolo (fig. 22), di cui restano alcuni brani; tra di loro, come lascia intravedere la sinopia, si ergeva la figura di Cristo accompagnato dall'acronimo greco IC – XC (Ἰησοῦς Χριστός). Questa composizione, fortemente lacunosa, suggerisce un'iconografia antica, quella della *Traditio Legis*, un tema che in una cappella vescovile, consacrata a san Massimo, secondo vescovo di Padova, parrebbe più che pertinente. Infine, a completare la scena, da quanto appare, un gruppo di serafini doveva affiancare il volto di Cristo. Non sembra, inoltre, azzardato ipotizzare che sulla parete divisoria, in asse con l'altare, e dunque su un supporto diverso, dovesse apparire il *Battesimo di Gesù*, fatto che aveva un legame con la liturgia battesimale e quindi con il ministero episcopale. La sua presenza sarebbe stata coerente con gli episodi dell'*Annunciazione a Maria*, della *Natività di Gesù* e dell'*Adorazione dei pastori* e in sequenza prima delle storie della Passione.



22. Giovanni d'Alemagna, *San Paolo*, particolare della decorazione del catino absidale. Padova, Palazzo Vescovile, cappella di San Massimo.

23. Giovanni d'Alemagna, *Decorazione della parete sud, prima campata*. Padova, Palazzo Vescovile, cappella di San Massimo.

La decorazione delle pareti laterali

L'assetto decorativo delle pareti laterali si organizzava, come già si è accennato, su tre registri (figg. 23-24): in alto le grandi lunette figurate, al di sotto le "hystorie pizole", delimitate in basso da una finta cornice modanata in porfido che accompagnava su tutto il perimetro della cappella. Tra questa cornice e uno zoccolo di color rosa a ridosso del pavimento si dispiegava sulle pareti lunghe un doppio ordine di specchiature quadrate che alternano la soluzione a finto marmo, con venature variate, a quelle a traforo, presentata con motivi sempre diversi.

La narrazione sulle quattro lunette inizia in prossimità dell'altare sulla parete sud e si conclude su quella nord nella stessa collocazione. Dell'*Annunciazione* sulla prima lunetta rimane soltanto un brano sulla destra, dove resta un poco della stanza della Vergine (fig. 25): dentro un interno, reso da una parete scorciata in profondità, è descritto il leggio di legno chiaro sul quale è aperto un libro e, accanto, a un altro chiuso dalla coperta verde riposto sul ripiano. Resta solo un lacerto azzurro del manto di Maria.

Segue la lunetta con la rappresentazione della *Natività di Gesù* e dell'*Adorazione dei pastori* (fig. 26). Anche in questo caso la scena risulta lacunosa, ma dettagli e personaggi permettono di comprendere lo schema compositivo. La narrazione si dispiega su un paesaggio profondo ritmato da quinte montagnose dove trovano posto brani di gusto agreste, come l'ovile con le pecore, il cane e il pastore rapiti dalla visione dell'angelo annunciante, mentre un altro è seduto assopito poco distante.

Sulla sinistra apre la scena la Vergine inginocchiata sotto una capanna dal tetto di paglia e protetta da una stuoia; doveva essere affiancata da Giuseppe in adorazione del bambino Gesù; in primo piano il cenno di un intreccio potrebbe ricordare la culla del Bambino Gesù. Nel cielo striato di azzurro e oro angeli volteggiano sulla capanna, due di essi reggono una croce lignea.

La lunetta di fronte, quella più integra, descrive in una narrazione continua alcuni momenti relativi a quanto precede la Passione di Cristo (figg. 27-28, 30). Come nell'*Adorazione*, le scene sono ambientate in un paesaggio dall'alto orizzonte, nel trascolorare del giorno reso da un cielo atmosferico; la vista quasi a volo di uccello si estende su un territorio collinare che digrada verso il mare o un vasto lago, in mezzo al quale, tra isolotti fortificati, veleggiavano imbarcazioni di diverse dimensioni; un insieme di alberi dotati di cofa suggerisce la presenza di un porto vicino (fig. 29). Un fronte di colline e rocce e un recinto vimineo raccordano il fondo al primo piano dove si ambientano episodi del racconto. A sinistra, uscito da un edificio dalle forme rinascimentali da riconoscere con il Cenacolo, il gruppo degli apostoli segue Gesù diretto al Monte degli Ulivi. Al centro, alcuni di loro uniti in gruppo stanno discutendo





con lui, la cui figura si legge prevalentemente a livello di sinopia. Il personaggio di profilo dal mantello verde (fig. 30) potrebbe essere Andrea e fare riferimento all'episodio riportato da Marco al capitolo 13, in cui Gesù, sul Monte degli Ulivi, interpellato da Pietro, Giacomo, Giovanni e Andrea, predisse un futuro di persecuzioni, carestie e guerre ed esortò i discepoli a non lasciarsi ingannare, a resistere in attesa del ritorno del Figlio dell'uomo, impegnandosi nell'annuncio del Vangelo a tutte le nazioni. Sulla destra, grande rilievo viene dato al momento della preghiera di Gesù nel giardino del Getsemani, rappresentato nella sua struttura irregolare, delimitata da una rustica recinzione con rami intrecciati. Un cipresso ne segna l'ingresso, mentre Gesù all'interno dello spazio concluso, è ritratto di spalle in preghiera nell'atto di volgere lo sguardo verso l'alto, alla vista dell'angelo che gli indica il calice poggiato sullo spuntone roccioso. Fuori dal recinto, in primissimo piano a destra, stanno, invece, gli apostoli Pietro, Giacomo e Giovanni profondamente addormentati.

L'ultima scena, prossima all'altare e anch'essa frammentaria, riguarda la *Crocifissione di Gesù* (fig. 31). Si legge ancora la parte sinistra della composizione originaria con, in primo piano, lo svenimento della Vergine, ripresa di spalle, mentre viene sorretta da tre Marie; alle loro spalle s'intuisce un affollarsi di persone, ma spicca un cavaliere dal voluminoso copricapo piumato. Di Gesù crocifisso dipinto al centro della scena, con la croce al limitare della lunetta, rimane soltanto il braccio destro.

