

Un singolare sussidio per l'orazione contemplativa

LA PREGHIERA RAPPRESENTATA

*di Ernesto Bergagna
della Famiglia Beato Angelico*

Più di 250 tavole a colori: dipinti, bozzetti, impressioni che illustrano testi devozionali e biblici (nell'edizione C.E.I. del 1974) dalla Creazione all'Apocalisse, in tre volumi cm. 17x24, numero speciale di "Arte Cristiana" 2015 (II edizione)
Particolarmente adatta per regalo in occasioni di eventi della vita cristiana

Per ordinazione:
Tel 02/48302854/57
Fax 02/48301954
e-mail bangelic@tin.it

Euro 45,00 (iva inclusa - escluse spese di spedizione)

"Poste italiane Spa - Spedizione in abbonamento postale - D.L. 353/2003 (conv. in L. 27/02/2004 n. 46 art. 1, comma 1, DCB Milano)"

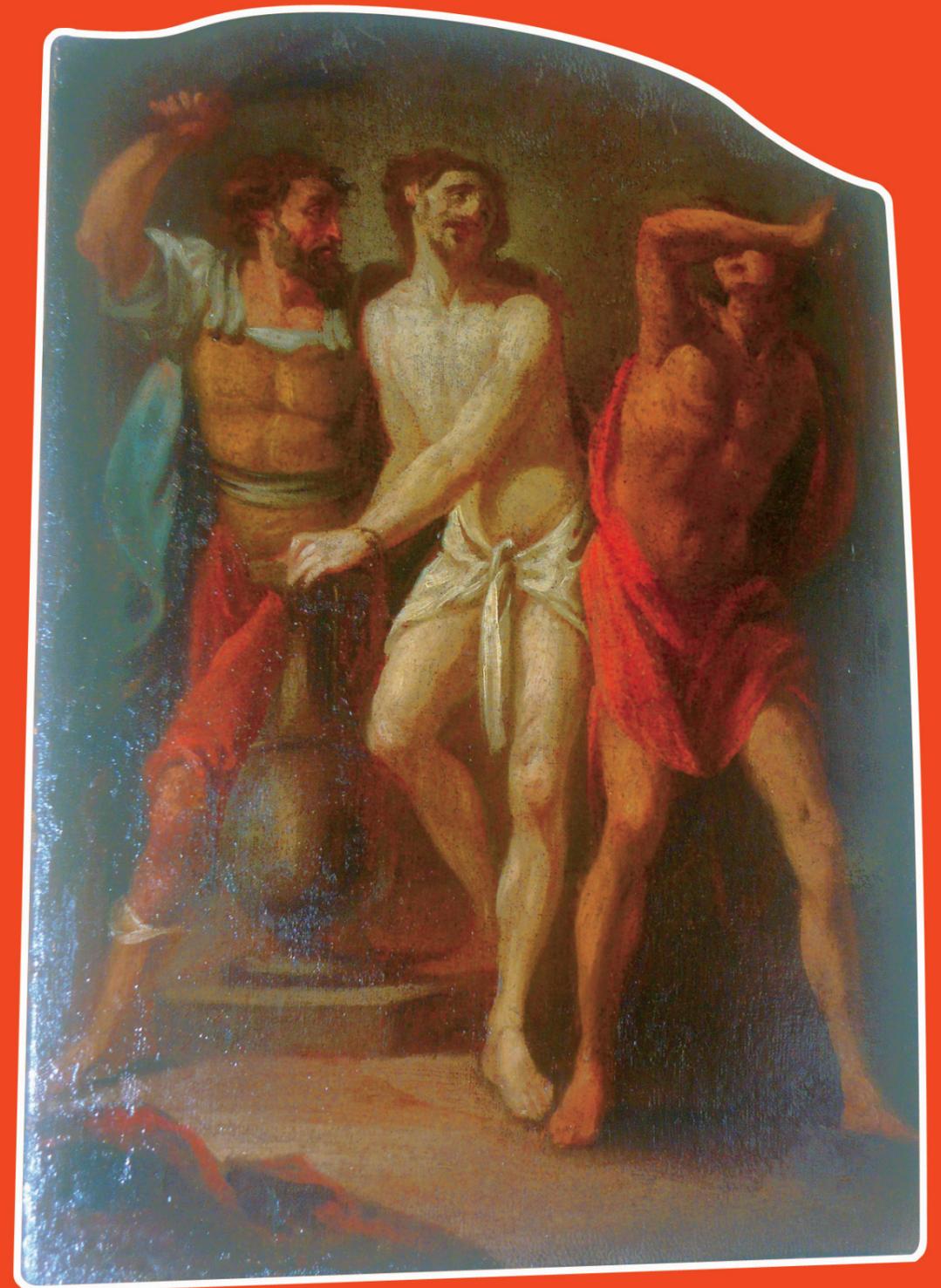
2017 - VOLUME CV - FASCICOLO 1-2

ARTE CRISTIANA

ANNO CV
898

GENNAIO
FEBBRAIO
2017

Scuola Beato Angelico
Viale S. Gimignano, 19
20146 Milano



SECOLARIZZAZIONE ALLE SOGLIE DELLA MODERNITÀ

NEL GIUDIZIO UNIVERSALE DI ANGELICO

LA PERDUTA CHIESA DI SAN MICHELE IN MONZA

"NOLI ME TANGERE" TRA '300 E '600

ARTE CRISTIANA

FASCICOLO 898
GENNAIO-FEBBRAIO 2017
VOLUME CV

RIVISTA INTERNAZIONALE DI STORIA DELL'ARTE E DI ARTI LITURGICHE
AN INTERNATIONAL REVIEW OF ART HISTORY AND LITURGICAL ARTS

Proprietario ed Editore:

Scuola Beato Angelico
Viale S. Gimignano, 19 - 20146 Milano
Telefono 02/48302854-48302857
Telefax 02/48.30.19.54
E-mail: bangelic@tin.it
www.scuolabeatoangelico.it
Direttore responsabile: Valerio Vigorelli

Comitato Editoriale / Direttivo:

FRANCESCO BRASCHI
SAVERIO CARILLO
MARIA ANTONIETTA CRIPPA
CELINA DUCA
ANTONIO PAOLUCCI
GIANCARLO SANTI

Comitato Scientifico Nazionale:

MARIANO APA
PAOLO BISCOTTINI
FRANCESCO BURANELLI
MARIA CAROLINA CAMPONE
MARCO CHIARINI
ARABELLA CIFANI
ANDREA DE MARCHI
SEVERINO DIANICH
MICHELE DOLZ
UGO DOVERE
EMANUELA FOGLIADINI
GIORGIO FOSSALUZZA
FAUSTA FRANCHINI GUELFI
FRANCESCO FRANGI
GAETANO PASSARELLI
STEFANO RUSSO
LYDIA SALVIUCCI INSOLERA
ANGELO TARTUFERI
CRISPINO VALENZIANO

Comitato Scientifico Internazionale:

ENZO BIANCHI (Italy)
FRANÇOIS BOESPFLUG (Francia)
LUIGI BORIELLO (Italy)
JULIAN GARDNER (GB)
FRANCESCO GURRIERI (Italy)
ERICH SCHLEIER (Germany)
MAX SEIDEL (Germany)
ROSA MARIA SUBIRANA REBULL (España)
GENNARO TOSCANO (France)
TIMOTYVERDON (USA)

© Tutti i diritti riservati

Redazione impaginazione
Scuola Beato Angelico
Videoimpaginazione
M. Grafica, Milano
Stampa: Grafica Briantea

Periodico associato al (CAL)
Centro d'Azione Liturgica
al ISSN: 0004-3400 e all'Unione Stampa
Periodica Italiana (USPI)

"Poste italiane Spa - Spedizione in
abbonamento postale - DL. 353/2003
(com. In L. 27/02/2004
Art. 1, DCB Milano)"

Storia

FIRENZO BAINI <i>Gerolamo Ottolini: abate illuminista e "dilettante di pittura (ill. 7)</i>	»	1
ELISA ANTONIETTA DANIELE <i>Giardino e città nel Giudizio universale dell'Angelico per Santa Maria degli Angeli (ill. 8)</i>	»	9
ANGELO PASSUELLO <i>Per la scultura tardogotica veneta. Due opere di Antonio da Mestre in diocesi vicentina (ill. 10)</i>	»	19

Attualità

SAVERIO CARILLO <i>Copie migranti. Ripresa e secolarizzazione di modelli architettonici sacri alla soglia della Modernità (ill. 10)</i>	»	29
---	---	----