Note sulla tecnica

Nel contratto del 1437 con Giovanni da Ulma si chiedeva che si dipingessero sia le "hystorie grande" che le piccole, sia in finti marmi "tuto a olio in la forma che sta quelli [lavorj] de messer zuan cornaro et meio"³⁰. Con i restauratori e il laboratorio di analisi si sono cercate di definire le modalità operative e i materiali utilizzati, tentando di identificare senza successo tracce della citata stesura a olio. Le indagini chimico-stratigrafiche condotte sui campioni hanno consentito di chiarire la natura dei materiali impiegati e di precisare alcuni aspetti esecutivi³¹. La preparazione risulta costituita da un intonachino a base di calce, con diffusa presenza di silicati, mentre in più casi si rileva l'impiego di leganti di natura proteica (colla animale o caseina), soprattutto nelle stesure a secco. La varietà e i timbri cromatici visibili corrispondono a una gamma documentata dalle analisi comprendente il nero carbone (verosimilmente nero di vite) impiegato su ampie zone come base per la vegetazione dipinta a secco, le ocre per i toni rossi e gialli, la malachite per i verdi e, nei blu, l'oltremare

24. Giovanni d'Alemagna, *Decorazione della parete nord, prima campata*. Padova, Palazzo Vescovile, cappella di San Massimo.

25. *Lacerto dell'Annunciazione a Maria*. Padova, Palazzo Vescovile, cappella di San Massimo.



Alla pagina a fianco:

26. Giovanni d'Alemagna, *Natività di Gesù e Adorazione dei pastori*. Padova, Palazzo Vescovile, cappella di San Massimo.

27. Giovanni d'Alemagna, *Uscita dal Cenacolo e Orazione di Gesù nell'orto*. Padova, Palazzo Vescovile, cappella di San Massimo.



28. Giovanni d'Alemagna, *Incontro di Gesù con i discepoli*, particolare degli apostoli. Padova, Palazzo Vescovile, cappella di San Massimo.



29. Giovanni d'Alemagna, *Decorazione della parete nord, prima campata*, particolare. Padova, Palazzo Vescovile, cappella di San Massimo.

naturale (lapislazzuli) associato a biacca. Anche se in misura ormai ridotta, risultano ancora presenti sulle superfici applicazioni a pastiglia dorata per elementi decorativi quali candelabri e motivi floreali e in lamina d'oro, oltre ad altri inserti metallici nei galloni delle vesti, per esempio nel manto della Vergine e negli abiti degli angeli.

Per quanto riguarda le modalità di riporto del disegno, è da registrare una duplice prassi operativa che potrebbe indicare l'intervento di due mani distinte: accanto all'uso del cartone con spolvero, documentato soprattutto in corrispondenza delle parti eseguite a secco, è attestato anche il ricorso alla sinopia, chiaramente leggibile in alcune porzioni del ciclo, come, ad esempio, nella figura di Cristo nella scena che precede la preghiera sul Monte degli Ulivi.

L'intervento di restauro e l'evidenza stratigrafica hanno, inoltre, evidenziato come le pitture murali della cappella siano state nel tempo oggetto di interventi di rifacimento, con applicazioni pittoriche successive e integrazioni a tempera; in alcuni casi sono state rilevate anche tracce di materiali organici e di prodotti riconducibili a restauri più recenti, condotti però in epoca imprecisata, comunque prima della scialbatura³².

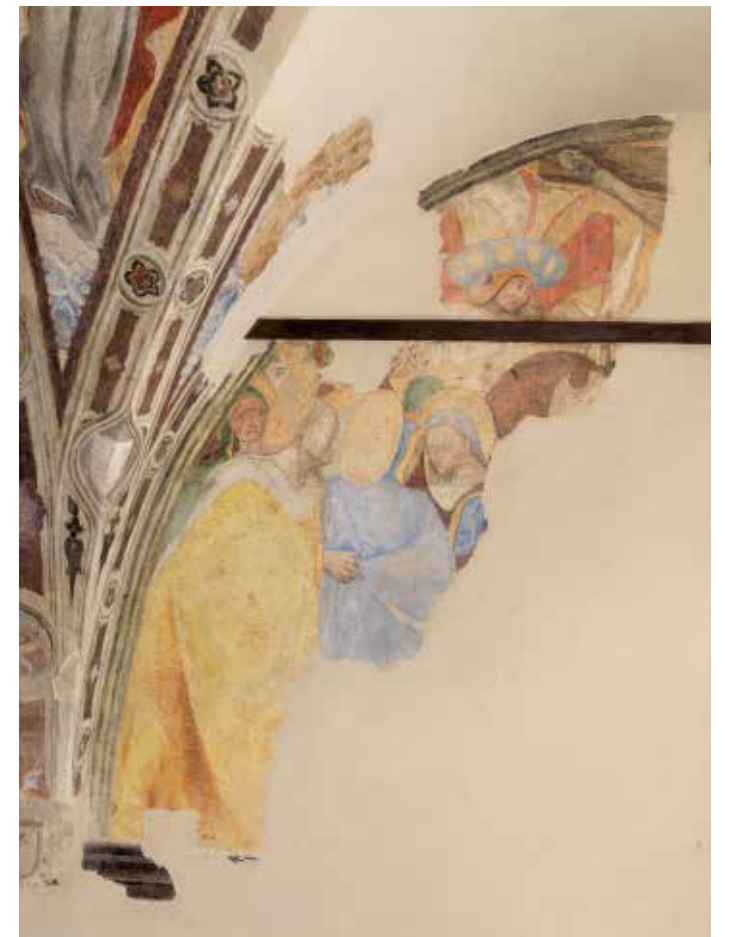
Giovanni da Ulma è Giovanni d'Alemagna

Non è questa la sede per una disamina completa del ciclo finalmente recuperato, ma si può affermare che attraverso di esso è possibile confermare la corrispondenza tra Giovanni da Ulma e Giovanni d'Alemagna. L'acuta intuizione *sine visu* di Erice Rigoni, allora solo un indizio, che il "maestro zuane de ulma" incaricato della decorazione della cappella fosse in realtà Giovanni d'Alemagna, futuro cognato e socio di Antonio Vivarini, è finalmente fondata e supportata da evidenti riscontri³³. Se la figura di Giovanni d'Alemagna si presenta ancora oggi sfuggente e complessa, specie per la questione dibattuta sull'identità derivata dal patronimico, come di recente ha riesaminato Rebecca Müller³⁴, da questo ciclo è possibile iniziare a capire quale fosse la fisionomia artistica del pittore tedesco a metà degli anni trenta, quali i suoi riferimenti e i suoi modelli e, conseguentemente, quale possa essere stato il suo ruolo e apporto nella bottega dei Vivarini.

Gli studi a lui dedicati, sebbene non numerosi, hanno offerto letture tutt'altro che univoche. Le indagini critiche più recenti, partendo dal dato certo del *San Girolamo* del Walters Art Museum di Baltimora (inv. 693) (fig. 32), firmato e datato 1444, hanno tentato l'attribuzione di un definito corpus di opere e la distinzione del suo lavoro nella società Vivarini, post 1440, anno della sua costituzione, lasciando aperti diversi interrogativi, in particolare sul peso che avrebbe avuto all'interno della

30. Giovanni d'Alemagna, *Incontro di Gesù con i discepoli*, particolare di un apostolo. Padova, Palazzo Vescovile, cappella di San Massimo.

31. Giovanni d'Alemagna, *Lacerto della Crocifissione di Gesù*. Padova, Palazzo Vescovile, cappella di San Massimo.





bottega³⁵. Se nel tempo è andata maturando una rivalutazione nei confronti di Giovanni nel sodalizio con il cognato, c'è chi si è spinto oltre, tentando di precisare il perimetro di aggiornamento figurativo prima della collaborazione con i Muranesi³⁶.

Un punto di partenza ineludibile è il confronto con la citata opera firmata di Baltimora, tenendo in conto la diversità tecnica, il supporto e le condizioni conservative dell'affresco (fig. 33). Le figure di san Girolamo a Padova e nel dipinto americano hanno una resa dell'abbigliamento in parte sovrapponibile, compresi i guanti dal polso pendente; analoghe sono le mani prensili attorno al libro squadrato seppure in diversa posizione. Il ciclo in esame ha tuttavia, pur se mutilo, una maggiore complessità e genera, oltre che stupore, un senso di disorientamento. Se nei loro fondali dorati e nei rilucenti ornati metallici le monumentali figure di Girolamo, Ambrogio e Agostino e gli angeli dalle ali fiammeggianti mostrano una cultura ancora ben permeabile al gotico internazionale, nelle scene alle pareti traspaiono più nettamente umori di un Rinascimento embrionale: i cieli si fanno atmosferici seppure sfumati d'oro, i terreni rocciosi che vanno a scandire i piani negli scorci paesaggistici rivelano una nuova spaziosità e l'architettura dipinta si libera delle forme gotiche, aggiornandone la grammatica; i corpi nei volumi e gesti recuperano una costruzione plastica ravvisabile proprio in opere successive di Giovanni d'Alemagna e Antonio Vivarini. Analogamente nelle nervature decorative delle volte la profusione di materiali preziosi si abbina ai medaglioni con profeti dai volti scorciati, e le iscrizioni dipinte in gotica rotunda affiancano la scritta epigrafica della dedicazione in capitale protoumanistica.

Si tratta della medesima temperatura artistica che, negli stessi anni, si riscontra in altre opere volute da Pietro Donato, come il messale della Vaticana e, soprattutto, l'evangelistario della Pierpont Morgan, scritti entrambi dal fedelissimo Giovanni da Monterchi ai tempi di Basilea, ma illustrati il primo da un miniatore boemo e il secondo dal savoiaro Peronet Lamy e da un pittore attivo a Padova nel quarto decennio del secolo³⁷. Si tratta di un'apertura di gusto che molto probabilmente fece optare il vescovo per un pittore dalle origini germaniche di cui, come si è detto, non conosceva le opere veneziane, ma che gli era stato raccomandato per le sue capacità dai suoi interlocutori toscani. Non va dimenticato che il 15 gennaio 1431 Giovanni d'Alemagna aveva firmato un contratto per la dipintura in vari colori e per la doratura a foglia del monumento funebre di Raffaele Fulgosio (1367-1427), personaggio ben conosciuto da Donato³⁸, nella basilica del Santo. La tomba era stata realizzata dal fiorentino Pietro di Niccolò Lamberti con la collaborazione di

32. Giovanni d'Alemagna, *San Girolamo*. Baltimora, The Walters Art Museum.

33. Giovanni d'Alemagna, *San Girolamo*, particolare. Padova, Palazzo Vescovile, cappella di San Massimo.

Giovanni di Bartolo, e dipinta da quel "mag. Iohannis de Alamania, q. Nicolay" che risultava abitare a Padova in quel tempo, ma che successivamente si dovette trasferire in Laguna³⁹. Tuttavia, non è possibile sapere se un tale intervento prevedesse una parte figurativa o se sia stato un semplice intervento di policromia della parte scultorea o poco più. Questa presenza documentaria è però significativa all'inizio di un decennio per Padova intenso di esperienze figurative, ma "dal tessuto ancora malnoto e lacunoso"⁴⁰. Una presenza significativa, ma difficile da inquadrare fu, ad esempio, quella di Filippo Lippi, documentato in attività nel 1434 presso la basilica del Santo e nella cappella di San Prosdocimo nel Palazzo del Podestà, la cui decorazione fu portata a compimento da Nicolò Pizolo e Bono da Ferrara⁴¹. Nelle figure degli angeli della cappella di San Massimo e, in particolare, nel risalto plastico delle loro vesti sottolineato dalla luce non sembra infondato cogliere un'influenza lippesca, dando ragione a Ian Holgate quando scorge nelle opere di Giovanni d'Alemagna un debito nei confronti di modelli toscani.

Gli stessi angeli (figg. 16-19) hanno lunghe ali variopinte che persistono nel repertorio del pittore anche nella fase della collaborazione con Antonio Vivarini, come ancora testimonia la tarda *Annunciazione* Aguttes, da poco riconosciuta da Mattia Vinco nella documentata pala per un altare della chiesa veneziana di Santa Maria della Carità⁴². Altri legami sono individuabili con la produzione successiva, ad esempio, nella *Natività* per la stretta vicinanza della capanna e di Maria con la versione che la società d'Alemagna-Vivarini licenzierà nel 1447 nel polittico di San Francesco (fig. 35), ora a Praga, per la quale si è sempre citato come precedente più prossimo la miniatura di Peronet Lamy⁴³, da ritenere comunque una delle fonti indispensabili nel repertorio della biblioteca Donato. Nella decorazione in esame risultano un'anticipazione non solo la posa genuflessa della Vergine, sebbene in controparte, ma per quello che ci è dato vedere, persino l'intreccio di giunchi in primissimo piano tra la bassa vegetazione (forse culla del Bambino?) e che si ritrova nel fondo come stuoia di protezione (fig. 34).

34. Giovanni d'Alemagna, *Natività*, particolare. Padova, Palazzo Vescovile, cappella di San Massimo.

35. Giovanni d'Alemagna e Antonio Vivarini, *Polittico della Natività di Gesù*, particolare. Praga, Národní Galerie (già Padova, chiesa di San Francesco).