Iconografia

DAVIDE CAMPOREALE <i>Gli affreschi di Gennaro Pardo nella Chiesa di San Giovanni Battista in Castelvetro (ill. 10)</i>	»	37
ROBERTA DELMORO <i>La perduta chiesa di San Michele in Monza e la sua iconografi. Appunti d'archivio e riconsiderazioni (ill. 13)</i>	»	43
FRANCESCA FABBRI <i>Così vicino, così lontano: riflessioni su alcuni "Noli me tangere" fra Trecento e Seicento (ill. 13)</i>	»	55
NICOLAS BOFFY <i>L'image du suicide de Judas en France à l'époque moderne (ill. 6)</i>	»	69

A.M.E.Informa

ROSA GIORGI <i>Il museo luogo di inclusione sociale: quando chi è nel disagio arriva come "ospite d'onore". L'esperienza del Museo dei Cappuccini di Milano (ill. 4)</i>	»	77
--	---	----

In copertina foto dalla pagina 3

Hanno collaborato a questo numero:
Marisa Donà, Bernadette e Cristiana Stella, Anna Querin (per la segreteria)

Autorizzazione del Tribunale di Milano N. 1940
del 2.5.1950

Con approvazione ecclesiastica

CONDIZIONI ABBONAMENTI PER L'ANNO 2017		
ABBONAMENTO ANNUALE (ITALIA)	euro	82,00
FASCICOLO ANNO IN CORSO	"	20,00
FASCICOLO ARRETRATO	"	22,00
ANNATA ARRETRATA	"	110,00
VOLUME CENTENARIO	"	50,00
SOSTENITORE	"	300,00
BENEFATTORE	"	110,00
SUBSCRIPTION FOR 2017 (ESTERO)		
EVERY ISSUE	euro	115,00
ISSUE IN ARREARS	"	25,00
YEAR IN ARREARS	"	30,00
COMMEMORATING VOLUME	"	150,00
		70,00

- Sono disponibili annate arretrate della rivista *Arte Cristiana* dal 1913
- I reclami per disguidi postali devono essere effettuati entro 3 mesi per l'Italia.
- Claims from foreign subscribers for non-delivery of bi - monthly issues must be received within 6 months of date of shipment - otherwise the amount due is payable in full.
- Per abbonarsi servirsi del c.c.p. N. 15690209 intestato a Rivista *Arte Cristiana*, o coordinate bancarie: SCUOLA BEATO ANGELICO - FONDAZIONE DI CULTO - Viale San Gimignano, 19 - 20146 Milano
IBAN: IT66 W031110161000000003186 - BIC: BLOPIT22555
UBI-BANCA - Largo Gelsomini, 12 - 20146 Milano
- Gli abbonamenti sono annuali e continuativi, da Gennaio a Dicembre.
- Chi non desidera rinnovare la quota avverta entro fine Dicembre.

Depositi di *Arte Cristiana*:

FIRENZE - ART e LIBRI - Libreria Internazionale Arte e Antiquariato - Via dei Fossi, 32R
MILANO - Libreria Centro Ambrosiano - Piazza Fontana, 2
ROMA - Libreria Ancora - Via della Conciliazione, 63
- Libreria Internazionale Benedetto XVI - Piazza Pio XII, 4

NOTE REDAZIONALI PER GLI AUTORI

IMPOSTAZIONI GENERALI

Si richiede la consegna del testo dell'articolo, le didascalie delle illustrazioni, il riassunto, salvati su CD in formato file "RICH TEXT FORMAT" (*.rtf), o trasmesso tramite e-mail a: bangelic@tin.it. Il carattere da utilizzare è il **BOOK ANTIQUA**. Senza colonne e tabulazioni. L'interlinea è singola.

Le illustrazioni dovranno essere inviate con CD in formato JPG, nitide e con buona risoluzione, tenendo presente che i files dovranno rispettare la stessa numerazione delle didascalie.

Per la pubblicazione delle fotografie relative agli articoli, chiediamo che i Signori Autori si procurino le necessarie licenze dagli Enti interessati (Musei - Biblioteche) o Proprietari dei Beni, come richiedono le vigenti leggi.

TITOLO

In maiuscolo/minuscolo, dimensione carattere: 16 grassetto. Fa seguito allo stesso modo il nome dell'autore in corsivo (dimensione carattere: 12).

ESEMPIO: **L'architettura romanica**
André Grabar

TESTO

Dimensione carattere: 11. Rientranza di tre

spazi all'inizio di ogni capoverso.

Numeri di nota esponenziali (in apice). Esempio: Il Manzoni nacque a Milano².

I titoli di libri o articoli e delle opere d'arte vanno scritti in corsivo.

I titoli dei periodici vanno indicati tra virgolette.

Con il testo gli Autori devono presentare anche un breve **Riassunto**, non superiore a 1500 battute (dimensione carattere: 9 corsivo), che verrà tradotto rispettivamente in italiano o in inglese.

ILLUSTRAZIONI

Riferimento nel testo (fig. 1). Didascalie da elencare a parte con i criteri usati nel testo: Autore, titolo, luogo. Dimensione carattere: 9 grassetto.

ESEMPIO: **1. Bellini, Trasfigurazione, Venezia, Museo Correr.**

NOTE

Tutte le Note vanno riportate a fine del testo, con la numerazione tra parentesi, dimensione carattere: 8.

ESEMPIO: (1) Torcello, Duomo, Giudizio Universale, parete di controfaccia.

Nella citazione di articoli o libri si tenga presente il seguente criterio: nome dell'autore puntato, cognome in stampatello, titolo dell'opera in corsivo, indicazione del periodico (se si tratta di un articolo) il cui

titolo va posto tra virgolette, città di edizione, anno (numero del fascicolo, se si tratta di periodico).

Esempio: A. MANZONI, *I Promessi Sposi*, Milano, 1924, p. 34.

C. BIANCHI, *L'arte di Giotto*, in "Dedalo", XXI, 1978, pp. 6-37.

I titoli citati per la seconda volta andranno contrassegnati col solo cognome dell'autore e l'anno.

Esempio: Manzoni, 1824, p. 65.

Le pagine citate devono essere verificate prima della consegna dell'articolo.

ABBREVIAZIONI

Pagina = p. Pagine = pp. Per indicare una determinata pagina e quelle ad essa seguenti si usa l'abbreviazione ss. Esempio: pp. 567ss.

BIBLIOGRAFIA

Nell'indicazione dei testi si seguono le stesse norme indicate per la presentazione dei testi nelle note.

N.B. Le bozze saranno inviate esclusivamente per le correzioni di errori tipografici senza alterazione del testo iniziale.

Le correzioni a mano apportate al dattiloscritto iniziale dall'Autore, **devono essere ridotte al minimo** e scritte molto chiaramente.

Per la scultura tardogotica veneta. Due opere di Antonio da Mestre in diocesi vicentina

Angelo Passuello

Between the XIV and XV centuries the sculptural production of the Verona area, has been dominated by artists of a vigorous character, among whom certainly stands out Antonio da Mestre. This prolific artist documented from 1379 to 1418, has not been judged kindly by specialized critics, who regard his production as rather mediocre. In spite of this he was able to assert himself particularly in the Verona and Vicenza areas, leaving a surprising quantity of works: altarpieces, pulpits, statues and funereal monuments for some important aristocratic dynasties.

The article follows the critical path of the Venetian sculptor and places our attention on his activity at the Benedictine abbey of San Pietro Apostolo at Villanova, near San Bonifacio in the province of Verona but in the Vicenza diocese. Antonio, aided by his workshop, worked intermittently in the monastery during the first part of the century, commissioned by the noble Cavalli family and the abbot Guglielmo da Modena; here he left one of the most notable of his works, namely the so called "Ancona di San Pietro Apostolo", which we are going to analyze copiously. Around two decades after completing this work, Antonio returned to Villanova to realize a diptych showing the "Annunciation", which, though neglected by the critics, is worthy of attention; both for the high level of execution which qualifies it, perhaps, as the highest result of his career, and because it testifies the late Gothic trend followed by the artist in the last period of his course.

This phase is also seen in a "round" with the Madonna and Child in the Duomo of Santa Maria Maggiore in San Bonifacio, which has never been edited and has been presented in this article for the very first time.

Antonio da Mestre: un ritardatario maestro veneziano, «veronese d'elezione»

Lo scultore Antonio da Mestre, documentato dal 1379 al 1418, fu assai prolifico nella città di Verona e nella sua diocesi, in modo particolare nelle zone limitrofe al territorio vicentino¹. La sua attività si rivolse principalmente alla realizzazione di monumenti funerari per alcune importanti dinastie aristocratiche come i Serego, i Cavalli, i Pellegrini, gli Ormaneti, i Pico, i Morano e i Dal Verme, che dal tardo Trecento in poi espressero sempre più la volontà di costruire dei luoghi memoriali e celebrativi per il proprio gruppo familiare²; non vanno dimenticati, ancora, il pulpito, le ancone e le statue a tutto tondo che arricchiscono il catalogo di questo versatile artista³.