È nella morfologia del paesaggio, resa nel terreno roccioso dell'ocra rossa, talvolta frastagliato e rivestito di vegetazione, che si ritrova la cifra più ricorrente nelle opere del quinto decennio, anche in quelle di coproduzione. Simili conformazioni compaiono nella stessa *Natività* del polittico di Praga, nella *Madonna dell'umiltà* Pittas, nel *San Girolamo* Terruzzi, e negli sfondi dell'*Annunciazione* Aguttes. Un habitat del tutto simile a quello del Getsemani padovano lo ritroviamo anche nella tavola di medesimo soggetto nel polittico della Passione alla Ca' d'Oro, dipinto forse dal solo Antonio tra il 1435 e il 1440, che potrebbe essere derivazione della composizione in esame; persino la stessa impaginazione di Gesù inginocchiato e orante davanti a una roccia con il calice, seppure meno ardita nella mancata ripresa dorsale, fa pensare al precedente della cappella di San Massimo. Ma è un disegno di Jacopo Bellini (British Museum 18550811.43; figg. 36-37)⁴⁴ a dirci la direzione intrapresa da Giovanni, a suggerire che contaminazioni stanno portando a esiti figurativi e spaziali nuovi, dove è difficile sciogliere il dare e avere. Più tardi, ispirandosi proprio alla composizione dello stesso Jacopo, suo figlio e il genero Mantegna arriveranno a dare interpretazioni diverse dello stesso tema.

Nel legame con la produzione di Giovanni non va trascurato il ricorrere di aspetti decorativi come il motivo del broccato del velario absidale o le specchiature in 'straforo' del basamento (figg. 38-39) il cui motivo si ritrova semplificato nella pedana del coro del *Trittico della Carità* (Venezia, Gallerie dell'Accademia); è la traduzione in pietra delle raffinate cornici intagliate del polittico di San Girolamo di Vienna (1441) o di quelli di San Zaccaria a Venezia (1443), più precisamente nella riproposizione che Ludovico da Forlì, riproducendo con probabilità il disegno di Giovanni, fa della trama nella carpenteria dorata.

Il nuovo, però, avanzava: nel giro di pochi anni cambiò lo scenario in cui lo stesso Giovanni e Antonio erano stati coinvolti. Segno del nuovo clima artistico è la diversa impostazione compositiva della quarta vela della crociera (figg. 40-41); a distanza di tempo, probabilmente non per cause conservative, venne ripensata la sua decorazione con l'immagine di san Gregorio Magno. Si decise di rimuovere la figura del pontefice seduto sul trono, come gli altri tre Padri della Chiesa, per rinnovarne l'immagine e collocarla entro una cornice circolare diamantata di colore verde. La ripresa scorciata della figura del papa e dello studiolo in cui è inserito rompe ogni schema precedente. Riporta immediatamente alle innovative intuizioni decorative della cappella Ovetari, elaborate non tanto da parte della società Vivarini-d'Alemagna, quanto da Nicolò Pizolo che, agli Eremitani dipinse i Dottori della Chiesa su modelli donatelliani⁴⁵. Gli stipi, la volta a botte, i leggii sembrano anticipazioni degli

36. Giovanni d'Alemagna, *Orazione di Gesù nell'orto*, particolare. Padova, Palazzo Vescovile, cappella di San Massimo.

37. Jacopo Bellini, *Agonia nell'orto*. Londra, British Museum.



Ovetari. A questo punto si può ipotizzare un intervento sostitutivo a ridosso di una data prossima al 1448, anno dell'incarico Ovetari e prima della scomparsa di Pietro Donato, avvenuta nell'ottobre dell'anno precedente. Se si volessero vedere le sembianze di Tommaso Parentucelli nelle vesti di pontefice di Gregorio Magno, potremmo immaginare un atto di devozione all'amico da parte di Donato con un *post quem* al 6 marzo 1447, data dell'elezione al soglio di Pietro con il nome di Niccolò V. Entrambi erano fini umanisti e bibliofili: i due si conoscevano fin dai tempi di Basilea, se non prima, a Bologna dove era maestro di casa del cardinale Albergati, e in occasione dell'assemblea conciliare trasferita a Ferrara e Firenze, e così nuovamente nella città toscana presso la corte papale qui insediata fino al 1443.

In conclusione, i dati che emergono dagli affreschi di San Massimo rivelano il profilo di un artista composito, ricettivo alle novità presenti a Padova e in Laguna a inizio del quarto decennio; un pittore per niente attardato e arcaizzante, come la critica fino a pochi anni fa lo ha considerato, esclusivamente in rapporto al periodo corrispondente agli anni del suo sodalizio con il più giovane Antonio Vivarini, dato che nulla del suo lavoro prima del 1440 era noto per valutare il profilo artistico di Giovanni d'Alemagna.

Oggi, la riscoperta del ciclo, oltre a costituire un punto di partenza per fare chiarezza sulla produzione artistica a Padova fra quarto e quinto decennio del Quattrocento, rende possibile, in linea con le osservazioni formulate per primo da Zeri, la rivalutazione del peso di Giovanni all'interno della bottega muranese. A partire dalle considerazioni di Andrea De Marchi, si presenta quindi l'occasione, come auspicato anche da Vinco più recentemente, di riconsiderare "i valori stilistici delle opere fino a qui assegnate con sicurezza al catalogo di ciascuno", riesaminando quelle prove che negli ultimi tempi sono state ricondotte al solo Giovanni, come per esempio le tavole con le *Storie di sant'Apollonia*, divise tra Bassano del Grappa, Bergamo e Washington⁴⁶.

Museo Diocesano di Padova

38-39. Giovanni d'Alemagna, *Particolari della decorazione basamento*. Padova, Palazzo Vescovile, cappella di San Massimo.



Desidero ringraziare in modo particolare Tiziana Franco, con la quale sul ritrovamento mi sono confrontato da subito, e che con pazienza ha letto e rivisto il testo. Sono grato, inoltre, a Giordano e Guglielmo Passarella (Passarella Restauri s.r.l.), ai restauratori Fabio Duprè e Stefania Scabia, che durante i lavori mi hanno aiutato a comprendere gli aspetti più tecnici, a Monica Pregnolato della Soprintendenza competente con la quale, insieme a Claudio Seno dell'Ufficio beni culturali, ci siamo continuamente relazionati, a Chiara Traverso, per le ricerche in Archivio vescovile di Padova, al fotografo e amico Mauro Magliani per la puntuale e documentaria campagna fotografica. Ringrazio, inoltre: don Lorenzo Celi, don Francesco Buson, Giovanni Bottecchia, Luca Borin, Stefano Secchi, Sabrina Doni, Federica Toniolo, Leonardo Granata e Carlo Cavalli, ai tempi del rinvenimento, conservatore al Museo Diocesano di Padova.

- 1 A. Nante, *Il Palazzo di Pietro: tradizione apostolica e cultura umanistica nella committenza del vescovo Barozzi*, in *Pietro Barozzi un vescovo del Rinascimento*, atti del convegno di studi (Padova, 18-20 ottobre 2007), a cura di Id., C. Cavalli e P. Gios, Padova 2012, p. 241. E ancora: A. Nante, C. Cavalli, *Il palazzo dei vescovi di Padova: sette secoli di decorazione*, in *Il Palazzo Vescovile a Padova*, a cura di C. Rebeschini, Milano 2015, p. 136.
- 2 E. Rigoni, *Giovanni da Ulma è il pittore Giovanni di Alemagna?*, "Atti e memorie della R. Accademia di scienze, lettere ed arti in Padova", n.s., LIV, 1937-1938, pp. 131-136; riedito in Ead., *L'arte rinascimentale a Padova*, Padova 1970, pp. 51-56.
- 3 Su Pietro Donato: G. Degli Agostini,

Notizie storico-critiche intorno la vita e le opere degli scrittori viniziani, II, Venezia 1754, pp. 135-146; Francesco Scipione Dondi Orolgio, *Dissertazione nona sopra l'istoria ecclesiastica padovana*, Padova 1817, pp. 22-41; M. Stel-lin, *La data di nascita di Pietro Donato, vescovo e umanista*, "Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana", 5, 1973, pp. 85-91, e in particolare, A. Menniti Ippolito, *Donà (Donati, Donato), Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 40, Roma 1991, 738-741 con bibliografia precedente. Di interesse anche il più recente C. Revest, *Umanesimo, università e chiesa a Padova nei primi anni del dominio veneziano: l'orazione accademica di Gasparino Barzizza per Pietro Donato (1418)*, "Quaderni per la storia dell'Università di Padova", 49, 2016, pp. 3-34.

4 Nel 1412 (15 luglio) accede in qualità di canonico del Capitolo della cattedrale di Padova, subentrando al parente Francesco Donato. Cfr. Permuta del canonico da Francesco di Santa Fosca di Giovanni Donato a Pietro Donato, Archivio Storico Diocesano di Padova (d'ora in poi ASDPd), *Curia vescovile*, Diversorum, Diversorum.I, 14, c. 137. Ne parla Melchiorre senza però citare la fonte, cfr. M. Melchiorre, "Ecclesia nostra": la cattedrale di Padova, il suo Capitolo e i suoi canonici nel primo secolo veneziano (1406-1509), Roma 2014, pp. 70-75.

5 Per il percorso curricolare e gli spostamenti si veda P. Sambin, *La biblioteca di Pietro Donato (1380-1447)*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", XLVIII, 1959, pp. 55-56, e più contestualmente A. Menniti Ippolito, *Donà [...] Pietro*, cit.; D. Gallo, *La "domus Sapientiae" del vescovo Pietro Donato: un progetto*

quattrocentesco per un collegio universitario, "Quaderni per la storia dell'Università di Padova", XXXIII, 2000, pp. 115-130. Per lo svolgimento e l'esito dei fatti, specie delle vicende post mortem di Pietro Donato sulla fondazione della Certosa, si veda il recente contributo di F. Benucci, *Dal monastero di San Bernardo fuori porta Codalunga all'ameno romitaggio di Vigodarzere progettato da Andrea Moroni (e rifinito da Andrea da Valle)*, in *Le certose di Padova*, a cura di Id., Padova 2016, pp. 15-133.

7 P. Sambin, *La biblioteca di Pietro Donato*, cit. Si veda anche in L. Montobbio, *Miniatores, scriptores, rilegatori di libri della Cattedrale di Padova nel secolo XV*, "Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana", V, 1973, pp. 100-103.

8 G. Canova Mariani, *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, in *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione - Palazzo del Monte; Rovigo, Accademia dei Concordi), a cura di G. Baldissin Molli, G. Canova Mariani e F. Toniolo, Modena 1999, pp. 25-26. Per la *Notitia dignitatum* cfr. J.J.G. Alexander, *Notitia dignitatum. L'amministrazione dell'Impero Romano. Saggi e commenti*, Roma 2014, pp. 53-80, e sull'Eusebio di Donato, poi fatto copiare dal vescovo Fantino Dandolo: S. Fumian, in *Mantegna e Padova 1445-1460*, catalogo della mostra (Padova, Musei Eremitani), a cura di D. Banzato, A. De Nicolò Salmazo e A.M. Spiazzi, Milano 2006, pp. 172-173, cat. 17.

9 P. Sambin, *La biblioteca di Pietro Donato*, cit., pp. 56-58. G. Mariani Canova, *La cultura universitaria nei libri miniati dei vescovi e della cattedrale di Padova tra Medioevo e Rinascimento. Dal*

40. Giovanni d'Alemagna e pittore padovano del XV secolo, *Decorazione della vela con san Gregorio Magno*. Padova, Palazzo Vescovile, cappella di San Massimo.



41. Pittore padovano del XV secolo (Nicolò Pizolo?), *San Gregorio Magno*. Padova, Palazzo Vescovile, cappella di San Massimo.

Maestro della Novella ad Antonio Maria da Villafora, in *Università e Chiesa a Padova* (sec. XIII-XX). *Spazi, interazioni, conflitti*, atti del convegno di studi (Padova, 29-30 settembre 2022), a cura di S. Dal Santo e A. Barzazi, Padova 2024, pp. 6-9. Sul manoscritto oggi a Berlino, più in dettaglio: S.G. Casu, in *In the Light of Apollo. Italian Renaissance and Greece*, catalogo della mostra (Atene, National Gallery - Alexandros Soutzos Museum), a cura di M. Gregori, I, Athens 2003, pp. 143-144, cat. I.15. Su Ciriaco d'Ancona: E.W. Bodnar, *Cyriacus of Ancona and Athens*, Bruxelles 1960; C.R. Chiarlo, *“Gli fragmenti dilla sancta antiquitate”*: studi antiquari e produzione delle immagini da *Ciriaco d'Ancona a Francesco Colonna*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*. I. *L'uso dei classici*, a cura di S. Settis, Torino 1984, pp. 269-297. L. Beschi, *I disegni ateniesi di Ciriaco: analisi di una tradizione*, in *Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'Umanesimo*, atti del convegno internazionale di studio (Ancona, 6-9 febbraio 1992), a cura di G. Paci e S. Sconocchia, Reggio Emilia 1998, pp. 83-94; E.W. Bodnar, C. Foss, *Cyriac of Ancona. Later Travels*, Cambridge (MA) 2003; *Cyriac of Ancona. Life and Early Travels*, a cura di C. Mitchell, E.W. Bodnar e C. Foss, Cambridge (MA) 2015.