La personalità di Antonio compare per la prima volta in sede critica nel 1910, quando Simeoni, intento a studiare il testamento del giurista modenese Barnaba da Morano, nota che:

«Item reliquit et indicavit [...] filiae magistri Antonii lapicide de Mestris seu de Venetiis quinque libras den. ver. in auxilium eam maritandi»⁴.

Lo storico ritiene che questo lascito in favore della figlia del maestro fosse il saldo dovutogli per aver compiuto l'arca pensile del Morano nella basilica veronese di San Fermo Maggiore

(1411)⁵; quest'opera, fino ad allora, era stata attribuita al veneziano Andriolo de' Santi⁶ per le forti tangenze con la tomba di Giovanni Della Scala, attualmente collocata in prossimità delle Arche Scaligere, ma proveniente dalla chiesa dei Santi Fermo e Rustico in Ponte Navi⁷. Il monumento funebre del giurista fungeva altresì da fulcro per una complessa raffigurazione pittorica del *Giudizio Universale*, che permane allo stato larvale⁸: nell'atto testamentario, infatti, è ricordato anche il pittore Martino da Verona⁹, che a San Fermo Maggiore aveva già lavorato negli affreschi a ornamento del grande pulpito eseguito da Antonio nel 1396 e commissionato dallo stesso Barnaba¹⁰. Simeoni, pertanto, deduce che l'illustre mecenate avesse affidato l'attuazione di entrambe le opere al rinomato *tandem* Antonio da Mestre, per l'allestimento scultoreo, e Martino da Verona, per quello pittorico; lo studioso, inoltre, identifica con il mestrino un tale «Antonio da Venezia», ricordato nel 1401 come autore della colonna mercatoria in Piazza Erbe a Verona¹¹.

Benché le argomentazioni addotte da Simeoni fossero più che ragionevoli, Antonio permase nell'anonimato per oltre mezzo secolo, fino a quando Semenzato, riferendosi ad Andriolo de' Santi, lo definisce:

«Un maestro a lui molto inferiore che sembra rattrappire e ritardare le anticipazioni di Andriolo, ma che è comunque degno di una qualche considerazione»¹².

Cuppini, un decennio più tardi, si sofferma ancora sull'arca pensile sanfermiana, che attribuisce a un generico "Maestro della tomba di Barnaba da Morano", reputandola affine alla *Madonna col Bambino* sulla sommità del *trumeau* del portale maggiore di Santa Anastasia a Verona. Cuppini, poi, è la prima a notare le analogie stilistiche fra il pulpito in San Fermo Maggiore e i rilievi delle tombe Cavalli e Pellegrini in Santa Anastasia, senza tuttavia ravvisare un'uniformità di mano¹³.

Mellini, nella rassegna sugli scultori veronesi del Trecento, dedica ad Antonio solamente una postilla; nonostante ciò, il suo contributo è decisivo per la rivalutazione dell'artista e l'ampliamento del suo catalogo. I nuovi pezzi che gli vengono attribuiti, oltre alla definitiva assegnazione del monumento funebre e del pulpito in San Fermo Maggiore, e della colonna Viscontea in Piazza Erbe, sono: il sepolcro di Simone Serego in San Vincenzo a Vicenza (1387); le tombe di Federico Cavalli (1390) e di Tommaso Pellegrini (1392); il sigillo del sarcofago paleocristiano alloggiato nella cripta di San Giovanni in Valle a Verona (1395); l'arca di Avogaro degli Ormaneti in Santa Maria in Chiavica a Verona, successivamente trasferita nella parrocchiale di Bovolone (Vr) (1396); il monumento funebre di Spinetta Pico in San Francesco a Mirandola (Mo) (1399); la tomba di Alberto Dal Verme in Sant'Eufemia a Verona (1415); la *Madonna col Bambino* in Santa Anastasia (1420). Mellini, per di più, giudica succintamente il suo operato:

«Artista di umori fortemente grotte-



1

1. Antonio da Mestre e bottega, *Ancona di san Pietro apostolo, San Bonifacio (Vr), abbazia di Villanova*.

2. Antonio da Mestre e bottega, *San Pietro apostolo (particolare), San Bonifacio (Vr), abbazia di Villanova*.

... schi e di estrazione decisamente veneziana, ma senza stilemi classicisti e arcaizzanti, nel complesso un operatore ritardatario, ma non privo di verve e in ciò innegabilmente veronese d'elezione; tale comunque da improntare a sé la scultura fin de siècle a Verona»¹⁴.

Wolters menziona Antonio come collaboratore di Rainaldino di Pietro di Francia e ne ribadisce la paternità della colonna in Piazza Erbe¹⁵; Magagnato gli ascrive il pulpito sanfermiano¹⁶, mentre Ferretti lo definisce «un'entità solida; ben ancorata nell'area veronese» e annovera, all'ormai ricco *corpus* del lagunare, l'arca di Pietro Pio in San Francesco di Carpi (Mo)¹⁷.

Nel catalogo della mostra *Pisanello. I luoghi del gotico internazionale* (Verona, Museo di Castelvecchio, 8 settembre-8 dicembre 1996), Pietropoli cura le schede di sei manufatti di Antonio nel centro urbano di Verona: la *Madonna col Bambino* e le tombe di Federico

Cavalli e di Tommaso Pellegrini in Santa Anastasia; il pulpito e l'arca pensile di Barnaba da Morano in San Fermo Maggiore; il monumento funebre Dal Verme in Sant'Eufemia¹⁸. L'unica scultura del territorio conferita «ad un'artista vicino ai modi di Antonio da Mestre» è l'*Ancona di san Pietro apostolo* nell'abbazia di Villanova presso San Bonifacio (Vr), di cui si occupa Malavolta¹⁹.

Cesco è il primo a redigere una monografia sullo scultore, nella quale aggiunge alle precedenti attribuzioni due palii custoditi nella parrocchiale di Soave (Vr), per un computo complessivo di diciannove manufatti²⁰.

L'ultimo lavoro su Antonio da Mestre è l'agile guida di De Marchi, che esamina i lavori del maestro nell'Est veronese e gli ascrive numerosi frammenti da politici smembrati: due formelle con i *Santi Lorenzo e Maria Maddalena* nel duomo di Soave (Vr); una *Crocifissione* e



2

due altorilievi con i *Santi Giacomo e Cristoforo*, nel Santuario di Santa Maria della Bassanella in Soave (Vr); una cuspede con la *Pietà*, nella Sala delle udienze del Palazzo di Giustizia di Soave (Vr); infine, una *Madonna col Bambino* a tutto tondo, nella chiesa di Santa Maria Annunziata a Roncà (Vr)²¹. Nello stesso testo, Soprana compila le schede di cinque pezzi con le *Scene della Passione* nel santuario di Santa Maria della Bassanella in Soave (Vr), di una porzione di ancona con il *Profeta Isaia* a Palazzo Cavalli in Soave (Vr) e di due pannelli con i *Profeti Ezechiele ed Isaia* e i *Profeti Daniele e Geremia* nella parrocchiale di Arcole (Vr)²².

I commenti storiografici sulla produzione di Antonio non possono definirsi certo lusinghieri: nel catalogo della mostra storico-documentaria sugli Scaligeri (Verona, Museo di Castelvecchio, giugno-novembre 1988), l'arca Dal Verme è valutata opera di «un modesto artista presumibilmente

dei primi del Quattrocento»²³. Molto più dura l'opinione di Mellini che, sulla possibilità di dedicargli un saggio, afferma:

«Non vorrei mai scrivere, per l'orridezza – dal punto di vista estetico – di cotesto prolifico operatore»²⁴.

Pietropoli lo definisce un artista dal «modesto linguaggio di timido aggiornamento della cultura tardotrecentesca»²⁵, mentre Cesco sostiene che:

«I suoi lavori, risultanti dai modi semplici e popolareschi, quasi ingenui che gli erano propri e che costituiscono il suo inconfondibile stile, avevano senza dubbio la capacità di esprimere i valori che i devoti allora si attendevano veder rappresentati nei luoghi di culto».

Questa sua qualità, però, non può far ignorare «i limiti estetici di cui indubbiamente soffrono le sue opere»²⁶.

In conclusione, De Marchi asserisce che:

«Bisogna ammettere la sua mediocrità che si esprime nella sproporzione dei corpi, nella frontalità delle figure, nella ripetitività degli schemi compositivi, un mondo di

forme in netto contrasto con quanto il gotico internazionale stava proponendo ovunque»²⁷.