10 Non è tuttavia documentata l'appartenenza del calamaio al vescovo Donato: trasformato in contenitore per il crisma, con incertezza viene datato l'ingresso nel Tesoro del capitolo della cattedrale di Padova. Cfr. N. Zorzi, in N. Giovè Marchioli, M.C. La Rocca, N. Zorzi, *Inscriptiones medii aevi Italiae* (saec. VI-XII), 6, Veneto. Padova e Rovigo, I, Spoletò 2025, pp. 36-42.

11 Cfr. C. Corsato, *Massimo di Padova. Episcopato e santità tra “legenda” e storia*, in *La Chiesa di San Massimo in Padova. Cappella Universitaria*, a cura di G. Zampieri, Roma 2012, pp. 41-61.

12 I. Holgate, *Paduan Culture in Venetian care: the patronage of Bishop Pietro Donato* (Padua 1428-47), “Renaissance Studies”, 16, 2002, 1, pp. 9-11.

13 Non più esistente, ne fa cenno Michiel in *Notizia d'opere di disegno pubblicata e illustrata da D. Jacopo Morelli*, a cura di G. Frizzoni, Bologna 1884, p. 76: “Fu dipinta da Ansuin da Furli, da Fra Filippo e da Nicolò Pizzolo Padoano, secondo el Campagnola”.

14 C. Bonaccorsi, *La cappella di San Luca: gli affreschi*, in *Magnificenza monastica a gloria di Dio. L'abbazia di Santa Giustina nel suo secolare cammino storico e artistico*, a cura di G. Baldissin Molli e F.G.B. Trolese, Roma 2020, pp. 463-466. Del ciclo di Storlato nel contesto culturale e artistico del tempo fa un'ampia disamina A. De Nicolò Salmazo, *Andrea Mantegna*, Milano-Ginevra 2004, pp. 63-66.

15 In origine la cappella doveva misurare: 285x740x378 cm.

16 ASDPd, *Curia vescovile*, Implementazione. Progetto di riordino della sede vescovile, ingegnere Antonio Brillo, 1902. Le tre tavole che illustrano i lavori voluti nel complesso episcopale dal vescovo Giuseppe Callegari (1841-1906) non sono corredate di una relazione allegata, o comunque a oggi non ancora rinvenuta tra le carte d'archivio.

17 «Petrus Donatus Episcopus Patav. An. 1428». L'iscrizione si trovava “In laqueari cubiculorum ad orientem sub stemmate”, cfr.: J. Salomonio, *Urbis Patavinae Inscriptiones sacrae, et prophanae*, Patavii 1701, p. 520. Sul palazzo vescovile edificato nell'area

attuale, a ridosso della cattedrale, a inizio del XIV secolo durante l'episcopato di Pagano della Torre, e sulle fasi costruttive successive: R. Zanocco, *Per la Storia della nostra Diocesi. Luogo e vicende del palazzo vescovile di Padova nel medioevo*, “Bollettino diocesano di Padova”, XII, 1927, pp. 593-603; Id., *Per la storia della nostra Diocesi. Il Palazzo Vescovile attuale nella storia e nell'arte* (1309-1567), “Bollettino diocesano di Padova”, XIII, 1928, pp. 175-192, 243-258, 334-342. Inoltre, G. Lorenzoni, *Le vicende costruttive del palazzo vescovile*, in *Padova: case e palazzi*, a cura di L. Puppi e F. Zuliani, Vicenza 1977, pp. 51-56; A. Nante, *Il palazzo di Pietro*, cit., pp. 239-274; L. De Marchi, *Il palazzo vescovile di Padova*, “Padova e il suo territorio”, XXVII, 159, 2012, pp. 6-13; M. Bolzonella, *La memoria della pietra. Le fasi costruttive del palazzo attraverso i secoli*, in *Il Palazzo Vescovile*, cit., pp. 55-73.

18 R. Zanocco, *Per la storia della nostra Diocesi. Il Palazzo Vescovile attuale*, cit., pp. 175-192.

19 L. Montobbio, *Lo scultore Giovanni da Firenze detto Nani e una sua opera nel Battistero di Padova*, “Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti. Memorie della Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti”, n.s., LXXXIII, parte III, 1969-1970, pp. 231-247.

20 A. Sartori, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, a cura di C. Fillarini, Vicenza 1976, pp. 177-178.

21 Perduta la lapide, il testo fu trascritto dal vescovo nel codice pergamenaceo di sua proprietà (*Collectanea epigrafica* [ms. Ham. 254], della Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, alla c. 122r). Cfr. E. Barile, *Giovanni Marcanova e i suoi possibili incontri con Andrea Mantegna*, in *Mantegna e Padova 1445-1460*, cit., p. 41 e p. 43, note 38 e 41. Sul manoscritto: S.G. Casu, in *In the Light of Apollo*, cit., pp. 143-144, cat. I.15 con bibliografia precedente. Sulla scrittura M. Meiss, *Toward a More comprehensive Renaissance Palaeography*, “The Art Bulletin”, 42, 2, 1960, p. 108. La collezione di epigrafi e pezzi antiquari fu assemblata da Pietro Donato probabilmente tra il 1442/1443 e il 1447, anno della sua morte. Il volume, che non compare nell'elenco pubblicato da Sambin, sarebbe diventato un modello per manoscritti epigrafici simili nella seconda metà del XV secolo. Una cartella del volume fu compilata da Ciriaco d'Ancona, amico e corrispondente del prelato, come già visto.

22 Cfr. A. Traversari, *Hodoeporicon*, a cura di V. Tambrini, Firenze 1985, pp. 133-134.

23 La notizia è sempre riportata nel ms. Ham. 254, c. 122r: “Istud epigramma est sub terra, subtus pilastrum maiorem podioli ante capellam Sancti Maximi in duabus urnulis, involutum in una palla cerea, litteris maiuscolis scriptum manu mea: / P(etrus) Donatus N(icolai) f(ilius) huius s(anctae) Patavinae Eccle(siae) pont(ifex) aedem / sacram cum podiolis b. Maximo secundo paduano / presuli patrono suo a fundamenti fieri fecit, / episcopium in meliorem formam quam antea / fuerat reduxit et neglectu superiorum temporum / pene colapsum magna impensa renovavit / anno D(omini) M.CCCC.XLIII Kal. mail. Soli Deo honor. / In f(ronte) p(edes) XX, in a(gro) p(edes) XIII”.