Nonostante le valutazioni in suo merito siano certamente poco favorevoli, l'ingente quantità di opere assegnatigli – allo stato attuale degli studi, ben trentaquattro – rende evidente come Antonio fosse uno dei lapicidi più richiesti e prolifici, fra la fine del Trecento e il principio del Quattrocento, a Verona e nel territorio limitrofo, in particolare nella zona orientale. In questa sede si vuole porre particolare attenzione sull'attività del mestriero nell'abbazia benedettina di San Pietro apostolo a Villanova presso San Bonifacio, in provincia di Verona, ma in diocesi vicentina²⁸, dove Antonio, con l'ausilio della sua bottega, lavorò a più riprese nel primo quarto del XV secolo, lasciando un caposaldo del suo percorso critico, la cosiddetta *Ancona di san Pietro apostolo*.

L'Ancona di san Pietro apostolo

L'arrivo di Antonio da Mestre a San Bonifacio è da collegarsi, verosimilmente, alla famiglia Cavalli, con cui l'artista ebbe uno stretto rapporto di collaborazione: per loro, infatti, aveva eseguito un monumento funebre con Martino da Verona in Santa Anastasia²⁹ e, per di più, aveva creato alcune opere per il duomo di Soave, dove i Cavalli avevano la propria dimora. Gli esponenti dell'illustre dinastia, verso la metà del Trecento, figurano fra i livellari del cenobio di Villanova assieme ai Malaspina e agli Scaligeri³⁰. Sotto il loro dominio, in realtà, le sostanze della badia andarono in gran parte disperse: essa fu depredata dei possedimenti, delle ricchezze pecuniarie, dei livelli e persino della decima di San Bonifacio³¹. Sebbene i Cavalli si siano serviti del monastero principalmente per accrescere il proprio patrimonio

nio personale, fu nel periodo della loro egemonia che venne istituito il culto di sant'Agata accanto a quello di san Pietro apostolo, poiché due membri della famiglia facevano parte del Capitolo della Cattedrale di Verona quando il vescovo Pietro della Scala³² inventò la scoperta dei resti della santa siciliana³³ e, nel 1353, le fece erigere un arca reliquiario proprio nel duomo cittadino³⁴. Antonio, qualche decennio più tardi, compì per l'abbaziale sambonifacese la grande ancona in pietra di Nanto (largh. 220 cm x alt 280 cm x prof. 50 cm), oggi addossata all'emiciclo absidale maggiore (fig. 1), e dovette adeguarsi a questa nuova devozione riproducendo due scene della vita della santa; queste rappresentazioni, peraltro, si connettono semanticamente alle lunette affrescate con le *Storie di sant'Agata* nella cripta, realizzate nei primi decenni del Quattrocento³⁵.

Per l'*Ancona di san Pietro apostolo*, la storiografia ottocentesca si limita a proporre una cronologia addirittura nel XIII secolo³⁶; Simeoni, all'opposto, suggerisce un'attribuzione a Bartolomeo Giolfino, collocandola nel XV secolo³⁷ e venendo poi ripreso da Agosti e Bianchi³⁸. Mellini è il primo ad associare il nome di Antonio da Mestre al polittico³⁹, ma la sua intuizione non è accolta negli interventi successivi⁴⁰. Cuppini la definisce:

«Un'opera di transizione, non più gotica e non ancora rinascimentale, dove gli accenti di un'età si accavallano con quelli di un'altra in un miscuglio di vocaboli ancora trecenteschi e di novità sfiorate con diffidenza»⁴¹.

Marchini, Rama, Nestori, Rognini e Benini ripropongono la paternità giolfiniana⁴¹, mentre Malavolta ascrive l'ancona a un «ignoto scultore vicino ai modi di Antonio da Mestre», datandola nel primo decennio del Quat-

trocento⁴³; Santi e Agostini⁴⁴ paventano invece un'assegnazione allo scultore lagunare, confermata poi da Cesco e De Marchi⁴⁵.

Il manufatto s'imposta su una bassa predella, scandita in nove riquadri delimitati da listelli lisci e poco aggettanti: la specchiatura centrale, di dimensioni maggiori rispetto alle altre, dispiega un cartiglio privo d'iscrizioni; le laterali, viceversa, racchiudono una sequenza di motivi fitomorfi e sono chiuse, alle due estremità, dal palato abbaziale. L'imponente retablo è organizzato in due registri sovrapposti: il primo, definito da esili colonnine tortili con capitelli corinzi, contempla cinque nicchie con figure di santi; il secondo descrive due scene delle *Storie di san Pietro* e quattro delle *Storie di sant'Agata*, inframmezzate dalla *Crocifissione*.

L'arcata centrale dell'ordine inferiore, drappeggiata da un velo increspato, accoglie la maestosa figura di *San Pietro apostolo* benedicente; il principe degli apostoli, dedicatario dell'abbazia, è adagiato su un faldistorio con braccioli a protomi animali e tiene con forza, nelle mani inguantate dalle chiroteche, le chiavi affidategli da Cristo nell'investirlo del primato sulla chiesa nascente⁴⁶. San Pietro, che porta sul capo un sontuoso triregno, indossa una stola con un motivo a losanghe incrociata sul petto ed è cinto da un piviale chiuso da una preziosa fibula (fig. 2).

I due pannelli di sinistra racchiudono rispettivamente *San Paolo*, con la spada sguainata e tenuta alta come *defensor fidei*, in linea con la figurazione pugnace di *San Pietro*⁴⁷, e una scena di *commendatio animae* nella quale san Benedetto presenta a San Pietro un monaco inginocchiato in atteggiamento devoto, riconosciuto nell'abate Guglielmo da Modena, che

3. Antonio da Mestre e bottega, *San Benedetto e l'abate Guglielmo da Modena* (particolare), San Bonifacio (Vr), abbazia di Villanova.

4. Antonio da Mestre e bottega, *Crocifissione* (particolare), San Bonifacio (Vr), abbazia di Villanova.

resse il monastero fra la fine del XIV e gli inizi del XV secolo (fig. 3)⁴⁸. Questo religioso, che invero non partecipò attivamente alla vita spirituale del cenobio, ma si occupò principalmente delle incombenze amministrative ed economiche, fu comunque un apprezzabile mecenate, giacché durante la sua reggenza furono restaurati la chiesa e gli ambienti claustrali⁴⁹ e venne altresì realizzato il ciclo pittorico con le *Storie di san Benedetto* (1400-1411)⁵⁰. È curioso notare, pertanto, come l'abate Guglielmo, che in realtà fu un mero precettore di rendita, già quasi un commendatario⁵¹, si sia occupato proficuamente della cura materiale della badia, ingaggiando la consolidata coppia Martino da Verona, per gli affreschi⁵², e Antonio da Mestre, per il polittico dell'altare maggiore.

La nicchia alla destra del *San Pietro apostolo* raffigura *Sant'Andrea*, che regge un libro e una croce latina in luogo della più consueta decussata che, secondo la tradizione, sarebbe stata lo strumento del suo martirio; Andrea è in relazione con il fratello Pietro, con il quale condivideva la missione di *piscatores hominum*⁵³. L'ultimo pannello comprende *San Nicola*, caratterizzato dai paramenti vescovili e da uno dei tre pomi d'oro che avrebbe donato ad un povero padre privo della dote sufficiente per far sposare le figlie⁵⁴; la venerazione di questo santo in



3



4

terra samboniface se risale già al XII secolo, poiché fra le dipendenze del monastero benedettino risulta una piccola chiesetta a lui dedicata⁵⁵.

Le formelle del secondo ordine si svolgono ai lati della *Crocifissione*, collocata in asse con il *San Pietro apostolo* (fig. 4). Le scene sovrapposte ai *San Paolo* e *San Benedetto* narrano la *Pesca miracolosa*⁵⁶ e la *Tempesta sedata*⁵⁷, mentre quelle corrispondenti ai *Sant'Andrea* e *San Nicola* illustrano quattro episodi delle summenzionate *Storie di sant'Agata*: il *Processo*, il *Martirio*, la *Visita di san Pietro in Carcere* e la *Guarigione*.

La sommità dell'ancona è coronata da cinque cuspidi a decorazioni fogliacee intercalate da piccoli pinnacoli: nella guglia centrale sta un bassorilievo con il *Cristo Pantocrator in mandorla*, affiancato dal *Tetramorfo*.

L'*Ancona di san Pietro apostolo* è affine a molte opere di Antonio e della sua cerchia: pur mancando indizi documentari che ne comprovino con certezza l'autografia, può essergli ascritta per induzione stilistica

grazie a una serie di elementi che il lagunare ripete snervatamente nelle sue produzioni.

Per quanto concerne gli elementi strutturali ed esornativi, le colonnine spiraliformi sormontate da imposte corinzie si ritrovano nel *Paliotto di san Biagio*, conservato nella parrocchiale di Colognola ai Colli (Vr), mentre la semicupola a conchiglia ricompare nel fregio dell'arca pensile di Barnaba da Morano. Le pedane poligonali su cui s'elevano i santi, inoltre, sono proprie dei due dossali nel duomo di San Lorenzo a Soave (Vr); le cuspidi con motivi vegetali, infine, ritornano nei *Quattro profeti* della parrocchiale di San Giorgio ad Arcole (Vr).

Passando alla trattazione delle figure, la solidità dello ieratico *San Pietro apostolo* e dei *Santi* a figura intera, caratterizzati da corpi massicci e da tratti fisionomici ben definiti⁵⁸, è analoga alla monumentalità della *Madonna col Bambino* nella tomba del Morano, dei *Santi* nel fastigio dell'arca Dal Verme e dei protagonisti del

Paliotto di san Biagio. Appare poi evidente lo sforzo di Antonio nella definizione dei soggetti: *San Pietro* in trono, infatti, è contraddistinto da un viso pieno, con una barba arruffata, ma finemente cesellata, che ricompare nelle scene del registro superiore, mentre *San Paolo* e *Sant'Andrea* sono caratterizzati da una lanugine più lunga e fluente. L'abilità ritrattistica del maestro s'esprime particolarmente nel profilo dell'abate Guglielmo: il religioso è completamente calvo, ha il mento e le labbra sporgenti, una fronte ampia e gli zigomi pronunciati. Uno stilema iconografico alquanto singolare e poco referenziale è quello del *San Benedetto* imberbe: l'immagine consueta del santo, a partire dall'epoca di Giotto, è assestata piuttosto sulla rappresentazione di una persona anziana, con una barba folta che denota la saggezza acquisita nel corso degli anni d'eremitismo e vita monastica⁵⁹. Nella chiesa di Villanova, anche il ciclo con le *Storie di san Benedetto* ritrae il padre del monachesimo occi-

dentale senza barba⁶⁰, esattamente come appare nel retablo lapideo, insinuando il ragionevole dubbio che l'artista veneziano avesse visto gli affreschi prima di realizzare la sua opera, o quantomeno il dorsale fosse *in fieri* contestualmente all'impresa di Martino da Verona. Anche il trono con i braccioli arcuati che si risolvono in un ampio baldacchino nel *Processo di sant'Agata*, costituisce una limpida ripresa dei seggi dipinti da Martino per i *Dottori* e i *Padri della chiesa* attorno al pulpito di San Fermo Maggiore: lo scultore mestrino reitera questo scranno assai particolare in altre due opere, il *Paliotto di san Biagio* e la formella col *Giudizio di Caifa* alla Bassanella.

Antonio è parimenti attento alla resa dello spazio, seppur in maniera del tutto empirica: nelle nicchie con le figure dei santi, l'incasso dei fondali è sottolineato dalle pedane poligonali, dalle semicupole a conchiglia ritmate da valve profondamente scavate e dalle colonne tortili addossate ai pilastri in forte aggetto. La mano degli aiuti, però, è ben percepibile in alcuni episodi che denunciano un palese indebolimento esecutivo: nel *Martirio di sant'Agata*, ad esempio, l'errato posizionamento verso il basso dell'edicola pensile da cui s'affacciano gli astanti, toglie la superficie necessaria per scolpire la testa di uno dei torturatori, che dunque risulta acefalo.

Le *Storie di san Pietro* e le *Storie di sant'Agata* sono contraddistinte da un ritmo compositivo frenetico, dettato dall'assemblamento di numerosi personaggi disarmonicamente proporzionati rispetto all'ambiente che li circonda. Questa medesima impostazione scenica si riscontra nelle sei formelle del *Paliotto di san Biagio*⁶¹ e nei pezzi custoditi nel Santuario di Santa Maria della Bassanella a Soave (Vr)⁶²: in partico-

lar modo, affatto identici sono i riquadri con la *Crocifissione*, dove la Vergine si ripara sotto le braccia distese del Cristo atrofico, e i dolenti, posti in entrambi i casi sopra predellini sfaccettati, assumono uguali posture e gestualità⁶³.

Lo scultore, come detto poc'anzi, prima di giungere a Villanova aveva già lavorato sia per il giurista Barnaba da Morano, appartenente ad un'importante famiglia modenese proprio come l'abate Guglielmo⁶⁴, sia per i Cavalli, locatari del cenobio. Un suo arrivo nel primo decennio del Quattrocento, perciò, parrebbe quanto mai probabile; l'ultimo documento in cui viene espressamente nominato Guglielmo, infatti, è un'investitura avvenuta il 10 gennaio del 1411⁶⁵. È plausibile, tuttavia, che il priore avesse retto il monastero anche nel secondo decennio del XIV secolo, dal momento che il primo atto in cui è ricordato il suo successore, Nicola II *de Angeleriis*, risale al 1423⁶⁶. In conclusione, le peculiarità stilistiche della maestosa ancona e la raffigurazione di Guglielmo da Modena, rendono verosimile l'ipotesi che Antonio l'avesse completata attorno al primo decennio del XIV secolo, a un dipresso fra le «*severe e approssimative forme*»⁶⁷ del pulpito sanfermiano e la più «*veneziana*» tomba di Barnaba da Morano.

Il dittico dell'Annunciazione e il tondo della Madonna col Bambino

Qualche lustro più tardi, Antonio da Mestre tornò a Villanova per compiere i due altorilievi con l'*Angelo annunciante* e la *Vergine annunciata*, posti oggi dinanzi l'absidiola meridionale della cripta⁶⁸. Questi manufatti, benché siano stati quasi totalmente trascurati dalla critica, che ha preferito soffermarsi sul polittico dell'altare maggiore, meritano nondi-

5. Antonio da Mestre, *Angelo annunciante*, San Bonifacio (Vr), abbazia di Villanova.

6. Antonio da Mestre, *Vergine annunciata*, San Bonifacio (Vr), abbazia di Villanova.

7. Antonio da Mestre, *Angelo annunciante*, Verona, Sant'Eufemia.

8. Antonio da Mestre, *Vergine annunciata*, Verona, Sant'Eufemia.

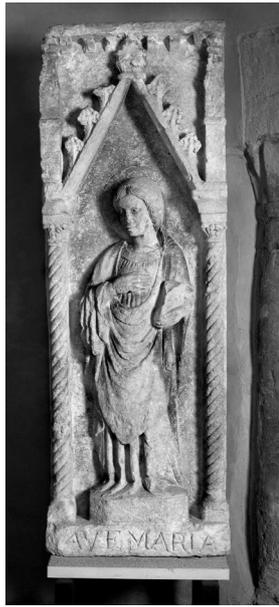
meno un'indubbia attenzione e per l'alto livello qualitativo, e poiché testimoniano la svolta «*tardogotica*» compiuta dall'artista nell'ultimo periodo della sua prolifica carriera.

Il dittico fu collocato per lungo tempo nella cinta muraria esterna al monastero, prima di passare in mani private ed essere successivamente riportato *in situ* nel 1949 dall'abate Giuseppe Dalla Tomba, che l'assegna genericamente al periodo gotico⁶⁹; tale cronologia è accolta da Campara⁷⁰, mentre Agosti, prima di lui, l'aveva reputato quattrocentesco⁷¹. Benini commette una palese svista, individuando due figure angeliche entro nicchie goticheggianti⁷²; Malavolta nota la comunanza stilistica fra i due pezzi e l'*Ancona di san Pietro apostolo*, giungendo ad attribuirli a un ignoto lapicida vicino ai modi di Antonio da Mestre⁷³. Agostini e Napione suggeriscono una datazione nel XV secolo⁷⁴; De Marchi, per ultimo, ascrive il dittico allo scultore mestrino e lo colloca pressappoco negli anni '20 del Quattrocento⁷⁵.

Le due valve, in pietra di Nanto, hanno all'incirca le stesse dimensioni (largh. 50 cm x alt. 149 cm x prof. 20 cm, l'*Angelo annunciante*; largh. 48 cm x alt. 142,5 cm x prof. 21 cm, la *Vergine annunciata*) e sono prive di qualsiasi traccia dell'originaria policromia; entrambe le figure s'ergono su un podio poligonale, stagliandosi nitide



5



6



7



8

su una campitura piatta. L'incasso delle specchiature è sottolineato dagli elementi tipici del vocabolario di Antonio: colonnine spiraliformi, capitelli corinzi, cuspidi con infiorescenze vegetali, pinnacoli e cornici dentellate.

La sensibilità dell'artista, tuttavia, s'acuisce considerevolmente nella modellazione dei personaggi. L'*Angelo annunciante* ha un viso dai lineamenti teneri, circondato da boccoli finemente cesellati e racchiusi da un nastro che procura un leggero rigonfiamento nella parte inferiore della chioma

(fig. 5). Il piumaggio delle ali è estremamente ricercato, poiché lo scultore ha intagliato il calamo, la rachide e le barbe di ogni penna; lo svolgimento della tunica asseconda l'inclinazione delle braccia, atteggiata nel gesto di offrire il giglio – di cui si conserva solamente la corolla – alla Vergine.