24 È interessante riportare per intero la descrizione che fa del complesso episcopale M. Savonarola, *Libellus de*

magnificis ornamentis Regie Civitatis Padue, in *Rerum Italicarum Scriptores*, nuova edizione riveduta ampliata e corretta, a cura di A. Segarizzi, XXIV, parte XV, Città di Castello 1902, pp. 46-47: “Secundo vero nominabo loco, cum de magnificis palatiis a me dicendum sit, illud meniis superbum nimis, quod sacer antistes noster inhabitat, Petrus videlicet Donato patricius venetus, cui in illud magnificandum orandumque tanta cura fuit, ut ab eo sic actum sit, ut non hominum habitaculum tantum, sed deorum digne dici mereatur. Superbum aditum habet, hortum amplissimum, decorum, speciosum nimis, altissimo muro vallatum, salas binas amplissimas ornatissimasque, cui neque camere innumere et speciosissime desunt. Suntque in eo due quam amene cappelle, quarum altera, apud cameram eius ornatam et decoram nimis, ab eo fundata est, que ex gloriosis figuris, auro et coloribus sumptuosis ita ornatur, ut hominum oculos nimium oblectet. Nec sibi speciosa et discooperata loca desunt, quibus, cum voluerit, animus recreari possit. Neque hec omnia absque maximo auri pondere fieri potuisse putabis. Hic autem, cum magnanimus ac liberalis nimis sit, ultra sex millia ducatorum in palatii reparationem eiusque ornamentum maximum expendere non dubitavit; in diesque illud ornat, et mirum in modum reparat. Taceo alia commodiosa ac palatio congruentia loca: quinquaginta videlicet equorum stabularia, amplissimum penu, horrea quam maxima, ceteraque talia suo in genere ornatissima. Hec autem domus, si domum appellare voluerimus, talem meretur possessorem, cui et certe ecclesia cathedralis nostra in eternum sibi debbit, etiam ob gloriosas res, quas in ea magna cum prudentia constituit. Et absque predecessorum suorum iniuria dicam, quod ex eis centum facere tenebantur, hic unicus adimplevit. Quem igitur in Italia presulem michi dabis, cui tam magnifica, tamque gloriosa habitatio sit, quam et deliciarum loco sepe comparavi? tali, tamque digna habitatione summum pontificem nostrum scio non gaude-re. Neque postergabo eam salubrem et in aspectu iucundissimam domum, et civitatis nostre ornamentum, quam his proximis in annis apud civitatis menia magno cum solatio confabracavit: cui neque situs delectabilis, quem currentes aque et in aspectu iucundissime circuunt, neque terre circumstantis amenitas desunt. Is etenim, ob preclarissima ab eo gesta, memoria perpetua dignus est”.

25 Cfr. R. Zanocco, *Per la storia della nostra Diocesi. Il Palazzo Vescovile attuale*, cit., p. 180 e G. Lorenzoni, *Le vicende costruttive*, cit., pp. 53-56, che si interroga sull'evoluzione moderna di possibili logge trecentesche o più tarde.

26 E. Rigoni, *Giovanni da Ulma* [1970], cit., pp. 55-56. Il contratto, conservato in Archivio di Stato di Padova, *Notarile*, Giovanni Piato, b. 803, c. 131r, è stato di recente ripubblicato con la segnatura aggiornata in R. Müller, *Die Vivarini. Bildproduktion in Venedig 1440 bis 1505*, Regensburg 2023, pp. 550-551, doc. 129.

27 E. Rigoni, *Giovanni da Ulma* [1970], cit., p. 55.

28 Su Giuliano di Giovanni da Firenze: L. Montobbio, *L'attività padovana dell'orafo-scultore Giuliano da Firenze (1430-1438)*, “Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed

Arti. Memorie della Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti”, n.s., LXXXIII, 1970-1971, pp. 271-285; A. Sartori, *Documenti per la storia*, cit., p. 176; G. Baldissin Molli, *Fioravante, Nicolò e altri artigiani del lusso nell'età di Mantegna. Ricerche d'archivio a Padova*, Saonara 2006, pp. 69-77.

29 A. Sartori, *Documenti per la storia*, cit., p. 276.

30 E. Rigoni, *Giovanni da Ulma* [1970], cit., p. 56.

31 Le analisi sono state effettuate da Pro Arte s.n.c. del dott. Gianni Miani (Noventa Vicentina) il 03/10/2025 e il 26/01/2026 e relazionate da Giordano Passarella di Passarella restauri s.r.l.

32 Sono da segnalare interventi di restauro non documentati, riconoscibili in ridipinture e stesure protettive. Saranno necessari ulteriori approfondimenti, in particolare uno studio sistematico delle giornate e una più estesa caratterizzazione dei materiali pittorici, che potranno essere sviluppati nei prossimi mesi.

33 E. Rigoni, *Giovanni da Ulma* [1970], cit.

34 R. Müller, *Die Vivarini. Bildproduktion*, cit., pp. 25-31, 513-520, 546-551. L'identificazione con un unico personaggio, superando un possibile errore di citazione nei documenti pubblicati nel primo Novecento, fu proposta da E. Merkel, *Venezia, 1340-1450*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, a cura di M. Lucco, I, Milano 1989, pp. 67-68, 346-347; e dallo stesso M. Lucco, *Padova*, ivi, pp. 91, 99, nota 30; M.E. Mas-simi, *Giovanni d'Alemagna*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 55, Roma 2001, pp. 646-649.

35 A partire dalla segnalazione di F. Zeri, *Un “San Girolamo” firmato di Giovanni d'Alemagna*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Antonio Morassi*, Milano 1971, pp. 40-49, alle considerazioni di E. Merkel, *Venezia, 1340-1450*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, cit., pp. 67-68, 346-347; di M. Lucco, *Padova*, cit., p. 91 e p. 99, nota 30; di I. Holgate, *Reassessing the Work of Giovanni d'Alemagna*, “Inferno”, 3, 1996, pp. 18-27; di A. De Marchi, *Giovanni d'Alemagna*, in *Oro. Maestri gotici e Lucio Fontana*, catalogo della mostra (Milano, Compagnia di Belle Arti; New York, Sperone Westwater), a cura di A. De Marchi e A. Fiz, Milano 1998, pp. 58-63, che prova a ribaltare il giudizio storico della critica sui due artisti,