La *Vergine annunciata* denota la stessa meticolosa lavorazione⁷⁶: il corpo allungato e il leggero inarcamento della schiena le conferiscono un andamento sinuoso (fig. 6); il volto, pur essendo piuttosto abraso, è minutamente tratteggiato: l'ac-

curatezza dei dettagli è apprezzabile particolarmente nella capigliatura che corona il morbido ovale del volto, lavorata con un motivo ondulato ricorrente. Maria tiene il consueto libro nella mano sinistra, mentre la destra cinge al petto il panneggio appena increspato, in segno di umile accettazione della volontà divina⁷⁷.

I delicati tratti fisionomici di Maria e Gabriele si distaccano dalla severità e dalla solidità che contraddistinguono le opere di Antonio a cavallo fra il XIV e il XV secolo: nell'*Annunciazione* del pulpito di San Fermo Maggiore, l'*Angelo* non è in piedi, ma inginocchiato, e il volto esprime una sterile fisicità; nel contempo la *Vergine*, alquanto ieratica, denuncia una fattura assai greve. Il maestro veneziano ripropose lo stesso soggetto, quasi due decenni più tardi, nella tomba Dal Verme a Sant'Eufemia. In questo caso, la trattazione dei personaggi palesa svariate tangenze con il dittico di Villanova: pressoché identiche sono le ondulazioni dei panneggi, la modellazione delle chiome e le posture (figg. 7-8). Nell'opera sambonifacese, però, Antonio dimostra di aver notevolmente migliorato le proporzionalità anatomiche delle figure; i personaggi, poi, non sono più disposti frontalmente, ma di tre quarti, a dimostrazione dell'accresciuta consapevolezza spaziale dell'artista.

Il dittico dell'*Annunciazione* rappresenta, forse, l'esito più alto della carriera del mestriero ed è prossima alla *Madonna col Bambino* sul *trumeau* dell'ingresso principale di Santa Anastasia, ivi posizionata per iniziativa del benemerito Daniele Pezaro⁷⁸, che commissionò il completamento del portale della basilica domenicana e fece apporre il proprio stemma sul piedistallo della scultura intorno al 1420⁷⁹ (fig. 9). Le morbi-

de fattezze dei volti, la fine cesellatura delle chiome che incorniciano i visi quasi fossero diademi, le soffici pieghe dei panneggi e le pose flessuose sono i caratteri dominanti dell'ultima fase del percorso critico di Antonio, che in quegli anni lasciò un'altra opera, del tutto inedita, nel duomo di Santa Maria Maggiore a San Bonifacio. Si tratta del tondo con la *Madonna col Bambino*, attualmente murato nel culmine dell'emiciclo absidale sopra l'altare maggiore (fig. 10)⁸⁰,

che risulta straordinariamente somigliante alla *Madonna col Bambino* di Santa Anastasia, per certi aspetti quasi sovrapponibile. Dopo aver compiuto il ditico per l'abbazia di Villanova, presumibilmente Antonio si spostò nel vicino cantiere del duomo: nel 1417, infatti, furono intrapresi i lavori per l'ampliamento della chiesa con il beneplacito della Serenissima e⁸¹, di conseguenza, è probabile che l'apparato plastico, o parte di esso, fosse stato commissionato all'artista lagunare, ormai

9. Antonio da Mestre, *Madonna col Bambino*, Verona, Santa Anastasia.

10. Antonio da Mestre, *Madonna col Bambino*, San Bonifacio (Vr), duomo di Santa Maria Maggiore.

pienamente affermato e all'apice del successo.

(1) Il primo studio sistematico su Antonio da Mestre, tuttora valido, è L. SIMIONI, *Il giurista Barnaba da Morano e gli artisti Martino da Verona e Antonio da Mestre*, in "Nuovo Archivio Veneto", X, 1910, pp. 216-236.

(2) Su questa tematica, con una particolare attenzione per l'area veneta, vd. T. FRANCO, "Qui post mortem status honorati sunt". *Monumenti familiari a destinazione funebre e celebrativa nella Verona del primo Quattrocento*, in *Pisanello*, a cura di P. MARINI, Milano 1996, pp. 139-150; EADEM, *Quid superbitis miseris? Devozione, orgoglio di casta e memorie familiari nei monumenti funebri di ambito veneto fra Tre e Quattrocento*, in *La morte e i suoi riti in Italia tra Medioevo e prima età moderna*, a cura di F. SALVESTRINI, G.M. VARANINI, A. ZANGARINI, Firenze 2007, pp. 181-208.

(3) P. BRUGNOLI, *Scultori fiorentini nella Verona del Quattrocento*, in "Verona Illustrata", XXIV, 2011, pp. 7-8.

(4) Sull'atto testamentario di Barnaba da Morano, si veda G.M. VARANINI, *Il testamento di Barnaba da Morano*, in *Gli Scaligeri 1277-1387*, a cura di G.M. VARANINI, Verona 1988, p. 212. Per la trascrizione integrale del documento, si rimanda a M. BICEGO, *Est enim mors ad modum lapidis angularis qui qualitercumque cadat rectus remanet propter suam equalitatem. Le ultime volontà testamentarie di Barnaba da Morano, giurista e committente illustre nella Verona fra Tre e Quattrocento*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Verona, Facoltà di Lettere e Filosofia, Relatore prof.ssa T. FRANCO, A.A. 2000-2001, pp. 89-134.

(5) Simeoni, 1910, pp. 225-227. Sul monumento funebre di Barnaba da Morano: T. FRANCO, *Tombe di uomini eccellenti (dalla fine del XIII alla prima metà del XV secolo)*, in *I Santi Fermo e Rustico. Un culto e una chiesa in Verona*, a cura di P. GOLINELLI, C.G. BRENZONI, Milano 2004, pp. 247, 256-257; EADEM, *Tombe di medici e giuristi in San Fermo Maggiore e Verona*, in *Medioevo: immagini e ideologie*, Atti del Convegno

Internazionale di Studi (Parma 23-27 settembre 2002), a cura di A.C. QUINTAVALLE, Milano 2005, p. 615.

(6) Sulla personalità dello scultore sono imprescindibili le notazioni di W. WOLTERS, *De Santi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXIX, Roma 1991, pp. 325-327; IDEM, *Andriolo de' Santi*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, I, Milano 1991, pp. 623-624. Più recentemente, S. D'AMBROSIO, *Il doge Giovanni Gradenigo, lo scultore Andriolo De' Santi e i disegni di Grevembroch*, in *Santa Maria Gloriosa dei Frari. Immagini di Devozione, Spazi della Fede*, a cura di C. CORRADO, D. HOWARD, Padova 2015, pp. 163-175.

(7) Per la vicenda critica del sarcofago di Giovanni Della Scala, che subì ben quattro traslazioni e di cui si conserva solo la cassa, e sulla primigenia assegnazione ad Andriolo de' Santi, si rimanda a W. WOLTERS, *La scultura veneziana gotica. 1300-1460*, I, Venezia 1976, pp. 191-192. Per una nuova ipotesi attributiva dell'opera, si veda S. D'AMBROSIO, *Il monumento funebre di Giovanni della Scala e la chiesa dei Santi Fermo e Rustico al Ponte Navì*, in "Verona Illustrata", XIX, 2006, pp. 43-57.

(8) La maggior parte della raffigurazione, infatti, è andata perduta in seguito al trasloco della tomba. Cfr. F. PIETROPOLI, *Tomba di Barnaba da Morano*, in *Pisanello. I luoghi del gotico internazionale nel Veneto*, a cura di F.M. ALBERTI GAUDIOSO, Milano 1996, pp. 50-52.

(9) Su Martino da Verona, vd. il breve compendio di M. LUCCO, *Martino da Verona*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, a cura di M. LUCCO, I, Milano 1989, p. 356.

(10) F. PIETROPOLI, *Pulpito*, in *Pisanello. I luoghi del gotico internazionale*, 1996, pp. 48-49.

(11) Simeoni, 1910, p. 230.

(12) C. SEMENZATO, *Appunti su Andriolo de' Santi, scultore ed architetto*, in



Studi in onore di Federico M. Mistrorigo, a cura di A. DANI, Vicenza 1958, p. 268.

(13) M.T. CUPPINI, *L'arte gotica a Verona nei secoli XIV-XV, in Verona e il suo territorio*, III/2, Verona 1969, pp. 276-282.

(14) G.L. MELLINI, *Scultori veronesi del Trecento*, Venezia 1971, p. 188. Le altre opere che Mellini attribuisce ad Antonio da Mestre, senza specificarne la datazione, sono: il *San Cristoforo* in Santa Maria in Organo a Verona; il *San Dionigi* in Villa Galtrossa a Verona; la *Madonna col Bambino in trono* nella pieve di Colognola ai Colli (Vr);



10

il Paliotto con le storie di San Biagio nella parrocchiale di Colognola ai Colli (Vr); l'Ancona di san Pietro apostolo nell'abbazia di Villanova presso San Bonifacio (Vr).

(15) Wolters, 1976, p. 61.

(16) L. MAGAGNATO, *Arte e civiltà a Verona*, Vicenza 1991, pp. 50, 58, 68, 84.

(17) M. FERRETTI, *Prendiparte e Spinetta, magnifici milites*, in *Arte a Mirandola nei tempi dei Pico*, a cura di V. ERLINDO, Mirandola (Mo) 1994, pp. 21-24.

(18) F. PIETROPOLI, *Madonna con il Bambino; Cappella Cavalli; Cappella Pellegrini; Monumento funebre della famiglia Dal Verme*, in *Pisanello. I luoghi del gotico internazionale*, 1996, pp. 71-72; 87-89; 85-86; 101-102.

(19) A. MALAVOLTA, *Ancona*, in *Pisanello. I luoghi del gotico internazionale*, 1996, pp. 135-136.

(20) L. CESCO, *Tracce e ipotesi su Antonio da Mestre nella scultura di Venezia e di Verona tra Tre e Quattrocento*, Mestre 1999, pp. 108-111.

(21) I. DE MARCHI, *Due formelle con santi; Crocifissione e due formelle; Pietà; Madonna col Bambino*, in *Antonio da Mestre. Sculture tra Tre e Quattrocento*, a cura di I. DE MARCHI, San Giovanni Lupatoto (Vr) 2008, pp. 25; 29; 30; 36.

(22) C. SOPRANA, *Crocifissione e quattro scene della Passione; Parte di ancona; Quattro profeti*, in *Antonio da Mestre*, 2008, pp. 26-28; 31; 34-35.

(23) G.M. VARANINI, *Il monumento di Pietro e Luchino dal Verme e Cia Ubaldini a*

Sant'Eufemia di Verona, in *Gli Scaligeri*, 1988, pp. 200-202.

(24) G.L. MELLINI, *Problemi di storiografia artistica tra Tre e Quattrocento*, in "Labyrinthos", XI-XII, 1993, p. 17.

(25) Pietropoli, 1996, p. 102.

(26) CESCO, 1999, p. 62.

(27) I. DE MARCHI, *I caratteri della scultura di Antonio da Mestre*, in *Antonio da Mestre*, 2008, p. 11.

(28) Sulle vicende storico-istituzionali dell'abbazia di Villanova in epoca medievale, si veda G.M. VARANINI, *From seigneurial foundation to commendam: the monastery of San Pietro di Villanova at San Bonifacio, near Verona, from the twelfth to the fifteenth century*, in "Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester", LXXIII, 1, 1991, pp. 47-63; per il periodo successivo, A. PASUELLO, *L'abbazia di S. Pietro Apostolo a Villanova presso San Bonifacio (Vr) in periodo olivetano (1562-1771)*, in "Benedictina", LX, 1, 2013, pp. 107-135.

(29) La tomba di Federico Cavalli, per cui si rinvia a F. PICCOLI, *Cappella Cavalli*, in *La Basilica di Santa Anastasia a Verona. Storia e restauro*, a cura di P. MARINI, C. CAMPANELLA, Verona 2011, pp. 133-135. I due artisti lavorarono fianco a fianco, nella stessa basilica, anche nell'arca di Tommaso Pellegrini. Cfr. D. SAMADELLI, *Cappella Pellegrini*, in *La Basilica di Santa Anastasia*, 2011, pp. 137-140.

(30) Varanini, 1991, pp. 59-60.

(31) G. MANTESE, *Vicenza sacra alla fine del XIII e principio del XIV secolo in docu-*

menti inediti dell'Archivio Vaticano, in "Odeo Olimpico", III, 1943, p. 132; G. SANDRI, *L'antica chiesa di San Tommaso Cantuariense nell'Isola di Verona*, in *Scritti di Gino Sandri*, a cura di G. SANCASSANI, Verona 1969, p. 128 nota 27; G. DALLA TOMBA, *Guida storico-artistica dell'abbazia di San Pietro Apostolo in Villanova di San Bonifacio*, Lonigo (Vi) 1975, p. 40. I rapporti tra il monastero di Villanova e la famiglia Cavalli non migliorarono nei secoli successivi, che videro numerose dispute tra le due parti. Vd. Archivio di Stato di Verona (d'ora in poi: ASVr), *San Pietro di Villanova*, b. 12, nn. 104-107.

(32) Pietro della Scala, figlio illegittimo di Mastino II, fu vescovo di Verona fra il 1350 e il 1387. Cfr. S.A. BIANCHI, *Pietro della Scala*, in *Il Veneto nel Medioevo. Le signorie trecentesche*, a cura di A. CASTAGNETTI, G.M. VARANINI, Verona 1995, pp. 332-333.

(33) G. DE SANDRE GASPARINI, *Chiese venete e signorie cittadine: vescovi e capitoli fra pressione politica e autonomia istituzionale*, in *Il Veneto nel Medioevo*, 1995, p. 336.

(34) E. NAPIONE, *Le Arche Scaligere di Verona*, Venezia 2009, p. 199.

(35) E. COZZI, *Verona*, in *La Pittura nel Veneto. Il Trecento*, a cura di M. LUCCO, Milano 1992, pp. 353, 379 nota 149.

(36) G. DA PERSICO, *Descrizione di Verona e della sua provincia*, II, Verona 1821, p. 133; IDEM, *Verona e la sua provincia nuovamente descritte*, Verona 1838, p. 226; G.M. ROSSI, *Nuova guida di Verona e della sua provincia*, Verona 1854, p. 324. Cfr. anche L. SORMANI MORETTI, *La provincia di Verona. Monografia statistica, economica, amministrativa*, III, *Condizioni politiche ed amministrative della provincia*, a cura di L. SORMANI MORETTI, Firenze 1904, p. 129.

(37) L. SIMEONI, *Verona. Guida storico-artistica della città e provincia*, Verona 1909, pp. 487-488.

(38) A. AGOSTI, *L'abbazia di Villanova*, in "Vita Veronese", X, 5, 1952, pp. 303-304; C.P. BIANCHI, *San Bonifacio*, Verona 1970, p. 26.

(39) Mellini, 1971, p. 188.

(40) Dalla Tomba, 1975, p. 33; M. CAMPARA, *Storia e arte nell'abbazia di San Pietro di Villanova*, in "Vita Veronese", XXXIII, 11-12, 1980 p. 242.

(41) M.T. CUPPINI, *L'arte a Verona tra XV e XVI secolo, in Verona e il suo territorio*, IV/1, Verona 1981, p. 331.

(42) G.P. MARCHINI, *Per un "catastico" delle pitture e delle sculture nelle chiese del territorio veronese*, in *Chiese e monasteri nel territorio veronese*, a cura di G. BORELLI, Verona 1981, p. 596; *Conoscere per conservare. Il patrimonio storico artistico delle chiese di Colognola ai Colli*, a cura di E. RAMA, C. RIGONI, Colognola ai Colli (Vr) 1985, p. 154; A. NESTORI, *Per una storia di San Bonifacio*, San Bonifacio (Vr) 1987, p. 19; L. ROGNINI, *Per una cronotassi degli abati di San Pietro di Villanova veronese*, in *Miscellanea Storica*, I, Pietrabissa

ra (Ge) 1992, p. 275; G. BENINI, *Le chiese romaniche nel territorio veronese. Guida storico-artistica*, Verona 1995, p. 244.

(43) Malavolta, 1996, p. 135.

(44) *Chiese romaniche nel territorio dell'est veronese: secoli IX-XII*, a cura di E. SANTI, Premariacco (Ud) 1998, p. 72; M. AGOSTINI, *L'abbazia di San Pietro a Villanova*, in *Viaggiare nei luoghi dello Spirito. Antiche pievi, santuari e monasteri nelle province di Brescia, Verona, Vicenza e Padova*, a cura di F. FLORES D'ARCAIS, Vicenza 2000, p. 88.

(45) Cesco, 1999, p. 105; I. DE MARCHI, *Ancona di san Pietro*, in *Antonio da Mestre*, 2008, pp. 17-20.

(46) «E io a te dico: tu sei Pietro e su questa pietra edificherò la mia Chiesa e le potenze degli inferi non prevarranno su di essa. A te darò le chiavi del regno dei cieli: tutto ciò che legherai sulla terra sarà legato nei cieli, e tutto ciò che scioglierai sulla terra sarà sciolto nei cieli» (Mt 16, 18-19).