secondo cui Giovanni è sempre stato visto il più attardato e arcaizzante, mentre Antonio il più aperto alle idee rinascimentali, offrendo invece un'interpretazione più articolata grazie a nuove attribuzioni. Anche alla luce di nuove letture e precisazioni si vedano: I. Holgate, *Giovanni d'Alemagna, Antonio Vivarini and the Early History of the Ovetari Chapel*, “Artibus et Historiae”, 24, 47, 2003, pp. 9-29; M. Ceriana, “*Paradisi*” veneziani: Michele Giambono, Giovanni d'Alemagna e Antonio Vivarini, in *Il Paradiso riconquistato. Trame d'oro e di colore nella pittura di Michele Giambono*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia), a cura di Id. e V. Poletto, Venezia 2016, pp. 39-87; e ancora, A. De Marchi, *Chiarezza di Antonio Vivarini narratore*, in M. Vinco, *Antonio Vivarini in San Zanipolo a Venezia. Iconografia e nuovi documenti*, Firenze 2018, pp. 5-11, Firenze 2018; G. Russo, *Vivarini, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 100, Roma 2020, pp. 51-56; R. Müller, *Die Vivarini*, cit.; M. Vinco, *Una nuova “Annunciazione” di Giovanni d'Alemagna e Antonio Vivarini e un'ipotesi per la sua provenienza da Santa Maria della Carità a Venezia*, “Paragone”, LXXVI, s. III, 179-180 (899-901), 2025, pp. 56-73. La questione allargata anche alla partecipazione di altre figure all'interno della bottega è stata affrontata da A. De Marchi, *Problemi aperti su Squarcione pittore e sui romagnoli a Padova*, in *Francesco Squarcione “pictorum gymnasium singularis”*, atti delle giornate di studio (Padova, 10-11 febbraio 1998), a cura di A. De Nicolò Salmazo, Padova 1999, pp. 120-122.

36 In particolare I. Holgate, *Reassessing the Work*, cit.

37 Cfr. G. Mariani Canova, *Miniatura e pittura in età tardogotica (1400-1440)*, in *La pittura nel Veneto*, cit., pp. 217-218. Sui due codici si vedano le schede di A. De Marchi, in *La miniatura a Padova*, cit., pp. 222-226, catt. 84-85 e più specificatamente sull'autore del codice di New York: Id., *Maestro dell'Evangelistario di Pietro Donato*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano 2004, pp. 585-586.

38 A. Menniti Ippolito, *Donà [...] Pietro*, cit.

39 Sul monumento Fulgoso: V. Lazzarini, *Il mausoleo di Raffaello Fulgoso nella basilica del Santo*, “Archivio Veneto-Tri-

dentino”, IV, 1923, pp. 147-156; e A. Sartori, *Documenti per la storia*, cit., p. 412. Sulla sua originaria collocazione: G. Baldissin Molli, *Il presbiterio della Basilica di Sant'Antonio alla metà del Quattrocento*, in *La pontificia basilica di Sant'Antonio in Padova. Archeologia Storia Arte Musica*, a cura di L. Bertazzo e G. Zampieri, II, Roma 2021, pp. 848, 851.

40 A. De Marchi, *Un raggio di luce su Filippo Lippi a Padova*, “Nuovi Studi”, I, 1996, p. 5.

41 Sull'attività di fra Filippo Lippi nella città euganea si veda proprio il saggio di De Marchi, citato alla nota precedente, pp. 5-23. Su una possibile influenza della pittura e scultura toscana nell'opera di Giovanni d'Alemagna, ancora I. Holgate, *Reassessing the Work*, cit.

42 M. Vinco, *Una nuova “Annunciazione”*, cit. Per l'autore la pala, seppure saldata al solo Antonio il 29 marzo 1450, forse perché il cognato era da poco scomparso, costituirebbe altra prova della ripartizione di lavoro tra i due nell'esecuzione generale.

43 A. De Nicolò Salmazo, *Andrea Mantegna*, cit., p. 69.

44 Per il disegno cfr. C. Eisler, *The Genius of Jacopo Bellini. The Complete Paintings and Drawings*, New York 1989, pp. 326-327, p. 329, pl. 193.

45 Su Pizolo: M. Vinco, *Pizzolo Nicolò di Pietro di Giovanni, detto Nicolò Pizolo o Pizolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 84, consultabile online, con bibliografia precedente. Per un quadro d'insieme sui temi legati alla decorazione della cappella Ovetari: A. De Nicolò Salmazo, *Andrea Mantegna*, cit., pp. 63-66.

46 A. De Marchi, *Giovanni d'Alemagna*, cit.; M. Vinco, *Una nuova “Annunciazione”*, cit., p. 64. A ogni buon conto, proprio per valutare l'evoluzione stilistica dei due pittori nel torno d'anni della decorazione di San Massimo, viene altresì utile il confronto con la *Madonna in trono che adora il Bambino* di Houston, che insieme alle quattro tavole di collezione privata, secondo recentissime ricerche, formava il polittico che Antonio dipinse giusto nel 1438, qualche mese dopo il ciclo di San Massimo, per la cappella dei Santi Antonio e Giacomo nella chiesa di San Francesco a Urbino. Cfr. M. Mazzalupi, *Urbino 1438: i Montefeltro e gli esordi di Antonio Vivarini*, “Arte Veneta”, 79, 2022, pp. 194-203.

Questo saggio è un estratto da *Arte Veneta* 82/2025, pp.30-59, Electa, Milano 2026.

Crediti fotografici

Baltimora, The Walters Art Museum: p. 24 fig. 32

Londra, The Trustees of the British Museum: p. 26 fig. 37

Padova, Archivio Mauro Magliani e Marco Furio Magliani: foto di copertina, p. 6 fig. 4, p. 7 fig. 5, p. 8 figg. 6-7, p. 9 figg. 8-11, p. 10 figg. 12-13, p. 11 figg. 14-15, p. 12 fig. 16, p. 13 fig. 17, p. 14 fig. 18, p. 15 fig. 19, p. 16 figg. 20-21, p. 18 fig. 22, p. 19 fig. 23, p. 20 figg. 24-25, p. 21 figg. 26-27, p. 22 figg. 28-29, p. 23 figg. 30-31, p. 24 fig. 33, p. 25 fig. 34, p. 26 fig. 36, p. 27 figg. 38-39, p. 28 fig. 40, p. 29 fig. 41

Padova, Diocesi di Padova, Archivio Beni Culturali: p. 5, figg. 2-3

Praga, © Národní Galerie Praha: p. 25 fig. 35



MUSEO
DIOCESANO
DI PADOVA



CHIESA DI
PADOVA



CHIESA CATTOLICA