(47) Lo stesso accostamento fra i due santi, per di più in atteggiamento analogo, è presente in un trittico realizzato da un Pittore veronese attorno al 1420 e conservato al Museo di Castelvecchio a Verona. Cfr. A. DE MARCHI, *scheda n. 49*, in *Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi*, I, *Dalla fine del X all'inizio del XVI secolo*, a cura di P. MARINI, G. PERETTI, F. ROSSI, Ciniello Balsamo (Mi) 2010, pp. 86-87.

(48) Simeoni, 1909, pp. 487-488; G. SANDRI, *I restauri di San Pietro di Villanova e gli affreschi recentemente scoperti*, in "Bollettino della Società letteraria di Verona", XII, 1-2, 1936, p. 1; IDEM, *Breve storia di San Bonifacio dalle origini alla metà del '500*, a cura di E. POLI, Cologna Veneta (VR) 1979, p. 17; Rognini, 1992, p. 275; Malavolta, 1996, p. 135; Agostini, 2000, p. 88; De Marchi, 2008, p. 19. Pietro Sgulmero, al contrario, identifica nel personaggio inginocchiato san Placido, seguace di san Benedetto. Cfr. P. SGULMERO, *Epigrafi medievali e moderne di Verona*, Biblioteca Civica di Verona, ms. 2585, n. 1383.

(49) Le imprese dell'abate Guglielmo da Modena sono celebrate in un epigrafe murata nel fianco meridionale della chiesa, all'interno del chiostro, dove compare lo stemma abbaziale identico a quello effigiato nell'*Ancona di san Pietro apostolo*. Cfr. G. BIANCOLINI, *Notizie storiche delle chiese di Verona*, III, Verona 1750, p. 14.

(50) D. BERTOLAZZO, *Le storie di San Benedetto in S. Pietro Apostolo a Villanova di San Bonifacio. La riscoperta di un ciclo*, in "Benedectina", LVII, 1, 2010, pp. 129-152.

(51) Nei pochi documenti superstiti su Guglielmo da Modena, si evince come l'abate fosse spesso assente dal cenobio, dove era sostituito dal monaco Savino da Faenza (ASVr, *Monastero Santa Maria in Organo*, reg. 420, atti del 1410 e 1411); in questo periodo, pertanto, l'abbazia era in uno stato che potrebbe a ragione essere definito di "pre-

commenda", poiché si trovava *de facto* in questa condizione, che assumerà solo pochi anni dopo. Cfr. Varanini, 1991, p. 61.

(52) Bertolazzo, 2010, p. 149.

(53) «Mentre camminava lungo il mare di Galilea, vide due fratelli, Simone, chiamato Pietro, e Andrea suo fratello, che gettavano le reti in mare; erano infatti pescatori. E disse loro: "Venite dietro a me, vi farò pescatori di uomini". Ed essi subito lasciarono le reti e lo seguirono» (Mt 4, 18-20; cfr. Mc 1, 16-18; Lc 5, 10-11). Questa scena, inoltre, è rappresentata in una formella del registro superiore.

(54) Sgulmero, ms. 2585, n. 1383, ritiene che questo santo vescovo sia Gregorio Magno e non Nicola.

(55) Una Bolla emanata da papa Lucio III nel 1185 ricorda, fra i possessi dell'abbazia di Villanova, una «*ecclesiam Sancti Nicolai de Villanova cum pertinentiis suis*»; l'atto è noto unicamente da una conferma di Martino V del XV secolo, custodita presso l'Archivio Segreto Vaticano, *Regesta Lateranensis, Martini V*, vol. 203, c. 287v, doc. 1418 dicembre 21 (vd., inoltre, P.F. KEHR, *Regesta Pontificum Romanorum. Italia Pontificia*, VII/1. *Venetiae et Histriae. Provincia Aquileiensis*, Berolini 1923, p. 150). La chiesa di San Nicolò è citata, ancora, in un documento del 1244. Cfr. Varanini, 1991, p. 55 nota 33.

(56) Mt 4, 18-22; Mc 1, 16-20; Lc 5, 1-11.

(57) Mt 8, 23-27; Mc 4, 35-41; Lc 8, 22-25.

(58) Per queste caratteristiche, le sculture di Antonio sono state definite "neoromaniche". Cfr. Pietropoli, 1996, p. 102.

(59) I. BOCCOLINI, *La figura di San Benedetto nell'arte italiana*, in *San Gregorio Magno. San Benedetto «Fioretti»*, a cura di M. SORIGHE, Roma 1959, pp. 7-8. Sull'iconografia di san Benedetto, si rinvia anche al più recente contributo di G.M. LECHNER, *Iconografia di san Benedetto*, in *Benedetto. L'eredità artistica*, a cura di R. CASSANELLI, E. LÓPEZ-TELLO GARCÍA, Milano 2007, pp. 357-378.

(60) Bertolazzo, 2010, pp. 149-150.

(61) In un breve commento sul *Paliotto di San Biagio*, Anna Malavolta nota le indubbe affinità stilistiche fra quest'opera e l'*Ancona di San Pietro apostolo*, proponendo per ambedue l'attribuzione a uno scultore vicino ai modi di Antonio da Mestre. Cfr. A. MALAVOLTA, *Sant'Antonio abate*, in *Pisanello. I luoghi del gotico internazionale*, 1996, p. 130.

(62) Daniela Zumiani sostiene che le scene nelle formelle del santuario di Santa Maria della Bassanella a Soave siano «ricche di pathos, caratterizzate da una gestualità drammatica. L'accentuato espressionismo, l'essenzialità plastica ed il realismo degli atteggiamenti avevano un'evidente funzione didascalica; il loro aspetto originale, giocato su forti contrasti chiaroscurali ottenuti attraverso un modellato particolarmente rilevato, doveva emanare

una forza di suggestione analoga a quella delle contemporanee sacre rappresentazioni». Cfr. D. ZUMIANI, *Le forme dell'arte*, in *Soave "terra amenissima, villa suavissima"*, a cura di G. VOLPATO, Soave (Vr) 2002, p. 464.

(63) De Marchi, 2008, p. 29.

(64) G.M. VARANINI, *Una sentenza di Barnaba da Morano vicario generale del comune*, in *Gli Scaligeri*, 1988, p. 212; IDEM, *Bartolomeo Cipolla e l'ambiente veronese: la famiglia e le istituzioni municipali*, in *Bartolomeo Cipolla: un giurista veronese del Quattrocento tra cattedra, foro e luoghi di potere*, a cura di G. ROSSI, Padova 2009, p. 121.

(65) ASVr, *Monastero Santa Maria in Organo*, perg. 2137, doc. 1411 gennaio 10.

(66) ASVr, *Monastero Santa Maria in Organo*, perg. 2206, doc. 1423 giugno 7.

(67) Pietropoli, 1996, p. 102.

(68) Questi pannelli, con ogni probabilità, fanno parte di un dittico raffigurante l'*Annunciazione*, sebbene sia stata ipotizzata una provenienza *ab origine* da un politico smembrato. Cfr. Dalla Tomba, 1975, p. 37; Malavolta, 1996, p. 136.

(69) Dalla Tomba, 1975, p. 37. Luigi Simeoni, in precedenza, aveva commentato concisamente i pezzi, ascrivendoli al XV secolo. Cfr. Simeoni, 1909, p. 488.

(70) Campara, 1980, p. 242.

(71) Agosti, 1952, p. 304.

(72) Benini, 1995, p. 244.

(73) Malavolta, 1996, p. 136.

(74) Agostini, 2000, p. 88; E. NAPIONE, *La diocesi di Vicenza*, Spoleto 2001, p. 167.

(75) I. DE MARCHI, *Annunciazione*, in *Antonio da Mestre*, 2008, p. 21.

(76) Nella predella sotto la figura della Vergine annunciata è incisa la scritta *AVE MARIA* in lettere capitali, probabilmente moderne. Cfr. Sgulmero, ms. 2585, n. 1384.

(77) Lc 1, 26-38.

(78) F. PIETROPOLI, *La decorazione pittorica nella chiesa di Santa Anastasia*, in *La Basilica di Santa Anastasia*, 2011, p. 65.

(79) C. GIARDINI, *Santa Anastasia. Storia e guida della chiesa di Sant'Anastasia*, Verona 1999, p. 83; T. FRANCO, *Attorno al "pontile che traversava la chiesa": spazio liturgico e scultura in Santa Anastasia*, in *La Basilica di Santa Anastasia*, 2011, p. 37.

(80) L'unico ad aver segnalato quest'opera è G. DE MARCHI, *Le opere d'arte del Duomo*, in *Il Duomo di San Bonifacio. Santa Maria Maggiore*, San Bonifacio (Vr) 2014, p. 94.

(81) M. DALLA VIA, *San Bonifacio. La pieve, il vicariato civile, il comune*, I, *La località e la pieve*, Vicenza 1999, p. 63.